universität wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Die barocke Neuinterpretation von mittelalterlichen Gnadenbildern durch deren Vervielfachung im Rahmen der Kirchenausstattung
Ausgewählte Beispiele im deutschsprachigen Raum“

verfasst von
Anna Klausberger BA

Angestrebter akademischer Grad
Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 066 835
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Masterstudium Kunstgeschichte
Betreut von:	Univ.-Doz. Dr. Werner Telesko

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung S. 3
2. Klosterkirche Einsiedeln mit der architektonischen Besonderheit des Oktogons, das die Gnadenkapelle umgibt ……S. 7
2.1 Die Entstehung der Wallfahrt……S. 7
2.2 Der Zusammenhang von Wallfahrt, barockem Wallfahrtstheater und bildender Kunst S. 10
2.3 Die Kirche S. 12
2.4 Die Gnadenkapelle S. 14
2.5 Das Bildprogramm des Oktogons S. 17
2.6 Weitere Bezüge zur Marienverehrung und Gnadenbild S. 21
3. Klosterkirche Andechs mit der Besonderheit des „doppelten" Hochaltars……S. 23
3.1 Entstehung der Wallfahrt und Baugeschichte von Kirche und Kloster S. 23
3.2 Der „doppelte" Hochaltar S. 25
3.2.1 Der Hochaltar von Hans Degler S. 25
3.2.2 Der Hochaltar von Johann Baptist Zimmermann S. 26
3.3 Die Feier des 300-jährigen Jubiläums der Stiftung des Klosters und seine Auswirkungen auf Marienverehrung und Kirchenausstattung S. 29
3.4 Die übrige Kirchenausstattung S. 33
3.5 Das Verhältnis von mittelalterlichen und barocken Elementen im Kircheninnenraum S. 36
4.Wallfahrtskirche Birnau am Bodensee als „Tempel Mariä" ……S. 42
4.1 Forschungsstand S. 42
4.2 Entstehung der Wallfahrt und Baugeschichte der Kirche S. 43
4.3 Das Gnadenbild S. 45
4.4 Die Deckenfresken S. 46
4.5 Der Hochaltar S. 51
4.6 Die Bezugnahme der Kirchweihfeier auf das Gnadenbild und die Innenausstattung der Kirche S. 53
4.7 Merkmale des Zisterzienserordens in Birnau S. 57
5. Wallfahrtskirchen, deren Fresken die Geschichte des Gnadenbildes visualisieren S. 59
5.1 Beispiele in Österreich S. 60
5.1.1 Wallfahrtskirche Mariazell (Steiermark) S. 60
5.1.2 Pfarr- und Wallfahrtskirche zu Unserer Lieben Frau unter den vier Säulen in Wilten (Innsbruck) S. 63
5.2 Beispiele in Bayern S. 67
5.2.1 Wallfahrtskirche Mariahilf bei Amberg (Oberpfalz) S. 67
5.2.2 Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariä Namen in Trautmannshofen (Oberpfalz) S. 71
5.2.3. Wallfahrtskirche Mariaort bei Regensburg (Oberpfalz) S. 73
5.2.4 Pfarr- und Wallfahrtskirche Neukirchen b. Hl. Blut (Oberpfalz) S. 75
6. Conclusio: Vergleich der Präsentationsformen der Gnadenbilder S. 82
7. Literaturverzeichnis S. 92
8. Abbildungsverzeichnis S. 102

9. Abkürzungsverzeichnis ..... S. 107
10. Abbildungen ..... S. 108
11. Abstract ..... S. 167
12. Lebenslauf ..... S. 168

1. Einleitung

In der vorliegenden Arbeit wird die Beziehung zwischen mittelalterlichem Mariengnadenbild und der darauf abgestimmten Kirchenausstattung der Frühen Neuzeit untersucht. Es gilt zu ergründen, in welcher Form die künstlerischen Konzepte des 17. und 18. Jahrhunderts Marienskulpturen und -gemälde des 14. und 15. Jahrhunderts einbezogen und für die Pilger neu inszenierten. Warum war die Konservierung der alten Gnadenbilder üblich? Inwieweit wurden ihr Aussehen der entsprechenden zeitgenössischen Epoche angepasst sowie das Bildprogramm und die Architektur des Gnadenaltars darauf ausgerichtet? Diejenigen wundertätigen Mariendarstellungen, die als verehrungswürdig galten, wurden nicht durch neue Kunstwerke ersetzt und daher an ihrem ursprünglichen Ort belassen. Um die Wallfahrtsbewegung zu beleben, waren eine neue Kirchenausstattung und eine damit verbundene Neuinszenierung der Kultbilder notwendig. Diese erfuhren durch ihre mehrfache Darstellung im Innenraum eine Neuinterpretation. Anhand von Beispielen werden unterschiedliche Möglichkeiten der Neugestaltung mittelalterlicher Kirchen präsentiert. Neubauten, die Bauteile der alten Kirche bewahrten, sowie solche, die nur das Gnadenbild übernahmen, werden vorgestellt. Der geografische Fokus bei der Auswahl der Kirchen liegt im süddeutschen Sprachraum, genauer in der Schweiz, in Bayern, im südlichen Baden-Württemberg und in Österreich. Spezielle Aufmerksamkeit erfahren die Kirchen Einsiedeln, Andechs und Birnau.

Im Spätmittelalter entwickelte sich die in der Nähe des Bodensees gelegene Kirche Alt-Birnau zu einer Wallfahrtsstätte, da sie ein Mariengnadenbild beherbergte. Um die baufällige Wallfahrtskirche zu ersetzen, wurde die Kirche Neu-Birnau Mitte des 18. Jahrhunderts an anderer Stelle errichtet und das Gnadenbild als zentraler Punkt des neu geschaffenen marianischen Bildprogrammes am Hochaltar aufgestellt. Die Kirchweihpredigten beziehen sich auf die komplexe Ikonografie der Fresken und setzten diese mit dem Gnadenbild in Verbindung. Die seit dem Mittelalter bestehende Wallfahrtskirche Andechs in Bayern wurde im 17. Jahrhundert modernisiert und die Konzeption des doppelten Hochaltars mit Einbindung des gotischen Mariengnadenbildes und einer weiteren Marienskulptur geschaffen. Die neue Innenausstattung des 18. Jahrhunderts griff die Idee dieser Konstruktion auf. Eine besondere bauliche Form bilden die Wallfahrtsorte Einsiedeln und Mariazell mit eigener Gnadenkapelle in der Kirche.

Der zweite Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf einer Gruppe von Kirchen, welche die Darstellung von Gnadenbildern in Fresken in einen narrativen Zusammenhang mit der

Entstehungsgeschichte des Wallfahrtskultes einbetten wie z. B. in den Kirchen von Mariazell, Wilten (Innsbruck), Amberg, Trautmannshofen, Mariaort und Neukirchen b. Hl. Blut. Im deutschsprachigen Raum sind Wallfahrtskirchen, deren neuzeitliche Innenausstattung sich auf mittelalterliche Marienstatuen bezieht, häufig anzutreffen. Die ausgewählten Beispiele zeigen jedoch besondere künstlerische Einzelfälle, bei denen es zu einer Multiplikation des ursprünglichen Mariengnadenbildes in Form von Skulpturen und Deckenfresken kommt. In einem abschließenden Kapitel werden Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Präsentationsformen und der Vervielfachung der Gnadenbilder im Kirchenraum zusammengetragen. Es wird versucht, mit Vergleichen zu ergründen, von welchen Faktoren die entsprechende Gestaltung der Ausstattung abhängen könnte.

Auf welche Weise wurde beim Bau der Kirche die Raumwirkung auf den Wallfahrer mitbedacht? Die Positionierung der Freskendarstellungen am Deckengewölbe und deren Kombination mit Skulpturen und Plastiken sind in diesem Zusammenhang zu beachten. Die Beschäftigung mit Predigten, welche bei Kirchweihfesten gehalten wurden, lässt die damalige theologische Konzeption und Interpretation der Darstellungen des Innenraums nachvollziehen. Das Studium von Theaterstücken, welche zum Zweck der Marienverehrung und Inszenierung der Gnadenbilder an Feiertagen aufgeführt wurden, macht die damalige Aufführungspraxis mit Einbindung der Gläubigen verständlich. Die Motti der Spruchbänder komplettieren als angewandte Emblematik die Freskendarstellungen (*picturae*) im Kircheninneren und erläutern dem Betrachter mit Hilfe von Symbolen, typologischen Vergleichen und Bibelzitaten marianische Sujets. Durch die Auseinandersetzung mit der Druckgrafik, insbesondere mit Thesenblättern, kann die Neudeutung der Mariengnadenbilder vertieft werden.

Einen informativen Einstieg über das Kultbild und seine Funktion in der Frühen Neuzeit bietet die Publikation „Rahmen-Diskurse: Kultbilder im konfessionellen Zeitalter“ der Kunsthistoriker David Ganz und Georg Henkel aus dem Jahre 2004. Der Aufsatz „Berühren, Bekleiden, Niederknien. Wunderthätige Gnadenbilder im Zeitalter der Konfessionalisierung“ von Kunsthistoriker Werner Freitag aus dem Jahre 2010 berichtet über den Umgang der Gläubigen mit den Kultbildern. Die Publikation des Philosophen und Kunsttheoretikers Karsten Harries „Die bayerische Rokokokirche. Das Irrationale und Sakrale“ von 2009 liefert eine Einführung zu den Charakteristika dieses Kirchentypus, unter den ein Großteil meiner gewählten Beispiele fällt. Das Buch „Galerien und Doppelaltäre in süddeutschen Barockkirchen“ der Kunsthistorikerin Cornelia Harrer von 1995 weist auf die wiederkehrenden architektonischen Elemente hin, welche in einigen der vorgestellten

Marienwallfahrtskirchen zu finden sind. Der Katalog der Landshuter Ausstellung „Maria allerorten“ von 1999 berichtet über die altbayerische Marienfrömmigkeit und -ikonografie im 18. Jahrhundert, deren Verständnis bei den untersuchten marianischen Sujets der Deckenfresken und Skulpturen von Bedeutung ist. Bei der Auseinandersetzung mit den Kirchen Einsiedeln, Andechs und Birnau wird zur notwendigen Vermittlung grundlegender Fakten auf Standardwerke der Forschungsliteratur zurückgegriffen wie beispielsweise Werner Oechslins Publikation über Einsiedeln von 2003, Karl Bosls Buch über Andechs von 1993 und Bernd Kremers Sammelband über Birnau von 2000.[1]

Das Gnadenbild gehört zum Typus des Kultbildes, welchem religiöse Verehrung zuteilwird. Es wird in performative Akte der Gläubigen eingebunden wie z. B. das Schmücken und Mitführen bei Prozessionen. Dies soll der Devotion der dargestellten heiligen Person dienen.[2] Thematisch handelt es sich bei Gnadenbildern um die Darstellungen von Christus, Maria sowie anderen Heiligen, zumeist in Form von Gemälden und Skulpturen.[3] Jedoch wird eine Heiligendarstellung erst dann zum Gnadenbild, wenn ein wundertätiges Ereignis mit ihr in Verbindung gebracht wird und sie somit eine sakrale Aura erhält.[4] Die Kunsthistorikerin Gabriela Signori gibt zu bedenken, dass dem mittelalterlichen Kultbild ursprünglich nicht die Fähigkeit zugesprochen wurde, Wunder wirken zu können. Diese wurden vielmehr erst während der Gegenreformation zu sogenannten Gnadenbildern erklärt, um gegen den Protestantismus wirksam zu werden. Sie erhielten einen ähnlichen Kultwert wie Reliquien. Form und Medium für den Ausdruck des Wundersamen erwiesen sich als austauchbar.[5]

Während der Reformationszeit wurde von den Protestanten die Praxis der Verehrung von Kultbildern verbunden mit Wallfahrt und Ablasshandel, die im Spätmittelalter einen Höhepunkt erreichte, abgelehnt und bekämpft. Katholisch geprägte Länder wie z. B. Österreich, Bayern und Teile der Schweiz förderten im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts den Bilderkult und das Entstehen von Orten mit Mariengnadenbildern. Diese Bildpolitik wurde für Missionszwecke eingesetzt und sollte im Kriegsfall zum Sieg über Andersgläubige verhelfen sowie als gegenreformatorische Antwort auf den Ikonoklasmus der Protestanten verstanden werden. Besonders kirchlich-institutionelle Trägerschaften wie Orden schufen Rahmenbedingungen für die organisierte Verehrung von Kultbildern.[6] Für die Propaganda des

[1] Vgl. Oechslin/Buschow 2003; Bosl 1993; Kremer 2000.
[2] Braun 1922, S. 158.
[3] Tobler 1991, S. 11-12.
[4] Böck 1989, S. 42.
[5] Signori 2004, S. 304-305, 319.
[6] Ganz/Henkel 2004, S. 12, 18-19, 23.

Marienkultes steht exemplarisch die Publikation des Marianischen Atlasses von Wilhelm Gumppenberg, der Mitte des 17. Jahrhunderts alle damals bekannten Orte mit Mariengnadenbildern verzeichnete und Informationen zu ihnen zusammentrug.[7]

[7] Vgl. Wilhelm Gumppenberg, Marianischer Atlas. das ist wunderthätige Mariabilder: so in aller Christlichen Welt mit Wunder Zaichen berhuembt, München 1658.

2. Klosterkirche Einsiedeln mit der architektonischen Besonderheit des Oktogons, das die Gnadenkapelle umgibt

2.1 Die Entstehung der Wallfahrt

Zwei historische Ereignisse sowie die Existenz einer kultisch verehrten Holzstatue sind der Grund dafür, dass sich das Kloster Einsiedeln zum Wallfahrtsort entwickelt hat. Der zum Priester geweihte Meinrad, der als Benediktinermönch zunächst im Kloster Reichenau lebte, folgte im Jahr 828 dem Drang, ein zurückgezogenes Leben zu führen. Er siedelte sich auf dem Etzelpass an, wo er eine Hütte bewohnte, an deren Stelle bis heute eine Kapelle steht. 835 zog er, um Besuchern zu entkommen, in den nahe gelegenen Finsterwald, wo er eine Kapelle erbaute. Dort lebte er 26 Jahre, bis er von zwei Männern ermordet wurde. Sein gewaltsames Ableben sah man als Märtyrertod an. Zwei Raben, die er vor den Krallen eines Raubvogels gerettet hatte, trieben, so die Legende, die Täter durch lautes Schreien nach Zürich und machten die Stadtbewohner dadurch auf ihre Schuld aufmerksam. Sie wurden mit dem Feuertod bestraft.[8] Der Einsiedler Benno ließ die Meinradskapelle wiederherstellen und der Eremit Eberhart veranlasste ihre Vergrößerung.[9] In der Einsiedler Chronik von 1718 ist belegt, dass bereits 44 Jahre nach Meinrads Tod die neben seiner Zelle errichtete Kapelle Maria geweiht war.[10] Im Jahre 934 sorgte der Domprobst Eberhard von Straßburg dafür, dass die Eremiten, die sich bei der Zelle des hl. Meinrad angesiedelt hatten, die Benediktinerregel annahmen, und übernahm das Amt des ersten Abtes. Er initiierte den Bau des ersten Klosters und einer Kirche, die über der Kapelle erbaut wurde, welche also im Kirchenschiff stand. 948 wurden gleichzeitig die erste Klosterkirche und die Meinradskapelle geweiht.[11] 1036 begann die liturgische Verehrung des hl. Meinrad, als dessen Reliquien in das Kloster im Finsterwald, Einsiedeln genannt, transferiert wurden. Von diesem Zeitpunkt an entwickelte sich das Offizium des Heiligen, das in einer Handschrift des 11. Jahrhunderts zum ersten Mal erwähnt wurde.[12] In diesem Codex sind bereits mehrere Feste verzeichnet, die sich direkt auf den hl. Meinrad beziehen.[13]

Die Geschichte des Klosters Einsiedeln als Ort der Marienverehrung reicht bis ins Mittelalter zurück. Im Jahre 948 ereignete sich angeblich die sogenannte Engelweihe, deren

[8] Ringholz 1913, S. 7-9.
[9] Kälin 1752, S. 67.
[10] Schädler 1718, S. 42.
[11] Ringholz 1913, S. 14.
[12] Lang 2000, S. 65-66.
[13] STAE, Cod. 8(116), p. I, VI, VIII, X.

Fest bis heute am 14. September begangen wird: Nach der Fertigstellung des ersten Baus der Stiftskirche sollte sie zu Ehren der Jungfrau Maria und des hl. Mauritius von Bischof Konrad von Konstanz geweiht werden.[14] Als dieser auch die Meinradskapelle einweihen wollte, erschienen ihm Christus, mehrere Heilige, singende Engel und Maria „vor dem Altar glänzend wie ein Donnerblitz".[15] Christus selbst vollführte die Weihe, wodurch die Zeremonie des Bischofs nicht mehr vonnöten war. Dieser Bericht findet sich z. B. in der Einsiedler Chronik von 1718, wo er sich als Übersetzung des schriftlichen Zeugnisses von Bischof Konrad vom Lateinischen ins Deutsche ausgibt.[16] Es entwickelte sich bei den Pilgern reges Interesse an der Meinradskapelle, wodurch sie seit dem Mittelalter Zentrum der Wallfahrtsbewegung ist.[17] An einem barocken Nebenaltar wird Meinrad als Auslöser der Wallfahrtsbewegung in Einsiedeln gedacht (Abb. 1) sowie Benedikt als Gründer jenes Ordens, dem auch Meinrad angehörte und dessen Mönchsgemeinschaft bis heute dort ansässig ist (Abb. 2). Der Vision des hl. Meinrad, nämlich der Erscheinung des Christuskindes mit Maria, Gottvater und dem Hl. Geist, wird der Tod des hl. Benedikt gegenübergestellt.

Das bis heute in der Gnadenkapelle aufgestellte Gnadenbild Unserer Lieben Frau zu Einsiedeln ist eine süddeutsche Holzskulptur Marias, deren Entstehungszeit um 1450 vermutet wird (Abb. 3). Über den Künstler und den Grund der Verehrung der Figur gibt es keine Quellen. Jedoch wird überliefert, dass vor der Existenz der stehenden gotischen Madonna mit Kind, das einen Vogel an sich drückt, ein romanisches Gnadenbild in der Kirche existierte.[18] Seit dem 8. Jahrhundert ist der Brauch überliefert, Marienbilder als Zeichen der Verehrung mit Kronen zu schmücken. So wie der irdische Hofstaat durch eine Krone als Monarchie gekennzeichnet ist, wurden zur Bekundung der Frömmigkeit Gemälde und Skulpturen, die Maria und Christus darstellten, mit jenem Ehrenzeichen versehen, da man sie als Träger einer „himmlischen Monarchie" ansah.[19] Im Neuen Testament werden wiederholt die Krone und der Siegeskranz als Lohn für die Erduldung von Leid und die Treue zum Glauben bis in den Tod erwähnt (Jak 1,12 und Offb 2,10). Auch Mutter und Kind des Einsiedler Gnadenbildes tragen üblicherweise Kronen. Viele der heute noch existierenden Mariengnadenbilder erhielten in der Barockzeit Schmuck in Form von zeitgenössisch geprägter Bekleidung und den erwähnten Kronen.[20] Schon seit dem Mittelalter war es üblich,

[14] Ringholz 1896, S. 7.
[15] Schädler 1718, S. 59.
[16] Schädler 1718, S. 59.
[17] Salzgeber 1986, S. 9.
[18] Salzgeber 1986, S. 12-13.
[19] Gussone 1999, S. 185, 193.
[20] Tschiederer 1988, S. 88.

das Einsiedler Gnadenbild mit einem Behang zu umhüllen. Die heutige Sammlung der verschiedenen Madonnengewänder reicht bis in das 17. Jahrhundert zurück.[21] Unter dem Gewand, das die Figur verhüllt, verbirgt sich die Gestalt einer schlanken, mädchenhaft anmutenden Frau in bodenlangem, anliegendem Kleid. Charakteristisch für das Einsiedler Gnadenbild ist die schwarze Hautfarbe von Mutter und Kind.

Der heutige konservatorische Zustand geht auf die Restaurierung des Malers Johann Adam Fuertscher vom Anfang des 19. Jahrhunderts zurück, nachdem das Gnadenbild vor dem Einfall der Franzosen in Einsiedeln gerettet werden musste und durch das Vergraben im Boden beschädigt worden war.[22] Der Künstler entdeckte bei seiner Arbeit, dass die Gesichter der Figuren ursprünglich fleischfarben gewesen sein mussten und erst mit der Zeit durch das Einwirken des Kerzenrauchs sich farblich verändert hatten. Doch seine Entscheidung, das Gnadenbild wieder aufzuhellen, stieß auf Missfallen, da über Jahrhunderte die dunkle Gesichtsfarbe das Aussehen der Statue geprägt hatte. Somit färbte Fuertscher sie wieder schwarz und so blieb sie bis heute.[23]

Auf einer Urkunde von Einsiedeln aus dem Jahre 1243 befindet sich der Abdruck des Konventsiegels, der eine gekrönte, sitzende Marienstatue mit Lilienzepter in der rechten Hand und Christuskind im linken Arm zeigt (Abb. 4).[24] Erst durch das Ereignis der Engelweihe in der Meinradskapelle setzte zusätzlich zum Gedenken des hl. Meinrad auch eine Marienverehrung ein und wurde durch das Gnadenbild noch verstärkt. Diese zeitlich voneinander getrennten Vorkommnisse verschmolzen zu einer darstellerischen Einheit, die besonders in der barocken Druckgrafik zu erkennen ist. In einem anderen Beispiel wird der in Anbetung begriffene Meinrad kniend vor Maria mit Christuskind gezeigt, die ihm in einer Vision erscheinen (Abb. 5). Maria übergibt Meinrad die Märtyrerpalme und verkündet ihm somit sein bevorstehendes Schicksal. Das Christuskind streckt ihm das Kreuz entgegen, welches ebenfalls als Symbol für dessen nahenden Tod gesehen werden kann. So wie Christus am Kreuz starb, folgte ihm Meinrad als Märtyrer nach. Meinrad befindet sich an seinem Wohnort im Finsterwald in der Gesellschaft von zwei Raben, während am linken Bildrand bereits die Räuber erscheinen. Eine andere Grafik zeigt ebenfalls Meinrad mit Märtyrerpalme und Raben, dem Maria und Christuskind erscheinen, wobei im Hintergrund die barocke Meinradskapelle zu sehen ist, auf die Maria hindeutet (Abb. 6). Dieser Kupferstich wurde in Pater Aegidius Ranbecks Publikation, welche die Lebensbeschreibung der heiliggesprochenen

[21] Salzgeber 1986, S. 13-14.
[22] Böck 1989, S. 73-74.
[23] Böck 1989, S. 73-74.
[24] Böck 1989, S. 64.

Benediktinermönche zum Inhalt hat, am Beginn des Textes über den hl. Meinrad gedruckt.[25] Eine weitere Grafik stellt den am Boden liegenden, toten Meinrad als Stammvater des Klosters Einsiedeln dar (Abb. 7). Von ihm ausgehend ranken sich Zweige empor, auf deren Blättern Brustbilder von Heiligen gezeigt werden, die in Verbindung mit dem Kloster Einsiedeln standen. Dies lässt an den Darstellungstypus der Wurzel Jesse denken, bei dem der Prophet Jesaja den Beginn des Stammbaums des Hauses David bildet. Meinrad hat den Weg für das Aufblühen des Benediktinerordens im Lichte des strahlenden Gnadenbildes in Einsiedeln bereitet. Das Einsiedler Mariengnadenbild, dessen Aureole auf die Geistlichen ausstrahlt, bildet das Zentrum. Am oberen Rand wird die bauliche Entwicklung der Gnadenkapelle aufgezeigt, indem in der linken Ecke die schlichte, mittelalterliche Kapelle Meinrads und in der rechten Ecke das bereits geschmückte barocke Gebäude dargestellt ist. Darüber befindet sich die Inschrift „Otto I. Imp. Et S. Adelheidis Imperatrix Fundat Monast. B. V. Einsidlensis." Rechts unten wird der Fraubrunnen und links unten die Engelweihe in Szene gesetzt. Aus der Ikonografie der Grafikbeispiele und des Benedikts- sowie des Meinradsaltars in der Kirche kann der Schluss gezogen werden, dass Meinrad, der Benediktinerorden und Maria während der Barockzeit eng in Beziehung gesetzt wurden.

2.2 Der Zusammenhang von Wallfahrt, barockem Wallfahrtstheater und bildender Kunst

Bereits im Spätmittelalter wurde die kirchliche Feier mit Theaterstücken vereinigt, meist in Form von Passions- und Weihnachtsspielen. Im 17. und 18. Jahrhundert entwickelte sich eine opernhaft-musikalische Aufführungspraxis mit Bühnendekorationen und illusionistischer Architektur, einem „Theatrum sacrum".[26] Seit dem 13. Jahrhundert gibt es Belege für ein Fest in Einsiedeln zum Gedenken an die Engelweihe, wobei sich der zeitliche Abstand zwischen den Festen sowie die Dauer des Festes im Laufe der Jahrhunderte änderten. Im Jahre 1729 führte Abt Thomas im Zuge des voranschreitenden Neubaus der Kirche die sogenannte Kleine Engelweihe ein, die jedes Jahr einen Tag lang gefeiert wurde. Die Große Engelweihe, deren Fest bereits existierte, sollte weiterhin nur dann begangen werden, wenn der 14.09. auf einen Sonntag fiele, dann jedoch zwei Wochen lang.[27]

Für das Fest der Großen Engelweihe im Jahre 1659 hatte der Pater und Dichter Gregor Hüsser ein Schauspiel geschrieben, das sogenannte Engelweihspiel. Zu dieser Zeit war es in Einsiedeln üblich, Schauspiele mit theologischem Hintergrund (ein sogenanntes

[25] Ranbeck 1710, o. S.
[26] Tintelnot 1939, S, 270-272, 277.
[27] Ringholz 1896, S. 49-50.

Wallfahrtstheater) zu kirchlichen Feiertagen aufzuführen. Zu den Feierlichkeiten zählten Gottesdienste, Predigten, Prozessionen und Disputationen, aber auch Theaterstücke. Hüssers Theaterstück wurde auf einer Wiese, Brüel genannt, nahe des Klosters gespielt.[28] Das Einzigartige an den Engelweihspielen in Einsiedeln ist ihre Thematik, welche, wie der Name schon sagt, keine Bibelstelle zum Vorbild hat, sondern sich auf ein vergangenes Ereignis in Einsiedeln bezieht und dessen wichtigste Protagonisten, Maria und Christus, in Szene setzt sowie den Lokalheiligen Meinrad als Initiator der Wallfahrtsbewegung einbezieht.[29] Aus der Prozessionsordnung des Engelweihfestes von 1659 lässt sich herauslesen, dass eine große Anzahl von Personen, in mehreren Einheiten, in Abteilungen zusammengefasst, von der Klosterkirche zum Brüel zog, wo die Theaterkulissen für das Engelweihspiel aufgebaut waren.[30] Während der Prozession wurden Reliquien und eine Nachbildung der Gnadenkapelle aus Karton mit dem Bild der Maria, so wie sie bei der Engelweihe erschienen sein soll, mitgetragen. Die Mitwirkenden verkörperten in ihren Verkleidungen Christus, Engel, Märtyrer, die Kirchenväter und weitere Heilige, also all jene, die Abt Konrad in seiner Vision der Engelweihe erschienen.[31] Das Klosterarchiv Einsiedeln verwahrt einen handgeschriebenen Sammelband der Einsiedler Priester, „Beschreibungen und Ordnung der Engelweihen von Anno 1624 bis 1766 inclusive“, welcher die Zeremonie während des Feiertages nachvollziehen lässt.[32] Das Ereignis der Engelweihe in Einsiedeln versuchte man in allen Kunstgattungen – Musik, Dichtung und bildender Kunst – für die Gläubigen mit allen Sinnen wieder erlebbar zu machen. Der Gläubige war bei diesem Fest sowohl Zuschauer als auch Mitwirkender. Beim Gang durch die Kirche nahm er verschiedene Standorte ein, wobei sich ihm bei unterschiedlichen Lichtverhältnissen und Perspektiven der Raum und die Thematik der Fresken erschlossen.

Theologisches Grundgerüst der wiederkehrenden Engelweihspiele des 18. Jahrhunderts bildet die Predigt des Dekans Augustin Reding von Bibernegg vom Kloster Einsiedeln 1659, die auf die Offenbarung 21,1 fokussiert:[33] „Ich sah einen neuen Himmel und eine neue Erde“.[34] Reding von Bibernegg interpretierte die Weihe der Kapelle als besondere Auszeichnung des Ortes durch Christus, sodass er als neuer Himmel angesehen wurde. Das ursprünglich unerschlossene Gebiet konnte demnach nun bebaut und dank Maria durch vier

[28] Lang 2010, S. 101-120.
[29] Vgl. Hüsser 1659.
[30] Prozessionsordnung „Translatio S. Placidj Martyris solenniter exhibita in Monasterio Einsiedlensi die 14 Septembris Anno 1659. Processio partita in Quinque Partes“ (KAE, A. TD. 21).
[31] Prozessionsordnung „Translatio S. Placidj Martyris solenniter exhibita in Monasterio Einsiedlensi die 14 Septembris Anno 1659. Processio partita in Quinque Partes“ (KAE, A. TD. 21).
[32] KAE, A. QE. 3.
[33] Lang 2010, S. 106-107.
[34] In KAE, A. QE. 3 fälschlich als Kap. 15 angegeben.

Paradiesströme bewässert werden.[35] In Hüssers Theaterstück tritt Maria selbst auf, gibt ihre besondere Zuneigung zur Schweiz bekannt, die durch mehrere Personifikationen – die Kantone – repräsentiert wird, und verweist auf den festen Glauben der Schweizer. Aus diesem Grund habe sie die „Kapelle der Schweiz gegeben".[36] Der thematische Zusammenhang von Meinrad, Christus und Maria, welcher in den bereits erwähnten Druckgrafiken visualisiert ist, findet sich in Hüssers Theaterstück wieder. Das Christuskind erscheint Meinrad und bestärkt ihn in seinem Vorhaben, sich allein im Wald niederzulassen, trägt ihm auf, eine Kapelle zu Ehren Marias zu erbauen und sagt seinen Tod als Märtyrer sowie die Engelweihe voraus.[37] Sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Dichtkunst spielen die Erscheinung Christi, der Meinrad berät und von der Zukunft des Ortes Einsiedeln berichtet (in der Druckgrafik der Verweis auf die barocke Gnadenkapelle), und Marias, der die Kapelle geweiht ist, eine zentrale Rolle. Johannes Häfelins Publikation „Bilger-Stab oder Wallfahrt nacher Einsidlen […]" von 1723 leitet Gläubige an, wie sie sich bei der Wallfahrt nach Einsiedeln verhalten sollen, und bildet einen Stich ab, der das Gnadenbild mit mehreren Pilgerstäben zeigt, welche Maria den knienden Wallfahrern übergibt (Abb. 8).[38]

2.3 Die Kirche

Nur eine einzige Innenansicht der gotischen Klosterkirche ist durch den Stich von Martin Martini erhalten (1601; Abb. 9). Eine lange Kolonne von Geistlichen (Benediktinermönche, an den Kapuzen zu erkennen) zieht in einer Prozession von der Gnadenkapelle zum Mönchschor. Bis heute hat sich die Tradition der Benediktiner erhalten, das „Salve Regina" in der Gnadenkapelle als Endpunkt der Vesper zu singen.[39] Schon damals versammelten sich die Wallfahrer um die Gnadenkapelle, doch diese wurde durch die Kirchenarchitektur nicht speziell hervorgehoben.

Unter Abt August Reding erfolgten die ersten Maßnahmen zu einem kompletten Neubau, sodass 1673 der Bau eines neuen Chores, der an das alte Kirchenschiff anschließen sollte, durch den Baumeister Hans Georg Kuen geplant wurde. Schrittweise wurde die gotische Bausubstanz beseitigt und der barocke Neubau durch Caspar Moosbrugger (1656-1723) ab 1703 verwirklicht (Abb. 10).[40] Die Brüder Cosmas Damian und Egid Quirin Asam

[35] Lang 2010, S. 107.
[36] Hüsser 1659, S. 143.
[37] Hüsser 1659, S. 127-129, 137.
[38] Häfelin 1723, o. S.
[39] Eigene Beobachtung, November 2014.
[40] Böck 1989, S. 97, 98.

schmückten ab 1724 die drei großen Gewölberäume der Kirche – das Oktogon, die Abendmahlskuppel und die Weihnachtskuppel – sowie den Chorraum mit Fresken und Stuckdekorationen aus (Abb. 11). Im Jahre 1746 erfuhr das Presbyterium eine neue Ausstattung mit Fresken des Malers Franz Anton Kraus, sodass das ursprüngliche Gesamtkonzept der Asam-Brüder mit dieser Veränderung verloren ging.[41] Einen Großteil der heute noch sichtbaren Stuckmarmorplastiken schufen Diego Carlone (z. B. den Epitaph der Kanzel) und Joseph Anton Feuchtmayer (Nebenaltäre) in den 1730er Jahren.[42] Ein Schriftstück im Klosterarchiv Einsiedeln dokumentiert, dass die Weihe der neuen Kirche am 3.05.1735 durch Abt Nikolaus Imfeld durchgeführt wurde, jedoch keine Versammlung von Gläubigen stattfand.[43] Pater Gregor Jäggi, der derzeitige Klosterarchivar, versicherte auf Anfrage, dass heute keine Kirchweihpredigt existiere.[44]

Bei der Einsiedler Wallfahrtskirche handelt es sich um eine doppeltürmige Wandpfeilerkirche mit einschiffigem Langhaus und Emporen (Abb. 12). Nach Moosbruggers frühem Tod übernahmen die Asam-Brüder die Betreuung des Projektes. Sie orientierten sich zwar an Moosbruggers Entwurf, konnten jedoch mit der Gestaltung der Architektur durch Malerei und Stuck ihre eigenen Vorstellungen verwirklichen.[45]

Der oktogonale Raumabschnitt im Westen ist bedingt durch die notwendige architektonische Rücksichtnahme auf die Gnadenkapelle. Die Gewölbestruktur entwickelt sich von den Pfeilern der Gnadenkapelle ausgehend und umspannt den gesamten Raum. Hochaltar und Gnadenkapelle können als die zwei einander gegenüberliegenden Zentren gesehen werden. Der Chorraum mit Chorgestühl für das gemeinsame Gebet der Mönche liegt nahe der verbindenden Türe zum Klostergebäude mit Klausur und ist durch ein schmiedeeisernes Gitter, das ähnlich einem Lettner Laien von Geistlichen abgrenzt, vom Langhaus getrennt. Der Bereich im Westen ist für die Andacht der Pilger vorgesehen (Abb. 13). Wird eine Messe gefeiert, so steht das Gittertor offen und ermöglicht besseren Sichtkontakt zum Hochaltar. Hinter dem Hochaltar befindet sich ein weiterer Raumabschnitt mit der ebenerdig gelegenen Sakristei und dem ein Stockwerk darüber befindlichen Oberen Chor. Dieser wird ausschließlich von den Mönchen benutzt. Vergleicht man die frühere gotischen Klosterkirche, deren hohes Kreuzrippengewölbe das Gebäude lang und schmal erscheinen ließ, mit dem barocken Neubau, so fällt der größere Raum um die Gnadenkapelle auf, den das Oktogon schafft. Die gewonnene Breite stellt den Pilgern viel Platz für Umgänge

[41] Kuhn 1913, S. 39-40, 43-44, 52.
[42] Oechslin/Buschow 2003, S. 436, 438.
[43] KAE. A. YC. 9.
[44] Auskunft von Pater Gregor Jäggi am 13.11.2014.
[45] Kat. Ausst. 1973, S. 202-203.

zur Verfügung. Gerade im 17. und 18. Jahrhundert, zu jener Zeit, als die Feierlichkeiten mit Prozessionen und Theaterstücken zur Engelweihe einen Höhepunkt erreichten, war Moosbruggers neue architektonische Lösung für den ansteigenden Pilgerstrom notwendig. Der Wechsel von hohen und niedrigen Kuppelgewölben schafft einzelne Raumabschnitte, in welchen beim Durchschreiten die Fresken dem Betrachter verschiedene Szenen illustrieren. Die Darstellungen von Engelweihe und Geburt Christi geben den Blick in den Himmel frei. Licht- und Schatteneffekte tragen zur Dramatisierung der Szenen bei. Oktogon, Weihnachtskuppel und Chorraum sind mit Laternen ausgestattet, die den Einfall von Tageslicht ermöglichen und so die Deckenmalereien lebendig machen. Die regelmäßige Durchfensterung der Kirche sorgt beim Betrachter je nach Tageszeit für unterschiedliche Seherlebnisse.

2.4 Die Gnadenkapelle

Durch mehrere erhaltene Stiche lässt sich das frühere Aussehen der Gnadenkapelle nachvollziehen. Eine Grafik (um 1600) zeigt die Innenansicht der gotischen Kapelle mit dem Kreuzrippengewölbe von 1465 (Abb. 14) mit je zwei Fenstern an den Längsseiten. An der Ostwand erkennt man das in einer Nische aufgestellte Gnadenbild mit zwei weiteren Figuren, die es einrahmen. Die Außenansicht mit auf dem Gewölbe sitzendem Holzdach und Strebewerk an den Seitenwänden im Zustand von 1465 ist ebenfalls auf dem Stich abgebildet.[46] Ein anderer anonymer Stich um 1600 zeigt die Westfassade der mittelalterlichen Kapelle mit Darstellungen von Maria und Christus (Abb. 15). Dem Kunsthistoriker Hans Sennhauser zufolge sind die beiden Säulen und der Giebel aus Backsteinen falsch verstanden aus früheren Vorlagen übernommen worden und entsprachen nicht der damaligen Realität.[47] Im Kloster Einsiedeln befindet sich ein Ölgemälde von 1602, das ebenfalls die Westfassade wiedergibt, jedoch eine detailliertere Darstellung aufweist (Abb. 16).[48] Über dem Portal wird Mariä Verkündigung gezeigt, darunter befindet sich die Anbetung der Könige und im Dachgiebel ein Medaillon mit Gottvater. Der auf dem Gemälde dazukomponierte Baum, dessen Wurzeln aus dem Dach der Kapelle wachsen, kann wie jener auf der zuvor erwähnten Druckgrafik (Abb. 6) interpretiert werden: Meinrad legte mit seiner Kapelle die „Wurzel“ für das Kloster und die wachsende Wallfahrtsbewegung, Engelweihe und Mariengnadenbild

[46] Vgl. Grafik der Einsiedler Gnadenkapelle, um 1600, Graph. Slg. ZBZ.
[47] Sennhauser 2000, S. 115, 131.
[48] Sennhauser 2000, S. 115, 131.

verstärkten diese. Eine Innenansicht der mittelalterlichen Gnadenkapelle hat sich nicht erhalten.

Mit Hilfe der Stiche von Johann Jakob Thurneysen (um 1681) nach den Zeichnungen von Pater Athanasius Beutler kann die erste barocke Umgestaltung der Gnadenkapelle nachvollzogen werden (Abb. 17–20). Aus dem Dankschreiben des Abtes Augustin I. an den Erzbischof vom 10.05.1618 geht hervor, dass der Abt für die vollständige Einkleidung der Gnadenkapelle eintrat, um diese in ihrem Aussehen der Loretokapelle anzugleichen.[49] Anhand der genannten Grafiken erkennt man die Verkleidung aus schwarzem Marmor, Reliefs mit Szenen aus dem Marienleben an der Westfassade und Engelskulpturen mit Leidenswerkzeugen Christi (Martersäule, Leiter, Schweißtuch, Geißel, Lanze, Hammer, Kreuz, Schwamm, Fessel, Zange und Schale, mit der das Blut Christ aufgefangen wurde), welche die Balustrade schmückten. Je eine Marienfigur mit unterschiedlichen Attributen (Krone, Mondsichel bzw. Strahlenkranz, Rosenkranz in der Hand und Sternenkranz über dem Haupt) bekrönte die Ost- und die Westfassade. Die drei Reliefs an der Westfassade geben Mariä Geburt, die Verkündigung und den Tod Marias wieder. Pater Athanasius Beutler fertigte eine Zeichnung und Johann Jakob Thurneysen danach einen Stich vom Inneren der Gnadenkapelle von 1680 an (Abb. 21).[50] Dieser zeigt das gotische Gewölbe des Gebäudes, das bekleidete Gnadenbild auf dem Altar sowie Skulpturen von Gottvater und Christus, die Maria auf beiden Seiten stützen. Die Geisttaube befindet sich in einer muschelförmigen Bekrönung des Altars.

Die sogenannte Casa Santa, als Wohnhaus Marias angesehen, soll der Legende nach 1294 von Nazareth nach Loreto in Italien geflogen sein und war seither Ziel von Pilgerfahrten. Ab 1518 wurde die Loretokapelle von Andrea Sansovino mit Marmor eingekleidet und mit Reliefs der Lebensgeschichte Marias geschmückt (Abb. 22). Drei Bronzetüren an der Fassade des Gebäudes kamen Ende des 16. Jahrhunderts hinzu. Ab 1468 wurde eine Kirche, die der Kapelle zum Schutz vor Plünderungen gereichen sollte, über der Casa Santa errichtet.[51] Die besondere architektonische Situation der Kapelle in der Kirche findet sich nicht nur bei der Basilika vom „Heiligen Haus“ in Loreto, sondern bereits bei der Grabeskirche in Jerusalem und blickt somit auf eine lange Tradition zurück. Die Kapelle über dem Heiligen Grab wurde 1555 in der Anastasisrotunde der Grabeskirche neu errichtet. Die gotische Wallfahrtskirche Mariä Krönung in Lautensbach (Deutschland) von 1485 verfügt über eine Kapelle mit einem Mariengnadenbild, die keinerlei spätere Veränderungen erfuhr,

[49] KAE, A. WC. 1.11.
[50] Oechslin/Buschow 2003, S. 384.
[51] Roli 1966, S. 1, 3.

sondern sich in ihrer Formensprache gänzlich in die mittelalterliche Kirche einfügt.[52] Im deutschsprachigen Raum folgte eine Reihe von Nachahmungen der Loretokapelle. Das Gemälde des Patroziniumsaltars an der Südseite des Einsiedler Oktogons zeigt die dortige Gnadenkapelle als eine fliegende Kapelle, über welche die gekrönte Maria ihren Mantel breitet und somit Assoziationen zur Casa Santa weckt (Abb. 23). Dies soll andeuten, dass die Gläubigen, welche zur Gnadenkapelle pilgern, dort Marias Schutz empfangen. Die Gnadenkapelle wird auch in einem Fresko über dem Altar des hl. Meinrad dargestellt, der von Engeln in den Himmel aufgenommen wird (Abb. 24). In Einsiedeln stehen die Verehrung des hl. Meinrad, die Feier der Engelweihe sowie die Anbetung des Gnadenbildes in Verbindung mit der Kapelle. In der Darstellung der Kapelle werden alle genannten Aspekte der Wallfahrt vereinigt und so den Pilgern kommuniziert. Durch den sich ändernden Kontext können verschiedene biblische und historische Zusammenhänge beleuchtet werden.

Im Rahmen des Kirchenneubaus wurden ab 1721 Veränderungen an der Gnadenkapelle vorgenommen. Die neuen Pfeiler der Gnadenkapelle sollten die architektonische Konstruktion des Oktogons tragen.[53] Der Stich von Xaver Schönbächler aus der Mitte des 18. Jahrhunderts überliefert das Aussehen der Gnadenkapelle zu dieser Zeit (Abb. 25). Die Reliefs der Westfassade, welche bei dem zuvor erwähnten Stich des 17. Jahrhunderts dargestellt sind (Abb. 17), wurden nach Schönbächlers Stich beibehalten. In der Einsiedler Chronik von 1752 werden die beibehaltenen Skulpturen auf der Balustrade beschrieben:[54] Maria „wie sie in Himmel gefahren“, rechts der hl. Meinrad, links der hl. Benedikt. Elf neue Statuen kamen dazu: vier Engel, „gegen Mittag Esther und Abigail“, „gegen Mitternacht Judith und Jahel“, auf Seiten des Chores Joachim, Anna und Joseph. Die Innenwände der Kapelle seien im Zustand, „wie sie bey der göttlichen Einweyhung hinterlassen“ wurden. Das alte Dach habe den Lichteinfall in die Kirche behindert und sei entfernt worden.[55] Die alttestamentarischen Präfigurationen Marias traten an die Stelle der Engelskulpturen. Somit ergab sich ein thematischer Bezug auf die Marienverehrung in der Kapelle.[56] Abt Maurus von Roll ließ 1704 den Altar der Gnadenkapelle verändern, sodass das Gnadenbild goldene Wolken umgaben, aus denen Strahlen und Blitze hervorbrachen. Als Vorbild diente dabei die Beschreibung der Engelweihlegende,[57] wonach Maria „vor dem Altar glänzend wie ein Donnerblitz“ erschien.[58] Aus dieser Zeit hat sich keine bildliche Darstellung des Innenraums erhalten.

[52] Rüdiger 1999, S. 150.
[53] Ringholz 1913, S. 67.
[54] Kälin 1752, S. 69-71.
[55] Kälin 1752, S. 69, 71.
[56] Oechslin/Buschow 2003, S. 381-382.
[57] Ringholz 1913, S. 70.
[58] Schädler 1718, S. 59.

Das heutige Erscheinungsbild der Kapelle ist nicht mehr repräsentativ für die Situation des 18. Jahrhunderts. 1798 wurde die barocke Gnadenkapelle durch französische Truppen zerstört und ab 1805 wieder neu aufgebaut.[59] Im 17. und 18. Jahrhundert wurde das Erscheinungsbild der Kapelle verändert, um es dem damals modernen Stil anzupassen. Man scheute davor zurück, das Gebäude weitgehend neu zu errichten. Der alte Kern wurde reliquienähnlich bewahrt und wiederverwendet. Dies erinnert an den Gebrauch von Spolien, antiken Bauteilen (wie z. B. Statuen, Säulen und Reliefs), die als Bedeutungsträger in Neubauten des Mittelalters und der Renaissance integriert wurden.[60] Ihnen wurde, ähnlich einer Reliquie, auf Grund ihrer geschichtsträchtigen Vergangenheit auratische Qualität zugesprochen und und sie wurden deshalb erhalten.[61] Die Außenfassade der Kapelle war vom Spätmittelalter bis zur Barockzeit immer mit Dekorationen und Personendarstellungen ausgestattet, das Innere blieb bis auf unmittelbare Umgebung des Gnadenbildes schmucklos. Dies könnte daran liegen, dass die ohnehin kleine Kapelle mit zusätzlichen Skulpturen noch weniger Raum für eintretende Personen geboten hätte. Die schlichte Gestaltung des Inneren kann als Rückbesinnung auf die mittelalterliche Meinradskapelle gesehen werden. Die Außenseite sollte für die sich nähernden Besucher imposant wirken, der Innenraum war auf die religiöse Einkehr ausgerichtet. Anhand der bereits angeführten Stelle der Chronik von 1752 lässt sich ableiten, dass die Erwähnung der Originalität der Mauern für das damalige Leserpublikum von großer Bedeutung war. Das gotische Mariengnadenbild wurde in die modernisierte Umgebung von 1680 und später von 1704 eingepasst, mit Gewändern, Kronen und Zepter zeitgemäß dekoriert, sodass der uneingeschränkte Blick auf die Skulptur nicht mehr möglich war. Da die Figur keine neue Fassung erhielt, begnügten sich die Betrachter mit den wechselnden Gewändern aus Stoff.

2.5 Das Bildprogramm des Oktogons

Der erste Blick des Besuchers beim Betreten der Kirche von Westen fällt auf die Gnadenkapelle im achteckigen Zentralraum, dem Oktogon. In der Mittelachse, freistehend positioniert, verhindert sie die Sicht ins Innere der Kirche (Abb. 11). Von acht Pfeilern gehen acht Gewölbebögen aus, die sich an zwei seitlich vom Chor der Kapelle aufsteigenden Pfeilern vereinen. Zwischen den Gewölbebogen befinden sich Deckenflächen von unterschiedlicher Größe, wobei durch die Symmetrie der Anlage die einander

[59] Oechslin/Buschow 2003, S. 393.
[60] Poeschke 1996, S. 7.
[61] Weigel 1996, S. 117.

gegenüberliegenden Felder gleich groß sind. Die einheitliche Farbgebung und Dekoration der Gurte setzen die mit Fresken ausgestatteten Gewölbeflächen optisch voneinander ab und betonen die architektonische Gliederung. Um die Fresken betrachten zu können, ist es notwendig, in das Zentrum des Raumes vorzudringen und an die Gnadenkapelle heranzutreten. Wenn man nach Westen gewandt den Blick hebt, kann man eine der beiden wichtigsten Darstellungen des Oktogons betrachten, nämlich jene mit Maria als zentraler Figur. Umrundet der Besucher die Kapelle, nimmt er Darstellungen von schwebenden Figuren in einer Aufwärtsbewegung vor einem durch Wolken akzentuierten Hintergrund wahr. Vier der Gewölbeflächen sind zur Gänze mit Fresken bedeckt, während die kleineren Gewölbezwickel hauptsächlich Stuckverzierungen aufweisen. An einigen Stellen werden fließende Übergänge in Form von Freskierungen geschaffen, die Verbindungen zwischen den sich abwechselnden großen und kleinen Feldern herstellen. So wird eine lebendige Bewegtheit der Figuren suggeriert, die über den Gewölbegurten zu schweben scheinen. Diese haben die Aufgabe, die Darstellungen der Gewölbezwickel optisch voneinander zu trennen, wodurch eine bessere Lesbarkeit ermöglicht wird. Gleichzeitig wird die strenge Abgrenzung der Felder an einigen Stellen durch die Freskierung, welche über die Gurtbögen reicht und die Gewölbesegmente miteinander verbindet, gemildert. Die vier kleinen Gewölbeflächen mit Stuckverzierungen auf rosa Hintergrund dienen als neutrale Zonen, welche für den notwendigen Abstand zwischen den großen figürlichen Freskendarstellungen sorgen und eine Rhythmisierung der aufeinander folgenden Gewölbeflächen bewirken. Beim Rundgang durch das Oktogon, dessen Funktion die Aufnahme einer großen Zahl von Pilgern ist, stellt sich der Eindruck eines weiten Raumes ein, verstärkt durch das Weiß der Pfeiler, Wände und Emporen. Die Farbigkeit beginnt erst bei dem in Rosa gehaltenen Schmuck der Kapitelle. Wenn der Blick weiter zum Deckengewölbe schweift, nimmt der Betrachter neben der Buntheit der Fresken hauptsächlich das vorherrschende Rosa der schmalen Gewölbezwickel und Stuckverzierungen sowie das Rot in den Gurtbögen wahr. Die Farbe Gold wird bei den Dekorationen sparsam verwendet. Die komplexe Architektur der Gewölbezone ist die Ursache für die Sicht auf Teile von verschiedenen Gewölbezwickeln und deren Fresken. Erst durch die bewusste Positionierung unter einem Gewölbefeld ist die Betrachtung einer bestimmten Darstellung möglich.

In der Ost-West-Achse der Kirche liegen die beiden größten Gewölbefelder, in denen sich die Hauptszenen des Bildprogrammes befinden. Im östlichen Gewölbesegment ist der auferstandene Christus mit Wundmalen dargestellt. Eine Schar von Engeln und Heiligen begleitet ihn. Gottvater, der über ihm thront, ist um 180° gedreht, sodass er vom Betrachter

nur von Osten kommend, und zwar nahe den Pfeilern, die mit der Kapelle verbunden sind, in der richtigen Position gesehen werden kann (Abb. 26). Von Westen kommend gilt dies auch für die Engel im gegenüberliegenden Fresko. Der rote Auferstehungsmantel hinter dem hellen Leib Christi hebt diesen optisch hervor. Von Gottvater und Christus geht ein goldfarbener Lichtschein aus, der den Nachthimmel, erkennbar an einigen dunklen Wolken, erhellt. Auf der gegenüberliegenden Seite sieht man Maria in Begleitung von Evangelisten und Engeln (Abb. 27). Ein Reigen von Putti umschwebt Maria. Die Attribute Zepter und Krone weisen auf ihre Rolle als Himmelskönigin. Einen Anknüpfungspunkt zu der Beschreibung des apokalyptischen Weibes in der Offenbarung des Johannes schaffen die zwölf Sterne, die Marias Haupt umkränzen, und der Strahlenkranz aus gleißendem Licht, welcher Assoziationen zu „der Frau, mit der Sonne umkleidet“ aufkommen lässt (Offb 12,1). Marias blauer Mantel über dem roten Kleid ist in Bewegung wiedergegeben. Dies könnte als Hinweis auf ihre Schwangerschaft bzw. jene des „Apokalyptischen Weibes“ gedeutet werden (Offb 12,2). Hat der Besucher die Gnadenkapelle umrundet, fügen sich für ihn die in einzelne Gewölbesegmente aufgeteilte Freskendarstellungen des Oktogons zu einem Ganzen. Die Legende der Engelweihe, welche in mehreren Einsiedler Chroniken geschildert wurde, diente als Grundlage für die Auswahl der Figuren der Deckenfresken: Christus, Maria, Engel mit goldenen Weihrauchgefäßen, die Evangelisten, Kirchenväter, der Erzengel Michael als Vorsänger feiern gemeinsam die Weihe der Meinradskapelle.[62] Die Personen, eingerahmt durch die Architektur der Gurtbögen, streben zu einem gemeinsamen Zentrum, nämlich dem imaginären Himmel über der Kapelle. Der Betrachter, der in das Gewölbe emporblickt, wird somit unmittelbarer Zeuge des Ereignisses. Die Engelweihe sollte durch die Neuinszenierung des Gnadenbildes, welches 1704 mit goldenen Wolken, aus denen Strahlen hervorbrachen, versehen wurde, thematisch in dessen Nähe gerückt werden. Die Mariendarstellung im Deckenfresko ist wie das Gnadenbild mit Insignien ausgestattet, um Maria in den Rang der Himmelskönigin zu heben. Anhand einer Fotografie der Marienskulptur ohne Behang lässt sich erkennen, dass das Gnadenbild ursprünglich weder Mantel noch Kronen und Zepter trug und somit ohne Schmuck konzipiert war (Abb. 3). Der Stich von Pater Beda Schwaller aus dem Jahre 1684, welcher das Gnadenbild im Verhältnis 1:1 mit Kronen und Zepter wiedergibt, zeigt, dass im 17. Jahrhundert die Darstellung des Gnadenbildes ohne jegliche Herrscherinsignien nicht üblich war (Abb. 28). Die mittelalterliche Figur sollte für die Pilger durch eine zeitgemäße Dekoration umgeben werden.

[62] Schädler 1718, S. 58-59.

In allen Gewölbefeldern der vier Haupthimmelsrichtungen des Oktogons werden Teile eines weißen Tempels sichtbar. Erst durch die Betrachtung der Freskendarstellungen an der Westwand oberhalb der Fensterzone erschließt sich die Bedeutung des Tempels (Abb. 29). Im rechten Kompartiment sind der Hohepriester vor dem Altar und der kniende König Salomo am oberen Ende der Treppe zu sehen, während links die für die Tempelweihe wichtige Bundeslade, das eherne Becken und der Opferstier wiedergegeben sind. Die Darstellung des Bischofs Konrad, welcher nach seiner Vision die Gnadenkapelle auf Wunsch der Gläubigen weihen sollte, befindet sich unterhalb der Szene des Alten Testaments an den Seiten des mittleren Fensters.[63] Die Inschrift „Frater cessa divinitus consecrata est“ über dem Mittelfenster wird von einem Engel gehalten und verweist somit auf die göttliche Stimme, welche Bischof Konrad an der Weihe hinderte. Beide Weihen werden einander typologisch gegenübergestellt und von einem Gewölbe überspannt, das die Scheinarchitektur einer gemalten Kuppel aufweist. Deren Gliederungselemente unterscheiden sich zwar formal von jenen der Kassettendecke, die als Teil der dargestellten Tempelarchitektur im Oktogon zu sehen ist. Doch ein thematischer Zusammenhang ist gegeben, da an der Westwand die Weihe des Salomonischen Tempels gezeigt wird und in den Fresken des Oktogons die Weihe der Meinradskapelle. Die Tempelarchitektur befindet sich direkt unter der Erscheinung Marias. Der Salomonische Tempel wird in der „Lauretanischen Litanei“ als marianisches Symbol interpretiert, wenn Maria als Sitz der Weisheit angerufen wird. Vor dem Verlassen des Gebäudes wird der Betrachter somit nochmals an den ursprünglichen Anlass der Entstehung von Kirche, Kloster und Wallfahrt erinnert. Die Erzählung findet ihr Ende in der Schilderung des zweiten Teils der Geschichte, nämlich der Mitteilung, dass die Kapelle bereits durch Christus geweiht wurde. Steht die Sonne im Westen, fällt Licht durch das Fenster, das sich hinter dem Engel mit Schriftband, umrahmt von einem Wolken- und Strahlenkranz, befindet.

Das Oktogon erfüllt die architektonische Funktion, die Gnadenkapelle bestmöglich in den Kirchenbau zu integrieren und optisch hervorzuheben. Doch damit geht gleichzeitig die schwierige Lesbarkeit der Fresken einher, mit welcher der Betrachter konfrontiert ist, wenn er vom Eingang im Westen oder vom Langhaus im Osten in das Gewölbe blickt und die Figuren um 180° gedreht wahrnimmt. Diese komplizierte Zugänglichkeit könnte Pilger beim Studium der Darstellungen irritiert haben. Theoretisch können alle dargestellten Heiligen in den Deckenflächen mit Hilfe der Engelweihlegende erkannt werden. Um dies erfolgreich zu bewerkstelligen, müsste der Wallfahrer längere Zeit im Oktogon verweilen und den idealen Standpunkt zur Betrachtung suchen. Jedoch erschweren der hohe Raum und die große Anzahl

[63]Oechslin/Buschow 2003, S. 411.

der Figuren, welche das Gewölbe bevölkern, die Identifizierung der Personen. Fraglich bleibt, ob Kirchenbesucher des 18. Jahrhunderts gewillt waren, sich so tiefgreifend mit dem Freskenprogramm auseinanderzusetzen. Andererseits muss einkalkuliert werden, dass Wallfahrer sich geistig auf den Besuch in Einsiedeln vorbereiten konnten, indem sie die bereits erwähnten Bücher wie z. B. den „Bilger-Stab“ von 1723 und den „Marianischen Atlas“ erwarben, den Predigten der Geistlichen in der Kirche lauschten oder am Fest der Engelweihe teilnahmen. So bestand die Möglichkeit, sich durch das Schauspiel und die Prozessionen auf den Besuch der Kirche einzustimmen. Gewiss ist, dass den Pilgern die Geschichte der Engelweihe durch diverse Chroniken und Disputationen, welche diese zum Thema hatten, bekannt war.[64] Je nach sprachlichem Niveau der Texte wurden unterschiedliche soziale Schichten angesprochen. Die in lateinischer Sprache gehaltenen Disputationen waren demnach für eine kleine Gruppe von theologisch gebildeten Personen verständlich.

2.6 Weitere Bezüge zu Marienverehrung und Gnadenbild

Östlich des Oktogons folgt eine flache Kuppel mit der Darstellung des Letzten Abendmahls. An diese schließt ein steiles Kuppelgewölbe an, dessen Fresko die Weihnachtsgeschichte wiedergibt (Abb. 30). Der Blick des Betrachters fällt auf die Hl. Familie im Stall, die von Hirten umringt ist. Über die Kuppel spannt sich das nächtliche Himmelszelt mit schwebenden Engeln, die abwärts gleiten und die Verbindung zur Erde aufnehmen. Maria, die Christus im Arm hält, bildet das Zentrum der Darstellung, zu welchem sich die Vielzahl an Figuren hinwendet. Die Szene ist das Gegenstück zur lichten Deckenmalerei über der Gnadenkapelle, indem sie das Dunkel der Geburtsnacht Christi einfängt. Den Endpunkt der wiederkehrenden Mariendarstellungen bildet das Hochaltarbild der Himmelfahrt Mariä von Franz Anton Kraus aus dem Jahr 1751 (Abb. 31).[65]

Auch im Klostergebäude, nämlich im Refektorium, findet sich ein Anknüpfungspunkt zum Einsiedler Gnadenbild. Michael Vogelsang malte um 1708 an die Holzvertäfelung der Decke ein Medaillon, gehalten von drei im Himmel schwebenden Engeln (Abb. 32).[66] In diesem ist die Lichterscheinung Marias zu sehen, umgeben von einem Strahlenkranz aus Blitzen. Das Gnadenbild wird in seinem mittelalterlichen Erscheinungsbild wiedergegeben,

[64] Tradition von regelmäßigen Publikationen der Einsiedlerischen Chronik seit Abt Ulrich Wittwiler 1582, vgl. z. B. die „Dissertationes Theologico-Philosophicae, & Contrversisticae“ mit dem Thema „Cella Meinradi Id est Sacellum Deiparae Virginis Mariae Einsidlensis […] 1681“.
[65] Holzherr 2006, S. 84.
[66] Böck 1989, S. 69.

also in historisierendem Modus. Nur die charakteristische schwarze Hautfarbe von Mutter und Kind fehlt.

In der Wallfahrtskirche Einsiedeln wiederholen sich Darstellungen Marias an mehreren Orten, angefangen im Oktogon bis zum Hochaltarbild im Osten, und begleiten so den Gläubigen bei seinem Weg bis zum Chor. Doch wechseln die Attribute Marias und die mit ihr interagierenden Personen. Manchmal wird sie mit Strahlenkranz und Blitzen dargestellt, um auf ihre Lichterscheinung bei der Engelweihe hinzuweisen. Obwohl die Kirche im 18. Jahrhundert neu gebaut wurde, war der kultisch bedingte Traditionsnachweis, die Meinradskapelle mit Gnadenbild, von großer Bedeutung. In der Barockzeit erhöhte sich der Stellenwert der Marienverehrung in Verbindung mit dem Fest der Engelweihe. Daher wurde diese auch im Freskenprogramm an prominenter Stelle über der Gnadenkapelle thematisiert. Man hielt sich genau an die Überlieferung der Einsiedler Chroniken[67] und kombinierte das komplexe Bildprogramm des Oktogons nicht mit der Darstellung des Gnadenbildes. In der nicht mehr erhaltenen barocken Kapelle des 18. Jahrhunderts verschmolzen Gnadenbild und Engelweihe zu einer Einheit, indem die Marienskulptur mit Wolken, Strahlenkranz und Blitzen gezeigt wurde. Die gemeinsame Darstellung von Maria, hl. Benedikt und hl. Meinrad als Skulpturen auf dem Sprenggiebel der Gnadenkapelle aus dem 17. Jahrhundert blieb auch nach der Neugestaltung im 18. Jahrhundert erhalten. Die Altäre von Benedikt und Meinrad in den Seitenkapellen auf Höhe der Abendmahlskuppel sind durch ihre gegenüberliegende Positionierung thematisch ebenfalls miteinander verbunden. Im Altargemälde erscheinen dem hl. Meinrad Maria und Christuskind in einer Vision. Auch in der Druckgrafik wird der Verbindung von Maria und Meinrad Ausdruck verliehen. Das Altargemälde des hl. Benedikt gibt diesen im Zustand größter geistiger Nähe zu den himmlischen Gefilden wieder. Gestützt von den Mitbrüdern im Augenblick seines Todes erfährt er die Präsenz einer Schar von Heiligen und Engeln, die auf die Erde herabsteigt, um ihn zu empfangen. Der auferstandene Christus mit Kreuz und Weltkugel sowie die in einen blauen Mantel gehüllte Maria thronen auf Wolken über der Szene. Beide Altargemälde thematisieren die Erscheinung von Christus und Maria, die Meinrad und Benedikt zuteil wird. Visionären Charakter besitzt auch das Fresko der Engelweihe im Oktogon, das ebenfalls die angeblich reale Anwesenheit von Christus und Maria zum Inhalt hat.

[67] Vgl. z. B. Schädler 1718.

3. Klosterkirche Andechs mit der Besonderheit des „doppelten“ Hochaltars

3.1 Entstehung der Wallfahrt und Baugeschichte von Kirche und Kloster

Das Besondere an der Geschichte der Kloster- und Wallfahrtskirche Andechs (Patrozinium Mariä Verkündigung) in Bayern ist die Entstehung von zwei Kulten im Mittelalter, welche das Kunstschaffen anregten. Während der Frühen Neuzeit verlagerte sich der Fokus von der Verehrung der drei heiligen Hostien auf den Marienkult. Im Folgenden werde ich mich in meinen Betrachtungen nur auf die Mariendarstellungen konzentrieren, jedoch zunächst auf die Geschichte der Kultformen und der Kirche eingehen.

Ursprünglich bildete die sogenannte Heilige Kapelle, in der die Reliquiensammlung des Grafen Rasso aus dem 10. Jahrhundert und die drei heiligen Hostien aus dem 11. Jahrhundert bis heute verwahrt werden, den Ausgangspunkt für die Wallfahrtsbewegung.[68] 1248 starb das Geschlecht der Andechser aus und deren Stammsitz, die Burg Andechs in Bayern, verfiel. Der verloren geglaubte Heiltumsschatz der Andechser, zu der z. B. die drei heiligen Hostien, das Krönungsgewand der Gertrud von Andechs-Meranien und Königin von Ungarn, Dorn- und Kreuzreliquien gehören, wurde 1388 zu einem Großteil wieder aufgefunden. Die Opfergelder des bald einsetzenden Pilgerstroms wurden für den Bau eines Klosters (Baubeginn 1392) mit einer dreischiffigen gotischen Hallenkirche (1423) an der Stelle der verfallenen Burg auf dem Berg Andechs verwendet (Abb. 33).[69]

Das Kloster Andechs kann als Hauskloster des Adelsgeschlechts der Wittelsbacher betrachtet werden, da ihnen die Gruft der Wallfahrtskirche als Grabstätte diente. Herzog Albrecht III. von Bayern (1401–1460) war für die Klosterstiftung verantwortlich und sorgte dafür, dass die ersten Benediktinermönche vom Kloster Tegernsee 1455 nach Andechs kamen.[70] Ihnen wurde die Aufgabe übertragen, die Wallfahrt der Pilger zu betreuen, die Heiligtümer der Kapelle zu hüten und sich um die Ausstattung der Kirche zu kümmern.[71] An der Ikonografie der Fresken im Chorraum und den Wappenschildern der Ostwand wird die Bedeutung der Wittelsbacher sichtbar.

Die drei heiligen Hostien bilden das Hauptheiligtum des Wallfahrtsortes und werden auf Grund folgender Legende verehrt: Papst Gregor der Große (540–604) soll bei einer Messfeier während der Wandlung auf der Hostie ein blutiges Kreuz erschienen sein. Eine weitere seiner

[68] Kriss 1950, S. 46.
[69] Bauerreis 1972, S.7-8, 10-11.
[70] Mathäser 1979, S. 41, 43.
[71] Kraft 1937, S. 222, 232.

Kommunionshostien habe außerdem ein blutiges Fingerglied gezeigt. Auf der Zelebrationshostie von Papst Leo IX. (1049–1054) soll das Christusmonogramm mit Blut geschrieben zu lesen gewesen sein.[72]

Bei der Klosterkirche Andechs handelt es sich um einen Bau aus dem frühen 15. Jahrhundert im architektonischen Typus der Freipfeilerhallenkirche, der auch bei den Neuerungen der Anlage im 17. Jahrhundert bewahrt wurde.[73] Vergleicht man die Druckgrafik von 1608 (Abb. 33), welche die mittelalterliche Kirche noch ohne neuzeitliche Veränderungen wiedergibt, mit dem heutigen Aussehen der Kirche aus der Mitte des 18. Jahrhunderts (Abb. 34), ist eine Beibehaltung der architektonischen Struktur sowie eine Bewahrung markanter Bauabschnitte wie z. B. des westlich gelegenen Turmes, der Ummantelung der Kirche mit Kapellen und der an der Südfassade angebaute Kapelle festzustellen. Die Klosteranlage wurde 1669 durch einen Brand teilweise zerstört und in der Folge renoviert bzw. neu gestaltet. Die Arbeiten fanden 1674 ihren Abschluss.[74] Die Heilige Kapelle im ersten Obergeschoß von 1472, damals wie heute Aufbewahrungsort des Reliquienschatzes, blieb vom Feuer verschont.[75] Während der Amtszeit von Abt Bernhard Schütz und unter der Führung des Münchner Hofstuckators Johann Baptist Zimmermann erfuhr die Kirche eine Modernisierung (Abb. 35). Zum Anlass für die Bauarbeiten wurde das 300-jährige Jubiläum der Klostergründung im Jahre 1755 genommen, welches adäquat gefeiert werden sollte. Als Baumeister wurden Lorenz Sappel und Ignaz Merani, als Stuckator J. G. Überherr eingesetzt. Als Bildhauer beauftragte man Johann Baptist Straub und Franz Xaver Schmädel. Der in Andechs ansässige Benediktinerorden begnügte sich mit der Verwendung des oberen Chores auf der Empore als Mönchschor. Für die Wallfahrer war der untere Chorraum zur Andacht und Prozession vorgesehen.[76] Zu Beginn des Umbaus wurden 1751 zwei Säulen beim Hochaltar entfernt, ein neues Gewölbe im Presbyterium errichtet sowie der damalige Hochaltar abgetragen.[77]

Doch in der Wallfahrtskirche entwickelte sich neben der Verehrung der genannten Reliquien auch der Kult um zwei Marienstatuen, wobei die eine zwischen 1450 und 1468 entstand, die andere 1609 von Hans Degler gefertigt wurde.[78] Beide Holzskulpturen befinden sich im doppelten Hochaltar (Abb. 36). Unklar ist, wann die als Gnadenbild verehrte gotische Marienstatue in die Wallfahrtskirche kam, da diesbezüglich keine Quellen vorliegen. Der

[72] Hlawitschka 1993, S. 105.
[73] Beck 1968, S. 275-276, 278.
[74] Dischinger 1993, S. 190, 192.
[75] Dischinger 1993, S. 190.
[76] Hogl 1969, S. 102-103.
[77] Sattler 1877, S. 37.
[78] Bosl 1993, S. 156.

Theologe Benedikt Kraft weist darauf hin, dass während des Mittelalters alle auf dem Heiligen Berg bestehenden Kirchen Maria geweiht und die alten Patrozinien wie z. B. des hl. Martin und der hl. Katharina nachgereiht wurden. Die Hauptkirche war ursprünglich dem hl. Nikolaus geweiht. Mit der Errichtung eines neuen Hochaltars 1473 wurde dieser wie auch die Kirche Maria zu Ehren konsekriert.[79] So ist anzunehmen, dass bereits damals ein Marienaltar bestand. Möglicherweise enthielt dieser schon die später als Gnadenbild verehrte Marienfigur. Die Kirche weist einen nördlichen und einen südlichen Eingang auf, wobei Letzterer sich an der Längsseite mit dem Erker befindet. Der Eingang im Norden ist dem Klostergebäude zugewandt. Es liegt nahe, dass die Mehrzahl der Wallfahrer von Süden in die Kirche eintrat, da sie vom Pilgerweg kommend von dort den direkten Zugang fanden, ohne den Chor umrunden zu müssen. Wenn der Besucher vom südlichen Eingang die Vorhalle durchschreitet, betritt er das Seitenschiff der Kirche. Im Hauptschiff des Langhauses angekommen erschließt sich ihm der architektonische Aufbau der dreischiffigen Hallenkirche, welche durch sechs Freipfeiler in Joche unterteilt ist (Abb. 37). Dadurch finden vier Deckenfresken im Hauptschiff Platz. Eine umlaufende Empore verbindet den gesamten Raum (Abb. 38). Parallel zum Hochaltar sind an den östlichen Pfeilern vier Seitenaltäre angebracht, sodass ein ungehinderter Blick auf den Hochaltar nur von einer zentralen Position im Hauptschiff möglich ist.

3.2 Der „doppelte“ Hochaltar

3.2.1 Der Hochaltar von Hans Degler

Die zwei Geschoße der spätgotischen Hallenkirche sind bereits für das 15. und 16. Jahrhundert belegt.[80] Pater Magnus Sattler verzeichnet in seiner Chronik, dass der (obere und untere) Choraltar mit Malerarbeiten von Balthasar Guggenmoos zu Ehren Marias geweiht wurde.[81] Dieser doppelte Hochaltar von 1609, aus zwei Teilen übereinander aufgebaut, wurde durch eine zwischen den Altären durchlaufende Empore, welche für die notwendige Stabilität sorgte, optisch geteilt.[82] Hans Degler schuf die Figuren der beiden Altäre, wie aus einem Vergleich mit dem Abt vom 10.11.1608 hervorgeht.[83]

Der Subprior des Klosters, Pater Maurus Friesenegger, führte von 1627 bis 1648 über die Ereignisse in Andechs ein Tagebuch. Dieses enthält Beschreibungen des Dreißigjährigen

[79] Kraft 1940, S. 416.
[80] Harrer 1977, S. 296.
[81] Sattler 1877, S. 353.
[82] Lehner 1993, S. 209-210.
[83] Kl.-Lit. Andechs des HM, Nr. 44 Bl. 32/34.

Krieges und berichtet über die einfallenden Schweden, die das Kloster beraubten und verwüsteten. Der Eintrag vom 18. Mai 1632 liefert Informationen über die Existenz eines doppelten Hochaltars: Auf dem oberen Altar stehe ein Muttergottesbild, das aber während der Kriegszeit vorübergehend auf dem unteren Altar aufgestellt worden sei, um das „wunderliche Bildnis“ zu vertreten. Letzteres sei schon früher rechtzeitig in Sicherheit gebracht worden. Viele wertvolle Gegenstände des Klosters seien vergraben worden. Wundersamerweise habe die Figur des oberen Altars den Angriff der „Heiligen-Lästerer“ unbeschadet überstanden, das Kloster jedoch großen Schaden erlitten. Dieses Ereignis habe zur Verehrung der Statue geführt.[84] Somit ist belegt, dass bereits in Hans Deglers „doppeltem“ Hochaltar das Gnadenbild im unteren und Deglers frühbarocke Marienstatue im oberen Altar ihre Aufstellung fanden. Außerdem wird durch den Eintrag dokumentiert, dass ab jenem Zeitpunkt die Statue am oberen Altar wie ein Gnadenbild als verehrungswürdig angesehen wurde. Der Subprior Pater Ildephons Gerstl schreibt über die Beschädigung des Klosters und die Zerstörung des Kirchturms durch Blitzschlag am 3. Mai 1669, dass „die beiden Statuen der seligsten Jungfrau in Sicherheit gebracht wurden.“[85] Beide Marienfiguren werden an dieser Stelle ohne Differenzierung oder Wertung genannt. Es liegt die Annahme nahe, dass man im Laufe der Jahre beiden Skulpturen einen ähnlichen Kultwert beimaß. Die Verehrungswürdigkeit des gotischen Gnadenbildes war auf das neuere Marienbildnis ausgeweitet worden. Immerhin hatte sich auch Hans Deglers Statue wie das mittelalterliche Gnadenbild gegen jegliche zerstörerische Einwirkung behauptet.

3.2.2 Der Hochaltar von Johann Baptist Zimmermann

Johann Baptist Zimmermann war für die Planung des Hochaltars, der 1755 geweiht wurde, zuständig. Bei dem ausführenden Künstler handelte es sich um den Bildhauer Franz Xaver Schmädl, der für die detaillierte Umsetzung verantwortlich war.[86] Zimmermanns ursprünglicher Entwurf für den Altar, welcher sich heute im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main befindet, wurde durch den Einfluss von Abt Schütz vom Bildhauer Schmädl verändert (Abb. 39).[87] Am auffälligsten sind die Modifizierungen des Altarauszugs: Der realisierte Altar enthält zusätzlich eine Personengruppe mit Gottvater und Engeln.

Der von Franz Xaver Schmädl verwirklichte Hochaltar wird durch die umlaufende Empore in zwei übereinander aufgebaute Altäre unterteilt, wobei der untere für die Pilger und der ober für die Mönche verwendet wird und für Wallfahrer nicht zugänglich ist (Abb. 36).

[84] Mathäser 1974, S. 23, 26-27.
[85] Mathäser 1979, S. 89, 90.
[86] Klemenz 2005, S. 39.
[87] Lehner 1993, S. 212, 214.

Frater Leonhard Winkle, Mönch des Klosters Andechs, verfolgte die letzte Renovierung der Klosterkirche von 2000 bis 2005 mit und bestätigte in einem Gespräch, dass der untere Altar aus Untersberger Marmor gefertigt ist, die Skulpturen beider Altäre aus Holz geschnitzt sind und die Altararchitektur des oberen Hochaltars aus Holz besteht.[88] Das mittelalterliche Gnadenbild sei im Laufe der Jahrhunderte immer wieder mit einer neuen Fassung versehen und zuletzt in den 1940-er Jahren sowie im Rahmen der letzten Renovierung der Kirche restauriert worden. Dabei sei aber nicht die Rückversetzung des Gnadenbildes in den Zustand des 15. Jahrhunderts im Mittelpunkt gestanden. Die Bindung der Wallfahrer an das Aussehen der Skulptur sei groß und man habe dieses deshalb nicht verändern wollen. Sicher ist, dass erst in der Barockzeit die Arme von Maria und Christuskind abnehmbar wurden, um den Figuren die textilen Gewänder überziehen zu können. Während des 18. Jahrhunderts wurden Marias Zepter, Brustschild und Sternenkranz sowie die beiden Kronen hinzugefügt.

Das mittelalterliche Gnadenbild im unteren Teil des Altars zeigt eine sitzende Maria mit Christuskind im Arm, welches eine Weintraube in der Hand hält und von dieser eine einzelne Beere pflückt (Abb. 40). Die Weintrauben werden als dekoratives Element am Tabernakel unter der Marienfigur wiederholt. Die Weinrebe symbolisiert Maria, welche die Traube Christus hervorbrachte. Diese wird in der Kelter der Passion gepresst, woraus der Wein und somit das Blut Christi gewonnen werde.[89] Bereits im Alten Testament wird der Erlöser als Keltertreter beschrieben (Jes 63,3). Die Offenbarung des Johannes (Offb 19,13–15) bildet ebenfalls eine Quelle für diese Auslegung: „Bekleidet war er mit einem blutgetränkten Gewand, sein Name aber lautet: Wort Gottes. […] Er ist es, der die Kelter des Weines, der Zornglut des allmächtigen Gottes tritt.“ Zwischen dem 12. und 15. Jahrhundert verbreitet sich der Darstellungstypus des keltertretenden Christus im deutschsprachigen Raum.[90] Die Skulptur, welche in einer Nische positioniert ist, wird von einem Strahlenkranz, der Heiliggeisttaube, der Mondsichel und von barockem Zierrat wie Putti und Rocailleformen umgeben. Bei der Präsentation des Gnadenbildes nimmt die Altararchitektur eine umhüllende und schützende Funktion ein. Es wird nicht als Kultbild für sich exponiert aufgestellt, um es von mehreren Seiten betrachten zu können, sondern fügt sich in die Altarnische ein. Optisch hebt sich die Figur kaum von der in ihrer Umgebung vorherrschenden Goldfarbe ab. Über dem Strahlenkranz, der die Nische umgibt, ist folgende Inschrift angebracht: „SALUS INFIRMORUM, REFUGIUM PECCATORUM“, ein Verweis auf Marias Anrufungen in der Lauretanischen Litanei.

[88] Gespräch am 22.06.2015 mit Fr. Leonhard Winkle.
[89] Klemenz 2005, S. 39.
[90] Kreßel 1982, S. 98.

Hans Deglers im oberen Altar integrierte Marienfigur von 1609 ist eine Standfigur, welche die Arme von sich streckt, im Unterschied zur mittelalterlichen Sitzfigur im unteren Altar (Abb. 41). Die Skulptur ist fix auf ihrem Podest verankert und wird von in Wolken schwebenden Engeln und Puttenköpfen umgeben, welche die Nische einrahmen und in einer Aufwärtsbewegung begriffen sind. Ein Sternenkranz umgibt das Haupt der Madonna. Im Unterschied zum Gnadenbild im unteren Hochaltar steht sie in einer flacheren Nische, welche der Skulptur mehr Umraum zu Verfügung stellt. Die meisten Engel- und Heiligenfiguren, welche die Skulptur umgeben, wenden ihren Blick in die Höhe. Der Himmel ist auch die Richtung, in welche die Marienfigur zu streben scheint. Denn den obersten Abschnitt des doppelten Hochaltars bildet eine bekrönende Figurengruppe vor gemaltem Wolkenhimmel unter dem blauen, baldachinförmig arrangierten Tuch. Gottvater, umringt von Engeln und der unter ihm schwebenden silberfarbenen Heiliggeisttaube, sitzt auf einer von Strahlen umgebenen Wolkenbank, blickt auf Maria nieder und breitet den rechten Arm aus, der Richtung Himmel weist. Damit übernimmt er die Armbewegung des Engels, der auf dem die Säulen bekrönenden Sims sitzt. So kann durch die Interaktion der erwähnten Figuren mit der Gottesmutter die Szene als Marias Aufnahme in den Himmel betrachtet werden. Die beiden Marienfiguren lassen sich als zwei aufeinander folgende Ereignisse interpretieren. Bedingt durch die Existenz des alten Gnadenbildes im unteren Altar, das Maria als Mutter mit Kind zeigt, folgte Hans Deglers Entwurf einer korrespondierenden, zweiten Marienskulptur, die sie im Moment ihrer göttlichen Auszeichnung darstellt. Als Gottesgebärerin wird ihr die Ehre zuteil, mit ihrem sterblichen Körper in den Himmel aufgenommen zu werden. Die Historikerin Birgitta Klemenz ist der Ansicht, dass Maria gleichzeitig auch in einer anderen Phase ihres Lebens dargestellt wird, und zwar der Verkündigung. Der sich aufblähende Stoff über Marias Bauch verweise auf die bereits schwangere Maria und der sitzende Engel, der sich zu ihr hinunterwendet und sie direkt anblickt, könne als Engel der Verkündigung gedeutet werden. Dies würde auf das Patrozinium der Kirche hinweisen (Maria der Verkündigung).[91] Bereits Pater Placidus Scharl bezeichnete in seiner Chronik von 1755 die Marienfigur im oberen Hochaltar als unbefleckte Jungfrau und Mutter, die mit ihren ausgestreckten Händen den Christen Schutz anbiete.[92] Gottvater und die schwebende Geisttaube würden sich in diesen biblischen Kontext bezüglich Marias Schwangerschaft passend hinzufügen. Die Nische in Form einer Muschel, welche Marias Kopf akzentuiert, kann als Mariensymbol interpretiert werden: In der Seepredigt vergleicht Christus das Himmelreich mit einer schönen Perle, die ein Händler erwarb und dafür seinen gesamten

[91] Klemenz 2005, S. 40.
[92] Scharl 1755, S. 32.

Besitz verkaufte (Mt 13,45-46). Im „Physiologus“ wird Christus mit der Perle verglichen, mit welcher die Muschel, wenn sie bei Tagesanbruch zum Meeresspiegel aufsteigt und den Morgentau sowie das Licht von Sonne, Mond und den Sternen in sich aufnimmt, schwanger wird.[93]

3.3 Die Feier des 300-jährigen Jubiläums der Stiftung des Klosters und seine Auswirkungen auf Marienverehrung und Kirchenausstattung

Pater Magnus Sattler vermerkt in seiner Chronik, dass Abt Bernhard Schütz mit den Vorbereitungen der Feier zum 300-jährigen Jubiläum der Stiftung des Klosters Andechs 1755 bereits vier Jahre zuvor begonnen habe. Aus diesem Grund wurde eine Restaurierung der Kirche geplant.[94] Während des Festes wurde eine philosophisch-theologische Disputation abgehalten, deren 100 Thesen Pater Placidus Scharl durch zwei Kupferstiche dokumentierte.[95] Diese zwei Thesenblätter, welche sich heute in der Klausur des Klosters Andechs befinden, enthalten je eine bildliche Darstellung und darunter einen Textabschnitt mit den Thesen. Das philosophische Thesenblatt zeigt das Kloster, über welchem das Gnadenbild der sitzenden Madonna schwebt (Abb. 42). Einige zu Boden gestreckte Personen im Vordergrund blicken hilfesuchend zu Maria auf. Schwebende Engel über dem Gnadenbild verkünden die Worte „Venite ad me omnes, Qui laboratis Et onerati estis (Mt 11,28).“ Den Rahmen der Szene bilden vier Embleme mit Symbolen, die teilweise der Lauretanischen Litanei entstammen, und entsprechenden Unterschriften. In diesem Gebet wird Maria als Heil der Kranken, Zuflucht der Sünder, Trösterin der Betrübten und Hilfe der Christen bezeichnet, was im Thesenblatt durch die zu Maria flehenden Menschen dargestellt wird. Maria wird mit der Arche des Bundes und dem Morgenstern verglichen, welche beide in Emblemen zu sehen sind. Die Arche ist mit dem Spruch „Fert una salutem“ versehen, was auf Maria, die den Gläubigen Heil bringt, hindeutet. Das Emblem mit dem Schiff auf hoher See verweist durch die gefährliche Situation des Unwetters auf das Schicksal der Menschen, das von der Rettung durch Christus abhängt. Das tugendhafte Verhalten der Menschen veranlasst Christus, das Schiff in den sicheren Hafen zu geleiten.[96] Das Thesenblatt veranschaulicht die Verehrung des Gnadenbildes während des 18. Jahrhunderts. Obwohl die Stiftung des Klosters gefeiert und somit eines Ereignisses gedacht wurde, welches mit der Mariendevotion nichts zu tun hatte, besann man sich auf die mittelalterliche Marienfigur. Dies mag mit dem Hochaltar von

[93] Seel 1960, S. 42.
[94] Sattler 1877, S. 577.
[95] Vgl. in der Klausur des Klosters Andechs verwahrte Thesenblätter von Placidus Scharl von 1755.
[96] Vgl. ähnliche Embleme bei Henkel/Schöne 1976, Sp. 1463-1465.

Johann Baptist Zimmermann zusammenhängen, der das Gnadenbild neu inszenierte und somit in das Zentrum des Interesses rückte.

Das Zentrum des theologischen Thesenblattes bildet die Monstranz mit den drei heiligen Hostien, umhüllt von Marias schützendem Mantel. Die Gottesmutter schwebt über dem Kloster Andechs, von ihr gehen Strahlen aus auf vier bekrönte Frauengestalten (Abb. 43). Diese umfassen zwei bayerische Wappenschilde sowie den Wappenschild der Habsburger, wobei die mittlere stehende Figur mit ihrer Hand zum Kloster bzw. zur Monstranz zeigt. Der Mann in Rüstung mit noch rauchendem Gewehr wendet sich, von einem Blitzstrahl getroffen, der von den Hostien ausgeht, zum Rückzug. Bayern konnte durch Marias Schutz und kraft der drei heiligen Hostien die Schweden während des Dreißigjährigen Kriegs abwehren. In der Lauretanischen Litanei wird Maria als goldenes Haus bezeichnet, welches am rechten Blattrand dargestellt ist. Das Haus mit verschlossenen Türen und Fenstern bei stürmischem Wetter kann auch für Gottes Schutz stehen, der den Satan fernhält.[97] Zusätzlich wird in der Darstellung mit der Sonne kombiniert, deren Strahlen von einem Spiegel reflektiert und zur Hausmauer abgeleitet werden. Salomos Braut wird im Hohelied (Hld 6,10) als „von der Sonne auserwählt“ beschrieben und im biblischen Text über die göttliche Weisheit (Weish 7,26) als „makelloser Spiegel“ bezeichnet. In der christlichen Ikonografie werden Sonne und Spiegel zu Mariensymbolen, welche auf Marias Auserwähltsein und die Unbefleckte Empfängnis verweisen. Das Emblem mit der Kugel, welche an einem Faden hängt und von einer Hand gehalten wird, soll die Fragilität des menschlichen Schicksals verdeutlichen, das Gottes Willen unterworfen ist.[98] Das Emblem am linken Rand zeigt einen Zweig mit Eichenblättern und einen Regenbogen. Die Eiche versinnbildlicht Standhaftigkeit und Beharrlichkeit gegenüber Feinden, ihre Blätter gelten als Ehrenzeichen für Helden. Auf die christliche Theologie bezogen kann die Eiche für den unerschütterlichen Glauben an Gott stehen. Versöhnung und Frieden drückt der Regenbogen als himmlischer Bogen aus, der Gottes Schutz nach der Sintflut symbolisiert und den Ausgleich zwischen dem Niedrigen und Hohen, den Menschen und Gott, schafft.[99] In der Genesis (Gen 9,8–17) wird der Regenbogen als Zeichen der Bundesschließung zwischen Gott und den Lebewesen der Erde beschrieben. Das unter dem Regenbogen dargestellte Zelt kann als Wohnung Gottes verstanden werden. Es wird im Buch Exodus (Ex 26,1–37) geschildert und enthält die Bundeslade der Israeliten. Alle Motti stellen den Bezug zwischen den in den Emblemen dargestellten Symbolen und den drei heilbringenden Hostien her. So wird z. B. das

[97]Vgl. ähnliches Emblem bei Henkel/Schöne 1976, Sp. 1233.
[98] Vgl. ähnliches Emblem bei Henkel/Schöne 1976, Sp. 46-47.
[99] Vgl. ähnliche Embleme bei Henkel/Schöne 1976, Sp. 219-220, 222, 115-116.

Sternzeichen des Löwen, das durch drei Sterne gekennzeichnet ist, als perfekte Einheit gesehen und mit den drei heiligen Hostien gleichgesetzt, was das Lemma „Trinum perfectum“ verdeutlicht. Das Thesenblatt schmücken Getreideähren, welche auf das Hohelied Salomos (Hld 7,3) verweisen, in dem der Körper der Braut Sulamith mit gehäuftem Weizen verglichen wird und somit wieder eine Referenz auf Maria beinhaltet. Bereits im Mittelalter entwickelte sich der Typus der Maria im Ährenkleid, welcher die Brautsymbolik von Sulamith und Salomo auf Maria und Christus umlegt (Abb. 44).

Während der Jubiläumsfeier wurden mehrere Predigten gehalten, die unter dem Titel „Lob=und Dankopfer dem heiligen Berg Andechs wegen glücklich hinterlegtem Dritten Jahrhundert von Stiftung des Closters des heil. Benedicti=Ordens in Obern Bayern […] Durch ein achttägiges hochfeyerliches Jubelfest […] 1756“ gesammelt publiziert wurden. In diesem Sammelband befindet sich eine in lateinischer und teilweise deutscher Sprache verfasste Rede, in der dokumentiert ist, dass zum Anlass des Jubiläums auch des Mariengnadenbildes gedacht wurde. Diese Rede besteht aus drei Teilen für je ein Jahrhundert seit der Klosterstiftung, wobei jedem Abschnitt drei Sternzeichen als Symbole zugeordnet sind. Im ersten Teil werden z. B. die beiden Gnadenbilder als Zwillinge („gemini“) gedeutet und durch folgende Subscriptio beschrieben: „Der Zwilling giebt dem Schiff den so erwünschten Port: Zwey Bildnussen das Heyl in diesem Gnaden=Ort.“ Im zweiten Teil steht „virgo“ für die Jungfrau Maria und „leo“ für den bayerischen Löwen. Dass die Marienstatue während des Dreißigjährigen Krieges den Überfall der Schweden auf das Kloster heil überstand und nicht vom Altar bewegt werden konnte, also „immobil“ war, wird in diesem Abschnitt besonders hervorgehoben. Wie bereits erwähnt handelte es sich bei der Marienstatue auf dem Altar zu jener Zeit um Hans Deglers Skulptur und nicht um das alte Gnadenbild. In deutscher Sprache wird verkündet: „Die Jungfrau pflegt man ja in die Fir=Stern zu zeblen: darum der Schwed umsonst getrachtet, sie zu fällen.“ Der Herzog von Bayern und Kurfürst des Heiligen Römischen Reiches, Maximilian I. (1573–1651), symbolisiert durch den Löwen, wird als Marienverehrer gepriesen, welcher Andechs mehrmals wegen des Gnadenbildes und der Reliquien besuchte. Sein Sieg im Dreißigjährigen Krieg wird Maria zugeschrieben. Maximilian als erfolgreicher Kämpfer in der Schlacht am Weißen Berg bei Prag wird der Jungfrau auf dem Heiligen Berg gegenübergestellt. „Wie bey der Jungfrau dort der Löw zum nächsten geht: So war Maximilian da, wo Maria steht.“[100] Gleich im ersten Kapitel danken Abt und Konvent im Rahmen einer Lobrede der Unterstützung des Hauses Wittelsbach, das

[100] Anon. 1756, S. 33–37.

300 Jahre lang als Förderer des Klosters auftrat.[101] Daher sind an der Kirchenwand zu beiden Seiten des Altarauszuges die bayerischen Wappen mit dem Symbol des Löwen dargestellt. Zuletzt, im dritten Teil, wird auf die neu renovierte Kirche hingewiesen und ein Wortspiel angewendet, um das Sternbild des Schützen mit Abt Schütz als treibende Kraft für das in die Höhe ragende Gebäude in Verbindung zu bringen. „Auch hier regiert ein Schütz, der durch so grossen Pracht Den Bogen unsrer Kirch in Himmel steigen macht.“[102]

Eine Lobrede des Sammelbandes von 1756 befasst sich mit verschiedenen Aspekten, die den Heiligen Berg Andechs auszeichnen. So wird dieser unter anderem als fruchtbarer Berg, als „Berg Mariä“ bezeichnet.[103] Bereits im Alten Testament, im Buch des Propheten Joel, wird vom heiligen Berg als Ort, an dem Gott wohnt, berichtet (Jo 4,17). Somit kann dieser als Präfiguration des Gnadenortes Andechs gedeutet werden, da Joel von Wundern erzählt, die Gott vom heiligen Berg aus wirken wird (Jo 3,5): „Doch ein jeder, der anruft den Namen des Herren, wird gerettet. Denn Rettung wird sein auf dem Berge Sion, in Jerusalem, wie der Herr es verheißen.“ In der Offenbarung des Johannes wird ein großer, hoher Berg als Ort der heiligen Stadt Jerusalem genannt, welche „im Glanz der Herrlichkeit Gottes“ gleich dem Leuchten des kostbaren Edelsteins Jaspis erstrahlt (Apk 21,10-11). Anzunehmen ist, dass diese Beschreibung des „Himmlischen Jerusalem“ von den Pilgern bei der Betrachtung des Klosters Andechs auf dem Heiligen Berg mit seinen Schätzen in der Heiligen Kapelle mitgedacht wurde. Benediktinische Klöster sind auf einer Anhöhe gelegen und ahmen somit das vom hl. Benedikt gegründete Kloster Montecassino nach, das auf einem Berg errichtet wurde.[104] An der Empore der Kirche unter der Orgel befindet sich das Chronogramm „MONS GRATVS AC PLACENS DEO“, auf welche die Predigt rekurriert (Abb. 45). In der vorhin genannten Lobrede wird das Bibelzitat Sach 4,2 für einen Vergleich herangezogen: Ein Engel erscheint dem Propheten Zacharias und zeigt ihm einen brennenden Leuchter, welcher von zwei Ölbäumen flankiert wird. Diese bezeichnet der Engel als „Kinder des Öls“, die vor dem Herrscher des Erdenkreises aufgestellt sind. Der Leuchter wird in der Rede mit dem Kirchenaltar gleichgesetzt und die beiden Marienstatuen mit den Ölbäumen. Mit dem Verweis auf Offb 11,4 werden jene „Kinder des Öls“ als Enoch und Elias bezeichnet. Die Kirchenväter hätten die von Gott geschickte Wolke, die der Prophet Elias nach der großen Dürre vom Berg Karmel aus sah, als Jungfrau Maria gedeutet. Sie werden demnach die Zeugen beim zweiten Erscheinen des Herrn beim Jüngsten Gericht sein. Die Marienfigur des oberen Altars, als „unbefleckte Jungfrau“ betitelt, wird mit Elias auf dem Berg Karmel gleichgesetzt und als

[101] Anon. 1756, S. 12.
[102] Anon. 1756, S. 40.
[103] Anon. 1756, S. 55.
[104] Kinder 2007, S. 225.

Wolke bezeichnet. Als fruchtbares Öl wurde sie wegen der Frucht ihres Leibes in den Himmel aufgenommen. Das untere Gnadenbild, Maria mit Kind, symbolisiere Enoch, da er wie Maria bei lebendigem Leib in das Paradies eintrat. Dem Saft des Ölbaumes (Maria) wird zugeschrieben, dass der dreimalige Ausbruch eines Feuers im Kloster die Statuen nicht vernichtete.[105]

Das Thema der zweiten Predigt ist das apokalyptische Weib aus der Offenbarung des Johannes, welches mit den Attributen Mondsichel, Kranz aus zwölf Sternen, Krone, und Sonnenstrahlen beschrieben wird. Seine Schönheit wird mit jener Marias verglichen und in Beziehung zu den Gnadenbildern gebracht, die ebenfalls die erwähnten Symbole aufweisen. Unter den Gestirnen ragt die Sonne heraus wegen ihrer „Gutthaetigkeit“, die Erde zu bescheinen, und wird mit Christus gleichgesetzt. Das Sakrament der Eucharistie wird auf dem Berg Andechs in den drei heiligen Hostien verehrt. Die Sonne habe ihr Haus im Sternzeichen des Löwen, ein Hinweis auf die Verbindung zum Kurfürstentum Bayern. Der Bezug zum Buch Genesis wird hergestellt, in dem von Sonne und Mond als großes und kleines Licht für Tag und Nacht gesprochen wird und diese mit Christus und Maria verglichen werden. Die Wunder, welche die Gnadenbilder wirken, führen die Pilger aus Sünde und Nacht.[106] Im dritten Teil der Predigt wird erwähnt, dass das Andechser Gotteshaus Marias „geliebter Wohnsitz“ sei, von dem sie nicht vertrieben werden wollte. Deshalb erlitten die beiden Statuen durch den Einfall der Schweden keinen Schaden. Die Kirche mit ihren zwei Marienskulpturen wird mit dem Salomonischen Tempel verglichen, der zwei Säulen aufwies. Am Berg Andechs befinde sich die Pforte des Himmels, welcher durch das Leuchten der Sterne, gemeint sind die Reliquien, erhellt werde.[107]

3.4 Die übrige Kirchenausstattung

Richtet der Betrachter bei seinem Kirchenbesuch nach dem Studium des Hochaltars seinen Blick zum Deckenfresko des zweiten Joches von Westen über ihm, sieht er eine Darstellung des Andechser Gnadenbildes, welches von Engeln getragen und von Wolken gestützt wird (Abb. 46). Von diesem Standpunkt aus erfährt der Pilger die Präsenz des realen Gnadenbildes im Hochaltar und gleichzeitig dessen Wiederholung in Verbindung mit einer Szene aus der Bibel. Klemenz zufolge wird der Teich Bethesda gezeigt, dessen Wasser der Engel mit dem

[105] Anon. 1756, S. 55–57.
[106] Anon. 1756, S. 90, 93-94, 99-100.
[107] Anon. 1756, S. 122–126.

Kreuz in Bewegung setzt und das Kranken Heilung verschafft.[108] Dieses Heilungswunder des Neuen Testaments beschreibt der Evangelist Johannes (Joh 5,1–15): In den fünf Säulenhallen um den Teich Bethesda fanden sich kranke und lahme Menschen ein, die hofften, durch das Wasser Heilung zu finden. Durch die Erscheinung eines Engels, der das Wasser bewegte, und das anschließende Baden der Kranken konnten diese geheilt werden. Später heilte Christus selbst einen lahmen Mann, der nicht rechtzeitig das Wasser erreichen konnte, und machte ihn gehend. Diese Episode wird im Fresko nicht dargestellt, sondern der Moment, in dem der Engel das Wasser berührt und der erste Kranke den Teich betritt. An jener Stelle, an der das Kreuz in das Wasser taucht, bildet sich eine Wolkensäule, auf der das Gnadenbild erscheint. In dieser Darstellung wird der Teich Bethesda mit dem Ammersee verglichen, in dessen Nähe sich das Kloster Andechs mit dem Gnadenbild befindet.[109] Auf den Text des erwähnten Spruchbandes über dem mittelalterlichen Gnadenbild wird im Fresko Bezug genommen, indem Maria in Form des Gnadenbildes als „Heil der Kranken“ den Menschen erscheint. In einer Wallfahrtskirche wie Andechs, zu der Gläubige pilgerten, um göttliche Hilfe zu erfahren, kann der Besucher durch die Visualisierung des Wunders der Heilung neue Hoffnung schöpfen und weiter den Weg zum Hochaltar nehmen. Dort kann er für die Erfüllung seines eigenen Wunsches bitten.

Schreitet der Betrachter weiter durch den Kirchenraum Richtung Osten, steht er schließlich unter dem Deckenfresko der Himmelfahrt Christi und blickt auf das Fresko über dem Hochaltar. Dieses gibt die Monstranz mit den drei heiligen Hostien wieder, welche in Andechs verehrt werden (Abb. 47). Sie ist von einem blauen Mantel umhüllt, welcher mit einer Krone abschließt. Damit wird auf Marias Schutz der Hostien vor Zerstörung hingewiesen und so eine darstellerische Einheit der Symbole für Marien- und Hostienverehrung geschaffen. Die Monstranz mit den Hostien bildet als Lichtquelle das Zentrum der Darstellung. Heilige sowie Personen, die mit den Legenden um die Andechser Reliquien in Verbindung stehen, schweben auf Wolken um die Monstranz, zu welcher sie aufblicken. Unter den Heiligen findet sich auch Maria in weißem Kleid und blauem Mantel in Begleitung des hl. Joseph und Johannes des Täufers. Maria und Joseph umfassen eine weiße Lilie als Zeichen für Marias Reinheit auf Grund der jungfräulichen Empfängnis. Auf Marias Gravidität weisen Johannes mit seinem ausgestreckten Arm und Maria selbst, indem sie die rechte Hand auf ihren Bauch legt. Somit stehen im Deckenfresko der ungeborene Christus sowie die heiligen Hostien unter Marias Schutz. Der blaue Farbton und die Dreiecksform des Umhangs der Monstranz wiederholen sich in Marias Mantel im Deckenfresko und im

[108] Klemenz 2005, S. 32-33.
[109] Klemenz 2005, S. 32-33.

stilisierten Tuch zur Bekrönung des Hochaltaraufsatzes. Die Füße der Marienfigur im oberen Hochaltar sind vom dreieckigen Stoffumhang der Dreihostienmonstranz mit Strahlenkranz verdeckt. Hinter dem Stoffumhang und dem Strahlenkranz verbirgt sich eine Nische, in der die Monstranz mit den heiligen Hostien aufgestellt werden kann.[110] In diesem Fall werden am Hochaltar die drei heiligen Hostien in der Monstranz mit den beiden Gnadenbildern zusammengeführt.

Wendet der Besucher seinen Blick nun zu den beiden östlichen Freipfeilern, kann er die zwei Nebenaltäre betrachten, welche, wie in der Klosterkirche Einsiedeln, dem Ordensheiligen und dem Heiligen, der speziell mit dem Wallfahrtsort in Verbindung steht, geweiht sind. Während im Norden das Altargemälde von Johann Andreas Wolff um 1703 den Tod des hl. Benedikt zeigt, der von Ordensbrüdern gestützt und von Engeln umringt betet (Abb. 48), stellt das Altarblatt des südlichen Nebenaltars den Grafen Rasso in Rüstung mit seinen Reliquien und Heiligtümern dar (Abb. 49).[111] Umgeben von Engeln ist auch Rasso bereits in geistig entrücktem Zustand. Doch kann der Stellenwert des Märtyrers Meinrad in Einsiedeln nicht mit jenem des sel. Rasso in Andechs verglichen werden. Rasso war zwar ursprünglich ebenfalls für die Entstehung der Wallfahrt verantwortlich, indem er den Reliquienschatz zusammentrug, jedoch entwickelte sich nicht wie in Einsiedeln eine ikonografische Verknüpfung mit der Darstellung Marias. Beide Altäre befinden sich an den Pfeilern, welche dem Hochaltar am nächsten sind, und weisen ebenfalls Bezüge zur Marienverehrung auf. Je zwei Stuckfiguren in Weiß mit goldener Gewandborte flankieren die Altargemälde. Sie stammen vom Bildhauer Johann Baptist Straub und stellen die „vier Kapläne Marias“ dar, welche auf Grund ihrer Verehrung der Madonna so benannt werden. Es handelt sich um die Heiligen Ildefons von Toledo, Anselm von Canterbury, und Hermann der Lahme vom Kloster Reichenau und Bernhard von Clairvaux.[112] Sie nehmen als Marienverehrer eine Vorbildfunktion für die Benediktiner des Klosters Andechs ein.

Ein Gang durch den Kirchenraum entlang der Empore bietet sich für den Pilger an, wenn er die Entwicklung der Wallfahrt in Wort und Bild nachvollziehen möchte (Abb. 37). Der Freskenzyklus an der Außenseite der Empore gibt die gesamte Legende des Reliquienschatzes wieder vom Beginn der Sammeltätigkeit durch Graf Rasso bis zum Brand der Kirche, deren Heilige Kapelle unversehrt blieb. Alle Darstellungen sind mit einem zweizeiligen Reim versehen, der das Geschehen zusammenfasst. Obwohl die beiden Marienskulpturen nicht zum Heiltum der Heiligen Kapelle von Andechs zählen, werden sie in

[110] Klemenz 2005, S. 40.
[111] Bosl 1993, S. 152-153.
[112] Klemenz 2005, S. 42.

die Erzählung miteinbezogen (Abb. 50): Zwei schwedische Soldaten versuchen auf der Altarmensa stehend, Hans Deglers Marienfigur vom Altar herunterzuholen. Die Inschrift erläutert dies: „Maria Bild vom Hochaltar Konnt stürzen nicht der Schweden Schar.“ Anschließend sieht man eine Szene, in der mehrere Personen mit Hilfe einiger Werkzeuge das mittelalterliche Gnadenbild, erkennbar an den Köpfen von Mutter und Kind, welche bereits aus der Erde ragen, ausgraben. Im Hintergrund ist das Kloster Andechs auf dem Berg zu sehen. Das Geschehen wird mit den Worten „Der Ketzer Wuth vor Furcht und Graus Konnt dieses Bild nicht graben aus.“ geschildert. Möglicherweise dienten die bereits erwähnten Tagebucheinträge des Jahres 1648 von Pater Maurus Friesenegger als Vorlage für die Darstellungen. Placidus Scharl beschreibt in der Chronik die Wundertaten der beiden Gnadenbilder, wonach der Anblick der mittelalterlichen Marienskulptur die Schweden in Schrecken versetzt und vertrieben habe. Es sei ihnen „wie ein wohlgeordnetes Kriegs-Heer“ vorgekommen. Marias Schutz wird zugeschrieben, dass das Kloster ab 1632 von Feinden nicht mehr betreten wurde, während es im Umland Plünderungen gab.[113] Die beiden beschriebenen Fresken des Zyklus befinden sich nahe des südlichen Ausgangs, wodurch der Betrachter nochmals an die in Andechs verehrten Statuen erinnert wird.

3.5 Das Verhältnis von mittelalterlichen und barocken Elementen im Kircheninnenraum

Bei der Betrachtung der Klosterkirche Andechs kommt die Frage auf, warum statt der Modernisierung nicht ein kompletter Neubau oder eine Erweiterung des Gebäudes durchgeführt wurde. Wie ist die barocke Umgestaltung letztendlich zu beurteilen? Der Kunsthistoriker Meinrad von Engelberg wendet sich in seiner Publikation „Renovatio Ecclesiae. ‚Die Barockisierung‘ mittelalterlicher Kirchen“ der Aufgabe zu, eine neue Terminologie für den Begriff „Barockisierung“ zu etablieren, indem er von „Renovatio“ und Umgestaltung in der Zeitspanne von 1555 bis 1803 im süddeutschen Raum spricht.[114] Er unterscheidet zwischen drei verschiedenen Modi der Umgestaltung, also der Wahl der Art und Weise, wie eine Bauaufgabe gelöst wurde, unabhängig von Stilfragen: Der „französische Modus“ gleicht die Formensprache der Neubauten jener der mittelalterlichen Bausubstanz an und nimmt nur geringe Veränderungen vor, während im Gegensatz dazu der „italienische Modus“ den alten Raum mit Fresken und Stuck dekoriert und ihn im Sinne der jeweiligen Epoche umformt. Der „historisierende Modus“ schlägt den Mittelweg ein und wendet sich je nach Künstler und Auftraggeber mehr dem mittelalterlichen oder dem neuzeitlichen Ideal zu,

[113] Scharl 1755, S. 34
[114] Engelberg 2001, S. 13.

lässt alte und neue Bausubstanz miteinander verschmelzen, ohne die alte Architektur zu negieren, und ist hauptsächlich in den habsburgischen Kronländern anzutreffen (z. B. in der Klosterkirche Zwettl).[115]

In Andechs wird auf jegliche stilistische Angleichung der neuen Ausstattung an den mittelalterlichen Kernraum verzichtet. Nur die ursprünglichen Größenverhältnisse werden beibehalten, sodass der mittelalterliche Grundriss erhalten bleibt und der Typus der Hallenkirche übernommen wird. Im Vergleich zu der in der Barockzeit neu gebauten ausladenden Einsiedler Klosterkirche, deren Proportionen so ausgelegt wurden, dass großflächige Deckenfresken und mehrere Seitenaltäre gut unterzubringen waren, fanden die Künstler in Andechs einen vorgegebenen Raum vor, dem sie ihre Konzepte anpassen mussten. Sehr dicht werden die Nebenaltäre, welche an den Pfeilern angebracht sind, hintereinander aufgereiht und machen dem Kirchenschiff in der Mitte Platz.

Nach Engelberg versuchte man im Hochbarock die Ausstattung mittelalterlicher Kirchen so zu modernisieren, dass die Struktur der alten Architektur noch erkennbar blieb. Ab 1700 kam den raumumspannenden Deckenfresken eine so bedeutende Rolle zu, dass diese die Architektur überspielten. Die Vereinheitlichung des Raumes und der Vorrang der Dekoration gegenüber der Architektur des 18. Jahrhunderts standen der rhythmischen Gewölbestruktur der mittelalterlichen Joche entgegen.[116] Die bauliche Struktur des Mittelalters, die der Klosterkirche Andechs innewohnt, wurde der barocken Ausstattung untergeordnet.

Unter Berufung auf das Tridentinische Konzil wurden viele Kircheninnenräume während des 17. und 18. Jahrhunderts neu dekoriert. Die Entscheidung für einen Neubau oder eine Umgestaltung lässt sich oft auf die verfügbaren finanziellen Mittel der Bauherren zurückführen. Adelige Auftraggeber traten meist für die Konservierung der alten Bausubstanz ein, um ihre genealogische Vergangenheit dokumentiert zu wissen.[117] Dies könnte auch eine weitere Erklärung für den Erhalt der räumlichen Proportionen der Kirche Andechs sein, deren Geschichte sich ja auf die ursprüngliche Burg mit Kapelle der Andechs-Meranier beruft. Adelswallfahrten sind in den Andechser Chroniken überliefert, sodass sich eine politische Vereinnahmung und Förderung der Wallfahrt unter den Wittelsbachern nachvollziehen lässt.[118] Kraft merkt an, dass nach Auswertung der Briefe zwischen den Herzögen von Bayern und Abt Chrysostomus seit 1590 der Abt zu einer Renovierung und Erneuerung der Wallfahrtskirche drängte, die Verhandlungen sich jedoch auf Grund der bremsenden Haltung

[115] Engelberg 2001, S. 23, 27-28, 155.
[116] Engelberg 2001, S. 461-463.
[117] Engelberg 2001, S. 373-374.
[118] Hlawitschka 1993, S. 124.

der Herzöge als langwierig erwiesen. Die Modernisierung erfolgte erst zwischen 1608 und 1616.[119]

Was war der Grund für die neue Ausstattung der Kirche zu Beginn des 17. Jahrhunderts? Korrespondenzen der Herzöge Maximilian und Wilhelm mit dem Kloster Andechs zwischen 1601 und 1605, insbesondere die Auflistung von Vorschlägen der einzelnen notwendigen Baumaßnahmen des Abtes Huttler vom 1. November und 9. Dezember 1605, lassen nachvollziehen, dass die Kirche im Laufe der Zeit baufällig geworden war und dringender Renovierung bedurfte.[120] Der Abt stand einer Erweiterung der Kirche positiv gegenüber, wohingegen von herzoglicher Seite bezüglich der Sinnhaftigkeit Bedenken geäußert wurden. Eine Vergrößerung wäre auf dem Berg nur in begrenztem Ausmaß möglich und würde trotzdem nicht für eine Unterbringung „aller Kirchfährter am Auffahrtsfest“ reichen.[121] Wie die Ausstattung der Kirche und die Gestaltung des Altars von 1609 aussahen, ist durch den vernichtenden Brand von 1669 schwierig nachzuvollziehen. Wahrscheinlich waren sie in den der Zeit entsprechenden Formen der Spätrenaissance ausgeführt.[122] Nach Engelberg lag die Entscheidung, die mittelalterliche Kirche nicht komplett neu zu bauen, an den engen Platzverhältnissen auf dem Heiligen Berg und dem Wunsch, die Heilige Kapelle unverändert bestehen zu lassen.[123] Trotzdem wollten die Benediktinermönche zur Zeit der Gegenreformation und der damit verbundenen Frömmigkeitsbewegung die Kirche modernisieren und lenkten den Fokus auf die Kirche als Marienwallfahrtsstätte. Engelberg nimmt an, dass der Konvent die treibende Kraft war und den Erhalt der alten Bauform forderte.

Die Dokumentation der in Andechs begangenen Feste lässt Rückschlüsse auf das Ausmaß der Marienverehrung im Laufe der Jahrhunderte zu. Kraft kommt zu der Feststellung, dass seit dem Mittelalter die Marienfeiertage stetig zunahmen. War im 14. und 15. Jahrhundert, außer den regulären Marienhochfesten, als einziges Marienfest „Unser Frauentag in der Fasten“ in Berichten verzeichnet, so traten später weitere hinzu, z. B. „All unser Frauen Tag“. Herren- und Frauenfeste wurden aufgewertet.[124]

Bayerische Kirchen des 18. Jahrhunderts weisen so wie die Wallfahrtskirche Andechs häufig Emporen und Galerien auf. Diese lassen eine raumumspannende architektonische Verbindung zu und ermöglichen dem Betrachter der Fresken, sie von verschiedenen

[119] Kraft 1940, S. 425-427.
[120] Kl.-Lit. Andechs des HM, Nr. 44 (Bl. 25–31).
[121] Kl.-Lit. Andechs des HM, Nr. 44 (Bl. 62).
[122] Kraft 1940, S. 427.
[123] Engelberg 2001, S. 499-501.
[124] Kraft 1940, S. 559, 561-562.

Standpunkten aus zu erleben. Mönchsgemeinschaften erhielten dadurch einen eigenen Rückzugsort. Die Präsentation der Reliquien von der erhöhten Position der Galerie aus entfaltete so eine gesteigerte Wirkung.[125] Das Anpassen der Kirchenarchitektur auf die Bedürfnisse der Pilger äußerte sich in den Epochen der Romanik und Gotik in Form von Chorumgängen, die für Prozessionen genutzt wurden.

Für die Klosterkirche Andechs ist belegt, dass am oberen Hochaltar die Monstranz mit den drei heiligen Hostien in die Aussetzungsnische gestellt wurde. Diese und die Reliquien präsentierte man den Wallfahrern auch von der Vöhlinskapelle aus (der südlichen Kapelle mit Erker). Bei schlechter Witterung wurden die Reliquien von der Empore des oberen Chores gezeigt. Prozessionen fanden außerhalb der Kirche statt, so beispielsweise, wenn die Pilger über den Fußweg den Berg hinauf zogen oder wenn sie um die Kirche schritten.[126] Ein Kupferstich von 1608 gibt die mittelalterliche Klosterkirche wieder, zu der eine große Anzahl von Pilgern strömen, welche zum Teil per Schiff über den Ammersee anreisen und von Südwesten über den Wallfahrtssteig den Berg erklimmen (Abb. 33). Einige von ihnen umrunden das Gebäude, während andere zum Erker blicken, von dem aus der Reliquienschatz präsentiert wird.

Im Vergleich zur Klosterkirche Einsiedeln, deren barocker Neubau sich architektonisch an der großen Zahl an Wallfahrern orientiert und dementsprechend breite Durchgänge bei Gnadenkapelle und Langhaus vorsieht, weist die Klosterkirche Andechs sechs Freipfeiler auf, von denen vier mit Nebenaltären ausgestattet sind. Diese schränken den Gang durch den Kirchenraum ein, wodurch die beibehaltene Raumaufteilung der Übersichtlichkeit eines Neubaus des 18. Jahrhundert zuwiderläuft. Genügend Platz für Prozessionen im Inneren scheint nicht verfügbar gewesen zu sein, weshalb diesbezüglich zeitgenössische Quellen auch keine Auskunft geben. Die beiden Marienstatuen dürften nicht bei Prozessionen mitgeführt worden sein, sondern verblieben auf dem Altar. Die Anziehungskraft der Reliquien auf die Gläubigen ist anders zu bewerten als jene der Marienstatuen. Letztere waren bei einem regulären Kirchenbesuch am Hochaltar zu sehen, während der Heiltumsschatz durch seine permanente Aufbewahrung in der Heiligen Kapelle den Blicken der Gläubigen entzogen war, was dessen sakrale Aura erhöhte. Magnus Sattler vermerkt, dass die Türe der Heiligen Kapelle allzeit verschlossen war und einer der drei Schlüssel am kurfürstlichen Hof in München aufbewahrt wurde, sodass das Öffnen am Fest Christi Himmelfahrt und an Kirchweih mit einem großen Aufwand verbunden war.[127]

[125] Harrer 1977, S. XXIV, XXV.
[126] Sattler 1877, S. 789, 800, 803.
[127] Sattler 1877, S. 788.

Herbert Beck untersucht in seinem Aufsatz, in welcher Art mittelalterliche Skulpturen in Barockaltäre integriert wurden.[128] Es stellt sich die Frage, wie Kunstwerke aus verschiedenen Epochen in einem neuen Gestaltungszusammenhang harmonieren können. Doch gerade in Süddeutschland und im Alpenraum lebte die volkstümliche, handwerkliche Tradition des Schnitzens von Statuen auch in der Barockzeit weiter, sodass eine Fortsetzung und Erneuerung der gotischen Schnitzkunst möglich war. Die Konservierung einzelner Figuren ohne Rücksichtnahme auf den bestehenden architektonischen Zusammenhang lässt Beck auf die besondere kultische Wertschätzung der Statuen schließen, die meist die Titelheiligen der entsprechenden Kirchen darstellten. Ihnen wurde ein herausragender Platz auf dem neuen Altar zugedacht. Die lang zurückreichende Tradition sowie das als altertümlich betrachtete Aussehen von Skulpturen steigerten den Kultwert der Gnadenbilder und ließen sie als außergewöhnlich erscheinen.[129]

Hans Deglers Altar wurde durch einen neuen ersetzt, beide Marienstatuen jedoch als erhaltungswürdig betrachtet. Johann Baptist Zimmermann integrierte sowohl die mittelalterliche Marienskulptur als auch die Madonna von Hans Degler in den neuen Altar. Beide Figuren wurden somit als Einheit erkannt, die schon in der Vergangenheit gemeinsam betrachtet werden konnten und nicht getrennt werden sollten. Somit bestand eine starke Tendenz zum Aufgreifen einer bereits gefundenen architektonischen Lösung, des Doppelaltars. Auf Grund der beschränkten Platzverhältnisse auf dem Heiligen Berg und der Beibehaltung der mittelalterlichen Größenverhältnisse der Kirche wären eine Trennung der Bereiche Mönchschor und Wallfahrtskirche sowie die horizontale Anordnung wie in Einsiedeln nicht möglich gewesen. Obwohl gerade im 18. Jahrhundert das Altarblatt mit Begleitfiguren das gängige Schema des Altaraufbaus war,[130] wurde dieses in Andechs nicht angewendet. Dies mag daran liegen, dass mittelalterliche Gnadenbilder auf Grund ihres hohen kultischen Wertes die Altarbilder diesbezüglich übertrafen und deren Plätze einnahmen.[131] Gerade in Andechs, wo sogar zwei Skulpturen zur Wiederverwendung zur Verfügung standen, lag es bei der Konstruktion des Hochaltars nahe, den Fokus des Betrachters gänzlich auf die Gnadenbilder zu lenken.

Spätgotische Skulpturen waren ursprünglich an die schreinartige Architektur der Flügelaltäre gebunden, in denen sie untergebracht waren.[132] Um eine harmonische Beziehung zwischen barocker Altararchitektur und mittelalterlicher Skulptur zu gewährleisten, war es

[128] Beck 1968, S. 210, 215.
[129] Beck 1968, S. 215, 116–118.
[130] Beck 1968, S. 247.
[131] Beck 1968, S. 243.
[132] Beck 1968, S. 244.

notwendig, diese Konzeption zu berücksichtigen. In Andechs wurde das Gnadenbild durch die Schaffung einer Nische in die barocke Altararchitektur integriert. Die Gestaltung des Altars konzentrierte sich auf das Vorhandensein des mittelalterlichen Gnadenbildes und ist von diesem ausgehend zu begreifen. Zu seinen Ehren wurde eine darauf abgestimmte, neue Altarkonstruktion geschaffen.

In Abhängigkeit vom Kultwert wurde die mittelalterliche Skulptur beibehalten und in der Zeit der Gegenreformation zur kultischen Aufladung des Wallfahrtsortes. Die Konservierung des mittelalterlichen Gnadenbildes rührte von einer „assoziativ-historisierenden“ Haltung im Barock her, die das altertümliche Erscheinungsbild auf Grund seiner Fremdartigkeit als eine Art „barocke Steigerung“ interpretierte, um ihm einen eigenen Realitätsgrad in Form einer „himmlischen Vision“ zuzuschreiben.[133]

Wurde in der Einsiedler Klosterkirche bei der Innenausstattung Gold sparsam verwendet, so war in Andechs das Gegenteil der Fall. Die beengten Raumverhältnisse lassen die Goldverzierungen der Altäre auffallend hervortreten. Im unteren Teil des doppelten Hochaltars scheint der prunkvolle Strahlenkranz das mittelalterliche Gnadenbild in seiner Nische optisch einzuengen. Durch Marias leicht gesenkten Kopf und die knapp bemessene Nische um die Figur entsteht der Eindruck, dass ihr wenig Umraum für ihre Wirkung als eigenständiges Kunstwerk gegeben wird. Dass es sich um eine mittelalterliche Skulptur handelt, wird durch die Insignien des Gnadenbildes etwas in den Hintergrund gerückt. Hans Deglers Figur im oberen Hochaltar, deren Entstehungszeit schon zu Beginn des Barock lag, musste nicht durch optischen Veränderungen an die Altararchitektur angepasst werden. Der muschelförmige Abschluss der Nische erweitert den Bereich um Marias Kopf. Ihre ausgestreckten Arme sorgen für einen entsprechenden Abstand zwischen Kleid und der Umrahmung aus Wolken, Strahlenkranz und Putti. Die umgebenden Figuren evozieren neue Deutungsvarianten der Marienstatue.

[133] Beck 1968, S. 267, 272-273.

4. Wallfahrtskirche Birnau am Bodensee als „Tempel Mariä“

4.1 Forschungsstand

Während des 20. Jahrhunderts beschäftigten sich mehrere Publikationen mit der Ikonografie der Innenausstattung von Birnau. Eine der ältesten ist jene des Baumeisters Hans Möhrle von 1920.[134] Der Theologe und Kunsthistoriker Hermann Ginter publizierte ab 1928 über mehrere Jahrzehnte Kirchenführer zu Birnau.[135] Während der 1950er Jahre wurde die Kirchenführer des Theologen Wilhelm Klimmer[136] und des Kunsthistorikers Friedrich Schnack aufgelegt.[137] Peter Kalchthaler ist der erste Kunsthistoriker, der in seiner Magisterarbeit („Maria in Neu-Birnau“: Studien zur Ausstattung und zum Programm einer spätbarocken Wallfahrtskirche) die Kirchweihpredigten bei der Interpretation der Fresken in den Mittelpunkt seiner Ausführungen stellt.[138] Der Kunsthistoriker Ulrich Knapp nimmt eine zentrale Position in der Forschung zur Kirche Birnau ein, beschäftigt sich jedoch weniger mit der Ikonografie, sondern konzentriert sich in seiner Arbeit auf den Künstler Joseph Anton Feuchtmayer und auf die Planungs- und Baugeschichte der Wallfahrtskirche Birnau.[139] Zu den jüngeren Publikationen zählen der umfangreiche Band „Barockjuwel am Bodensee. 250 Jahre Wallfahrtskirche Birnau“ (2000) von Bernd Kremer,[140] der eine Sammlung von Aufsätzen enthält, der Aufsatz „Gottesmutter und Honigschlecker“ vom Kunsthistoriker David Ganz (2004)[141] und Michael Brands Publikation „Salem baut Neu-Birnau. Die Wallfahrtskirche zur Zeit ihrer Entstehung“ (2012)[142]. Waren die frühen Publikationen über Birnau hauptsächlich Beschreibungen der Kirche, welche den theologischen Zusammenhang zwischen Fresken und Predigten nur erwähnten und als Kirchenführer den Besuchern einen leicht verständlichen ersten Zugang zur Kirche ermöglichten, so ist Peter Kalchthalers Arbeit eine umfangreiche Beschäftigung mit der Deutung der Fresken unter Zuhilfenahme der Predigten. Die neue Komponente in David Ganz’ Aufsatz ist die Beschäftigung mit dem Zusammenspiel von Gnadenbild, Wallfahrt, Malerei, Plastik und Architektur. Meine Aufgabe besteht darin, das künstlerische Konzept von Birnau mit jenen der anderen angeführten Wallfahrtskirchen zu vergleichen.

---

[134] Vgl. Möhrle 1920.
[135] Vgl. Ginter 1928.
[136] Vgl. Klimmer 1952.
[137] Vgl. Schack 1954.
[138] Vgl. Kalchthaler 1984.
[139] Vgl. Knapp 1989.
[140] Vgl. Kremer 2000.
[141] Vgl. Ganz 2004.
[142] Vgl. Brand 2012.

4.2 Entstehung der Wallfahrt und Baugeschichte der Kirche

Die Wallfahrtskirche Birnau (Patrozinium Mariä Himmelfahrt) am Bodensee im deutschen Bundesland Baden-Württemberg wurde zwischen 1747 und 1750 (Kirchenweihe) erbaut (Abb. 51). Im Jahre 883 ist zum ersten Mal eine Pilgerkapelle in einer Urkunde Karls des Dicken, des Urenkels von Karl dem Großen, dokumentiert. Birnau wird 1318 als Wallfahrtsort im Rahmen eines päpstlichen Ablassbriefes genannt. Der Zisterzienserorden nahm die Kapelle 1384 in Obhut, die damit fortan in einem Abhängigkeitsverhältnis zum nahe gelegenen Kloster Salem stand. Schon damals wurde das Gebäude in der Korporationsbulle Papst Urbans VI. vom 27. März 1384 als Marienkapelle benannt. Doch das sogenannte Alt-Birnau lag nicht an jener Stelle, an der die Rokokokirche Neu-Birnau errichtet wurde, sondern westlicher, nahe der Stadt Überlingen. Die gotische Kirche aus dem 14. Jahrhundert wurde mehrmals umgebaut, erweitert und 1655 gänzlich neu erbaut.[143] Ursprünglich befand sich das verehrte Mariengnadenbild in einer Kapelle, welche in Folge des Umbaus der Kirche von Alt-Birnau 1614 gänzlich von dieser umschlossen wurde und sich ab diesem Zeitpunkt in der Mitte des Gebäudes befand. Die Kirche hatte ähnlich wie in Einsiedeln zwei Zentren, die Kapelle als Andachtsraum und den Hochaltar von 1656 mit einem Gemälde von Johann Christoph Storer.[144] Durch das erhaltene Kircheninventar von 1594 ist überliefert, dass sich ein Gnadenaltar in der Kapelle befand.[145] Der Grund für den abermaligen Neubau an anderer Stelle 1750 war die nahe gelegene Stadt Überlingen, deren Interessen in Konflikt mit jenen des Klosters traten. Die blühende Wallfahrt ließ Überlingen zu lukrativen Einnahmen kommen und ein Wirtshaus nahe der Kirche entstehen, welches aber die stille Einkehr an der Wallfahrtstätte störte. Außerdem befand sich zu jener Zeit die Kirche bereits in schlechtem baulichem Zustand und bedurfte einer Renovierung. Der Interessenskonflikt zwischen der Stadt Überlingen und dem Kloster Salem führte zur Notwendigkeit einer Verlegung der Wallfahrt. Unter den Äbten Stephan II. und Anselm II. kam es zur Errichtung einer neuen Kirche.[146] Der unbedingte Erhalt von Gnadenkapellen auf Grund ihres Alters und der damit verknüpften Legenden sowie des dort ausgeübten Kultes kann nicht generalisiert werden. In Birnau machten äußere Faktoren das weitere Bestehen von Kirche und Kapelle unmöglich. Die Zisterzienser des Klosters Salem waren bereit, die Wallfahrt an anderem Ort weiterzuführen und das Gnadenbild an einer neuen Stelle, dem Hochaltar, zu präsentieren (Abb. 52).

[143] Pemsl 2000, S. 61–63.
[144] Klotz 2001, S. 42.
[145] GLA 98/3240.
[146] Ginter 1928, S. 6-7.

Auf Grund der geografischen Gegebenheiten, der Erstreckung des Bodensees von Osten nach Westen, weist der Chor der Kirche, deren Fassade mit Eingang zum See gerichtet ist, Richtung Norden. Ursprünglich war die Außenanlage um die Wallfahrtskirche herum anders geplant, wie aus einem erhaltenen Entwurf hervorgeht: Der Besucher sollte mit einem Schiff am Seeufer ankommen und über eine Freitreppe, welche durch einen kreisförmigen Platz mit Brunnen unterbrochen werden sollte, die Anhöhe zur Kirche emporsteigen (Abb. 53). Diese Konzeption wurde nicht verwirklicht. Dem Kirchenbau vorgelagert liegt das Prioratsgebäude mit einem zentralen Turm. Die dem See zugewandte Fassade dieses Gebäudes weist im dritten Geschoß in der Achse des Eingangsportals und des Kirchturms eine Nische auf. In dieser ist eine stehende Figur der Maria Immaculata aus Gips von Joseph Anton Feuchtmayer aufgestellt (Abb. 54).[147] Die Statue kündigt schon von weitem ein in der Kirche visualisiertes Thema an: Maria, die Christus ohne Erbsünde empfing.

Der für den Neubau verantwortliche Baumeister Peter Thumb entstammte einer anerkannten Vorarlberger Baumeisterfamilie. Er entwickelte die Tradition des Vorarlberger Münsterschemas weiter und plante Pilaster statt der sonst verwendeten Wandpfeiler, um den Raum zu gliedern (Abb. 55). Die übliche Empore ersetzte Thumb durch eine umlaufende Galerie und das Querschiff wird durch zwei sich gegenüberliegende Nischen mit Altären angedeutet (Abb. 56).[148] Birnau ist eine zweigeschoßige Saalkirche mit zwei übereinanderliegenden Fensterreihen, welche durch die erwähnte Galerie optisch getrennt werden. Die Pilaster aus farbigem Stuckmarmor an der Innenwand wechseln sich mit den hohen Fenstern ab und bilden über den Fenstern Stichkappen aus. Drei große Bereiche an der Decke sind freskiert: die Decke des gesamten Langhauses (Abb. 57), die anschließende Kuppel (Abb. 58) und das Gewölbe über dem Hochaltarraum (Abb. 59). Stuckverzierungen schmücken die Kapitelle der Pilaster und akzentuieren die Übergänge zwischen den beiden Geschoßen sowie den Bereich zwischen Fenstern und Stichkappen. Die verschiedenen Farbnuancen des Stuckmarmors – Rot, Grau und Gelb – finden sich in der Architekturmalerei der Deckenfresken wieder und beherrschen den durch die großen Fenster erhellten Raum. Weiß beschränkt sich auf Teile der Stichkappen, die Fensterlaibungen und einen Großteil der Stuckplastiken. Vergoldungen werden nur sparsam eingesetzt, wie etwa bei einzelnen Zierelementen an den Altären oder bei den zwei Uhren in den östlichen Stichkappen des Langhauses.

Die Zeichnungen für die Innenausstattung gehen auf den Bildhauer Joseph Anton Feuchtmayer und den Maler Gottfried Bernhard Göz zurück. Mehrere Architektur- und

[147] Knoepfli 1984, S. 7.
[148] Boeck 1948, S. 2, 4–6.

Bildhauerentwürfe für Birnauer Altäre sind in Form von Tuschezeichnungen von Feuchtmayer erhalten.[149] Feuchtmayer lebte und arbeitete in Mimmenhausen bei Salem, wo er eine Werkstatt unterhielt. In seinem Wohnhaus befindet sich heute das Feuchtmayer-Museum, welches einige seiner Werke ausstellt und den Besucher anhand von Exponaten im Arbeitsprozess die Produktion von Feuchtmayers Gipsplastiken mitverfolgen lässt. Diese weißen Figuren wirken auf den Betrachter vom optischen Aspekt her wie Steinskulpturen (Abb. 60). Feuchtmayer beschäftigte sich auch mit dem Schnitzen von Holzskulpturen.[150] Die Außergewöhnlichkeit seines Könnens zeigte sich in seiner Begabung, unterschiedliche künstlerische Sparten gleichzeitig zu beherrschen. Somit erklärt sich sein Gespür für die harmonische Einbindung von Schnitzfiguren, Gipsplastiken und Stuckverzierungen in die Altararchitektur. Bei seiner Arbeit konnte er sich aber auch auf seine Schüler verlassen. Die Hand seines begabtesten Mitarbeiters, Johann Georg Dirr, lässt sich bei bestimmten Galeriebüsten nachweisen. Deckenfresken und Altarbilder stammen vom Augsburger Maler Gottfried Bernhard Göz.[151] Im Rahmen eines Wettbewerbes für die Malerarbeiten sollten die teilnehmenden Künstler Entwurfszeichnungen abliefern, wobei sie sich bei der Anfertigung der Fresken an einem schriftlich festgehaltenen, vorgegebenen Programm orientieren sollten.[152] Gottfried Bernhard Göz erhielt schließlich die Aufträge für die Anfertigung der Deckenfresken und zweier Altarbilder.[153]

4.3 Das Gnadenbild

Bei dem in Birnau verehrten Gnadenbild handelt es sich um eine gotische Sitzfigur aus Stein, entstanden um 1430 (Abb. 61). Um 1900 wurden der beschädigten Skulptur Hände, Krone, Apfel und Kreuz hinzugefügt und sie erhielt eine neue Fassung. Der Kunsthistoriker Jürgen Michler sieht die Gestik der Hände und das Hinzufügen der Attribute als Versuch einer Nachempfindung des ursprünglichen Zustandes.[154] Maria ist auf einem Thron sitzend mit Christuskind auf dem Schoß dargestellt. Mit der linken Hand stützt sie das Kind und in der rechten hält sie einen Apfel, nach dem das Christuskind, welches links ein Kreuz umfasst, greift. Ein Schleier umhüllt Marias Haupt, das durch eine Krone geschmückt wird. Ein

[149] Knapp 1989, S. 11, 14, 19.
[150] Besuch des Feuchtmayer Museums im September 2014.
[151] Boeck 1948, S. 7, 11-13.
[152] GLA 62/9252a enthält Auszüge aus Sitzungsprotokollen des Rates der Stadt Augsburg vom 2.08.1748 und vom 20.07.1749 sowie eine Quittung der Abtei Salem für Thomas Scheffler über 200 fl vom 29. Juli 1749. Zit. n. Knapp 1989, S. 104.
[153] GLA 98/3254. Zit. n. Knapp 1989, S. 104.
[154] Michler 1990, S. 142.

bodenlanges Kleid, über dem ein Mantel liegt, bedeckt ihren Körper. Gold, Silber, Rot und Blau sind die vorherrschenden Farben der Kleidung. Den Thron bildet ein Hocker mit Polster, auf dessen Sockel sich das Relief einer Mondsichel befindet. Auf der nach unten weisenden Seite zeichnet sich bei dieser Sichel ein menschliches Profil ab.

Seit dem 14. Jahrhundert existiert bei Mariendarstellungen das Motiv der am Sockel angebrachten Mondsichel. Diese tritt üblicherweise in Kombination mit einem Strahlenkranz auf, der am Rücken der Marienfigur befestigt ist. Es ist daher anzunehmen, dass auch die Birnauer Madonna ursprünglich einen solchen aufwies.[155] Schon damals brachte man Maria durch die Darstellung der genannten Symbole in Verbindung mit der Beschreibung des „Apokalyptischen Weibes“ in der Offenbarung des Johannes. Der Apfel deutet auf die Ursünde der Stammeltern. Christus, der die Hand nach ihm ausstreckt, konnte mit seinem Tod wieder das Heil in die Welt bringen. Das Kreuz in der Hand Christi soll auf dessen zukünftigen Tod verweisen. Zum Anlass der Einweihung der neuen Kirche wurde das Gnadenbild neu gefasst und erhielt 1733 eine Krone.[156] Bei der Restaurierung um 1900 orientierte man sich bei der Rekonstruktion von Gliedmaßen und Attributen am Stich von Christoph Lienhardt aus dem Jahr 1708, der die Kirche Alt-Birnau mit darüber schwebendem Gnadenbild zeigt (Abb. 62). Ungeklärt ist, ob das Gnadenbild bereits 1708 einer barocken Neugestaltung unterzogen worden war.[157] Die in der Graphik dargestellten Figuren weisen Körperfülle und üppige Draperien auf. Beim Birnauer Gnadenbild handelt es sich um eine Sitzmadonna des „Weichen Stils“ mit sogenannten Schlüsselfalten zwischen den Beinen und sich kräuselndem Kopftuch.[158]

4.4 Die Deckenfresken

Beim Eintritt in die Kirche wird der Besucher, der den Blick nach oben richtet, von einem Deckenfresko mit musizierenden Engeln empfangen (Abb. 63). Das Fresko des Kirchenschiffs vor der Kuppel zeigt mit Hilfe von Scheinarchitektur einen himmlischen Thronsaal. Im Zentrum sitzt Maria auf Wolken mit den Herrschaftszeichen Krone und Zepter (Abb. 64). Sie hält das Christuskind im linken Arm und stellt den rechten Fuß auf eine Mondsichel, welche wie jene des Gnadenbildes mit einem Gesichtsprofil ausgestattet ist. Die Darstellung Marias im Deckenfresko orientiert sich am Typus des Gnadenbildes, nämlich einer thronenden, gekrönten Maria mit Christuskind und Mondsichel. Doch es handelt sich

[155] Michler 1990, S. 149.
[156] Pemsl 2000, S. 78.
[157] Michler 1990, S. 142.
[158] Hermann 2000, S. 225.

hierbei um keine Kopie, sondern um eine Neuinterpretation der mittelalterlichen Darstellung. Maria ruht nicht auf einem Thron, sondern auf einem blauen Mantel. Das Christuskind breitet seine Arme weit aus. In der linken Hand hält es das Kreuz, ähnlich dem Gnadenbild, die rechte Hand umfasst das Kinn der Mutter. Dadurch wird eine innige Beziehung zwischen Mutter und Kind hergestellt. Über Maria erstrahlt ein Stern, der auf die „Lauretanischen Litanei", nämlich auf Maria als Morgenstern, verweist.

Die dem Typus der „Schönen Madonna" eigene Formensprache unterscheidet sich von der Darstellungsweise Marias in der Barockzeit. Im Deckenfresko der Wallfahrtskirche Birnau wurde das Gnadenbild nachempfunden, doch erfährt die Wiedergabe von Marias Attributen eine Veränderung. Das Gnadenbild zeigt einen Apfel, der auf die durch die Stammeltern in die Welt gesetzte Ursünde verweist. Diese nimmt Christus, der in der Darstellung den Apfel von Maria übernimmt, als neuer Adam durch die Passion auf sich. Im Deckenfresko klingt die typologische Gegenüberstellung von Eva und Maria sowie Adam und Christus nicht an, da Maria statt des Apfels ein Zepter hält, also ein königliches Attribut. Außerdem schwingt im Fresko nicht mehr die mittelalterliche Brautmystik mit, welche durch Marias Überreichung des Apfels an Christus gegeben wäre. Der Apfel als Brautgeschenk, das Liebe und Fruchtbarkeit verdeutlichen soll, war schon in der Antike gebräuchlich.[159] Im Kuppelfresko erhält der Apfel eine ausschließlich negative Konnotation, da er auf der Schlange als Symbol des Bösen liegt, die Maria mit einem Fuß zertritt.

Die vielen Engel, die um Maria und Christus schweben, schmücken die Darstellung weiter aus und schaffen den Übergang zu den kirchlichen Vertretern des Klosters Birnau, die unter Maria positioniert sind. Sie präsentieren Pläne der Kirche Neu-Birnau und des Klosters Salem. Somit wird der Personen gedacht, die für den Neubau zuständig waren. Die Äbte Stephan I., Stephan II. sowie Anselm II. stehen für die die Zisterzienser in Salem. Der hl. Bernhard selbst wird den Zisterziensermönchen gegenübergestellt und zeigt die Marterwerkzeuge Christi wie z. B. Kreuz, Dornenkrone und Lanze. Eine weitere Gegenüberstellung findet sich bei der Darstellung des Salemer Klosterplans und der Wiedergabe des „Himmlischen Jerusalem".[160] Schriftbänder erläutern dem Betrachter die Zusammenhänge im Fresko. Die Worte „HONORIFICENTIA POPULI NOSTRI" über dem Salemer Klosterplan weisen auf die Auserwähltheit der Salemer Bevölkerung durch das angeblich wundertätige Mariengnadenbild, während „GLORIA JERUSALEM" sich auf das „Himmlische Jerusalem" gegenüber bezieht. „LAETITIA ISRAEL" weist auf die teils nackten, am Boden liegenden, hilfesuchenden Menschen im östlichen Bereich des

[159] Holböck 1965, S. 50, 51.
[160] Kalchthaler 2000b, S. 158.

Deckenfreskos. Im Zentrum der Szene steht eine ältere Frau, die ein Kind im Arm hält, und hoffnungsvoll, wie die anderen Personen, zu Maria empor blickt. Arme und Kranke dürfen sich glücklich schätzen, wenn sie Maria, in der „Lauretanischen Litanei“ als „Zuflucht der Sünder, Hilfe der Christen und Trösterin der Betrübten“ benannt, anrufen. Eine der vier Stichkappen, welche die Decke seitlich umschließen, zeigt das Fresko des sterbenden Joseph, der von Christus und Maria gestützt wird. Unterschiedliche Phasen in Marias Leben werden somit visualisiert.

Schreitet der Betrachter weiter und blickt in die flache Kuppel, sieht er Maria in einer Scheinarchitektur aus Säulen und einer kassettierten Kuppel, die mit Sternen verziert ist (Abb. 58). Eine runde Öffnung gibt einen Ausblick auf die strahlende Sonne, die auf Maria herabscheint. Vom ungeborenen Christuskind vor ihrem Leib geht ein Lichtstrahl aus, der das von einer Frauengestalt gehaltene Herz entflammt und schließlich auf einen von Engeln präsentierten Spiegel fällt. Laut Kalchthaler besteht dieser aus echtem Glas.[161] Maria tritt mit dem rechten Fuß auf den Halbmond und die sich windende Schlange. Der Typus der „Maria gravida“, im Speziellen jener der Maria mit sichtbarem Christuskind im Leib, war schon im Mittelalter verbreitet und ist erstmals in einer Miniatur des Codex 297 in der Belgrader Nationalbibliothek überliefert, einem cyrillischer Text aus der Zeit vor 1300. Im 18. Jahrhundert wurde dieser Typus von diversen Künstlern wieder aufgegriffen, so auch vom Maler Göz, der Andachtsbilder in Form von Kupferstichen vertrieb.[162] Das Gnadenbild in der Wallfahrtskirche Bogenberg in Niederbayern diente auch als Grundlage für diverse Gnadenbildkopien bis ins 18. Jahrhundert, wie man am Beispiel einer niederbayerischen Skulptur um 1720/30 erkennen kann (Abb. 65).[163] Der Typus der „Maria gravida“ vereint sich im Kuppelfresko mit der Darstellung des „Apokalyptischen Weibes“ aus der Offenbarung des Johannes (Offb 12,1–7): Der Text beschreibt eine mit der Sonne umkleidete Frau, die gleich einem Himmelszeichen am Firmament erscheint. Ihr Haupt ist mit zwölf Sternen umkränzt und zu ihren Füßen befindet sich der Mond. Sie soll einen Knaben gebären, der als Gott über die Welt herrschen wird. Sie wird von einem Drachen, dem Satan, angegriffen. Im Kuppelfresko besiegt das „Apokalyptische Weib“, als Maria verstanden, durch seine göttliche Auszeichnung der Schwangerschaft mit Christus die Schlange, welche gemeinsam mit dem Attribut des Apfels die Erbsünde symbolisiert. Der makellose Spiegel, im Christentum als marianisches Symbol verwendet, welches ursprünglich im Buch der Weisheit (Weish 7,26) als Zeichen des Abglanzes der Güte Gottes erwähnt wird, reflektiert im Kuppelfresko Marias

[161] Kalchthaler 2000b, S. 166.
[162] Lechner 1981, S. 37, 38.
[163] Lechner 1981, S. 38.

Unschuld. Die im Alten Testament beschriebene Weisheit Gottes trägt Maria durch ihre Schwangerschaft in sich. Der Prämonstratensers Sebastiano Sailer spielt in seiner Kirchweihpredigt von 1750 mit der Erkenntnis auf Marias Weisheit mit folgenden Worten an. „Ich bin eine Mutter der schönen Liebe, und der Forcht, und der Erkenntnuß und der Heiligen Hoffnung.“[164] Dies ist die zeitgenössische Übersetzung eines Zitates aus dem Buch Ecclesiasticus (Sir 24,24): „Ego mater pulchrae dilectionis et timoris et agnitionis et sanctae spei.“ Die Weisheit spricht in einer Rede zu den Israeliten und bekennt, dass sie Gott diene und sich deshalb in der Stadt Jerusalem niedergelassen habe (Sir 24,14–15). Ein Teil dieses Zitates findet sich in lateinischer Sprache auf einem Spruchband im Kuppelfresko, welches Putti neben der Mondsichel präsentieren, während die drei restlichen Abschnitte in gemalten Kartuschen über den drei Frauengestalten positioniert sind. Auf den ersten Blick erkennt der Besucher, dass diese durch die Attribute Kreuz mit Kelch, Kind und Anker gekennzeichnet sind, welche auf ihre Identifikation als Personifikationen der theologischen Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung hindeuten könnten. Erst durch das Lesen der bereits erwähnten erklärenden Worte „ET TIMORIS“, „ET AGNITIONIS“, „ET SANCTAE SPEI“ wird die eigentliche Bedeutung der Figuren offenbart. In Cesare Ripas Buch „Iconologia“ findet sich eine Beschreibung der gängigen Darstellung der Furcht, welche mit dem Fell eines Hasen bekleidet ist, da dieser als sehr scheues Tier angesehen wird.[165] Die Figur im Kuppelfresko hält Kind und Hase schützend an ihre Brust. Da die Frauengestalten auf Marias Tugenden verweisen, kann es sich bei der Furcht im positiven Sinne nur um Gottesfurcht handeln. Erst bei gründlicherem Studium fällt dem Betrachter auf, dass eine vierte Frauengestalt neben dem Spiegel die Liebe verkörpert. Ihre Darstellung stimmt mit Cesare Ripas Beschreibung der „Caritas“ überein, die in Gestalt einer mit rotem Gewand bekleideten Frau durch das flammende Herz in der rechten Hand, ein Kind im linken Arm und eine aus ihrem Kopf lodernde Flamme gekennzeichnet ist.[166] Das Schriftband „MATER PULCHRAE DILECTIONIS“ ist ebenfalls mit Maria in Verbindung zu bringen. Cesare Ripas Beschreibung der Personifikation des christlichen Glaubens, fede christiana, als „donna in piedi sopra una base, vestita bianco, nella sinistra haverà una croce, & nella destra un calice“ stimmt mit einigen Charakteristika der Freskodarstellung der „Erkenntnis“ überein.[167] Diese trägt ein weißes Kopftuch und präsentiert Kreuz und Kelch. Ripa schildert die „Hoffnung“, speranza, als grün gewandete Frau mit einem dreiblättrigen Kraut in der Hand, welche in der

[164] Bisemberger 1751, S. 85.
[165] Ripa 1603, S. 487.
[166] Ripa 1603, S. 63.
[167] Ripa 1603, S. 149.

Freskodarstellung ebenfalls eine Pflanze hält und teilweise mit grünem Stoff bedeckt ist.[168] Im Kuppelfresko verschränken sich die Tugenden der Weisheit mit jenen der Theologie und sollen zur Lobpreisung von Marias Auserwähltheit dienen.

Eine Reihe marianischer Symbole lassen sich im Kuppelfresko entdecken. Die kassettierte Kuppel weist eine Vielzahl von Sternen und drei Muscheln auf, während die Sonne aus dem dargestellten Okulusfenster auf Maria herabstrahlt. Der Morgenstern wird in der „Lauretanischen Litanei" mit Maria verglichen und für die Sonne finden sich Bibelzitate aus Altem und Neuem Testament, die in der Theologie auf Maria gedeutet werden: Salomos Braut wird als „auserlesen wie die Sonne" (Hld 6,10) bezeichnet und in der Offenbarung des Johannes das „Apokalyptische Weib" als „Frau mit der Sonne umkleidet" (Offb 12,1) beschrieben. Wie am Hochaltar in Andechs kann die Muschel, welche eine Perle hervorbringt, als Zeichen der weiblichen Fruchtbarkeit interpretiert und unmittelbar auf die dargestellte schwangere Maria mit ungeborenem Christus als Perle bezogen werden. Als „Mutter der schönen Liebe"[169] trägt Maria ihren Sohn in sich, dessen Liebe durch das Herz symbolisiert wird.

Schreitet der Betrachter weiter zum Deckenfresko über dem Hochaltar, kann er den thronenden König Assuerus unter einem zeltförmigen Baldachin erkennen, der mit seinem Zepter auf die vor ihm kniende Königin Esther weist (Abb. 59). In den Kapiteln 2, 3 und 8 des Buches Esther wird berichtet, dass König Assuerus die Jungfrau Esther wegen ihrer Schönheit zur Frau wählte ohne zu wissen, dass sie Jüdin war. Assuerus' Gefolgsmann Haman trachtete nach der Ausrottung der Juden und erhielt dafür die Erlaubnis des Königs. Esther warf sich dem König daraufhin zu Füßen, offenbarte ihm, dass sie Jüdin sei und eine Tötung ihres Volkes nicht mitansehen könne. Sie bat um die Schonung der Juden. Niemand durfte dem König unangekündigt unter die Augen treten, da er sonst des Todes war. Assuerus aber streckte Esther sein Zepter entgegen und deutete somit ihre Begnadigung an. Der Jungfrau Esther, einer alttestamentarischen Präfiguration Marias, gelang es mit Gottes Hilfe, König Assuerus milde zu stimmen, sodass dieser Gnade gegenüber dem Volk Israel walten ließ (Est 15,8). Die Gruppe der notleidenden Menschen, denen Maria Hilfe anbietet, weist eine thematische Gemeinsamkeit mit der Szene über dem Hochaltar auf, da auch hier eine Jungfrau, nämlich Esther, sich für ihr Volk einsetzt. „LAETITIA ISRAEL" kann somit auch für die Personen gelten, die Esther umgeben, nämlich die jüdische Bevölkerung. Oberhalb von Palastarchitektur und Baldachin des Königs Assuerus findet sich eine typologische Gegenüberstellung mit Maria und Christus. Der auferstandene Christus in rotem Umhang

[168] Ripa 1603, S. 470-471.
[169] Bisemberger 1751, S. 85.

erhebt seine Hand, in der er Pfeile hält gegen eine am Boden kauernde Gestalt mit Weltkugel. Die kniende Maria in blauem Mantel streckt bittend die Hand zu ihrem Sohn aus. Kalchthaler interpretiert die mit Schmuck behängte weibliche Figur als Personifikation der Luxuria, die Christus bestrafen will, jedoch von Maria aufgehalten wird.[170] Der Kunsthistoriker Hermann Bauer erkennt in der Szene die überlieferte Vision eines Zisterziensermönches,[171] dessen Ordensgemeinschaft im linken Bereich des Freskos dargestellt ist.

Bei seinem Weg durch das Kirchenschiff wird der Betrachter durch die marianischen Sujets der Deckenfresken zum Gnadenaltar geleitet, der in einer Achse mit den einzelnen Mariendarstellungen liegt. Das Gnadenbild hat der Besucher beim Gang durch den Raum ständig im Blickfeld und es bildet das eigentliche Ziel während seines Studiums der Ausstattung. Der Raum ist durch die umlaufende Galerie, die Gliederung der Wände, den rhythmischen Wechsel von Fenstern und Pilastern sowie den regelmäßigen Einsatz von Stichkappen für den Übergang zwischen Wand und Decke einheitlich gestaltet. Obwohl das Gebäude durch die architektonischen Abschnitte Saal, Kuppel und Gewölbe über dem Hochaltar unterteilt ist, trägt auch die Abfolge der Freskendarstellungen sowie deren Scheinarchitektur erheblich zur Wahrnehmung des Raumes bei. Mit der Betrachtung der Fresken, insbesondere der Nachempfindung des mittelalterlichen Gnadenbildes durch die Formensprache des 18. Jahrhunderts im Langhausfresko, stimmt sich der Wallfahrer auf den Höhepunkt seines Besuches ein, das Gnadenbild. Die Darstellungen bilden keine Erzählung einer Wallfahrtsgeschichte, welche in mehrere aufeinander folgende Stationen unterteilt werden muss, sondern dienen der Huldigung Marias, indem der thematische Fokus auf Marias Tugenden, ihre Mutterschaft sowie den Neubau der Kirche zur Wiederbelebung der Wallfahrt und zu Ehren des Gnadenbildes gelegt wird.

4.5 Der Hochaltar

Schließlich steht der Pilger vor dem Hochaltar (Abb. 52). Der heute in Birnau existente frühklassizistische Hochaltar Johann Georg Wielands von 1790 stellt eine Modifizierung von Feuchtmayers Hochaltar dar, der in seinem ursprünglichen Aussehen nicht mehr erhalten ist.[172] Da Wielands Altar Feuchtmayers Inszenierung des Gnadenbildes veränderte und nicht den Zustand der Ausstattung zum Zeitpunkt der Kirchenweihe wiedergibt, wird versucht, Feuchtmayers Konzept nachzuvollziehen. Dessen Entwurf ist erhalten, der in seiner

[170] Kalchthaler 2000b, S. 172.
[171] Bauer 1961, S. 332.
[172] Michler 1990, S. 141.

Gestaltung einen großen Gegensatz zur heutigen Präsentation des Gnadenbildes darstellt (Abb. 66). Feuchtmayer sah ein Altarbild vor, das hinter dem Gnadenbild seinen Platz fand. Das Gnadenbild war ursprünglich viel niedriger angebracht als im klassizistischen Altar, der Maria auf mehreren Sockeln in der Höhe thronend zeigt und dem Betrachter gleichsam unnahbar, entrückt erscheint. Bei Feuchtmayers Altar war die Kontaktaufnahme mit der Figur leichter, da sie dem Gläubigen näher stand. Je zwei kannelierte Säulen mit je einem Pfeiler flankierten das Altargemälde, welches teilweise vom Gnadenbild verdeckt wurde. Das Gnadenbild, vom Strahlenkranz umgeben, schwebte scheinbar über dem Tabernakel, da es von Wolken getragen wurde. Vier weibliche, nicht näher identifizierbare Plastiken waren vor den Postamenten der Säulen vorgesehen.

Der Hochaltar von Alt-Birnau (1656) enthielt ein Altargemälde von Johann Christoph Storer (Abb. 67).[173] Dieses war auch in Feuchtmayers Hochaltar eingebaut.[174] Das Gemälde zeigt Marias Aufnahme in den Himmel und die staunenden Apostel, die sich um ihr Sterbebett versammelt haben, während Engel sie auf Wolken in den Himmel geleiten. Der heutige Altar weist statt eines Altargemäldes eine Steinplatte mit einem Relief als Rückwand auf, die auf Wolken schwebende Engel zeigt. Von Feuchtmayers Altar wurden die Rahmung des Gemäldes in Form eines Rundbogens, der auf zwei Pilastern ruht, und die vier das Gnadenbild flankierenden Säulen übernommen. Beim Vergleich mit Feuchtmayers Altarentwurf lässt sich auch die Bewahrung einiger Zierelemente erkennen. Der Sprenggiebel über dem Altarbild ist weiterhin mit Blumenvasen und -girlanden geschmückt sowie mit Putti verziert. Auch der von einem Engel umfasste Obelisk mit bekrönendem Stern und die beiden grünfarbigen Pflanzen in vergoldeten Vasen am Altarauszug befinden sich noch heute am Altarauszug. Die bestehende, mit Spiegeln kassettierte Kuppel der Altararchitektur stellt eine Übernahme aus Feuchtmayers Altar dar. Jedoch war das Okulusfenster hinter dem Dreifaltigkeitszeichen ursprünglich nicht vermauert, sodass Tageslicht eintreten konnte.[175] Dieses wurde von den Spiegeln reflektiert und strahlte auf das Gnadenbild herab. Die marianischen Symbole des Spiegels und des Morgensterns in den Deckenfresken werden am Hochaltar wiederholt. Die heute sichtbaren vier Statuen der Heiligen Sippe – Anna, Joachim, Elisabeth und Zacharias –, auf Postamenten vor der Altararchitektur, stammen von Feuchtmayer, der ursprünglich im Altarentwurf andere Figuren vorgesehen hatte.[176] Während Feuchtmayer das Gnadenbild im Kreise von Marias Familie positionierte und somit erdverbunden präsentierte, ließ es Wieland auf einen hohen Sockel über einem neuen

[173] GLA 65/11356, fol. 40r.
[174] Knapp 1989, S. 29.
[175] Kalchthaler 2000b, S. 151.
[176] Kalchthaler 2000b, S. 149-150.

Tabernakel in die himmlischen Gefilde der Engel erheben. Feuchtmayers Plastiken übernahmen zwischen dem thronenden Gnadenbild und dem Kirchenbesucher durch ihre ausdruckstarke Gestik und Mimik, die den Betrachter emotional ansprechen sollte, eine vermittelnde Aufgabe. Die beinahe verzerrten Gesichtszüge der Personen, welche ihre Entsprechung in der bewegten Gestaltung der Gewänder finden, geben in übersteigerter Weise Gefühlsregungen wieder (Abb. 60).

4.6 Die Bezugnahme der Kirchweihfeier auf das Gnadenbild und die Innenausstattung der Kirche

Pater Mathias Bisemberger hält in seinem Sammelband von 1751 fest, dass 1746 das mittelalterliche Gnadenbild und die mit ihm verbundene Wallfahrt sowie Reliquien und gewisse Ausstattungsstücke nach Neu-Birnau übertragen wurden.[177] Am 19. September 1750 begannen die Feierlichkeiten, welche mit der Kirchenweihe zusammenhingen, wie beispielsweise die Anreise von geladenen Gästen und die abendliche Beleuchtung des Kirchturmes. Am darauffolgenden Tag wurden die Kirche, der Hochaltar sowie drei Nebenaltäre geweiht und das Gnadenbild vom Hochaltar gehoben, um es unter einem Baldachin im Rahmen einer Prozession den Gläubigen zu präsentieren.[178] Vor dem Hochaltar wurde eine Bühne aufgebaut und am 21. September das Melodrama „Die von dem Heiligen König und Propheten David auf dem Berg Sion übersetzte Arch-Gottes / samt der Zubereitung eines von seinem Sohn Salomon erbauenden Tempels“ aufgeführt. Das Theaterstück hat demnach die Überführung der Bundeslade in den Tempel, der sich auf dem Berg Zion befindet, zum Inhalt. Jedoch wird auch das Gnadenbild in die Handlung einbezogen, indem dieses durch den sogenannten „marianischen Genius Birnaus“ verkörpert wird und in Dialog zum Genius des Klosters Salem tritt. Maria spricht gegenüber den Verantwortlichen, insbesondere Abt Anselm II., ihren Dank für die Translation des Gnadenbildes aus.[179] Wie die Bundeslade wurde auch das Gnadenbild an einen neuen Ort der Verehrung gebracht. Die Bundeslade mit ihrem Inhalt, den Gesetzestafeln Moses, wird im Zusammenhang mit der Tempelweihe im Alten Testament erwähnt (Chr 5,2.10). So, wie die Bundeslade ein Heiligtum, nämlich die Gesetzestafeln, verwahrt, trägt auch die schwangere Maria im Kuppelfresko den ungeborenen Christus in sich.

[177] Bisemberger 1751, S. 2-4.
[178] Bisemberger 1751, S. 15–17, 19.
[179] Bisemberger 1751, S. 24, 123.

Während der Feierlichkeiten zur Weihe von Neu-Birnau wurden den Kirchenbesuchern drei Predigten gehalten, welche durch die Publikation aus dem Jahre 1751 von Pater Mathias Bisemberger überliefert sind.[180] Kalchthaler[181] hat sich bereits in seiner Magisterarbeit der Analyse der Predigten in Bezug auf die Kirchenausstattung gewidmet, jedoch werde ich zum besseren Verständnis des Birnauer Freskenprogrammes die wichtigsten Aussagen der Predigten zusammenfassen, da diese der Schlüssel zum Verständnis des Bildprogrammes sind. Jede der drei Predigten bezieht sich auf ein Deckenfresko der Kirche. Abt Anselm II. stellt als zentrales Thema ein Zitat des Alten Testaments (Jdt 15,10) „Tu Gloria Jerusalem, Tu Laetitia Israel, Tu Honorificentia Populi nostri“ an den Anfang seiner Predigt.[182] Mit diesen Worten preist das Volk Israel die Jungfrau Judith. Abt Anselm II. sieht diese Lobeshymne auch als passend für Maria von Birnau an, die er als „Glory des Himmels“ und als „Ehre unseres Volkes unseres Salmansweilers“ bezeichnet. Der Himmel wird als Wohnung Gottes und der Heiligen verstanden und Maria selbst als von Gott Auserlesene, als Thron der Glorie Gottes gesehen. In der Predigt wird mit typologischen Verweisen gearbeitet (Judith/Maria) sowie mit dem Vergleich des Volkes von Jerusalem mit jenem von Salem, welches durch das wundertätige Gnadenbild ebenfalls von Gott ausgezeichnet wurde. Maria als Thron und Sitz der Glorie wird in der Gestaltung des Gnadenbildes sichtbar durch Maria, die auf dem Thron sitzt. Christus wiederum thront auf Marias Schoß, dem er entsprang. Nur durch die Empfängnis aus Maria konnte Gott einen menschlichen Sohn schaffen. Auf das Birnauer Gnadenbild wird in diesem Zusammenhang während der Predigt hingewiesen, sodass die Gläubigen Maria nicht als entferntes himmlisches Wesen begreifen, sondern sie ihnen im Gnadenbild nahe erscheint.[183] Während der Kirchweihfeier erlebten die Besucher das Gnadenbild, die Predigten und die neuen Fresken, welche Szenen des Alten und Neuen Testaments für die Betrachter aktualisierten und neu interpretierten. Personen, die in unterschiedlichen zeitlichen Ebenen verankert sind, werden in den Darstellungen zusammengeführt: Judith und Esther sowie Maria mit sichtbarem Christuskind im Leib und die thronende Maria mit Christuskind am Schoß als Annäherung an das Gnadenbild. Auch die Gründungsäbte Stephan II. und Anselm II. von Neu-Birnau mit dem Plan der Kirche treten in Erscheinung.

Zitate des hl. Bernhard, Zisterziensermönch und Marienverehrer, werden angeführt: „O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria! Salve! Salve!“ In der Predigt wird Bernhard als

[180] Vgl. Bisemberger 1751.
[181] Vgl. Kalchthaler 1984.
[182] Bisemberger 1751, S. 67.
[183] Bisemberger 1751, S. 67–76.

„honigsüß“ bezeichnet und seinen Worten, die Maria loben, große Bedeutung zugemessen.[184] Bernhard ist ein eigener Seitenaltar gewidmet und der stehende Putto neben dem Altargemälde mit einem Bienenstock im Arm, der eben dabei ist, sich den von Honig benetzten Finger abzulecken, weist ebenfalls auf den hl. Bernhard (Abb. 68). Der Bienenstock kann auch als Anspielung auf die fleißigen Zisterziensermönche, welche ihren Aufgaben strebsam nachkommen, gesehen werden.[185]

Das Thema des Prämonstratensers Sebastiano Sailer in der zweiten Predigt lautet: „Ego Mater pulchrae Dilectionis & Timoris & Agnitionis, & Sanctae Spei“ (Sir 24,24).[186] Marias Schoß wird als Wohnung Christi, als Tempel gedeutet und die neue Kirche als „marianisches Ehren-Gebäus“, als „Tempel zu Neu-Birnau“ bezeichnet. Marias Schönheit und Liebe werden auf ihre Jungfräulichkeit bezogen, ihr „hohes Wesen“ wird mit der Mutterschaft und ihre Macht mit ihrem Status als Königin in Verbindung gebracht. Der Apfel und das Kreuz Christi des Gnadenbildes versinnbildlichen die Liebe und die Furcht. Apfel und Kreuz stellt der Prediger als Wandlung von der Jungfrau zur Mutter, welche Erkenntnis erlangt hat, einander gegenüber.[187]

Die dritte Predigt von Pater Joseph Voglmayr bezieht sich auf folgendes Zitat: „Dona mihi animam meam, pro qua rogo, & Populum meum, pro obsecro“ (Est 7,3).[188] Der Prediger weist die Wallfahrer auf die Kirche als Marias „neuen Ehr= und Gnadenthron“ hin. Er vergleicht Marias Segen, der auf Salem liegt, mit der göttlichen Glorie des Salomonischen Tempels. So wie Ester, welche für ihr Volk „vor dem königlichen Gnaden-Thron Assueri“ bittet, mit dem jüdischen Volk in Liebe verbunden ist, bietet auch Maria den Menschen in Salem Schutz an. Die Liebe von Assuerus zu Königin Ester wird jener zwischen Christus und Maria gegenübergestellt.[189] Maria wird als „wahre Esther und Lieb=volle Königin der Barmherzigkeit“ sowie als die „bessere neu-testamentarische Ester“ gerühmt.[190]

Außerdem fanden im Rahmen der Kirchweihfeier Disputationen statt, deren philosophische und theologische Thesen vom Maler Gottfried Bernhard Göz durch einen Kupferstich festgehalten und mit der Darstellung des Birnauer Gnadenbildes kombiniert wurden (Abb. 69).[191] Dieser Künstler hatte zuvor die Fresken der Kirche geschaffen, deren Darstellungen in die Gestaltung des Thesenblattes einflossen. Der Spiegel, welcher im

[184] Bisemberger 1751, S. 67, 70.
[185] Ganz 2004, S. 205.
[186] Bisemberger 1751, S. 85.
[187] Bisemberger 1751, S. 85, 88-89, 96.
[188] Bisemberger 1751, S. 137-138.
[189] Bisemberger 1751, S. 139.
[190] Bisemberger 1751, S. 140.
[191] Bisemberger 1751, S. 25.

Kuppelfresko in Verbindung mit dem ungeborenen Christus Marias Unbefleckte Empfängnis symbolisiert, wird im Thesenblatt ebenfalls auf Maria gerichtet. Doch wird dieser nicht wie im Fresko von einem Lichtstrahl aus dem flammenden Herzen der christlichen Liebe getroffen, sondern von einem Bienenschwarm, der am Spiegel vorbei nach oben zieht. Dieser strömt aus dem Maul des Löwen und bezieht sich auf folgendes Bibelzitat (Ri 14,14): „Vom Starken kommt Süßes". Samson hatte mit dem Geist Gottes einen angreifenden Löwen getötet, in dessen Leib sich nun Bienen und Honig befanden (Ri. 14,5–6 und 14,8). Der Löwe hält außerdem den Abtstab von Anselm II., dessen Porträt sich genau darüber befindet (Abb. 70). In anderem Kontext finden sich die Bienen an Feuchtmayers Plastik des honigschleckenden Putto wieder und sind auf den Redefluss des hl. Bernhard gemünzt. Nach David Ganz verweisen die Bienen im Zusammenhang mit der Darstellung des Abtes Anselm II. auf die „Stärke der Zisterzienser", die erfolgreich den Gnadenort nach Neu-Birnau verlegten und somit den Wallfahrern „Süßes" übermitteln konnten.[192] Bernhards Ideal nachfolgend brachten die Zisterzienser mit ihren Predigten den Gläubigen Nahrung im geistlichen Sinne. Der Bodensee in der linken unteren Ecke des Thesenblattes kann für das fruchtbare Gewässer stehen, welches den Fisch, dargestellt im Netz, und die Muschel, welche als Bassin für den Schwan zu Marias Füßen dient, hervorbringt. Dies bietet die Gelegenheit das Mariensymbol der Muschel, welches im Kuppelfresko als Zierelement verwendet wird, im Thesenblatt zu wiederholen. Das Gnadenbild zeigt keine kompositorischen Veränderungen. Nur Schmuck in Form von Halskette und Ohrringen ist zusätzlich hinzugefügt sowie eine weitere herrschaftliche Insignie, die Krone des Christuskindes.

Bestimmendes Element der Kirche sind die Fresken, welche die Decke des gesamten Gebäudes umspannen und die Darstellung Marias in unterschiedlichem thematischen Zusammenhang wiederholen: Maria als Himmelskönigin wird in Gestalt des Gnadenbildes und in der Darstellung des Langhausfreskos gedacht. Maria hilft den Armen und Kranken und steht dem sterbenden Joseph bei. Maria gravida „als Mutter der schönen Liebe" mit flammendem Herzen wird mit dem Typus der „Immaculata Conceptio", verdeutlicht durch den Spiegel, verbunden, und mit der Darstellung des „Apokalyptischen Weibes", vermittelt durch die in der Offenbarung erwähnten Symbole, kombiniert.

Bei der Betrachtung des Kuppel- und des Langhausfreskos gewinnt man als Betrachter den Eindruck, dass durch Symbole (Sonne, Mond und Sterne sowie Muscheln und Spiegel) und Hoheitszeichen (Krone, Zepter, Reichsapfel) auf Marias Schönheit und Auserwähltheit hingewiesen wird. Die mehrfache Verwendung des Spiegels als „Speculum concavum" in der

[192] Ganz 2004, S, 204.

Kuppel des Hochaltars spielt durch seine Rundung auf Marias Schwangerschaft an. Als Brennspiegel besitzt er die Eigenschaft die Strahlen der Sonne in einem Punkt zu bündeln, nämlich in Marias Schoß, aus dem Christus hervorging.[193] Eine typologische Verknüpfung von zwei Szenen, nämlich jener mit Esther und Assuerus und jener mit Maria und Christus, findet sich im Fresko über dem Hochaltar und führte dem Kirchenbesucher die beiden um Gnade bittenden Jungfrauen vor Augen. Während der Kirchweihe fügten die Prediger die Aussagen der erwähnten Spruchbänder in ihre Reden ein und konzipierten von diesen und den Freskendarstellungen ausgehend ihre theologischen Argumentationen. Die Besucher konnten beim Betrachten der Fresken gleichzeitig den Predigten lauschen und dadurch zu einem besseren Verständnis der komplexen Thematik gelangen. Ausgehend von der Translation des mittelalterlichen Gnadenbildes nach Neu-Birnau stimmte man das gesamte Konzept der Kirchenausstattung auf dieses ab und konnte mittels der Fresken die verschiedenen Eigenschaften Marias visualisieren. Die Kirchenweihe als Neubeginn der Wallfahrt wird für den Betrachter nochmals beim Verlassen der Kirche durch den feuchtmayerschen Stucks unter der Orgelempore verdeutlicht: Ein Putto hält ein Schriftband mit den Worten „Haec ecclesia consecravit est anno MDCCL XX Sept“ (Abb. 71).

4.7 Merkmale des Zisterzienserordens in Birnau

Wie schon erwähnt war die Wallfahrtskirche Birnau dem Kloster Salem unterstellt, welches dem Zisterzienserorden angehörte. Welchen Einfluss nimmt die Theologie des hl. Bernhard von Clairvaux, auf die Marienikonografie in Birnau? Im 12. Jahrhundert verhalf Abt Bernhard dem Zisterzienserorden zur Blüte und orientierte sich bei der Neuausrichtung der Lehre an der Regel des hl. Benedikt. Doch setzte sich das Mönchstum der Zisterzienser von jenem der Benediktiner ideologisch ab, indem es sich auf die Entsagung alles Überflüssigen rückbesann. Klosterbauten wurden vorzugsweise in schwach besiedelter Einöde errichtet.[194] Die Lage der Wallfahrtskirche Birnau in der unbewohnten Landschaft strebt diesem Ideal der Abgeschiedenheit nach.

Wie an den Zitaten in der Einweihungspredigt der Kirche zu erkennen ist, kann Bernhard als Marienverehrer gelten. Er schuf, für seine Redegewandtheit berühmt, eine Sammlung von Predigten, welche das Hohelied des Alten Testaments zum Thema haben.[195] Das Hohelied mit der Beschreibung von Salomos Geliebter wird in der Theologie in ein

[193] Lechner 1981, S. 142.
[194] Duby 1977, S. 13, 14, 20, 43.
[195] Duby 1977, S. 14.

typologisches Verhältnis zur Jungfrau Maria gesetzt. In Birnau ist dieser Zusammenhang durch die Darstellung von Symbolen aus dem Hohelied, die auf Maria gedeutet sind, visualisiert. Die Kirchenbauten der Zisterzienser eint, dass sie alle Maria geweiht sind. So erklärt sich die große Anzahl an Mariendarstellungen in den Gebäuden.[196] Die mönchische Enthaltsamkeit konnte von den Zisterziensern eingehalten werden, indem sie ihre Aufmerksamkeit auf die Tugenden der Jungfrau Maria lenkten.[197]

Der beiden Nebenaltäre am östlichen Ende des Langhauses sind dem hl. Bernhard (Abb. 68) und dem hl. Benedikt (Abb. 72) geweiht. Ihre Gemälde stammen von Gottfried Bernhard Göz, der als Themen die Lactatio des hl. Bernhard und den Tod des hl. Benedikt visualisierte.[198] Somit wird dem für den Zisterzienserorden richtungsweisenden Mönch, dem hl. Bernhard, gedacht und auf Benedikt, dessen Regeln ein maßgebendes, ideologisches Fundament der Zisterzienser bilden, verwiesen. Die bereits erwähnte Stuckplastik des Honigschleckers am Bernhardsaltar kündet dem Betrachter bereits vom gustativen Element, welches im Sujet des Gemäldes vermittelt wird. Maria, von Engeln getragen, nährt den knienden Bernhard mit einem Milchstrahl ihrer Brust, während zwei Putti sich am Honig des Bienenstockes links im Bildvordergrund laben. Im Hintergrund betet Bernhard vor einer Marienstatue mit Christuskind das „Salve Regina“. Durch die geschriebenen Worte „Salve Bernharde“ und „Salve o Clemens“ wird ein Dialog angedeutet und auf die letzte Phrase des Gebetes „O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria“ verwiesen, in der die Jungfrau Maria als süß bezeichnet wird. David Ganz interpretiert das Zusammenführen der Lactatio des hl. Bernhard und des Honig schleckenden Putto am Bernhardsaltar als Darstellung des „geistlichen Schmeckens“. Der hl. Bernhard als „doctor mellifluus“ verkörpert durch seinen süßen Redefluss den „Transformator zwischen Milch und Honig“.[199] Die Anbetung Marias durch den Mönch Bernhard ließ eine Identifizierung der Zisterzienser in Birnau mit dem Ordensvater zu.

[196] Kinder 2007, S. 236.
[197] Duby 1977, S. 82.
[198] Isphording 1984, S. 156, 158.
[199] Ganz 2004, S. 204.

5. Wallfahrtskirchen, deren Fresken die Geschichte des Gnadenbildes visualisieren

5.1 Beispiele in Österreich

5.1.1 Wallfahrtskirche Mariazell (Steiermark)

Die Gründung der Wallfahrtskirche Mariazell (Patrozinium Mariä Geburt) in der Steiermark steht in Zusammenhang mit den Missionierungsbestrebungen des Benediktinerordens in St. Lambrecht während des 12. Jahrhunderts, der seine Mitglieder zur Auskundschaftung von Orten für Niederlassungen der Mönchsgemeinschaft aussandte. Der Legende nach soll ein Mönch, um dieser Aufgabe nachzugehen, durch felsiges Gebiet nahe dem heutigen Ort Mariazell gewandert sein. Durch ein Wunder habe seine mitgetragene Marienstatue den durch einen Felsen versperrten Weg für den Durchlass freigegeben. Der Mönch soll sich daraufhin an der Stelle, wo heute die Kirche steht, niedergelassen, für sich eine Behausung und für die Marienfigur eine Kapelle erbaut haben.[200] Pater Othmar Wonisch nimmt an, dass jene Skulptur bereits auf dem Mariazeller Marienaltar stand, der das erste Mals 1266 urkundlich erwähnt wurde.[201] Bei dem heute verehrten Gnadenbild handelt es sich um eine sitzende Holzskulptur, die Maria mit dem Christuskind, das einen Apfel in der Hand hält, auf ihrem Schoß zeigt (Abb. 73). Wahrscheinlich stammt die Figur aus dem 13. Jahrhundert. König Ludwig I. von Ungarn, dessen Siegeszug gegen die Osmanen 1363 der Erscheinung der Gottesmutter im Traum zugeschrieben wurde, ließ aus diesem Grund eine gotische Kirche zu ihren Ehren erbauen. Er stiftete ein Gemälde von Maria mit Christuskind, welches in der Schatzkammer der Kirche auf einem Altar aufgestellt wurde.[202] Die Kirche setzt sich aus zwei unterschiedlichen architektonischen Bereichen zusammen, wie sich bei Betrachtung des Grundrisses (Abb. 74), der Außenansicht der Kirche (Abb. 75), und des Kircheninnenraums nachvollziehen lässt (Abb. 76). Das gotische Langhaus mit Turm im Westen besteht aus drei Schiffen, reicht bis zur Gnadenkapelle und wurde zwischen 1649 und 1669 von Mattia Camin mit Stuckverzierungen ausgekleidet sowie von den Malern Johann Georg Hausen und Johann Columba von 1649 bis 1680 mit Fresken ausgestattet. 1654 entstand der anschließende Neubau im Osten, der den gotischen Chor ersetzte und die Bauteile der Halle, der Kuppel sowie des Presbyteriums umfasst.[203]

---

[200] Rodler 1910, S. 9-10.
[201] Wonisch 1960, S. 23.
[202] Kriss 1950, S. 81–84.
[203] Widder 1978, S. 10.

Das Aussehen der Innenausstattung war im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts Änderungen unterworfen. Im Folgenden bezieht sich die Beschreibung des Seherlebnisses des Besuchers auf die Zeit ab 1757, da in diesem Jahr Kaiserin Maria Theresia anlässlich ihres Ehejubiläums mit Franz Stephan von Lothringen der Wallfahrtskirche Mariazell Kunstwerke wie z. B. das Silbergitter der Gnadenkapelle stiftete.[204] Dies kann als Endpunkt der Gestaltung des Innenraumes gesehen werden, welcher in der für diese Arbeit relevanten Epoche stattfand. Die Gnadenkapelle am Ende des Langhauses bildet den ersten Anziehungspunkt, wenn der Pilger das Kircheninnere betritt. Wie in der Klosterkirche Einsiedeln handelt es sich um ein Gebäude, dessen Inneres einen Altar mit dem Gnadenbild aufweist (Abb. 77). Es wird von einem Strahlenkranz umgeben und von Wolken getragen. Der auf acht Säulen ruhende Baldachin ähnelt jenen Zelten der Türken, welche in den Kuppelfresken zu sehen sind, und spielt somit auf die Ludwigslegende an. Im Unterschied zur Gnadenkapelle in Einsiedeln fällt der Blick des Betrachters durch eine bogenförmige Öffnung in die Kapelle. Das davor befindliche Silbergitter schmälert den Blickwinkel in das Innere, doch gleichzeitig wird dadurch das Auge auf das Gnadenbild gelenkt. Vor dem Silbergitter ist trapezförmig eine Balustrade angebracht, welche einen Bereich zur Andacht abgrenzt und somit den Gläubigen in mehreren Abschnitten zum Gnadenbild hingeleitet. Dies erhöht den Schutz der verehrten Statue und steigert dadurch die Wirkung beim Näherkommen an den abgeschlossenen Sakralraum. Die heute bestehende Gnadenkapelle ersetzte 1635 den Vorgängerbau unter Einbeziehung alten Baumaterials, das z. B. noch an den beiden gotischen Baldachinen, die sich über zwei Statuen an der Westfassade befinden, zu erkennen ist. Die Figuren von Anna und Joachim, Marias Eltern, am Dach der Gnadenkapelle stammen von 1724 und flankieren die zentrale Statue des hl. Joseph, welcher sich in einer Achse mit dem Gnadenbild befindet.[205]

Der aus Silber gefertigte Gnadenaltar, welcher heute in der Kirche zu sehen ist, wurde nach Entwürfen von Fischer von Erlach d. J. 1727 geschaffen und ersetzte den von Fürst Paul Esterházy gestifteten Altar von 1690 (Abb. 78).[206] Eine Zeichnung von 1730 überliefert das Aussehen des Mariazeller Flügelaltars des 15. Jahrhunderts, den Herzog Albrecht II. stiftete und der das Gnadenbild beherbergte (Abb. 79).[207] Bereits zu dieser Zeit wurde das Gnadenbild unter einem Baldachin, der einem Türkenzelt ähnelt, präsentiert. Über diesem triumphierte der auferstandene Christus als Weltenrichter, erkennbar an seinem Segensgestus. Die Gemälde der Altarflügel gaben Szenen aus dem Marienleben wieder. Das erzählerische

[204] Rodler 1910, S. 55.
[205] Widder 1978, S. 12.
[206] Galavics 2004, S. 113.
[207] Schemper 2004, S. 133-134.

Moment dieser Altarkonzeption findet sich beim Gnadenaltar des 18. Jahrhundert nicht wieder, da dieser durch plastische Darstellungen in Form von Putti und Zierelemente wie z. B. Vasen geprägt ist.

Die Mariazeller Marienverehrung wurde vom Herrscherhaus der Habsburger über Jahrhunderte gefördert und durch Stiftungen unterstützt, um die politischen Interessen der Gegenreformation und des Krieges gegen die Osmanen zu vertreten. Dies schlägt sich in der Kirchenausstattung nieder, und lässt sich z. B. an der Stiftung eines neuen Silbergitters für den Gnadenaltar und an den zwei Bleiplastiken (Abb. 80) vor der Westfassade der Kirche nachvollziehen, die Markgraf Heinrich von Mähren und König Ludwig I. von Ungarn darstellen.[208] Ebenso spiegeln die Fresken im nördlichen und südlichen Gurtbogen des Kuppelraums die Bedeutung der Beziehung von Adelsgeschlechtern zum Mariazeller Gnadenbild im Rahmen zweier narrative Zyklen wider, welche die angeblichen Wunder der Gnadenbilder zeigen: Das Mirakelbuch des Pater Gerard Petschacher von 1666 gibt über die sogenannte Heinrichslegende Auskunft. Das Erscheinen des hl. Wenzel im Traum und sein Rat hätten den Markgrafen Heinrich I. Wladislav von Mähren (1198–1222) und seine Gemahlin, die beide erkrankt waren, dazu bewogen, das Mariazeller Gnadenbilde aufzusuchen und zu diesem zu beten. Die Traumerscheinung und die Kraft des Gnadenbildes hätten die Heilung hervorgerufen.[209] Die einzelnen Etappen der Geschichte (das bettlägerige Paar, Heinrich und seine Ehefrau kniend vor dem Gnadenbild und die von der Krankheit Genesenen) sind in Form von kleinteiligen Fresken mit Stuckrahmen an einem Gurtbogen angeordnet (Abb. 81). Der Höhepunkt der Geschichte, nämlich die Wirkung des Wunders, durch zwei von Maria und Christus ausgehenden Lichtstrahlen angedeutet, befindet sich am höchsten Punkt des Bogens. Unterhalb ist eine stehende Maria mit Christuskind auf dem Arm in einer Kombination aus der Säulenarchitektur eines Tempels und dem Gewölbe einer gotischen Kirche in Form eines senkrechten Wandfreskos im Bogenfeld wiedergegeben. Dies weist wiederum auf das Gnadenbild in der Kirche Mariazell hin. Stuckplastiken von Heinrich und seiner Gattin flankieren das genannte Fresko.

Auf der gegenüberliegenden Seite wird die Ludwigslegende erzählt, deren dargestellte Vorkommnisse (König Ludwig betet zu seinem Marienbild, die Erscheinung Marias in Gestalt des Gnadenbildes, der Sieg gegen die Türken, Ludwig schlafend mit seinem Marienbild auf der Brust) in Gerard Petschachers Mirakelbuch geschildert sind (Abb. 82).[210] Die vor sich gehende Schlacht und Ludwigs Triumph werden in dem senkrechten Wandfresko

[208] Stadelmann 2004, S. 176, 178, 180.
[209] Petschacher 1666. Zit. n. Wonisch 1960, S. 26-27.
[210] Petschacher 1666. Zit. n. Wonisch 1960, S. 35-36.

unter dem Gurtbogen und im ovalen Fresko an der höchsten Stelle des Gurtbogens präsentiert. Die enge Bindung der Mariazeller Wallfahrt an bestimmte Adelsgeschlechter erinnert an das ähnliche Verhältnis zwischen dem Geschlecht der Wittelsbacher und dem Heiligen Berg Andechs. Anhand der Darstellung historischer Persönlichkeiten des Mittelalters wie Markgraf Heinrich und König Ludwig in Verbindung mit dem Gnadenbild kann auf die lange Tradition des Gnadenortes und dessen Bedeutung hingewiesen werden.

Dies wird den Pilgern schon beim Eintritt in die Kirche vermittelt, wenn sie das gotische Tympanonrelief von 1438/39 über dem Eingang betrachten, welches König Ludwig und das Marktgrafenpaar darstellt, die Maria mit dem Christuskind flankieren (Abb. 83).[211] Vom Standpunkt des 17. Jahrhunderts, der Zeit der neuen Kirchenausstattung, kann diese Zusammenstellung von Personen, an welchen das Gnadenbild den Legenden nach Wunder gewirkt haben soll, wie eine Zusammenfassung der beiden Freskenzyklen und als Einstimmung des Pilgers auf den Kirchenbesuch gesehen werden. Wie die Erhaltung von mittelalterlichem Kirchturm und Langhaus soll auch die Bewahrung des Tympanonreliefs die Wallfahrer an die Altehrwürdigkeit des Gebäudes erinnern. Die bereits erwähnten barocken Bleistatuen von König Ludwig und Markgraf Heinrich vor dem Tor der Westfassade können als Aktualisierungsversuch der beiden mittelalterlichen Legenden, repräsentiert durch die zwei Herrscher im gotischen Tympanonrelief, verstanden werden. Die beiden Bleiplastiken präsentieren je ein Gnadenbild, nämlich die Skulptur in der Kapelle und das Gnadenbild der Schatzkammer. So wird der Wallfahrer bereits vor dem Eintreten in die Kirche mit den Gnadenbildern, auf die sich die Verehrung in Mariazell bezieht, vertraut gemacht. Nach dem Durchschreiten des Langhauses gelangt er zur Gnadenkapelle, welche den Abschluss jener Gebäudeteile bildet, die mittelalterliche Bausubstanz enthalten. Erst hinter der Gnadenkapelle eröffnet sich der Blick auf den zweiten baulichen Abschnitt der Kirche, den Kuppelraum mit der detaillierten Erzählung der Wallfahrtslegenden und den abschließendem Chorraum (Abb. 84). An zwei Orten im Inneren der Kirche, an der Unterseite der Orgelempore und über dem Hochaltar am östlichen Ende des Raumes, wird der Pilger mit der Gründungslegende des Wallfahrtsorts konfrontiert. Das Emporenrelief zeigt den Mönch mit der Marienskulptur im Arm, welcher zu Pferd den Berg erklimmen möchte und schließlich sein Vorhaben erreicht (Abb. 85). In der Darstellung rechts oben betet der Mönch an der Spitze des Berges die Marienfigur in der von ihm erbauten Zelle an. Im Gewölbe über dem Hochaltar wird diese Erzählung in mehreren Freskendarstellungen wiederholt und bildet somit den Endpunkt der Vervielfachung des Mariazeller Gnadenbildes im Kirchenraum (Abb. 86). Die erste

[211] Widder 1978, S. 8.

Gnadenkapelle in der hügeligen Landschaft sowie die Versammlung der Pilger, welche zu dem stehenden Benediktinermönch und der sich im Hintergrund befindenden Kapelle aufschauen, werden dargestellt.

Obwohl die Klosterkirche Einsiedeln ein ähnliches architektonisches Merkmal, die Gnadenkapelle in der Kirche, aufweist, unterscheiden sich die baulichen Lösungen der beiden Kirchen erheblich voneinander. In Mariazell werden mittelalterliche Bauteile der Gnadenkapelle, wie die Baldachine, so in das Gebäude integriert, dass der Besucher diese als solche erkennen kann und somit auf das hohe Alter des Gebäudes hingewiesen wird. Im 17. Jahrhundert waren in Einsiedeln mittelalterliche Bauteile von zeitgenössischen umhüllt und somit, bis auf das Gewölbe im Inneren, nicht sichtbar. Den in mehrere Abschnitte aufgeteilten Deckenfresken des gotischen Hauptschiffs und der Tambourkuppel in Mariazell, welche sich exakt in die Kartuschen fügen, steht die raumumspannenden Malerei in Oktogon, Abendmahls- und Weihnachtskuppel von Cosmas Damian Asam in Einsiedeln gegenüber, die über die stuckierten Rahmen reicht. Durch den Neubau in Einsiedeln ergab sich die Möglichkeit, die Gnadenkapelle architektonisch hervorzuheben, während in Mariazell die Gnadenkapelle im gotischen Bauabschnitt liegt, der durch Stuckverzierungen und kleinteilige Fresken verändert wurde. Die Kuppel, welche vergleichbar mit dem Oktogon in Einsiedeln die Legenden des Gnadenortes zeigt und thematisch mit dem Gnadenbild verknüpft ist, befindet sich in Mariazell nicht über der Gnadenkapelle, da das gotische Langhaus erhalten wurde. Die Kuppel konnte erst an dieses anschließend gebaut werden und erhält dadurch eine völlig andere Wirkung als die exakte Gegenüberstellung von Wunder und Gnadenbild in Einsiedeln.

5.1.2 Pfarr- und Wallfahrtskirche zu Unserer Lieben Frau unter den vier Säulen in Wilten (Innsbruck)

Die Pfarrkirche Wilten (Patrozinium Mariä Empfängnis) in Innsbruck wurde im Zuge der Neubesiedlung des Stiftes Wilten durch die Prämonstratenser in den Jahren vor 1138 unter deren Obhut gestellt.[212] Das in Wilten verehrte Gnadenbild stellt eine auf einem Thron sitzende Maria mit einem Zepter in der rechten Hand und dem auf ihrem Schoß stehenden Christuskind dar (Abb. 87). Es ist aus Sandstein gefertigt und stammt aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Der Wallfahrtskult ist bereits bis ins 13. Jahrhundert zurückzuverfolgen und durch Urkunden und Ablassbriefe belegt. 1309/10 entstand eine romanische, einschiffige Kirche, auf deren Hochaltar unter dem Ziborium das Gnadenbild stand. Im späten 15.

[212] Bator 1926, S. 16.

Jahrhundert wurde der Chor in gotischem Stil vergrößert und ein neues Gewölbe errichtet. Im Zuge eines weiteren Umbaus 1609 wurde das Gnadenbild mit einem neuen, auf vier Säulen ruhenden Baldachin ausgestattet. Nach dem Abriss der renovierungsbedürftigen Kirche wurde diese neu gebaut und 1756 eingeweiht (Abb. 88).[213]

Tritt man von außen auf das Gebäude zu, erblickt man an der Westfassade eine auf einer Mondsichel stehende Marienfigur mit Sternenkranz um das Haupt und sich windender Schlange unter ihren Füßen (Abb. 89). Diese Steinstatue der Maria Immaculata von Joseph Stapf kündet bereits von weitem sichtbar vom vorherrschenden Thema, welches die Ausstattung der Kirche bestimmt.[214] Betritt der Besucher von Westen die doppeltürmige, einschiffige Wandpfeilerkirche und richtet seinen Blick Richtung Decke, kann er feststellen, dass sich das Langhaus aus einem schmalen Eingangsjoch, das den Bereich der Orgelempore umspannt, und zwei anschließenden Flachkuppeln zusammensetzt (Abb. 90). Auf diese folgt der Chorraum mit Stichkappengewölbe und Hochaltar. Die zwei Geschoße von Langhaus und Chorraum sind durch Fenster zwischen den Wandpfeilern gegliedert, wodurch viel Licht in den Innenraum gelangt. Die beiden Kuppelgewölbe und das Gewölbe des Chorraums sind vollständig mit Fresken bedeckt, während die Gurtbögen der Nischen zwischen den Wandpfeilern teilweise freskiert und mit Stuckverzierungen in den Farben Rosa, Gelb, Grau, Weiß und Gold ausgestattet sind. Die Stuckverzierungen stammen von Franz Xaver Feichtmayr aus Wessobrunn und die Fresken wurden vom Augsburger Maler Matthäus Günther 1754 geschaffen.[215] Die vorherrschenden hellen Pastelltöne der Deckenfärbung, die rosafarbenen Engel aus Stuck sowie die intensive farbliche Betonung der Gurtbögen erinnern an die Klosterkirche Einsiedeln.

Der Hochaltar setzt sich aus einem Tabernakel aus rotem Füssener Marmor, dem darüber thronenden Gnadenbild und dem krönenden Baldachin, dessen vier Säulen aus Kramsacher Marmor gearbeitet sind, von Baumeister Franz Karl Fischer aus Füssen zusammen (Abb. 91).[216] Die Präsentation des Gnadenbildes unterscheidet sich deutlich von jener in der Andechser Wallfahrtskirche. In Wilten wird von einer das Gnadenbild umhüllenden Altararchitektur abgesehen und stattdessen der Skulptur viel Raum zugestanden. Somit kann bereits der in die Kirche eintretende Betrachter die Gestalt der Statue von weitem gut wahrnehmen, da sie durch den goldenen Strahlenkranz optisch hervorgehoben wird und sich gleichzeitig farblich von der weißen Wand im Hintergrund abhebt. Obwohl es sich um eine mit reichen Verzierungen und Fresken ausgestattete Barockkirche handelt, beschränkt

[213] Menardi 1988, S. 112, 114.
[214] Möller 2004, S. 80.
[215] Bator 1926, S. 23.
[216] Schuler 1937, S. 10.

sich die Architektur des Hochaltars auf die zurückhaltende Zurschaustellung der Skulptur. Das auf vier Säulen ruhende Ziborium findet seinen Abschluss in einer goldenen Krone. Die goldene Farbe wird in dieser Kirche nur sparsam eingesetzt und konzentriert sich hauptsächlich auf die Altäre, sonst herrscht eine Farbgebung in Pastelltönen vor. Da es sich bei dem Wiltener Gnadenbild wie beim Birnauer Gnadenbild um eine auf einem Thron sitzende Marienfigur aus Stein handelt, bietet sich ein Vergleich der Inszenierung an. Joseph Anton Feuchtmayers heute nicht mehr existierender Altar positionierte das Gnadenbild tiefer, um auf die Sichtbarkeit des dahinterliegenden Altargemäldes Rücksicht zu nehmen, band es jedoch durch seine Nähe zum Tabernakel stärker in die Altararchitektur ein. Das dem Wiltener Gnadenbild inhärente Element des Thronens wird anders zur Schau gestellt, indem es in einen scheinbar schwebenden Zustand gebracht wird. Dies wird durch den umgebenden, goldenen Strahlenkranz mit einem Reigen aus sechs Putti hervorgerufen, der es vom Boden, in diesem Fall dem Tabernakel, abhebt. Später dazugefügte Insignien wie Krone und Zepter lassen das die Madonna als Himmelskönigin erscheinen. Durch die Symbole des Halbmondes zu Marias Füßen sowie des Sternenkranzes um ihr Haupt kann sie gleichzeitig als „Apokalyptisches Weib“ identifiziert werden. Besonders großes Augenmerk wird in der Kirchenausstattung auf die Darstellung der Marienkrönung gelegt, da diese sich durch die Anbringung der Krone am Gnadenbild und derjenigen des Baldachins wiederholt.

Schreitet der Besucher Richtung Osten, kann er im ersten Flachkuppelfresko die triumphierende Judith (Jdt 13,19–20), die den Kopf des Holofernes der Menschenmenge präsentiert, vor dem Hintergrund des Stadttores erkennen (Abb. 92). Im nördlich gelegenen Teil der Darstellung befindet sich das Lager der feindlichen Assyrer. Am Eingang des vordersten Zeltes entdecken Diener den Rumpf des getöteten Heerführers Holofernes. Maria erscheint über der Szene im Himmel von einem Engelreigen umgeben in der Gestalt des „Apokalyptischen Weibes“ mit Sternenkranz und Schlange zu ihren Füßen, die sie zertritt. Der feuerspeiende Drache im südlichen Bereich des Freskos, welcher von Engeln abgewehrt wird, dient ebenfalls als Verweis auf die Offenbarung des Johannes. Die Jungfrau Maria wird mit der gottesfürchtigen Judith verglichen. Im Alten Testament (Jdt 13,20) wird Judith als die Magd des Herrn bezeichnet, die nicht verunreinigt wurde.

Wie in der Wallfahrtskirche Birnau findet sich in Wilten im folgenden Kuppelgewölbe die Darstellung der um Schonung ihres Volkes bittende Esther vor König Assuerus, der auch hier mit einem Zepter auf Esther weist und diese begnadigt (Abb. 92). Auf dem Torbogen des Königspalastes steht die Inschrift „NON PRO TE, SED PRO OMNIBUS HAEC LEX CONSTITUTA EST.“, welche ein Zitat aus dem Buch Esther (Est 15,13) ist. Damit erläutert

Assuerus, dass für Esther sein erlassenes Gesetz zur Hinrichtung jener Personen, die unangemeldet vor seinen Thron treten, nicht gilt. Über der Szene steht Maria auf der Mondsichel in den Wolken mit dem auferstandenen Christus und begleitenden Engeln. Der Lichtstrahl, welcher von der Taube des Hl. Geistes ausgeht, wird vom Schild eines Engels auf Maria gelenkt. Die Schrift der Kartusche am Gurtbogen unter der Darstellung der Stiege zum Thron zeigt die Inschrift „HonorI MarIae DeI parentIs sIne Labe ConCeptae“. Somit wird das erwähnte Bibelzitat auch auf Maria gedeutet, da sie nicht der Erbsünde unterworfen war. Der Spruch bildet ein Chronogramm, das die Jahreszahl 1755 enthält und auf die Entstehungszeit der Ausstattung verweist. Beide Kuppelfresken verbinden Typus und Antitypus in einer Darstellung.

Das anschließende Fresko im Chor gibt Maria mit Mondsichel unter ihren Füßen und Sternenkranz um ihr Haupt auf Wolken thronend wieder, der Christus das Zepter überreicht (Abb. 93). Dies greift die vorangegangene Szene des Königspaares Assuerus (mit Zepter) und Ester auf und überträgt sie auf Christus und Maria. Das Gnadenbild am Hochaltar präsentiert Maria mit bereits erhaltenem Zepter und Sternenkranz und steht somit in Verbindung mit dem Fresko darüber. Gottvater neben Christus hebt segnend die Hand, während ein Lichtstrahl, der von der schwebenden Taube des Hl. Geistes ausgeht, den auferstandenen Christus trifft. Der dargestellte Altar unter den himmlischen Gefilden, welcher mit in Anbetung begriffenen Gläubigen umgeben ist, wird soeben geweiht, signalisiert durch den hellen, ihn umhüllenden Schein.

Wendet sich der Besucher zum Verlassen der Kirche, erblickt er nochmals das Gnadenbild, dargestellt im Fresko über der Orgelempore. Maria mit dem Christuskind sitzt auf ihrem Thron, der von vier Nadelbäumen umstellt ist, und erhellt mit ihrem Lichtschein die Szene, während Soldaten, erkennbar an Lanzen und Schildern, zu ihr aufblicken (Abb. 94). Es handelt sich hierbei um die Darstellung der Legende, welche der Wallfahrt zu Grunde liegt. Dem christlichen Glauben anhängende römische Legionäre sollen bereits die Marienskulptur unter vier Tannenbäumen verehrt haben. Dies wurde bei der Gestaltung des Hochaltars zum Vorbild für die vier Säulen genommen. Bereits 1609 lässt sich die Existenz eines Gnadenaltars feststellen, der durch vier Säulen gekennzeichnet war, jedoch im Langhaus seine Aufstellung fand.[217] Durch die Rückbesinnung auf die beschriebene Art der Verehrung des Gnadenbildes in der Legende kann das Fresko über der Orgelempore wie eine Spiegelung der Präsentation des Gnadenbildes auf dem Hochaltar betrachtet werden. Die Kirchenausstattung arbeitet mit Verweisen zwischen Altem und Neuem Testament sowie mit dem Verbinden der

[217] Hye 2005, S. 68, 88.

Legende um das Gnadenbild und der Gestaltung des Hochaltars. Das gemeinsame Element der drei großen Deckenfresken ist die Wiedergabe der königlichen Insignie des Zepters in Zusammenhang mit der Gottesmutter bzw. einer ihrer alttestamentarischen Präfigurationen. Ausgehend vom Gnadenbild mit Zepter soll dieses Symbol in wechselndem Kontext auf Maria als Herrscherin des Himmels verweisen.

5.2 Beispiele in Bayern

5.2.1 Wallfahrtskirche Mariahilf bei Amberg (Oberpfalz)

Die Amberger Bevölkerung gelobte 1634 den Bau einer Marienkapelle zur Abwendung der Pestepidemie. Der Bergfried der Burgruine, die dem Geschlecht der Ammerberger gehört hatte, wurde zunächst mit einem vom Jesuitenpater Caspar Hell gestifteten Gnadenbild versehen. Für dieses wurde ab dem 7.10.1634 eine Marienkapelle, bestehend aus einem Rundturm, neben dem Bergfried errichtet. Das heutige Aussehen der Kirche (Patrozinium Mariä Heimsuchung) geht auf den Neubau zwischen 1696 und 1718 zurück, der nach den Plänen des Baumeisters Wolfgang Dientzenhofer ausgeführt, durch Cosmas Damian Asam freskiert und durch Johann Baptist Carlone stuckiert wurde. Wegen der geografischen Gegebenheiten des Berges ist die Kirche nach Nordwesten ausgerichtet.[218]

Betritt der Besucher das Gebäude, wird sein Blick durch das Langhaus der einschiffigen Kirche mit Tonnengewölbe auf den Hochaltar im quadratischen Chorraum gelenkt (Abb. 95). Auf diesem befindet sich das Gnadenbild, ein Gemälde mit Maria und Christuskind (Abb. 96). Der Raum erfährt durch Wandpfeiler, zwischen denen sich Seitenkapellen mit darüberliegender umlaufender Empore befinden, eine Gliederung in einzelne Joche. Die Wand, die Decke und die Stuckverzierungen des Innenraums sind in Weiß gehalten, doch bilden einige Engelsfiguren und Heiligenstatuen rosa Farbakzente. Die Deckenfresken erstrecken sich auf kleinere, mit Stuckdekorationen umrahmte Flächen, die sich additiv aneinanderreihen. Sie wirken wie Fenster in die Vergangenheit der Wallfahrt und verfügen über ein narratives Moment, indem sie einzelne, für die Geschichte des Gnadenbildes wichtige Ereignisse wiedergeben. In den erwähnten Wallfahrtskirchen Einsiedeln, Birnau und Andechs eröffnet sich beim Blick zur Decke die Sicht in eine neue Realität, beispielsweise in Form eines Heiligenhimmels, der den gesamten Raumabschnitt umspannt. Dieses unterschiedliche Verhältniss von Architektur und Freskendarstellungen lässt sich durch den zeitlichen Abstand der Entstehung der Kirche Mariahilf in Amberg Ende des 17. Jahrhunderts

[218] Soffner 1997, S. 4, 7, 9-10.

und den erwähnten Wallfahrtskirchen Mitte des 18. Jahrhunderts erklären. In Amberg wird das Gnadenbild durch die oftmalige Darstellung im Kirchenraum für den Betrachter ins Zentrum der Aufmerksamkeit gehoben. Das Gnadenbild am Hochaltar und die Fresken stehen in unmittelbarem Bezug zueinander. Die Entwicklung der Wallfahrt lässt sich während des Gangs durch das Kirchenschiff bei der Betrachtung der Fresken, deren Geschichte über dem Hochaltar seinen Anfang nimmt und über der Orgel am Eingang der Kirche endet, nachvollziehen. Es empfiehlt sich für den Besucher, sein Studium der Fresken mit Blick nach Nordwesten vor dem Hochaltar zu beginnen, da sie durch die Positionierung mit dem Rücken zur Orgel zu lesen sind. Somit ist gleichzeitig eine Betrachtung des Gnadenbildes möglich.

Zuvor jedoch kann der Pilger den Hochaltar selbst betrachten (Abb. 97). Dessen Architektur besteht aus zwei Marmorsäulen, welche die aus Silber und Gold geschmiedeten rahmenden Verzierungen des Gnadenbildes flankieren. Am Hochaltar von 1704 aus Marmor und Gips ist das Gnadenbild aufgestellt, welches seit 1714 von einem silbernen Rahmen umgeben wird. Darunter wurde 1760 ein Tabernakel mit Silberverzierungen hinzugefügt.[219] Bei dem Gnadenbild handelt es sich um eine Kopie des Gemäldes von Lukas Cranach, das 1714 mit einer vergoldeten Krone, welche von zwei Engeln gehalten und von zwölf Sternen umgeben wird, ausgezeichnet wurde.[220] Zu dieser Zeit kam es auch zur Applikation der goldbestickten Kronen und der Borten von Marias Mantel auf dem Gemälde.[221] Gnadenbilder, die zur Gattung des Gemäldes zählen, wurden als Äquivalent zur stofflichen Einkleidung einer Skulptur in der erwähnten Art optisch verändert. Das Amberger Gnadenbild wird vollständig von rahmenden Verzierungen und Altararchitektur umgeben, welche es ähnlich einem Reliquiar gleichzeitig präsentieren und durch die am Gemälde angebrachte Stickerei teilweise bedecken. Der Name „Maria Auxiliatrix Christianorum“ dieses Bildtypus entstand im 15. Jahrhundert in Loreto und wurde von den Jesuiten verbreitet. Seit 1300 ist die ursprüngliche Art der Darstellung, der byzantinische Bildtypus „Eleusa“ (Maria mit dem in Bewegung begriffenen Christuskind und zärtlicher Darstellung von Gefühlen zwischen Mutter und Kind), in Westeuropa bekannt. Lukas Cranachs Bild, welches zwischen 1514 und 1525 entstand, ist durch ein spätgotisches Schönheitsideal der Frau (hohe Stirn, kleiner Mund, spitzes Kinn) geprägt. Ihr Name „Maria Hilf“ wird durch ihre helfenden, das Christuskind stützenden Hände, die Schutz geben, zum Ausdruck gebracht.[222] Während sich das Kind der Mutter zuwendet, schweift Marias Blick in die Ferne. Der Kunsthistoriker Georg Henkel deutet bei seiner Beschäftigung mit dem Innsbrucker Gnadenbild „Maria Hilf“ von Lukas

[219] Mader 1909, S. 58.
[220] Bloeßner 1934, S. 4, 6.
[221] Soffner 1997, S. 18.
[222] Steiner 2005, S. 111, 115, 117.

Cranach Marias ernsten Gesichtsausdruck als Ahnung der bevorstehenden Passion ihres Sohnes.[223]

Neben der rechten Säule des Altars steht eine Figur des hl. Joseph, der das Christuskind mit beiden Armen umfasst. Die Statue bildet ein Pendant zum Gnadenbild: Bei beiden Darstellungen wendet das Kind sein Gesicht dem Elternteil zu und greift mit seiner Hand zu dessen Hals. Der Altarauszug aus weißem Stuck zeigt Gottvater mit segnendem Gestus. Im zentralen Fresko im Chor wird das Wüten der Pest 1634, die Maria abwehrt, visualisiert und somit auf den eigentlichen Grund der Errichtung der Wallfahrtskirche hingewiesen (Abb. 98). Die im Himmel schwebende Maria erscheint mit Schwert in der Hand kämpferisch gegenüber der Seuche, welche die Menschen bedroht. Diese liegen tot oder bereits im Sterben begriffen auf der Erde und erhoffen sich von der vorbeiziehenden Prozession geistliche Stärkung in Form der gespendeten Kommunion. Die erklärende Schrift des Freskos lautet: „AMBERGAE PESTIS DIVEXAT NOXIA CIVES“. Dieses Fresko zeigt die real erscheinende Maria, welche gerade im Begriff ist, ein Wunder zu wirken.

Eine Vervielfachung des Gnadenbildes in Form einer Wiederholung findet sich im folgenden Fresko im Vierungsjoch durch die Darstellung der Übertragung des Gnadenbildes in den Bergfried 1634 mit der Inschrift „VIRGO VENIT, FVGIVNT MORBI PESTESQVE RECEDUNT“ (Abb. 99). Im zweiten Joch werden die in Flammen aufgehende Kapelle und das Gnadenbild gezeigt, welches aus dieser gerettet wurde. Die Beschriftung lautet: „EX IGNE EXIMITUR, BUSTIQUE ARDENTIBVS ICON“ (Abb. 100). Im dritten Joch findet sich die Darstellung der Weihe der neuen Kirche mit den Worten „PROPTITAE MATRI NOVA FABRICA RITE DICATA“ (Abb. 101). Der Innenraum der Kirche mit Hochaltar und Gnadenbild wird sichtbar. Die Geschichte findet ihren Abschluss im Fresko über der Orgelempore, das die einsetzende Wallfahrtsbewegung thematisiert und die Kirche auf dem Berg mit den Pilgern und den Worten „ALMA NOVA POPVLOS TRAHIT AEDES AVCTA NITORE“ in Szene setzt (Abb. 102).

Ungewöhnlich ist die Wiederholung des Gnadenbildes, das in Amberg ein Gemälde ist, als Skulptur auf dem Orgelprospekt (Abb. 103). Der Platz über der Orgel ist nicht unbedingt der Ort, welcher sofort die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Das Ausstattungskonzept einer Kirche wird meist in Anlehnung an den Weg des Betrachters vom Eingang im Westen zum Chor im Osten konzipiert. In Amberg beginnt die Geschichte der Wallfahrt jedoch mit der Darstellung der Pest in den Chorfresken und endet über der Orgel. Somit wirkt die Positionierung der Figurengruppe an der Orgel wieder schlüssig, da sie als

[223] Henkel 2004, S. 147.

Endpunkt der Erzählung, als letzter Hinweis auf das Gnadenbild vor dem Verlassen des Kirchenraums und als Pendant zum Gnadenbild im Chor gesehen werden kann. Die Tischler Wolfgang Bacher und Franz Xaver Schlott führten den sechsteiligen Orgelprospekt 1733 aus.[224]

Die Predigt von Pater Adam Widl von 1701 zum Anlass des neu erbauten Heiligen Grabes und der Kreuzwegstationen auf dem Mariahilfberg enthält theologische Erläuterungen zum Wallfahrtsort Amberg.[225] Die bevorzugte Lage einer Kirche sei auf dem Berg, da schon in der Bibel die Stadt Jerusalem als königliche Stadt Gottes geschützt durch Türme, Mauern und Berge gleich einem Bollwerk umgeben auf einem Berg liege. Um dies zu belegen, verweist Widl auf die Psalmen 86, 147, 124, in denen die Stadt Jerusalem beschrieben wird. Er zieht auch das Evangelienkapitel Mt 5 heran, in dem festgestellt wird, dass eine auf einem Berg gelegene Stadt besser von den Menschen wahrgenommen wird. [226] Das Symbol des Turmes kann auch als Verweis auf die Wallfahrtsgeschichte verstanden werden, da das Gnadenbild während des 17. Jahrhunderts im Bergfried der Burg und später in einer Kapelle in Form eines Rundturmes untergebracht war. Für den Marienwallfahrtsort Amberg kann der Turm, der im Hohelied (Hld 7,5) mit dem Hals der Geliebten Salomos gleichgesetzt (Elfenbeinturm) und mit der Nase der Geliebten Salomos verglichen wird (Libanonturm), auch als Mariensymbol gedeutet werden. Einige der vorgestellten Marienwallfahrtsorte wie z. B. Amberg, Andechs und Einsiedeln liegen auf einem Berg oder zumindest auf einer Anhöhe (Birnau) und sind somit von weitem für Pilger sichtbar. Auch die oftmalige Nähe jener Kirchen zu Quellen und Seen (Gewässern) lässt sich mit dem Hinweis auf die Bibel begründen. Adam Widl weist auch auf diesem Zusammenhang hin: „Fluminis inpetus laetificat civitatem dei“ (Ps 46,5). Die Gottesstadt liege an einem Fluss.[227] Amberg liegt an der Vils, einem Zufluss zur Naab, Andechs am Ammersee und Birnau am Bodensee. In Einsiedeln und Mariazell sind brunnenspeisende Quellen vorhanden. Das Hohelied Salomos aus dem Alten Testament (Hld 4,12), dessen Brautmystik im Christentum typologisch auf Christus und Maria übertragen wird, kann für eine spezifische Verbindung zwischen der Jungfrau Maria und der Quelle herangezogen werden: „Ein verschlossener Garten ist meine Schwester Braut, ein verschlossener Garten, ein versiegelter Quell.“

[224] Soffner 1997, S. 26.
[225] Widl 1701, S. 1.
[226] Widl 1701, S. 1.
[227] Widl 1701, S. 1.

5.2.2 Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariä Namen in Trautmannshofen (Oberpfalz)

Schon für die Zeit um 1380 wird die Existenz einer Kirche zu Unserer Lieben Frau angenommen, dessen Gnadenbild, eine stehende Holzfigur Marias mit Christuskind auf dem Arm, der Legende nach im 15. Jahrhundert dreimal den Angriffen der Hussiten widerstand, die es mit Feuer zerstören wollten. Da es unversehrt in der Kirche wiederentdeckt wurde, erhielt die Marienstatue den Name „Die unversehrte Mutter“ (Abb. 104).[228] Die heutige Kirchenarchitektur mitsamt den Altären wurde zwischen 1686 und 1691 auf Grund der ansteigenden Zahl von Wallfahrern realisiert, wobei der gotische Ostturm des Vorgängerbaus einbezogen wurde und seitdem als Chorraum genutzt wird (Abb. 105). Der Baumeister Leonhard Dientzenhofer war ab 1686 für die Planung der Kirche zuständig. Letzte Änderungen fanden 1760 durch die Anbringung von Stuckverzierungen und die Schaffung eines neuen Freskenprogrammes statt. Es ist davon auszugehen, dass ein Theologe Letzteres entwarf, da auch eine Vielzahl von Spruchbändern mit Bibelzitaten den Innenraum ziert.[229]

Betritt der Besucher von Westen die Kirche, findet er sich in einem einschiffigen Langhaus wieder, das von einem Gewölbe mit ovalem Deckenfresko umspannt wird, welches den Großteil der Decke ausfüllt (Abb. 106). Während der Betrachter Richtung Hochaltar schreitet, fokussiert sich seine Aufmerksamkeit auf das große Deckenfresko, welches durch die Beschriftung „J. M. Wild jnven et pinx“ gekennzeichnet ist (Abb. 107). Es präsentiert im Zentrum das im Himmel schwebende Gnadenbild, unter dem „MARIA“ zu lesen ist. „Mariä Namen“, das Patrozinium der Kirche, wird somit hervorgehoben. Die drei theologischen Tugenden, erkennbar an ihren typischen Attributen Kelch, Kreuz und Hostie für den Glauben, Anker für die Hoffnung und dem Kind, welches zur dritten Frauengestalt gehört, für die Liebe, verehren Marias Namen. Darunter sind Personifikationen der vier Erdteile zu erkennen, identifizierbar an Hautfarbe und Kleidung, die andächtig zum Gnadenbild emporblicken. Bei genauer Betrachtung ist die Krone des Heiligen römischen Reiches deutscher Nation mit Bügel und Edelsteinen zu erkennen, welche vor der Erdkugel auf einem Podest steht. Sie ist der hellhäutigen, sitzenden Frauengestalt, die Europa repräsentiert, zuzuordnen. Das Pendant zu dieser Darstellung findet sich an gegenüberliegender Stelle, wo Gläubige in Not um Marias Hilfe bitten. An den Längsseiten des Freskos wiederholen sich die Darstellungen des Gnadenbildes. An der südlichen Seite schaffen sogenannte Ketzer Brennholz heran, um das Feuer des Scheiterhaufens weiter zu nähren. Die lodernden Flammen können dem Gnadenbild jedoch nichts anhaben. An der nördlichen Seite wird das Gnadenbild von Geistlichen unter einem Baldachin im Rahmen einer Prozession getragen.

[228] Bichler 2006, S. 50.
[229] Grimminger 2009, S. 6, 10, 14, 20.

Die einzelnen Szenen sind nicht voneinander abgegrenzt, sondern bilden fließende Übergänge. Um das zentrale Deckenfresko sind noch kleinere Fresken an den Stichkappen oberhalb der Wandpfeiler am Gewölbeansatz angeordnet, welche weitere Szenen der Wallfahrtslegende beinhalten. Seitlich des Chorbogens finden sich zwei Freskendarstellungen, die das Gnadenbild von Engeln getragen inszenieren und mit Inschriften kommentieren. „O CLEMENS O PIA O DULCIS VIRGO MARIA“ aus dem Gebet „Salve Regina“ wurde schon in einer der Birnauer Predigten als Zitat des hl. Bernhard von Clairvaux angeführt (Abb. 108). Die Schrift „MATER MISERI CORDIAE“ bezeichnet das Gnadenbild, welches sich vor einer Säulenarchitektur befindet (Abb. 109). Vergleicht man die beiden Szenen mit den Darstellungen des großen Deckenfreskos, dann ist zu erkennen, dass es sich hierbei um das Aufgreifen zweier bedeutender Momente in der Wallfahrtsgeschichte handelt, nämlich um die Rettung des Gnadenbildes aus den Flammen der Ketzer und die Übertragung des Gnadenbildes in die Kirche durch Engel. Die Gottesboten sind zwar auch im zentralen Deckenfresko zu finden, jedoch nicht in unmittelbarer Nähe des Gnadenbildes, um eine handelnde Funktion übernehmen zu können wie in den beiden Kartuschen. Somit wird in diesen die Erzählung noch detaillierter ausgeschmückt und die eigentlichen Wunder der Geschichte betont.

Das Gebäude ist durch ein schmales Joch der Westempore und zwei breite Joche gegliedert, an die der Chor anschließt. Zwischen sechs Wandpfeilern schaffen Rundbögen mit darüber liegenden Emporen Verbindungen. Hat der Besucher das Langhaus durchquert, gelangt er zum Hochaltar im Chorraum mit einem Gemälde der Aufnahme Marias in den Himmel (Abb. 110). Über dem Chorbogen ist das bayerische Wappen angebracht, das als Hinweis auf die Förderung der Kirche durch Kurfürst Maximilian I. von Bayern und seinen Sohn Kurfürst Ferdinand Maria (1651–1679) gedeutet werden kann[230] und eine Assoziation zur ähnlichen Situation der Klosterkirche Andechs hervorruft. Wie in Birnau stellt auch in Trautmannshofen das Chorfresko die um Schonung des jüdischen Volkes bittende Esther vor König Assuerus dar (Est 8,3–4). Dieses entdeckt der Besucher jedoch erst, wenn er unmittelbar vor dem Hochaltar steht (Abb. 111). Vier Kartuschen mit Freskendarstellungen im Chorgewölbe beinhalten die marianischen Symbole Mond, Sonne, Morgenröte (Hld 6,10) und Schlachtheer (Hld 6,4), welche die alttestamentarische Frauenfigur Esther mit Maria in Verbindung setzen. In deutscher und lateinischer Sprache werden die entsprechenden Zitate des Hohelieds in Spruchbändern angeführt. Bei Marienwallfahrtsorten, deren Gnadenbilder durch Andersgläubige gefährdet wurden, jedoch deren Angriffen widerstanden, war der

[230] Batzl 1962, S. 6.

Vergleich von Maria mit einem Schlachtheer üblich. Dies kam, wie bereits erwähnt, in Andechs in einer Chronik und in Trautmannshofen in Form eines Freskos zum Ausdruck.

Erst durch Schwenken des Blickes wird die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die zwei den Hochaltar flankierenden Nebenaltäre gelenkt, die je einen herzförmigen Glasbehälter mit goldfarbener Rahmung aufweisen (Abb. 112). Während die linke Vitrine eine Skulptur des kreuztragenden Christus aufweist, beherbergt die rechte das Gnadenbild. Dieses wird innerhalb des Gefäßes von zwei fliegenden Putti begleitet und durch einen Strahlenkranz optisch hervorgehoben. Eine Schar von Engeln auf Wolken umgibt das Behältnis, welches mit Blütenköpfen der Sonnenblume, einem Mariensymbol, verziert ist. Unklar ist, wann das hölzerne Gnadenbild geschaffen wurde. Jedoch findet es eine erste Erwähnung um 1400, als es bereits in einem Vorgängerbau der heutigen Kirche, einer Kapelle, untergebracht war. Erst in der Barockzeit traten Dekorationen wie Kronen, Zepter, Stoffgewand und Herz auf der Brust hinzu.[231] Die Szene des von Engeln getragenen Gnadenbildes begleitet den Betrachter durch das gesamte Kirchengebäude, angefangen bei den Fresken des Langhauses bis zum Gnadenbild im Nebenaltar. Das Altargemälde der Auffahrt Marias in den Himmel kann als weitere Interpretation dieser Darstellung angesehen werden, wobei hier nicht das Gnadenbild, sondern Maria selbst von Engeln in den Himmel getragen wird. Wendet sich der Besucher vor dem Hochaltar Richtung Westen, befindet er sich in der entsprechenden Position, um im zentralen Deckenfresko die betenden Gläubigen, die Hilfe suchend zum Gnadenbild aufblicken, zu betrachten. Während der Pilger zum Ausgang schreitet, verinnerlicht er diese Darstellung und zählt sich möglicherweise zu der Gruppe der in Verehrung begriffenen Personen. In Trautmannshofen findet sich eine Kombination von Szenen, welche der Verehrung des Gnadenbildes durch Gläubige gewidmet sind. Wallfahrern bei der Prozession, gekrönten Häuptern oder von Armut und Not geplagten Personen wird Marias Barmherzigkeit zuteil.

5.2.3 Wallfahrtskirche Mariaort bei Regensburg (Oberpfalz)

Es bietet sich hier ein Vergleich mit der Wallfahrtskirche Mariaort (Patrozinium Mariä Himmelfahrt) an, in der ebenfalls Teile des mittelalterlichen Vorgängerbaus integriert wurden. Wie in Trautmannshofen bezog man beim Neubau der Kirche 1774 die gotische Wallfahrtskapelle des 15. Jahrhunderts teilweise mit ein, indem dessen Chor die Funktion der Sakristei übernahm.[232] Bei der Betrachtung der Außenansicht erkennt man die kleine, mittelalterliche Kirche mit Spitzbogenfenstern, welche dem Gebäude vorgelagert ist (Abb.

[231] Batzl 1962, S. 19.
[232] Bichler 2006, S. 64-65.

113). Die Existenz der Wallfahrt in Mariaort lässt sich bis 1352 zurückverfolgen und gründet sich auf folgende Legende: Im 8. Jahrhundert soll in Konstantinopel eine Marienstatue während des Ikonoklasmus in das Schwarze Meer geworfen worden sein. Diese trieb in einer Wacholderstaude hängend die Donau stromaufwärts und wurde bei der Einmündung der Donau in die Naab an das Ufer geschwemmt, sodass die Bevölkerung für die Statue eine Wallfahrtskirche erbauen wollte. Dessen Baumaterial soll wundersamer Weise an dem Ort, wo heute die Kirche steht, aufgetaucht sein. Bei der heute verehrten stehenden Marienfigur mit Christuskind auf dem Arm handelt es sich um eine Steinfigur aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts (Abb. 114). Der Legende nach soll für die Einpflanzung des besagten Wacholderstrauches ein Erker an der damaligen Kirche erbaut worden sein.[233] Dieser kann heute noch mit Wacholderbusch an der Fassade der Sakristei betrachtet werden. Als Grund für die Beibehaltung des Chores der ursprünglichen Wallfahrtskapelle ist die Konservierung des durch angeblich himmlische Kräfte transportierten Baumaterials, des ursprünglichen Aufstellungsortes des Gnadenbildes sowie des Erkers anzusehen.

Betritt der Besucher die einschiffige Kirche, wird er von einem den gesamten Raum umspannenden Fresko des Tonnengewölbes empfangen, das Marias Aufnahme in den Himmel darstellt (Abb. 115). Umgeben von einer Säulenarchitektur beobachtet die Schar der Jünger das Geschehen (Abb. 116). Über Maria schwebt der Hl. Geist in Form der Taube und zeichnet sie mit einem Lichtstrahl aus, während der auferstandene Christus auf einer Wolkenbank sitzend zu Maria hinabblickt. Rechts gegenüber präsentieren Engel das Kreuz Christi. Über allem thront Gottvater. Am Übergang von Wand und Deckengewölbe zwischen den Stichkappen, die sich über den Fenstern ausbilden, befinden sich sechs Medaillons, welche sich auf die Entstehung der Wallfahrt beziehen und das Gnadenbild visualisieren. An diesen schreitet der Betrachter vorbei und gelangt zum Chorraum. Dessen Deckenfresko widmet sich thematisch der Auffindung des Gnadenbildes in der Naab (Abb. 117). Einige Personen stehen im Wasser, andere am Ufer und blicken erstaunt in die Höhe. Von Engeln getragen schwebt das Gnadenbild auf einer Wolke, während Gottvater im Himmel segnend die Hand erhebt. Somit kann dies als Abwandlung und Neudeutung des bereits erwähnten Deckenfreskos gesehen werden, in dem Maria von Engeln in den Himmel aufgenommen wird und die staunenden Jünger durch die Menschenmenge, welche das Ereignis miterlebte, ersetzt werden. Ist der Pilger vor dem Chorraum mit dem Hochaltar angelangt, erblickt er auf diesem, in einer Nische mit floralen Zierelementen, das Gnadenbild, welches eine stehende, verschleierte Maria mit Christuskind auf dem rechten Arm darstellt. Während die gotischen

[233] Motyka 1962, S. 2- 3, 11.

Gewandfalten von der Belassung der ursprünglichen Formensprache zeugen, zeigen die barocken Kronen Bestrebungen einer Modernisierung der Skulptur.[234] Nimmt der Betrachter die Position vor dem Hochaltar ein, kann er gleichzeitig das Gnadenbild und im Deckenfresko darüber die Herkunft des Gnadenbildes erfahren.

5.2.4 Pfarr- und Wallfahrtskirche Neukirchen b. Hl. Blut (Oberpfalz)

Der bayerische Wallfahrtsort liegt in der Oberpfalz nahe der tschechischen Grenze. Die heutige Barockkirche mit dem Patrozinium Mariä Geburt wurde 1752 zum Anlass des 300-jährigen Jubiläums der Wallfahrt mit einer neuen Innenausstattung versehen. Es gab diverse Vorgängerbauten, wobei bereits Mitte des 15. Jahrhundert eine Kapelle mit Gnadenbild existierte. Dieses stammt wahrscheinlich von einem böhmischen Künstler um 1400 und wurde aus Holz gefertigt (Abb. 118).[235] Die Skulptur zeigt eine stehende, gekrönte Maria mit Christuskind im Arm.

Auffallend ist die architektonische Besonderheit, denn bei dem Gebäude handelt es sich um zwei hintereinander angeordnete Kirchen, die Wallfahrtskirche und die Klosterkirche (Abb. 119). Der Orden der Franziskaner gründete 1656 ein Kloster, ließ die Ostwand der Wallfahrtskirche abbrechen und verwendete die Rückwand des Hochaltars als Altar der angebauten Klosterkirche.[236] Beide Kirchen werden bis heute durch einen dazwischen platzierten Hochaltar voneinander optisch getrennt (Abb. 120). Das Gnadenbild, welches im Zentrum des Altars über der Mensa und dem Tabernakel angebracht ist, befindet sich in einem Glasbehälter. Auf der Vitrine sitzt ein goldfarbenes, flammendes Herz mit Strahlenkranz, der für Marias Liebe steht. Die Altararchitektur wird von je drei rahmenden Säulen bestimmt, welche einen Strahlenkranz mit Putti-Köpfen tragen. In dessen Zentrum befindet sich eine silberfarbene Mondsichel, deren Enden sich vereinen, wodurch eine Kreisform gebildet wird. Als vermittelndes Glied zwischen Herz und Strahlenkranz mit Mond tritt ein rot- und goldfarbener Baldachin in Form einer Krone auf, die Maria als Himmelskönigin auszeichnet. Die Figur des hl. Joseph mit Christuskind im Arm vor den drei linken Säulen des Hochaltars visualisiert den zweiten Elternteil Christi. Als Nährvater glaubt er an Marias Jungfrauengeburt, was durch den Lilienstab in seiner rechten Hand verdeutlicht wird.

Der Hochaltar wird als Altar für beide Kirchen genützt. Durch die Aufstellung des Gnadenbildes im verglasten Schrein kann die Skulptur von beiden Seiten betrachtet werden.

---

[234] Motyka 1962, S. 11.
[235] Dambeck/Krottenthaler 2010, S. 2,5,7, 16.
[236] Dambeck/Krottenthaler 2010, S. 7.

Außerdem ermöglicht die luftige Architektur mit Baldachin und Strahlenkranz über dem Gnadenbild den Blick in die Klosterkirche. Bis auf den Hochaltar ist die Ausschmückung der Kirche schlicht gehalten, da Stuckverzierungen sparsam verwendet wurden. Die weiße, einschiffige Kirche mit vier Fensterachsen und zwei angedeuteten Seitenarmen, die als Kapellen fungieren, wird an der Decke durch rosa und gelbe Farbakzente und eine Abfolge von Freskendarstellungen in den einzelnen Jochen belebt (Abb. 121). Weitere Darstellungen finden sich an der Westempore unterhalb der Orgel (Abb. 122) und an den beiden Oratorien im Chorraum. Sie geben angebliche Wunder des Gnadenbildes wieder und visualisieren dabei wiederholt das Gnadenbild selbst (Abb. 123).

Im Jahre 1671 veröffentlichte Fortunat Hueber ein Mirakelbuch des Wallfahrtsortes Neukirchen mit dem Titel „Zeitiger Granat=apfel“, in welchem er die Entstehung der Wallfahrt und die dem Gnadenbild zugeschriebenen Wunder dokumentierte.[237] In der Wiederauflage des Buches 1986 weist der Germanist Guillaume van Gemert auf den hohen Stellenwert jener Publikation hin, den sie auch in späterer Zeit innehatte.[238] Dies lasse sich anhand des Sammelbandes von Predigten, welcher anlässlich des 300-jährigen Jubiläums des Gnadenortes 1753 unter dem Titel „Marianisches Predig-Octavarium“ gedruckt wurde, nachweisen. Die Festprediger beziehen sich in ihren Ausführungen mehrmals auf den „Granatapfel“. Die Jubiläumsfeier sei nur möglich gewesen, da Fortunat Hueber in seinem Buch den Beginn der Wallfahrt mit dem Jahr 1450 benennt.

Der Band „Zeitiger Granat=apfel“ berichtet detailliert über die Entwicklung der Marienwallfahrt und kann als Vorlage für das Freskenprogramm der Kirche gedient haben. Es wird von „Bildstuermerischen Furien“ erzählt, die Mitte des 15. Jahrhunderts durch Deutschland und Böhmen zogen. Ein böhmischer Hussit habe an der Neukirchener Kirche mit seinem Pferd angehalten und die sich im Gebäude befindende Marienstatue dreimal in den nahe gelegenen Brunnen geworfen, worauf diese immer wieder zu ihrem Platz am Altar zurückgekehrt sei. Schließlich habe er mit seinem Schwert den Kopf der Skulptur gespalten und dem Gesicht eine „toedtliche Wunden oben über die Cron hinein gesetzt.“ Auf dem Gesicht der Statue habe sich Blut gebildet. Die Tropfen vergleicht der Autor mit den Kernen des Granatapfels. Sein Vorhaben, mit seinem Pferd wegzureiten, sei gescheitert, da dieses sich nicht von der Stelle bewegt habe. Der Mann habe das Ereignis als Wunder begriffen, seine Tat als Frevel verstanden und sich zum katholischen Glauben bekehrt. Er habe einen Priester aufgesucht, der ihm die Beichte abnahm. Dies sei der Beginn für die Marienwallfahrt

[237] Hueber 1671.
[238] Gemert 1986, S.1*- 2*.

gewesen.[239] An der Orgelempore sind die einzelnen Ereignisse in acht Szenen dargestellt (Ankunft des Hussiten vor der Kapelle, Wurf der Marienfigur in den Brunnen, Rückkehr der Skulptur zum Altar, Versuch die Statue zu zerstören, Widerstand des Pferdes wegzureiten, Unvermögen des Mannes, allein wegzugehen, Anbetung des Gnadenbildes gezeigt durch den Kniefall des Mannes, der bekehrte Böhme mit Pilgerstab). In allen Szenen ist das Gnadenbild zu sehen. Im linken Drittel der Orgelempore wird in vier Szenen die Legende eines Hostienfundes im Wald bei Neukirchen dargestellt, die als ursprünglicher Auslöser der Wallfahrtsbewegung gilt.[240] Der Betrachter wird des Freskenzyklus an der Orgelempore erst beim Verlassen der Kirche gewahr, wenn er sich nach Westen wendet.

Betritt der Besucher die Kirche, fällt sein Blick zuerst auf den Hochaltar mit dem Gnadenbild. Wenn er zur Decke blickt, kann er aufeinanderfolgende, mit Stuck begrenzte Fresken erkennen, die an den höchsten Stellen des Gewölbes in der Achse des Hochaltars angeordnet sind. Vier dieser Darstellungen zeigen Maria (Abb. 124): Über der Orgelempore wird Maria mit Christuskind von Engeln umgeben. Darauf folgt Maria mit Christuskind und Johannes dem Täufer. Im anschließenden Fresko schwebt Maria mit Christuskind auf Wolken, während unter ihr die in den Flammen des Fegefeuers leidenden Menschen hilfesuchend ihre Arme ausstrecken. Maria hält eine Darstellung des Kelches mit Hostien auf weißem Untergrund. An dieser Stelle wird die Marien- mit der Hostienverehrung verbunden. Im Fresko vor dem Hochaltar wird Maria von Engeln in den Himmel aufgenommen, während der auferstandene Christus seine Mutter empfängt. Dreimal wird in Folge die Darstellung von Maria mit Christuskind wiederholt und somit auf das Mariengnadenbild mit Christuskind am Hochaltar verwiesen. In dieser Weise wird der Wallfahrer zum Gnadenbild geführt. An den beiden Oratorienbrüstungen links und rechts des Hochaltars werden weitere Wundertaten des Gnadenbildes gezeigt und Maria als Helferin in der Not präsentiert.[241] Im Unterschied zu der Art der Darstellung des Gnadenbildes an der Orgelempore, wo dieses anhand seiner starren Form und des Größenverhältnisses im Vergleich zum Hussiten als Statue klar zu erkennen ist, wirkt das Gnadenbild an den Oratorienbrüstungen als wahrhaftige Marienerscheinung in einer Lichtaureole.

In Huebers Wallfahrtschronik findet sich eine grafische Darstellung des Gnadenortes. Die Bildunterschrift erklärt dem Leser die einzelnen Gebäude: Kirche, Franziskanerkloster, Haus des Organisten und Wunderbrunnen (Abb. 125). Die bis heute vorhandene Gliederung in die größere Wallfahrtskirche und die anschließende Klosterkirche im Osten lässt sich

[239] Hueber 1671, S. 125–157.
[240] Dambeck/Krottenthaler 2010, S. 14.
[241] Dambeck/Krottenthaler 2010, S. 16.

bereits zu dieser Zeit nachvollziehen. Außerdem ist der Hochaltar „in der Pfahr“ abgebildet, der im Jahre 1671 in der Kirche stand (Abb. 126).[242] Gemeinsamkeiten in der Präsentation des Gnadenbildes sind vorhanden, da dieses zu jener Zeit schon am Hochaltar positioniert war. Jedoch war das Gnadenbild mehr in die Altararchitektur eingebunden, da es in die Mitte des Altargemäldes integriert war. Umgeben wurde es nämlich von einer Darstellung, die Engel auf Wolken zeigte, welche das Gnadenbild anbeteten. Unter diesem konnte man die irdischen Gefilde betrachten, die mit marianischen Symbolen wie z. B. dem Brunnen lebendigen Wassers (Hld 4,15) und dem verschlossenen Garten (Hld 4,12) ausgestattet waren. Der Brunnen kann aber auch als Anspielung auf die Wallfahrtsgeschichte (der Böhme, welcher das Gnadenbild in den Brunnen warf) verstanden werden. Bekrönt wurde der Altar von einem Sprenggiebel, dessen oberer Abschluss ein Sonnensymbol bildete. Der Altar besaß Flügel, welche in aufgeklapptem Zustand zwei Heilige zeigten. Anzunehmen ist, dass das Gnadenbild nicht ständig für den Betrachter zu sehen war. In Neukirchen erfuhr die Inszenierung des Gnadenbildes eine Steigerung, indem es vor den Blicken der Gläubigen verborgen werden konnte und dadurch dessen heilige Aura verstärkt wurde.

Das Titelkupfer des „Marianischen Predig-Octavariums“ von 1753 zeigt das Gnadenbild mit einem im Kopf steckenden Säbel des angreifenden Böhmen und Blutstropfen auf der Stirn (Abb. 127).[243] Um das Wunder der blutenden Marienstatue den Gläubigen zu vermitteln, reichte die bloße Wiedergabe des Gnadenbildes nicht aus, es wurde mit den passenden Attributen ergänzt. Ein Spruchband rahmt die Darstellung mit einem Bibelzitat aus dem Hohelied Salomos (Hld 4,3) ein: „SICVT FRAGMEN MALI PUNICI, ITA GENAE TUAE.“ Marias Wangen werden so mit jenen der Geliebten Salomos gleichgesetzt und mit der Spalte eines Granatapfels verglichen. Im Hohelied wird noch an einer anderen Stelle (Hld 4,13) der Granatapfel erwähnt, so z. B. bei der Beschreibung des Gartens, womit Salomos Braut gemeint ist. Guillaume van Gemert erläutert, dass zur Zeit der Publikation des Buches „Zeitiger Granat=apfel“ das Gnadenbild von Neukirchen mit dem Symbol des Granatapfels in Verbindung gebracht wurde, um auf folgende Parallele hinzuweisen:[244] Wird der Granatapfel aufgeschnitten, ist er zum Verzehr bereit und erfreut mit seinem süßen Geschmack. Die Marienstatue, durch einen Säbelhieb beschädigt, ließ Blut fließen und gelangte dadurch erst zur besonderen Auszeichnung eines Gnadenbildes.

Im „Zeitigen Granat=apfel“ befindet sich eine Grafik, welche das Gnadenbild von Engeln getragen zeigt (Abb. 128). Unterhalb des Schriftbandes „deine Wangen sind wie ein

[242] Hueber 1671, S. 136, 198.
[243] Vgl. Anon. 1753.
[244] Gemert 1986, S. 21*.

Stücklein von Granatapfel“ ragt eine Hand aus der Wolkenbank hervor, die mit einem Säbel einen Granatapfel durchschneidet. Die Kerne rieseln auf die Länder Böhmen und Bayern, hier visualisiert durch zwei Kugeln mit den Umrissen der Länder, welche von zwei Löwen, den Wappentieren, gehalten werden. Böhmen und Bayern sind durch den Wallfahrtsort auserkoren, sodass die Kerne (Samen) des Granatapfels auf fruchtbaren Boden fallen. Die Ikonografie des Granatapfels in Verbindung mit dem Neukirchener Gnadenbild findet sich nur in der genannten Publikation, wird jedoch nicht im Kircheninnenraum aufgegriffen.

Eine weitere Druckgrafik im „Zeitigen Granat=apfel“ bezieht sich auf das Hohelied Salomos (Hld 5,7) im Zusammenhang mit der Darstellung des Gnadenbildes. „Sie haben mich geschlagen und verwundet.“: Über dieser Schrift sieht man den Böhmen mit Säbel, der sich der Marienstatue nähert (Abb. 129). Salomos Braut, die auf der Suche nach ihrem Geliebten von Wächtern aufgegriffen und verletzt wurde, steht für das beschädigte Gnadenbild. Pater Francisco Besenella vergleicht in seiner Predigt anlässlich der Jubiläumsfeier im Jahre 1753 das Blut des Neukirchener Gnadenbildes mit jenem Abels und Chisti, welches ebenfalls in Unschuld vergossen wurde, und weist in diesem Zusammenhang auf die Bibelstelle Hebr 12, 24 hin. Das Blut, welches in mörderischer Absicht vergossen wurde, wird als „gnadenreiches Heilbad“ interpretiert.[245]

Das Gnadenbild wurde während der Barockzeit mehrfach kopiert. Einige dieser Vervielfältigungen befinden sich in der Wallfahrtskirche. Neben dem linken Seitenaltar steht ein Opferstock, der als Podest für eine Figurengruppe aus Holz (Ende des 18. Jahrhunderts) dient (Abb. 130).[246] Zu den Skulpturen von Mutter und Kind tritt im Unterschied zum Gnadenbild die Person des Hussiten hinzu, der mit seiner Waffe in der erhobenen Hand die Skulptur zerstören will. Auffallend ist das Größenverhältnis zwischen der Darstellung des Gnadenbildes und der Person des Hussiten, der kleiner als die Marienfigur ist. Doch vielleicht sollte gerade, um die Dramatik der Situation zu vermitteln, die Skulptur, welche bedroht wird, durch ihre Größe hervorgehoben werden.

Im Kirchenschiff befinden sich außerdem unter den an Tragestangen befestigten Prozessionsfiguren eine Kopie des Gnadenbildes und eine Figur des Hussiten. Sie wurden Ende des 18. Jahrhunderts gefertigt (Abb. 131).[247] Der Böhme ist in kniender Haltung wiedergegeben und faltet die Hände zum Gebet. Somit wird klar, dass er im bereits bekehrten Stadium dargestellt ist. Aus der Wallfahrtsgeschichte lässt sich die Existenz der Prozessionsfiguren erklären: Während eines Umgangs 1614 stürzte der Kirchturm ein und

[245] Anon. 1753, S. 22-23.
[246] Bauernfeind 2014, S. 172, 174.
[247] Bauernfeind 2014, S. 173.

begrub das Gnadenbild, dessen Kopf und Rumpf nach der Wiederauffindung getrennt waren und zusammengefügt werden mussten.[248] Seit diesem Vorkommnis blieb das Gnadenbild in einem Schrein verwahrt.[249]

So wie die Fresken die einzelnen Ereignisse rund um das Gnadenbild darstellten, sollten die figürlichen Kopien einzelne Szenen nachstellen. Im Rahmen des Freskenzyklus an der Empore kann viel detaillierter der gesamte Ablauf des Geschehens geschildert werden. Bei der Anfertigung von Skulpturen wurden nur die markantesten Ereignisse aus der Wallfahrtsgeschichte herausgegriffen: der Böhme als „Ketzer“, welcher das Gnadenbild zerstören will, und derselbe Mann als reuiger, bekehrter Gläubiger. Diese Verwandlung kann der Betrachter im Kirchenraum gut erkennen, wenn er seinen Blick von der einen Figurengruppe zur anderen schweifen lässt. Der Freskenzyklus an der Empore reiht aufeinander folgende Ereignisse aneinander, die in einem engen zeitlichen Rahmen stattfanden, und erzählt für den Betrachter gut nachvollziehbar mit beschreibenden Spruchbändern die Legende. Im Unterschied dazu lassen die Prozessionsfiguren die Handlung durch die Gattung der Skulptur räumlich erleben und bieten die Möglichkeit, diese zu bewegen, ähnlich einer Theatervorführung.

Sowohl die Prozessionsfigur der Maria als auch die Kopie des Gnadenbildes am Opferstock weisen eine braune Gesichtsfarbe auf. Bei der Begutachtung des Gnadenbildes kann man Farbreste der alten Fassung erkennen und speziell im Bereich der Stirn von Maria und Christuskind eine braune Färbung entdecken. Das Gnadenbild wurde während des 18. Jahrhunderts mit einem gelben Samtgewand bekleidet, das heute noch erhalten ist.[250] Die Gesichtsfarbe zählte zu den Charakteristika des Gnadenbildes, sodass man diese auch die Kopien übernahm. Wie die Einsiedler Marienskulptur zählt auch die Neukirchener Figur zum Typus der Schwarzen Madonna. Folgendes Zitat des Hoheliedes (Hld 1,5): „Ich bin braun, aber gar lieblich, ihr Töchter Jerusalems, wie die Zelte Kedars, wie die Teppiche Salomos.“, ist eine Aussage der Braut Salomos über sich selbst. Das angebliche Aussehen Sulamiths wurde in der katholischen Bibelexegese auf Maria übertragen.

In Neukirchen fallen einige Parallelen zur Wallfahrtskirche Andechs auf. Beiden Kirchen liegt eine Hostienwallfahrt zugrunde, zu der in späterer Zeit eine Marienwallfahrt hinzukam. In Neukirchen wird der Hostienwallfahrt künstlerisch wenig Beachtung geschenkt. Nur das linke Drittel der Orgelempore stellt deren Legende dar, während in Andechs fast die gesamte Empore mit Ausnahme von zwei Szenen, welche sich auf die Mariengnadenbilder

[248] Baumann 2010, S. 8.
[249] Bauernfeind 2014, S. 174.
[250] Dambeck/Krottenthaler 2010, S. 16.

beziehen, der Legende des Reliquienschatzes und der drei heiligen Hostien gewidmet ist. In Neukirchen ziert die Geschichte der Marienwallfahrt die Orgelempore und die Oratorien. In Andechs ist ein Doppelaltar vorhanden, um Wallfahrts- und Klosterkirche zu vereinen, während in Neukirchen eine andere Lösung gefunden wurde. Die Platzverhältnisse in Neukirchen ließen einen Anbau der Klosterkirche zu. Hier wurden zwei Kirchen mit einem zentralen Altar geschaffen, wobei das Gnadenbild vom Betrachter in der Wallfahrtskirche und in der Klosterkirche zu sehen ist.

6. Conclusio: Vergleich der Präsentationsformen der Gnadenbilder

Ein Großteil der erwähnten Wallfahrtskirchen mit mittelalterlichen Gnadenbildern wurde in der Neuzeit komplett abgerissen und neugebaut wie z. B. in Birnau, Einsiedeln und Wilten, jedoch blieben die Gnadenbilder wegen ihres hohen Kultwertes erhalten. Gnadenbild und Kirche sind zu keiner untrennbaren Einheit verwachsen, denn die jeweilige Kirche existiert nur auf Grund der Verehrung eines Gnadenbildes und konnte entsprechend der Kunstepoche durch eine neue Kirche ersetzt werden. Wurden Teile der mittelalterlichen Kirche erhalten, dann oft aus Kostengründen, aus Platzmangel wie in Andechs und in Folge konservativer Bestrebungen des Konvents. Der in Trautmannshofen erhaltene Ostturm stellt eine originelle bauliche Lösung der Wiederverwertung mittelalterlicher Bausubstanz dar, indem im Turm der Chorraum untergebracht wurde. Ebenso konnten in Mariaort Kosten durch die Wiederverwendung des gotischen Chores als Sakristei eingespart werden. Gleichzeitig wurde mit dem Erhalt der alten Bausubstanz auf die Altehrwürdigkeit der Kirche und die lange Tradition der Wallfahrt hingewiesen. Außerdem blieb dadurch der ursprüngliche Aufstellungsort des Gnadenbildes im Chor bewahrt. Das einzigartige optische Erscheinungsbild der Wallfahrtskirche Mariazell durch den hohen gotischen Turm über dem Eingangsportal, der von zwei Barocktürmen flankiert wird, trägt zum Wiedererkennungswert dieser Kirche bei und verweist bewusst auf ihre lange Geschichte. Die figürlichen Darstellungen am Eingangsportal sollen an die historische Verbindung des Gnadenortes mit König Ludwig von Ungarn und Markgraf Heinrich von Mähren erinnern. Jedoch bedeutete die Bewahrung alter Bausubstanz gleichzeitig auch eine gewisse Einschränkung bei der Entwicklung neuer architektonischer Konzepte, wenn der Neubau die Rücksichtnahme auf Gnadenkapellen miteinschloss. Entweder wurde, wie in Mariazell, der mittelalterliche Teil der Kirche, in welcher die Gnadenkapelle positioniert war, nicht verändert, oder man entschloss sich, wie in Einsiedeln, einen Bauabschnitt zu schaffen, der ausschließlich zur optischen Hervorhebung der Gnadenkapelle gedacht war. Das Oktogon für sich betrachtet bietet dem Besucher ein beeindruckendes Seherlebnis, doch geht dies auf Kosten der Sicht vom Kircheneingang zum Hochaltar.

Mittelalterliche Marienwallfahrtskirchen, die im 17. und 18. Jahrhundert modernisiert wurden, wie z. B. Mariazell und Andechs, eröffnen sich dem eintretenden Betrachter nicht auf den ersten Blick. Dies ist bedingt durch die Existenz mehrerer Schiffe und die damit einhergehende Notwendigkeit der Beibehaltung von Freipfeilern, welche die Sicht ins Kircheninnere einschränken. Erst durch ein Umherwandeln zwischen Haupt- und Seitenschiff sowie den an den Pfeilern stehenden Seitenaltären in Andechs kann die gesamte

Innenausstattung erfasst werden. In jenen Kirchen, die im 17. und 18. Jahrhundert neu gebaut wurden, konnte eine moderne Gestaltung der Gewölbe verwirklicht werden. Bis auf die Klosterkirche in Einsiedeln, welche wegen ihrer enormen Ausmaße aus statischen Gründen zusätzliche das Gewölbe stützende Pfeiler benötigt, die durch Emporen mit den Wandpfeilern verbunden sind, weisen die erwähnten neu erbauten Wallfahrtskirchen mit ihren Wandpfeilern kleinere Proportionen auf, wodurch ein kompakterer Raumeindruck entsteht.

Typisch für süddeutsche Kirchen des 18. Jahrhunderts sind die durch Wandpfeiler strukturierte Architekturen, die Vorherrschaft der Fresken sowie die Verbindung verschiedener Gattungen.[251] Dies konnte am besten mit einem kompletten Neubau der Kirche umgesetzt werden. Im Unterschied dazu herrschte zwischen 1555 und 1650 tendenziell die Gesinnung, den Charakter der mittelalterlichen Kirchen beizubehalten,[252] was z. B. an der Baugeschichte der Kirche in Andechs nachvollziehbar ist. Erst im 18. Jahrhundert wurden tiefgreifende Veränderungen umgesetzt, um die Fresken an den neuen Gewölben anbringen zu können. Zur Zeit des Hochbarock zwischen 1650 und 1730 lässt sich noch die Vorherrschaft der Architektur über die Freskomalerei ablesen,[253] was z. B. in Mariazell durch die mit Stuck abgegrenzten Fresken sowie die Bewahrung des gotischen Gewölbes im Langhaus deutlich wird.

Einige der mittelalterlichen Marienfiguren erhielten eine neuzeitliche neue Fassung, ohne sich auf die ursprünglich gotische Formensprache rückzubesinnen. Die notwendige Restaurierung der Skulptur wurde als Anlass genommen, das Aussehen der Figur dem barocken Stil der Kirchenausstattung anzugleichen. Die Gnadenbilder in Neukirchen und Mariazell weisen bis heute Reste ihrer alten Bemalung auf, doch die Skulpturen von Wilten, Andechs, Mariaort und Trautmannshofen wurden im Lauf der Zeit neu gefasst. Da man das alte Gnadenbild auf Grund seines Kultwertes nicht durch eine neue Figur ersetzten konnte, wurde es der Epoche entsprechend in seinem Aussehen verändert. Die alte Substanz blieb weiterhin unter der neuen Hülle erhalten. Dies lässt Assoziationen zu Heiligenreliquien aufkommen, deren Reliquiare im Laufe der Zeit ebenfalls gegen neue ausgetauscht wurden. Die Modernisierungsbestrebungen bezüglich der Gnadenbilder sind in der Barockzeit besonders ausgeprägt. Im Unterschied dazu versuchte man im 19. Jahrhundert, den ursprünglichen Charakter des Gnadenbildes wieder sichtbar zu machen wie z. B. in Birnau und Einsiedeln.

---

[251] Engelberg 2001, S. 486
[252] Engelberg 2001, S. 485.
[253] Engelberg 2001, S. 458.

Die meisten der erwähnten Gnadenbilder wurden im 17. und 18. Jahrhundert bekleidet, sodass die Betrachtung der Gliedmaßen der Figuren eingeschränkt wurde und somit die Körperlichkeit der Skulpturen nicht mehr erkennbar war. Einige Freskendarstellungen der Gnadenbilder zeigen diese in jenen zeltförmig abstehenden Stoffbehängen wie z. B. in Andechs und Trautmannshofen, wodurch das charakteristische Erscheinungsbild der Figuren schematisiert wird. Der Körper der Skulptur wandelt sich zum Dreieck und erfährt dadurch eine Vereinfachung. In Amberg wurde das Aussehen des Gnadenbildes durch bestickte Borten und Kronen, die am Gemälde angebracht wurden, verändert.

Die Kombination von Mariengnadenbildern, die um 1500 entstanden, und Altären des 18. Jahrhunderts ist oft anzutreffen. Frühbarocke Altäre mit spätgotischen Skulpturen sind selten erhalten geblieben auf Grund der ökonomisch schwierigen Zeit des Dreißigjährigen Krieges, welche eine rege Altarproduktion verhinderte, sowie der Verwüstungen von katholischen Kirchen durch Protestanten. In barocke Altäre integrierte Statuen stammen meist aus dem späten 15. Jahrhundert, da zu dieser Zeit eine Fülle an Schnitzaltären mit Skulpturen existierte.[254]

Der Aufstellungsort der mittelalterlichen Gnadenbilder in den Barockkirchen blieb oft derselbe wie in der vormals mittelalterlichen Kirche: der Chorraum in Andechs, die Gnadenkapellen in Mariazell und Einsiedeln. Die Art der Präsentation änderte sich durch die Schaffung neuer Altäre oder einer neuen Verkleidung der Gnadenkapelle. Die Translation des Gnadenbildes von der Gnadenkapelle in Alt-Birnau auf den Hochaltar der Kirche Neu-Birnau bedeutete für die Wallfahrer eine Änderung der Wahrnehmung des Gnadenbildes, das nun nicht mehr von einer eng begrenzten Architektur umgeben war, sondern bereits beim Eintritt in die Kirche gut sichtbar vor dem Hochaltargemälde auf dem Tabernakel stand. Ungewöhnlich ist die Inszenierung des Gnadenbildes in Trautmannshofen, wo die Marienskulptur am rechten Seitenaltar in einem herzförmigen Schrein untergebracht ist. In Trautmannshofen und Neukirchen wird das Gnadenbild wie eine Reliquie durch schützendes Glas von der Außenwelt abgeschirmt. Andererseits erfährt das Gnadenbild in Trautmannshofen keine zentrale Inszenierung am Hochaltar, welcher für den Betrachter der erste optische Anziehungspunkt bei der Ankunft in der Kirche ist. Durch die Präsentation am rechten Nebenaltar wird das Gnadenbild der Christusfigur im linken Nebenaltar, ebenfalls in einem Schrein und einem ähnlich gestalteten Altar verwahrt, dadurch hierarchisch gleichgestellt. In den anderen Kirchen werden die Gnadenbilder ohne Schrein gezeigt. Altarnischen wie in Andechs und Mariaort oder „Behausungen“ in größerem Ausmaß wie

[254] Beck 1968, S. 214-215.

Gnadenkapellen sind üblich. Zu diesen hat der Betrachter jedoch Zutritt und kann vor dem Gnadenbild verweilen. In Amberg wurde das verehrte Gemälde in einen silbernen Rahmen am Hochaltar eingepasst und somit optisch hervorgehoben.

Die Beschaffenheit des barocken Hochaltars, an dem das Gnadenbild seine Aufstellung fand, kann sich auch stark am Aussehen der Vorgängeraltäre orientieren. In Andechs wurde der Typus des doppelten Hochaltars mit Empore und der Anordnung zweier Marienfiguren übereinander von Johann Baptist Zimmermann wiederholt. Für die Pfarrkirche Wilten ist belegt, dass das Gnadenbild „seit jeher" unter einem Aufbau mit vier Säulen stand und deshalb auch „Maria unter den vier Säulen" genannt wird.[255] Die Art der Präsentation blieb eine ähnliche, ein aus vier Säulen bestehender Altar. Doch der Standort wurde in Wilten vom Langhaus der Kirche (1609) in den Chorraum von 1751 verlegt.[256] Den Hochaltar, in dem das Gnadenbild untergebracht ist, als Baldachin auf Säulen zu gestalten, war eine beliebte Form der Präsentation, wie man an den Kirchen Wilten und Neukirchen beobachten kann. Beide Altäre weisen als Verzierungselement eine Krone auf. Das alte Gnadenbild wird mit Hilfe zeitgemäßer Barockarchitektur (Säulen und Ziborium) neu gerahmt.

Hochaltäre der erwähnten Marienwallfahrtskirchen, welche Gemälde aufweisen, haben die Aufnahme Marias in den Himmel zum Inhalt wie in Einsiedeln, Trautmannshofen und ursprünglich in Birnau. Während in Trautmannshofen und Einsiedeln das Gnadenbild nicht am Hochaltar aufgestellt ist, war es in Birnau vor einem Altargemälde positioniert. Altäre der vier Marienwallfahrtskirchen Trautmannshofen, Mariaort, Neukirchen und Amberg weisen Marienmonogramme auf. Das Gemälde des Altarauszugs vom südlichen Nebenaltar über dem Gnadenbild in Trautmannshofen zeigt einen solchen Schriftzug. Die Vorderseite der Altarmensa in Neukirchen und Amberg ziert Marias Namen. In Mariaort präsentieren zwei schwebende Putti das gekrönte Marienmonogramm über der Altarnische des Gnadenbildes. Marias Namen erfährt in Verbindung mit dem Gnadenbild besondere Verehrung. Eine sich wiederholende Entsprechung des Gnadenbildes durch die Skulptur des Joseph mit Christuskind im Arm findet sich an den Gnadenaltären von Amberg und Neukirchen sowie am südlichen Nebenaltar in Mariaort.

Dem ikonografischen Programm der Wallfahrtskirche in Birnau liegt eine komplexe theologische Basis zugrunde, welche erst mit Kenntnis der Kirchweihpredigten verstanden werden kann. Das Bildprogramm geht über die einfache Darstellung des Gnadenbildes hinaus, da es mit einer Vielzahl von marianischen Symbolen kombiniert wurde, welche im Hohelied des Salomo und in der Lauretanischen Litanei erwähnt sind. Zusätzlich tritt noch das

[255] Weingartner 1950, S. 63.
[256] Hye 2005, S. 68.

Aufzeigen von Typologien zwischen Altem und Neuem Testament hinzu (Esther/Maria). Der Vergleich zwischen dem historischen Jerusalem und dem zeitgenössischen Salemsweiher macht die Verehrung des Gnadenbildes für die damalige Zeit fruchtbar. Das Verständnis des Gnadenbildes als eine Entsprechung der Bundeslade, als individuelles Heiligtum der Salemer Bevölkerung im 18. Jahrhundert, welches an einen neuen Ort der Andacht überführt werden musste, schuf eine gemeinschaftliche Hochachtung vor dem Gnadenbild. Marias persönliche Zuneigung gegenüber den Gläubigen käme durch das wunderwirkende Gnadenbild zum Ausdruck. Diesem musste durch eine ehrenvolle Ausstattung der neuen Kirche gehuldigt werden. Die Scheinarchitektur der Deckenfresken sollte deshalb wie eine Ruhmeshalle oder ein Thronsaal anmuten und Maria in den Rang einer Königin heben, die im hell erleuchteten Himmel residiert. In den Archiven und Bibliotheken der Wallfahrtskirchen Wilten, Einsiedeln und Amberg sind heute keine schriftlichen Aufzeichnungen von Predigten zur Kirchenweihe vorhanden.[257] Die in mehreren Exemplaren erhaltene Publikation von 1751 (z. B. in der Universitätsbibliothek Heidelberg, Badischen Landesbibliothek, im Generallandesarchiv Karlsruhe), welche alle drei Kirchweihpredigten von Birnau in einem Sammelband zusammenfasst, zeigt den hohen Stellenwert der damals gefeierten Kirchenweihe und das Bedürfnis, den theologischen Hintergrund der neuen Freskenausstattung der Kirche in schriftlicher Form festzuhalten. Im Vergleich zu den anderen Freskenprogrammen nimmt die Ikonografie der Birnauer Fresken durch ihre theologische Komplexität einen besonderen Rang ein.

In Andechs wurde zum Anlass der Dreihundertjahrfeier ein Sammelband mit Predigten publiziert, die nicht wie die Birnauer Entsprechungen Bezug auf die Freskendarstellungen nehmen. Doch werden in Form von Vergleichen Verbindungen zwischen den Heiligtümern, den Gnadenbildern und der Ausstattung der modernisierten Kirche, im Speziellen dem doppelten Hochaltar, gezogen und mit Zitaten aus dem Alten und Neuen Testament verknüpft. Es wurde die Vorstellung vermittelt, dass die Beschaffenheit des Altars mit zwei Marienfiguren nicht willkürlich existierte, sondern sein Aussehen in der Gestaltung des Salomonischen Tempels ein Vorbild hatte. Die Prediger schufen einen Bedeutungszusammenhang, der für die Gläubigen eine Begründung liefern sollte, warum die Klosterkirche als Marias auserwählter Wohnsitz bezeichnet wurde. Dabei konnte man das unbeschadete Weiterbestehen der Marienskulpturen, der drei heiligen Hostien und der Reliquien als Wunder deuten, welches Maria, Christus und die Heiligen gewirkt hätten. Die Erwähnung der Wittelsbacher in Verbindung mit der Geschichte des Berges Andechs findet

[257] Gespräche mit den verantwortlichen Archivaren 2014/15.

sich in den Darstellungen des theologischen Thesenblattes und der bayerischen Wappen im Presbyterium wieder. Auch mit Hilfe der Astronomie, insbesondere der Sternbilder Löwe, Zwilling und Jungfrau, versuchten die Theologen, die herausragende Besonderheit des Ortes Andechs zu legitimieren.

Die ikonografische Komplexität der Fresken variiert bei den vorgestellten Kirchen stark. Während narrative Freskenzyklen mit erklärenden Spruchbändern wie in Andechs und Neukirchen für Gläubige jeder sozialen Schicht verständlich waren, bedurfte es bei dem Bildprogramm in Birnau der Identifizierung einer Vielzahl von Heiligen wie im Fresko über dem Hochaltar in Andechs oder in jenem des Einsiedler Oktogons tieferen theologischen Wissens. In den Wallfahrtskirchen Wilten und Birnau wird die Darstellung von Typus und Antitypus in einem Fresko kombiniert. In beiden Kirchen werden Esther und König Assuerus Maria und Christus gegenübergestellt, wobei in Wilten noch Judith in einem weiteren Fresko hinzutritt. Judith wird im Birnauer Langhausfresko zwar nicht gezeigt, doch findet sie in einem Vergleich mit Maria in der ersten Kirchweihpredigt Erwähnung und ist also mitgedacht. Sowohl in Birnau als auch in der Kirche in Trautmannshofen wurde für die Darstellung der alttestamentarischen Präfiguration Marias, Königin Esther, das Gewölbe über dem Hochaltar gewählt. Während in Birnau im Chorfresko Esther Maria gegenübergestellt wird, weisen die Embleme der Kartuschen in Trautmannshofen indirekt durch Symbole des Hoheliedes auf Maria.

Der Ausgangsbereich bei der Orgel wird in Kirchen mit Mariengnadenbildern so gestaltet, dass der Pilger nochmals an die Wallfahrt und an das Gnadenbild durch dessen erneute Darstellung erinnert wird. Letzteres wird in Amberg durch eine Skulptur am Orgelprospekt und in Wilten durch ein Fresko über der Orgelempore umgesetzt, wobei das Gnadenbild beide Male in eine andere Gattung übertragen und somit neu interpretiert wurde. In Neukirchen befindet sich der Freskenzyklus mit Gnadenbild an der Orgelempore, sodass hier der Besucher nochmals mit der Wallfahrtsgeschichte konfrontiert wird. Einen Verweis auf die Entstehung des Wallfahrtsortes Einsiedeln gibt das Fresko der Westwand, welches die Weihe der Meinradskapelle thematisiert und somit auch den Aufstellungsort des Gnadenbildes miteinbezieht. Der Blick beim Eintritt in die Kirche zum Gnadenaltar und jener zum Ausgang sind bei der Gestaltung des Innenraums aufeinander abgestimmt worden. Durch das Emporenrelief des Benediktinermönches vor seiner erbauten Zelle mit darin aufgestellter Marienskulptur wird die Eingangszone in die Mariazeller Wallfahrtskirche optisch als solche für den Besucher gekennzeichnet und kündet bereits von der Gnadenkapelle im Langhaus.

Die Wallfahrtskirchen in Andechs und Einsiedeln sind Klosterkirchen des

Benediktinerordens. Wie schon erwähnt sind die Legende des Gnadenbildes von Mariazell und der Bau der Kirche mit dem Benediktinerorden verknüpft. Lassen sich typische Merkmale für die Kunst der Benediktiner ausmachen, die sich bei Wallfahrtskirchen wiederholen? Charakteristisch für die Kirchen der Benediktiner sind Freskenzyklen und Skulpturen, die das Leben des hl. Benedikt veranschaulichen und gleichzeitig auf spätere, lokale Wundereignisse, die sich am entsprechenden Ort der Kirche zugetragen haben sollen, eingehen. Deckenfresken stellen häufig die Glorie des hl. Benedikt im Triumphwagen dar.[258] Da die benediktinischen Klosterkirchen in Andechs und Einsiedeln gleichzeitig Wallfahrtskirchen mit Mariengnadenbildern sind, steht bei der Freskenausstattung nicht der hl. Benedikt im Zentrum der Darstellungen, sondern die mit dem Gnadenbild verbundene Marienikonografie. Lediglich Seitenaltäre dienen der Verehrung Benedikts. Franziskanermönche waren und sind, wie bereits angesprochen, für die Betreuung der Wallfahrt in Amberg und Neukirchen zuständig, Prämonstratenser für die Pfarrkirche Wilten. Zisterzienser waren im Kloster Birnau ansässig.

Die Gnadenbilder bedurften einer sich dem Zeitgeist anpassenden Inszenierung. Dies inkludierte das Bekleiden des Gnadenbildes und die Vorbereitung für die dem Wallfahrtsort eigenen Feste (z. B. die Engelweihe in Einsiedeln). Die Organisation der Feier von Jubiläen, die sich entweder auf das Bestehen der Wallfahrt (z. B. in Birnau und Neukirchen) oder der Ordensgemeinschaft am Gnadenort bezog (Andechs), wurde zu Propagandazwecken der Wallfahrt und des Ordens verwendet. Tagelange Feste (Andechs) mit Predigten und Disputationen, die in der Produktion von Thesenblättern mündeten, ermöglichten eine Steigerung des Bekanntheitsgrades des Wallfahrtsortes. Außerdem ließ sich die Wallfahrtsbewegung gut als Einnahmequelle für die Klostergemeinschaft nutzen. Auf die regelmäßige Publikation von Chroniken, die vom Entstehen der Wallfahrt bis zum Bau der Kirche berichteten, wurde an Gnadenorten, welche in der Obhut von Ordensgemeinschaften standen, Wert gelegt (z. B. in Einsiedeln, Andechs, Neukirchen). Für die ausführenden Künstler konnten Chroniken, welche beispielsweise die angeblichen Wunder der Gnadenbilder beschrieben, bei der Gestaltung des Kirchenneubaus als verlässliche Grundlage für die Entwicklung von Freskenprogrammen dienen (z. B. in Neukirchen und Einsiedeln).

Gnadenbilder steigerten die Bedeutung der Kirche, welche diesen in ihrer künstlerischen Gestaltung als ihrer „Behausung“ gerecht werden musste. Gleichzeitig wurde bei einem Kirchenneu- oder umbau auf die ursprüngliche Aufstellung des Gnadenbildes Rücksicht genommen und man versuchte, den historischen Ort, z. B. in Einsiedeln und

[258] Lechner 2007, S. 357, 366-367.

Andechs, zu erhalten. Auch das Selbstdarstellungsbedürfnis der Orden diente als Motivation für den Bau eindrucksvoller Kirchengebäude. Bei einigen der beschriebenen Wallfahrtskirchen wird der Zeitpunkt der Gründungslegende um die Mitte des 15. Jahrhunderts angenommen, sodass um 1750 Jubiläumsfeste der Wallfahrt (300 Jahre) begangen werden konnten (in Neukirchen und Birnau). In Andechs feierte man die 300-jährige Stiftung des Klosters. Diese Feiern bildeten den Anlass für eine Renovierung bzw. einen Neubau der Kirche. Die Predigten (z. B. in Andechs und Birnau) sollten den Kirchenbesuchern die neue Ausstattung der Kirche erklären, indem die Bibel entsprechend den Darstellungen interpretiert und auf die spezifische Situation des Gnadenortes gedeutet wurde.

Eine mehrfache Darstellung des Gnadenbildes im Kirchenraum kommt meistens dann vor, wenn es eine Legende zu dokumentieren galt, wie die Marienskulptur oder das Marienbild durch überlieferte „Wunder“ zum Gnadenbild wurde (z. B. in Amberg, Neukirchen, Trautmannshofen, Mariazell, Andechs, Mariaort und Wilten). Sollte die Geschichte des Gnadenbildes an prominenter Stelle visualisiert werden, eigneten sich die Decke des Langhauses wie in Trautmannshofen und Amberg oder der Kuppelraum wie in Mariazell. Diese Freskendarstellungen führen den Betrachter auf direktem Weg nach Osten zum Chorraum, wo sich zumeist das Gnadenbild befindet. Mehrere Gewölbeabschnitte mit Szenen der Wallfahrtsgeschichte reihen sich in Amberg aneinander und werden von Gurtbögen getragen, die in Wandpfeiler münden. Der Besucher möchte dem Lauf der Legende folgen und wird zum Gnadenbild im Hochaltar geleitet. In Trautmannshofen umspannt das zentrale Fresko einen Großteil der Langhausdecke und schafft dadurch einen einheitlichen Raum.

Emporen wurden häufig für die Anbringung narrativer Zyklen in Form von Freskendarstellung verwendet wie z. B. in Andechs und Neukirchen. Die Betrachtung der Erzählung erfordert oft einen Gang durch den gesamten Kirchenraum. Diesen wird der Besucher jedoch erst beschreiten, wenn er die großformatigen Darstellungen des Langhauses studiert hat und seinen Blick schweifen lässt. In Andechs beginnt der Weg unter der Orgel rechts neben der zentralen Inschrift und endete an der symmetrisch gegenüberliegenden Stelle links von der Schrift. Diese Anordnung wirkt auf den von Norden oder Süden eintretenden Besucher schlüssig, da dieser sich anfangs ohnehin schon nahe der Orgelempore befindet und sich wahrscheinlich Richtung Hochaltar bewegt. Die umlaufende Galerie in Birnau mit ihrer durchbrochenen Brüstung bietet keinen Platz für die Anbringung von Fresken. Eine Empore hätte das Langhaus der klein proportionierten Kirche Mariaort eingeengt, weshalb die

einzelnen Szenen des Freskenzyklus in Medaillons zwischen den Stichkappen positioniert sind. Sie haben wie die Darstellungen an den Emporen die Funktion, die Besucher zum Hochaltar zu geleiten und gleichzeitig das Langhaus optisch zu vereinheitlichen.

In Einsiedeln und Birnau spielt die Geschichte der Herkunft des Gnadenbildes keine Rolle, da sie weitgehend unbekannt ist. Darum mussten andere Inhalte gefunden werden, um das Gnadenbild wirkungsvoll zu inszenieren und gleichzeitig in einen theologischen Kontext zu packen. In Einsiedeln bediente man sich der Legende der Engelweihe, um einen Bezug zum Gnadenbild herzustellen, während in Birnau auf alttestamentarische Präfigurationen Marias zurückgegriffen wurde, der Typus der Maria gravida Verwendung fand und Salem als Neues Jerusalem gedeutet wurde.

In Einsiedeln und Andechs liegen der Marienwallfahrt ältere Heiligenkulte zugrunde: jener des hl. Meinrad in Einsiedeln und jener des sel. Rasso in Verbindung mit den drei heiligen Hostien und dem Reliquienschatz in Andechs. In Einsiedeln wurde die Verehrung von Meinrad und Maria durch die Innenausstattung der Kirche, Hüssers Engelweihspiel und die Produktion von Druckgrafiken miteinander in Beziehung gesetzt. Zu diesem Zweck wurde der Darstellungstypus des betenden Meinrad geschaffen, dem Maria bzw. das Gnadenbild erscheint. Jedoch existiert keine Überlieferung, dass Meinrad eine Marienvision empfangen oder eine Marienskulptur in seiner Kapelle aufgestellt hätte. Die beiden Kulte ließen sich durch die Tatsache, dass in der Meinradskapelle die Engelweihe stattgefunden hätte und das Gnadenbild dort seine Aufstellung fand, schlüssig miteinander verbinden. Auch in Andechs befindet sich eine Kapelle, die von den Pilgern als heilig verehrt wird. Da diese jedoch nicht wie in Einsiedeln im Kirchengebäude liegt, konnte sie auch nicht als zentraler Gnadenort inszeniert werden. Derzeit ist die Kapelle im Rahmen einer Führung zugänglich, sonst bleibt sie dem Blick der Besucher verborgen. Wie in Einsiedeln werden auch in Andechs zwei Kulte thematisch miteinander verknüpft. Die umlaufende Empore in der Klosterkirche Andechs wird für die Anbringung von Fresken genutzt, welche die Geschichte des Reliquienschatzes darstellen, während der Hochaltar der Marienverehrung gewidmet ist. Der Hochaltar als Ort, wo während der Messe die Eucharistie gefeiert wird und nach katholischer Überzeugung die Wandlung vonstattengeht, steht in enger Beziehung zu den Hostien. Die Präsentation der Reliquien an der Empore und die zeitweise Aufstellung der Monstranz mit den drei heiligen Hostien in der Aussetzungsnische im oberen Altar fand somit unter Marias Schutz statt, da beide Altäre und die Kirche Maria geweiht sind. In Andechs bildete sich der Darstellungstypus der Hostienmonstranz, welche vom Mantel des mittelalterlichen Mariengnadenbildes umhüllt wird, heraus und wurde durch das Deckenfresko über dem

Hochaltar geprägt. Maria, die über dem Heiligen Berg Andechs wacht, wird als verantwortlich für das unbeschadete Weiterbestehen des Reliquienschatzes und der Gnadenbilder angesehen.

Die Legenden einiger Mariengnadenbilder beinhalten überlieferte Wunder, welche die Gnadenbilder gegen sogenannte „Ketzer“ (z. B. in Andechs gegen die Schweden, in Mariazell gegen die Türken und in Neukirchen gegen die Hussiten) gewirkt und die Andersgläubigen bekehrt oder vertrieben haben sollen. Dies ließ sich besonders wirkungsvoll als Triumph der katholischen Kirche darstellen und wurde von Adelsgeschlechtern für Propagandazwecke wie von den Wittelsbachern in Andechs und durch die Habsburger in Mariazell genützt.

Anhand der angeblich wundertätigen Mariendarstellungen konnten die Pilger einen individuellen Zugang zu Maria finden, indem sie dem Gnadenbild ihre Bitten übermittelten und ihre Verehrung darbrachten. Kirchliche Institutionen erkannten dieses Bedürfnis der Gläubigen und förderten die Wallfahrten zu Mariengnadenbildern. Durch die Modernisierungsbestrebungen in den Marienwallfahrtskirchen im 17. und 18. Jahrhundert und die damit einhergehende Konzentration auf die Ausarbeitung raumübergreifender Freskenprogramme wurden die mittelalterlichen Mariengnadenbilder in neuem Kontext inszeniert. Daraus folgte die Neubelebung und Aktualisierung des Kultes. Auch wenn sich der Betrachter nicht in der Nähe des Gnadenaltars befand, wurde seine Aufmerksamkeit auf die Wallfahrt gelenkt, da in Fresken im Langhaus, im Chorraum, an der Empore oder über der Orgel an der Decke das Gnadenbild zu sehen war. Durch seine Vervielfältigung im Rahmen der Ausstattung kam es zu einer verstärkten Präsenz des Gnadenbildes im Kirchenraum, während Spruchbänder passende Erläuterungen in Form von Zitaten aus der Bibel oder der „Lauretanischen Litanei“ beifügten.

7. Literaturverzeichnis

Anon. 1753
Anonymus, Marianisches Predigt-Octavarium. So bei der alt=berühmten Kirchfahrt in Neukirchen Zum Heiligen Blut […], Augsburg 1753.

Anon. 1756
Anonymus, Lob- und Dankopfer den dreyeinigen Gott in den drey wunderbarlichen Hostien auf dem heiligen Berg Andex […] beim dritten Jahrhundert von Stiftung des Klosters […] durch ein achttaegig hochfeyeliches Jubel-Fest […] abgestattet […]. Lob und Ehren-Predigen, Augsburg 1756.

Bator 1926
Hans Bator, Tiroler Heimatbücher Wilten. Nordtirols älteste Kulturstätte, 2. Teil, Innsbruck 1926.

Batzl 1962
Heribert Batzl, Maria Namen zu Trautmannshofen. Pfarr- und Wallfahrtskirche. Titelfest Maria Namen, Schnell, Kunstführer Nr. 756, München 1962.

Bauernfeind 2014
Günther Bauernfeind, „Wo sind denn meine lieben Kinder aus Böhmen so lange geblieben?“. Die grenzüberschreitende Wallfahrt Neukirchen b. Hl. Blut, in: Klemens Unger / Karin Geiger / Sabine Tauch (Hg.), Brücke zum Wunderbaren. Von Wallfahrten und Glaubensbildern. Ausdrucksformen der Frömmigkeit in Ostbayern (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Regensburg 2014), Regensburg 2014, S. 171–177.

Bauerreiss 1972
Romuald Bauerreiss, Der heilige Berg Andechs. Geschichte und Führung, München 1972.

Baumann 2010
Ludwig Baumann, Weltweit verbreitet. Das Gnadenbild Neukirchen b. Hl. Blut, Straubing 2010.

Baumann 2015
Ludwig Baumann, Kulturschätze. Das Wallfahrtsbild von Neukirchen b. Hl. Blut, Regensburg 2015.

Beck 1968
Herbert Beck, Mittelalterliche Skulpturen in Barockaltären, in: Mitteilungen d. Gesellschaft f. Salzburger Landeskunde 108, Salzburg 1968, S. S. 209 – 293.

Bichler 2006
Albert Bichler, Wallfahrten in Bayern. 60 beliebte Gnadenstätten von der Rhön bis zu den Alpen, München 2006.

Bisemberger 1751
Mathias Bisemberger (Hg.), Maria in Neu-Bürnau oder: Fortsetzung Des gründlich- und wahrhaften Berichts Von Ubersetzung Der Marianischen Wallfart zu Bürnau In Schwaben am Bodensee, in das Salmansweilische mit alliglich- hoch- und nideren Gerichten begabte Territorium, Aus Verordnung Ihro Excellenz Des Hochwürdigen in Gott Herrn, Herrn

Anselmi II. Eines Königl. eximirt- und befreyten Heil. Röm. Reichs-Stift, und Münsters Salmansweiler Abbten […], Konstanz 1751.

Bloeßner 1934
Georg Bloeßner, Der Mariahilfberg. Wallfahrtskirche bei Amberg, Schnell, Kunstführer Nr.42, München 1934.

Böck 1989
Hanna Böck, Einsiedeln. Das Kloster und seine Geschichte, Zürich 1989.

Boeck 1948
Wilhelm Boeck, Joseph Anton Feuchtmayer, Tübingen 1948.

Bosl 1993
Karl Bosl (Hg), Andechs. Der Heilige Berg. Von der Frühzeit bis zur Gegenwart, München 1993.

Brand 2012
Michael Brand, Salem baut Neu-Birnau. Die Wallfahrtskirche zur Zeit ihrer Entstehung, Weimar 2012.

Braun 1922
Joseph Braun, Liturgisches Handlexikon, Regensburg 1922.

Dambeck/Krottenthaler 2010
Franz Dambeck / Josef Krottenthaler, Pfarr-, Wallfahrts- und Klosterkirche Neukirchen beim Hl. Blut, Schell, Kunstführer (Nr. 798) von 1964, 19. Auflage, Regensburg 2010.

Dischinger 1993
Gabriele Dischinger, Das barocke Kloster auf dem Heiligen Berg. Ein Beitrag zur Baugeschichte, in: Karl Bosl (Hg.), Andechs. Der heilige Berg. Von der Frühzeit bis zur Gegenwart, München 1993, S. 190–199.

Duby 1977
Georges Duby, Sankt Bernhard. Die Kunst der Zisterzienser, Paris 1977.

Engelberg 2005
Meinrad von Engelberg, Renovatio Ecclesiae. Die „Barockisierung“ mittelalterlicher Kirchen (Studien zur internationalen Architektur und Kunstgeschichte 23), Petersberg 2005.

Freitag 2010
Werner Freitag, Berühren, Bekleiden, Niederknien. „Wunderthätige Gnadenbilder“ im Zeitalter der Konfessionalisierung, in: Barbara Stollberg-Rilinger / Thoms Weißbrich (Hg.), Die Bildlichkeit symbolischer Akte, Münster 2010, S. 199–221.

Galavics 2004
Géza Galavics, Der Mariazeller Gnadenaltar und Fürst Paul Esterházy, in: Péter Farbaky (Hg.), Ungarn in Mariazell – Mariazell in Ungarn. Geschichte und Erinnerung (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Budapest im Museum Kiscel 2004), Budapest 2004, S. 113–124.

Ganz 2004
David Ganz, Gottesmutter und Honigschlecker. Klösterlicher Besitzanspruch und kulinarische Seherfahrung in der Wallfahrtskirche Neu-Birnau, in: David Ganz / Georg Henkel (Hg.), Rahmen-Diskurse: Kultbilder im konfessionellen Zeitalter, Berlin 2004, S. 173-218.

Ganz/Henkel 2004
David Ganz/Georg Henkel, Kultbilder im konfessionellen Zeitalter. Historischer Überblick und Forschungsperspektiven, in: David Ganz/Georg Henkel (Hg.), Rahmen-Diskurse: Kultbilder im konfessionellen Zeitalter, Berlin 2004, S. 9-38.

Gemert 1983
Guillaume van Gemert, Nachwort, in: Guillaume van Gemert (Hg.), Fortunat Hueber. Zeitiger Granat=apfel. München 1671. Mirakelbuch des bayrisch-böhmischen Wallfahrtsortes Neukirchen bei Heilig Blut, Nachdruck Amsterdam 1983, S. 1*–49*.

Ginter 1918
Hermann Ginter, Birnau am Bodensee, Augsburg 1928.

Ginter 1949
Hermann Ginter, Kloster Birnau, Karlsruhe 1949.

Grimminger 2009
Christina Grimminger, Trautmannshofen. Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariä Namen, Schnell, Kunstführer, Nr. 756, 3., neubearbeitete Auflage, Regensburg 2009.

Gussone 1999
Nikolaus Gussone, Die Krönung von Marienbildern, in: Maria allerorten. Die Muttergottes mit dem geneigten Haupt. 1699–1999. Das Gnadenbild der Ursulinen zu Landshut – altbayerische Marienfrömmigkeit im 18. Jahrhundert (Kat. Ausst. Museen der Stadt Landshut in der Spitalkirche Heiliggeist, 20.11.1999–5.03.2000), Landshut 1999, S. 185–196.

Häfelin 1723
Johannes Häfelin, Bilger-Stab oder Wallfahrt nacher Einsidlen, das ist: Wie sich ein Einsidlischer Bilgram auff der Reiss zu der H. von Christo dem Herren selbst eingewyhten Capellen verhalten solle etc. In 12 Punkten verfasset von R. P. Hieronymo Widmer, Conventual und gewessten Pfarrherren daselbsten, Anjetzo aber auff vilfältiges Anhalten viler frommer Bilgram auffs neu widerum getruckt, um etwas wenigs verändert und vermehrt durch R. P. Joannem Häfelin, auch Conventual daselbsten. Cum fac. Superiorum, Einsiedeln 1723.

Harder-Merkelbach 2000
Marion Harder-Merkelbach, Der Hochaltar der Wallfahrtskirche Birnau von Joseph Anton Feuchtmayer, in: Bernd Kremer (Hg.), Barockjuwel am Bodensee. 250 Jahre Wallfahrtskirche Birnau, Lindenberg 2000, S. 291–312.

Harrer 1995
Cornelia Harrer, Galerien und Doppelaltäre in süddeutschen Barockkirchen, München 1995.

Harries 2009
Karsten Harries, Die bayerische Rokokokirche. Das Irrationale und das Sakrale, Dorfen 2009.

Henkel/Schöne 1976
Arthur Henkel / Albrecht Schöne (Hg.), Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1976.

Henkel 2004
Georg Henkel, Vom Kunstbild zum Kultbild: Mariahilf zu Innsbruck, in: David Ganz / Georg Henkel (Hg.), Rahmen-Diskurse: Kultbilder im konfessionellen Zeitalter, Berlin 2004, S. 143-171.

Hermann 2000
Manfred Hermann, Das ehem. Hochaltarbild der Alt-Birnau von Johannes Christopf Storer, in: Bernd Kremer (Hg.), Barockjuwel am Bodensee. 250 Jahre Wallfahrtskirche Birnau, Lindenberg 2000, S. 271–290.

Hlawitschka 1993
Eduard Hlawitschka, Der Heiltumsschatz in Legende und Geschichte, in: Karl Bosl (Hg.), Andechs. Der heilige Berg. Von der Frühzeit bis zur Gegenwart, München 1993, S. 104–118.

Hogl 1969
Kurt Hogl, Andechs. Bayerns heiliger Berg, München 1969.

Holböck 1965
Ferdinand Holböck, Theologischer Hintergrund und theologische Aussage der „Schönen Madonnen“, in: Schöne Madonnen 1350–1450, (Kat. Ausst. Domoratorien Salzburg 1965), Salzburg 1965, S. 45–56.

Holzherr 2006
Georg Holzherr, Einsiedeln. Kloster und Kirche Unserer Lieben Frau. Von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart, Regensburg 2006.

Hueber 1671
Guillaume van Gemert (Hg.), Fortunat Hueber. Zeitiger Granat=apfel. München 1671. Mirakelbuch des bayrisch-böhmischen Wallfahrtsortes Neukirchen bei Heilig Blut, Nachdruck Amsterdam 1983.

Hüsser 1659
Göttliche Weihe der Engelskapelle in Einsiedeln und Übertragung der römischen Märtyrers, des hl. Placidus, anlässlich der Engelweihe 14. September 1659, Einsiedeln 1659.

Hye 2005
Franz-Heinz v. Hye, Wilten. Pfarre – Pfarrkirche/Basilika – Gnadenbild, Innsbruck 2005.

Isphording 1984
Eduard Isphording, Gottfried Bernhard Göz. 1708–1774. Ölgemälde und Zeichnungen. Tafelband, Weißenhorn 1984.

Kälin 1752
Johann Eberhard Kälin, Einsiedlische In drey Theil verfasst Chronick, Einsiedeln 1752.

Kalchthaler 1984
Peter Kalchthaler, „Maria in Neu-Birnau“. Studien zu Programm einer spätbarocken Wallfahrtskirche, phil. Dipl., Freiburg 1984.

Kalchthaler 2000a
Peter Kalchthaler, „Maria in Neu-Birnau“. Die Verlegung der Wallfahrtsstätte, die Kirchweihfeier und die Kirchweihpredigten in den Berichten des Salemer Klosterchronisten Mathias Bisemberger, in: Bernd Kremer (Hg.), Barockjuwel am Bodensee. 250 Jahre Wallfahrtskirche Birnau, Lindenberg 2000, S. 81–113.

Kalchthaler 2000b
Peter Kalchthaler, Die Ikonographie der Wallfahrtskirche Neu-Birnau. Zum theologischen Programm der Ausstattung, in: Bernd Kremer (Hg.), Barockjuwel am Bodensee. 250 Jahre Wallfahrtskirche Birnau, Lindenberg 2000, S. 135–176.

Kat. Ausst. 1973
Werner Oechslin, (Hg.), Die Vorarlberger Barockbaumeister (Kat. Ausst., Einsiedeln und Bregenz zum 250. Todestag von Br. Caspar Moosbrugger 1973), Einsiedeln 1973.

Kinder 2007
Terryl Kinder, Schwarzweiß oder Grautöne? Die zisterziensische Interpretation des benediktinischen Mönchtums, in: Roberto Cassanelli / Eduardo López (Hg.), Benediktinische Kunst. Kultur und Geschichte eines europäischen Erbes, Regensburg 2007, S. 221–240.

Klemenz 2005
Birgitta Klemenz, Kloster Andechs, München 2005.

Klimmer 1952
Wilhelm Klimmer, Birnau. Das Barockjuwel am Bodensee. Führer mit theologischer Deutung der Bilder, Überlingen 1952.

Klotz 2001
Heinrich Klotz, Orte der Kunst in Deutschland, Stuttgart 2001.

Knapp 1989
Ulrich Knapp, Die Wallfahrtskirche Birnau. Planungs- und Baugeschichte. Katalog der Planzeichnungen und Überblick über die Baugeschichte, Friedrichshafen 1989.

Knoepfli 1984
Albert Knoepfli, Birnau am Bodensee, Königstein im Taunus 1984.

Kraft 1937
Benedikt Kraft, Andechser Studien 1, München 1937.

Kraft 1940
Benedikt Kraft, Andechser Studien 2, München 1940.

Kreßel 1982
Konrad Kreßel, Das Ansbacher Kelterbild. Sinn und Aufgabe eines spätmittelalterlichen Andachtsbildes in unserer Zeit, in: Frankenland 34. Würzburg 1982, S. 95–100.

Kriss 1950
Rudof Kriss, Wallfahrtsorte Europas, München 1950.

Kuhn 1913
Albert Kuhn, Der jetzige Stiftsbau Maria-Einsiedeln: Geschichtliches und Ästhetisches Einsiedeln 1913.

Lang 2000
Odo Lang, Die Meinradsliturgie. Eine liturgiegeschichtliche Studie, in: Odo Lang (Hg.), Sankt Meginrat. Festschrift zur zwölften Zentenarfeier seiner Geburt, München 2000, S. 65–96.

Lang 2010
Odo Lang, Kommentar, in: Odo Lang (Hg.), Das Engelweihspiel des P. Gregor Hüsser von 1659, Einsiedeln 2010, S. 101–123.

Lechner 1981
Gregor Lechner, Maria Gravida. Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst, München 1981.

Lechner 2007
Gregor Lechner, Ikonographie des heiligen Ordensvaters Benedikt von Nursia, in: Roberto Cassanelli / Alessi, Cecilia (Hg.), Benediktinische Kunst. Kultur und Geschichte eines europäischen Erbes, Regensburg 2007, S. 357–378.

Lehner 1993
Margot Lehner, Die Klosterkirche. Gotik und Barock – Harmonie der Gegensätze, in: Karl Bosl (Hg.), Andechs. Der heilige Berg. Von der Frühzeit bis zur Gegenwart, München 1993, S. 208–218.

Mader 1981
Felix Mader, Die Kunstdenkmäler von Oberpfalz und Regensburg. XVI. Stadt Amberg, München 1909, Nachdruck der Erstausgabe, München 1981.

Mathäser 1974
Wilibald Mathäser (Hg,), Maurus Friesenegger. Tagebuch aus dem 30jährigen Krieg. Nach einer Handschrift im Kloster Andechs, München 1974.

Mathäser 1979
Willibald Mathäser, Andechser Chronik. Die Geschichte des Heiligen Berges nach alten Dokumenten und aus neueren Quellen, München 1979.

Menardi 1988
Herlinde Menardi, Über Marienwallfahrten in Tirol, in: Heiltum und Wallfahrt (Kat. Ausst. Tiroler Landesausstellung, Prämonstratenserstift Wilten und Benediktinerabtei St. Georgenberg-Fiecht, 11.06.–9.10.1988), Innsbruck 1988, S. 112–126.

Michler 1990
Jürgen Michler, Das Gnadenbild Unserer Lieben Frau zur Birnau, in: das münster 43 (1990), S. 141–150.

Möhrle 1920
Hans Möhrle, Die Cistercienser-Propstei Birnau bei Überlingen am Bodensee, Überlingen 1920

Möller 2004
Norbert Möller, Die Kirchen Innsbrucks, Innsbruck 2004.

Motyka 1962
Gustav Motyka, Wallfahrtskirche Mariaort, Schnell, Kunstführer, Nr. 754, 1. Auflage, München 1962.

Oechslin/ Buschow 2003
Werner Oechslin / Anja Oechslin Buschow, Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz 3, Der Bezirk Einsiedeln: 1. Das Benediktinerkloster Einsiedeln, Basel 2003.

Pemsl 2000
M. Pachomius Pemsl, Wallfahrt in Birnau. Von ihren Anfängen bis heute, in: Bernd Kremer (Hg.), Barockjuwel am Bodensee. 250 Jahre Wallfahrtskirche Birnau, Lindenberg 2000, S. 59-79.

Petschacher 1666
Gerard Petschacher, Continuatio gratiarum oder ferrere Beschreibung der wunderbarlichen Geschichten, Miracl und Gnaden, so […] in dem berühmbten Gotthauß zu Zell in Steyermarck von 1645 biß 1666 […] erwiesen worden, Klagenfurt 1666.

Poeschke 1996
Joachim Poeschke, Einleitung, in: Joachim Poeschke (Hg.), Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance, München 1996, S. 7–10.

Ranbeck 1710
Aegidius Ranbeck, Heiliges Benedictiner-Jahr: Das ist: Kurtze Lebens-Beschreibung, Drey hundert fünff und sechzig Heiligen, aus dem Orden deß H. Ertz-Vatters Benedicti, Darinnen ihr Geburt, [...] erinnert wird, 1, Augsburg 1710.

Roli 1966
Renato Roli, Die Santa Casa von Loreto, Bologna 1966.

Ringholz 1896
Odilo Ringholz, Wallfahrtskirche Unsere Liebe Frau von Einsiedeln. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte, Freiburg im Breisgau 1896.

Ringholz 1913
Odilo Ringholz, Das Haus der Mutter, Bauliches und Erbauliches über die Gnadenkapelle U.L.F. von Einsiedeln, Einsiedeln 1913.

Ripa 1603
Cesare Ripa, Iconologia, overo descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione, Rom 1603, Nachdruck Hildesheim 1970.

Rodler 1910
Gerhard Rodler, Geschichte und Beschreibung der Basilika Mariazell in Steiermark, Mariazell 1910.

Rüdiger 1999
Michael Rüdiger, Heilige Bauten und Gnadenkapellen im Innenraum, in: Maria allerorten. Die Muttergottes mit dem geneigten Haupt. 1699–1999. Das Gnadenbild der Ursulinen zu Landshut – altbayerische Marienfrömmigkeit im 18. Jahrhundert (Kat. Ausst. Museen der Stadt Landshut in der Spitalkirche Heiliggeist, 20.11.1999–5.03.2000), Landshut 1999, S. 149–163.

Schädler 1718
Adam Rupert Schädler, Dreyfache Cron, oder Kurtze, in 3. Theil verfasste Chronica, Einsiedeln 1718.

Salzgeber 1986
Joachim Salzgeber, Die schwarze Muttergottes von Einsiedeln. Gnadenbild und Gnadenkapelle in der Geschichte, Einsiedeln 1986.

Sattler 1877
Magnus Sattler, Chronik von Andechs, Donauwörth 1877.

Schack 1954
Friedrich Schack, Wallfahrtskirche Birnau. Unsere Liebe Frau vom Bodensee, Konstanz 1954.

Scharl 1755
Placidus Scharl, Historiola Montis Sancti Andecensis: Das ist: Kurtze Geschichts-Beschreibung Von dem jetzt so genannten Heil. Berg Andex, Auf welchem dem Drey-Einigen Gott in denen wunderbarlichen 3. HH. Hostien, der Jungfräulichen Mutter Mariä, und unzahlbaren Heiligen in ihren Ehrwürdigen Reliquien ; Dann auch Dem Durchläuchtigisten Chur-Hauß Bayrn … nebst vorausgesetzten An- und Abkommenschafft der … Grafen zu Andex als ersten Stiffteren disen Orths [...] Ein Danck- und Denck-Mahl entrichtet wird, Augsburg 1755.

Schemper-Sparholz 2004
Ingeborg Schemper-Sparholz, Hochaltar, Gnadenaltar und der Schatzkammeraltar in der Basilika von Mariazell, in: Péter Farbaky (Hg.), Ungarn in Mariazell – Mariazell in Ungarn. Geschichte und Erinnerung, (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Budapest im Museum Kiscel 2004), Budapest 2004, S. 133–134.

Schuler 1937
Heinrich Schuler, Pfarrkirche in Wilten, Innsbruck 1937.

Seel 1960
Otto Seel (Hg.), Der Physiologus, München 1960

Sennhauser 2000
Hans Rudolf Sennhauser, Bemerkungen zu drei Aspekten der Einsiedler Gnadenkapelle, in: Odo Lang (Hg.), Sankt Meginrat. Festschrift zur zwölften Zentenarfeier seiner Geburt, München 2000, S. 103–136.

Signori 2004
Gabriela Signori, Das spätmittelalterliche Gnadenbild: Eine nachtridentinische *invention of tradition*?, in: David Ganz / Georg Henkel, Rahmen-Diskurse: Kultbilder im konfessionellen Zeitalter, Berlin 2004, S. 303–329.

Soffner 1997
Monika Soffner, Amberg. Wallfahrtskirche Mariahilf, Peda-Kunstführer, Nr. 416, Passau 1997.

Stadelmann 2004
Christian Stadelmann, Die Habsburger in Mariazell, in: Péter Farbaky (Hg.), Ungarn in Mariazell – Mariazell in Ungarn. Geschichte und Erinnerung, (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Budapest im Museum Kiscel 2004), Budapest 2004, S. 171–185.

Steiner 2005
Peter Steiner, Mariahilf – Stationen eines Kults zwischen Passau, Amberg, Innsbruck, München und Wien, in: Rupert Klieber / Hermann Hold (Hg.), Impulse für eine Alltagsgeschichte des Donau-Alpen-Adria-Raumes, Wien 2005, S. 109–127.

Tintelnot 1939
Hans Tintelnot, Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theater-Dekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst, Berlin 1939.

Tobler 1991
Mathilde Tobler, „Wahre Abbildung". Marianische Gnadenbildkopien in der schweizerischen Quart des Bistums Konstanz, in: Der Geschichtsfreund. Mitteilungen des Historischen Vereins Zentralschweiz 144, Luzern (1991), S. 11-426.

Tschiederer 1988
Hermann Tschiderer, Wallfahrten in Tirol, in: Heiltum und Wallfahrt (Kat. Ausst. Tiroler Landesausstellung, Prämonstratenserstift Wilten und Benediktinerabtei St. Georgenberg-Fiecht, 11.06.–9.10.1988), Innsbruck 1988, S. 86–93.

Tschudi 1823
Joseph Tschudi, Einsiedlische Chronik oder Geschichte des Stiftes und der Wallfahrt zu Maria Einsiedeln, Einsiedeln 1823.

Weigel 1996
Thomas Weigel, Spolien und Buntmarmor im Urteil mittelalterlicher Autoren, in: Joachim Poeschke (Hg.), Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance, München 1996, S. 117–154.

Weingartner 1950
Josef Weingartner, Die Kirchen Innsbrucks, Innsbruck 1950.

Widder 1978
Erich Widder, Mariazell, Geschichte und Kunst des Gnadenortes, Mariazell 1978.

Widl 1701
Adam Widl, Neue auffgerichte andächtige Grab-Statt Auff dem also genanten Mariä Hilff-Berg zu Amberg, Nach Form und Art des heiligen Grabs zu Jerusalem aufferbauet: mit einer gehaltnen Lob-Predig geehret, Von P. Adamo Widl, aus der Societet Jesu, ordinari Pfarr-

Predigern daselbsten. Als auff den 18. Tag Mertzen lauffenden Jahrs von einer Volck-reichen Statt-Procession, in Beglaitung der Hochlobl. Bruderschafft Mariae der Schmertzhafften, die Ehrwürdige Bildnus des verstorbnen Haylands in gemeldtes andächtiges Grab solemniter ist beygesetzt und verschlossen worden, Amberg 1701.

Wonisch 1960
Othmar Wonisch, Die vorbarocke Kunstentwicklung der Mariazeller Gnadenkirche. Dargestellt im Lichte der Geschichte, der Legenden und Mirakel, Graz 1960.

8. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Werner Oechslin / Anja Oechslin Buschow, Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz. 3, Der Bezirk Einsiedeln: 1. Das Benediktinerkloster Einsiedeln, Basel 2003, S. 429.
Abb. 2: Werner Oechslin / Anja Oechslin Buschow, Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz. 3, Der Bezirk Einsiedeln: 1. Das Benediktinerkloster Einsiedeln, Basel 2003, S. 424.
Abb. 3: Hanna Böck, Einsiedeln. Das Kloster und seine Geschichte, Zürich 1989, S. 64.
Abb. 4: Fotografie: Anna Klausberger.
Abb. 5: Fotografie: Anna Klausberger.
Abb. 6: Fotografie: Anna Klausberger.
Abb. 7: Hanna Böck, Einsiedeln. Das Kloster und seine Geschichte, Zürich 1989, S. 66.
Abb. 8: Fotografie: Anna Klausberger.
Abb. 9: Georg Holzherr, Einsiedeln, Kloster und Kirche Unserer Lieben Frau. Von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart, Regensburg 2006, S. 39.
Abb. 10: Georg Holzherr, Einsiedeln, Kloster und Kirche Unserer Lieben Frau. Von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart, Regensburg 2006, Titelseite.
Abb. 11: Georg Holzherr, Einsiedeln, Kloster und Kirche Unserer Lieben Frau. Von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart, Regensburg 2006, S. 62.
Abb. 12: Werner Oechslin / Anja Oechslin Buschow, Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz. 3, Der Bezirk Einsiedeln: 1. Das Benediktinerkloster Einsiedeln, Basel 2003, S. 420.
Abb. 13: Georg Holzherr, Einsiedeln, Kloster und Kirche Unserer Lieben Frau. Von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart, Regensburg 2006, Rückseite des Buches.
Abb. 14: Fotografie: Anna Klausberger.
Abb. 15: Hans Rudolf Sennhauser, Bemerkungen zu drei Aspekten der Einsiedler Gnadenkapelle, in: Odo Lang (Hg.), Sankt Meginrat. Festschrift zur zwölften Zentenarfeier seiner Geburt, München 2000, S. 131.
Abb. 16: Hans Rudolf Sennhauser, Bemerkungen zu drei Aspekten der Einsiedler Gnadenkapelle, in: Odo Lang (Hg.), Sankt Meginrat. Festschrift zur zwölften Zentenarfeier seiner Geburt, München 2000, S. 132.
Abb. 17: Fotografie: Anna Klausberger.
Abb. 18: Fotografie: Anna Klausberger.
Abb. 19: Fotografie: Anna Klausberger.
Abb. 20: Fotografie: Anna Klausberger.
Abb. 21: Werner Oechslin / Anja Oechslin Buschow, Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz. 3, Der Bezirk Einsiedeln: 1. Das Benediktinerkloster Einsiedeln, Basel 2003, S. 384.
Abb. 22: François Maximilien Misson, Nouveau Voyage D'Italie. Avec un Mémoire Contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le même voyage 1, Den Haag 1702, S. 307.
Abb. 23: Werner Oechslin / Anja Oechslin Buschow, Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz. 3, Der Bezirk Einsiedeln: 1. Das Benediktinerkloster Einsiedeln, Basel 2003, S. 418.
Abb. 24: Werner Oechslin / Anja Oechslin Buschow, Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz. 3, Der Bezirk Einsiedeln: 1. Das Benediktinerkloster Einsiedeln, Basel 2003, S. 427.
Abb. 25: Fotografie: Anna Klausberger.
Abb. 26: Georg Holzherr, Einsiedeln, Kloster und Kirche Unserer Lieben Frau. Von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart, Regensburg 2006, S. 66.
Abb. 27: Hanna Böck, Einsiedeln. Das Kloster und seine Geschichte, Zürich 1989, S. 143.
Abb. 28: Werner Oechslin / Anja Oechslin Buschow, Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz. 3, Der Bezirk Einsiedeln: 1. Das Benediktinerkloster Einsiedeln, Basel 2003, S. 197.
Abb. 29: Werner Oechslin / Anja Oechslin Buschow, Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz. 3, Der Bezirk Einsiedeln: 1. Das Benediktinerkloster Einsiedeln, Basel 2003, S. 410.
Abb. 30: Georg Holzherr, Einsiedeln, Kloster und Kirche Unserer Lieben Frau. Von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart, Regensburg 2006, S. 74.
Abb. 31: Georg Holzherr, Einsiedeln, Kloster und Kirche Unserer Lieben Frau. Von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart, Regensburg 2006, S. 85.
Abb. 32: Hanna Böck, Einsiedeln. Das Kloster und seine Geschichte, Zürich 1989, S. 68.

Abb. 33: Karl Bosl (Hg.), Andechs. Der Heilige Berg. Von der Frühzeit bis zur Gegenwart, München 1993, S. 123.
Abb. 34: Fotografie: Anna Klausberger.
Abb. 35: Birgitta Klemenz, Kloster Andechs, München 2005, S. 99.
Abb. 36: Birgitta Klemenz, Kloster Andechs, München 2005, S. 41.
Abb. 37: Fotografie: Anna Klausberger.
Abb. 38: Birgitta Klemenz, Kloster Andechs, München 2005, S. 95.
Abb. 39: Karl Bosl (Hg), Andechs. Der Heilige Berg. Von der Frühzeit bis zur Gegenwart, München 1993, S. 115.
Abb. 40: Birgitta Klemenz, Kloster Andechs, München 2005, S. 69.
Abb. 41: Birgitta Klemenz, Kloster Andechs, München 2005, Rückseite der Publikation.
Abb. 42: Karl Bosl (Hg), Andechs. Der Heilige Berg. Von der Frühzeit bis zur Gegenwart, München 1993, S. 141.
Abb. 43: Karl Bosl (Hg), Andechs. Der Heilige Berg. Von der Frühzeit bis zur Gegenwart, München 1993, S. 71.
Abb. 44: Gregor Lechner, Maria Gravida. Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst, München 1981, Abb. 222.
Abb. 45: Fotografie: Anna Klausberger.
Abb. 46: Birgitta Klemenz, Kloster Andechs, München 2005, S. 32.
Abb. 47: Fotografie: Anna Klausberger.
Abb. 48: Birgitta Klemenz, Kloster Andechs, München 2005, S. 44.
Abb. 49: Birgitta Klemenz, Kloster Andechs, München 2005, S. 45.
Abb. 50: Karl Bosl (Hg), Andechs. Der Heilige Berg. Von der Frühzeit bis zur Gegenwart, München 1993, S. 110.
Abb. 51: Fotografie: Anna Klausberger.
Abb. 52: Bernd Kremer (Hg.), Barockjuwel am Bodensee. 250 Jahre Wallfahrtskirche Birnau, Lindenberg 2000, S. 149.
Abb. 53: Ulrich Knapp, Die Wallfahrtskirche Birnau. Planungs- und Baugeschichte. Katalog der Planzeichnungen und Überblick über die Baugeschichte, Friedrichshafen 1989, S. 201.
Abb. 54: Bernd Kremer (Hg.), Barockjuwel am Bodensee. 250 Jahre Wallfahrtskirche Birnau, Lindenberg 2000, S. 260.
Abb. 55: Bernd Kremer (Hg.), Barockjuwel am Bodensee. 250 Jahre Wallfahrtskirche Birnau, Lindenberg 2000, S. 218.
Abb. 56: Bernd Kremer (Hg.), Barockjuwel am Bodensee. 250 Jahre Wallfahrtskirche Birnau, Lindenberg 2000, S. 138.
Abb. 57: Bernd Kremer (Hg.), Barockjuwel am Bodensee. 250 Jahre Wallfahrtskirche Birnau, Lindenberg 2000, S. 139.
Abb. 58: Bernd Kremer (Hg.), Barockjuwel am Bodensee. 250 Jahre Wallfahrtskirche Birnau, Lindenberg 2000, S. 97.
Abb. 59: Bernd Kremer (Hg.), Barockjuwel am Bodensee. 250 Jahre Wallfahrtskirche Birnau, Lindenberg 2000, S. 105.
Abb. 60: Hermann Brommer, Basilika Unserer Lieben Frau Birnau am Bodensee, Schnell, Kunstführer, Nr. 435, 44. Auflage, Regensburg 2012, S. 33.
Abb. 61: Bernd Kremer (Hg.), Barockjuwel am Bodensee. 250 Jahre Wallfahrtskirche Birnau, Lindenberg 2000, S. 77.
Abb. 62: Bernd Kremer (Hg.), Barockjuwel am Bodensee. 250 Jahre Wallfahrtskirche Birnau, Lindenberg 2000, S. 83.
Abb. 63: Bernd Kremer (Hg.), Barockjuwel am Bodensee. 250 Jahre Wallfahrtskirche Birnau, Lindenberg 2000, S. 157.
Abb. 64: Bernd Kremer (Hg.), Barockjuwel am Bodensee. 250 Jahre Wallfahrtskirche Birnau, Lindenberg 2000, S. 89.
Abb. 65: Gregor Lechner, Maria Gravida, Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst, München 1981, Abb. 155/XXVIII.
Abb. 66: Bernd Kremer (Hg.), Barockjuwel am Bodensee. 250 Jahre Wallfahrtskirche Birnau, Lindenberg 2000, S. 296.

Abb. 67: Bernd Kremer (Hg.), Barockjuwel am Bodensee. 250 Jahre Wallfahrtskirche Birnau, Lindenberg 2000, S. 277.
Abb. 68: Bernd Kremer (Hg.), Barockjuwel am Bodensee. 250 Jahre Wallfahrtskirche Birnau, Lindenberg 2000, S. 147.
Abb. 69: Bernd Kremer (Hg.), Barockjuwel am Bodensee. 250 Jahre Wallfahrtskirche Birnau, Lindenberg 2000, S. 114.
Abb. 70: Bernd Kremer (Hg.), Barockjuwel am Bodensee. 250 Jahre Wallfahrtskirche Birnau, Lindenberg 2000, S. 109.
Abb. 71: Hermann Brommer, Basilika Unserer Lieben Frau Birnau am Bodensee, Schnell, Kunstführer, Nr. 435, 44. Auflage, Regensburg 2012, S. 4.
Abb. 72: Bernd Kremer (Hg.), Barockjuwel am Bodensee. 250 Jahre Wallfahrtskirche Birnau, Lindenberg 2000, S. 146.
Abb. 73: Katja Jedlička / Erika Thümmel / Michael Oberer, Wallfahrtsbasilika Mariazell, Ried im Innkreis 2008, S. 11.
Abb. 74: Helmut Eberhart (Hg.), Schatz und Schicksal. Mariazell, (Kat. Ausst., Steirische Landesausstellung 1996, Mariazell & Neuberg an der Mürz), Graz 1996, S. 59.
Abb. 75: Péter Farbaky (Hg.), Ungarn in Mariazell – Mariazell in Ungarn. Geschichte und Erinnerung (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Budapest im Museum Kiscel 2004), Budapest 2004, S. 80.
Abb. 76: Katja Jedlička / Erika Thümmel / Michael Oberer, Wallfahrtsbasilika Mariazell, Ried im Innkreis 2008, S. 8.
Abb. 77: Péter Farbaky (Hg.), Ungarn in Mariazell – Mariazell in Ungarn. Geschichte und Erinnerung (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Budapest im Museum Kiscel 2004), Budapest 2004, S. 137.
Abb. 78: Péter Farbaky (Hg.), Ungarn in Mariazell – Mariazell in Ungarn. Geschichte und Erinnerung (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Budapest im Museum Kiscel 2004), Budapest 2004, S. 141.
Abb. 79: Péter Farbaky (Hg.), Ungarn in Mariazell – Mariazell in Ungarn. Geschichte und Erinnerung (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Budapest im Museum Kiscel 2004), Budapest 2004, S. 134.
Abb. 80: Péter Farbaky (Hg.), Ungarn in Mariazell – Mariazell in Ungarn. Geschichte und Erinnerung (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Budapest im Museum Kiscel 2004), Budapest 2004, S. 98.
Abb. 81: Péter Farbaky (Hg.), Ungarn in Mariazell – Mariazell in Ungarn. Geschichte und Erinnerung (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Budapest im Museum Kiscel 2004), Budapest 2004, S. 94.
Abb. 82: Péter Farbaky (Hg.), Ungarn in Mariazell – Mariazell in Ungarn. Geschichte und Erinnerung (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Budapest im Museum Kiscel 2004), Budapest 2004, S. 95.
Abb. 83: Péter Farbaky (Hg.), Ungarn in Mariazell – Mariazell in Ungarn. Geschichte und Erinnerung (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Budapest im Museum Kiscel 2004), Budapest 2004, S. 311.
Abb. 84: Katja Jedlička / Erika Thümmel / Michael Oberer, Wallfahrtsbasilika Mariazell, Ried im Innkreis 2008, S. 14.
Abb. 85: Erich Widder, Mariazell, Geschichte und Kunst des Gnadenortes, Mariazell 1978, S. 33.
Abb. 86: Helmut Eberhart (Hg.), Schatz und Schicksal. Mariazell (Kat. Ausst. Steirische Landesausstellung, Mariazell und Neuberg an der Mürz 1996), Graz 1996, S. 71.
Abb. 87: Karin Hösch, Basilika Wilten. Innsbruck, Passau 2000, Peda-Kunstführer, Nr. 492, Rückseite der Publikation.
Abb. 88: Franz-Heinz v. Hye, Wilten. Pfarre – Pfarrkirche/Basilika – Gnadenbild, Innsbruck 2005, S. 57.
Abb. 89: Karin Hösch, Basilika Wilten. Innsbruck, Peda-Kunstführer, Nr. 492, Passau 2000, Titelblatt der Publikation.
Abb. 90: Karin Hösch, Basilika Wilten. Innsbruck, Peda-Kunstführer, Nr. 492, Passau 2000, S. 20, 21.
Abb. 91: Karin Hösch, Basilika Wilten. Innsbruck, Peda-Kunstführer, Nr. 492, Passau 2000, S. 4.
Abb. 92: Karin Hösch, Basilika Wilten. Innsbruck, Peda-Kunstführer, Nr. 492, Passau 2000, S. 24.

Abb. 93: Karin Hösch, Basilika Wilten. Innsbruck, Peda-Kunstführer, Nr. 492, Passau 2000, S. 22.
Abb. 94: Franz-Heinz v. Hye, Wilten, Pfarre – Pfarrkirche/Basilika – Gnadenbild, Innsbruck 2005, S. 88.
Abb. 95: Monika Soffner, Amberg, Wallfahrtskirche Mariahilf, Passau 1997, S. 16, 17.
Abb. 96: Monika Soffner, Amberg, Wallfahrtskirche Mariahilf, Passau 1997, Rückseite der Publikation.
Abb. 97: Fotografie: Anna Klausberger
Abb. 98: Monika Soffner, Amberg, Wallfahrtskirche Mariahilf, Peda-Kunstführer, Nr. 416, Passau 1997, S. 4.
Abb. 99: Monika Soffner, Amberg, Wallfahrtskirche Mariahilf, Peda-Kunstführer, Nr. 416, Passau 1997, S. 11.
Abb. 100: Monika Soffner, Amberg, Wallfahrtskirche Mariahilf, Peda-Kunstführer, Nr. 416, Passau 1997, S. 12.
Abb. 101: Fotografie: Anna Klausberger.
Abb. 102: Monika Soffner, Amberg, Wallfahrtskirche Mariahilf, Peda-Kunstführer, Nr. 416, Passau 1997, S. 13.
Abb. 103: Fotografie: Anna Klausberger
Abb. 104: Christina Grimminger, Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariä Namen Tautmannshofen, Schnell, Kunstführer, Nr. 756, 3., neubearbeitete Auflage, Regensburg 2009, Rückseite der Publikation.
Abb. 105: Christina Grimminger, Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariä Namen Tautmannshofen, Schnell, Kunstführer, Nr. 756, 3., neubearbeitete Auflage, Regensburg 2009, S. 23.
Abb. 106: Christina Grimminger, Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariä Namen Tautmannshofen, Schnell, Kunstführer, Nr. 756, 3., neubearbeitete Auflage, Regensburg 2009, S. 4, 5.
Abb. 107: Christina Grimminger, Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariä Namen Tautmannshofen, Schnell, Kunstführer, Nr. 756, 3., neubearbeitete Auflage, Regensburg 2009, S. 12, 13.
Abb. 108: Christina Grimminger, Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariä Namen Tautmannshofen, Schnell, Kunstführer, Nr. 756, 3., neubearbeitete Auflage, Regensburg 2009, S. 9.
Abb. 109: Christina Grimminger, Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariä Namen Tautmannshofen, Schnell, Kunstführer, Nr. 756, 3., neubearbeitete Auflage, Regensburg 2009, S. 9.
Abb. 110: Christina Grimminger, Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariä Namen Tautmannshofen, Schnell, Kunstführer, Nr. 756, 3., neubearbeitete Auflage, Regensburg 2009, S. 11.
Abb. 111: Christina Grimminger, Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariä Namen Tautmannshofen, Schnell, Kunstführer, Nr. 756, 3., neubearbeitete Auflage, Regensburg 2009, S. 5.
Abb. 112: Christina Grimminger, Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariä Namen Tautmannshofen, Schnell, Kunstführer, Nr. 756, 3., neubearbeitete Auflage, Regensburg 2009, S. 5.
Abb. 113: Gustav Motyka, Wallfahrtskirche Mariaort, Schnell, Kunstführer, Nr. 754, 1. Auflage, München 1962, S. 1.
Abb. 114: Gustav Motyka, Wallfahrtskirche Mariaort, Schnell, Kunstführer, Nr. 754, 1. Auflage, München 1962, Titelseite der Publikation.
Abb. 115: Gustav Motyka, Wallfahrtskirche Mariaort, Schnell, Kunstführer, Nr. 754, 1. Auflage, München 1962, Rückseite der Publikation.
Abb. 116: Gustav Motyka, Wallfahrtskirche Mariaort, Schnell, Kunstführer, Nr. 754, 1. Auflage, München 1962, S. 9.
Abb. 117: Gustav Motyka, Wallfahrtskirche Mariaort, Schnell, Kunstführer, Nr. 754, 1. Auflage, München 1962, S. 8.
Abb. 118: Ludwig Baumann, Kulturschätze. Das Wallfahrtsbild von Neukirchen b. Hl. Blut, Regensburg 2015, S. 1.
Abb. 119: Franz Dambeck / Josef Krottenthaler, Pfarr-, Wallfahrts- und Klosterkirche Neukirchen beim Hl. Blut, Schell, Kunstführer (Nr. 798) von 1964, 19. Auflage, Regensburg 2010, S. 14.
Abb. 120: Franz Dambeck / Josef Krottenthaler, Pfarr-, Wallfahrts- und Klosterkirche Neukirchen beim Hl. Blut, Schell, Kunstführer (Nr. 798) von 1964, 19. Auflage, Regensburg 2010, S. 11.
Abb. 121: Franz Dambeck / Josef Krottenthaler, Pfarr-, Wallfahrts- und Klosterkirche Neukirchen beim Hl. Blut, Schell, Kunstführer (Nr. 798) von 1964, 19. Auflage, Regensburg 2010, S. 12, 13.
Abb. 122: Franz Dambeck / Josef Krottenthaler, Pfarr-, Wallfahrts- und Klosterkirche Neukirchen beim Hl. Blut, Schell, Kunstführer (Nr. 798) von 1964, 19. Auflage, Regensburg 2010, S. 19.

Abb. 123: Fotografie: Hans Jürgen Weber, https://www.360cities.net/image/cloisterchurch-maria-v-heil-bluet-interior-middle. 10.7.2015.
Abb. 124: Fotografie: Hans Jürgen Weber, https://www.360cities.net/image/cloisterchurch-maria-v-heil-bluet-interior-middle (10.07.2015).
Abb. 125: Guillaume van Gemert (Hg.), Fortunat Hueber. Zeitiger Granat=apfel. München 1671. Mirakelbuch des bayrisch-böhmischen Wallfahrtsortes Neukirchen bei Heilig Blut, Nachdruck Amsterdam 1983, o. S.
Abb. 126: Guillaume van Gemert (Hg.), Fortunat Hueber. Zeitiger Granat=apfel. München 1671. Mirakelbuch des bayrisch-böhmischen Wallfahrtsortes Neukirchen bei Heilig Blut, Nachdruck Amsterdam 1983, S. 198.
Abb. 127: Guillaume van Gemert (Hg.), Fortunat Hueber. Zeitiger Granat=apfel. München 1671. Mirakelbuch des bayrisch-böhmischen Wallfahrtsortes Neukirchen bei Heilig Blut, Nachdruck Amsterdam 1983, Abb. 1.
Abb. 128: Guillaume van Gemert (Hg.), Fortunat Hueber. Zeitiger Granat=apfel. München 1671. Mirakelbuch des bayrisch-böhmischen Wallfahrtsortes Neukirchen bei Heilig Blut, Nachdruck Amsterdam 1983, Titelblatt.
Abb. 129: Guillaume van Gemert (Hg.), Fortunat Hueber. Zeitiger Granat=apfel. München 1671. Mirakelbuch des bayrisch-böhmischen Wallfahrtsortes Neukirchen bei Heilig Blut, Nachdruck Amsterdam 1983, S. 96.
Abb. 130: Franz Dambeck / Josef Krottenthaler, Pfarr-, Wallfahrts- und Klosterkirche Neukirchen beim Hl. Blut, Schell, Kunstführer (Nr. 798) von 1964, 19. Auflage, Regensburg 2010, S. 5.
Abb. 131: Klemens Unger / Karin Geiger / Sabine Tauch (Hg.), Brücke zum Wunderbaren. Von Wallfahrten und Glaubensbildern. Ausdrucksformen der Frömmigkeit in Ostbayern, (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Regensburg 2014), Regensburg 2014, S. 173.

9. Abkürzungsverzeichnis

GLA = Generallandesarchiv Karlsruhe
Graph. Slg. ZBZ = Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Zürich
KAE = Klosterarchiv Einsiedeln
Kl.-Lit = Klosterliteratur Andechs

10. Abbildungen



Abb. 1: Franz Moosbrugger (Altar), Francesco Carlone (Altarbild), Meinradsaltar, ab 1739, Klosterkirche in Einsiedeln, Schweiz.



Abb. 2: Franz Moosbrugger (Altar), Francesco Carlone (Altarbild), Benediktsaltar, ab 1739, Klosterkirche in Einsiedeln, Schweiz.



Abb. 3: Einsiedler Gnadenbild, Maria mit Christuskind, um 1450, Holz, süddeutsch oder italienisch, Klosterkirche in Einsiedeln, Schweiz.

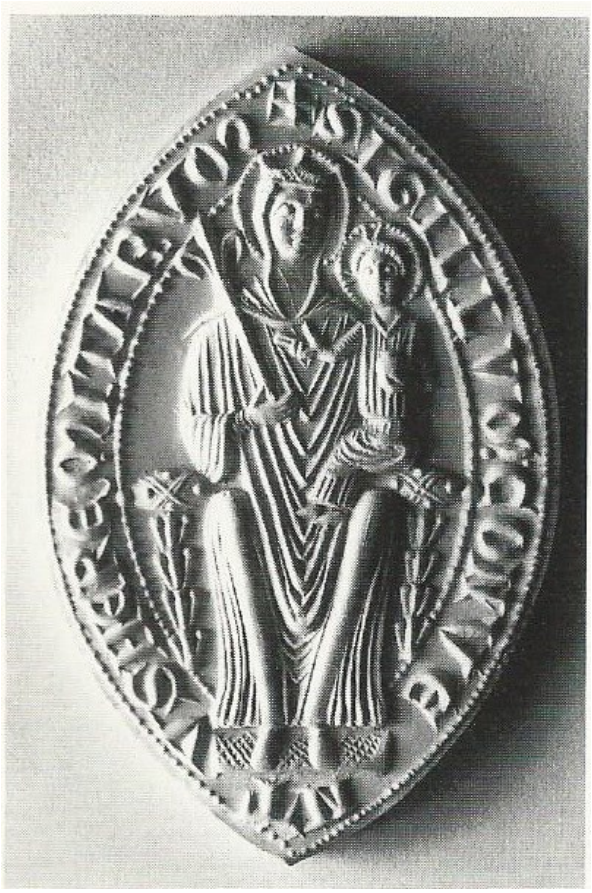


Abb. 4: Abdruck des Konventssiegels von 1243, Kloster Einsiedeln, Schweiz.



Abb. 5: Vision des hl. Meinrad, Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Zürich, Schweiz.



Abb. 6: Vision des hl. Meinrad, Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Zürich, Schweiz.



Abb. 7: Philipp Kilian nach Fridolin Dumeisen, Einsiedler Gnadenbild mit Meinrad als Stammvater des Klosters, Graphische Sammlung der Zentralbibliothek, Zürich, Schweiz.

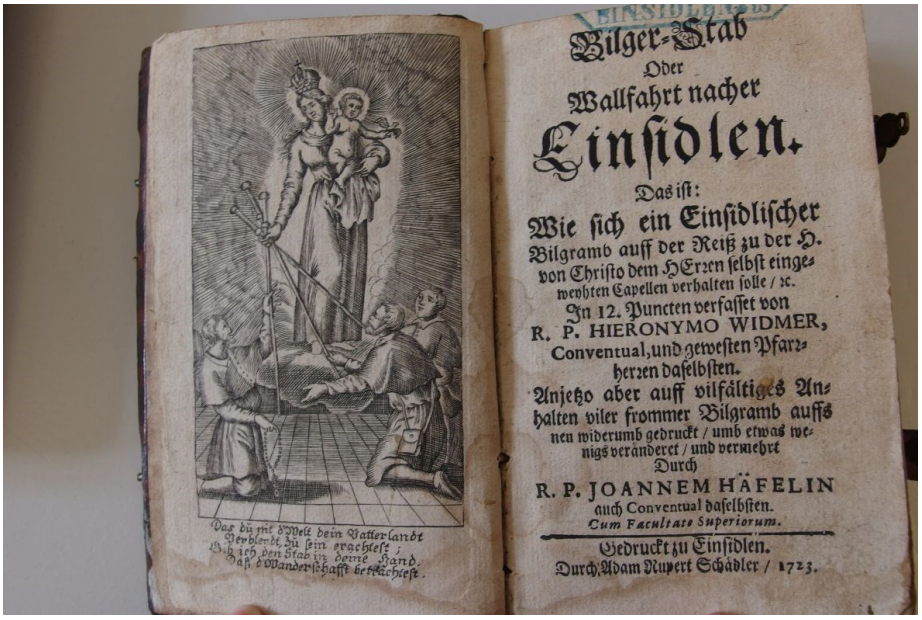


Abb. 8: Johannes Häfelin, Bilger-Stab oder Wallfahrt nacher Einsidlen […], Einsiedeln 1723, Klosterbibliothek Einsiedeln, Schweiz.



Abb. 9: Martin Martini, gotische Klosterkirche Einsiedeln mit Gnadenkapelle, 1601, Kupferstich, Klosterarchiv Einsiedeln, Schweiz.



Abb. 10: Caspar Moosbrugger, Klosterkirche in Einsiedeln, Westfassade, 1703–1735, Schweiz.



Abb. 11: Cosmas Damian Asam / Egid Quirin Asam, Innenausstattung (Deckenfresken und Stuck) der Klosterkirche in Einsiedeln, 1735, Schweiz.

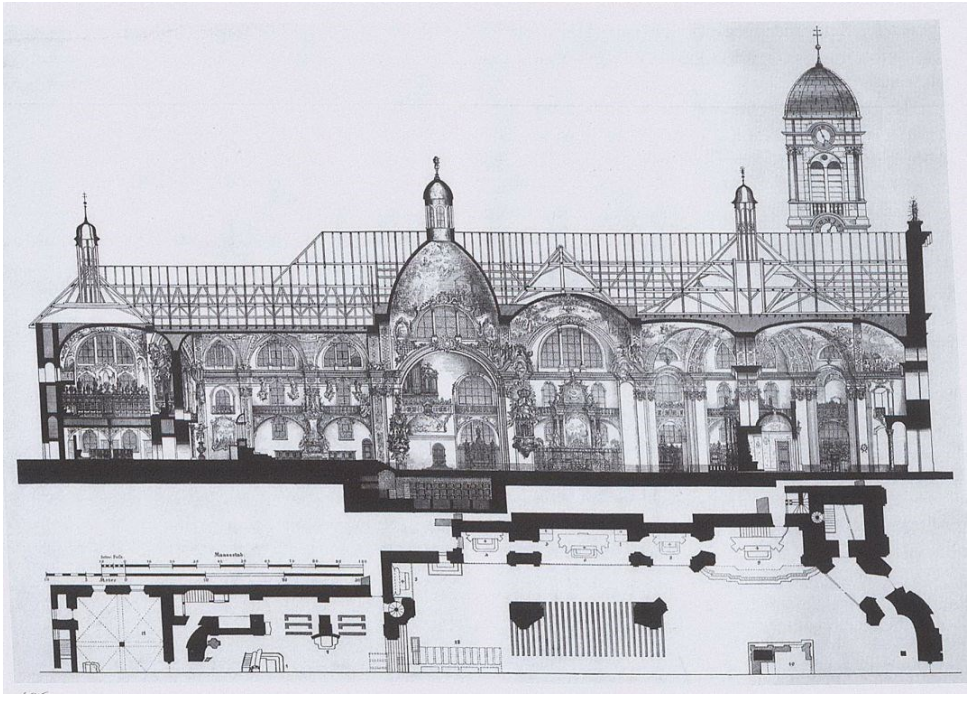


Abb. 12: Aufriss und Grundriss der Klosterkirche Einsiedeln, Schweiz.



Abb. 13: Mönchschor, 1735 (Weihe), Klosterkirche in Einsiedeln, Schweiz.



Abb. 14: Innenansicht und Außenansicht der mittelalterlichen Gnadenkapelle, um 1600, Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Zürich, Schweiz.



Abb. 15: Außenansicht der mittelalterlichen Gnadenkapelle in Einsiedeln, um 1600, Kupferstich.



Abb. 16: Außenansicht der mittelalterlichen Gnadenkapelle in Einsiedeln, 1602, Öl auf Holz, Kloster Einsiedeln, Schweiz.



Abb. 17: Johann Jakob Thurneysen nach Pater Athanasius Beutler, Einsiedler Gnadenkapelle, Westfassade, 1681, Kupferstich, Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Zürich, Schweiz.



Abb. 18: Johann Jakob Thurneysen nach Pater Athanasius Beutler, Einsiedler Gnadenkapelle, Ostfassade, 1681 Kupferstich, Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Zürich, Schweiz.

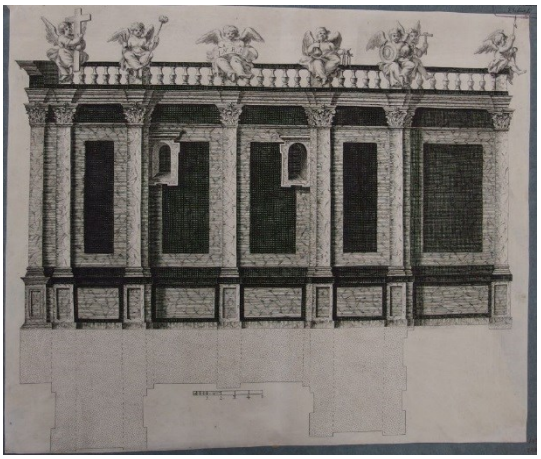


Abb. 19: Johann Jakob Thurneysen nach Pater Athanasius Beutler, Einsiedler Gnadenkapelle, Südfassade, 1681, Kupferstich, Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Zürich, Schweiz.

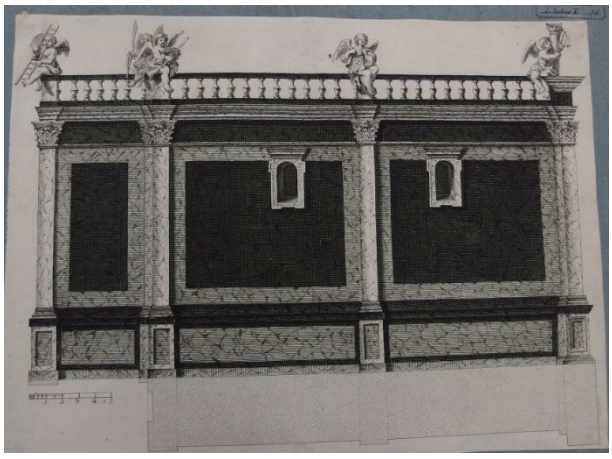


Abb. 20: Johann Jakob Thurneysen nach Pater Athanasius Beutler, Einsiedler Gnadenkapelle, Nordfassade, 1681, Kupferstich, Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Zürich, Schweiz.

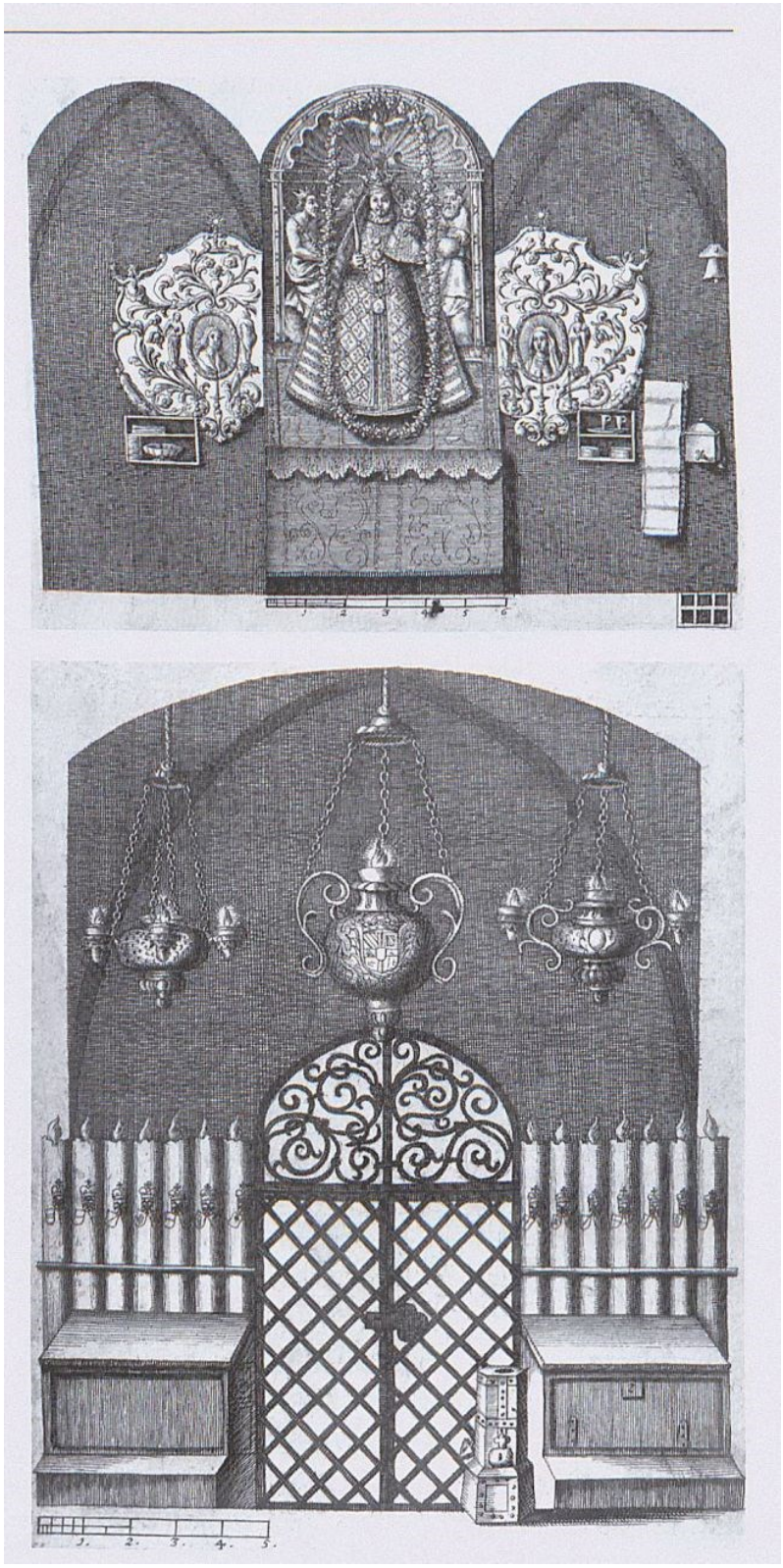


Abb. 21: Johann Jakob Thurneysen nach Pater Athanasius Beutler, Einsiedler Gnadenkapelle, 1680, Kupferstich, Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Zürich, Schweiz.



Abb. 22: François Maximilien Misson, Aufriss der Casa Santa in Loreto, Italien, 1702, Kupferstich.



Abb. 23: Patroziniumsaltar, 1752–1755, Franz Anton Kraus, Altarbild (1746), Klosterkirche in Einsiedeln, Schweiz.



Abb. 24: Cosmas Damian Asam, Aufnahme des hl. Meinrad in den Himmel, Deckenfresko über dem Meinradsaltar, 1724, Klosterkirche in Einsiedeln, Schweiz.



Abb. 25: Xaver Schönbächler, Einsiedler Gnadenkapelle, Mitte 18. Jahrhundert, Kupferstich, Graphisches Sammlung der Zentralbibliothek Zürich, Schweiz.



Abb. 26: Cosmas Damian Asam / Egid Quirin Asam, Engelweihe, 1724, Fresko und Stuckdekoration des Oktogons der Klosterkirche in Einsiedeln, Schweiz.



Abb. 27: Cosmas Damian Asam, Engelweihe, 1724, Fresko des Oktogons der Klosterkirche in Einsiedeln, Schweiz.



Abb. 28: Beda Schwaller / B. Kilian, „Vera Effigies Iconis Magnae & admirabilis Virg. Deiparae Mariae Einsiedlensis / positae super Altari in SS. Sacello divinitus consecrato […]“, 1684, Sammlung Kloster Einsiedeln, im Klausurgang, Schweiz



Abb. 29: Cosmas Damian Asam, Engelweihe, 1724, Fresko an der Eingangswand der Klosterkirche in Einsiedeln, Schweiz



Abb. 30: Cosmas Damian Asam, Christi Geburt, Fresko der Weihnachtskuppel, 1724, Klosterkirche in Einsiedeln, Schweiz.

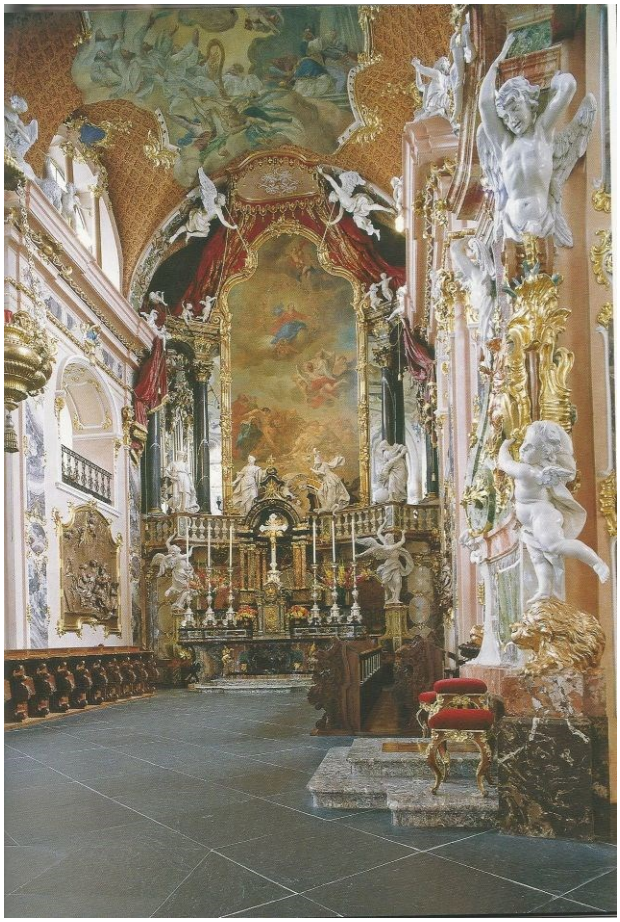


Abb. 31: Franz Anton Kraus, Aufnahme Marias in den Himmel, Hochaltarbild, 1751, Klosterkirche in Einsiedeln, Schweiz.



Abb. 32: Michael Vogelsang, Einsiedler Gnadenbild, 1708, Öl auf Holz, Refektorium, Kloster Einsiedeln, Schweiz.



Abb. 33: Alexander Mair, Klosterkirche Andechs, 1608, Kupferstich, Staatliche Graphische Sammlung München, Deutschland.



Abb. 34: Lorenz Sappel und Ignaz Merani, Baumeister für die Modernisierung der Klosterkirche in Andechs, 1755, Andechs, Deutschland.

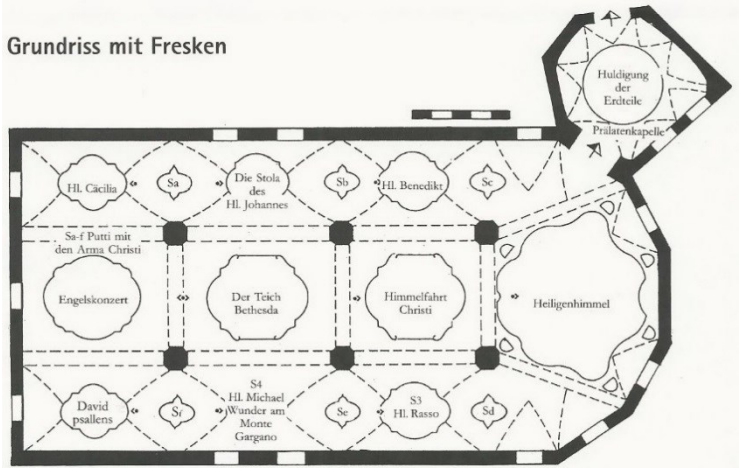


Abb. 35: Grundriss mit eingezeichnetem Schema des Freskenprogrammes, Klosterkirche in Andechs, Deutschland.



Abb. 36:
Johann Baptist Zimmermann / Franz Xaver Schmädl, doppelter Hochaltar, 1755, Marmor, Holz, Gips, Klosterkirche in Andechs, Deutschland.



Abb. 37: Johann Baptist Zimmermann, Modernisierung der Innenausstattung, Klosterkirche in Andechs, Blick vom Langhaus unter der Orgelempore zum Hochaltar, 1755, Andechs, Deutschland.



Abb. 38: Johann Baptist Zimmermann, Modernisierung der Klosterkirche in Andechs, Blick nach Westen zur Orgelempore und den Eingangstoren, 1755, Andechs, Deutschland.

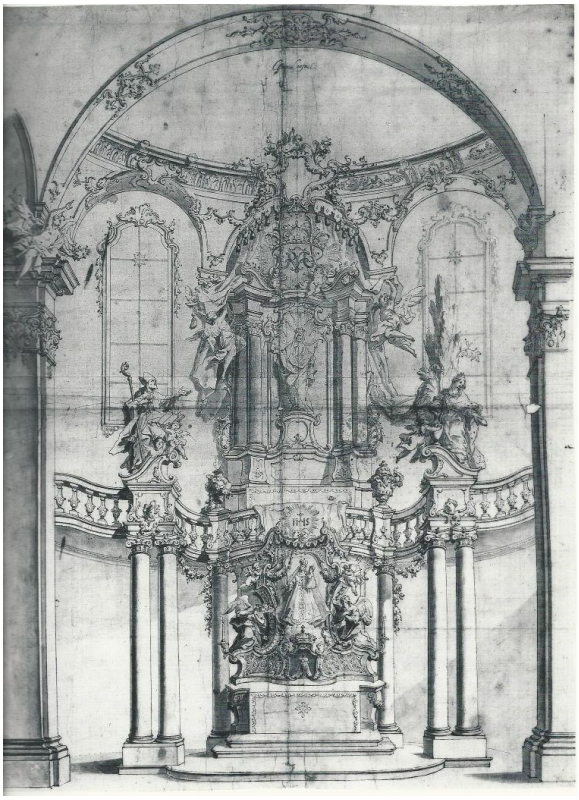


Abb. 39: Johann Baptist Zimmermann, Entwurfszeichnung für den doppelten Hochaltar der Klosterkirche in Andechs, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Deutschland.



Abb. 40: Unbekannter Meister, Gnadenmadonna am unteren Hochaltar, zwischen 1450 und 1468, Holz, Klosterkirche in Andechs, Deutschland.



Abb. 41: Hans Degler, Skulptur der Maria am oberen Hochaltar, 1609, Holz, Klosterkirche in Andechs, Deutschland.



Abb. 42: Placidus Scharl, Philosophisches Thesenblatt, 1755, Kupferstich, Klausur, Kloster Andechs, Deutschland.



Abb. 43: Placidus Scharl, Theologisches Thesenblatt, 1755, Kupferstich, Klausur, Kloster Andechs, Deutschland.

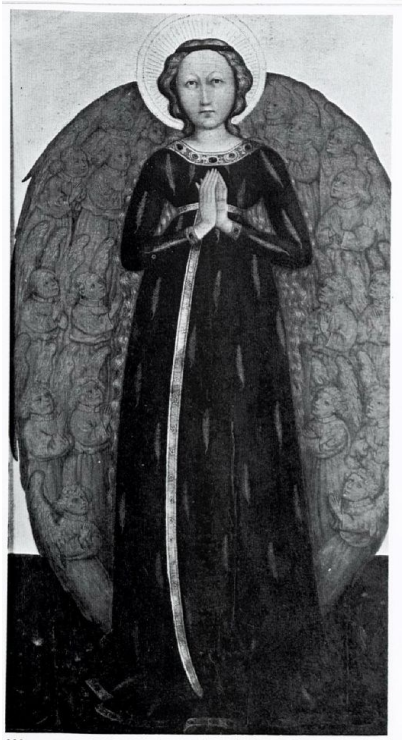


Abb. 44: Unbekannter Künstler, Ährenkleidmadonna, 1430/40, aus Brixen stammend, Tempera auf Fichtenholz, 93,5 x 50,5 cm, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Freising, Deutschland.



Abb. 45: Johann Baptist Zimmermann / J. G. Überherr (Stuckateur), Kartusche mit Chronogramm „Mons gratVs aC plaCens Deo.“ an der Orgelempore, 1555, Klosterkirche in Andechs, Deutschland.



Abb. 46: Johann Baptist Zimmermann, Teich von Bethesda und Andechser Gnadenbild, 1755, Klosterkirche in Andechs, Deutschland.



Abb. 47: Johann Baptist Zimmermann, Andechser Heiligenhimmel mit Monstranz der drei heiligen Hostien, 1755, Chorraum, Klosterkirche in Andechs, Deutschland.



Abb. 48: Johann Baptist Straub (Architektur), Altar des hl. Benedikt, 1755, Johann Andreas Wolff (Maler), Tod des hl. Benedikt, 1703, Klosterkirche in Andechs, Deutschland.



Abb. 49: Johann Baptist Straub (Architektur), Altar des sel. Rasso, 1755, Johann Andreas Wolff (Maler), Betender Graf Rasso, 1703, Klosterkirche in Andechs, Deutschland.



Abb. 50: Johann Baptist Zimmermann, Freskenzyklus (Ausschnitt) an der Orgelempore, 1755, Klosterkirche in Andechs, Deutschland.



Abb. 51: Peter Thumb, Wallfahrtskirche Birnau am Bodensee, 1747–1750, Deutschland.



Abb. 52: Johann Georg Wieland, Modernisierung des Hochaltars, 1790 / Joseph Anton Feuchtmayer Altararchitektur und Plastiken aus Gips (Übernahme), 1750, Wallfahrtskirche Birnau, Deutschland.

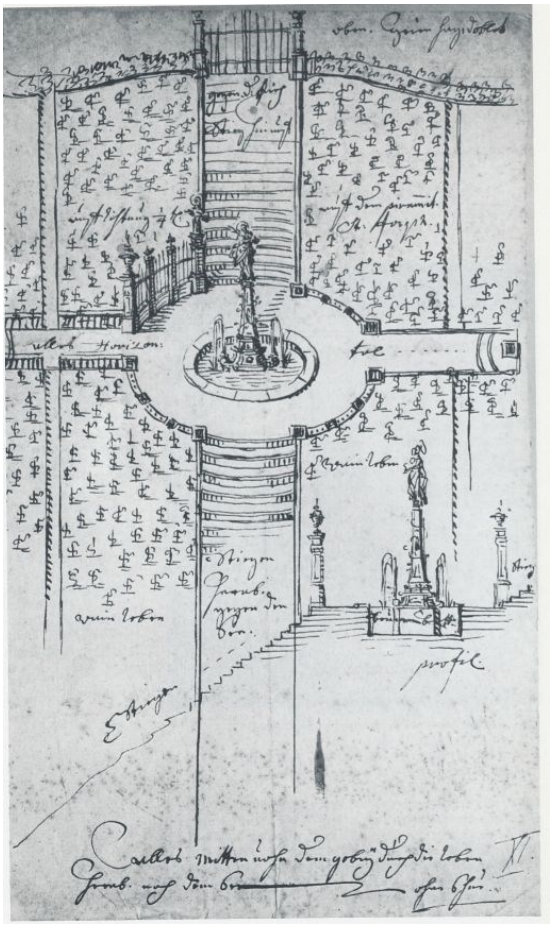


Abb. 53: Joseph Anton Feuchtmayer, Entwurf einer Feitreppe, die zur Wallfahrtskirche Birnau führt, braune Feder über schwarzem Stift, GLA Karlsruhe, Deutschland.



Abb. 54: Joseph Anton Feuchtmayer, Maria Immaculata, Bauplastik an der Westfassade, 1750, Wallfahrtskirche Birnau, Deutschland.

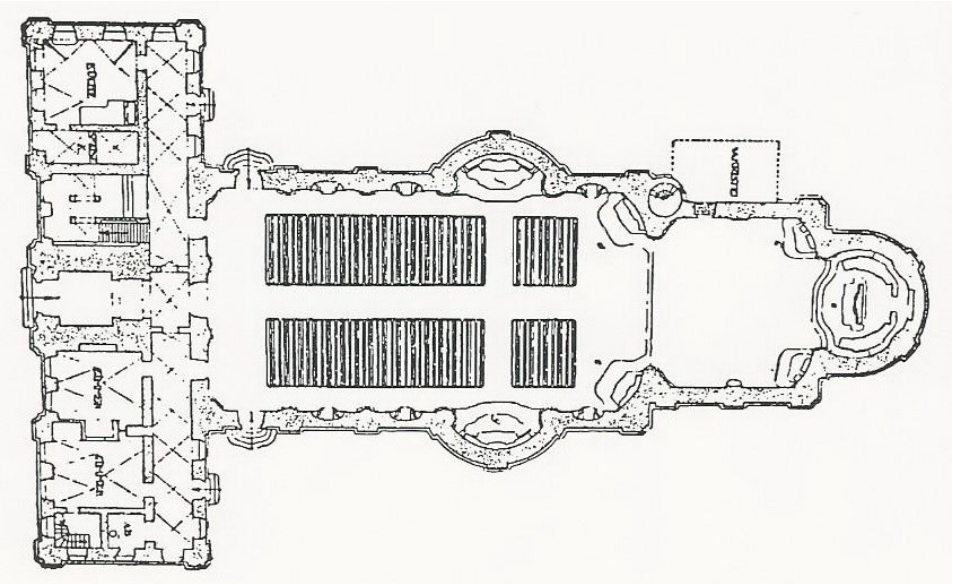


Abb. 55: Grundriss der Wallfahrtskirche Birnau, Deutschland.

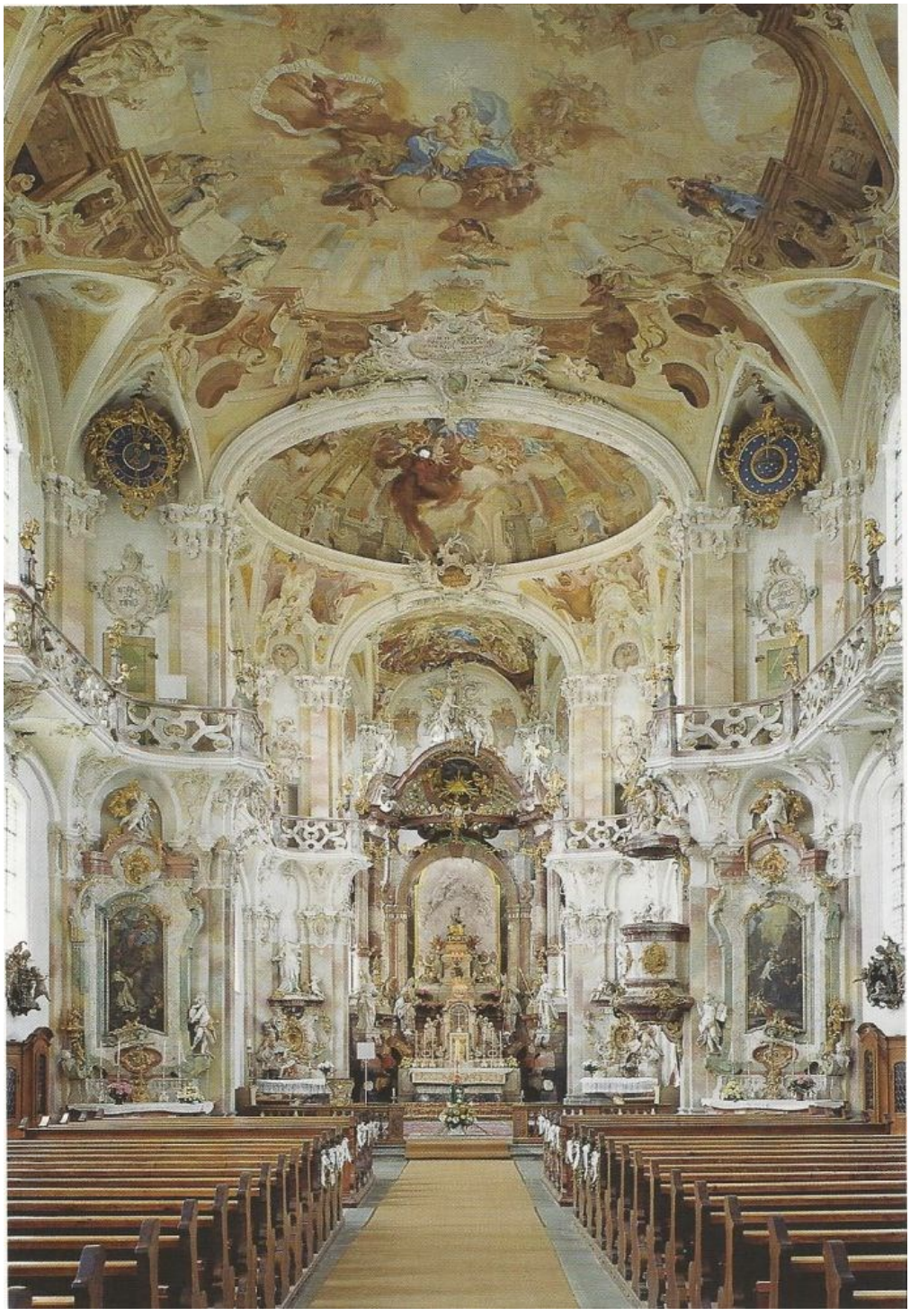


Abb. 56: Peter Thumb / Joseph Anton Feuchtmayer / Gottfried Bernhard Göz, Innenansicht der Wallfahrtskirche Birnau, 1950, Deutschland.



Abb. 57: Peter Thumb / Joseph Anton Feuchtmayer / Gottfried Bernhard Göz, Innenansicht der Wallfahrtskirche Birnau, 1950, Deutschland.



Abb. 58: Gottfried Bernhard Göz, Maria gravida, Kuppelfresko, 1750, Wallfahrtskirche Birnau, Deutschland.



Abb. 59: Gottfried Bernhard Göz, Esther vor König Assuerus und bittende Maria vor Christus, Fresko über dem Hochaltar, 1750, Wallfahrtskirche Birnau, Deutschland.



Abb. 60: Joseph Anton Feuchtmayer, hl. Anna, Gips, Hochaltar, 1750, Wallfahrtskirche Birnau, Deutschland.



Abb. 61: Gnadenbild, „Liebliche Mutter von Birnau“, um 1430, Stein, Wallfahrtskirche Birnau, Deutschland.



Abb. 62: Christoph Lienhardt, Birnauer Gnadenbild über der Wallfahrtskirche Alt-Birnau, 1708, Kupferstich, aus der Publikation „Apiarium Salemitianum“.



Abb. 63: Gottfried Bernhard Göz, Engelskonzert, Deckenfresko im Langhaus, 1750, Wallfahrtskirche Birnau, Deutschland.



Abb. 64: Gottfried Bernhard Göz, Neuinterpretation des Birnauer Gnadenbildes, Deckenfresko im Langhaus, 1750, Wallfahrtskirche Birnau, Deutschland.



Abb. 65: Maria gravida mit sichtbarem Christuskind im Leib, Kopie des Bogenberger Gnadenbildes, um 1720/30, Holz, aus Niederbayern stammend, Sammlung Kriss, Bayerisches Nationalmuseum München, Deutschland.

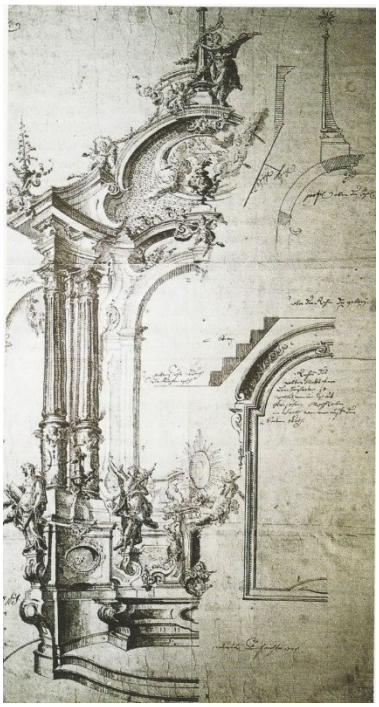


Abb. 66: Joseph Anton Feuchtmayer, Entwurfszeichnung der Hochaltars der Wallfahrtskirche Birnau, braune Feder grau laviert, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Deutschland.



Abb. 67: Johann Christoph Storer, Marias Aufnahme in den Himmel, ehemaliges Altargemälde der Wallfahrtskirche Birnau, 1656, Klosterkirche Rottenmünster Deutschland.

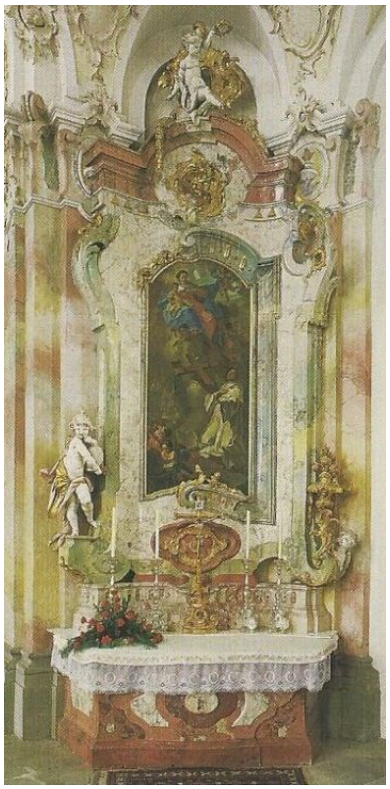


Abb. 68: Joseph Anton Feuchtmayer / Gottfried Bernhard Göz, Altar des hl. Bernhard, Lactatio de hl. Bernhard (Altargemälde), 1750, Wallfahrtskirche Birnau, Deutschland.



Abb. 69: Gottfried Berndhard Göz, Birnauer Thesenblatt mit Gnadenbild, 1750, Kupferstich, 150 x 100 cm, Schloss Salem, Deutschland.



Abb. 70: Gottfried Bernhard Göz, Porträt von Abt Anselm II. Schwab, 1749, Birnau, Zisterzienser-Priorat.



Abb. 71: Joseph Anton Feuchtmayer, Putto mit Spruchband an der Orgelempore, 1750, Gips, Wallfahrtskirche Birnau, Deutschland.

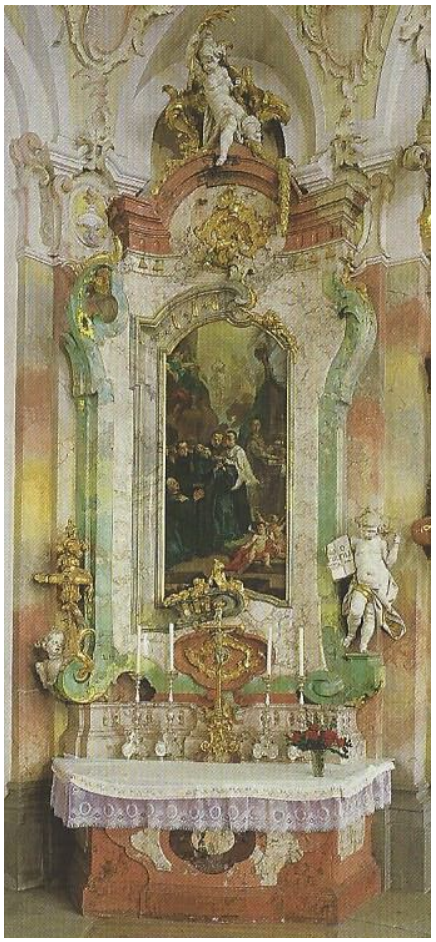


Abb. 72: Joseph Anton Feuchtmayer / Gottfried Bernhard Göz, Altar des hl. Benedikt, Tod des hl. Benedikt (Altargemälde), 1750, Wallfahrtskirche Birnau, Deutschland.



Abb. 73: Gnadenbild, 13. Jahrhundert, Holz, H: 47 cm, Wallfahrtskirche in Mariazell, Österreich.

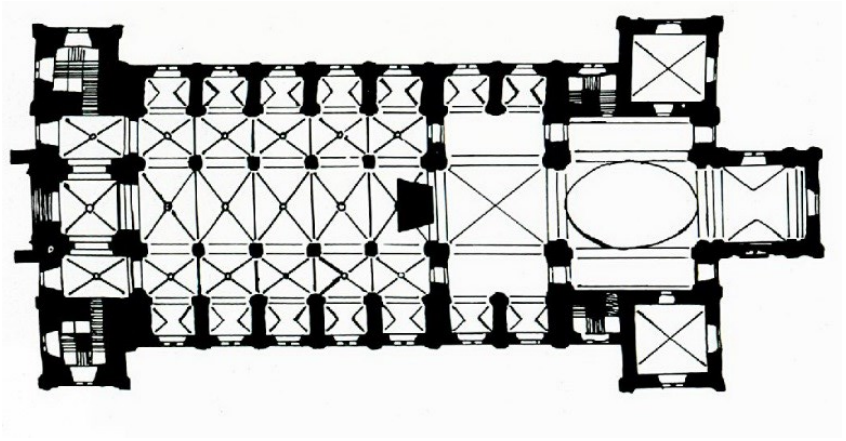


Abb. 74: Grundriss der Wallfahrtskirche in Mariazell.



Abb. 75: Wallfahrtskirche in Mariazell mit zentralem Turm, Ende 14. Jahrhundert., Domenico Sciassia, östlicher Neubau, 1644–1683, Mariazelll, Österreich.

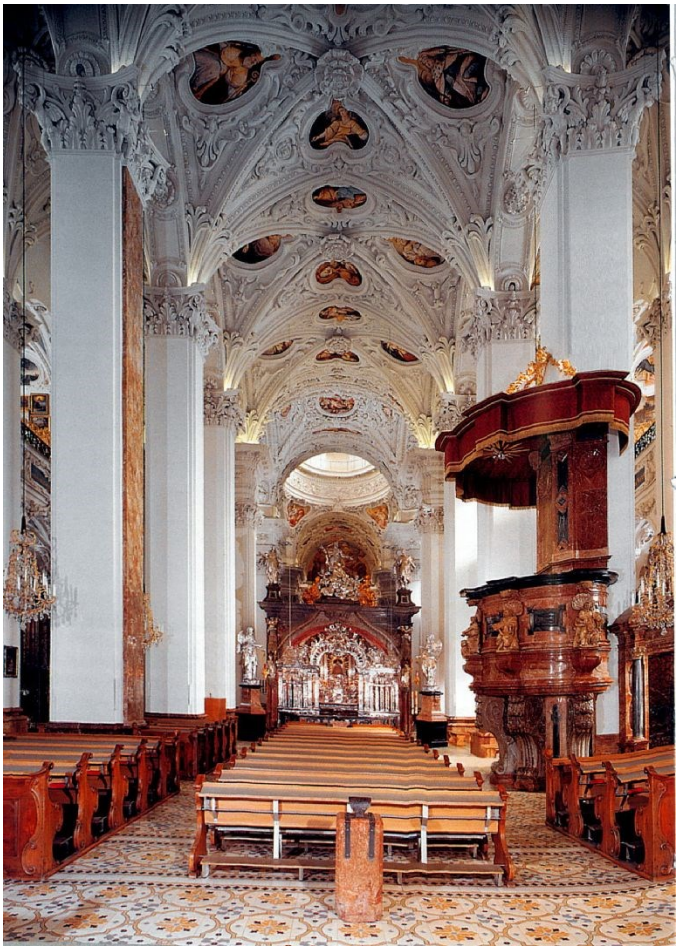


Abb. 76: Mattia Camin / Johann Georg Hausen / Johann Columba, Innenansicht der Wallfahrtskirche in Mariazell, modernisiertes Langhaus, 1644–1680, Mariazell, Österreich.



Abb. 77: Gnadenkapelle, 1635, Silbergitter 1756, Wallfahrtskirche in Mariazell, Österreich.



Abb. 78: Fischer von Erlach d. J., Gnadenaltar, 1727, Wallfahrtskirche in Mariazell, Österreich.



Abb. 79: Mariazeller Gnadenaltar des 15. Jahrhunderts, 1730, lavierte Tuschezeichnung, Stiftsarchiv St. Lambrecht.



Abb. 80: Balthasar Moll, Statuen von Markgraf Heinrich von Mähren und König Ludwig I. von Ungarn, 1757, Blei, vor der Westfassade der Wallfahrtskirche in Mariazell, Österreich.



Abb. 81: Georg Hausen / Giovanni Battista Columba, Heinrichslegende, Fresken im Kuppelraum, 1649 und 1680, Wallfahrtskirche in Mariazell, Österreich.



Abb. 82: Georg Hausen / Giovanni Battista Columba, Ludwigslegende, Fresken im Kuppelraum, 1649 und 1680, Wallfahrtskirche in Mariazell, Österreich.



Abb. 83: Tympanonrelief, 1438/39, Westfassade, Wallfahrtskirche in Mariazell, Österreich.



Abb. 84: Domenico Sciassia (Baumeister), Kuppelraum und Presbyterium, 1644–1683, Wallfahrtskirche in Mariazell, Östereich.



Abb. 85: Entstehungslegende der Mariazeller Wallfahrtskirche, Relief an der Westempore beim Eintritt in die Kirche, 1688, Wallfahrtskirche in Mariazell, Österreich.



Abb. 86: Unbekannte Meister, Entstehungslegende der Wallfahrtsortes Mariazell, Fresken über dem Hochaltar, zweite Hälfte 17. Jahrhundert, Wallfahrtskirche in Mariazell, Österreich.



Abb. 87: Mariengnadenbild „Unsere Frau unter den vier Säulen“, erste Hälfte 14. Jahrhundert, Sandstein, Pfarrkirche in Wilten, Innsbruck, Österreich.

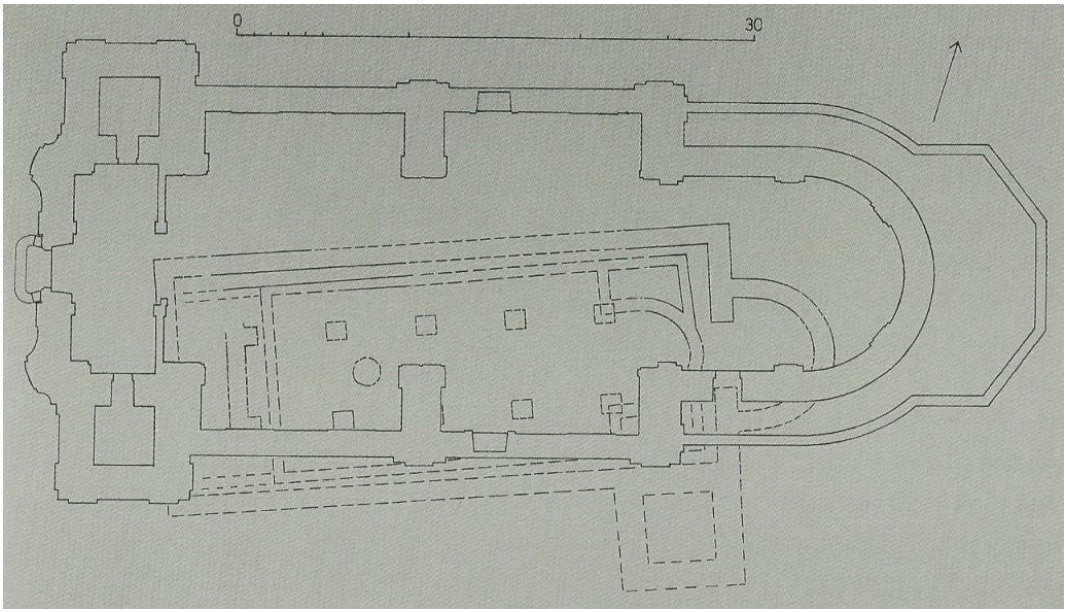


Abb. 88: Grundriss der Pfarrkirche in Wilten, Innsbruck, Österreich (1756) mit Grundrissen der spätrömisch-frühchristlichen und der romanischen Kirchenanlage.



Abb. 89: Joseph Stapf, Westfassade, 1756, Pfarrkirche in Wilten, Innsbruck, Österreich.

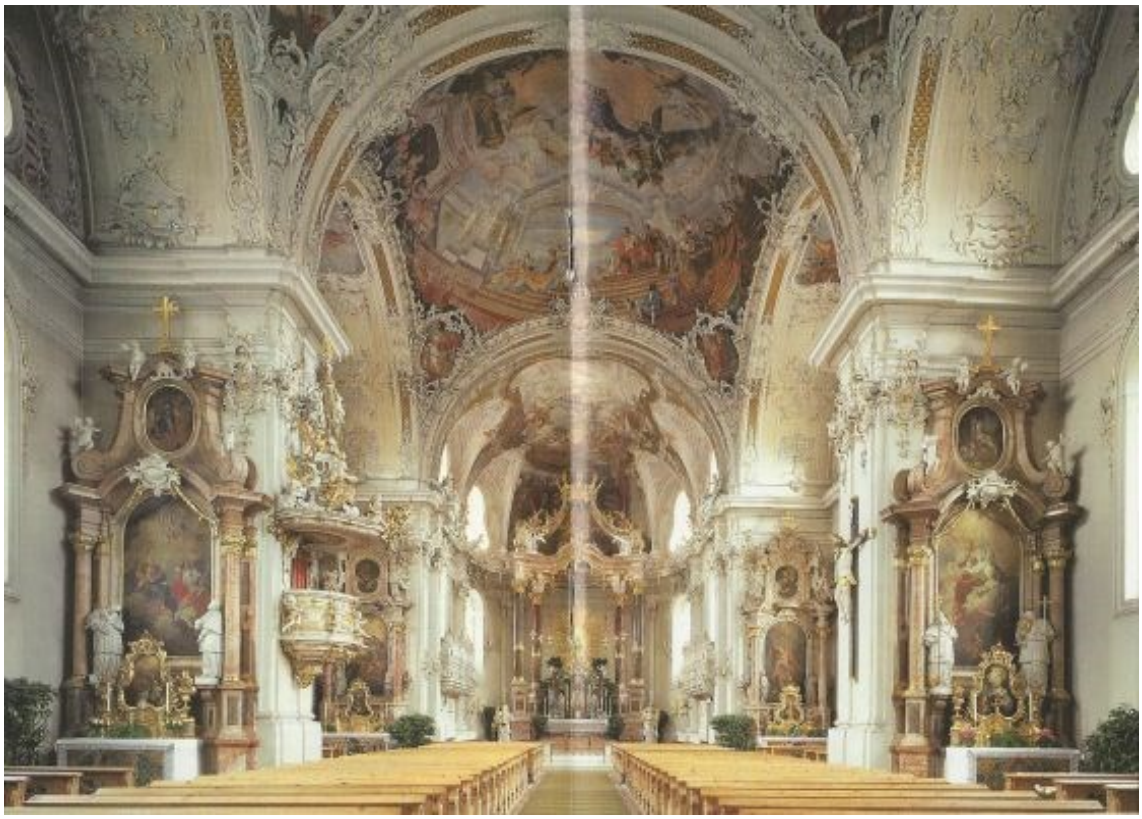


Abb. 90: Joseph Stapf / Matthäus Günther, Innenansicht der Pfarrkirche in Wilten, 1756, Innsbruck, Österreich.



Abb. 91: Franz Karl Fischer, Hochaltar, 1756, Pfarrkirche in Wilten, Innsbruck, Österreich.



Abb. 92: Matthäus Günther, Judith mit dem Kopf des Holofernes und Esther vor König Assuerus, Fresken an den Flachkuppeln, 1756, Pfarrkirche in Wilten, Innsbruck, Österreich.



Abb. 93: Matthäus Günther, Christus überreicht Maria das Zepter, Fresko über dem Hochaltar, 1756, Pfarrkirche in Wilten, Innsbruck, Österreich.



Abb. 94: Matthäus Günther, Römische Soldaten beten das Gnadenbild an, Fresko über der Orgelempore, 1756, Pfarrkirche in Wilten, Innsbruck, Österreich.



Abb. 95: Wolfgang Dientzenhofer (Baumeister) / Cosmas Damian Asam (Maler) / Giovanni Battista Carlone (Stuckateur), Innenansicht, 1697–1718, Wallfahrtskirche Mariahilf in Amberg, Deutschland.



Abb. 96: Mariengnadenbild, Kopie eines Gemäldes von Lukas Cranach, 1514–1525, 1634 von Jesuiten zur Abwendung der Pest gestiftet, Wallfahrtskirche Mariahilf in Amberg, Deutschland.



Abb. 97: Giovanni Battista Carlone / Paolo Allio, Hochaltar, 1703, Marmor, Gips, Wallfahrtskirche Mariahilf in Amberg, Deutschland.



Abb. 98: Cosmas Damian Asam, Maria besiegt die Pestepedemie, Deckenfresko, 1717–1718, Wallfahrtskirche Mariahilf in Amberg, Deutschland.



Abb. 99: Cosmas Damian Asam, Übertragung des Gnadenbildes in die Kirche, Deckenfresko, 1717–1718, Wallfahrtskirche Mariahilf in Amberg, Deutschland.



Abb. 100: Cosmas Damian Asam, Brand der Kirche, Deckenfresko, 1717–1718, Wallfahrtskiche Mariahilf in Amberg, Deutschland.



Abb. 101: Cosmas Damian Asam, Weihe der Kirche, Deckenfresko, 1717–1718, Wallfahrtskirche Mariahilf in Amberg, Deutschland.



Abb. 102: Cosmas Damian Asam, Pilger auf dem Weg zur Wallfahrtskirche, Deckenfresko, 1717–1718, Wallfahrtskirche Mariahilf in Amberg, Deutschland.



Abb. 103: Wolfgang Bacher / Franz Xaver Schlott, Das Gnadenbild als Skulptur am Orgelprospekt, 1733, Holz, Wallfahrtskirche Mariahilf in Amberg, Deutschland.

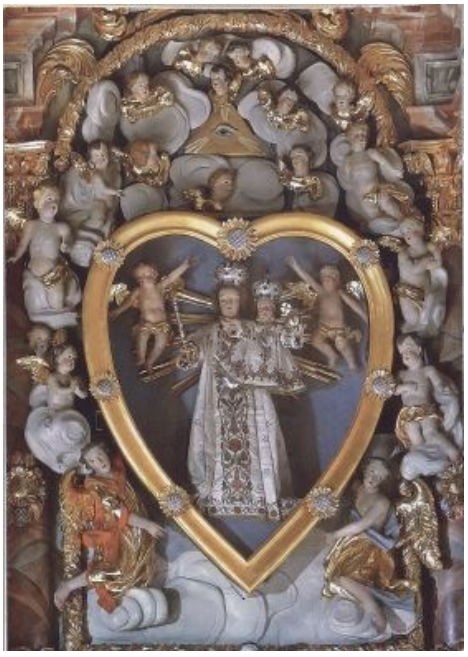


Abb. 104: Mariengnadenbild, erste Erwähnung um 1400, Holz, Wallfahrtskirche in Trautmannshofen, Deutschland.

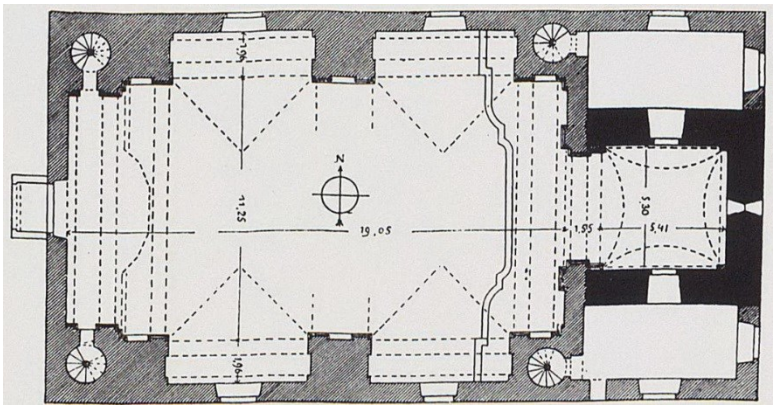


Abb. 105: Grundriss der Wallfahrtskirche in Trautmannshofen, Deutschland.



Abb. 106: Leonhard Dientzenhofer / Johann Michael Wild, Innenansicht der Wallfahrtskirche in Trautmannshofen, Bau der Kirche und der Altäre 1686–1691, Fresken und Stuckdekorationen 1760, Trautmannshofen, Deutschland.



Abb. 107: Johann Michael Wild, Deckenfresko mit Mariengnadenbild, 1760, Wallfahrtskirche in Trautmannshofen, Deutschland.



Abb. 108, 109: Johann Michael Wild, Deckenfresken in den Stichkappen des Langhauses, Mariengnadenbild, 1760, Wallfahrtskirche in Trautmannshofen, Deutschland.



Abb. 110: Johann Hörmann / Erhard Wirsching, Hochaltar, um 1690/1700, Wallfahrtskirche in Trautmannshofen, Deutschland.



Abb. 111: Johann Michael Wild, Esther vor König Assuerus, Deckenfresko im Chorraum, 1760, Wallfahrtskirche in Trautmannshofen, Deutschland.



Abb. 112: Johann Hörmann / Erhard Wirsching, Gnadenaltar, um 1690/1700, Wallfahrtskirche in Trautmannshofen, Deutschland.



Abb. 113: Wallfahrtskirche in Mariort, Neubau 1774, vorgelagerter mittelalterliche Chor mit Erker, Mariaort, Deutschland.

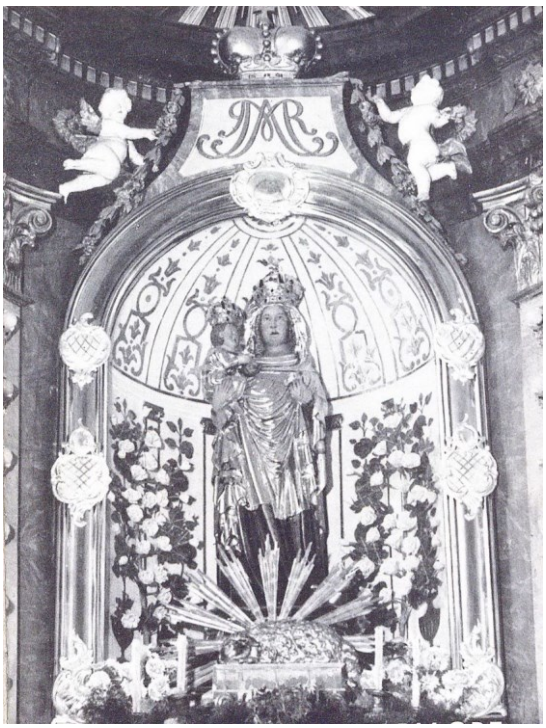


Abb. 114: Mariengnadenbild, zweite Hälfte 14. Jahrhundert, Stein, Wallfahrtskirche in Mariaort, Deutschland.



Abb. 115: Matthias Schiffer, Innenansicht, 1774, Wallfahrtskirche in Mariaort, Deutschland.



Abb. 116: Matthias Schiffer, Marias Aufnahme in den Himmel, Deckenfresko des Langhauses, 1774, Wallfahrtskirche in Mariaort, Deutschland.



Abb. 117: Mattias Schiffer, Auffindung des Mariengnadenbildes in der Naab, Fresko im Chorraum, 1774, Wallfahrtskirche in Mariaort, Deutschland.



Abb. 118: Unbekannter böhmischer Künstler, Mariengnadenbild, um 1400, Holz, H: 78 cm, Wallfahrtskirche in Neukirchen b. Hl. Blut, Deutschland.

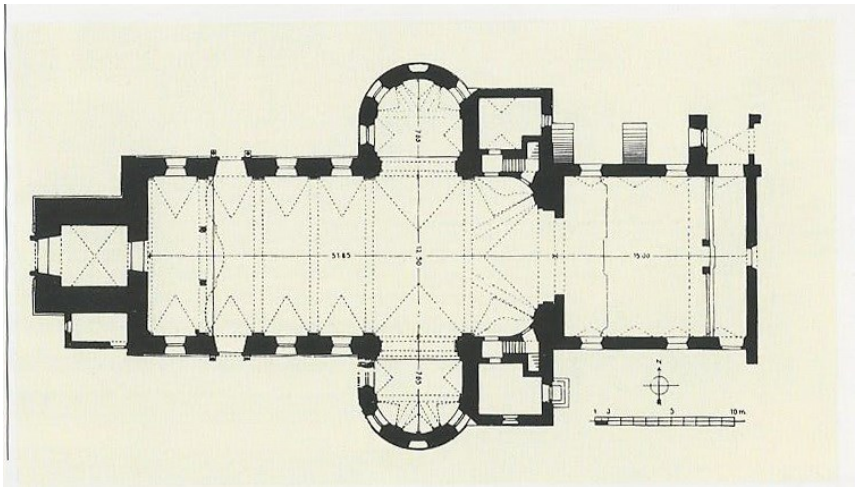


Abb. 119: Grundriss der Wallfahrts- und Klosterkirche in Neukirchen b. Hl. Blut.



Abb. 120: Johann Oberst / Thaddäus Lang, Hochaltar, 1750–1752, Marmor, Kupfer, Gold, Wallfahrtskirche in Neukirchen b. Hl. Blut, Deutschland.



Abb. 121: Philipp Plankh (Planung des Umbaus 1690) / Joseph Anton Merz (Maler der Deckenfresken, 1720), Innenansicht der Wallfahrtskirche in Neukirchen b. Hl. Blut, Deutschland.



Abb. 122: Joseph Anton Merz, Legende der Entstehung der Wallfahrtsortes, Fresken an der Orgelempore, 1720, Wallfahrtskirche in Neukirchen b. Hl. Blut, Deutschland.



Abb. 123: Johann Georg Widtmann / Ignatius Wagner, Wundertaten des Gnadenbildes, Fresken an den Oratorien, 1752, Wallfahrtskirche in Neukirchen b. Hl. Blut, Deutschland.



Abb. 124: Joseph Anton Merz, Deckenfresken, 1720, Wallfahrtskirche in Neukirchen b. Hl. Blut, Deutschland.



Abb. 125: Neukirchen b. Hl. Blut, Pfarrkirche, Klosterkirche, Franziskanerkloster, Haus des Organisten und Wunderbrunnen, Kupferstich in der Publikation von Fortunat Hueber, Zeitiger Granat=apfel. München 1671.

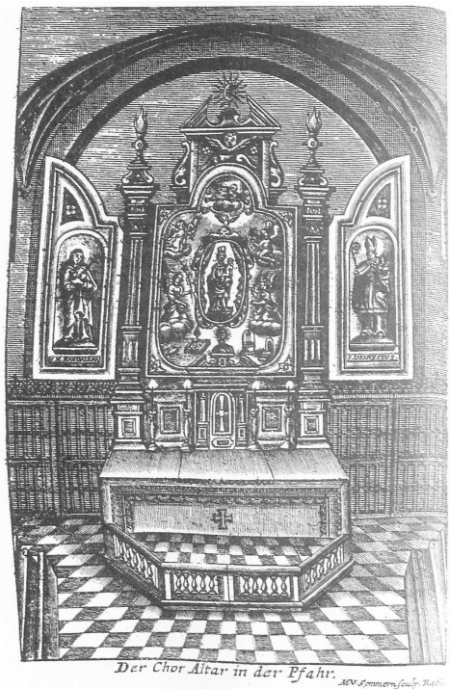


Abb. 126: Hochaltar der Pfarrkirche Neukirchen b. Hl. Blut, Kupferstich in der Publikation von Fortunat Hueber, Zeitiger Granat=apfel. München 1671.



Abb. 127: Mariengnadenbild von Neukirchen b. Hl. Blut, Titelkupfer der Publikation Marianisches Predig-Octavarium, 1752.



Abb. 128: „Zeitiger Granat=apfel[…]“, Titelkupfer der Publikation von Fortunat Hueber, Zeitiger Granat=apfel. München 1671.

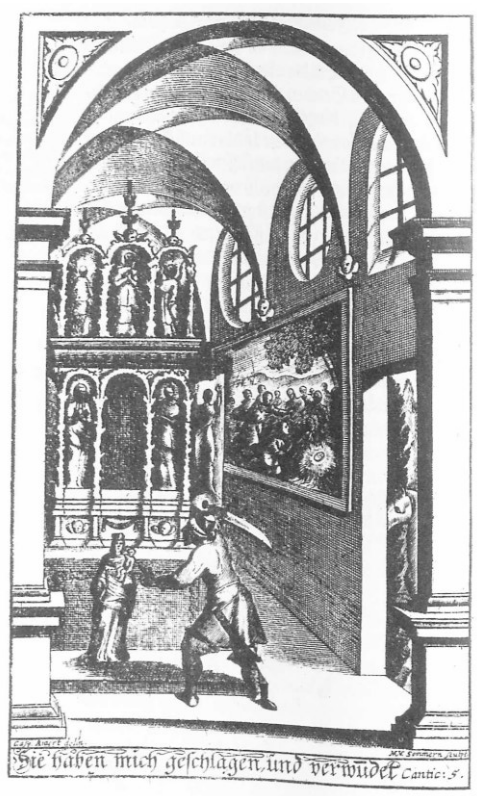


Abb. 129: Hussit, der sich dem Gnadenbild nähert, Kupferstich in der Publikation von Fortunat Hueber, Zeitiger Granat=apfel. München 1671.



Abb. 130: Kopie des Gnadenbildes, Skulpturengruppe auf dem Opferstock, Ende 18. Jahrhundert, Holz, Wallfahrtskirche in Neukirchen b. Hl. Blut, Deutschland.



Abb. 131: Kopie des Gnadenbildes und betender Böhme, Prozessionsfiguren, Ende 18. Jahrhundert, Holz, Wallfahrtskirchen in Neukirchen b. Hl. Blut, Deutschland.

11. Abstract

Während des 17. und 18. Jahrhunderts lässt sich im deutschsprachigen Raum eine Revitalisierung mittelalterlicher Wallfahrtkulte beobachten. Mariengnadenbilder des 15. Jahrhunderts werden im Kirchenraum durch raumumspannende Freskenprogramme, vermittelnde Assistenzfiguren und eine moderne Altararchitektur im Rahmen der Kirchenausstattung für die Gläubigen neu inszeniert. Dies kann durch zeitgenössische Veränderungen der alten Bausubstanz vonstatten gehen oder durch den kompletten Neubau der Kirche. Der gesamte Innenraum wurde durch bewussten Umgang mit Licht, Farbe und Ornamentik auf eine wirkungsvolle Präsentation des Gnadenbildes abgestimmt. Predigten, Thesenblätter und Theaterstücke mit theologischem Inhalt sind zu berücksichtigende Hilfsmittel, um zwischen dem Bildprogramm und den Wallfahrern eine Beziehung aufzubauen und Ersteres zu interpretieren. Anhand von Fallbeispielen der Kirchen in Einsiedeln, Andechs, Birnau und jener Kirchen, deren Fresken sich auf die Geschichte der Wallfahrt beziehen, werden unterschiedliche Neuinterpretationen der Darstellung des Gnadenbildes aufgezeigt. Alle vorgestellten Kirchen eint, dass das jeweilige Gnadenbild in Form von Fresken oder Skulpturen wiederholt, jedoch gleichzeitig in einen neuen Kontext gesetzt wird. Narrative Zyklen eignen sich dazu, die Bedeutung und Tradition des Wallfahrtsortes hervorzuheben, in dem sie die Stationen der angeblichen Wunderwirkung der Gnadenbilder sichtbar machen. Einzelne großformatige Darstellungen des Gnadenbildes an den Decken in Birnau und Andechs bieten die Möglichkeit, weitere marianische Symbole hinzuzufügen und somit verschiedene Tugenden Marias anzusprechen. Die Kombination mit Szenen aus der Bibel liefert entsprechende thematische Vergleiche zwischen den Wundern Christi und jenen des Gnadenbildes, wie z. B. in der Klosterkirche Andechs gezeigt werden kann. Die einem Reliquiar ähnelnde „Behausung“ des Gnadenbildes in Form der Gnadenkapelle in der Kirche, welche bis in die Frühe Neuzeit erhalten wurde, verdeutlicht einerseits die Bindung zum Kult, andererseits durch Modernisierung von Fassade und Gnadenaltar, sowie in der Klosterkirche Einsiedeln durch Realisierung eines neuen Bauteils um die Gnadenkapelle, die Bestrebungen, den Kult zu aktualisieren. Das Raumerlebnis des Betrachters vom Eintritt bis zum Verlassen der Kirche wird in der Arbeit miteinbezogen. Die Positionierung der Ausstattung im Innenraum ist so konzipiert, dass der Besucher zum Gnadenbild geführt wird und in manchen Fällen selbst beim Ausgang nochmals an dieses erinnert wird.

12. Lebenslauf

Geboren am 22.06.1990 in Wien

Matura 2008

Abschluss des Bachelor-Studiums Oktober 2012

Themen der Bachelor-Arbeiten:

„Chinoise Tuschezeichnungen im Blauen Kabinett in Schloss Schönbrunn mit thematischem Fokus auf den Schirm“

„Emblematik und andere Wort-Bild-Beziehungen in der Graphik der Frühen Neuzeit wie Flugblätter, Titelblätter und Almanache zur Zeit von Ludwig XIV.“

Erweiterungscurricula in Geschichte sowie Ästhetik und Kulturphilosophie

Praktika:

August 2011 pädagogisches Praktikum an der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe

August / September 2013 sechswöchiges Praktikum am Staatlichen Museum Schwerin, Mitarbeit an den Vorbereitungen für die Ausstellung „Fluxus made in USA – Die Revolution der Romantiker“

Juli / August 2014 achtwöchiges Praktikum an der Österreichischen Galerie Belvedere, Mitarbeit an den Vorbereitungen der Ausstellung „Martin van Meytens d. J.“

Sprachkenntnisse:

Englisch, Niveau C 1, Zertifikat CAE (Certificate of Advanced English) Dezember 2012 erworben

Französisch, Niveau B 2

Italienisch, Niveau B 1, Zeugnis des Sprachenzentrums der Universität Wien, Jänner 2015

Informatikkenntnisse:

ECDL Standard Certificate, Mai 2014 erworben