



Kunst im Dienst des Glaubens: Die katholische Kirche als Auftraggeber

In prachtvollen Kirchenbauten haben Glaube und christliche Kultur auch im 18. Jahrhundert sichtbaren Ausdruck gefunden. Die Auftraggeber gehörten zu großen Teilen den Prälatenorden an, waren also Benediktiner, Zisterzienser, Augustinerchorherren und Prämonstratenser, auch wenn Bettel- und Reformorden, Weltklerus und Bruderschaften sich an der Kunstpatronage jener Zeit ebenso beteiligten¹. Die großen österreichischen Stifte übertrafen dem Umfang ihrer kulturpolitischen Aktivitäten nach die meisten anderen geistlichen Auftraggeber. Auch im übrigen deutschsprachigen Raum, hier vor allem im Südwesten, sind als wichtige Großbauten vorwiegend Abteien und Abteikirchen zu nennen. Über den 1710 bis 1740 regierenden Ottobeurer Abt Rupert Ness schrieb ein Chronist die auch aus heutiger Sicht treffende Charakterisierung nieder: »So lange er regierete, bauete er, und zwar meistens in großen [sic!] Stil«². Die deutschen Fürstbischöfe blieben indes nicht untätig, wenngleich die Kathedralen ihrer Bistümer meist nur im Inneren neu ausgestattet wurden. Einige der für die künstlerischen Aufgaben herangezogenen Meister – erwähnt sei Cosmas Damian Asam für den Bereich der Freskomalerei – traten ihren Auftraggebern mit großem Selbstbewusstsein gegenüber³. Zwar hatten sie sich nach den von Theologen entwickelten Vorgaben zu richten, konnten aber darüber hinaus eigene Konzepte und individuelle gestalterische Mittel einbringen⁴.

Barocke Bildprogramme

In den Ausstattungsprogrammen des 18. Jahrhunderts schlug sich das Bestreben der Auftraggeber nieder, den durch die göttliche Vorsehung bestimmten Platz des jeweiligen Ortes und seiner kirchlichen Tradition in der Heilsgeschichte zu definieren. Dies schloss eine stolze Selbstdarstellung mit ein.

Zu den überragenden Barockkirchen im Alten Reich zählte die nicht erhaltene Abteikirche der Benediktiner in Münsterschwarzach. An ihrer Entstehung und Ausschmückung wirkten namhafte Künstler wie Balthasar Neumann, Giovanni Battista Tiepolo und Johann Evangelist Holzer mit. Eine theatralische Inszenierung lässt Holzers 1737 gemalter Entwurf zum zentralen Kuppelfresko erkennen (*Kat.* 678, *Abb.* 275)⁵. Die darin enthaltene Auswahl der Heiligen des Benediktinerordens fügte sich in ein umfassendes, durch Pater Ignaz Brendan ausgearbeitetes Programm ein,

²⁷⁴ *Der Evangelist Johannes*, Ehrgott Bernhard Bendl, Augsburg, 1697

275 Die Heiligen des Benediktinerordens in der Glorie, Johann Evangelist Holzer, Münsterschwarzach, 1737



das neben den Lokalheiligen auch die Geschichte der Klostergründung berücksichtigte⁶. Als Schauplatz der Heiligenversammlung diente eine von Wolken durchzogene Architekturkulisse. Im Entwurf agieren die Heiligen über einem kapellen- oder grottenartigen Arkaden-Rund. Aus dem Reigen der Benediktiner-Versammlung löst sich an zentraler Stelle die bei der heiligen Dreifaltigkeit fürbittende Maria Immaculata heraus. Die Lehre von der absoluten Sündenreinheit Mariens wurde zwar schon seit 1477 mit einem eigenen Fest begangen, doch war ihre Bekräftigung durch das Konzil von Trient 1546 wohl entscheidend für die spätere Umsetzung in der Frömmigkeitspraxis⁷. In der Folge entwickelte sich das Bild der mit einer Lilie in der Hand über die Schlange triumphierenden Maria zu einem Lieblingsmotiv des Barock⁸. In seinem Hauptfresko der Klosterkirche Rott am Inn hat Matthäus Günther, der den ersten Holzer-Entwurf für Münsterschwarzach erworben und für eigene Zwecke ausgewertet hatte, mit dem übrigen Personal auch die Integration des Immaculata-Bildes in den Benediktinerhimmel wiederholt⁹.

Auch bei der Ausmalung der Klosterkirchen in Ettal, Ottofeuern und Neresheim nahmen die Freskantenn Johann Jakob Zeiller und Martin Knoller auf das Vorbild Holzers Bezug¹⁰. Eine Reihe von Modellen hat sich zu Zeillers Hauptkuppel-Fresko der Benediktinerabtei Ettal erhalten (*Kat. 680–682, Abb. 276, Abb.K. 576, 577*)¹¹. Im Kuppelgemälde wird die Ordensgeschichte in Gestalt unzähliger Heiliger verklärt, während die Klostergründung auf einer über dem Chorbogen gelegenen Wandfläche des Kircheninnenraums zur Darstellung gelangt. Im Ettaler Heiligenhimmel sind



außer den Benediktinern auch Angehörige der an das benediktinische Ideal anknüpfenden Reformorden berücksichtigt. Im wichtigsten Kuppelsegment ist der bärtige Ordensgründer Benedikt an zentraler Stelle platziert. Die übrigen Heiligen sind nach Ständen, Ordenszweigen und Farben geordnet, so dass sich etwa die Kardinäle wie ein roter Streifen von der mit Ocker durchsetzten benachbarten Päpste-Versammlung abheben. Charakteristisch für die Ettaler wie auch für viele andere Deckenfresken des Barock ist die illusionistische Vortäuschung einer architektonisch gestalteten und mit Stuck verzierten Brüstung am unteren Rand des Kuppelgemäldes, wie sie im Teilentwurf für die östliche Kuppelzone zu sehen ist (Abb. 276).

Der Schmuck der Altäre

Dreidimensionalen, kulissenhaften Architekturen aus Marmor, farbig gefasstem Holz oder Stuckmarmor begegnet man auf dem Gebiet der barocken Altarbauten. Wenn auch aufgrund der vielfachen Stiftungen regelmäßig zu lesender Seelenmessen in katholischen Kirchen stets mehrere Altarretabel standen, so ist durch Steigerung der Größe und Zahl der Altarsäulen doch immer eine Betonung des Hauptaltars gegeben. Das Retabel hatte bereits im 16. Jahrhundert die Form einer Ädikula, also einer antikisierenden Säulenkonstruktion mit Giebel, angenommen. Ein kostbares Haus- oder Reisealtärchen illustriert im Miniaturformat die um 1620 übliche Erweiterung dieses Typs durch Rahmenwerk, Voluten und applizierte Ornamente (Kat. 840, Abb. 631). Die eine breite Mittelachse flankierenden Schmalachsen



277 Das Martyrium des hl. Veit, Martin Johann Schmidt, Stein bei Krems, 1772

wirken wie eine Reminiszenz an die vereinzelt immer noch vorkommenden Flügelretabel¹². Später wurden die Säulenstellungen der Altarbauten komplizierter, räumlicher und mit immer theatralischeren Effekten ausgestaltet. Unter Einbeziehung perspektivischer Mittel entstanden pompöse Aufbauten wie der Hochaltar der Augustinerchorherrenkirche in Dießen, der als Paradebeispiel eines »Theatrum Sacrum«, einer bühnenartig inszenierten Darstellung der Heilsgeschichte, gelten kann¹³. Die dort begegnende Art der Altarbaukunst spiegelt sich in der mit Baldachin und Vorhang versehenen Kleinarchitektur einer Schwäbisch Gmünder Passionskrippe aus dem 18. Jahrhundert wider (Kat. 833, Abb. 626). Die in einer tiefenräumlich gestaffelten Säulenhalle agierenden Figuren präsentieren eine ganze Abfolge von historischen Szenen aus der Leidensgeschichte Christi, wie sie in den gleichzeitig entstandenen großformatigen Kulissenheiligräbern vorkommen.

Im Gegensatz zur Beschränkung auf biblische beziehungsweise christologische Themen in den Altarretabeln des lutherischen Bekenntnisses verhalfen katholische Auftraggeber der Heiligenverehrung zu einem neuen Höhepunkt. Der Schutzheilige einer Kirche wurde mit wenigen Ausnahmen immer im Zentrum des Hochaltars abgebildet. Dabei handelt es sich meist um Historiengemälde, die das vorbildhafte Leben und Sterben der Heiligen würdigen. So widersteht im Hochaltarbild aus dem niederösterreichischen Stockern die knabenhafte Lichtgestalt des hl. Veit selbst angesichts der bevorstehenden Marter

im Ölkessel den grausamen Drohungen seiner Peiniger (Kat. 823, Abb. 277). Die helle Hautfarbe und erhöhte Position im Bild machen wie der herabschwebende Engel mit Siegeskranz bereits Veits Zugehörigkeit zum Himmel sichtbar. Das flott und mit sicherer Hand gemalte Werk aus dem Jahre 1772 stammt von Martin Johann Schmidt, Kremser Schmidt genannt, der motivisch wie in der Lichtführung an Rembrandt anknüpft. Auftraggeber des Altarbildes war der Stockerner Schlossherr Ferdinand Franz von Engelshofen, der das Patronatsrecht über die Kirche innehatte.

Als weiterer Schmuck des Barockretabels dienten farbig oder monochrom gefasste Heiligenstatuen aus Holz oder Stuck. Die Altarskulpturen des 17. Jahrhunderts, etwa die Statue der hl. Katharina von Alexandrien des David Zürn, scheinen trotz ausgreifender Gebärden und bewegter Oberflächen in sich zu ruhen (Kat. 666, Abb. 570). Eine Zunahme an Dynamik wird in den Pfeilerfiguren Ehrgott Bernhard Bendls aus der Augsburger St. Georgskirche greifbar, die als Höhepunkte des süddeutschen Spätbarock gelten (Kat. 668–672, Abb. 274, 278, 571–573). Besonders die Köpfe und ausdrucksvollen Hände der vier Evangelisten und des hl. Paulus

scheinen Charakter und Seelenleben der Heiligen widerzuspiegeln. Obwohl die Kenntnis der Augsburger Werke Georg Petels und neuester italienischer Stilentwicklungen Bendl beeindruckt haben dürften, fand er doch zu einer ganz eigenen Formensprache, die bis dahin unbekannte Elemente wie die teils zähflüssig, teils teigig wirkende Wiedergabe der belebten Gewandoberflächen einschließt.

Für Figurenschöpfungen des 18. Jahrhunderts ist ihr Reagieren auf den Betrachter als Gegenüber und auf das im Altargemälde dargestellte Geschehen ebenso charakteristisch wie Durchbrechungen der Symmetrie innerhalb des Ensembles. Das Ausgreifen in den Raum und die Hinwendung zum Altarbild prägen auch Haltung und Gestik der beiden Ritterheiligen Mauritius und Georg aus einer Oberpfälzer Kirche (*Kat. 691, Abb. 579, 580*). Die barocke Vorliebe für Ritterheilige in der Rolle von Altarfiguren geht wohl letztlich auf die gotische Tradition der das Altargemälde rahmenden Schreinerfiguren zurück¹⁴.

Ein herausragendes Beispiel für monumentale Altarplastik aus Stuck stellt die Figur eines hl. Bischofs aus der Klosterkirche Engelberg in der Schweiz dar, von der sich nur der expressive und in heftiger Drehung begriffene Kopf erhalten hat (*Kat. 692, Abb. 279*). Wahrscheinlich handelt es sich um ein Fragment des hl. Theodul, von dem an Ort und Stelle noch ein Stück des Attributes, eines überwältigten Teufels, erhalten ist. Die übertrieben herausgearbeiteten Unebenheiten der Gesichtsoberfläche sind ebenso



278 Der Apostel Paulus, Ehrgott Bernhard Bendl, Augsburg, 1697

wie ihr Kontrast zum kräftig strukturierten Barthaar Kennzeichen des lebensvollen plastischen Stils von Josef Anton Feuchtmayer.

Die häufig mit einer Darstellung der hl. Dreifaltigkeit geschmückten Altarbekrönungen (*vgl. Kat. 675, 679, Abb. 574*) wurden mit flankierenden Engelsfiguren versehen, die auf Sprenggiebeln und Gebälkblöcken sitzen oder knien. Vermutlich der Gebälkzone eines Hochaltars ist ein weiß gefasster Engel mit emporgereckten Armen zuzuordnen, dessen Gesichts-, Körper- und Frisurenbildung ihn als Werk der in Türkheim ansässigen Bildhauerfamilie Hegenauer ausweisen (*Kat. 834, Abb. 627*)¹⁵. Neben der Giebelzone einer Altararchitektur war auch die Tabernakelzone häufig mit zwei Engeln besetzt. Aufgrund der Aufbewahrung der Eucharistie im Tabernakel und die Abbildung der Trinität im Giebel stellen beide Orte eine Sphäre des Göttlichen dar. Ihrer vollständigen Vergol-



279 Kopfeines hl. Bischofs, Joseph Anton Feuchtmayer, Mimmensehen, um 1735

280 *Schwebender Engel*,
Ignaz Günther, München,
um 1770



dingung nach zu urteilen, entstammen die beiden prächtigen schwebenden Engel des Rieder Meisters Johann Peter Schwanthaler d. Ä. wohl dem liturgisch herausgehobenen Zusammenhang einer Tabernakelkomposition (*Kat. 838, Abb. 630*). Ausweis für Schwanthalers eigenwillige Handschrift ist der spröde Gewandstil von fast kristalliner Härte.

281 *Hl. Philippus*, Giuseppe
Mazzuoli, Rom, 1705



Eher unkonventionell war wohl die Funktion dreier schwebender Engel von Ignaz Günther, die nach älteren Angaben vom Altar der Hauskapelle der Münchener Familie Knöbl stammen sollen (*Kat. 837, Abb. 280, 628, 629*)¹⁶. Wahrscheinlicher ist allerdings, dass sie für mehrere Altaraufbauten bestimmt waren¹⁷. Einiges spricht dafür, dass die Engel einst in der abgebrochenen Kirche der Barmherzigen Brüder in München als Bestandteil von Retabeln kleinere Gemälde präsentierten¹⁸. Sie weisen die für Günther typische feine Abstimmung von Haltung, Blickrichtung und Konturen auf. Klar voneinander unterschieden sind die lebendig wirkenden Hautpartien, das lockere Gefieder und die roh beschnitzten Gewänder.

Aufträge für private und öffentliche Räume

Von den in Museen und Privatsammlungen verwahrten Objekten kirchlicher Kunst lässt sich heute nur noch ein Teil mit bestimmten Auftraggebernamen verbinden. Erst nach und nach erhellte sich der Entstehungskontext der qualitätvollen Marmorstatuette des hl. Philippus (*Kat. 673, Abb. 281*). Aufgrund ihrer großen Ähnlichkeit mit einer

Monumentalfigur in der Lateranbasilika in Rom liegt es nahe, das Kleinbildwerk mit dem in mehreren zeitgenössischen Quellen erwähnten Belegexemplar für den Auftraggeber zu identifizieren¹⁹. Die Monumentalstatue war Teil jener gewaltigen Serie von Apostelstatuen, die auf Betreiben Papst Clemens XI. ab 1703 von ihm verbundenen Bischöfen finanziert und durch bedeutende römische Bildhauer nach Entwürfen des Malers Carlo Maratta ausgeführt wurden. Als »Sponsor« der Philippusstatue hatte der Papst den Würzburger Bischof Johann Philipp von Greiffenclau zu Vollraths gewonnen. Die großformatige Ausführung wie auch das in den Quellen genannte Miniaturexemplar besorgte der Bernini nahe stehende Giuseppe Mazzuoli. Der Apostelzyklus der Laterankirche gilt als wichtigstes Großprojekt in der römischen Kunstszene des frühen 18. Jahrhunderts und verdeutlicht wie kaum ein anderes Programm den Anspruch der katholischen Kirche, durch Papst und Bischöfe apostolische Dienste und Vollmachten zu bewahren.



282 Hl. Maria Aegyptiaca. Modell für eine Figur der Kapelle von Schloss Falkenlust bei Brühl, Johann Franz van Belmont, Köln, 1737

Eine eher private Seite eines Kirchenfürsten jener Zeit wird in einem Tonmodell der hl. Maria Aegyptiaca von Johann Franz van Belmont greifbar (*Kat. 880, Abb. 282*). Der Künstler schuf es für den Kölner Erzbischof Clemens August von Bayern als Vorstufe einer großformatigen Ausführung in Stein für den Altar der Grottenkapelle im Brühler Schlosspark nahe dem kleinen Jagdsitz Falkenlust. Die hl. Maria Aegyptiaca galt vor allem als Patronin reumütiger Sünder. Mit einer asketischen Lebensführung in der Wüste, so die Legende, habe sie für ihr früheres Dasein als Dirne Buße leisten wollen. Auf dem Altar der Grottenkapelle war wohl die letzte Kommunion der Heiligen zu sehen. Sowohl die Gestalt der Büsserin in zerschlissener Kleidung als auch die grottenartige Innengestaltung der Kapelle entführten den Betrachter gleichsam in eine Gegenwelt zu den sonst in der herrschaftlichen Umgebung üblichen Lustbarkeiten. Erhaltene Teile eines längeren Briefwechsels zwischen Clemens August und der Mystikerin Crescentia Höß im schwäbischen Kaufbeuren belegen ungeachtet seiner Schwäche gegenüber weiblichen Verführungskünsten die hohe Sensibilität des Kurfürsten für geistliche und moralische Fragen, das eigene Seelenheil sowie das seiner Freunde und Untertanen²⁰.

Geistliche Fürsten hatten neben ihrer Tätigkeit in Bau und Ausstattung von Sakralräumen auch Anteil an der allgemeinen Sammelleidenschaft des Barock. Beispielhaft seien die Würzburger Bischöfe aus dem Hause Schönborn mit ihrer großen Gemäldesammlung genannt²¹. Das Sammeln von Gemälden war indes nicht alleiniges Privileg der geistlichen und weltlichen Fürsten. So beherbergte etwa die Galerie des Klosters Benediktbeuern Dürers bekanntes Gemälde der Schmerzensmutter (heute München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen) neben religiös geprägten Stillleben der flämischen Malerei und altbayerischen Werken²². Unbekannt ist die Herkunft von Johann Karl Loths Gemälde einer Verspottung Christi, in der sich das dunkle Rot des Purpurmantels von dem fast schwarzen Hintergrund effektiv



283 *Ecce Homo*,
Johann Karl Loth,
Venedig, 2. Hälfte 17. Jh.

abhebt (*Kat. 661, Abb. 283*). Durch die Art des Bildausschnitts erzeugte der aus München stammende Wahl-Venezianer eine »Nahwirkung«, die den Betrachter unmittelbar mit der Figur des Heilands konfrontiert. Vergleichbare Bilder des *Ecce Homo* von oder nach Loth befanden sich im 18. Jahrhundert nachweislich in fürstlichen Sammlungen wie auch in den Sammlungen der Benediktinerklöster Andechs und Benediktbeuern sowie im Prämonstratenser-Chorherrenstift Neustift bei Freising²³.

Liturgische Geräte

In Anzahl und Aufwand der erhaltenen liturgischen Geräte wird die einzigartige Bedeutung der Eucharistie für den katholischen Kultus greifbar. Kostbare Kelche, Ziborien und Monstranzen gehörten zum Inventar jeder Kirche. Ein schon im künstlerischen Entwurf herausragendes Werk der Goldschmiedekunst ist eine Monstranz aus Danzig von Johann Gottfried Schlaubitz, in deren verglastem Zentrum die von einer Lunula gehaltene Hostie wirkungsvoll präsentiert wurde (*Kat. 847, Abb. 284*). Der obere Teil besteht aus einer kreisförmig ausstrahl-

enden Sonnenform, wie sie seit dem frühen 17. Jahrhundert für Monstranzen gebraucht wurde, um die von der Hostie ausgehende Gnade zu visualisieren²⁴. Von der Meisterschaft des führenden Danziger Rokoko-Goldschmieds zeugt neben der Eleganz des Aufbaus die Qualität der beiden auf geschweiften Armen befestigten anbetenden Engel. Den in Süddeutschland überaus verbreiteten Monstranz-Typus mit ovalem Strahlenkranz und kürzerem Schaft vertritt ein Stück aus Augsburg, das mit Reliefs der Salzburger Diözesanpatrone Virgil und Rupert sowie der Immaculata geschmückt ist (*Kat. 844, Abb. 97*). Augsburg war mit 185 Goldschmieden im Jahr 1615 die größte Goldschmiedemetropole, die für Abnehmer in ganz Mittel- und Osteuropa arbeitete²⁵.

Unter den übrigen liturgischen Geräten des 18. Jahrhunderts ist ein Hostienkelch des Münchener Goldschmieds Franz Kessler hervorzuheben, dessen sehr plastisch hervortretende, in Treiarbeit ausgeführte Reliefs mit Putten, Rankenwerk und geflochtenen Kränzen vor allem die Kuppel und den Fuß zieren. Die Reliefs umgeben fein gemalte Email-Medaillons mit Szenen aus dem Leben Christi und Heiligenbildern (*Kat. 843, Abb. 94*).

Neben den Sakramenten kennt die katholische Tradition eine Reihe weiterer Gnadenmittel zur Heiligung des alltäglichen Lebens, die Sakramentalien²⁶. Zu ihnen zählt die Bekreuzigung mit geweihtem Wasser, die als Erneuerung des Taufversprechens und Schutz vor dem Bösen gilt. Vielleicht aus einer fürstlichen Privatkapelle stammen zwei kostbare Weihwasserbecken aus Silber, die wohl den Eingang flankierten (*Kat. 712, Abb. 285, 588*)²⁷. Die schäumenden und mit Pflanzen durchsetzten, aus Kupfer getriebenen Rocaille Rahmen mit konsolförmigen kleinen Wasserschalen umgeben jeweils ein Brustbild des Christus der Verspottung und der Schmerzensmutter. Der schmerzverzerrte Ausdruck Christi ist für die sonst in lieblichen Idealbildern schwelgende Hofkultur des Rokoko ungewöhnlich veristisch. Vergleichsweise schmale Gesichtszüge kennzeichnen das Marienbild. Wenngleich dessen Komposition an Münchener Vorbilder anknüpft, erinnern sowohl die Physiognomie als auch die zarte Struktur des Kopftuches an Werke des Schwaben Johann Joseph Christian.

In Verbindung mit dem Glauben an die Auferstehung der Leiber beim Jüngsten Gericht behielt im katholischen Raum auch die Verehrung von Reliquien ihre Gültigkeit. Neben dem Wunsch der Gläubigen nach Heilung trug der unerschöpfliche Vorrat an – oftmals fälschlich – als Märtyrerknochen angesehenen Gebeinen aus den römischen Katakomben zur weiteren Ausbreitung des barocken Reliquienkultes bei. Reliquien sowie kleinsplastische Bildwerke und Wachsmedaillons fanden vielfach in flachen, verglasten Kästen ihren Platz, die sich für eine angemessene Aufbewahrung und Präsentation eigneten (*vgl. Kat. 696, Abb. 106*).

Ein dreifüßiges Reliquiar des Münchener Goldschmieds Johann Christoph Steinbacher ist an der Rückseite mit einem Griff versehen, um mit dem Gefäß segnen oder es zur Verehrung darreichen zu können (*Kat. 846, Abb. 286*). In der herzförmigen Kapsel befand sich laut Inschrift der Splitter eines Baumes, an den Christus während seiner Passion im Hof des Priesters Hannas gefesselt gewesen sei. Das Relief an der Vorderseite der Sockelpartie stellt vermutlich diese Szene dar. Die Verehrung des Herzens Jesu, auf das die Form des Behältnisses Bezug nimmt, hatte im Anschluss an Visionen der Nonne Margareta Maria Alacoque seit den 1680er Jahren einen entscheidenden Aufschwung erfahren. Drei zwischen Sockel und Kapsel vermittelnde Putten symbolisieren die drei christlichen Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung.

Vom monumentalen Kirchenbau mit seinem umfassenden Bildprogramm bis hin zum Kultgerät wird in allen Bereichen des religiösen Lebens die Neigung der barocken Welt zu einer so manchen Etat sprengenden Freigiebigkeit spürbar. Als Kunst der Fülle zeugen Malerei, Bildhauerei und Kunsthandwerk vom ausgeprägten Willen der Auftraggeber zur kunstpolitischen Untermauerung ihrer Lehren und Gebräuche.



284 Strahlenmonstranz,
Johann Gottfried Schlaubitze,
Danzig, 1760

285 Weihwasserbecken,
wohl Augsburg, um
1760/70

286 Reliquiar, Johann
Christoph Steinbacher,
München, um 1740



Geistliche Fürsten demonstrierten auf diese Weise das Gottesgnadentum ihrer Herrschaft. Der katholische Glaube und der Wunsch nach Repräsentation erweisen sich dabei als einende oder auch konkurrierende Kräfte, die unterschiedliche Stände und Schichten gleichermaßen anzutreiben vermochten.

ANMERKUNGEN: – 1 Vgl. Polleroß 1999, S. 26. – 2 Lieb 1976, S. 9. – 3 Vgl. Hamacher: Entwurf 1987, S. 68–69. – 4 Vgl. Hamacher: Entwurf 1987, S. 57–69. – 5 In den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg befindet sich ein Zweitexemplar (Inv. Nr. 3691) der heute in Nürnberg bewahrten ursprünglichen Version. Holzer hatte es geschaffen, nachdem ihm das Original von einem konkurrierenden Maler gestohlen worden war; Matsche 1985, S. 258–259. – 6 Mick 1960, S. 90. – Zahlten 1988, S. 61. – 7 Müller 1995, S. 505. – Zur Lehre der Unbefleckten Empfängnis Mariens im Barock siehe auch Coreth 1959, S. 44–45. – 8 Vgl. auch die plastische Ausbildung einer Immaculata-Statue aus Österreich, Kat. 674. – 9 Vgl. Zahlten 1988, S. 60. – 10 Zahlten 1988, S. 61. – 11 Es wird vermutet, dass Zeiller zu dem Kuppelfresco keinen gemalten Gesamtentwurf, sondern nur eine umfassende Zeichnung und mehrere farbige Ölstudien angefertigt hat, die sich teils im Germanischen Nationalmuseum, teils im Klostermuseum in Ottobeuren befinden; Weih-Krüger 1991, S. 329–330. – 12 Vgl. Schächtelin 1980, S. 58–63, 68–77. – 13 Zu dem Werk vgl. Reuter 2002, S. 127–139. – 14 Zum Begriff der Schreinwächter vgl. Kahsnitz 2005, S. 467. – 15 Zum Stilvergleich bieten sich etwa die Engel von Johann Michael Hegenauer aus dem Jahr 1754 am nördlichen Seitenaltar der Pfarrkirche Tussenhausen an, abgebildet bei Ruf 1981, Abb. 30–31. – Die wohl anzunehmende Position im Auszug eines Altares lässt sich etwa am um 1750 entstandenen Hochaltar der Pfarrkirche St. Martin in Langenargen am Bodensee nachvollziehen. – 16 Die Provenienzangabe erschien zuerst bei Feulner 1920, S. 12, und wurde seitdem vielfach wiederholt. – 17 Vgl. Maué: Bildwerke 2005, S. 56. – 18 Ebenda, S. 57. – Außer dem Altar der Knöbelschen Hauskapelle kommen Seitenaltäre der abgebrochenen Kirche St. Maximilian in München als Herkunftsort in Betracht. Teile von deren Ausstattung gelangten über Umwege in die Sammlung Radspieler, aus der die Nürnberger Engel

angekauft wurden; Volk 1992, S. 156. – **19** Den entscheidenden Hinweis gab Brinckmann 1923–1926, Bd. 4, S. 9. – Vgl. zuletzt Maué: Bildwerke 2005, Nr. 226, S. 294–298. – **20** Vgl. Pörnbacher, S. 199–212. – **21** Vgl. Ausst. Kat. Nürnberg: Schönborn 1989, S. 351–439. – **22** Grimm 1991, S. 82–83. – **23** Vgl. Ewald 1965, Nr. 186, 189, 190, 192, 196, 198, 199. – **24** Zur christlichen Sonnensymbolik des Barock vgl. Sedlmayr 1960, S. 253. – **25** Vgl. Müller 1968, S. 279–281. – **26** Vgl. R. Berger: Sakramentalie. Liturgie und Brauchtum. In: LThK 1999, Bd. 8, Sp. 1454–1455. – **27** Für die Verwendung im privaten Bereich spricht außer dem Format die kostbare und dennoch nicht wandfest montierte Ausführung. – Ähnlich aufwendig gearbeitet ist eine Reihe von Weihwasserbecken des Münchener Hofbildhauers Wilhelm de Groff; vgl. Volk 1966, S. 63–69.