

# Studien zur Innenausstattung der ehemaligen Klosterkirche von Karthaus Prüll in Regensburg

von

Hubert Kernl

## Vorwort

Die vorliegende Arbeit entstand als Hausarbeit zur Magisterprüfung an der Philosophischen Fakultät I der Universität Regensburg. Vor allem bin ich zu Dank verpflichtet Herrn Prof. Dr. Jörg Träger, unter dessen fürsorglicher Leitung und hilfreichen Rat die Arbeit entstanden ist. Aufrichtiger Dank gebührt Herrn Prof. Dr. Karl Möseneder, der mir für Auskünfte verschiedenster Art und für klärende Gespräche jederzeit zur Verfügung stand. Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Achim Hubel, der durch seine Hinweise und seine Anteilnehmende Unterstützung den Fortgang der Arbeit wesentlich gefördert hat. Ferner danke ich H. H. Pfarrer Wittmann für seine Hilfsbereitschaft bei den Untersuchungen im Kirchengebäude. Verbindlichen Dank für die Aufnahme der Arbeit in die „Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg“ spreche ich den Herausgebern aus, Herrn Prof. Dr. Georg Schwaiger und Msgr. Dr. Paul Mai, der mir auch bei der Drucklegung behilflich war.

## INHALT

Einleitung . . . . .	270
Bisherige Forschungen zu Karthaus Prüll . . . . .	270
Frühe Klosterbeschreibungen . . . . .	270
Kunsthistorische Betrachtungen . . . . .	271
Die Innenausstattung . . . . .	272
Der Hochaltar . . . . .	273
Beschreibung mit Kurzanalyse . . . . .	273
Das ikonographische Programm . . . . .	275
Vorläufige Analyse . . . . .	276
Rekonstruktion der verschiedenen Altarzustände . . . . .	277
Rekonstruktion von 1641. . . . .	277
Rekonstruktion von 1605 . . . . .	282
Vergleichende Analyse der verschiedenen Altarzustände mit den jeweiligen Vorbildern . . . . .	287
Zur Frage der Bildhauerwerkstatt . . . . .	293
Die Stukkatur des Kirchenraumes . . . . .	297
Beschreibung und Analyse . . . . .	297
Die Ableitung der Stuckdekoration von italianisierenden Vorbildern . . . . .	301
Der Gemäldezyklus . . . . .	303
Analyse und Interpretation der gesamten Innenausstattung . . . . .	308
Herzog Wilhelm V. als Förderer von Karthaus-Prüll . . . . .	315
Literaturverzeichnis . . . . .	318

## Einleitung

Die Kirche von Karthaus Prüll ist vor allem in ihrer architektonischen Bedeutung als romanische Hallenkirche in der Kunstgeschichte bekannt. Doch verdient auch ihre Ausstattung, die zum Großteil aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts stammt, besondere Beachtung. Sie gehört zu den wenigen Renaissancesausstattungen einer älteren Kirche, die sich bis heute relativ unverändert erhalten haben. Eine vollständige Bearbeitung der Innenausstattung ist in dem gesteckten Rahmen nicht möglich. Daher sollen einige Teilaspekte herausgegriffen und vertieft bearbeitet werden. Einen Schwerpunkt bildet dabei der Hochaltar. Nach einer entwicklungsgeschichtlichen Ableitung der Einzelformen soll eine klare Abgrenzung zu verwandten Anlagen vorgenommen und dabei die spezifischen Merkmale des Hochaltars von Karthaus Prüll herausgestellt werden. In diesem Zusammenhang wird der Versuch gemacht, den Originalzustand zu rekonstruieren. Eine anschließende, mehr summarische Bearbeitung der übrigen Ausstattungsteile muß sich überwiegend auf den Chor beschränken. Damit soll die Grundlage geschaffen werden für eine Gesamtinterpretation, die sich vor allem auf das Zusammenwirken der einzelnen Glieder konzentriert. Hierbei gerät auch die Frage nach dem Stifter des Altares und dessen Intentionen ins Blickfeld.

### *Bisherige Forschungen zu Karthaus Prüll*

#### *Frühe Klosterbeschreibungen*

Die erste Stellungnahme zur Neuausstattung der Klosterkirche von Prüll ist uns aus dem Jahr 1615 überliefert. Der Karthäuser-Mönch Jeremias Grieweltdt schreibt in seiner Regensburg-Chronik von 1615 zu Prüll: „Diß Gottshauß, ist zu unsrer Zeit von etlich Jahren her, durch guette Haussorg und steur etlicher hoher und gefürster Personen, fürnemblich durch weis- und Klugheit des wol Ehrwürdigen Hern. P. Georgy Fäsely Prioris daselbst, an Zier, gebäuen geistl. Zucht und gemachter Zahl des Convents also über sich auffgestigen. Also, daß man es für das schönste Closter bey dißer Statt hält, und die schöne erneuerte Kürch, Creuzgäng, Bibliothec sambt einem grossen und ansehnlichen garten, und andrs mehrs daselbst zusehen ist“<sup>1</sup>. Diese Äußerung gibt eine gute Vorstellung von der beeindruckenden Wirkung, die die Kirchengausstattung auf die damalige Zeit ausgeübt hat. Im „Memoriale Prüllense“ des Karthäusers J. Obrist (1735) ist der Zeitraum von 1654—1715 behandelt<sup>2</sup>. Im Mittelpunkt steht der wirtschaftliche Aufschwung des Klosters, der sich vor allem in den Bauten und deren Ausschmückungen äußert, die insbesondere unter den Priorern Arnold Münzthaler (1663—1677) und Sigmund Dietz (1677—1719) vorgenommen wurden. Die erste gedruckte Klosterbeschreibung von

<sup>1</sup> F. H. Grieweltdt, *Ratispona oder Summarische Beschreibung der uhralten, namhafften Stadt Regensburg*, Regensburg 1615, 2 Manuskripte in der Staatsbibliothek München, Cgm 2007—2008, (ohne durchgehende Seitennumerierung) und Cgm 5529, S. 169 (künftig: Grieweltdt 1615).

<sup>2</sup> J. Obrist, *Memoriale Prüllense Seu Notata Rerum Variarum in Cartusia S. Viti M. in Prühl Prope Ratisbonam ab Anno 1654 gestarum usque ad Annum 1715*, Regensburg 1735, Manuskript in Staatlicher Bibliothek Regensburg, R Ep et Cl (künftig: Obrist 1735).

Michael Wening (1726) ist zugleich die ausführlichste, die bis zum Ende des 19. Jahrhunderts entstand <sup>3</sup>. Wening stellt besonders die Leistung des Priors Fäselius (1601—1615) in den Vordergrund, der die Kirche hat ausstatten lassen. Ferner berichtet er von dem Aufenthalt des Bayernherzogs Wilhelm V. in Karthaus und von seiner Stiftung des Hochaltars 1605. Die nachfolgende Literatur über Prüll ist meist kürzer und einfacher gefaßt. So rühmt Paricius <sup>4</sup> neben Fäselius auch die Prioren Münzenthaler (1663—1677) und Dietz (1677—1719). Auch in den folgenden Veröffentlichungen wird nichts wesentlich Neues hinzugefügt. Es folgen J. A. Zimmermann <sup>5</sup> 1758 und J. R. Schuegraf <sup>6</sup> 1830, der nun schon über die Säkularisation berichtet. 1846 erscheint ein Sammelband über Bayern, in dem auch auf Karthaus-Prüll eingegangen wird <sup>7</sup>. Im „Kalender für kathol. Christen“ <sup>8</sup> von 1882 wird zum erstenmal seit Wening das Kloster wieder etwas ausführlicher betrachtet. Walderdorff <sup>9</sup> beklagt den schlechten Zustand des Klosters und bedauert den Abtransport der großen Gemälde.

Den Übergang zu moderner wissenschaftlicher Betrachtung markieren Pangkofer <sup>10</sup> und Scheglmann <sup>11</sup>.

### *Kunsthistorische Betrachtungen*

Die ersten Betrachtungen über Karthaus-Prüll aus kunsthistorischer Sicht stellt B. Riehl (1910) an <sup>12</sup>. Er geht nicht nur auf die romanische Hallenkirche ein, sondern er würdigt auch die gesamte Innenausstattung. Er billigt ihr durch die Bilder in den beiden Chören (Convent- und Bruderchor) einen „venezianischen“ <sup>13</sup> Charakter zu. Ferner stellt er die Beziehung der Altäre von Prüll und Prüfening fest. Zur Stukkatur regt er einen Vergleich mit St. Michael in München und mit der Jesuitenkirche in Neuburg a. D. an. Etwas ausführlicher schließlich behandelt F. Mader <sup>14</sup> die Klosterkirche in Prüll. Seine Thesen werden an entsprechenden Stellen im Laufe der Arbeit besprochen. Die Ergebnisse Maders wiederholt im wesentlichen M. Schreiber <sup>15</sup> in dem 1947 von Pater G. Zirngibl herausgegebenen

<sup>3</sup> M. Wening, *Historico-topographica descriptio*. Das ist: Beschreibung deß Churfürsten- und Hertzogthums Ober- und Nidern-Bayrn. 4. Das Renntamt Straubing 1726, Neudruck München 1974 (künftig: Wening 1726).

<sup>4</sup> J. C. Paricius, *Allerneueste und bewährte Nachrichten von ... Regensburg samt allen Merkwürdigkeiten ... und Kirchensachen* (1753) Cap. XXII, 518—525.

<sup>5</sup> J. A. Zimmermann, *Chur-bayrisch-geistlicher Kalender IV* (1758) 154.

<sup>6</sup> J. R. Schuegraf, *Die Umgebungen von Regensburg* (1830) 20—26.

<sup>7</sup> M. B. P. Chlingsperg, *Das Königreich Bayern in seinen alterthümlichen Schönheiten II* (1846) 95—100, Neudruck München 1970.

<sup>8</sup> *Kalender für katholische Christen* (1882) 84—93.

<sup>9</sup> H. Graf von Walderdorff, *Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart* (1896) 598.

<sup>10</sup> J. Pangkofer, *Etymologie des Ortsnamens Prüll*, in: *Verhandlungen des Historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg* 9 (1845) 204 ff.

<sup>11</sup> A. M. Scheglmann, *Geschichte der Säkularisation in Bayern II* (1908) 788—808.

<sup>12</sup> B. Riehl, *Bayerns Donautal* (1910) 48 ff., S. 356 ff. (künftig: Riehl 1910).

<sup>13</sup> Riehl, 1910, 356.

<sup>14</sup> F. Mader, *Die Kunstdenkmäler Bayerns, XXII, Regensburg 2* (1933) 152—166 (künftig: Mader).

<sup>15</sup> M. Schreiber, *Kunstgeschichtliches zu Karthaus-Prüll*, in: *950 Jahre Karthaus-Prüll*, hrsg. von G. Zirngibl, 41—54 (künftig: Schreiber, M.).

Sammelband <sup>16</sup>. Der Herausgeber ist mit einer ausführlichen Klostersgeschichte vertreten. Hier nimmt auch G. Mies van der Rohe zur Stuckierung Stellung <sup>17</sup>.

Einzelprobleme werden auch in einigen früheren Publikationen aufgegriffen. So behandelt R. Hoffmann (1923) den Hochaltar im Rahmen der „Bayerischen Altarbaukunst“ <sup>18</sup>. Die romanische Hallenkirche erfährt ihre entsprechende Würdigung bei L. Stoltze (1929) <sup>19</sup>. M. Schreiber (1933) setzt sich in einem Zeitungsbeitrag mit den Gemälden im Langhaus auseinander <sup>20</sup>. In den „Karthäuser-Blättern“ (1932) <sup>21</sup> und bei K. Bauer (1962) <sup>22</sup> werden nur noch bereits bekannte Tatsachen über Karthaus-Prüll referiert.

### *Die Innenausstattung*

Dem Hauptportal im Westen ist eine stuckierte Eingangshalle vorgelagert. Der lichte Kirchenraum erweckt einen künstlerisch geschlossenen und harmonischen Eindruck. Diese Einheit wird trotz dem Nebeneinander verschiedener Stilarten gewahrt. Dies bewirkt vor allem die Renaissancestuckierung, die gleichmäßig das romanische Langhaus und den gotischen Chor überzieht.

Das Langhaus besteht aus einer dreischiffigen Halle und einer Westempore. Quadratische Pfeiler unterteilen die Halle in sechs Joche, die durch Gurtbogen getrennt sind. Die Joche sind in den Seitenschiffen annähernd quadratisch, im Langhaus querrrechteckig. Die Stukkatur überzieht netzartig alle Gewölbefelder. An den Seitenwänden und der Emporenbrüstung sind stuckierte Bilderrahmen angebracht, die zum Teil mit Gemälden gefüllt sind.

Der gegenüber dem Mittelschiff stark erweiterte Chor ist polygonal geschlossen. Das durchlaufende Tonnengewölbe überzieht ein sternförmiges, gotisches Rippennetz, mit Renaissancestukkatur. An den Chorwänden erstreckt sich beidseitig das hohe Chorgestühl. Daran schließen sich reichverzierte Paramentenschränke an. Nischenförmige Lektorien tragen einen durchbrochenen, mit Figuren besetzten Aufsatz, der in die weit herabreichende Fensterzone hineinragt. Daran schließen sich kleine Nebenaltäre. Über dem Chorgestühl umzieht die Wände gleichmäßig eine Reihe von Gemälden, die von Stuckrahmen umschlossen sind. Den Abschluß nach oben zu bildet ein kräftiges Gesims. Die zentrale Stellung im Raum nimmt der Hochaltar ein, der durch seine Größe die gesamte Höhe des Chores ausfüllt, und dadurch die Abschlußwand verdeckt.

<sup>16</sup> G. Zirngibl, 950 Jahre Karthaus-Prüll in Regensburg, 997—1947 (1947) (künftig: Zirngibl).

<sup>17</sup> G. Mies van der Rohe, Die ornamentale Innendekoration von Karthaus-Prüll, in: 950 Jahre Karthaus-Prüll, hrsg. von G. Zirngibl, 29—31 (künftig: M. v. d. Rohe).

<sup>18</sup> R. Hoffmann, Bayerische Altarbaukunst (1923) XXIV und 272 ff. (künftig: Hoffmann, Altarbaukunst).

<sup>19</sup> L. Stoltze, Die romanischen Hallenkirchen in Altbayern (1929) 3—6.

<sup>20</sup> M. Schreiber, Die Gemälde im Bruderchor der ehemaligen Karthäuserkirche zu Prüll, in: Regensburger Anzeiger 1933, Nr. 8.

<sup>21</sup> Karthäuser Blätter, Regensburg 1928 ff., Jg. 5, 1932, Nr. 5 und 6.

<sup>22</sup> K. Bauer, Regensburg aus Kunst- und Kulturgeschichte (1962) 452 ff.

## Der Hochaltar

### Beschreibung mit Kurzanalyse

Der Hochaltar (Abb. 1) setzt sich aus drei Gliedern zusammen, dem Altartisch, dem Retabel und den beiden seitlichen Schranken. Der ganze Altaraufbau steht auf einem dreistufigen Sockel. Die Holzhüllungen des Altartisches bilden einen schmalen Sockel und Eckrisalite. Diese sind durch hochrechteckige, marmorierte Felder mit Profilleisten verziert. Die restliche Wand des Antependiums gliedert sich in drei marmorierte Felder, von denen das mittlere quadratisch und die beiden flankierenden querrrechteckig sind. Im mittleren Feld schließt eine achteckige Ausparung ein flaches, geschnittes, griechisches Kreuz mit Strahlenkranz ein. Den Abschluß des Antependiums bildet eine etwas vortretende und mit einer Kehlung versehene Platte. Die Mensa wirkt dreifach zurückgestuft. Die beiden hinteren Absätze jedoch bilden den Sockel für das dreigeschossige Retabel.

Im ersten Geschoß des Retabels steht der Tabernakel zwischen den Sockeln der Säulen für das Hauptgeschoß. Die Medaillons auf den Sockeln enthalten Psalmenverse und werden von einer flachen, pflanzlichen Schnitzerei begrenzt. Seitlich dahinter öffnen sich zwei Nischen, die von einer Muschel abgeschlossen werden. In ihnen stehen auf Konsolen zwei Holzfiguren. Links der hl. Johannes der Täufer, rechts der hl. Bartholomäus. Die Eckzwickel über den Muscheln füllen dreieckige Blüten aus.

Vor dem Tabernakel steht das Sakramentshäuschen auf einem Sockel. Es besteht aus einem rechteckigen Aufbau, mit seitlicher Pilastergliederung und daran anschließenden Voluten mit Kandelabern. Die Türe zwischen den Pilastern ist durch ein Alpha-Omega-Monogramm in einem Strahlenkranz geschmückt. Bekrönt wird dieses Gehäuse von einem doppelt aufgesockeltem Kreuz.

Der Tabernakel wiederholt im wesentlichen den Aufbau des Retabels. Den Hauptteil bildet die rundbogige Mittelnische, die sich mit den angrenzenden rechteckigen Seitenfeldern zu einem Palladiomotiv zusammenschließt. Die kompositen Säulen stehen auf Postamenten mit Reliquieneinschlüssen und sind im unteren Drittel mit Kartuschen, im oberen Teil mit Blatt- und Blütenwerk verziert. Hinter den Säulen liegen an dem Tabernakelgehäuse kompositen Pilaster auf. Architrav und Fries schaffen nicht nur durch Verkröpfung die Verbindung mit den Säulen an der Tabernakelfront, sondern auch mit den abschließenden Säulen der konvergenten Nische. Diese Säulen sind mit Engelsköpfen ausgestattet, deren Flügel nach oben zeigen. Den Abschluß dieser Zone bildet das Kranzgesims. Sima und Geison schließen den Nischenbogen nach vorne ab und binden ihn so an den Unterbau. Den hinteren Nischenbogen verdeckt weitgehend die Halbfigur des segnenden Gott Vaters, die von einer halbrunden Wolkenbank umgeben wird. Weiterer Figurenschmuck ist in dem Raum zwischen den Säulen und Pilastern eingeschlossen. Auf Blattvolutenkonsolen stehen zwei Engel, die im Hintergrund von Nischen mit abschließenden Muscheln umfassen werden. Ein geknickter Sprenggiebel füllt die restliche Rückwand bis zum Architrav. In die seitlichen Wandfelder der mittleren Nische sind in einem rechteckigen Rahmenfeld, das mit flachen Schnitzereien versehen ist, jeweils ein rechteckiger Spiegel mit eingezogenem halbrunden Abschluß eingelassen. Den darüber angebrachten halbrunden Segmentgiebel durchbricht eine pyramidale Zierform. Diese basiert auf einer Konsole. Die rückwärts schließende Wand der Bogennische trägt eine marmorierte Felderung mit geschnittener flacher Muschel und einem halbrunden Giebel. Das Attikageschoß des Tabernakels ist

etwas nach innen gerückt und umfaßt im wesentlichen den Bogen des Palladiomotivs.

An diesen Bogen schließen sich auf beiden Seiten je ein Engelskopf mit Flügeln an. Dahinter erhebt sich der eigentliche Attikaaufbau, der oben von einem Gesims begrenzt wird. Die Verbindung von Attika und Konsolgesims stellen zwei geschweifte Giebelstücke her, die sich aus Voluten entwickeln und über den äußersten Säulen des Unterbaues liegen. Auf den Giebelstücken sitzen Engel, die sich zur Mitte neigen.

Die bekrönende Tabernakelkuppel erhebt sich über einem gekehlten Sockel in achteckiger, zwiebelförmiger Gestalt. Verziert wird sie durch einen geflügelten Engelskopf auf der Vorderseite, durch Krappen an den Kanten und durch Pflanzenschnitzereien. Die Haube ragt über das Ornamentband hinaus, das Tabernakelgeschoß und Mittelgeschoß trennt.

Das Hauptgeschoß gliedert sich in drei Teile. Ein großer Bogen wird seitlich von zwei kleineren Bögen flankiert. Zwei große komposite Säulen, die auf den Sockeln im Untergrund stehen, bilden mit ihrem abschließenden Gebälk die architektonische Umrahmung des Hauptgeschosses. Die Säulen tragen im unteren Drittel Blattzierat auf einer marmorierten Unterlage. Engelsköpfe mit Flügeln und herabhängenden Fruchtfeston sind der Hauptschmuck des übrigen grün-gesandelten Säulenschafts. Sie werden nur noch von geringem Blatt- und Rankenwerk umgeben.

Die Säulen schließen eine Bogenformation ein, die sich über Architrav und Fries hinweg bis zum Kranzgesims erstreckt. In den Eckzwickeln, die der Bogen aus dem Fries ausschneidet, sind Engelsköpfe angebracht. Die Mitte des Korbbogens markieren zwei Voluten und ein Engelskopf mit Flügeln. Seitlich liegt der Bogen auf einem Gesims auf, das zwei Volutenkonsolen trägt. Diese ruhen wiederum auf einem Gesims, das eine pilasterähnliche Wandvorlage abschließt. Bogen und Wandvorlage sind in gleicher Weise verziert. Ein gemaltes Ornament umschließt ein geschnittes Blattwerk. Den ornamentalen Abschluß bildet eine geschnittene Rosette. Die vorgekröpften Friesstücke über den großen Säulen tragen Wappenkartuschen, auf der linken Seite das herzoglich bayerische, auf der rechten Seite das kurfürstlich bayerische Wappen. Der Architrav erstreckt sich von den Säulen ausgehend auch über die seitlich anschließenden Bögen und bindet diese damit an den Mittelteil.

Der Unterteil der seitlichen Bogenformationen besteht aus einem rechteckigen Sockel, der ein von Schnitzwerk umgebenes Medaillon trägt und unten durch das durchlaufende Fußgesims und oben durch ein eigenes Gesims begrenzt wird. Darüber erhebt sich ein Postament mit Rosetten, auf dem ein trommelförmiger Sockel mit geometrischer Verzierung steht, der wiederum eine Kandelabersäule trägt. Das untere Säulendrittel bildet eine Palmettenformation aus. Der übrige Schaft ist kanneliert und zum Teil mit Pfeifen gefüllt. Auf dem Kompositkapitell erhebt sich der Bogen und endet auf einer Volutenkonsolle, die als Pendant zur Konsolle des Mittelteils an dem tragenden Pfeiler anliegt. Ein aufgeblendeter Schlußstein stellt über ein Zwischenstück die Verbindung zum Architrav her. Der Fries wird nicht mehr voll ausgebildet. Er dient als Anlauf für das abschließende Gesims des Hauptgeschosses und trägt auf einem Volutensockel eine pyramidale Bekrönung. Während die seitlichen Bögen nach hinten offen sind, ist der mittlere durch ein Gemälde geschlossen. In den seitlichen Arkaden stehen Heiligenfiguren, links der hl. Bartholomäus, rechts der hl. Hugo von Lincoln. In der mittleren Bogennische ist eine Kreuzigungsgruppe aufgestellt. Maria Magdalena kniet unter dem Gekreuzigten. Zu ihren Seiten stehen Maria und Johannes. Eine gemalte Landschaft mit schwebenden Engeln bildet den Hintergrund.



Abb. 1: Hochaltar, Karthaus-Prüll, Regensburg

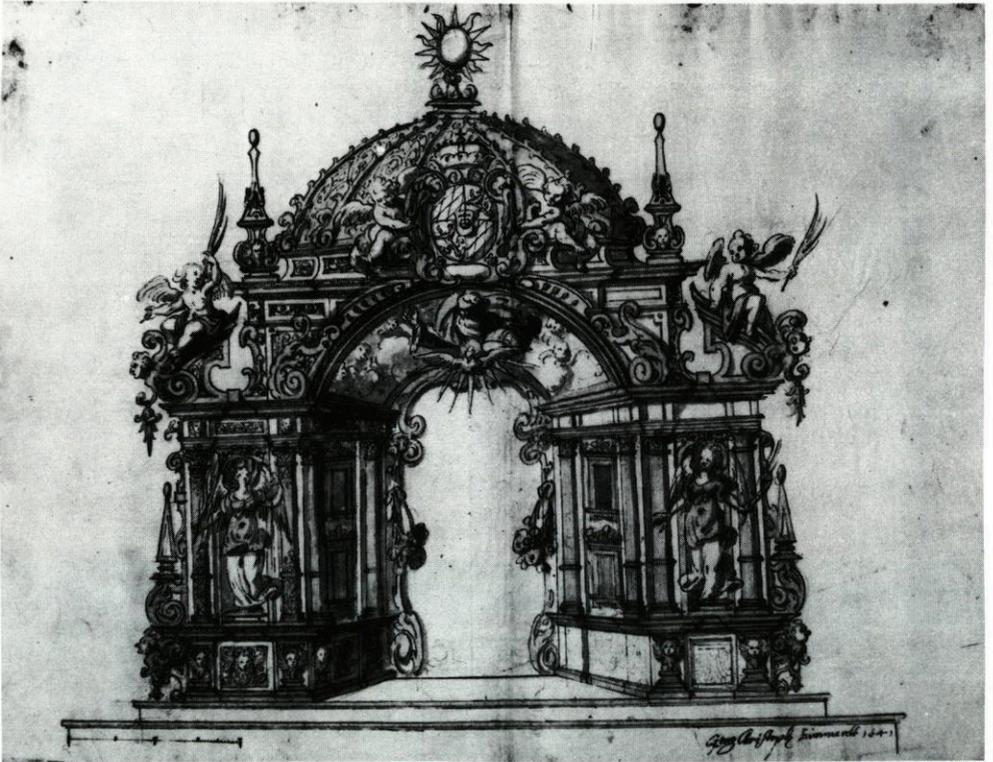


Abb. 2: Tabernakelentwurf für Karthaus-Prüll von Georg Christoph Einhardt, datiert und signiert, 1641, München Bayerisches Hauptstaatsarchiv KL fasc 606/9

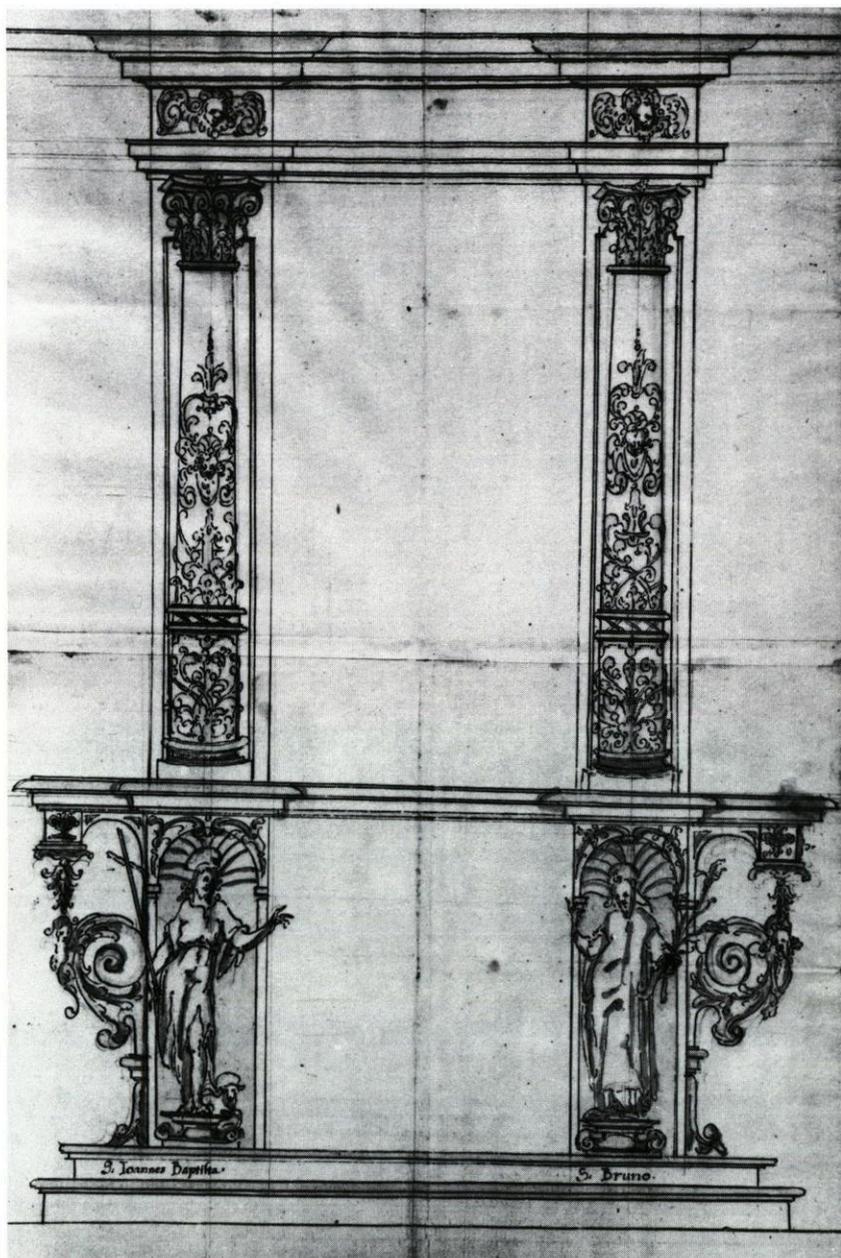


Abb. 3: Entwurf zur Renovierung des Hochaltars für Karthaus-Prüll von Georg Christoph Einhardt, 1641, München Bayerisches Hauptstaatsarchiv KL fasc 606/9

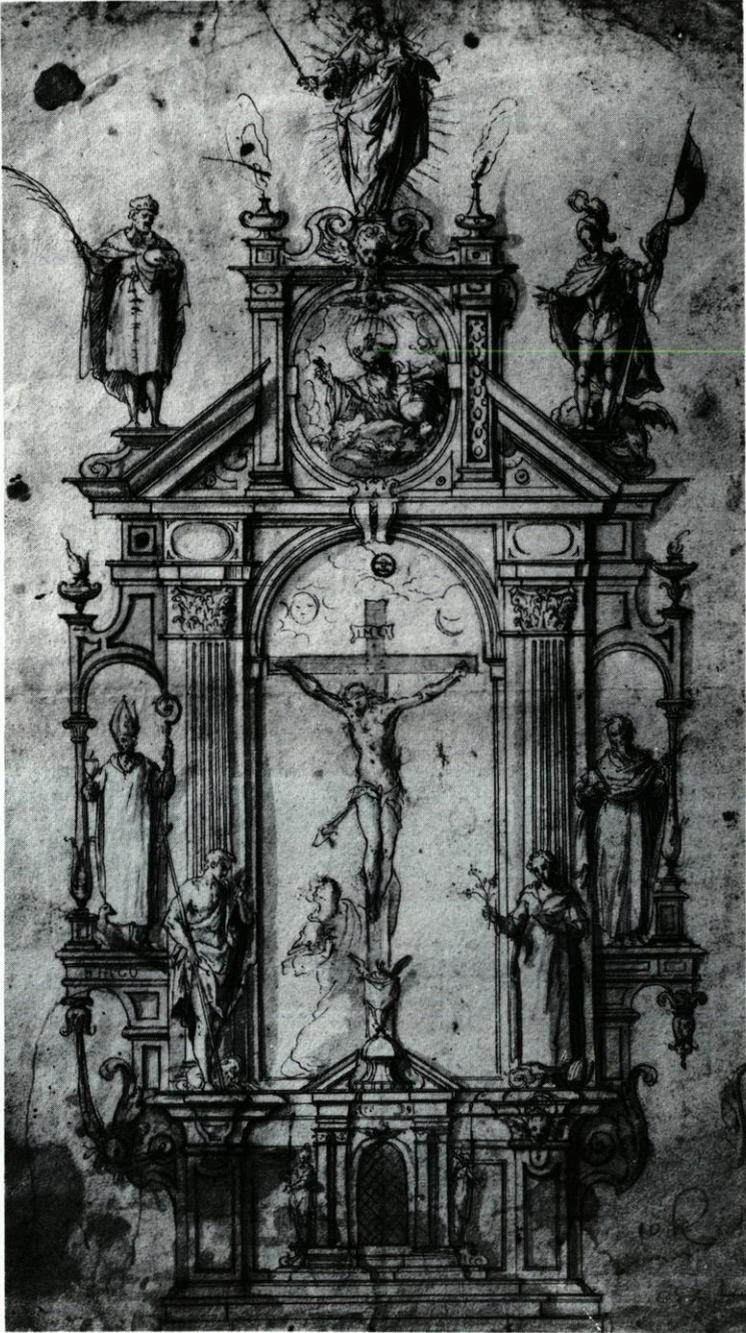


Abb. 4: Hochaltarentwurf für Karthaus-Prüll von Hans Krumper, datiert und signiert, 1607, Basel Kupferstichkabinett Inv. Bi. 390. 8

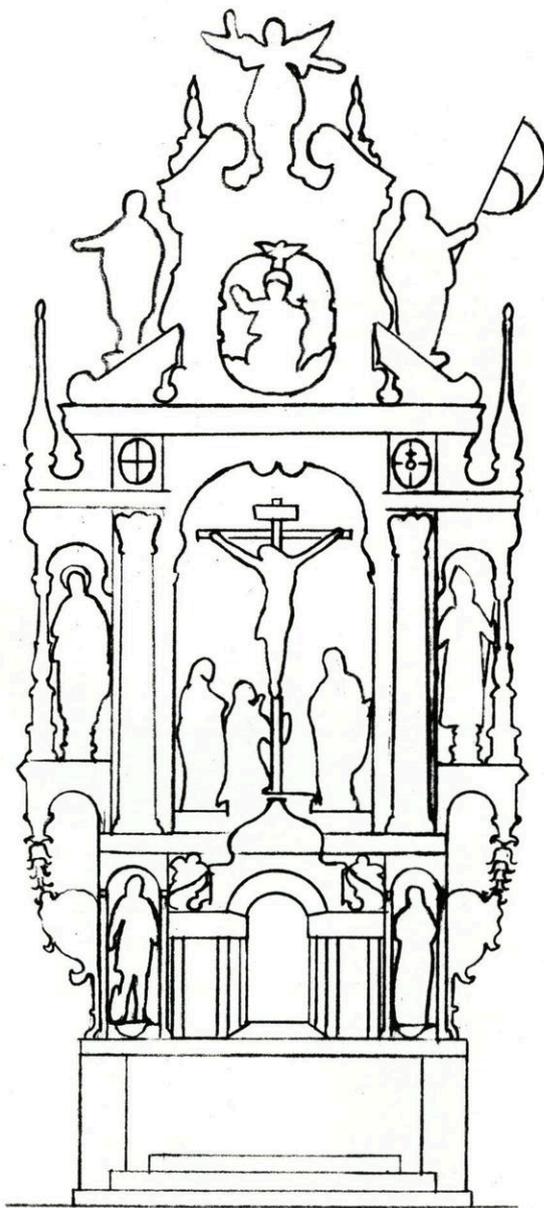


Abb. 5: Rekonstruktionsskizze zum Altarzustand von 1641

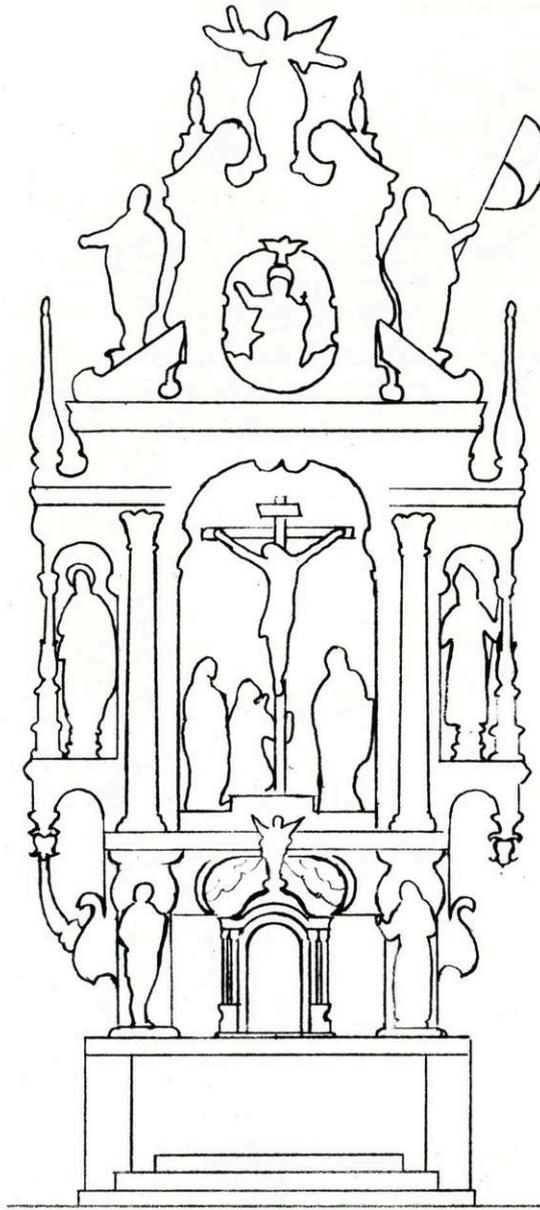


Abb. 6: Rekonstruktionsskizze zum Altarzustand von 1605



Abb. 7: Tabernakel auf der Rückseite des Hochaltars, Karthaus-Prüll, Regensburg



Abb. 8: Hl. Bruno am Hochaltar in Karthaus-Prüll, von Bartholomäus Müller, 1641



Abb. 10: Hl. Hugo von Lincoln am Hochaltar in Karthaus-Prüll, 1605

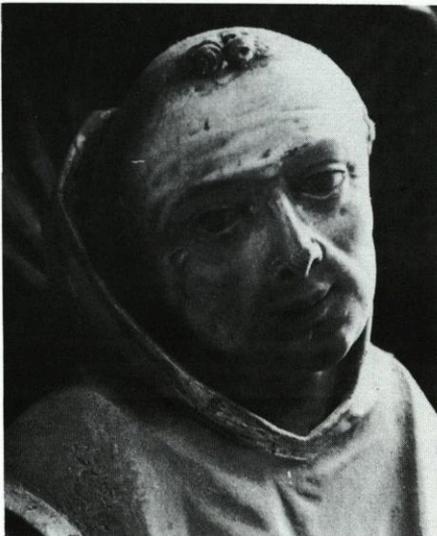


Abb. 9: Kopf des Hl. Bruno



Abb. 11: Kopf des Hl. Hugo



Abb. 12: Stuckierung, Karthaus-Prüll, um 1605

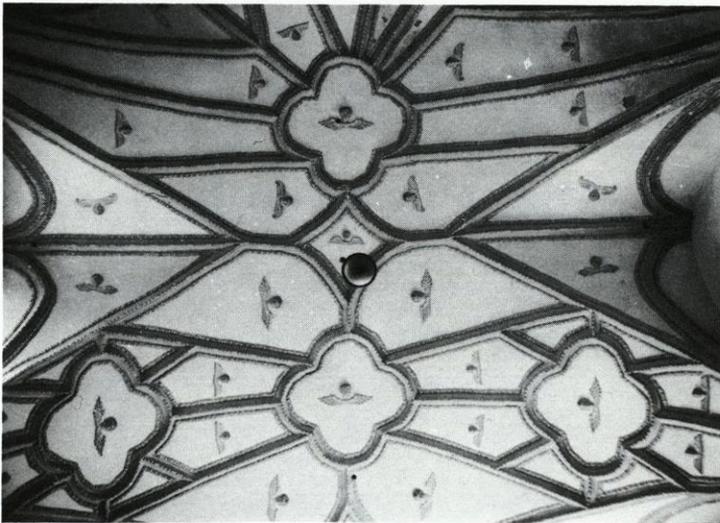


Abb. 13: Stuckierung, Kreuzkirche Haindling

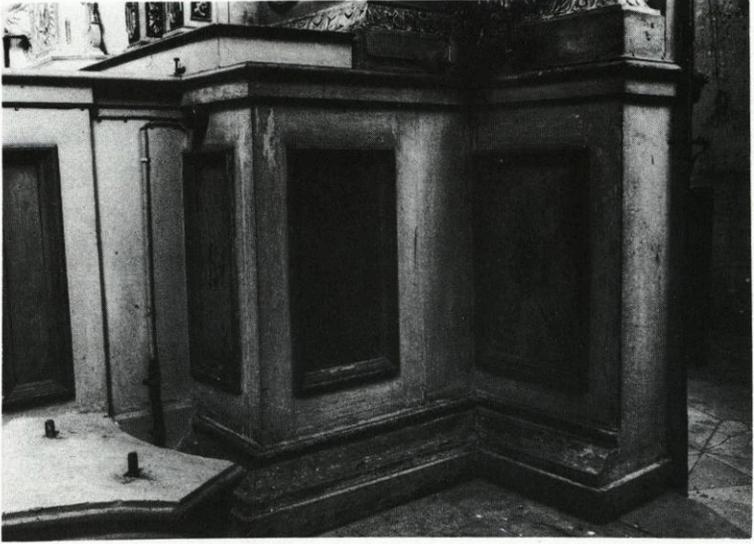


Abb. 14: Rechte Sockelseite am Hochaltar, Karthaus-Prüll



Abb. 15: Tabernakel am Hochaltar, Ausschnitt rechte Seite, Karthaus-Prüll, 1641

Ein Sprenggiebel schließt das Hauptgeschoß ab. Der Auszug sitzt auf der mit einem sogenannten „laufenden Hund“ verzierten Sima des Konsolgesimses auf. Seitlich wird er von den Giebelstücken begrenzt. Zwischen zwei kompositen Pilastern bildet der Auszug eine Nische aus, die unten und oben von einem halbkreisförmigen Bogen eingefaßt wird und nach hinten offen ist. In der Nische sitzt der segnende Gott Vater mit der Weltkugel in der rechten Hand auf einer Wolkenbank. Zu seinen Füßen befindet sich ein Sockel mit einem Medaillon, indem die Jahreszahl MDCV steht. Über Gott Vater schweben zwei Engel und der heilige Geist in Gestalt der Taube. Weitere Engel stehen auf langgezogenen Akanthusvolutenkonsolen vor den Pilastern. Auf dem darüber vorkragenden Gebälk liegen Engelsköpfe auf. Hinter den Giebelstücken sind auf Sockeln die Figuren des hl. Bruno (links) und des hl. Georg (rechts) angebracht. Auch der Auszug schließt mit einem Sprenggiebel. Die Giebelstücke sind geschweift und laufen in einer Volute aus. Dazwischen steht auf einem Sockel ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln.

An die Figurennischen der untersten Altarzone schließen sich Holzschranken als Verbindungsglieder zu den Chorwänden an. Sie führen in einem stumpfen Winkel vom Altar weg und enden nach vorne zu unter den inneren Kanten der Fensterlaibungen der Chorschrägen. Pilaster mit kompositen Kapitellen gliedern die Wand in zwei Teile. Die beiden äußeren Pilaster stehen auf einem Sockel mit Füllung. Sie umschließen eine halbrunde gemalte Nische, die durch eine ebenfalls gemalte Muschel mit Fruchtgehängen versehen ist. Die Spandrillen füllen geschnitzte Blumen. Vor der Nische steht auf einem eigenen Postament eine Vollsäule, die durch ein verkröpftes Gebälk mit der Wandarchitektur verbunden ist. Sie tragen jeweils ein geschweiftes Giebelstück, auf dem ein Engel mit ausgebreiteten Armen und Flügeln sitzt. Der dem Altar am nächsten stehende Pilaster wird im unteren Teil vom Retabelpostament verdeckt. Daran schließt eine Wandfläche mit zwei hochrechteckigen, übereinanderliegenden Füllungen an. Die Füllungen sind von Profilleisten und Schnitzwerk umgeben. Auf der oberen Füllung erhebt sich ein Gesims, das den Ausgangspunkt für zwei Voluten mit geschweiften Giebelsegmenten und eingeschlossenem Zierat bildet. Diese verzierte Wand ist zugleich als Tür ausgearbeitet, durch die man zur Rückseite des Altares gelangt.

#### *Das ikonographische Programm*

Den Mittelpunkt des ikonographischen Programms am Hochaltar bildet die Kreuzigungsgruppe. Die Gestalten von Christus, Maria und Johannes bilden eine alte Tradition, während die kniende Maria Magdalena unter dem Kreuz eine Anfügung darstellt, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Bayern beliebt ist. (Dieselbe Gruppierung der Figuren tritt z. B. im Kreuzaltar der St. Ulrichskirche in Augsburg auf, der 1604 von Hans Reichle geschaffen wurde.) Im Auszug ist Gott Vater mit dem Heiligen Geist in Gestalt der Taube zu sehen. Dies stellt eine Übernahme aus italienischen Altaraufbauten dar, die in Deutschland vorher kaum üblich war. Die Mittelachse bekrönt schließlich eine Engelsgestalt mit Siegerkranz und Palmzweig, die zwar nicht mehr vorhanden sind, aber durch Vergleiche mit dem Hochaltar in Prüfening (ca. 1610) und den drei Choraltären in St. Ulrich in Augsburg (1604—1607) rekonstruiert werden können. Den Auszug flankieren die zwei Kirchenpatrone St. Vitus und St. Georg. Sie sind in Einheit zu sehen mit dem Heiligen Geist, dem die Kirche ursprünglich geweiht war. Dazu tritt im Hauptgeschoß ein weiterer Kirchenpatron, der Apostel Bartholomäus unter dem linken Baldachinbogen. Ihm gegenüber stellt der Heilige Hugo von Lincoln als Karthäuser-Heiliger

den Bezug zum Orden her. Unter ihm ist in der Tabernakelzone der Gründer des Karthäuserordens, der Heilige Bruno zu sehen. Das Pendant bildet der hl. Johannes Baptista, der das große Vorbild der Karthäuser ist. Zugleich stellt er als Vorfahr Christi die Verbindung zur Kreuzigungsgruppe her.

#### *Vorläufige Analyse*

Der Altar wirkt auf den Betrachter zuerst fließend und Übergangslos. Erst bei genauerem Hinsehen ist eine systematische Gliederung erkennbar. Die Unterscheidung von Tabernakelgeschoß, Hauptgeschoß und Auszug fällt deshalb so schwer, weil sich diese Teile nicht klar durch horizontale Linien voneinander abgrenzen, sondern ineinander übergreifen. Das Hauptgeschoß nimmt dabei eine zentrale Stellung ein, da von seiner architektonischen Gestaltung die anderen Teile abhängig sind. So ermöglichen die beiden Postamente der großen Säulen erst das Untergeschoß. Sie bestimmen einerseits den Raum für den Tabernakel, andererseits geben sie das Maß der anschließenden Figurennischen an. Der Tabernakel paßt sich dem Retabel vor allem dadurch an, daß er die Hauptzone in seiner Gliederung wiederholt.

Durch die Hereinnahme des Auszugs zwischen die Giebelstücke des Hauptgeschosses wird auch das Obergeschoß in das Retabel integriert. Die seitlichen Bogenöffnungen sind durch das Fußgesims und den Architrav an die Mittelnische gebunden.

Die herausragende Bedeutung der mittleren Bogennische wird durch die figürliche Ausstattung unterstrichen. Während die übrigen Figuren des Altares einzeln stehen und keine direkte Verbindung untereinander aufnehmen, beziehen sich die Figuren in der mittleren Bogennische aufeinander und bilden eine Gruppe. In ihrem Zusammenwirken stellen sie ein Ereignis, nämlich die Kreuzigung dar, das eine tiefere Bedeutung und Symbolträchtigkeit aufweist, als die Einzelfiguren. Der hohe Symbolwert der Kreuzigungsgruppe vereinigt in sich die symbolischen Bedeutungsschichten der Einzelfiguren und steigert sie zu erhöhter Wirkung. Dadurch erhalten die Einzelfiguren einen rahmenden, dekorativen Charakter.

Im Altar treten nicht nur die einzelnen Glieder untereinander in Verbindung, sondern der gesamte Aufbau nimmt Beziehung auf die umgebende Kirchenarchitektur. Einen wesentlichen Beitrag dazu leisten die Stellwände. Sie schließen (in ihrer Funktion) Chorwand und Altaraufbau zusammen. Sie bestimmen auch den optischen Standpunkt des Altares. Der tatsächliche Standort wird dadurch verschleiert, daß die Schranken den unterhalb der Fenster liegenden Teil des Chorschlusses verdecken. Ihre schräge Stellung zum Altar nähert sie den Chorschrägen an und läßt sie als Verblendung der Mauer wirken. Damit scheint auch der Altar direkt vor der Mauer zu stehen.

Eine weitere Gemeinsamkeit haben Altar und Mauer in ihren Gesimsen. Der abschließende Architrav des Altarhauptgeschosses liegt etwa in der gleichen Höhe, wie das Gesims an der Chorwand, das als Ansatzpunkt für die Gewölberippen dient<sup>24</sup>. In seinem geradlinigen Aufbau folgt der Altar der aufstrebenden Chorwand bis zum Gewölbeansatz. Dort beginnt er sich zu verjüngen, um damit dem Gewölbe zu folgen. Der Auszug mit seinen Figuren ist den Gewölberippen einbeschrieben. Der Scheitelpunkt der Rippen wird am Altar durch den Kopf des bekronenden Engels markiert.

<sup>24</sup> Je nach Standpunkt des Betrachters können sie sich etwas gegeneinander verschieben.

Das Hauptgeschoß des Altares tritt in eine andere Beziehung zur dahinterliegenden Wand, als das Untergeschoß mit den Schranken. Im Hauptgeschoß wird die Distanz des Altares zur dahinterliegenden Mauer und die ununterbrochene Fortführung der Chorwand deutlich. Dies bewirken die offenen Figurennischen, die den Blick auf die Mauer freigeben. Obwohl die Giebelfiguren sich in ihrer Staffellung dem Verlauf des Gewölbes anschließen, durchbrechen sie durch ihr senkrechtcs Auftragen dennoch die gebogenen Rippenformen. Damit zeigen sie ihre Bewegungsfreiheit und den Abstand zur Chormauer auf. Diese Absicht unterstützt auch die Auszugsnische, indem sie das Licht aus dem Fenster in den Chorraum eintreten läßt. Zugleich ist sie durch dieselbe Tatsache ein Beispiel für die Rücksichtnahme des Altares auf die umgebende architektonische Gestaltung. Der Grund für die verschiedenen Arten von Bindungen, die der untere und der obere Altarteil mit der Wand eingehen, soll unter anderem im folgenden Kapitel geklärt werden.

### *Rekonstruktion der verschiedenen Altarzustände*

#### Rekonstruktion von 1641

Die heutige Altaranlage stellt nicht mehr den originalen Bestand dar. Um die ursprünglich beabsichtigte Wirkung beurteilen zu können, ist es notwendig, den Altar so weit wie möglich zu rekonstruieren. Dazu müssen mehrere Faktoren berücksichtigt werden.

Zuerst sollen an Hand von vorhandenen Akten die geplanten Renovierungsarbeiten von 1641 festgestellt werden. Dann ist die Ausführung des Planes durch Untersuchungen der technischen Beschaffenheit zu überprüfen und auftretende Unstimmigkeiten sind zu klären. Ausgehend von der Rekonstruktion des Altarzustandes um 1641, wird der Versuch unternommen, den Originalzustand von 1605 herzustellen. Dazu ist ein Vergleich mit dem Entwurf Hans Krumpers notwendig<sup>25</sup>, in Verbindung mit Untersuchungen am Altaraufbau. Anschließend ist eine kurze Behandlung von eventuell sich ergebenden Veränderungen am Altar vorgesehen, die bisher unbeachtet blieben.

Der Altar wurde 1605 von Herzog Wilhelm V. von Bayern gestiftet, wie aus Akten um 1641 ersichtlich ist<sup>26</sup>. Aus denselben Akten geht hervor, daß er 1633/34 beschädigt wurde. Die Karthäuser wandten sich 1641 an Kurfürst Maximilian I. von Bayern, mit der Bitte, den Altar wieder herstellen zu lassen. Dieser entsprach der Bitte und beauftragte den Pfleger zur Statt am Hof und Mauttner zu Regensburg einen Kostenvoranschlag zu erstellen. Am 27. Juli 1641 sendet der Pfleger einen Brief mit dem Schadensbericht, zwei Plänen und „Zetlen“ von vier Handwerkern an Maximilian. Die „Zetlen“ sind Verträge, die zwischen den Handwerkern und dem Kloster Karthaus Prüll geschlossen wurden. Sie beinhalten einerseits die Abrechnung für bereits am Hochaltar ausgeführte Restaurierungen, andererseits geben sie Auskunft über die noch auszuführenden Arbeiten und den damit verbundenen Kosten.

<sup>25</sup> Ausstellungskatalog: Zeichnungen des 17. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett (1973) 12 ff., Nr. 11. Ein Altarriß von Hans Krumper wird überzeugend als Entwurf für den Hochaltar der Karthäuserkirche in Prüll ausgewiesen. Das Blatt ist mit der Jahreszahl 1607 versehen. Diese Abweichung zur in Karthaus angegebenen Entstehung von 1605 ist eventuell durch eine Veränderung auf der Zeichnung zu erklären, auf die sich das Datum 1607 beziehen könnte.

<sup>26</sup> Bauakten im Bayerischen Hauptstaatsarchiv München (künftig: HStAM) KL fasc. 606/9.

Die „zwei Visirn“ von denen der Pfleger spricht, sind zwei Entwürfe für die Renovierung des Altares, von dem Maler Georg Christoff Einmardt gezeichnet. In seinem Vertrag schreibt er von zwei „Visierungen“, die er für den Tabernakel angefertigt hat. Dabei hat er sich etwas ungenau ausgedrückt, denn nur ein Entwurf bezieht sich auf den Tabernakel (Abb. 2), der andere dagegen auf den Altaraufbau<sup>27</sup> (Abb. 3). Dies geht auch aus den übrigen Verträgen mit den Handwerkern hervor.

Bei einem Vergleich zwischen dem Tabernakelentwurf (Abb. 2) von Einmardt und der heutigen Ausführung (Abb. 1) sind folgende Unterschiede festzustellen. Gemäß dem Plan müßten vor der Kuppel, die den Tabernakel abschließt, wappentragende Engel schweben. Es wurde aber lediglich ein geflügelter Engelskopf aufgesetzt. Die Form der Kuppel selbst ist im Entwurf kugelförmig, in der Ausführung jedoch zwiebelförmig. Während die unteren Engel auf dem Entwurf vor den Säulen stehen, erscheinen sie heute hinter diesen. Diese Beispiele mögen genügen, um aufzuzeigen, daß diese Entwürfe nicht absolut getreu ausgeführt wurden. Die Zeichnung macht einen sehr lockeren und flüchtigen Eindruck. Nur die Umrisse der Zieraten werden angegeben, keine Binnenzeichnungen. Diese Tatsache weist darauf hin, daß hier nur eine allgemeine Grundform angegeben werden soll, die je nach Wunsch des Auftraggebers (eventuell auch nach Auffassung des ausführenden Handwerkers) verändert werden kann.

Entwurf und Ausführung des Tabernakels stimmen in den wesentlichen Merkmalen überein, so daß man annehmen kann, daß keine eingreifenden Veränderungen stattgefunden haben. Anders verhält es sich beim Altar. Entwurf (Abb. 3) und heutiges Aussehen (Abb. 1) haben nur noch wenig Gemeinsamkeiten.

Der Entwurf zeigt Unter- und Hauptgeschoß des Altares. Die viereckigen Säulenpostamente im Untergeschoß sind als Figurennischen mit abschließender Muschel ausgebildet. In den Nischen stehen die Figuren von St. Johannes Baptista und St. Bruno. In etwa halber Höhe der Figurennischen schließen seitlich Voluten an; Engelsköpfchen und Girlanden verbinden sie mit einer Bogenformation, die sich neben die Nischen unter das Gesims schiebt. Über den Nischen erheben sich die Säulen des Hauptgeschosses, die mit allerlei Blattrankenornament und Engelsköpfchen verziert sind. Auf den darüberliegenden verkröpften Friesstücken erscheinen geflügelte Engelsköpfe.

Beim Vergleich mit dem heutigen Aussehen des Altares fällt auf, daß nur die Säulen im Hauptgeschoß mit dem Plan weitgehend übereinstimmen. An Stelle der Engelsköpfe im Fries sind nun zwei bayerische Wappen getreten. Die Figuren von Johannes Baptista und Bruno stehen in ihren Nischen neben den Säulenpostamenten, unterhalb der seitlichen Figurenbaldachine des Hauptgeschosses. Die Voluten mit Engelsköpfchen und Girlanden sind nicht mehr zu sehen. Dafür tritt nun die Verbindungswand zur Chormauer in Erscheinung.

Einige Unregelmäßigkeiten am Altaraufbau geben einen ungefähren Aufschluß über das Aussehen nach der Restaurierung von 1641. Die Annahme, daß weitgehend nach dem Plan von Einmardt vorgegangen wurde, bestärken vor allem einige Architekturteile auf der Rückseite des Altares.

Pater Zirngibl hat 1947 zwei Nischen freigelegt, die mit Grotteskenmalerei geschmückt sind<sup>28</sup>. Auf der Innenseite gehen die Bögen aus der Altarwand hervor,

<sup>27</sup> Die beiden Pläne liegen im Akt (HStAM KL fasc. 606/9) und sind Federzeichnungen auf weißem Papier mit gelben und grauen Lavierungen.

<sup>28</sup> Zirngibl, Abb. Tafel IV.

außen ruhen sie auf viereckigen, kapitellähnlichen Sockeln. Der untere Abschluß verläuft in Höhe des Ornamentbandes im Gesims zwischen Unter- und Hauptgeschoß. Nach vorne und zur Seite hin sind die Bögen verkleidet. Die vordere Abdeckung bilden die Medaillons mit den Namen der Heiligen. Die Bretter, die den hinteren Abschluß bildeten, wurden von Pater Zirngibl entfernt, sind aber noch vorhanden.

In der Entwurfszeichnung von Einhardt sitzen diese Bogennischen etwas tiefer, nämlich unter dem Trenngesims. Dies könnte seinen Grund in der Zeichnung haben, die den Altar nicht genau wiedergibt. Einhardt zeichnet in der mittleren Nische des Hauptgeschosses ein gerade abschließendes Gebälk, während es in Wirklichkeit von dem Nischenbogen durchschnitten wird. Der Maler beschränkt sich hauptsächlich auf die zu restaurierenden Teile und vereinfacht damit das Altarschema. Daher ist wohl auch die Anbringung der seitlichen Bogennischen an das sogenannte Fußgesims zu erklären. Auch für die Ausführung spielt der Abstand des Bogens von der Volute keine wesentliche Rolle, da die Verbindung durch eine Girlande hergestellt wird, die beliebig verlängert werden kann.

Um feststellen zu können, ob diese Planabweichungen bereits bei der Ausführung vorgenommen wurden, oder auf eine spätere Veränderung zurückzuführen sind, müssen einige Beobachtungen in technischer und stilistischer Hinsicht angefügt werden.

Einige sichtbare Veränderungen und Unstimmigkeiten an der Architektur lassen das Aussehen des ehemaligen Altartisches erkennen. Die Wände des dreifach zurückgestuften Antependiums sind auch seitlich mit Füllungen und Profilleisten versehen (Abb. 14). Zwischen der seitlichen Füllung der zweiten Abstufung und dem Ansatz zur dritten Abstufung bleibt ein verhältnismäßig großer ungegliederter Freiraum. Seine Entstehung kann geklärt werden, wenn man hinter die Schranken blickt. Öffnet man die Türe in der Stellwand, so erkennt man, daß die dritte Abstufung des Antependiums sich nicht in der selben Weise fortsetzt, wie vor der Abtrennung, sondern in ihrer schreinermäßigen Verbindung zur Schrankenwand gehört, die nur wenige Zentimeter stark ist. Die Wand durchschneidet Gesims und Füllung des alten Altarsockels.

Von der Füllung ist die senkrechte Profilleiste noch vollständig erhalten, während von den waagrechten Leisten nur noch die Ansatzstücke zu sehen sind. Ergänzt man nun diese Füllung in der angegebenen Richtung durch die Trennwand nach vorn, so würde sie genau dem ungegliederten Raum vor der Schranke entsprechen. Daraus ist zu schließen, daß bei dem Anbau der Schrankenwand mit den Figurennischen diese Füllungen durchschnitten und auf der vorderen Seite verschlossen wurden, um ein einheitliches Aussehen zu erzielen.

Auf der Rückseite des Altares sind einige weitere Beobachtungen technischer Art anzufügen. Schranke und Nische weisen ebensowenig eine schreinermäßige Verbindung auf, wie Nische und seitliche Altarwand. Auch der schon erwähnte Bogen unter den seitlichen Figurenarkaden im Hauptgeschoß hat am Rückteil keine Verbindung zur darunterliegenden Figurennische. Die Verknüpfung nach vorne schafft das Medaillonschild und das Ornamentband. Bei diesem fällt auf, daß es unter den Medaillons etwas anders gebildet ist, wie im übrigen Verlauf. Das Grundprinzip ist jeweils gleich. Eine runde Blüte wird auf beiden Seiten von zwei wellenförmigen Bändern eingeschlossen. Im Hauptteil des Altares bilden die Bänder einen Kreis aus, so daß die Blüte vollständig und ohne Lücke umfangen wird. In den seitlichen Anbauten dagegen bleibt ein zwickelförmiger Freiraum zwischen den runden Blüten

und dem Flechtband, da hier die Bänder eine ovale Form umschließen. Außerdem sind die Bänder hier schmaler gebildet. Die unterschiedliche Behandlung des selben Themas läßt auf eine zeitlich verschiedene Ausführung schließen.

Einen wichtigen Aspekt bei der Rekonstruktion bildet die stilistische Betrachtung der Ornamentik. Die Untersuchung beschränkt sich dabei vorerst auf diejenigen Altarteile, die bei einer möglichen Veränderung um 1641 in Betracht kommen. Mit einiger Sicherheit kann man annehmen, daß die Verzierungen auf dem Tabernakel und auf den Säulen von 1641 stammen (Abb. 15), da sie die größte Ähnlichkeit mit dem Entwurf von Einmardt aufweisen. Das Grundelement ist dabei eine runde plastische Ausformung, die einen bestimmten Anfangspunkt hat und sich von da aus folgerichtig nach oben weiter entwickelt. Dabei sind pflanzliche und abstrahierende Formen möglich. Dies wird besonders am Rankenwerk anschaulich. Kräftige, halbrunde Stengel entsprossen dem Schaftring. Sie treiben weitere Blätter und Früchte, die sich in ihrer Plastizität deutlich vom Untergrund abheben. Die entstehenden Unterscheidungen betonen sowohl die Plastizität als auch die Eigenständigkeit der einzelnen vegetabilischen Formen. Dennoch binden sie sich an die Richtung, die der Stengel vorzeichnet, so daß ein organischer Ablauf des Ornaments gewährleistet wird. Die Eckverzierungen über den Muschelnischen des Untergeschosses (Abb. 8) sind in der selben Art ausgeführt. Aus einem kurzen runden Stengel entfaltet sich ein ganzes Blatt- und Blütenbüschel. Ein Vergleich mit den darüber liegenden Eckblüten der Medaillons zeigt, daß diese vollkommen anders gebildet werden (Abb. 1). Die Blüten bestehen aus einem Stempel, von dem aus sich Blätter nach allen Seiten entfalten. Die Blätter liegen flach auf dem Untergrund auf und werden durch Hohlkehlen gebildet. Dieselbe Behandlung zeigen die Eckblüten über den gemalten Nischen der Altarschranken. Noch besser ist diese Stilform an den Umrandungen zu sehen, welche die Türfüllungen der Verbindungswände und die Medaillons mit den Psalmensprüchen im Retabeluntergeschoß umfassen.

Die Pflanze als Ausgangsform ist nur noch schwach erkennbar, da keine zentrale Führungslinie in Form eines Stengels mehr ausgebildet wird. Die Verzierung folgt nun architektonisch vorgegebenen Linien, wie den Türfüllungen oder dem Medailloval. Das Grundprinzip dieser Ornamentik bildet ein Hohlkehlung, die nach Belieben erweitert oder verengt werden kann. Dementsprechend erscheint sie als Blatt oder nimmt einen stielähnlichen Charakter an. Diese Formen zeigen außerdem keinen Bezug auf eine bestimmte Richtung. Sie können sich nach allen Seiten frei entfalten, das heißt, sie müssen nicht mehr auf pflanzlich organisches Wachstum Rücksicht nehmen. Das enge Aufliegen der Ornamente auf dem Untergrund zeigt deutlich ihre flächige Funktion im Gegensatz zur räumlichen Durchdringung und Aufgliederung des Säulenzierats. Die Ungerichtetheit und der Hang zur Abstraktion lassen schon eine gewisse Nähe zur Entwicklung der Rocaille erkennen. Somit sind die Ornamentformen auf den Türen und Postamenten einer späteren Stilstufe zuzuweisen, als die Verzierungen der Säulen. Der zeitliche Ansatz dürfte etwa um 1680—1710 liegen. Die stilistische Einordnung der beiderseits bekrönenden Engelsfiguren führt zum selben Ergebnis, wonach also die seitlichen Altarschranken in ihrer Gesamtheit als Anfügungen des späten 17. oder frühen 18. Jahrhunderts gelten können. Stellt man diese Beobachtungen in Beziehung zu dem Restaurierungsentwurf von 1641, so ergibt sich eine weitgehende Ausführung des Entwurfs.

Der Altartisch war aus den beschriebenen Gründen zweifach zurückgestuft. Die Annahme, daß die Figuren von Johannes und Bruno unter den Säulen des Hauptgeschosses in Nischen gestanden haben, wird durch folgende Sachverhalte erhärtet.

Die Zuweisung der Ornamente auf den Nischen an die 1641 vorgenommene Restaurierung wurde schon erbracht. Ebenso geben sich die vorderen Deckplatten der Postamente durch ihren Zierat als Bestand einer Veränderung um 1700 zu erkennen. Dazu kommt noch, daß sie auf der Innenseite der Postamente etwas überstehen und sich dadurch als nachträgliche Anfügung erweisen. Ferner steht die Gesimsleiste über dem Postament nach vorne zu weiter vor, als zur Seite. Alle diese Unstimmigkeiten könnten beseitigt werden, wenn man sich die Nischen mit ihren Figuren in diesem Postament vorstellt. Dann stimmen nicht nur der Stil der Verzierungen, sondern auch Höhe, Breite und Stärke der vorderen Abdeckung des Postamentes überein. Ihren originalen Standort haben noch die Hauptsäulen und der Tabernakel <sup>29</sup>.

Nun bleibt im Hinblick auf den Plan (Abb. 3) nur noch der Verbleib der Engelsköpfe auf dem Fries des Hauptgeschosses und der Voluten neben den Postamenten des Untergeschosses zu klären. An Stelle der Engelsköpfe sind nun Wappenschilde getreten (Abb. 1). Als Auflage dienen Verkröpfungen über den Hauptgeschoßsäulen. Eine Verkröpfung durchschneidet die Füllung, die zur Verkröpfung der dahinterliegenden Pfeilervorlage gehört und erweist sich damit als nachträgliche Einfügung.

Die zeitliche Einordnung scheint auf Grund der Wappen möglich zu sein. Die beiden Schilde stellen das herzogliche (links) und das kurfürstliche (rechts) bayerische Wappen dar. Aus den Quellen ist ersichtlich, daß beide Male auf dem Tabernakel ein Hinweis auf den Stifter ausgeführt oder geplant war. Zu dem 1633 zerstörten Tabernakel heißt es in dem Bericht des Pflegers zu Stadtamhof an Maximilian, daß alles verwüstet sei: „ausser den 4. Buchstaben des Titls, weilandt Herzog Wilhelm . . . Gedechtnus“ <sup>30</sup>. Da heute auf dem Tabernakel kein Hinweis auf den Stifter besteht, liegt nahe, daß die Wappen über den Säulen an deren Stelle getreten sind. Damit ist auch eine Anspielung auf beide Stifter gewährleistet. Die genaue Unterscheidung von herzoglichem und kurfürstlichem Wappen ist wohl auf Maximilian I. zurückzuführen, der ja erst 1623 die Kurwürde (in Regensburg) erhalten hatte. Eine spätere Generation hätte diesen Unterschied wahrscheinlich nicht mehr getroffen. Deshalb ist anzunehmen, daß die Wappen zur Restaurierung von 1641 gehören.

Die seitlichen Voluten des Untergeschosses sind nicht mehr vorhanden. Einige Anhaltspunkte auf der Rückseite des Altares lassen jedoch auch ihre Ausführung vermuten. Diese Annahme wird u. a. durch Nischen unter den Figurenarkaden bestätigt. An den ursprünglichen Unterbau des Altares, der schon beschrieben wurde, schließt ein Anbau an, der in Höhe des Antependiumgesimses endet. Auf ihm und dem originalen Antependium stehen an den Ecken abgeschrägte Holzaufbauten, die als Schränke ausgearbeitet sind. Gegliedert werden sie durch schlanke Säulen und Gebälk. Die mit Sprenggiebeln und Pyramiden versehenen Attikaufbauten darüber erweisen sich als spätere Anfügungen. Die moderne schwarze Bemalung läßt stellenweise andere Farbtöne durchscheinen, vor allem Gold. Auf der Seite sind einige unregelmäßige Erhebungen zu sehen, die aus Farb- und Leim-

<sup>29</sup> Das Sakramentshäuschen davor ist nach Auskunft von H. H. Pfarrer Wittmann aus den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts.

<sup>30</sup> HStAM KL fasc. 606/9, Unter den „4 Buchstaben des Titls“ ist wohl WHIB = „Wilhelm Herzog in Bayern“ zu verstehen, vgl. dazu Ausstellungskatalog: Wittelsbach und Bayern II/2 (1980) 463 Nr. 74.

resten bestehen und daher als Ansatzpunkt der Voluten in Frage kommen. Die Voluten (bzw. die Farb- und Leimreste) könnten mit den darüberliegenden Bogen- nischen unter den Figurenbaldachinen in einer Ebene zur Deckung gebracht werden, wenn man sich die Schränke um die Tiefe der Figurennischen im Untergeschoß nach vorne verschoben denkt. Dann wäre auch der Sockelanbau als Basis für die „Schränke“ nicht mehr nötig. Damit kann man das Aussehen des Altares nach der Renovierung von 1641 als weitgehend identisch mit dem Entwurf von Ein- markt annehmen (Abb. 5).

#### Rekonstruktion von 1605

Ausgehend von diesem rekonstruierten Zustand von 1641 können Rückschlüsse auf die originale Gestaltung von 1605 gezogen werden. Dazu muß vor allem der Plan Krumpers herangezogen werden (Abb. 4). Bei den folgenden Betrachtungen können wir die Altarteile außer acht lassen, die in den Kontrakten der Handwerker nicht genannt werden, weil sie somit aller Voraussicht nach noch original sind<sup>31</sup>. Sie lassen auch keine Spuren einer späteren Überarbeitung erkennen.

Einen wichtigen Platz im Altaraufbau nimmt der Tabernakel ein. Hinter dem Tabernakel sind einige Überreste der Predellwand des Untergeschosses sichtbar. Sie füllen die obere Hälfte der Fläche zwischen den seitlichen Postamenten und der darüber abschließenden Gesimsleiste. In der Mitte ist eine Bogennische freigelassen, die bis zum Gesims reicht. Die Nischenlaibung zeigt Ornamentmalerei, die Rückseite ist als gemalter, zweigeteilter Vorhang ausgestattet. Auch die Zwickelflächen der Predella tragen noch originale Bemalung, mit Ausnahme eines ca. 10 cm breiten Streifens, der sich entlang der oberen zwei Drittel des Nischenrandes hinzieht und Holz und Leimspuren aufweist. Der Farbauftrag besteht aus einer weißen Grundierung, auf der rote Marmorfelder aufgetragen sind. Ein rotes Farb- band schließt die Marmorierung ein. Es verläuft parallel zur umgebenden Archi- tektur in einem gleichbleibenden Abstand. Die Regel wird nur beim Zusammen- treffen von Predellwand und Postament durchbrochen. Die Postamentwand durch- schneidet die kurvig geformte Marmorierung, was als Beweis für ihre spätere An- bringung gelten darf. Den genauen Verlauf der Marmorierung unter dem Post- ament wird erst eine anstehende Restaurierung klären können. Deshalb können die Aussagen nur hypothetisch sein. Vergleicht man den Plan Krumpers mit der Aus- sparung der Marmorierung, so wären an Stelle der Postamente Kragsteine zu setzen. Der Bogenansatz im unteren Teil der Marmorierung könnte eventuell eine Aufblendung, etwa in Form einer Muschel gewesen sein. Sie bildeten eventuell den Hintergrund für die verlorenen Figuren von St. Johannes und St. Bruno, die wahr- scheinlich unter diesen Kragsteinen ihren Platz hatten. Ob sie ganz frei standen oder vor Nischen, ähnlich wie im Hochaltar des Augsburger Stifts St. Ulrich und Afra, bleibt nur zu vermuten. Eine Aufstellung der Figuren, wie sie Krumper plante, scheidet aus, da die Sockel für die Säulen des Hauptgeschosses zu wenig Standfläche für diese Statuen bieten<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> HStAM KL fasc. 606/9, Im Kostenvoranschlag des Schreiners Michael Esterl heißt es: „Im ybrig ist am Altar zu bessern 1. das Fueßgesimbs 2. zu dem Postament 2 Muscheln 3. das Gsimbs in gemeltes Postament 4. die Seulen mit ihren Gsimbsen und Capitel 5. der Frieß- und Hauptgsimbs 6. die Rükhwandt“. Der übrige Altar mit Ausnahme des Taber- nakels scheint also unbeschädigt geblieben zu sein.

<sup>32</sup> R. Laun dagegen nimmt an, daß die Figuren nach Krumpers Plan, also vor den Säulen gestanden seien. R. Laun, Studien zur Altarbaukunst in Süddeutschland 1560—1650 (1982)

Nach dem Plan Krumpers war der Tabernakel in seinen Formen schlanker und zentralistischer angelegt, als der jetzige. Auf der Rückseite des Altars steht ein Tabernakel (Abb. 7), der in seiner Proportionierung in etwa dem Krumperschen Entwurf entspricht. Die hochrechteckige Anlage trägt an den abgeschrägten Ecken komposite Säulen auf Volutenkragsteinen über Postamenten. Die Stirnseite wird vollkommen von einer Tür ausgefüllt. Den Abschluß bildet ein umlaufendes Kranzgesims, das über der Tür segmentbögig ausschwingt. Die mit Engelsköpfen verzierte Kuppel schließt in einer auskragenden, sockelartigen Bekrönung. Die Deckplatte dieser Bekrönung weist ein rechteckiges Zapfloch auf, das mit einiger Sicherheit als Halterung für eine Figur dienen sollte, wie es z. B. auf Krumpers Plan zu sehen ist. Für diesen Tabernakel ist aus der Rückwand des Altares eine Öffnung herausgeschnitten, deren grobe und ungeputzte Bearbeitung sich als nachträglich erweist. Das unterstreicht auch die Verbindung des Tabernakels zu den kastenähnlichen Anbauten, die durch ein Brett hergestellt wird, das in keinen konstruktiven Zusammenhang zur restlichen Rückwand tritt.

Von Größe, Proportion und Aussehen her, könnte dies der originale Tabernakel sein. Die Möglichkeit besteht, daß er nach Anfertigung des neuen notdürftig repariert und als Nebentabernakel auf der Rückseite des Altars seine Aufstellung fand (Verwendung fanden solche Nebentabernakel z. B. in der Karwoche). Für eine spätere Renovierung spricht auch die Tabernakeltür, die vollkommen von einem Christus am Kreuz in einer Wolkenhülle ausgefüllt wird. Stilistisch gesehen fügt sich die Tür nicht in die Tabernakelanlage. Sie bildet sehr breite, voluminöse und plastische Formen, die in Gegensatz zur feingliedrigen Bauweise des Gehäuses treten. Auch die Gestalt des Gekreuzigten, die dem von Rubens und Petel ausgeprägten Typus mit den nach oben gestreckten Armen folgt, ist wohl nicht vor 1640 anzusetzen.

Die figürliche Ausstattung des Tabernakels wie sie Krumper angibt, ist nicht mehr nachvollziehbar. Das Zapfloch auf der Schlußplatte der Kuppel deutet allerdings darauf hin, daß hier eine Figur gestanden haben könnte. Nach Krumpers Plan wäre dies ein Engel mit Schweißstuch gewesen. Ein Platz für diese Figur ist auch auf der Kuppel des heutigen Tabernakels an der Vorderseite des Altares vorhanden. Anscheinend wurde sie im 18. Jahrhundert durch die beiden Salbgefäße auf dem Figurenpostament ersetzt. Für die Ausführung der beiden seitlichen Leuchterengel des Krumperplans gibt es keinen Anhaltspunkt.

Das ursprüngliche Verhältnis des Tabernakels zur Altarwand ist auf Grund der nur teilweise vorhandenen Predellwand nicht befriedigend zu klären. Die fehlende Bemalung der äußersten Zone des Bogenausschnittes verweist auf eine architektonische Verblendung der Nischenarchitektur. Eine Hilfe kann hierzu vielleicht eine Zeichnung im Rötelsbuch von 1641 im Stiftsarchiv von Kremsmünster bieten. Dargestellt ist der ehemalige Hochaltar der Stiftskirche von Kremsmünster, der unter der Leitung des Weilheimers Hans Degler von 1616 bis 1618 gestaltet wurde<sup>33</sup>. Dabei ist eine gewisse Übereinstimmung in der Form mit dem Prüller Nebentabernakel nicht zu leugnen. Ähnlichkeit besteht in der schlanken Proportion (in Prüll

117 (künftig: Laun). Die Dissertation von R. Laun wurde gleichzeitig mit meiner Magisterarbeit abgegeben, deshalb war es nicht möglich, sie in diese Arbeit aufzunehmen. Unabhängig voneinander sind wir zu ähnlichen Ergebnissen gelangt.

<sup>33</sup> L. Pühringer-Zwanowetz, Metamorphosen eines Kunstwerks, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXVII (1974) 83—139, 85 ff., Abb. 82 (künftig: Pühringer-Zwanowetz).

bewirkt durch die hohen Postamente, in Kremsmünster durch die Einführung eines Untergeschosses) in den beiden Säulen, die das Mittelfeld flankieren und vor allem in der abschließenden Kuppel mit den Engelsköpfchen und der bekrönenden Statue. Die Übereinstimmungen sind sicher zeitbedingt, doch kann hier auch eine persönliche Verbindung geknüpft werden. Hans Krumper empfahl nämlich dem Abt von Kremsmünster nicht nur seinen Schwager Hans Degler für die Ausführung von zwei Altären, sondern er lieferte auch „etliche füsierung“ dafür und leistete bei dem Kontrakt Bürgschaft<sup>34</sup> für die Altäre. Daher ist es nicht unwahrscheinlich, daß er auch für den 1616 errichteten Tabernakel einen Entwurf abgegeben hat. Da auch die Tabernakelnischen in Kremsmünster und Prüll ähnliche Gestaltungsprinzipien aufweisen, kann man annehmen, daß der heutige Nebentabernakel in Prüll der ehemalige Haupttabernakel war. Nach der Beschädigung von 1633 könnte er 1641 mit den übrigen Teilen renoviert worden sein (die Form der Kuppel läßt an eine Entstehung um 1700 denken). Geld für eine Renovierung war möglicherweise vorhanden, denn Prior Broquardt schreibt an Maximilian I., daß sich der Bischof von Würzburg erboten habe, den „Tabernacul wieder aufrichten zue lassen“. Maximilian antwortet ihm, daß er selbst für einen neuen Tabernakel aufkommen werde, Broquardt aber das Geld des Bischofs „auf andere Pauffell anzuwenden wisse“<sup>35</sup>.

Die Veränderungen im Hauptgeschoß des Prüller Altars sind weniger gravierend, wie aus den schon beschriebenen Akten von 1641 hervorgeht. Die bei Krumper angeführten Pilaster (Abb. 4) werden am Altar als Säulen ausgeführt gewesen sein, wie der Architrav darüber ausweist. Für die Stärke der später eingefügten Säulen scheint er etwas zu klein geraten. Deshalb sind wohl die ursprünglichen Säulen schlanker gewesen. Im Hinblick auf den mit Prüll verwandten Hochaltar von St. Ulrich und St. Afra in Augsburg, der 1604 von Krumpers Schwager, Hans Degler, gefertigt wurde<sup>36</sup>, waren sie wahrscheinlich kanneliert und mit Engelsköpfchen und Fruchtgehängen geschmückt.

Entgegen der Entwurfszeichnung ist die Kreuzigungsgruppe in der mittleren Bogennische um die zwei Assistenzfiguren Maria und Johannes erweitert. Nicht nur formalstilistische Betrachtungen weisen diese Gruppe als originale Aufstellung aus, sondern auch die Akten von 1641. Im Kostenvoranschlag des Malers Einhardt heißt es, daß das Gemälde mit der Landschaft „hinter ein geschnitten Crucifix, und Johannes, Maria und Maria Magdalena . . . gemacht wird“<sup>37</sup>.

Ob allerdings das neue Gemälde nur ein vorhergehendes ersetzte, ist zu bezweifeln. Betrachtet man die Kreuzigungsgruppe von vorn, so fallen die Überschneidungen der Figuren von Maria und Maria Magdalena auf. Bei beiden Figuren hat man den Eindruck, daß sie sich etwas vom Betrachter abwenden. Beim Nähertreten erblickt man, daß der linke Arm der Magdalena flächig abgearbeitet ist, bevor er hinter dem Kreuzbalken verschwindet. Außerdem ist auf der Unterseite der Figur eine rechtwinkelige Vertiefung für den Sockel eingeschnitten. Vertiefung und Sockel sind allerdings gegeneinander verschoben. Könnte man die Figur um ihre eigene Achse drehen, so daß Aussparung und Sockel übereinstimmen würden, so verschwände die abgearbeitete Fläche des Arms hinter dem Kreuzbalken, der —

<sup>34</sup> Pühringer-Zwanowetz, 93, 95 ff. mit Anm. 22 u. 28.

<sup>35</sup> HStAM KL fasc. 606/9.

<sup>36</sup> J. M. Friesenegger, Die St. Ulrichskirche in Augsburg (1914) 37 (künftig: Friesenegger).

<sup>37</sup> HStAM, KL fasc. 606/9.

jetzt gestörte — Blickkontakt von Magdalena zu Christus wäre wieder hergestellt und der Raum zwischen Maria und Magdalena erweitert und schließlich böte die Figur dem Betrachter ihre Hauptansichtsseite.

Die Drehung der Magdalena und damit die Wiederherstellung der kompositorischen Ordnung ist nicht möglich, da zwischen Magdalena und dem Landschaftsbild der nötige Raum nicht vorhanden ist. Das bedeutet ein verändertes Aussehen des rückwärtigen Altarabschlusses gegenüber heute. Nicht nur die Akten von 1641 sprechen von einer Erneuerung der Rückwand, die Veränderungen sind auch heute noch an Hand der Farbigekeit sichtbar.

Auf der Rückseite des Altares tragen die Bogennischen unter den seitlichen Figurenarkaden eine bunte Grotteskenbemalung auf weißem Untergrund. Die weiße Grundfarbe ist ebenso an den umgebenden Teilen des Figurenbaldachins durch eine absplitternde rötlichbraune Übermalung zu sehen. Die Verkleidung der mittleren Bogennische zeigt zwar auch die rötlichbraune Bemalung, allerdings ohne den weißen Untergrund. Das Fehlen einer Farbschicht bedeutet, daß die Rückwand jünger ist. Unterstützt wird diese Behauptung auch durch die Profilleisten, die nur auf den mit weißer Grundierung ausgestatteten Teilen auftreten.

Im Entwurf von Hans Krumper (Abb. 4) ist die Gestaltung des rückwärtigen Altarabschlusses nicht genau abzulesen. Im Hintergrund der Kreuzesgruppe sind neben Sonne und Mond auch einige Wolken eingezeichnet, jedoch nicht so genau, daß man auf eine plastische oder malerische Ausführung schließen kann. Die Wolken, die im Entwurf Gott Vater umgeben, treten am Altar plastisch in Erscheinung, ohne daß sich aus der Zeichnung Unterschiede zu den Wolken der Kreuzigungsnische ergeben.

Die Verwandtschaft mit den Altären in St. Ulrich und Afra in Augsburg läßt an eine anschließende Kastenform, wie im Afra-Altar von 1607 denken.

Möglich ist aber auch eine völlige Öffnung der Nische. Beispiel dafür sind der ehemalige Hauptaltar von Kremsmünster und der Altar der Gebrüder Zürn in Überlingen am Bodensee von 1613, die beide nach hinten offen sind. Bedeutender allerdings ist eine Bemerkung Krumpers zu diesem Thema.

Eva Groiss beschreibt eine Altarskizze Krumpers für das Spital am Pyhrn folgendermaßen: „Auf einem breiten, volutengestützten Unterbau erhebt sich das Hauptgeschoß mit Triumphbogen-Struktur. In der Mitte thront die Muttergottes auf der Mondsichel, flankiert von dem heiligen Kaiserpaar Heinrich und Kunigunde. Ob diese seitlichen Figuren freistehend oder in die Altararchitektur fest einbezogen sind, indem sie vor die „Pfeiler“ des Tores bzw. in eine darin eingelassene Nische gestellt sind, läßt die flüchtige Skizze nicht entscheiden“<sup>38</sup>. Der beschriebene Altaraufbau ähnelt weitgehend dem Plan für Prüll. Weiter erwähnt Groiss ein Schreiben Krumpers vom 7. März 1611 an Sittich, den Stellvertreter des Propstes von Spital in Pyhrn. Krumper sträubt sich dagegen, den Altar vor einer Wand aufzustellen, weil sonst „als vergebens“ wäre<sup>39</sup>. Groiss nimmt deshalb an, daß „der Altar offensichtlich im Hinblick auf von einer rückwärts liegenden Fensterfront (wohl Chor) ausgehende Beleuchtung konzipiert und ohne Rückwand gestaltet worden“ sei<sup>40</sup>. Anlaß zu dieser Annahme gibt eine Stelle in einem Schrei-

<sup>38</sup> E. Groiss, Hans Spindler. Ein Weilheimer Bildhauer des 17. Jahrhunderts in Oberösterreich, Diss. phil. München 1974, 35 (künftig: Groiss).

<sup>39</sup> Groiss, 35 und 170, Q 10.

<sup>40</sup> Groiss, 35.

ben des Propstes Ch. Milleder an Krumper vom 1. Dezember 1611, in dem der Propst den Empfang des Altares bestätigt, aber doch einiges daran auszusetzen hat: „Item das Mariabild ist in diser Hoch gar zu Clain, . . . die Eisenstang in der mitn daran das Mariabild ist gar Bloß und auf der seitr gar zu dürsichtig, sollen noch 2 Enngl oder Köppfl dabei sein . . .“<sup>41</sup>. Selbst wenn man nun annimmt, daß der Altar in Spital (Pyhrn) nach hinten zu offen gewesen ist, muß der Prüller Altar nicht auch so beschaffen gewesen sein. Er hat zwar günstige Voraussetzungen dafür, — wenn man die freie Stellung im Raum betrachtet, oder das Fenster im Chorschluß, das damals noch bemalte Scheiben trug — aber mit der gleichen Wahrscheinlichkeit kann er nur eine Vorstufe darstellen. Ein kastenförmiger Anbau — mit Fenstern — wie in St. Ulrich und Afra in Augsburg wäre eine solche Vorform. (Ob der Erstzustand bei einer kommenden Restaurierung geklärt werden kann, ist nicht sicher.) Weitere Anhaltspunkte für den Originalzustand sind an der Architektur nicht vorhanden.

Die ehemalige Farbigkeit kann nur bedingt beurteilt werden. Da die Rückwand des Altares weitgehend verändert und übermalt wurde, können hier nur Vermutungen angestellt werden. Wie die weißen Farbreste im oberen und die bunten im unteren Bereich des Altares zeigen, war er rückwärtig gefaßt. Ob die Fassung nur aus verschiedenen Farbflächen zusammengesetzt, oder ob auch Ornamentbemalung vorhanden war, ist von geringer Bedeutung. Wichtig ist jedoch, daß sich daraus Schlüsse auf die Bemalung der Vorderseite ableiten lassen. In der Tabernakelnische und in der Kreuzigungsnische treten rote und blaue Ornamente auf weißem Grund auf. Die gelbe Rosette in der Tabernakelnische entspricht der vergoldeten in der Kreuzigungsnische. In den Bögen unter den Figurenarkaden tritt in den Grottesken außer den genannten noch die grüne Farbe hinzu. Die etwas freiere Behandlung des Ornaments, gegenüber der Vorderseite, läßt auf eine zeitlich spätere Entstehung schließen. Damit kann man die Reste der Malerei in der ehemaligen Tabernakelnische als Bestandteil der Erstausrüstung des Altares annehmen. Davon ausgehend bietet sich folgendes Bild der Fassung: Die Grundelemente, d. h. die tragenden Teile und die planen Flächen sind weiß gehalten. Sie können an größeren Flächen durch Grottesken oder Marmorierung verziert werden. Bei den architektonischen Schmuckteilen sind die Vertiefungen in Blau, die Erhebungen in Gold gefaßt. Die nach 1641 entstandenen Anfügungen nehmen in ihrer Bemalung auf die originale Farbigkeit Bezug. Sie wiederholen im wesentlichen die Grundtöne von weiß, rot, blau und gold. Einige Fehlstellen zeigen, daß diese Bemalung nicht mehr original ist.

Die Fassung der Figuren ist mit großer Wahrscheinlichkeit nur noch bei den Figuren von St. Johannes Baptista und St. Bruno unverändert. Schäden an den Statuen der Kreuzigungsgruppe lassen eine teilweise abweichende Bemalung erkennen. Doch wurde auch hier die Grundstimmung von Gold mit Farben beibehalten.

Trotz der Veränderungen aus späterer Zeit und einigen Abweichungen vom Plan Krumpers scheinen ausreichende Anhaltspunkte für die dargelegte Rekonstruktion des Altares in seinem Originalzustand vorzuliegen (Abb. 6). Diese Rekonstruktion dient als Grundlage für die Einordnung des Altares in seine Zeit.

<sup>41</sup> Groiss, 185 und Q 22.

*Vergleichende Analyse der verschiedenen Altarzustände  
mit den jeweiligen Vorbildern*

Die aufeinanderfolgenden Restaurierungen geben einen Eindruck von der Wandlung des Altares im 17. Jahrhundert. Diese verschiedenen Zustände und ihre Aussagen werden vor allem bei vergleichenden Analysen mit etwaigen Vorbildern deutlich.

Für die Analyse des Urzustandes ist neben dem noch größtenteils erhaltenen originalen Bestand und der versuchsweise vorgenommenen Rekonstruktion vor allem aber auch der Plan von Hans Krumper heranzuziehen.

Etwa zeitgleiche Altaranlagen im bayerischen Raum mit ähnlichen Bauprinzipien hat schon Richard Hoffmann zusammengestellt<sup>42</sup>. Über den „monumentalen Altarbau der Spätrenaissance des frühen 17. Jahrhunderts“ schreibt er: „Das Aufeinandertürmen von Architekturen, immer mehr bis zur Spitze sich verjüngend, ist das Ziel dieser großen Altaranlagen. Undisziplinierte Häufung von Formen wird aber doch zu bedeutender rhythmischer Kraft geeint. Es sind dies die großen Altaraufbauten zu Prüfening und zu Karthaus-Prüll bei Regensburg, beide in der Anlage einander sehr ähnlich, dann zu Haindling, . . . vor allem aber die drei Riesenaltäre im Hochchor der Ulrichskirche zu Augsburg . . .“<sup>43</sup>. Er stellt das Auftauchen dieses Altartyps überall dort fest, wo ein hoher Raum einen „machtvollen Abschluß“ benötigt. Bezeichnenderweise stehen diese genannten Altarbauten in gotischen Chören. Auch ihre Entwicklung aus dem gotischen Schreinaltar hat bereits Hoffmann erkannt<sup>44</sup>. Seine Feststellung, daß diese Altäre „auf den Gedanken des Triumphportales“ zurückzuführen sind, wird auch von Anton Merk<sup>45</sup> und R. Zürcher<sup>46</sup> bestätigt. A. Merk gibt auch eine kurze Charakterisierung der Degler-Altäre in Augsburg: „Vor dem hellen Licht des Apsisfensters erwecken die Retabel durch die Öffnungen und die frei im Raum stehenden Figuren einen bewegten und unfesten Eindruck“<sup>47</sup>. Dabei übersah er jedoch, daß ursprünglich im Chor farbige Glasfenster eingesetzt waren und sein beschriebener Eindruck der „lichten Bewegtheit“ zu relativieren wäre.

Als direktes Vorbild für den Prüller Altar kann der Hochaltar von St. Ulrich und Afra herangezogen werden, da er bereits 1604 vollendet<sup>48</sup> war. Ein Vergleich dieser beiden Altäre bietet sich nicht nur deshalb an, weil beide dem gleichen Typus, dem sogenannten Adikula-Altar, angehören, sondern weil der Augsburger Altar von Hans Degler, dem Schwager Krumpers gefertigt worden ist. (Über die Zusammenarbeit der beiden Künstler wurde an anderer Stelle schon berichtet.)

Bevor das Verhältnis der Figuren zur Architektur untersucht wird, soll noch die Verbindung der einzelnen Architekturglieder untereinander geklärt werden. Dazu ist erst die Abwicklung des tektonischen Aufbaus nachzuvollziehen.

<sup>42</sup> Hoffmann, Altarbaukunst, XXIV.

<sup>43</sup> Hoffmann, Altarbaukunst, XXIV.

<sup>44</sup> R. Hoffmann, Der Altarbau im Erzbistum München und Freising (1905) 52 (künftig: Hoffmann, Altarbau 1905).

<sup>45</sup> A. Merk, Altarkunst des Barock, (Ausstellungskatalog) Frankfurt am Main, Liebighaus Museum alter Plastik, 13 (künftig: Merk).

<sup>46</sup> R. Zürcher, Die Kunstgeschichtliche Entwicklung an süddeutschen Barockaltären, in: Der Altar des 18. Jahrhunderts. Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als denkmalpflegerische Aufgabe (1978) 53—83, 56.

<sup>47</sup> Merk, 13.

<sup>48</sup> Friesenegger, 37.

Der Hochaltar von St. Ulrich in Augsburg wird durch eine Pfeilerarchitektur gebildet. An den Grundkern des Pfeilers erfolgen Anfügungen, die je nach Geschoß aus Säulen, Nischen, Pilastern usw. bestehen. Verkröpfte Gesimse und Gebälke binden die Anfügungen an den Kern und untereinander. Zugleich bewirken sie einen stabilen Charakter des jeweiligen Geschosses. Zur Stabilität tragen auch die kräftigen Formen von Gebälk, Postament, Säulen usw. bei. Andererseits treten Elemente auf, welche die Standfestigkeit und strenge Architektonisierung wieder ins Wanken bringen. Dies geschieht vor allem bei den großen Voluten des Tabernakelgeschosses, die die Postamente tragen, auf denen die Architektur des Hauptgeschosses ruht. An die Postamente schließen Bögen an, die an dem durchlaufenden Gesims „aufgehängt“ sind. Darüber erheben sich auf hohen Postamenten die begrenzenden Säulen der seitlichen Figurenbaldachine. Auf ihnen ruht nicht nur das Gebälk, das die Verbindung zur Mittelnische herstellt, sondern auch ein als Attika anzusprechender Aufbau, der mit Ranken und Voluten geschmückt einen Sockel für eine Engelsgestalt aufwirft. Der optische Eindruck des Lastens dieser Kompartimente wird durch das tragende Gesims keineswegs ausgeglichen. Diese so entstehende Labilität unterstützt auch die Archivolte über den seitlichen Baldachinfiguren. Sie erhebt sich auf Konsolen, deren eine aus dem Säulenschaft, die andere aus dem Pfeiler entspringt. Schließlich wird sie durch einen aufgeblendeten Schlußstein an den Architrav „gehängt“. Dieser Widerstreit von zur Schau getragener Stabilität auf labilen Elementen könnte am gesamten Altar verfolgt werden. Doch die Wahl dieses Beispiels scheint das System zur Genüge zu erläutern.

Dieser sich scheinbar widersprechenden Haltung des Altares ist auch die Verbindung der einzelnen Geschosse beizuordnen. Ein System, nach dem sich ein Stockwerk aus dem anderen entwickelt, ist nicht erkennbar. Die Verbindung ist von Geschoß zu Geschoß verschieden. Eine Aufzählung der verschiedenen Bindungsarten erscheint deshalb sinnvoll.

Das Tabernakelgeschloß leitet durch seine Trägerfunktion, die in den großen Voluten und Postamenten sichtbar wird, durch das Gesims hindurch in das Hauptgeschloß über, und bildet dadurch eine intensive Verspannung. Eine vordergründige Verklammerung bilden die beiden leeren Volutenkonsolen, die sich innerhalb der großen Säulen von der Predella über das Gesims hinwegschwingen zu dem Sockel der großen Bogennische mit der Geburt Christi: Die Verbindung des Hauptgeschosses mit dem nächsten (dritten) Geschloß besteht nur aus drei gesimsübergreifenden Konsolen. Die mittlere ist die ausgeprägteste und dient sowohl als Schlußstein der unteren Bogennische als auch als Konsole für die Marienfigur des dritten Geschosses. Die beiden seitlichen Konsolen haben einen höheren Ansatzpunkt, führen über das Konsolgesims hinweg und tragen Engelsgestalten. Dahinter erhebt sich eine Pfeilerarchitektur, die eine Kleeblattöffnung einschließt und nach außen hin mit Bögen zu den seitlichen Pfeilern Verbindung aufnimmt. Die äußersten Pfeiler beeindruckten durch ihre Massivität, die sich in den Sprenggiebeln fortsetzt. Der Zusammenhang zwischen drittem und viertem Geschloß ist besonders hervorgehoben, da sich das vierte Geschloß direkt aus den inneren Pfeilern des vorhergehenden Stockes zu entwickeln scheint. In Wirklichkeit sind die oberen Pfeiler gegenüber den unteren etwas eingerückt und stehen auf den Gesimsstücken. Die optische Zusammenfassung der beiden Geschosse leistet die Kartusche mit der Jahreszahl MDCIIII. Das Rollwerk entfaltet sich gleichmäßig in das obere und untere Stockwerk und macht dabei das trennende Geschloßgesims unsichtbar. Das letzte Geschloß schließlich zeigt keinen direkten Zusammenhang mit dem vorhergehenden. Das abschließende Gebälk des

vierten Stockwerks weist nicht nur an den Seiten über den Pilastern Verkröpfungen auf, sondern auch in der Mitte über dem Schlußstein des Bogens, doch geht auch diese Verkröpfung nicht in das nächste Geschoß über.

Ähnlich vielfach wie die Verbindung der einzelnen Geschosse, sind auch die Übergänge in der Altarsilhouette gestaltet. Trotz des starken Einrückens der einzelnen Stockwerke entsteht der Eindruck eines gleichmäßig sich verjüngenden Gesamtkonturs. Größtenteils vollführen Voluten in verschiedenen Gestaltungen auf denen Engel sitzen oder stehen einen verschleifenden Übergang. Über dem dritten Stockwerk übernehmen die Giebelstücke mit den Propheten diese Aufgabe. Entsprechend diesem zwar erfindungsreichen, aber unsystematischen Aufbau behält jede Zone ihren eigenen Charakter, der nicht unbedingt auf die benachbarten Geschosse abgestimmt sein muß. Die dominante Stellung des Arkadengeschosses heben vor allem einige äußere Merkmale hervor. An erster Stelle ist hier die Verwendung von Säulen zu nennen, die sonst im gesamten Altar nicht mehr vorkommt. Dazu gesellt sich die Größe als optischer Blickfang. Eine bedeutende Rolle als Ordnungsfaktor im architektonischen Aufbau fällt dieser Zone nicht zu, da die darüberliegenden Geschosse nur einen sehr allgemeinen Bezug auf Größe und Architektur des Arkadengeschosses nehmen.

Um den Vergleich mit Karthaus-Prüll zu erleichtern, seien hier die wesentlichsten Merkmale des Augsburger Hochaltars nochmals herausgestellt. Der Altar wird durch schwere, übereinandergetürmte Geschosse aufgebaut. Die Verbindungen in der Häufung der Stockwerke sind unarchitektonisch und variierend. Betont werden die waagrechten Gliederungselemente. Stabile und labile Elemente geraten in Widerspruch. Die Bedeutung der Hauptarkade wird insbesondere durch Größe und Schmuckformen hervorgehoben.

Obwohl der Vergleich mit Karthaus Prüll auf eine Differenzierung zielt, sind einige gemeinsame Punkte im Aufbau der Altaranlagen herauszustellen. In Prüll bildet das Gerüst für den Aufbau ebenso eine Pfeilerarchitektur, die mit Arkaden, Säulen usw. erweitert wird. Auch eine Trennung der einzelnen Geschosse findet statt. Das Hauptgeschoß wird wiederum durch seine Ausmaße und die Säulenstellung hervorgehoben. Diese Übereinstimmungen, die nur beispielhaft genannt wurden, sind gewiß nicht unwesentlich, müssen aber dennoch als unzulänglich betrachtet werden. Die genaue Unterscheidung wird die Gegenüberstellung einiger Kompositionsprinzipien bringen. Der Aufbau der einzelnen Geschosse erfolgt in Prüll konsequenter als in Augsburg.

Das Untergeschoß erhebt sich über der gesamten Breite des Altartisches. Es bildet durch Verkröpfungen Postamente aus, auf denen die Pfeilerarchitektur des Hauptgeschosses aufliegt. Die gleichmäßige Breitenentwicklung garantiert ein optisch stabiles Gefüge. Auch die seitlichen Bogenstellungen stören diesen Eindruck nicht, da sie keine direkte Verbindung zur Mittelnische aufweisen, wie dies in Augsburg der Fall ist. In Prüll wird mehr ihre Schmuck- und Würdeform betont als ihr architektonischer Charakter. Das zeigt sich in der Verwendung der Balustersäule, die viel schlanker erscheint als in Augsburg die normale Säulenform. Ferner der Bogen über den Säulen, der leichter wirkt, als das gerade Gebälk mit dem eingehängten Bogen in Augsburg. Schließlich wird in Prüll auch nicht die horizontale Bindung zur Mittelnische gesucht wie in St. Ulrich. Dort sind die Seiten- mit den Mittelarkaden durch ein gemeinsames Fußgesims und durch ein Abschlußgesims verbunden. Dies zieht sich von den Säulen der Figurenbalachins hinter den großen Säulen der Mittelnische vorbei bis zum Beginn des Bogenansatzes der Mittelnische hin.

In Karthaus dagegen haben die seitlichen Figurenbaldachine ein eigenes erhöhtes Fußgesims und eine eigene Kapitellhöhe. Das bedeutet allerdings noch keine vollkommene Loslösung von der übrigen Architektur.

Die Anbindung der Seitenglieder an den Mittelteil erfolgt hier in einem völlig anderen Sinn. In Prüll wird vor allem der zentrale Charakter der Mittelnische betont. Die seitlichen Bogenformationen erscheinen als Annexe und „Anhängsel“. Dies bewirkt ihre lockere Verknüpfung mit dem Mittelbau durch den gemeinsamen Architrav. Die tektonische Anbindung der Seitenteile an die Mittelnische gibt noch deutlich das dreiteilige Bauschema des Triumphbogens wieder. In Prüll jedoch hat eine Verlagerung zugunsten einer Betonung der Mittelnische stattgefunden. Die seitlichen Anbauten haben keinen architektonischen Eigenwert, sie sind lediglich Ergänzungen, um das Schema ideell zu vollenden.

Auch in den oberen Geschossen ist die Zentralisierung der Anlage nachzuvollziehen.

Die Entwicklung des Auszugs aus dem 2. Geschoß wird anschaulich dargestellt. Er ruht auf dem Kranzgesims und wird von den Sprenggiebeln umschlossen. Die Sprenggiebelschrägen leiten den Auszug ein und zeigen so wiederum die Zentralisierung auf die Mittelachse.

Dieser Aufbau läßt die einzelnen Geschosse organisch miteinander in Beziehung treten, obwohl sie durch Gesimse klar getrennt erscheinen. Einige Einzelmotive, die nicht zur architektonischen Struktur gehören, stellen weitere Verknüpfungen der einzelnen Geschosse her. Sie können figürlicher oder ornamentaler Art sein. In diesem Zusammenwirken der beschriebenen Faktoren kommt das straffe, in sich geschlossene Kompositionsprinzip in Prüll um so mehr zum Ausdruck. Beim Vergleich mit dem Hochaltar von St. Ulrich in Augsburg fällt auf, daß die Einzelkriterien, die den Aufbau bewirken, für Prüll nicht anwendbar sind. In Prüll werden die Einzelelemente zu einem klaren und folgerichtigen Aufbau vereinigt, so daß die Trennung der verschiedenen Komponenten nicht mehr in diesem Maße möglich ist. Wesentliche Merkmale des Prüller Hochaltars übernahmen bereits die beiden Seitenaltäre in St. Ulrich, die 1607, also zwei Jahre nach Karthaus fertiggestellt wurden<sup>49</sup>. Der tektonisch folgerichtige Aufbau wird betont, indem die Stockwerke, die auf das Hauptgeschoß folgen, gleichmäßig auf die Breite der darunterliegenden Nische eingerückt sind, zugleich durch Sprenggiebel eingefast und nach unten gebunden werden. Auch die seitlichen Bogenstellungen erscheinen nun weniger schwer. Wie in Karthaus-Prüll bilden sie Balustersäulen und abschließende Bögen und weisen kein gemeinsames Gesims mit der Mittelnische mehr auf (diese Veränderungen im Aufbau werden wohl auf den Einfluß Krumpers bei seinem Schwager Degler zurückzuführen sein)<sup>50</sup>.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen den Altären von Karthaus-Prüll und dem Hochaltar von St. Ulrich ist auch in dem Verhältnis von Figur und Architektur zu sehen.

Im Hochaltar von Augsburg kann man von einem Konkurrenzverhalten sprechen, das zwischen den Figuren und der Architektur besteht. Dies ist an Hand mehrerer Feststellungen zu belegen. Indem die Architektur sich bemüht, einen statischen und schweren Eindruck zu erzeugen, bildet sie einen sehr engen Rahmen um die Einzelstatuen oder Figurengruppen. Diese wiederum versuchen sich durch

<sup>49</sup> Friesenegger, 28 und 68.

<sup>50</sup> Laun, 117 ff. schreibt den Entwurf ganz Krumper zu.

eine möglichst bewegte Haltung aus diesem Rahmen zu befreien. Das ist besonders deutlich bei den Figuren in den seitlichen Bogenstellungen zu sehen. Den niedrigen und schmalen Raum, der ihnen zur Verfügung steht, suchen sie durch eine heftig gewegte Gestik zu erweitern. Dies wird ihnen aber vor allem durch den hohen keilförmig sich nach unten verjüngenden Sockel erschwert. Er wirkt eher instabil und kann als Standfläche, die diese Bewegungen zulassen soll, nicht überzeugen. Ähnlich verhält es sich bei der Mittelgruppe, die sich sogar noch vor der Nischenarchitektur ausbreitet, in dem Bemühen, sich von der architektonisch vorgegebenen Ordnung zu befreien. Gesteigert wird dieser Eindruck von der großen Anzahl der Figuren, die den Rahmen regelrecht zu sprengen scheint.

In ihrem Bemühen, sich gegen die Architektur zu behaupten, treten die Figuren gehäuft auf und überlagern vielfach die Architektur. Dadurch geht jedoch die Bedeutung der einzelnen Statuen verloren. Es wird ihnen mehr ein zierhafter Charakter zu eigen, was die vielen Engel und Engelsköpfechen besonders anschaulich machen. So erhält der gesamte Altaraufbau einen reich verzierten und lebhaften Charakter, der bis zur Instabilität reicht.

Etwas anders sieht die Beziehung von Figur und Architektur in Karthaus-Prüll aus. Als erstes fällt die geringe Anzahl von Statuen gegenüber Augsburg auf. Selbst die Kreuzigungsgruppe besteht nur aus vier Figuren, die auch in dem ihnen zugewiesenen Raum bleiben. Für die Figuren wird hier allerdings ein Raum ausgebildet und nicht nur ein Rahmen wie in Augsburg. Sichtbar wird dies an der Tiefe der Nische und ihrer Gestaltung. Die Nische wird nämlich durch eine flache Pfeilervorlage und einen Bogen gebildet, die ihre hauptsächlichliche Verzierung nach innen, d. h. auf die Figuren richtet. In Augsburg dagegen wird dem Betrachter die reichverzierte Seite zugewendet. Das bedeutet eine breitere und dafür weniger tiefe Pfeilervorlage. Auf den ihnen gebotenen Raum reagieren die Figuren in Karthaus-Prüll auf entsprechende Weise. Sie fügen sich der Umfassung, indem sie nur sehr gemäßigt agieren und einen möglichst geschlossenen Umriss aufweisen. Das gleiche gilt für die seitlichen Figuren in den Bögen. Auch sie haben einen geschlossenen Umriss und wenig ausführende Bewegungen. Die Schlankheit der Säulen und die Standfläche der nach unten sich verbreiternden Sockel verhelfen den Figuren, sich gegen die Architektur zu behaupten.

Noch mehr Freiheit genießen die seitlichen Figuren im Auszug. Sie stehen hinter den Sprenggiebeln auf Sockeln und haben dadurch einen weiten Spielraum. Sie geben sich ebenso gemäßigt wie die anderen Figuren und machen von ihrer erhöhten Freiheit nur durch ihren seitlich ausgestreckten Arm Gebrauch. Dieses strenge Einfügen der Figuren steigert die Architektonik des Altars, ohne daß es dabei zu Auseinandersetzungen der beiden Elemente käme. Architektur und Figur gehen eine Bindung ein, um den ganzen Altaraufbau organisch gegliedert und bewegt erscheinen zu lassen.

Die geringe Anzahl der Skulpturen bewirkt eine Bedeutungssteigerung der einzelnen Figur, auf die nun die Aussage konzentriert wird. Damit geht zugleich ein monumentaler Charakter einher. Dies äußert sich auch in dem seltenen Auftreten der Engel, die ja vor allem schmückende Funktion haben. Die Schmuckformen werden in Karthaus stark zurückgedrängt und beschränken sich meist auf architektonische Ausformungen wie Pyramiden, Flammenvasen und ähnliches. In bescheidenem Rahmen tritt auch pflanzliches Schnitzwerk auf.

Das genannte Zusammenwirken von Architektur und Figuren ist in gemilderter Form auch schon wieder in den Seitenaltären von St. Ulrich und Afra sichtbar.

Die Figuren unter den Baldachinen erhalten mehr Bewegungsfreiheit. Für die Gruppe mit der Himmelfahrt Maria wird nun ein eigener Raum geschaffen, sowohl durch die Ausrichtung des Bogens auf die Figurengruppe hin, als auch durch den kastenförmigen Anbau, der den Raum nach hinten zu erweitert.

Wie diese Beispiele zeigen, stellt der Hochaltar von Karthaus-Prüll im Vergleich mit dem Hochaltar von Augsburg die modernere Anlage dar. Diese Fortschrittlichkeit behält er auch gegenüber den Seitenaltären von Ulrich und Afra bei, obwohl diese schon einige der in Prüll aufgezeigten Prinzipien übernommen haben. Daher ist ein Vorbild zu suchen, das als Ausgangspunkt für beide Altarentwicklungen dienen kann.

Hoffmann<sup>51</sup> stellt für Altäre, die einen hohen Kirchenraum abschließen müssen, den Hochaltar von St. Michael in München als Beispiel vor. Dieser wurde von Wendel Dietrich 1589 nach Plänen von Friedrich Sustris aufgestellt<sup>52</sup>. Der Altar besteht aus einer dreigeschossigen Anlage, wobei die oberen beiden Geschosse wieder unterteilt werden können. Das hohe Tabernakelgeschoß fassen gekuppelte Säulen ein. Der Auszug mit der Figur Christi ist auf die Breite des Altargemäldes eingezogen und bildet noch eine Attika aus, bevor er von einem Strahlenkranz mit dem Monogramm Christi bekrönt wird. Der Architekturschmuck ist gering gehalten, und hält sich an den architektonischen Rahmen. Alle Geschosse werden seitlich von Figuren flankiert, deren Bindung zur Architektur sich von unten nach oben lockert. Im Tabernakelgeschoß stehen sie noch vor einer Wand, die in unregelmäßigen Schwüngen ausläuft. Im Hauptgeschoß stehen die unteren Figuren nach hinten zu schon frei, werden aber noch von einer Art Baldachin bekrönt, die bei den oberen Figuren auch wegfällt. Die Engel im Auszug schließlich rücken auch noch von der Architektur ab, und stehen somit vollkommen frei da. Dies ist ein Anknüpfungspunkt an Prüll.

Auch hier werden die relativ beruhigten Figuren in Einklang mit der Architektur gesetzt. Vergleichbar mit Prüll ist auch die organische Entwicklung, die ein Geschöß aus dem anderen ableitet. Dazu trägt beide Male die Beschränkung der Zierformen auf einen architektonisch umgrenzten Raum bei. Natürlich bestehen trotzdem noch grundlegende Unterschiede zwischen beiden Gestaltungen, vor allem in der geschlossenen, kompakten Wirkung von St. Michael gegenüber der transparenten in Prüll. Die Verwandtschaft von München und Augsburg erstreckt sich fast nur auf Äußerlichkeiten. Zu vergleichen sind vor allem die Streckung in die Höhen-dimension, die durch die Anhäufung von Stockwerken erreicht wird. (Die in St. Michael angedeuteten fünf Geschosse sind in Augsburg voll ausgebildet.)

Bei der Renovierung von 1641 wurde der Charakter des Prüller Hochaltars kaum verändert. Tendenzen, die im Altar schon angelegt waren, wurden zeitgemäß verstärkt. Darunter fällt auch die Betonung der Säulen und damit der struktiven Elemente. Sie wurde zum einen hervorgerufen durch eine Verstärkung der Säulen, zum anderen durch eine intensive Sichtbarmachung der Postamente, die nun in gleicher Stärke wie die Säulen das gesamte Tabernakelgeschoß durchlaufen. Ihr Volumen wird nur noch durch die Nischen mit den darin befindlichen Figuren eingeschränkt. Diese Aussagen basieren notgedrungen auf der zu Beginn dargelegten Rekonstruktion der verschiedenen Zustände.

<sup>51</sup> Hoffmann, Altarbau 1905, 50.

<sup>52</sup> M. Hock, Friedrich Sustris, Diss. phil. München 1952, 184 ff.

Einen wesentlich anderen Charakter verlieh die Renovierung von ca. 1680—1690 dem Hochaltar. Zuerst wurde nochmals die tektonische Stellung der Säulen verstärkt, indem die Figuren und die Nischen aus den Postamenten entfernt und diese geschlossen wurden, so daß die Postamente nun einen stabilen Unterbau für die Säulen bilden. Zugleich erhielt der Altar mehr das Aussehen einer Bilderwand durch das Versetzen der Figuren unter die seitlichen Arkaden und die Verbindung des Altares mit der Chorwand. Vor allem diese Verknüpfung und die damit verbundene Verunklärung der Standortsituation rücken diesen Altar in die Nähe barocker Anlagen wie sie in St. Cajetan in München oder in der Klosterkirche in Benediktbeuren bestehen. Die Hinwendung zum Barock äußert sich durch den Versuch, den Altar als Teil der Mauer erscheinen zu lassen. Die Integration des Altares in die Chorwand läuft der ursprünglichen Absicht der Renaissanceanlage zuwider. Der Renaissancealtar präsentiert sich als eigenes „Wesen“, d. h. er steht frei im Raum, ist umgehbar wie eine Statue und betont damit seinen Eigenwert als „Möbel“ gegenüber den restlichen Ausstattungsstücken. Seine Beziehung zur Architektur gestaltet er gewissermaßen „freiwillig“, indem er den räumlichen Verhältnissen entspricht und in seinen Formen auf den Bau Rücksicht nimmt. Es ist damit ein deutlicher Akzent und Höhepunkt im Kirchenraum gesetzt, ohne daß damit das Ende des Raumes festgesetzt wäre. Den Schluß und die höchste Steigerung innerhalb eines Kirchenraumes versucht der barocke Altar zu bilden, wie er uns etwa in der Theatinerkirche in München geboten wird. Dem Altar in der Theatinerkirche ist der Prüller nicht zuletzt wegen seiner Öffnung im Auszug zu vergleichen, die dem Licht aus dem dahinter liegenden Fenster einen Durchgang ermöglicht. Damit ist eine ähnliche Situation vorhanden, wie in St. Kajetan, wo das Fenster über dem Altarblatt direkt in die Altarkomposition mit einbezogen wird.

#### *Zur Frage der Bildhauerwerkstatt*

Solange keine neuen Quellen gefunden werden, dürfte wohl der Name des ausführenden Bildhauers umstritten bleiben. Da der Prüller Altar jedoch eine Reihe von Nachfolgebauten in der Regensburger Umgebung hervorrief, ist aus lokal-historischem Interesse zumindest eine Eingrenzung auf einen bestimmten Umkreis angebracht.

Felix Mader<sup>58</sup> hält es für möglich, daß der Bildhauer Martholomäus Müller, der 1641 die beiden Figuren von St. Johannes Baptista und St. Bruno geliefert hat, auch schon 1605 die Statuen für den Altar gefertigt haben könnte. Er begründet dies mit dem Hinweis, daß Müller schon 1616 für eine Arbeit der Godehard-Kapelle im Niederaltaicherhof erwähnt wird. Stilkritische Untersuchungen stellt er nicht an. Bei einem Vergleich der Figur des Hl. Bruno (Abb. 8) von 1641 mit der Figur des Hl. Hugo von Lincoln von 1605 (Abb. 10) sind einige Merkmale festzustellen, die nicht nur einen zeitlichen Abstand widerspiegeln, sondern auch eine verschiedene Figurenauffassung erkennen lassen.

Der hl. Hugo nimmt eine gerade und repräsentative Haltung ein. Er hat den Fuß nur leicht vorgestreckt, die Arme stehen etwas vom Körper ab und greifen dann nach vorne. Damit soll ein Raum für die Figur geschaffen werden, genauer gesagt, ein vorhandener Raum wird von der Figur ausgefüllt und „umfängen“, wie dies an den Händen anschaulich wird. Die Plastizität bzw. „Raumfüllung“

<sup>58</sup> Mader, 162.

des Körpers wird auch an der Oberflächengestaltung sichtbar. Die Spannung der Kleidung über dem Körper läßt nur eine sehr feine Gratbildung zu, die das Volumen des Körpers durchscheinen läßt.

In etwas anderer Weise versucht die Gestalt des Bruno sich den Raum zu erschließen. Die angelegten Arme schließen den Umriß noch vollkommener als bei Hugo und greifen auch nicht in den Raum aus. Der Raum wird durch die Drehung der Figur erschlossen. Diese Verschraubung wird anschaulich durch die Gegenbewegung von Fuß und Schulter, durch die parallel zur Drehung geführten Arme und durch den stark zur Seite geneigten Kopf. Diese Figur hat also gegenüber der vorhergehenden größere Möglichkeiten, den Raum zu erfassen. Sie kann sich in ihrer Massivität im Raum und durch den Raum bewegen, d. h. drehen und wenden, während die Gestalt des Hugo von einem bestimmten Standpunkt aus auch nur eine abgegrenzte Räumlichkeit durchdringen kann. Anschaulich wird dies auch in der jeweiligen Faltengebung der Kleidung. Die netzmäßig aufgeteilten Grate bei Hugo betonen vor allem die Senkrechte und das Standmotiv. Die wenigen röhrenförmig eingetieften Faltenformationen des Bruno dagegen versuchen sich der Körperbewegung anzuschließen und sie zu betonen. Sie übernehmen so eine vorwiegend gestalterische Rolle und wirken weniger dekorativ, als dies bei Hugo der Fall ist.

Auch die Behandlung der Gesichter weist wesentliche Unterschiede auf. Bei Bruno (Abb. 9) wird eine voluminöse und runde Oberfläche erzeugt, die in sanften Übergängen zu den ovalen Augen, der geraden Nase und den feinen Lippen führt. Die Form der Lippen und der Augenbrauen wird mehr durch die Farbe als durch die plastische Ausarbeitung bestimmt. Bei dem Gesicht des Hugo (Abb. 11) wird nicht die Gesamtfläche herausgehoben, sondern die Zusammenstellung der einzelnen Teile. Dementsprechend sind die Lippen stark herausgearbeitet, die Nase setzt sich durch einen Hohlraum von den Augen ab, die kantigen Brauen springen kräftig hervor und überschatten die Augen. Das Gesicht besteht also mehr aus einer Zusammenfügung von plastischen Einzelkompartimenten, als aus einer homogenen Erscheinung, die in ihrer Gesamtheit plastisch durchformt ist.

Die aufgezeigten Unterschiede in der Figurengestaltung sind so bedeutend, daß sie wohl nicht mehr durch die persönliche Entwicklung eines Bildhauers zu erklären sind, sondern auf zwei verschiedene Meister zurückzuführen sind.

Das Wissen um die Beteiligung Krumpers an der Planung des Hochaltars läßt auch ein anderes Entstehungsgebiet als Regensburg für die Ausführung in Frage kommen. Die Zusammenarbeit Krumpers mit Weilheimer Bildhauern bei Altarbauten wurde schon erwähnt. Deshalb ist wohl der Gedanke nicht abwegig, daß dies auch schon in Prüll der Fall gewesen sein könnte. Auch die Tatsache, daß Wilhelm V. den Altar gestiftet, und die Planung Krumper übertragen hat, spricht dafür, daß dann auch die Ausführung von entsprechend qualitätvollen Künstlern vorgenommen wurde. Dafür bot sich Weilheim geradezu an.

Die familiäre Verwandtschaft Deglers und Krumpers legt die Vermutung nahe, daß Degler den Altar für Prüll ausgeführt haben könnte. Dazu sind einige Vergleiche anzustellen, die nicht nur den Figurenstil, sondern auch ornamentale Details in Betracht ziehen. Bei den von Degler gefertigten Altären von St. Ulrich in Augsburg finden sich nicht nur die selben Ziermotive, sondern auch eine sehr ähnliche Ausführung. Vor allem in den Altären von 1607, die auch architektonische Gemeinsamkeiten aufweisen, ist dies festzustellen. Die Bögen der Figurenbaldachine werden beide Male durch ein Zungenornamentband eingefasst, ebenso wie die Mittelnische im Hauptgeschoß. Das Geison wird in Prüll und in Augsburg jeweils durch

einen laufenden Hund verziert und das darauffolgende Sima mit Akanthusblättern überzogen. Diese Übereinstimmungen allein genügen jedoch nicht, um eine Zuschreibung an Weilheim wahrscheinlich machen zu können. Sie können zum Teil zeitlich bedingt sein oder auch auf den Entwerfer zurückgeführt werden.

Überzeugender wirkt schon das Motiv der Engelsfigur mit Lorbeerkranz und Palmzweig als Bekrönung des Altaraufbaus, das Prüll von Augsburg übernommen hat. Die Engel weisen sogar eine Gemeinsamkeit in der Schärpenbildung am Rücken auf. Der Augsburger Engel scheint der erste dieser Art im süddeutschen Raum zu sein, da bisher keine anderen Beispiele bekannt wurden.

Genaueren Aufschluß über die Abhängigkeit des Prüller Altars von Weilheimer Bildhauern kann jedoch nur ein Vergleich der Figuren bringen.

Eine tiefere Ähnlichkeit in Aufbau und Bearbeitung zwischen den Figuren Deglers und der Kreuzigungsgruppe in Karthaus-Prüll ist nicht zu leugnen. Der Umriss ist weitgehend geschlossen dargestellt. Der Körper wird von einer schweren Kleidung überdeckt und dadurch fast unsichtbar gemacht. Die Volumenbildung und die Gliederung der Gestalt übernimmt vor allem das Gewand. Es wird durch meist längliche muldenförmige Vertiefungen gebildet, deren Aufeinandertreffen durch gratige Kanten bezeichnet wird. Nur selten durchbricht ein Knie oder Ellbogen dieses System und bildet Rundungen aus. Die Kleidung wird oft ringförmig und in einem größeren Abstand um den Hals oder die Arme geführt.

Trotz dieser Ähnlichkeit sind allerdings auch wieder Unterschiede festzustellen. Die Deglerschen Figuren stehen fest auf beiden Beinen und machen ausgreifende Bewegungen. Vertiefte Gewandfalten, die oft ein Eigenleben zu führen scheinen, indem sie sich vom Körper lösen, lassen ein verstärktes Licht- und Schattenspiel auftreten. Damit wirken die Gestalten freier und bewegter und vermitteln manchmal einen übersteigerten und beinahe fahigen, nervösen Eindruck. Die Figuren in Prüll dagegen kennzeichnet eine enge Fußstellung und insgesamt ein geschlossener Eindruck auf Grund der beruhigten Gebärden und gleichmäßigen Verteilung der Gewandfalten über die gesamte Oberfläche. So strömen sie Ruhe, Geschlossenheit und Standfestigkeit aus, wirken aber auch etwas gehemmt und befangen.

Diese Merkmale zeigen sich auch bei einem anderen Weilheimer Bildschnitzer, nämlich bei B. Steinle. Dabei lassen sich mehrere direkte Analogien feststellen. Steinle versucht seine Figuren sehr stark zu tektonisieren. So bindet er die Bewegung des vorgestreckten Fußes sofort wieder an die Figur zurück, indem er den Fuß von zwei Mulden umfassen läßt, die einen senkrechten Grat über dem Schienbein bilden. Dieses Motiv kommt ohne nennenswerte Abänderung bei der Figur des Johannes der Klosterkirche in Stams<sup>54</sup> beim Johannes in Prüll (Abb. 1) bei der Paulusstatue des ehemaligen Benediktinerklosters in Füssen<sup>55</sup> und bei dem hl. Bartholomäus in Prüll, vor. Die beiden letztgenannten Figuren weisen insgesamt in ihrer Bildung sehr große Ähnlichkeit auf. Aus der Fülle der Beziehungen sei schließlich noch ein Motiv herausgegriffen, das auch bei weiteren Steinlefiguren bzw. in Karthaus-Prüll auftaucht. In der Gegenüberstellung des Paulus (Füssen) und des Bartholomäus (Prüll) wird besonders anschaulich, wie einerseits Versuche unternommen werden, die Figur zu verräumlichen, andererseits dies durch eine Tektoni-

<sup>54</sup> Diese Figur gehört zu dem von Steinle 1609 für das Kloster Stams angefertigten Altar, vgl. Groiss, 52, Abb. s. Anm. 56.

<sup>55</sup> P. Mertin, Das vormalige Benediktiner Stift St. Mang zu Füssen im 1. Jahrtausend seines Bestehens (1965) 96 Abb. 69.

sierung im Aufbau wieder zurückgenommen wird. Dies ist an dem Arm zu sehen, der zuerst am Körper angelegt wird, dann waagrecht nach vorn in den Raum führt und schließlich durch die stark nach innen abgewinkelte Hand eine Begrenzung dieses Raumes schafft. Zugleich wird dadurch die Bewegung an den Körper gebunden. Diese drei Achsen zeigen nicht nur die Raumebenen auf, sondern auch die Begrenzungen, in denen sich die Figur ausbreiten kann. Dieses Prinzip trifft für die bisher genannten Skulpturen zu, kann aber auch auf andere Figuren Steinles ausgedehnt werden, wie den Petrus von 1616 im ehemaligen Benediktinerkloster in Füssen, oder den Johannes in Stams. Selbst die Figuren in Prüll weisen dieses Schema auf, mit Ausnahme der Kreuzigungsgruppe und des bekrönenden Engels.

Einige gestalterische Momente des Prüller Engels lassen sich allerdings auch bei einem St. Michael in Stams von 1609 von Steinle nachweisen<sup>56</sup>. Es stimmen der breite Körperbau, die symmetrische Faltengebung und der Gesichtstypus überein. Ähnlich ist bei beiden Gestalten der Leib gebildet, der sich unter der Gürtellinie durchdrückt und von ovalen Faltenschwüngen begleitet wird. Die Ähnlichkeit wird zwischen beiden besonders deutlich, wenn man einen Giebelengel Deglers dagegen stellt, der bedeutend unruhiger und ungehemmter wirkt auf Grund seiner lockeren Komposition.

Aus dem Werk Steinles sind noch einige weitere Skulpturen zu nennen, die einem Vergleich mit der Kreuzigungsgruppe in Karthaus-Prüll standhalten. Hier ist zuerst eine Maria einer Kreuzigungsgruppe von 1608 in der Stiftskirche von Rottenbuch zu nennen, die in Aufbau und Körperhaltung sehr an die Maria der Prüller Kreuzigung erinnert. Die verschiedene Handhaltung der beiden Marien ist möglicherweise durch eine Restaurierung der Prüller Maria 1641 zu erklären.

Die Gestalt des Gekreuzigten in Prüll findet Entsprechungen bei Kruzifixdarstellungen von Steinle und von anderen unbekanntem Meistern. Ausgangspunkt für eine Reihe ähnlicher Werke ist das von Giovanni da Bologna 1594 geschaffene Kruzifix für Herzog Wilhelm V., das sich heute in St. Michael in München befindet<sup>57</sup>. Die Abhängigkeit der Kruzifixe Steinles von dem des Giovanni da Bologna hat A. Miller festgestellt<sup>58</sup>. In Prüll ist Christus in gleichmäßig gestreckter Arm- und Beinhaltung wiedergegeben (Abb. 1). Der Körper weist fast keine Biegung auf. Der Kopf ist gesenkt und richtet seinen brechenden Blick auf Maria Magdalena. Die ganze Figur wirkt kraftvoll und beruhigt. Armhaltung und Kopftypus sind mit dem Kruzifix in Pflach verwandt, das Miller Steinle zuschreibt<sup>58</sup>. Kopf, Oberkörper und Beinstellung haben auch eine Ähnlichkeit mit einem Gekreuzigten in Stams, den Miller ebenfalls Steinle zuschreibt. Die Modellierung der Oberfläche ist weitgehend übereinstimmend, ebenso die Haarlocken, die auf der rechten Körperseite herabfallen und plastisch durchgebildet sind. Ein weiteres Kruzifix ist zu dem Vergleich mit Prüll heranzuziehen: Es entstand 1607 und befand sich bis 1858 auf den sogenannten Bannbogen der Münchner Frauenkirche und ist heute in der Klosterkirche Zangberg<sup>59</sup>. Es ist von der Körperhaltung her gesehen fast identisch

<sup>56</sup> Folgende Vergleichsbeispiele sind alle abgebildet bei: A. Miller, Beiträge zum Werk des B. Steinle, in: Das Münster, 23. Jg. (1970) 41 ff., 44 (künftig: Miller).

<sup>57</sup> R. Berliner, Das Kruzifix des Giovanni da Bologna in der Münchner Michaelskirche (1922 = Der Cicerone, 894), und Ausstellungskatalog: Wittelsbach und Bayern II/2 (1980) S. 83 ff. Nr. 122 (künftig: AK Wittelsbach).

<sup>58</sup> Miller, 43 ff.

<sup>59</sup> AK Wittelsbach II/2, 583, Nr. 947 (Abb.).

mit dem Kruzifix in Prüll. Beide Male ist der Körper ohne Biegung gestreckt, die Knie nur ganz leicht angezogen und die Arme sind etwa im gleichen Winkel zum Kreuz gearbeitet. Ebenso sind die Gesichter von einem ruhigen, zurückgezogenen, schmerzfreien Ausdruck gekennzeichnet. Selbst die herabfallende Haarlocke auf der rechten Schulter fehlt nicht. Unterschiedlich ist die Kopfhaltung und der Körperbau. Der Gekreuzigte vom Bennobogen ist bereits tot, wie der gesenkte Kopf und die geschlossenen Augen deutlich machen. In Prüll dagegen ist durch eine nur gering gehobene Kopfhaltung und die schwach geöffneten Augen, der letzte Augenblick des Lebens dargestellt. Einmal ist so ein statischer, das andere Mal ein transitorischer Moment festgehalten. Der Kruzifix des ehemaligen Bennobogens weist einen schlankeren und feinlinigeren Körper auf, und präsentiert sich so etwas „schöner“ und vollendeter. Kräftiger und herber ist der Leib in Prüll wiedergegeben. Dadurch wirkt er lebensnäher und spricht so den Betrachter unmittelbarer an.

Eine Betonung der Körperlichkeit weisen alle Skulpturen der Kreuzigungsgruppe in Prüll auf, wie dies nicht nur am Volumen der gesamten Figuren, sondern vor allem auch an den breiten Gesichtern deutlich wird. Dies stellt einen nicht geringen Unterschied zu den Figuren Steinles dar, trotz der beschriebenen vielfachen Gemeinsamkeiten.

Eine sichere Zuschreibung des Prüller Hochaltars an Steinle wäre deshalb übertrieben. Doch sind die Anhaltspunkte hinreichend, um eine Entstehung dieses Altarwerks im Weilheimer Künstlerkreis wahrscheinlich zu machen. Dies scheint im Zusammenhang der Arbeit wichtiger zu sein, als eine direkte Zuschreibung an einen bestimmten Bildhauer. Damit soll die Bearbeitung des Hochaltars vorerst zu einem Abschluß kommen. Grundlegende Fragen der Deutung werden in einer zusammenfassenden Interpretation des gesamten Chorraumes noch einmal aufgegriffen. Dies erfordert im folgenden eine zumindest summarische Auseinandersetzung mit der übrigen Ausstattung, insbesondere der Stuckierung und dem Gemäldezyklus im Chor.

### *Die Stukkatur des Kirchenraumes*

#### *Beschreibung und Analyse*

Die Stukkatur überzieht gleichmäßig das Gewölbe des gesamten Innenraumes (Abb. 12) und die Fensterlaibungen. Im Chor füllt er auch den eingezogenen Chorbogen und die Schildmauern an den Wänden bis herab zu dem umlaufenden Gesims. Dieses Gesims und die darunter liegenden Bilderrahmen sind ebenfalls aus Stuck. Im Langhaus zeigen einige Überreste der ursprünglichen Stuckierung an, daß sie sich ehemals auch hier auf die Schildbögen ausgedehnt hat, wahrscheinlich bis zur Kämpferhöhe der Pfeilervorlagen an der Wand. Über die Entfernung des alten Stucks und die Anbringung der heutigen, ebenfalls stuckierten Bilderrahmen berichtet J. Obrist in seinem „Memoriale Prüllense“ für das Jahr 1696: „In diesem Jahre hat man den Bruderchor zu renovieren, auch die Stellungen der Gemälde einzurichten angefangen, . . . aber bey dieser renovation der Kirche, da die Engelsköpff und andere Gibbszieraten und Mertl abgeschlagen worden, . . .“<sup>60</sup>. Die Stuckierung ist im Langhaus und Chor etwas verschieden gestaltet. Im Langhaus weist jedes Kreuzgratjoch ein eigenes Muster auf, das jedoch einem übergeordneten Schema gehorcht. Dieses System besteht aus Stuckleisten, die geometrische Felder bilden

<sup>60</sup> Obrist 1735, zum Jahr 1696 (ohne Seitennummerierung).

und dabei zur Mitte konzentrisch angeordnet sind. Die Betonung liegt meist auf den Gewölbescheitelpunkten und den Gewölbeansätzen durch die Grundform eines meist achtstrahligen Sterns, der jedoch sehr stark „verfremdet“ wird. Die Stuckleisten bestehen aus einem beidseitig gekehlten Stab, der einen Perlstab trägt. Engelsköpfchen beleben konzentrisch um den Gewölbescheitel einen Teil der Felder und sitzen auf den Schnittpunkten der Stuckleisten. Sie variieren in Größe und Flügelstellung. Das zweite westliche Joch im südlichen Seitenschiff weist eine Besonderheit auf. Die Engelsköpfe im Gewölbescheitel werden von einer kreisförmigen Stuckleiste eingeschlossen, die statt des Perlstabs einen Rundstab trägt und keine Verbindung zu den übrigen Feldern aufnimmt. Die Gurt- und Jochbögen werden ebenfalls durch abwechselnd runde und längsrechteckige Felder gegliedert. Die kurzen Sechseckseiten bezeichnen Segmentbögen und bilden so die Verbindung zu den Kreisen. Die Stuckleisten werden hier durch Rundstab und nach innen anschließender Kehle geformt. Zum Scheitel ausgerichtet sind die Engelsköpfe, die die Felder füllen und die — ungerahmt — die Gurtbogenunterzüge verziern.

Die reicheren ornamentalen Schmuckformen des Chores sind nach Mies van der Rohe auf die Funktion „als der liturgisch wichtigste Teil“ zurückzuführen<sup>61</sup>.

Man kann aber annehmen, daß auch die dem Langhaus gegenüber veränderte bauliche Anlage eine gewisse Rolle gespielt haben dürfte. Das netzförmige gotische Rippengewölbe läuft ohne Unterbrechung durch. Der Hinweis auf eine Jocheinteilung besteht nur noch in den vom Gesims aufstrebenden Rippenbündeln und in den glatten Schlußsteinen. Von ihnen geht ein sechsstrahliger Stern aus, der durch zusätzliche Rautenfelder erweitert wird und so in Kontakt mit dem nächsten Joch gerät. Dadurch entsteht das Netzgewölbe.

Die Stukkatur verstärkt die Rippen, verunklärt aber teilweise das Jochsystem. An die einfach gekehlten Rippen sind seitlich Eierstäbe angelegt, an der Spitze zieht sich ein Perlstab entlang. Alle Gewölbefelder sind mit Engelsköpfchen inmitten von Kreis- und Vierpaßrahmen gefüllt, die die gleiche Profilierung aufweisen, wie die Felderungen der Gurtbögen im Langhaus. Die Rautenfelder, die ihre Hauptachse an der Chorachse ausgerichtet haben, tragen Vierpässe mit Engelsköpfen, die symmetrisch zur Scheitellinie geordnet und auf der Linie versetzt angeordnet sind. Die Engelsköpfe in den Kreisrahmen sind konzentrisch auf die Schlußsteine ausgerichtet. In den dreieckigen Feldern zwischen den aufstrebenden Gewölberippen sind jeweils zwei Engelsköpfe zu sehen. Sie sind in den jeweils äußeren Feldern von dreieckigen Rahmen mit eingezogenem Halbkreis eingeschlossen. An die Rahmen schließen sich noch zwei Segmentbögen nach oben an. Die innen liegenden Felder sind rahmenlos. Die Schnittpunkte der Rippen sind zum Teil mit Engels- oder Löwenköpfen besetzt, die nach einem bestimmten System geordnet sind. Dieses System ergibt sich, wenn man die fünf bündelförmig anlaufenden und sich fächerförmig ausbreitenden Gewölberippen verfolgt. Der Schnittpunkt der äußersten Rippen wird durch kleine Löwenköpfe markiert, die der folgenden durch große Löwenköpfe, die der mittleren durch ein Engelsköpfchen. Eben solche schmücken die Seiten der Rautenfelder entlang des Gewölbescheitels.

Die Schildbögen sind in Felder aus Stuckleisten aufgeteilt, die die gleiche Profilierung wie die Rahmen der Gewölbefelder aufweisen. Die Mitte des Schildbogens füllt ein hochkant gestelltes Quadrat, daran schließen auf zwei Seiten hochrechteckige Felder an, die ein Rundfeld einfassen. Den Abschluß dieser Rechtecke auf

<sup>61</sup> M. v. d. Rohe, 29.

ihrer Schmalseite bilden eingezogene Halbkreise. Eine Verbindung zu den benachbarten Feldern schlagen oben und unten größere Halbkreise, die sogar hinter dem Rippenbündel durchzulaufen scheinen und den Abschluß zum nächsten Joch herstellen. Am oberen Ende des Scheidbogens schließlich umfängt ein Kreisrahmen noch einen Löwenkopf. Die anderen Rahmen schließen verschieden geformte, aber symmetrisch angeordnete Engelsköpfe ein.

Die Chorbogenwand ist mit einem ähnlichen Rahmensystem bedeckt. In mehreren Reihen übereinander angeordnet, werden kleinere Kreise durch größere Halbkreise verbunden. In den Schildbogenresten der mit Fenstern versehenen Joche treten als Rahmenfelder annähernd dieselben Kreis- und Sechseckkombinationen auf, wie in den Gurtbögen des Langhauses. Wieder sind alle Felder mit Engelsköpfen verziert. Die Fensterlaibungen werden von gleichmäßig längssechseckigen Feldern mit Engelsköpfen begleitet. An den Berührungspunkten der Rahmen sind Engelsköpfchen aufgesetzt. Die Profilierung setzt sich aus einfachen Stegen um einen mit Blattwerk verzierten Rundstab zusammen.

Den Gewölbereich schließt ein Gesims ab, das sich aus Perlstab, Eierstab und einem akanthusgeschmückten Karnies zusammensetzt. Darunter verläuft ein Friesband mit Weinranken, das auch die einzelnen Felder für die Bilderrahmen unterteilt.

Die stuckierten Bilderrahmen bestehen aus einem Eierstab, der von einfachen Profilstegen flankiert wird. Mies van der Rohe gibt den „Preßstück“ als technische Ausführung an<sup>62</sup>. Die Engelsköpfe mit ihren Flügeln sind nur halbplastisch geformt und lösen sich nicht vom Grund. Da Köpfe und Flügel getrennt gearbeitet sind, können sie verschieden kombiniert werden und ermöglichen so ihre reichen Variationen.

Die Stuckierung von Karthaus Prüll ist scheinbar von Widersprüchen erfüllt, die aus mehreren Gesichtspunkten abzuleiten sind. Mies van der Rohe nennt als Hauptgrund die Auseinandersetzung zwischen gotischen und Renaissanceformen<sup>63</sup>. Zu erklären ist dies aus der Aufgabenstellung, einen altertümlichen Raum mit modernen Formen zu erfüllen. Die Art, in der dies geschieht, soll im folgenden kurz erläutert werden.

Das gotische Element wird hervorgehoben, indem im Chor das Netzgewölbe beibehalten wird. Außerdem wird durch Verwendung von „unregelmäßigen Drei- und Viereckfeldern“<sup>64</sup>, von eigenwilligen Sternformen im Langhaus und durch die Bindung der Stukkatur an die Fläche noch stark an den gotischen Formenschatz angespielt. Dem widersprechen die klassischen Formen von Perlstab, Eierstab und Akanthuskarnies ebenso, wie das Anbringen des Gesimses und die Einbeziehung der Schildbögen in die Gewölbedekoration.

Damit wird eine horizontale Gliederung der Wand in den Vordergrund gerückt, die der Auffassung der Renaissance entspricht. Trotz der Aufnahme der Schildbögen in den Gewölbereich, sind sie durch eine abweichende Stuckierung aus dem tektonischen Gewölbesystem ausgeschieden. Selbst die gotische Gewölbekonstruktion wird durch die Stuckierung verändert und zeigt damit wieder die Diskrepanz auf. Während das sichtbare Tragen der Rippenbündel noch klar dem gotischen Schema gehorcht (die Perlstäbe verstärken sogar noch den tektonischen Charakter der Bün-

<sup>62</sup> M. v. d. Rohe, 30.

<sup>63</sup> M. v. d. Rohe, 30.

<sup>64</sup> M. v. d. Rohe, 30.

del), wird es im Netz durch die Schnittpunktverstärkungen und die verschiedenen Rahmen verändert. Die Hervorhebung der Längsseite erfolgt durch die schon beschriebene Ausrichtung der Engelsköpfe. Der zentralisierende Charakter der Sternbildung in jedem Gewölbejoch wird dabei jedoch etwas gemindert. Im Gegensatz zur gotischen Zentralisierung der Jochmitte durch den Stern erfolgt nun eine Betonung der Längsachse über die einzelnen Joche hinweg. Dazu trägt die Ausrichtung der Engelsköpfe auf die Scheitellinie bei. Das wird insbesondere in den Feldern deutlich, die mit Vierpaßrahmen versehen sind. Sie schneiden dabei aus dem Sternsystem jeweils zwei Felder aus und zerstören es damit optisch. Zugleich bauen sie so ein neues System mit Achsenbetonung auf.

Im Langhaus ist dasselbe System zu verfolgen, indem die Stuckierung zuerst auf die tektonisch vorgegebene Situation eingeht, sich aber dann selbständig macht und eine eigene Ordnung aufbaut. Entsprechend der anders gelagerten Gewölbesituation im Langhaus ist auch das Schema der Stuckierung etwas abgewandelt. Die im Verhältnis zum Chor niedriger liegenden, kleineren und durch Gurte getrennten Gewölbefelder des Langhauses weisen auch in ihrer Größe und Massivität reduzierte Stuckleisten auf.

Das tektonische System der Gewölbe wird dem Chor vergleichbar behandelt. Die tragende Funktion veranschaulichen die rippenähnlichen Stuckleisten, die ihren Ausgang auf den Kämpferplatten der Pfeiler nehmen und die Grate der Gewölbe überdecken. Das „Rippenbündel“ löst sich schließlich in eine netzartige Felderung auf, die von ornamentalem Charakter ist. Das wird besonders dort sichtbar, wo die Gewölbegrate in die Felderung mit einbezogen sind und keine „Rippen“ mehr tragen. Dies ist zugleich ein Hinweis auf die formalen Absichten der Stuckierung. Dem Betrachter soll so vor Augen geführt werden, daß die vorhandene ältere Architektur mit modernen Formen umgestaltet wurde. Auf den Chor wird dabei Rücksicht genommen, indem ein aus Rippen gebildetes Netzgewölbe nachempfunden wird. Die Verschiedenheit der Felder zeigt allerdings an, daß dies in frei variierender Weise geschieht. Ein weiterer Bezug zum Chor besteht in den östlichen Jochen. Sie weisen eine strengere Gliederung der Felder auf und schaffen damit einen optischen Übergang zum Chor.

Die aufgezeigten Widersprüche in der Dekoration der Kirche sind anscheinend gewollt, da sie nicht willkürlich auftreten, sondern nach einem bestimmten Bezugssystem geordnet sind. Mies van der Rohe hat den bewußten Rückgriff auf gotische Formen folgendermaßen erklärt: „Die architektonischen Gegebenheiten bedingten oft eine gewisse Angleichung des Stils, um die Einheitlichkeit des Gesamteindrucks zu wahren“<sup>65</sup>. Dies trifft in Karthaus Prüll sicher zu.

Die Entstehungszeit um 1605 wird schon von Mader<sup>66</sup> vorgeschlagen. Mies van der Rohe präzisiert diese Datierung auf den Zeitraum zwischen 1601 und 1605<sup>67</sup>. Ihre Begründung wirkt recht überzeugend. Sie vergleicht die Stuckierung der Gurtbögen im Langhaus mit der des kreisrunden Fensters im Langhaus, welche unter Prior Fäselius angebracht wurde. Da Fäselius seit 1601 Prior war und der Hochaltar 1605 geweiht wurde, nimmt sie die dazwischenliegende Spanne als Entstehungszeitraum an. Ähnliche Stuckierungen wie in Prüll scheint es wenige zu geben. Mies van der Rohe nennt als einziges direkt vergleichbares Beispiel die Stuckdecke

<sup>65</sup> M. v. d. Rohe, 31.

<sup>66</sup> Mader, 158.

<sup>67</sup> M. v. d. Rohe, 30.

eines Raumes im ehemaligen Bischofshof. Der Raum gehört heute zum Regensburger Domschatzmuseum und liegt im ersten Stock über der sogenannten „Hauskapelle“. Die Ausführung dieser Stuckarbeit ist derjenigen in Karthaus Prüll so ähnlich, daß sie schon Mies van der Rohe „dem gleichen Meister oder seiner Schule“<sup>68</sup> zuschreibt. A. Hubel<sup>69</sup> hat festgestellt, daß beide Stukkaturen aus denselben Modellen gefertigt wurden. Nicht nur die Rippenformen sind identisch, auch die Engelsköpfe und das Gesims sind unmittelbar zu vergleichen. Die Ähnlichkeit in der Stuckdekoration von Karthaus Prüll und der Dreieinigkeitskirche in Regensburg (erbaut 1627—31) beschränkt Mies von der Rohe auf die „sparsame, ornamental in verschiedenen Felder aufgeteilte Stuckdekoration“<sup>70</sup>. Wesentliche Unterschiede zeigen sich darin, „daß in der Dreieinigkeitskirche auf ein glattes Tonnengewölbe ein Scheinnetz von Rippen in Stuck aufgetragen ist, während in Prüll das organische Zusammenklängen von Architektur maßgebend bleibt“<sup>71</sup>.

Bisher unbeachtet blieb die Stuckierung der Kreuzkirche in Haindling (Abb. 13). Nach einer Inschrift hat Hieronimus II. von St. Emmeram in Regensburg den Raum 1621 erneuert<sup>72</sup>. Zu dieser Zeit wird wohl auch die Stuckierung entstanden sein. Sie entspricht Prüll nicht nur in dem Bemühen, einen gotischen Raum zu modernisieren, sondern sie verwendet auch die gleiche Ausstattung der Rippen durch Eier- und Perlstäbe. Ähnlich sind auch die Engelsköpfe, die halbplastisch die Felder zwischen den Rippen füllen. Dieses qualitätsmäßig mindere Beispiel zeigt die Auswirkungen der Prüller Stuckdekoration auf die nähere Umgebung. Weitere Beispiele sind bisher nicht bekannt.

In der Stuckdekoration von Karthaus Prüll sieht Mies van der Rohe die Verarbeitung „des aus Süden eingedrungenen neuen Stils“<sup>73</sup>. Sie stellt ihn in Abhängigkeit von St. Michael in München und italienischen Vorbildern, die sie jedoch nicht genauer bezeichnet.

#### *Die Ableitung der Stuckdekoration von italianisierenden Vorbildern*

Im folgenden soll versucht werden, die Übernahmen aus dem Süden und ihre spezifische Umarbeitung kenntlich zu machen.

Zu den frühesten Stuckausstattungen in italienischer Manier gehören die sogenannten Badezimmer im Fuggerhaus in Augsburg. Sie wurden von 1569—73 unter der Leitung von Friedrich Sustris dekoriert<sup>74</sup>. Die Gewölbestructur besteht aus einer Spiegeldecke mit Stichkappen. Die Grate werden durch Stuckauflagen verziert und machen so die tektonische Aufgabe sichtbarer. In dekorativem Charakter schließen segmentierte Halbkreisbögen an, die durch einen Kreis in der Mitte zentriert sind. Die Verbindungen der einzelnen Stuckleisten stellen halbplastische Masken her. Die Felder überzieht Grotteskenmalerei. In besonders betonten Feldern sind allegorische Figuren von gemalten Vierpaßrahmen umgeben. Einfacher ge-

<sup>68</sup> M. v. d. Rohe, 31.

<sup>69</sup> A. Hubel, *Der Regensburger Domschatz* (1976) 74, Abb. 26.

<sup>70</sup> M. v. d. Rohe, 31.

<sup>71</sup> M. v. d. Rohe, 31.

<sup>72</sup> J. M. Ritz und A. Freiherr von Reitzenstein, *Kunstdenkmäler Bayerns*, Band XXV, Bezirksamt Mallersdorf (1936) 122 ff. (künftig: Ritz).

<sup>73</sup> M. v. d. Rohe, 31.

<sup>74</sup> Diese Ausstattung ist größtenteils kriegszerstört, die Beschreibung stützt sich auf erhaltene Fotos; vgl.: *Augsburger Geschichte in Bilddokumenten*, hrsg. von F. Blendinger u. W. Zorn (1976) 56 ff.

formte Stuckrahmen kleiden die Stuckkappen aus. Die Schildmauern weisen stuckverzierte Nischen mit Terrakottafiguren auf. Ein kräftiges Gesims bezeichnet den Gewölbeabschluss.

Die Gewölbegliederung der Augsburger Badezimmer kennzeichnet ein ähnliches System, wie es auch für Karthaus Prüll beschrieben wurde. Die Verwandtschaft erstreckt sich auch auf die Zone unter dem Gesims, wo in Karthaus Gemälde in Stuckrahmen, im Fuggerhaus Fresken in gemalten Rahmen zu sehen sind. Sogar einige motivische Übernahmen, wie Perl- und Eierstab sind zu beobachten.

Trotzdem haben beide Räume eine wesentlich verschiedene Ausstrahlung. Dies hängt teils von der Größe, überwiegend jedoch von der farbigen Ausgestaltung ab. Die weiße Tönung in Karthaus ist wahrscheinlich aus St. Michael in München abzuleiten.

Die Übernahme des profanen Ausstattungssystems in einen Sakralraum machte schließlich eine entsprechende Abwandlung erforderlich, die sich hauptsächlich als Reduktion auswirkt. Die betonte Plastizität der strukturellen Glieder, die erzählerische Vielfalt in den Darstellungen, sei es figürlich oder ornamental, und vor allem aber die Farbigkeit fallen weg. Anstelle dessen tritt eine in allen Teilen zurückhaltendere und ausschließlich sakral ausgerichtete Gestaltung in reinem Weiß.

Eine weitere Schwierigkeit bestand in der beabsichtigten Wiederverwendung der gotischen Struktur des Gewölbes. Dies scheint in Karthaus glücklich gelöst zu sein. Durch das Weglassen der Farbe erhält der Raum einen leichten und feierlichen Eindruck. Die Gewölbestruktur wird im Prinzip übernommen, wie das Gesims, die Tektonisierung der Gewölbeauflage und die fortschreitende Auflösung ins Ornamentale nach oben zu veranschaulichen. Dabei wird die ehemalige Wölbungsstruktur zwar aufgezeigt, aber trotzdem verändert. Die Schildmauern sind in die Gewölbezona mit einbezogen, aber durch Abweichungen in der Stuckierung schließlich doch wieder abgegrenzt. Selbst die Verbindung der einzelnen Felder durch die Engelsköpfe läßt den Ursprung in den Masken des Augsburger Badezimmers noch erkennen. Ebenso verhält es sich mit den rahmenfüllenden Engelsköpfen in Prüll, die den weltlichen Allegorien in Augsburg gleichzusetzen sind. Das gehäufte Auftreten der Engel zeigt darüber hinaus eine weiterreichende Verarbeitung dieser Motivübernahme zu einer vorwiegend ornamentalen Anwendung.

Das geschilderte Prinzip in der Dekoration der Badezimmer im Augsburger Fuggerhaus stellt jedoch kein singuläres Beispiel dar. Diese Dekorationsformen treten ebenso oder kaum verändert in den sogenannten italienischen Zimmern auf der Burg Trausnitz in Landshut auf, oder auch in der maximilianischen Residenz in München.

Da Augsburg die früheste Form dieser Dekoration darstellt, ist es als Vergleichsbeispiel besonders geeignet. Auf welchem Wege dieses eventuelle Vorbild für Prüll nach Regensburg vermittelt wurde, ist nur zu vermuten. Es kann durch einen Umweg über München oder Landshut geschehen sein. Als Vermittlungspersonen wären Wilhelm V. und sein Sohn Philipp Wilhelm denkbar, der Bischof von Regensburg war. Ebenso ist sein Nachfolger auf dem Bischofsstuhl Sigmund Friedrich aus dem Hause Fugger in Betracht zu ziehen. Auch Prior Fäselius könnte in Frage kommen, der nach Wening<sup>75</sup> aus Sulgen in Schwaben stammte.

Der Ursprungsort dieser beschriebenen Umformung italienischer Dekorationsformen für einen Sakralraum scheint jedoch Regensburg gewesen zu sein.

<sup>75</sup> Wening 1726, 21.

Dafür spricht das erste Auftreten im genannten Raum des Bischofshofes. Der eher private Charakter dieses Zimmers verleitet zu der Annahme, daß hier vielleicht ein erster „zaghafter“ Versuch unternommen wurde, der eventuell auch auf rein persönliche Motivationen des Bischofs zurückging. Die aufgeführten persönlichen Verbindungen mit Augsburg und München legen diesen Gedanken nahe. Auch das verwendete Material spricht für eine solche Version. Im Bischofshof bestehen die Stuckformen aus Sägemehl, das mit Leim gebunden ist<sup>76</sup>, eine zweifellos „provisorisch“ anmutende Technik, die die Schwierigkeiten der Verarbeitung von Gipsstuck umgeht. In Karthaus Prüll kam dagegen bereits eine Mischung aus Gips und Sägemehl zur Anwendung. Dies läßt sich aus kleinen Schadstellen an einigen Engelsköpfen ablesen. Zwei Beispiele seien noch genannt, die Ähnlichkeit mit Prüll aufweisen und ebenfalls Abwandlungen italianisierender Dekorationsformen darstellen.

In St. Ulrich und Afra in Augsburg sind etwa um 1604 die Sakristei, die sogenannte Schneckenkapelle und die Bartholomäuskapelle mit Stuck verziert worden<sup>77</sup>. Die Stukkatur folgt dabei der Form der Holzkassettendecken, indem es die breiten Bänder und die klare Felderung nachahmt. In den Feldern sitzen Engelsköpfe in vertieften Rahmungen. Dies zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit Prüll, die aber nicht überbewertet werden soll.

Etwas enger scheint die Verwandtschaft zur Pfarrkirche St. Johannis in Oeslau bei Coburg zu sein<sup>78</sup>. Sie wurde 1604 unter Herzog Johann Casimir von Sachsen-Coburg durch reiche Stuckverzierungen ausgestattet<sup>79</sup>. Auch hier wurde die Aufteilung einer Holzdecke übernommen. Die Felder sind gegenüber Augsburg bewegter und ordnen sich beiderseits eines „Scheitelpalkens“ einem großen Feld mit einer szenischen Darstellung zu. Dies bedeutet einen wesentlichen Unterschied zu Karthaus Prüll, obwohl auch hier wieder kleine Engelsköpfchen die Felder füllen und sogar Schnittpunktverstärkungen in Form von Früchten und Löwenköpfen auftreten.

Dieser knappe Vergleich mit zeitgleichen Stuckierungen scheint die Sonderstellung der Stuckdekoration in Prüll zu bestätigen. Zugleich führt er Beispiele auf für die regional verschiedenen Variationen, die bei der Übernahme und Umformung italianisierender Dekorationsysteme zu dieser Zeit möglich waren.

Aus dieser Perspektive kann man auch den Gemäldezyklus im Chor der Kirche Karthaus Prüll betrachten. Die letzten Ausläufer der Deckenstuckierung formieren das rahmende Gerüst für diesen Zyklus an den Wänden des Chores.

### *Der Gemäldezyklus*

Die Stukkatur erstreckt sich wie beschrieben über die Gewölbezone hinaus auch auf die Wandfläche. Dort bildet sie im Chor ein Rahmensystem, das Gemälde einschließt. Die Gemälde sind alle gleich hoch, jedoch verschieden breit. Das hängt von den architektonischen Gegebenheiten ab, denen sie sich unterordnen. So sind die vier längsrechteckigen Bilder an der südlichen Chorwand gleich breit, an der nördlichen Wand dagegen haben drei Bilder quadratisches Format, während das vierte längsrechteckig und auf beiden Enden etwas niedriger als in der Mitte ist.

<sup>76</sup> Hubel, 74.

<sup>77</sup> Friesenegger, 32.

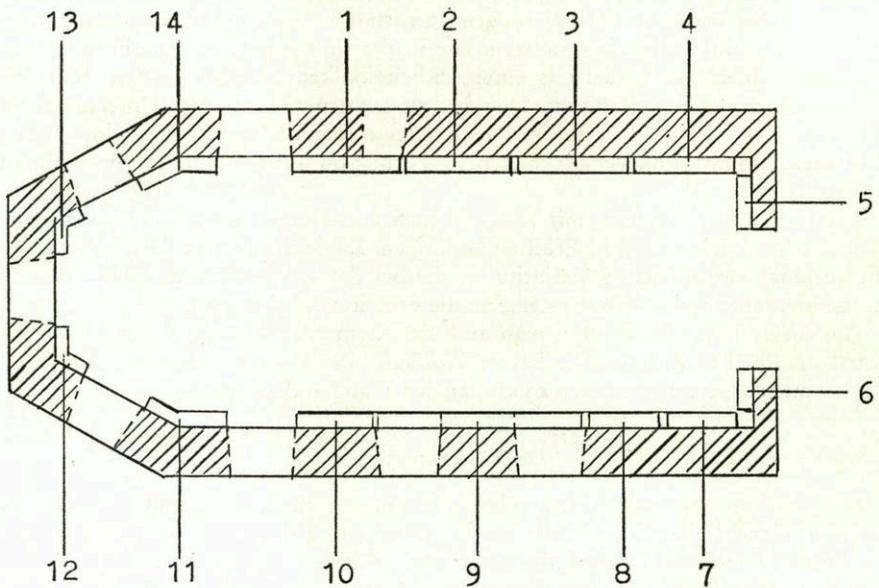
<sup>78</sup> Diesen Hinweis verdanke ich H. Hubel.

<sup>79</sup> Jahrbuch der bayerischen Denkmalpflege 30 (1978) 46, Abb. 13 u. 15.

Dies rührt daher, daß in der linken Chorwand Fenster angebracht sind, die in die Gemäldezone einschneiden, während sie auf der rechten Seite fehlen. Indem sich ein Bild der Unregelmäßigkeit der Wandfläche anpaßt, wurde eine gleiche formale Gestaltung der restlichen Gemälde möglich. Vier annähernd quadratische Felder werden auch zwischen den Fenstern des polygonalen Chorschlusses gebildet. Die Rahmen hinter dem Hochaltar am Chorhaupt sind leer, ihre untere Stuckbegrenzung ist abgeschlagen. Die Bilder an der stark eingezogenen Chorbogenwand haben hochrechteckiges Format.

Über den Gemälden sind die mit Engelsköpfen verzierten Wappenkartuschen der Stifter angebracht. Die Gemälde werden innerhalb der Stuckrahmen durch bemalte und vergoldete Holzrahmen gefaßt, die sich in ihren Verzierungen nach den Stuckleisten richten. Die genaue Entstehungszeit der Bilder und die Namen der ausführenden Künstler sind größtenteils unbekannt. Die Erforschung dieser Tatsachen brächte für das angestrebte Ziel der Arbeit keinen nennenswerten Fortschritt und kann deshalb unterbleiben. Von Bedeutung dagegen sind die dargestellten Themen. Sie schließen sich zu einem christologischen Zyklus zusammen, der über der Sakristeitüre beginnt und den Chorraum umläuft.

Die Themen der einzelnen Bilder, die Namen der Stifter und Maler können am besten an Hand einer schematischen Zeichnung erklärt werden <sup>80</sup>.



1. Anbetung der Hirten; Stifter: Franz Wilhelm von Wartenberg, Bischof zu Regensburg (1649—1661), Osnabrück, Minden und Werden.
2. Anbetung der Könige; Stifter: Marquard Schenck von Kastell, Fürstbischof zu Eichstätt; Maler: Johannes Selpelius (nach Dillis).

<sup>80</sup> Die Feststellung der Bilder erfolgt nach Mader, 159 ff. und Zirngibl, 54 ff.

3. Jesus lehrt im Tempel; Stifter: Albert von Törring, Bischof von Regensburg (1613—1649); Maler: Christof Simart (nach Dillis).
4. Einzug Jesu in Jerusalem; Stifter: Fürst Wenzel von Lobkowitz; Maler: Johannes Selpilius (nach Dillis).
5. Christus am Ölberg; Stifter: Johannes Paul von Leoprechting, Domscholastikus zu Regensburg (1648—1672).
6. Christus vor den Hohen Priestern; Stifter: Georg von Altenheggenberg, Domdekan zu Regensburg (1642—1666).
7. Geißelung Christi; Stifter: Dr. Menzelius, Stadtpfarrer von Ingolstadt; Maler: J. Heiß von Memmingen (nach Dillis)<sup>81</sup>.
8. Dornenkrönung Christi; Stifter: Deutschmeister Kaspar von Ampringen (1664—1684).
9. Kreuztragung Christi; Ferdinand von Bayern, Kurfürst von Köln († 1650); Maler: Joachim Beich<sup>82</sup>.
10. Kreuzerhöhung Christi; Stifter: Herzog Albert von Bayern.
11. Grablegung Christi; Stifter: Kurfürst Maximilian I. von Bayern (1597—1651).
12. und 13. Leerfeld.
14. Christus in der Vorhölle; Stifter: unbekannt, da Wappen bisher nicht identifiziert werden konnte.

In seiner „Ratisbona Religiosa“ berichtet Eberhard Wassenberg<sup>83</sup>, die Schweden hätten im Dreißigjährigen Krieg Gemälde aus Karthaus-Prüll mitgenommen. Darunter waren die Stiftungen des bayerischen Kurfürsten Maximilian I. und seiner beiden Brüder, des Herzogs Albert und des Kölner Kurfürsten Ferdinand, ferner des Regensburger Bischofs Wilhelm von Wartenberg und des Domscholastikus J. P. von Leoprechting.

Die heute sichtbaren Gemälde sind also zum großen Teil nach 1648 entstanden. Es ist daher nicht sicher, ob ihre heutige Beziehung zur übrigen Ausstattung ursprünglich ist. Einige Gründe sprechen allerdings dafür, daß auch schon die Erstausrüstung von etwa 1605 einen Gemäldezyklus mit christologischem Thema vorsah.

Ein wichtiges Indiz ist die Stuckumrahmung, die in ihrer Systematik für die Aufnahme eines Zyklus prädestiniert ist, indem sie sich wie ein Band um den Kirchenraum herumzieht und damit einen gleichmäßigen Ablauf der Bilderfolge ermöglicht. Aus der engen Verwandtschaft der Stukkatur von Karthaus-Prüll und den Raum im Bischofshof kann man auch auf eine ähnliche Thematik in der Bilderfolge schließen. Im Bischofshof schließt sich an die Stuckierung nach unten ein Freskenzyklus an, der von Stuckrahmen umgeben wird und den gesamten Raum umläuft. Hubel hat auf die Gleichzeitigkeit von Stuck und Malerei hingewiesen und beschreibt die Freskierung folgendermaßen: „In den querrechteckigen Hauptfeldern finden sich in aufwendigen Rollwerkkartuschen querovale Darstellungen der Passion Christi: Christus am Ölberg, Geißelung, Dornenkrönung, Kreuztra-

<sup>81</sup> Zirngibl, 63.

<sup>82</sup> Mader, 160.

<sup>83</sup> E. Wassenberg, Ratisbona Religiosa, 1655.

gung, Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt und Pfingstfest“<sup>84</sup>. Der Zyklus ist unvollständig, da der Raum in späterer Zeit verkleinert wurde und damit ein Teil der Gemälde und des Stuckes verschwanden.

Ob die Übereinstimmung von Karthaus und Bischofshof soweit gegangen ist, daß auch in Prüll dieselben Szenen aus der Passion Christi dargestellt werden sollten, ist heute kaum mehr festzustellen. Auch die Übernahme der Freskotechnik ist fraglich. Doch tritt diese Frage zurück gegenüber der Feststellung der Bildthemen.

Neben der Verwandtschaft zum Bischofshof sprechen für einen Christuszyklus in Karthaus auch noch die Ergänzungen der verschwundenen Bilder durch die ehemaligen Stifter nach 1648. Es ist anzunehmen, daß die Stifter nicht nur ein neues Bild mit beliebiger Thematik in Auftrag gegeben haben, sondern bewußt auf das Thema des verlorenen Bildes zurückgegriffen haben, um einen vollwertigen Ersatz zu schaffen. Dadurch war der Zyklus auch für die späteren Ergänzungen verbindlich. Schließlich gewinnt man einen weiteren Anhaltspunkt, wenn man die einzelnen Themen des Zyklus und ihren jeweiligen Standort im Chorraum betrachtet. Auf der rechten Chorwand sind sämtliche Darstellungen auf den Triumph Christi bezogen. Auf der linken Seite dagegen ist das Leiden Christi das Thema. Den Übergang bildet an der Chorbogenwand „Christus am Ölberg“. Dadurch erhält die Seite mit den Darstellungen des Leidens ein geringes Übergewicht. Verfolgt man die Darstellungen weiter, so fällt auf, daß der Höhepunkt des Leidens Christi nicht auf einem Gemälde, sondern in der Mittelnische des Hochaltars in Form der Kreuzigungsgruppe wiedergegeben ist. Es fehlen aber zwei wichtige Themen, die sich mit dem Triumph Christi befassen, nämlich die Auferstehung und die Himmelfahrt. Platz für diese Gemälde wäre an den beiden leergebliebenen Rahmen im Chor (im Schema mit den Nummern 12 und 13 bezeichnet). Sie brächten eine Ergänzung des Christuszyklus nicht nur in thematischer sondern auch in formaler Hinsicht. Das Gleichgewicht in der Anzahl der Gemälde, die den leidenden und triumphierenden Christus zeigen, wäre hergestellt. Ebenso wäre die Auferstehung ein Pendant zur Ölbergszene, die von der rechten (triumphierenden) Seite auf die linke (leidende) Seite überleitet.

Indem die Kreuzigung und die angenommene Auferstehung und Himmelfahrt aus dem zeitlichen Ablauf, der die übrigen Darstellungen verbindet, herausgenommen sind, erhalten sie eine besondere Stellung.

Einige Beispiele können diese Annahme erhärten. In der Kirche St. Johannis in Oeslau ist neben der mit Karthaus vergleichbaren Stukkatur ein Christuszyklus aus Stuck an den Emporen angebracht. Den Höhepunkt und den Abschluß der Darstellungen bilden Christi Himmelfahrt und das Jüngste Gericht<sup>85</sup>. Sie füllen die größten Felder an der Stuckdecke aus, und sind damit aus dem direkten Zusammenhang der einzelnen Szenen losgelöst. Durch die Trennung und ihre exponierte Stellung gewinnen sie allerdings an Bedeutung. Deutlich wird hier die Vollendung und Erfüllung der Heilsgeschichte durch Christus vor Augen geführt. Die Anbringung der Szenen an den Emporen ist eine ähnliche Lösung wie in Karthaus.

Jedoch sind um 1600 noch andere Möglichkeiten, einen Zyklus zu erstellen, üblich. Am häufigsten war dabei die Zusammenstellung auf einem Altar, wie dies bei dem Passionsaltar in der Aschaffener Schloßkapelle der Fall ist, der 1614 von

<sup>84</sup> Hubel, 74.

<sup>85</sup> G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bayern I, Franken (1979) 662.

Johannes Juncker fertiggestellt wurde<sup>86</sup>. Auch hier steht, wie in Prüll, die Kreuzigung im Mittelpunkt, umgeben von Passionsszenen. Im Auszug erscheint die Auferstehung.

Ein weiteres Altarwerk, das in noch engeren Kontakt zu Karthaus-Prüll gesehen werden kann, weist ebenfalls einen Christuszyklus auf. In der St. Andreaskapelle in St. Ulrich und Afra in Augsburg befindet sich ein Altar, den Marx Fugger für seine Grabkapelle errichten ließ<sup>87</sup>. Friedrich Sustris, der „Kunstintendant“ unter Wilhelm V. hat den Plan gefertigt, der verändert zur Ausführung kam<sup>88</sup>. Besonders hervorgehoben ist wiederum die Kreuzigungsszene im Mittelbild. Darüber folgen Auferstehung und Himmelfahrt. In der Predella ist die Grablegung zu sehen. Der verändert errichtete Altar hat die Bedeutung der drei Hauptbilder belassen, es wurden lediglich weitere Szenen aus der Passion hinzugefügt, die auf Tafeln an den Säulen des Hauptgeschosses angebracht sind. Die Beziehung zu Karthaus ist schon durch die formale Verwandtschaft des Altares gegeben. Dieser Bezug beruht nicht zuletzt auf der Person Krumpers, dessen Schwiegervater Sustris war.

Wenn man die Betonung betrachtet, mit der vor allem in den beiden letztgenannten Altarbauten die Kreuzigungsszene hervorgehoben wird, so bietet sich ein Vergleich mit Prüll an. Die Bedeutungssteigerung der Kreuzigungsszene wird in Karthaus ähnlich angewandt wie bei den genannten Altären in Augsburg und Aschaffenburg. Doch wird nun in Prüll der Altar entlastet, indem die zugehörigen Bilder des Zyklus auf den Raum verteilt werden. Damit wird zugleich eine Verbindung von Altar- und Chorwand geschaffen, die in ihrer Tendenz zur Vereinheitlichung der Ausstattungsgegenstände schon auf den Barock hinweist.

Nebenbei sei an dieser Stelle auf Rubens und seine 1608 vorgenommene Altarlösung in der Kirche St. Maria in Valicella in Rom verwiesen. Hier mag das Ausgreifen des Hochaltares auf den Chor in Form zweier Bilder an den Wänden, die ikonographisch wie auch formal Bezug auf den Altar nehmen, das „barocke“ einer solchen Anordnung, die sich ja durchaus mit Prüll vergleichen läßt, um so glaubhafter erscheinen.

Als letztes Indiz für die Annahme eines Christuszyklus in Karthaus sei noch einmal die Kreuzkirche in Haindling erwähnt. Nach dem die Kirche 1621—1623 mit Stuckierung und Altar ausgestattet wurde, die enge Beziehungen zu Karthaus-Prüll aufweisen, wurde 1630 beschlossen die Kirche mit Gemälden zu schmücken<sup>89</sup>. Die Bilder stellen einen Christuszyklus dar, die sogenannten „sechs Fälle“. Nachdem Karthaus-Prüll als Vorbild für die Stuckierung und Altargestaltung herangezogen wurde, ist anzunehmen, daß man sich auch bei der Gemäldeausstattung darauf bezogen hat.

Die genannten Zyklen mit Christusdarstellungen sind keine direkten Vorbilder für Karthaus-Prüll, da sie zum Teil auch später entstanden sind. Doch geben sie einen Begriff von der Bedeutung und Häufigkeit solcher Zyklen wie sie zu dieser Zeit üblich waren.

<sup>86</sup> Dehio, 46.

<sup>87</sup> Friesenegger, 19 ff.

<sup>88</sup> Ausstellungskatalog: Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock (1980) 278 ff. Nr. 667.

<sup>89</sup> Ritz, 122 ff.

Den Schwerpunkt bei diesen Betrachtungen wird die Interpretation des Chorraumes bilden. Dieser weist nicht nur die reichste Ausstattung auf, sondern war auch lange Zeit durch einen hohen Lettner vom Langhaus getrennt und bildete so einen eigenen Raum<sup>90</sup>. Daher ist auch die Bezeichnung „Conventchor“ zu erklären, im Gegensatz zum „Bruderchor“, wie das Langhaus genannt wurde<sup>91</sup>.

Die Beziehungen der einzelnen Ausstattungsstücke zueinander sind teils formaler, teils inhaltlicher Art. Dies richtet sich vor allem nach der Bedeutung, die den jeweiligen Einrichtungsgegenständen zukommt. Die Klärung der wechselseitig bestehenden Verhältnisse ist für die Interpretation von entscheidender Bedeutung.

Der Chorraum wird durch das Gestühl, den Gemäldezyklus und das Gewölbe in drei Bereiche gegliedert. Die verschiedene Farbigkeit und die horizontale Ausrichtung des Gestühls und der Gemälde machen die Trennung der jeweiligen Zonen anschaulich. Trotzdem stehen sie nicht unverbunden übereinander. Die vordergründigste Verbindung bildet die Mauer, die als Rückwand eine gemeinsame Bezugsfläche darstellt. Die Grenze zwischen Gemäldereihe und Chorgestühl verwischt das ausgeschnittene Rollwerk in der Bekrönung des Gestühls. Der unregelmäßige Umriss und vor allem die spitz zulaufenden Formen der Vasen stellen einen gleitenden Übergang her. Die Abtrennung der Gewölbezone von den unteren Bereichen wird durch das Gesims optisch sehr streng vollzogen. Die aufgehende Mauer wird klar von der lastenden Gewölbezone geschieden. Doch auch hier ist eine Verknüpfung festzustellen. Die reiche Stuckrahmung der Gemälde korrespondiert mit dem Stuckdekor der Gewölbezone. Die verschiedenen Formen allerdings markieren den Unterschied.

In die Unterteilung der drei genannten Bereiche fügt sich auch der Hochaltar. Er zeigt nicht nur einen dreigliederten Aufbau, sondern bezieht sich auch in der Höhe des Hauptgeschosses auf das umlaufende Gesims des Chorraumes. Die formale Einbeziehung in das Gewölbe wurde schon erwähnt. Der direkte Kontakt zum Gemäldezyklus ist durch dessen Vollendung in der Kreuzigung gegeben. Eine Verbindung zum Chorgestühl scheint durch die entsprechende Gesimshöhe des Tabernakelgeschosses hergestellt zu sein.

Bisher wurden nur die einfachsten und offensichtlichsten Verbindungsarten genannt. Es sind jedoch auch weniger äußerliche Gemeinsamkeiten zu beobachten, die aber im Zusammenwirken erst dem Raum zu einem Gesamtcharakter verhelfen. Dies ist im wesentlichen die Verschmelzung zweier im Grunde verschiedener Formprinzipien.

Die Innenausstattung übernimmt in der Regel gotische Grundzüge und stattet sie mit Renaissanceformen aus. Mitunter wird dieses Verfahren auch umgekehrt angewandt. Diese Einstellung ist nicht nur für Prüll feststellbar, sondern kann als eine Zeiterscheinung gelten, die in der Forschung unter der Bezeichnung „Nachgotik“ bekannt ist. Eine Untersuchung, die die Stellung von Karthaus-Prüll innerhalb dieser Erscheinung genauer festlegen könnte, wäre in diesem Zusammenhang

<sup>90</sup> Die Karthäuser behielten den Lettner längere Zeit bei, als es sonst üblich war. Dazu allgemein: W. Braunfels, *Abendländische Klosterbaukunst*, 1969, zu Karthaus-Prüll: Mader, 156 und 160.

<sup>91</sup> Zirngibl, 24 und Paricius 1753, 524.

sehr lohnend. Im Rahmen dieser Arbeit muß jedoch darauf verzichtet werden<sup>92</sup>. Wie die Verarbeitung verschiedener Systeme in Prüll bewältigt wurde, ist im folgenden zu klären.

Für die Stuckdekoration wurde diese Verquickung von gotischer Grundstruktur und renaissancemäßige Umarbeitung schon dargestellt. Es genügt daher eine kurze Wiederholung. Der gotische Architektureindruck bleibt erhalten, indem das Wölbesystem mit den Rippen klar vorgeführt und auch die vertikale Fenstergliederung beibehalten wird. Die renaissancemäßige Auffassung wird in der horizontalen Gliederung durch das Gesims, die Anbringung von Stuckzierat an den Rippen, die Neuorganisation der Gewölbefelder durch die gerahmten Engelsköpfe und durch die Einbeziehung der Schildmauern in die Gewölbezone deutlich.

Der Hochaltar verwendet Motive, die dem gotischen Schreinaltar entnommen sind. Einige wesentliche seien hier genannt. Die Baldachinfiguren in Karthaus sind in Übereinstimmung mit den Schreinwächtern der gotischen Altäre zu sehen. Auch die Einpassung der Skulpturen in die Altararchitektur entspringt dieser Auffassung. Ebenso ist die Höhensteigerung des Altars als gotische Reminiszenz zu werten. Die Umbildung gotischer Formelemente beschreibt Hoffmann in anderem Zusammenhang. Doch läßt sie sich direkt auf Karthaus-Prüll anwenden: „Äußerst beachtenswert für die Stilistik stellt sich die Mischung von gotischen Ideen mit der Formenwelt der Renaissance dar. Motive des neuen Stils, wie die Bruchstücke von Giebeln, bald gebrochen, bald gerade laufend, würden die Breitenanlage zu sehr betonen; deshalb sind auf und hinter denselben zierliche in die Höhe strebende Vasen mit hochaufzüngelnden Flammen oder Pyramiden von schlanker, spitzzulaufender Bildung gesetzt. Diese Glieder der Kleinarchitektur sollen die feinen Fialen der Gotik ersetzen“<sup>93</sup>. Die bei Hoffmann genannten Pyramiden und Flammenvasen treten auch im Prüller Altar auf. Das Renaissancemäßige verkörpert neben den Säulen auch die tektonische Gliederung des Altares. Selbst die Figuren sind der Altararchitektur nicht so weit untergeordnet, daß sie keine Bewegungsfreiheit mehr hätten. Wie schon erwähnt, kann man hier von einem eher gleichberechtigten Dasein der Skulpturen innerhalb der Architektur sprechen. Das Verhältnis von gotischen zu renaissancehaften Elementen erscheint also am Altar sehr aufgewogen.

Das Chorgestühl vermittelt den Eindruck, daß der renaissancemäßige Aufbau durch gotische Motive angereichert wird. Mit Fialen und Wimpergen vergleichbar ist das ausgeschnittene Rollwerk mit den Vasen, das an eine gotische Maßwerkbekrönung erinnert. Ähnlich verhält es sich bei den Ställen, die in ihrer Nischenbildung das gotische Baldachingestühl wieder aufgreifen. Diese Anklänge an die Tradition wurden aber durch den renaissancemäßigen Eindruck überlagert, indem die wesentlichen Gliederungselemente wie Säulen, Muscheln und Gebälk diesem Formenrepertoire entstammen.

Scheinbar ohne Bezug zur Tradition stellt sich der Gemäldezyklus dar. Doch entspricht die heutige Situation in Prüll nicht mehr dem originalen Zustand. In Höhe der Bilder befanden sich von 1513 bis zur Säkularisation Glasgemälde in

<sup>92</sup> Grundlegende Arbeiten zu diesem Thema sind: H. Hipp, Studien zur Nachgotik des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland. Diss. phil. Tübingen 1974, und S. Adelman, Das Fortleben gotischer Ausdrucks- und Bewegungsmotive in der Kunst des Manierismus, 1954.

<sup>93</sup> Hoffmann, Altarbau 1905, 54.

den Fenstern neben dem Hochaltar <sup>94</sup>. Dargestellt waren die Stifter, links die bayerischen Herzöge Albrecht IV. und Wilhelm IV. mit ihren Schutzheiligen in Anbetung des Kreuzes, rechts die Herzogin Kunigunde, die Gemahlin Albrechts IV., mit ihrer Schutzpatronin <sup>95</sup>. Indem der Gemäldezyklus diese Fenster mit in die Gestaltung einbezog, entstand eine durchgehende Verbindung zum Hochaltar.

Die genannten Beispiele zeigen alle als gemeinsames Prinzip, wie bei der Innenausstattung von Prüll traditionelle Formen aufgegriffen und verwandelt werden. Ob die Verwendung gotischer Formen aus mangelnder Bewältigung des neuen Stils, der Renaissance, auftreten, oder ob hier bewußt auf die Tradition (im Sinne der Nachgotik) zurückgegriffen wird, kann hier nicht geklärt werden. Fest scheint allerdings zu stehen, daß in dem Bemühen, eine einheitliche und zusammenhängende Ausstattung zu erzielen in Karthaus-Prüll ein Schritt zum Barock hin vollzogen wurde.

Die ähnliche Behandlung der einzelnen Ausstattungsgegenstände und die gleichmäßige Aufteilung der Wand in drei Zonen bedeutet allerdings nicht, daß damit eine entsprechende Gleichschaltung bzw. Staffelung der jeweiligen Glieder einhergeht. Statt dessen werden beispielsweise innerhalb des gemeinsamen Systems einzelne Teile durch Anhäufung einer besonderen Formensprache ausgezeichnet.

Abstufungen in den Bedeutungsschichten lassen sich an Hand der Farbigkeit aufzeigen. Zwei der beschriebenen Zonen beschränken sich im wesentlichen auf einen Grundton. Der unterste Bereich mit Chorgestühl, Lektorien und Nebenaltären ist durchwegs in dunkelbraun gehalten. Das verleiht ihm eine statische, schwere und erdgebundene Wirkung. Einen Gegenpol dazu bildet das Gewölbe. In seinem Weiß <sup>96</sup> geht es eine enge Verbindung mit dem Licht ein und erzielt so einen leichten, schwebenden und transzendentalen Charakter. Die Mittelstellung nimmt der Gemäldezyklus ein. Durch die Vielfalt der Farben und Darstellungen wirkt er reich bewegt und konzentriert die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die obere Zone.

Der Hochaltar verschmilzt diese drei Bereiche in sich. In seiner einfachen Gestaltung und dem gleichen Höhenniveau korrespondiert der Unterbau mit dem Chorgestühl, hebt sich von diesem aber durch seine Farbigkeit ab. Das Hauptgeschoß als Vollendung des Gemäldezyklus steigert dessen Farbigkeit durch die reiche Verwendung von Gold. Damit erscheinen Architektur und Figuren um so kostbarer. Die weiße Grundfarbe des Hochaltars stellt schon eine Verbindung zum Gewölbe her. Sie erfährt eine wesentliche Steigerung in der Auszugsnische, da das Licht, das von hinten einfällt, als reinste Ausformung des als farblos empfundenen Weiß auftritt.

Ein weiterer Bezug wird noch in dem Giebelengel deutlich. Er findet bereits durch die räumliche Nachbarschaft und vor allem durch die motivische Verwandtschaft in den Engelsköpfen des Gewölbes seine Entsprechung.

Der Hochaltar dominiert schließlich allein in der Dichte der plastischen Gestaltung, die einen höheren Realitätsgrad widerspiegelt. Er unterstreicht damit seine

<sup>94</sup> J. R. Schuegraf, Nachträge zur Regensburger Dombaugeschichte (1855) 237.

<sup>95</sup> J. Schinnerer, Katalog der Glasgemälde des bayerischen Nationalmuseums (1908) 33—35, Nr. 135—142, Abb. Taf. XXI und XXII.

<sup>96</sup> Die sehr zarte Grautönung der Engelsköpfe, die bei der Dokumentation zur anstehenden Restaurierung festgestellt wurde, tritt für den Betrachter nicht in Erscheinung und kann deshalb außer acht gelassen werden.

Vorrangstellung im Rahmen der Innenausstattung. Dies zeigt der Giebelengel, der in seiner vollständigen Figürlichkeit und farbigen Gestaltung wesentlich lebendiger wirkt, als die weißen Engelköpfe, die mehr als abstrakte Idee eines Engels aufzufassen sind. Auch die Kreuzigungsszene spricht durch ihre Plastizität den Betrachter erheblich stärker an, als die Gemälde. Selbst in der Verwendung der Säulen im Chorgestühl und im Hochaltar wird ein Unterschied gemacht, der sich nicht nur auf die Farbigekeit erstreckt. Während im Chorgestühl die Säulen und Pilaster nur aus der toskanischen und ionischen Ordnung entnommen sind, gehören sie im Hochaltar der kompositen Ordnung an. Dem allgemeinen Zeitverständnis nach war dies die höchste Auszeichnungsform der Säule<sup>97</sup>. Aus der Zusammenfassung der betrachteten Einzelaspekte und der Bezugnahme möglicher Vorbilder erscheint nun eine Interpretation der gesamten Innenausstattung möglich. Als Ausgangspunkt dient ein kurzer Vergleich mit St. Michael in München. Sie wurde 1583—98 im Auftrag des bayerischen Herzogs Wilhelm V. für die Jesuiten errichtet. Der Bau stellte die modernste und großartigste Anlage seiner Zeit dar und übte enormen Einfluß auf die nachfolgenden Kirchenumbauten und Neubauten aus<sup>98</sup>.

Die formale Anlehnung des Prüller Altares, wie auch der Gewölbestückung an St. Michael wurde schon genannt. Vergleichbar ist auch der Zyklus der Gemälde in Prüll mit dem der Engel in St. Michael. Eine Angleichung der Prüller Ausstattungsidee an München ist wahrscheinlich auf den Förderer von Karthaus, Wilhelm V., zurückzuführen, der sogar ein Jahr in Prüll gewohnt haben soll<sup>99</sup>. Schade interpretiert St. Michael als „Engelskirche“<sup>100</sup> und schreibt: „Der Raum der St. Michaelskirche und namentlich das Gewölbe wird als Himmel aufgefaßt“<sup>101</sup>. Schade begründet dies unter anderem mit der reichen Zahl der Engel und dem gehäuft auftretenden Namenszug Christi „IHS“ im Sonnensymbol. Er hebt das „zyklische Denken“<sup>102</sup> hervor, welches durch das Zusammenwirken verschiedener Themenkreise entsteht.

Der gesamte Kirchenraum stellt in verschiedenen Variationen das Leiden Christi dar, und führt schließlich zu einem Höhepunkt im Kreuzaltar.

Ein ähnliches Programm, wenn auch weniger ausführlich und nachträglich verändert, ist für Karthaus Prüll festzustellen. Der Raum ist in drei Bereiche eingeteilt, die den Weg des Menschen zum Himmel aufzeigen sollen. Die unterste Zone ist durch ihre verhältnismäßig geringen Schmuckformen und ihre Stellung im Raum als irdischer Bereich ausgewiesen. Die Verbindung zur Erde und damit, gemessen an der damaligen Auffassung, zum Sündhaften, assoziiert die braune Farbe der Einrichtung. Bei der Feier des Meßopfers kann dieser Bereich überwunden werden. Dies ist wiederum am Altar abzulesen. Im Tabernakel, der noch zur untersten Zone gehört, ist Christus in symbolischer Form anwesend. Durch die Überleitung

<sup>97</sup> Den Gebrauch der Säulenordnung im deutschen Bereich behandelt kurz: H. G. Evers, in: *De Architectura des Wendel Dietterlin* (1965) ohne Seitenangabe. Ausführliche Behandlung bei: E. Forssmann, *Säule und Ornament*, 1956.

<sup>98</sup> H. J. Sauermost, *Zur Rolle St. Michaels im Rahmen der wilhelminisch-maximilianischen Kunst*, in: *AK Wittelsbach II/2*, 167—174.

<sup>99</sup> Wening, 23.

<sup>100</sup> H. Schade, *Die Berufung der Jesuiten nach München und der Bau von St. Michael*, in: *Der Mönch im Wappen* (1960) 245 (künftig: Schade).

<sup>101</sup> Schade, 245.

<sup>102</sup> Schade, 245.

des Tabernakels in die Hauptzone mit der Kreuzigung wird diese Anwesenheit in plastischer Weise veranschaulicht.

Christus ist auch das Vorbild für den Menschen zur Erringung des Heils. Lehrhaft ist daher auch die Lebens- und Leidensgeschichte Christi an den Chorwänden vorgeführt. Der Beginn, die Geburt Christi, liegt über der Eingangstüre zur Sakristei, durch die der Priester den Chorraum betritt. Der Zyklus setzt sich dann in chronologischer Folge über den Chorgestühlen wie beschrieben fort und endet im Bild der Kreuzaufrichtung, das der Geburt Christi gegenüber hängt<sup>103</sup>. In einem Sprung zum Hochaltar wird nun der Höhepunkt des Leidens Christi gezeigt. Damit wird zugleich auch wieder die Beziehung zu den Menschen hergestellt, die in der Eucharistiefeyer diesen Vorgang sinngemäß wiederholen. Die Kreuzigung und damit der Tod Christi stellt aber neben der Erfüllung des alten Testaments auch ein Symbol für den Neuen Bund dar. Das bedeutet, daß durch den Opfertod für die Menschen die Erlösung erst ermöglicht wird.

Auf den Beginn der Erlösung im Hochaltar folgt auf der linken Seite dem Zyklus gemäß die Grablegung. Doch nun wird das folgende Bild „Christus in der Höhle“ nicht anschließend, das hieße links hinter dem Hochaltar, aufgehängt, sondern auf der gegenüberliegenden Seite rechts davor. Das bedeutet, die Szenen, auf die der Triumph Christi folgen müßte, also Auferstehung und Himmelfahrt, hätten ihren Platz seitlich hinter dem Altar gehabt (vgl. Nr. 12 und 13 auf dem Schema S. 86). Nachdem der Zyklus ansonsten die chronologische Reihenfolge einhält, muß man annehmen, daß ein besonderer Grund für diese Abweichung vorhanden war. Dies könnte dadurch erklärt werden, daß dem Bereich hinter dem Hochaltar eine besondere Bedeutung zugemessen wurde.

Hier scheint der Himmel direkt in den Kirchenraum einzudringen. Dies geschieht in Form einer Verschmelzung jener beschriebenen Zonen, die besonders durch den Lichteinfall zustande kommt. Diese Beleuchtung des Chorraumes erfolgt hauptsächlich durch die weit herabgezogenen Fenster des Chorschlusses. Die Gleichsetzung des weißen Gewölbes mit einer durchlichteten Himmelszone wird nun durch den Einfall des realen Lichts im Chorraum gesteigert.

Indem nun die Gemälde zwischen den Fenstern hängen, werden sie in den überirdischen Raum mit einbezogen, beziehungsweise ist eine umgekehrte Sicht ebenso möglich, wonach die himmlische Zone sich herabsenkt und die Grenzen verschwimmen läßt. Das Herabsinken des Himmels veranschaulicht in besonderer Weise wieder der Hochaltar. Es beginnt mit dem bekrönenden Engel, der als Inkarnation der Engelsköpfe im Gewölbe erscheint. Die intensivste Ausformung dieser Idee verkörpert die Gestalt Gott-Vaters im Auszug. Er schwebt gleichsam auf einer Wolkenbank herein, umgeben von schwebenden Engeln und einer Lichtfülle, die den Betrachter geradezu blendet und nur die Umrisse erkennen läßt. Das Licht senkt sich herab auf die Kreuzigungsgruppe.

Im heutigen Zustand bildet gemaltes Licht den Hintergrund der Kreuzigung. Wie aber im Zusammenhang mit der Rekonstruktion des Originalbestandes klar gemacht werden konnte, spricht einiges dafür, daß die Gruppe ursprünglich freistand und somit ebenfalls natürliches Licht erhielt.

In derselben Weise treten schließlich die Heiligenfiguren auf, die in ihrer rückwärtigen Beleuchtung den Eindruck erwecken, als würden sie selbst dieses Licht ausstrahlen. In diesem überirdisch wirkenden Bereich hätten die Darstellungen mit

<sup>103</sup> Vgl. Schema, 304.

der Auferstehung und Himmelfahrt Christi ihren idealen Platz erhalten. Dem schwebenden und aufgelösten Charakter des Raumes würde auch die formale Gestaltung der Bilder, bedingt durch die Themen, entsprochen haben. Das Emporstreben Christi hätte die Gegenbewegung zum Niedersinken des Himmels gebildet und würde die Funktion der Mittelzone als Bereich der Begegnung von Himmel und Erde noch anschaulicher vor Augen führen. Schließlich wäre damit auch für den Betrachter der Zyklus zu einem befriedigenderem Abschluß gebracht.

Die Kreuzigung im Hochaltar stellt neben dem formalen auch den theologischen Höhepunkt dar. Davon ausgehend kann der Gemäldezyklus in Verbindung mit dem Innenraum erklärt werden.

Christus stellt in der Kreuzigung die Verbindung zu allen Bereichen her. Er übernimmt die Mittlerrolle zwischen Gott und Mensch und tritt auch zwischen diesen Bereichen im Kirchenraum auf. Für die Menschen dient er als Vorbild auf dem Weg zur Erlösung. Das Vorbildhafte und Wegweisende wird im Zyklus unmittelbar anschaulich. In einer Reihung kann der Betrachter die einzelnen Stationen des Lebens Jesu nachvollziehen. Die Abfolge der Bilder in einer bestimmten Ordnung erinnert an Fronleichnamsprozessionen, wie sie im frühen 17. Jahrhundert beispielsweise für München nachgewiesen sind.

Dort wurden auf Anregung und teils auch auf Kosten Wilhelms V. am Fronleichnamstag große Prozessionen abgehalten, in denen die Heilsgeschichte in lebenden Bildern dargestellt wurde <sup>104</sup>.

In Prüll allerdings haben die Bilder einen festen Platz und der Betrachter muß seinen Standort verändern, um die Abfolge erleben zu können, während dies bei einer Prozession geradezu umgekehrt der Fall ist. Die Beschränkung auf den vorgegebenen Raum bedeutet für Karthaus eine Eingrenzung auf die Anzahl der Bilder. Diese Themen sind, wie schon erwähnt, nicht beliebig ausgewählt, sondern nach einem bestimmten Schema geordnet. Dabei wird nach einem dialektischen Prinzip verfahren. Antithetisch treten Freude und Leid, Sieg und Niederlage gegenüber. So ist auf der rechten Chorwand der triumphierende Christus auf Erden dargestellt, von der Geburt bis zum Einzug in Jerusalem.

Auf der linken Seite dagegen ist der Leidensweg Christi beschrieben. Bei näherer Betrachtung sind jedoch diese Inhalte in sich erneut zu differenzieren. Der Triumph Christi, der sich von der Geburt mit der Anbetung der Hirten über die Anbetung der Könige bis zum Auftritt des Zwölfjährigen im Tempel zu steigern scheint, erfährt seinen vorläufigen Abschluß beim Einzug in Jerusalem, wo Christus vom Volk wie ein König empfangen wird. Diese Bewegungsrichtung führte bisher vom Hochaltar weg. Zugleich mit der Änderung der Bewegungsrichtung schlägt auch die siegreiche Haltung in das Gegenteil um. Je näher nun Christus auf den Hochaltar zurücktritt, desto mehr steigert sich das Leid, bis es in der Kreuzigung zum Höhepunkt gelangt. Dies stellt den äußeren Ablauf dar, der innere verläuft entsprechend umgekehrt. Je weiter sich Christus vom Altar entfernt, desto größer scheint sein äußerer Triumph, desto sicherer strebt er aber auch dem Leid entgegen. Mit der Annäherung an den Altar steigert sich in den Darstellungen zwar das äußerliche Leiden, innerlich aber kommt er der Erlösung näher. Die größte irdische Niederlage, der Tod, bedeutet jedoch den höchsten himmlischen Sieg, das ewige Leben. So erfolgt hier eine Wechselbeziehung zwischen äußerem Schein und innerem Sein. (Dem Betrachter wird so im Vorbild Christi verdeutlicht, daß der Weg zu Gott

<sup>104</sup> F. A. W. Schreiber, Geschichte des bayr. Herzogs Wilhelm V. (1860) 161 ff.

über das Leid führt.) Dieses Prinzip, durch Gegensätzlichkeit eine Steigerung der Aussage zu erzielen, wäre noch an weiteren Einzelheiten nachweisbar, es sei jedoch nur noch ein Beispiel angeführt.

So tritt im Auszug des Altares der hl. Vitus als Märtyrer und damit als Leidender dem hl. Georg gegenüber, der durch die Drachentötung als Sieger aufzufassen ist.

Dieses dialektische Prinzip, mit dem dem Betrachter die Darstellungen erschlossen werden sollen, findet sich zu dieser Zeit besonders ausgeprägt bei den Theateraufführungen der Jesuiten wieder. Diese Theaterveranstaltungen galten als besondere Ereignisse und wurden gerne bei besonderen Anlässen vorgeführt, so bei der Einweihung der Michaelskirche in München. Die Aufführung dauerte acht Stunden<sup>105</sup>.

Ein Anklang solcher Bühnenaufführungen scheint auch in Karthaus Prüll gegeben zu sein. Neben dem Gemäldezyklus, dessen einzelne Bilder als Szenen eines Theaterstücks aufgefaßt werden können, tritt vor allem auch der Chorschluß als Bühnenraum in Erscheinung. Hier tritt die zentrale Stellung des Hochaltars wiederum in den Vordergrund und es lohnt ein erneuter Blick auf den Plan Krumpers (Abb. 5). Krumper versucht, die Figuren in einer szenischen Abfolge miteinander zu verbinden.

Eine besondere Aufgabe fällt dabei den Figuren des Johannes und des Bruno zu. Sie stehen vor den Pilastern, die das Mittelgeschoß flankieren und erschließen somit einen Handlungsraum. Durch seine Drehung anschaulich gemacht, führt Johannes (Täufer) als unmittelbarer Vorgänger und Wegbereiter Christi auf die Kreuzigungsgruppe zu. Diese besteht nur aus Christus und Maria Magdalena. Dadurch ist ein Dialog zwischen beiden möglich, der eine wesentliche Steigerung und Monumentalisierung der Gruppe gegenüber der heutigen Ausführung mit Maria und Johannes als zusätzlichen Figuren bewirkt. Über diese Szene beugt sich Gott-Vater aus dem Auszug herab und nimmt damit aktive Kenntnis vom Vorgang der Kreuzigung. Indem nur sein Oberkörper sichtbar wird, erweckt er den Eindruck, als würde er sich direkt aus dem Himmel herabbeugen.

Daneben blicken auch die Heiligen in den seitlichen Baldachinnischen und im Auszug auf diese Szene. Der hl. Bruno schließlich stellt den Bezug zum Betrachter wieder her, indem er als einziger aus dem Altar herausblickt. Indem er mit einer Hand auf Christus weist, scheint er die dargestellte Heilsgeschichte zu erläutern und dem Betrachter nahezulegen. Dabei wird er selbst in der Nachfolge Christi als Heiliger verehrt. Durch den Standort der Figuren vor den Pilastern und das Hereinbeugen Gott-Vaters im Auszug wird die Hauptzone als Pforte dargestellt, durch die der Eingang in den Himmel möglich ist.

Wie schon mehrfach erläutert, entspricht die heutige Ausführung des Altares nicht dem ursprünglichen Zustand, wobei vor allem das theatralische Moment abgeschwächt wurde. Indem die Figuren von Johannes d. Täufer und Bruno in einer anderen Zone aufgestellt wurden, tritt der Kontakt zur Mittelgruppe nur in reduzierter Form auf. So wird also auf eine Einführung des Heilsgeschehens und einen „erläuternden Abschluß“ weitgehend verzichtet. Bezüge zu jesuitischem Gedankengut lassen sich nicht nur in dem theaterhaften, dialektischen Vorführen der Heilsgeschichte nachweisen. Auch die häufige und gezielte Verwendung der Engel ist in diesem Zusammenhang zu hinterfragen. Die Bedeutung der Engel für

<sup>105</sup> Schade, 251 ff.

die Jesuiten hebt Schade<sup>106</sup> so hervor: „Der Engel besaß bei den Jesuiten die objektiven Elemente der katholischen Tradition“<sup>107</sup>.

Somit kann man Karthaus-Prüll in seiner programmatischen Ausstattung und formalen Gestaltung in direkter Nachfolge von St. Michael in München sehen. Dabei hat man St. Michael nicht einfach kopiert, sondern nur die Grundformen aufgegriffen und ortsspezifisch abgewandelt. Daß dabei trotz Beibehaltung der alten Bausubstanz dennoch der gewünschte zeitgenössische Raumeindruck zustande kam, zeigt ein Vergleich mit der Jesuitenkirche in Köln. Diese entstand 1617—1628 unter starker finanzieller Mitwirkung des bayerischen Kurfürsten Maximilian I. Vergleichbar ist der Chor, der auch in Köln noch gotisch gebildet ist, ferner der Bilderzyklus an der Chorwand, der biblische Szenen zeigt, und in gewisser Weise auch der Hochaltar. Auf eine genauere Gegenüberstellung sei hier verzichtet. Festzuhalten ist jedoch, daß bereits durch die generellen Übereinstimmungen der Hauptmerkmale ein mit Prüll verwandter Gesamteindruck des Raumes entsteht.

Die Übernahme jesuitischer Denkformen, Motive und Gestaltungen, wie sie in Prüll vorzufinden sind, wirft die Frage nach den Gründen dieser Rezeption auf. Zum Teil ist dies wohl durch die Lehrtätigkeit der Jesuiten zu erklären, aber einen nicht geringen Einfluß dürfte der bayerische Herzog Wilhelm V. gehabt haben.

#### *Herzog Wilhelm V. als Förderer von Karthaus Prüll*

Das Wirken Wilhelms V. als bayrischer Herrscher von 1579 bis 1598 wird schon durch seinen Beinamen „Der Fromme“ gekennzeichnet<sup>108</sup>. Als strenger Verfechter des katholischen Glaubens, war er eine der Triebkräfte der Gegenreformation. In diesem Sinne förderte er vor allem die Jesuiten, durch deren Lehrtätigkeit an den Universitäten er sich eine bessere Ausbildung der Kleriker erhoffte. Diese sollten dadurch imstande sein, die stark vernachlässigte Seelsorge der Laiengläubigen zu übernehmen. Wilhelm V. ließ deshalb Schulen einrichten, die ebenfalls von Jesuiten betreut wurden. Die Bedeutung dieses Ordens und seine Stellung in der bayerischen Hauptstadt wird daran deutlich, daß zu jener Zeit Jesuitenkolleg und Kirche in München als „bayerischer Escorial“<sup>109</sup> bezeichnet wurden. 1586 kamen die Jesuiten auch nach Regensburg und bezogen das Kloster St. Paul<sup>110</sup>.

Neben der Förderung der Jesuiten als äußerem Zeichen der Frömmigkeit Wilhelms V., bezeugen dies auch seine Wallfahrten und asketischen Übungen. Dafür ließ er sich in Schleißheim sogenannte „Schwaigen“ errichten, in die er sich zurückziehen konnte.

Auch in der Karthause Prüll hat Wilhelm V. sich längere Zeit zu Bußübungen aufgehalten, wie mehrfach überliefert ist.

Die früheste Quelle, von Riezler zitiert, besagt, daß der Herzog 1623 beschlossen habe, „sich in Zukunft so weit als möglich den weltlichen Geschäften zu entziehen und für den Rest seines Lebens wenn nicht ganz, so doch größtenteils im

<sup>106</sup> Schade, 209 ff.

<sup>107</sup> Schade, 210.

<sup>108</sup> Die Biographie von F. A. W. Schreiber, Geschichte des bayerischen Herzogs Wilhelm V., stellt immer noch die grundlegende Bearbeitung dar.

<sup>109</sup> C. Häutle, Die Reisen des Augsburger Philipp Hainhofer, in: Zeitschrift für Schwaben und Neuburg (1881) 109 ff.

<sup>110</sup> B. Duhr, Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge (1907) 205 ff. (künftig: Duhr).

Karthäuserkloster bei Regensburg einzuschließen“<sup>111</sup>. Riezler berichtet weiterhin, Wilhelm V. „ließ beim Papst um Erlaubnis nachsuchen, dort Fleisch essen zu dürfen“, was in Karthäuserklöstern verboten war<sup>112</sup>.

Auch Michael Wening<sup>113</sup> weiß zu berichten, daß Wilhelm ein volles Jahr in Prüll zugebracht habe: „nachgehends aber auß gewissen erheblichen Ursachen die Fürstliche Regierung wieder zu ergreifen beredt worden / deswegen aber sich beim Abschied unglückselig schätzend / ein Papierenes Bildlein in obgedachten Patris Faesely' Händen hinterlassen und eggenhändig unterschriben“<sup>114</sup>. Wie tief die Beziehung Wilhelms zu den Karthäusern war, ist auch daraus zu ersehen, daß in der von ihm erbauten Grotte, in der sogenannten „Maxburg“, ein geistlicher und ein weltlicher Bruder dieses Ordens lebten<sup>115</sup>.

Auch die Schriften der Karthäuser schätzte Wilhelm sehr, wie aus den Ausleihnotizen des Hofbibliothekars Pronner hervorgeht<sup>116</sup>.

Dies alles zeigt, daß Wilhelm V. sicherlich aus religiösen Motiven zeitweilig in Prüll lebte und das Kloster förderte. Diese Förderung beschränkte sich nicht nur auf die Stiftung des Hochaltars, sondern er stattete auch den Speisesaal mit Gemälden aus und ließ die Schutzheiligen „vice frontem Basilicae posticae“ anbringen, und anderes mehr<sup>117</sup>.

Insgesamt werden in dem Brief des Karthäuserpriors Broquardt an Kurfürst Ferdinand Maria v. Bayern über 6000 fl. genannt, die Wilhelm dem Kloster zugute kommen ließ.

Damit stellte sich Wilhelm V. an die Seite anderer großer Förderer des Karthäuserordens wie den Visconti und Sforza, die die Certosa in Pavia reich ausgestattet haben, oder zu Philipp dem Kühnen von Burgund, der die Karthause von Champmol als Grablege ausbauen ließ<sup>118</sup>.

Die Annahme, daß auch Wilhelm V. die Kirche von Karthaus als Grablege ausbauen wollte, erscheint zwar nicht abwegig, wenn man die Thematik des Gemäldezyklus' in Betracht zieht, die vornehmlich in Grabkapellen auftritt, wie etwa der genannten Fuggerkapelle in Augsburg. Ferner könnte auch die Tatsache eine solche Vermutung stützen, daß das geplante große Grabmalprojekt für München bereits gescheitert war<sup>119</sup>. Andererseits wurde aber bereits 1602 die Gemahlin des Herzogs, Renata, in der Michaelskirche beigesetzt, so daß die Absichten bezüglich einer Grablege in Regensburg wieder als eher unwahrscheinlich gelten dürfen.

Umso naheliegender erscheint es jedoch, Wilhelms Aktivitäten so zu interpretieren, daß er sich in der Karthause Prüll eine Gedächtniskirche errichten wollte. Dies belegt der schon öfters zitierte Brief Broquardts, wo es heißt, daß in der Karthause am jeweiligen Jahrtag Wilhelms und seiner Gemahlin ihrer durch Gebet gedacht würde „tot Beneficiorum memor“ (angedenk so großer Wohltaten).

<sup>111</sup> S. v. Riezler, Geschichte Bayerns IV (1899, Neudruck 1964) 679 (künftig: Riezler).

<sup>112</sup> Riezler, 679.

<sup>113</sup> M. Wening, 21 ff.

<sup>114</sup> Wening, 23.

<sup>115</sup> Häutle, 64.

<sup>116</sup> H. Dotterweich, Der junge Maximilian (1962) 33.

<sup>117</sup> HStaM KL fasc. 606/9, Brief (undatiert) des Priors Broquardt von Karthaus-Prüll an Kurfürst Ferdinand Maria von Bayern mit Aufzählung der dem Kloster von den Wittelsbachern erwiesenen Wohltaten.

<sup>118</sup> Braunfels, 163.

<sup>119</sup> H. R. Weihrauch, Das Grabmalprojekt für Herzog Wilhelm V. von Bayern, in: AK Wittelsbach II/2, 175—184.

Doch geht aus dem Brief auch hervor, daß Wilhelm nicht der erste bayerische Fürst aus dem Hause Wittelsbach war, der sich um Prüll verdient gemacht hatte, sondern durch ihn lediglich eine bestehende Tradition fortgesetzt wurde. Als Begründer dieser Tradition darf Albrecht IV. gelten, auf dessen Veranlassung die Karthäuser das Kloster in Prüll 1448 beziehen konnten.

Die Bestätigung einer Tradition und die Verherrlichung des Hauses Wittelsbach ist bei allen größeren Bauunternehmungen Wilhelms V. festzustellen. Dies läßt sich in der Fassadengestaltung der Michaelskirche<sup>120</sup>, beim geplanten Grabmal<sup>121</sup> und in der Anlage des Bennobogens in der Münchner Frauenkirche<sup>122</sup> ablesen.

Mit dem Bennobogen ist Karthaus Prüll besonders gut zu vergleichen, da beide Male nicht nur das bayerische Herrscherhaus die Ausgestaltung finanziert, sondern ein Großteil der Ausstattung von weltlichen und kirchlichen Fürsten gestiftet wurde und die durch Anbringung ihrer Wappen geehrt werden<sup>123</sup>.

Am Bennobogen wie auch in Karthaus wurde das Wappen der Wittelsbacher an zentraler Stelle angebracht, am Bennobogen unter dem bekronenden Kreuz des Quadrifons, in Karthaus Prüll am Hochaltar der Kirche. Dies zeigt, daß in den genannten Anlagen neben der sakralen Bedeutung auch politische Aspekte zum Ausdruck gebracht werden sollen. F. Stieve hat dies im Bezug auf Wilhelm so formuliert: „Auch mußte er trotz allem Glaubenseifer politischen Rücksichten gerecht werden“<sup>124</sup>.

Einiges deutet darauf hin, daß Wilhelm nicht allein aus religiösem Antrieb die Förderung des Klosters Karthaus Prüll übernommen hatte. Der Hauptgrund scheint in dem Bemühen Wilhelms zu liegen, seinen Einfluß auf Regensburg auszubauen. Regensburg war um diese Zeit als Reichsstadt noch bedeutend, und der Rat der Stadt zudem evangelischen Glaubens. Diese Tatsache, und die bedeutsame Lage der Stadt am Rande der calvinistischen Oberpfalz, die zum Besitz der pfälzischen Linie der Wittelsbacher gehörte, ließen es Wilhelm früh ratsam erscheinen, sich die Möglichkeit der Einflußnahme auf die Stadt zu sichern. Er konnte es durchsetzen, daß sein Sohn schon in jungen Jahren zum Regensburger Bischof ernannt wurde. Doch der frühe Tod Philipp Wilhelms 1598 machten diese Hoffnungen zunichte.

Auch die Jesuiten, die seit 1584 in Regensburg ansässig waren, hatten ebenso wie Wilhelm Streitigkeiten mit der Stadt. So verweigerte ihnen die Stadt Baumaterial und Handwerker für den Neubau der Kirche und wiesen sogar italienische Bauleute aus der Stadt, die von den Jesuiten ersatzweise geholt worden waren<sup>125</sup>. Damit schied auch die Jesuitenniederlassung als Stützpunkt für politische Einflußnahme auf die Stadt aus. Karthaus Prüll hingegen bot sich für solche Zwecke geradezu an, da es, wie Grienerwaldt schreibt: „einen kleinen weeg aussen der Statt gegen Mittag, doch scho auf des Herzogs von Bayrn Landt gelegen . . .“<sup>126</sup> ist, und damit nicht mehr dem Einfluß der Stadt unterstand.

<sup>120</sup> Schade, 239 ff.

<sup>121</sup> Vgl. Anm. 119.

<sup>122</sup> K. Berg, Der ehemalige „Bennobogen“ der Münchner Frauenkirche, in: AK Wittelsbach II/2, 312—317.

<sup>123</sup> Berg, 315.

<sup>124</sup> F. Stieve, Die Politik Bayerns 1591—1607, Briefe und Akten zur Geschichte des 30jährigen Krieges in den Zeiten des vorwaltenden Einflusses der Wittelsbacher IV und V (1878) 418.

<sup>125</sup> Duhr, 209 ff.

<sup>126</sup> Grienerwaldt 1615, 169.

Hier konnte Wilhelm, der sich 1598 von der Regierung zurückgezogen hatte, seine Bußübungen verrichten und zugleich die Geschehnisse in der Stadt mitverfolgen, beziehungsweise mitunter Einfluß ausüben.

Neben der Lage außerhalb der Stadt bot das Kloster gesunde Luft und eine Quelle, die damals als heilkräftig galt und heute noch als „Vitusbach“ existiert<sup>127</sup>. Deshalb nahmen fürstliche Personen gerne im Kloster Prüll Quartier, wenn sie in der Stadt Geschäfte zu besorgen hatten. Unter anderen zählten zu den Besuchern von Karthaus Prüll König Mathias mit seiner Frau, Kaiser Maximilian II. mit seiner Gemahlin und der spanische Gesandte Doria<sup>128</sup>.

Für Wilhelm V. bot sich dadurch eine bequeme Möglichkeit, die vielfältigen persönlichen Kontakte auch politisch entsprechend zu nutzen.

Vor diesem Hintergrund fällt ein neues Licht auf die Ausstattung der Kirche. Überspitzt formuliert könnte die beschriebene Darstellung des Heilsprogramms in ihrer Verbindung mit den Hinweisen auf das Haus Wittelsbach am Hochaltar als legitimierende Grundlage für die Politik dieses Herrscherhauses aufgefaßt werden.

Wie beeindruckend diese Kirchengestaltung auf die Zeitgenossen gewirkt haben muß, führt die Beschreibung Grienewaldts vor Augen, die zu Beginn dieser Arbeit angeführt wurde.

#### LITERATURVERZEICHNIS

- Adelmann, S.: Das Fortleben gotischer Ausdrucks- und Bewegungsmotive in der Kunst des Manierismus. Tübingen 1954.
- Albrecht, D.: München und die Gegenreformation, In: Der Mönch im Wappen, München 1960, S. 167—180.
- Ausstellungskatalog: Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock, Augsburg 1980.
- Ausstellungskatalog: Wittelsbach und Bayern, München und Zürich 1980.
- Ausstellungskatalog: Zeichnungen des 17. Jahrhunderts aus dem Baseler Kupferstichkabinett, Basel 1973.
- Bandmann, G.: Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1979, 6. Auflage.
- Bauer, K.: Regensburg. Aus Kunst- und Kulturgeschichte, Regensburg 1962.
- Berg, K.: Der ehemalige „Bennobogen“ der Münchner Frauenkirche, In: Ausstellungskatalog: Wittelsbach und Bayern, III/2, S. 312—317.
- Berliner, R.: Das Kruzifix des Giovanni da Bologna in der Münchner Michaelskirche. Der Cicerone 14, 1922.
- Braun, J.: Der Christliche Altar, zwei Bände, München 1924.
- Braunfels, W.: Abendländische Klosterbaukunst, Köln 1969.
- Brinckmann, A. E.: Barockplastik. Handbuch der Kunstwissenschaft. (Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum Beginn des 18. Jhdt.) Berlin 1917.
- Bruhns, L.: Deutsche Barockbildhauer. Bibliothek der Kunstgeschichte, Leipzig 1925.
- Chlingensperg, M. B. P.: Das Königreich Bayern in seinen alterthümlichen Schönheiten, II, München 1846, Neudruck: München 1970.

<sup>127</sup> Zirngibl, 21 ff.

<sup>128</sup> Zirngibl, 21.

- Dehio, G.: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bayern I: Franken, o. O. 1979.
- Dotterweich, H.: Der junge Maximilian, München 1962.
- Duhr, B.: Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge, Freiburg i. Br. 1907.
- Evers, H. G.: Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur, München 1939.
- Evers, H. G.: Die Architectura des Wendel Dietterlin, Darmstadt 1965.
- Feuchtmayr, K.: Schwäbische und bayerische Bildhauer der Spätrenaissance und des Frühbarock, Diss. phil., München 1922.
- Feuchtmayr, K.: Hans Degler. Leben und Schaffen eines Weilheimer Bildschnitzers. In: Bayerland 50, S. 539 ff.
- Forssmann, E.: Säule und Ornament, Köln 1956.
- Friesenegger, J. M.: Die St. Ulrichs-Kirche in Augsburg, Augsburg 1914.
- Griewelwaldt, F. H.: Ratispona oder Summarische Beschreibung der uhralten, namhaften Stadt Regensburg, Regensburg 1615 (handschriftliches Manuskript).
- Groiss, E.: Hans Spindler. Ein Weilheimer Bildhauer des 17. Jahrhunderts in Oberösterreich, Diss. phil., München 1974.
- Häutle, Ch.: Die Reisen des Augsburger Philipp Hainhofer, In: Zeitschrift für Schwaben und Neuburg, Augsburg 1881, S. 109 ff.
- Hauttmann, M.: Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550—1780, München 1923.
- Hipp, H.: Studien zur Nachgotik des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Diss. phil., Tübingen 1974.
- Hock, M.: Friedrich Sustris, Diss. phil., München 1952.
- Hoffmann, R.: Bayerische Altarbaukunst, München 1923.
- Hoffmann, R.: Der Altarbau im Erzbistum München und Freising, München 1905.
- Hubel, A.: Der Regensburger Domschatz, München und Zürich 1976.
- Hubensteiner, B.: Herzog Wilhelm V. ein Fürst der Gegenreformation, In: Bilder aus der Bayer. Geschichte. Im Auftrag des Bayerischen Rundfunks, Hrsg. v. Alois Fink, Nürnberg 1953.
- Hubensteiner, B.: Vom Geist des Barock. Kultur und Frömmigkeit im alten Bayern, München 1967.
- Hund, W.: Metropolis Salisburgensis, Ingolstadt 1582.
- Jahrbuch der bayerischen Denkmalpflege, Band 30, München 1978.
- Kalender für Katholische Christen, Sulzbach 1882.
- Karthäuser Blätter, Regensburg 1928 ff., Jg. 5, 1932 Nr. 5 und 6.
- Karthäusermönche in Bayern. In Prüll bei Regensburg: Vaterländ. Magazin 1, 1937, S. 177—178.
- Kirschbaum, E.: Deutsche Nachgotik. Ein Beitrag zur Geschichte der kirchlichen Architektur von 1550—1800, Maastricht 1929.
- Laun, R.: Studien zur Altarbaukunst in Süddeutschland 1560—1650, München 1982.
- Mader, F.: Die Kunstdenkmäler Bayerns, XXII, Regensburg 2, S. 152—166, München 1933.
- Merk, A.: Altarkunst des Barock, (Ausstellungskatalog) Frankfurt am Main, Liebighaus, Museum alter Plastik, o. O., o. J.
- Mertin, P.: Das vormalige Benediktiner Stift St. Mang zu Füssen im 1. Jahrtausend seines Bestehens, Füssen 1965.
- Mies van der Rohe, G.: Die ornamentale Innendekoration von Karthaus-Prüll, In: 950 Jahre Karthaus-Prüll. Hrsg.: Zirngibl, G., S. 29—31.
- Miller, A.: Beiträge zum Werk des Bartholomäus Steinle. In: Das Münster, 23. Jg., Heft 1, S. 41 ff., München und Zürich 1970.

- Möbius, F.: Über und unter dem Bogen. Zur Ausdrucksbedeutung zweier Formzonen. In: Festschrift Johannes Jahn, Leipzig 1958, S. 73—83.
- Obrist, J.: Memoriale Prülense Seu Notata Rerum Variarum In Cartusia S. Viti M. in Prühl Prope Ratisbonam ab Anno 1654 gestarum usque ad Annum 1715, Regensburg 1735 (handschriftliches Manuskript).
- Pangkofer, J.: Etymologie des Ortsnamens Prüll, In: Verhandlungen des Historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg, IX, Regensburg 1845, S. 204 ff.
- Paricius, J. C.: Allerneueste und bewährte Nachrichten von ... Regensburg samt allen Merkwürdigkeiten ... und Kirchensachen, Regensburg 1753.
- Pühringer-Zwanowetz, L.: Metamorphosen eines Kunstwerkes, In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XXVII, Wien, Köln und Graz 1974, S. 83—139.
- Reinle, A.: Zeichensprache der Architektur. Symbol, Darstellung und Brauch in der Baukunst des Mittelalters und der Neuzeit, Zürich 1976.
- Riehl, B.: Bayerns Donautal, München und Leipzig 1910.
- Riezler, S.: Geschichte Bayerns, IV, Gotha 1899, Aalen 1964.
- Ritz, J. M. u. Reitzenstein, A. Freiherr von: Kunstdenkmäler Bayerns, XXV, Bezirksamt Mallersdorf, München 1936.
- Sauermost, H. J.: Zur Rolle St. Michaels im Rahmen der wilhelminisch-maximilianischen Kunst. In: Ausstellungskatalog. Wittelsbach und Bayern, II/2, S. 167—174.
- Schade, H.: Die Berufung der Jesuiten nach München und der Bau von St. Michael, In: Der Mönch im Wappen. Aus Geschichte und Gegenwart des kath. München, München 1960.
- Scheglmann, A. M.: Geschichte der Säkularisation in Bayern, II, Regensburg 1908.
- Schinnerer, J.: Katalog der Glasgemälde des Bayerischen Nationalmuseums, München 1908.
- Schreiber, F. A. W.: Geschichte des bayer. Herzogs Wilhelm V. des Frommen nach Quellen und Urkunden dargestellt, München 1860.
- Schreiber, M.: Kunstgeschichtliches zu Karthaus-Prüll, In: 950 Jahre Karthaus-Prüll, S. 41—54, Hrsg.: Zirngibl G.
- Schreiber, M.: Die Gemälde im Bruderchor der ehemaligen Karthäuserkirche zu Prüll, In: Regensburger Anzeiger 1933, Nr. 8.
- Schuegraf, J. R.: Die Umgebungen von Regensburg, Regensburg 1830.
- Schuegraf, J. R.: Nachträge zur Regensburger Dombaugeschichte, Regensburg 1855.
- Stieve, F.: Briefe und Akten zur Geschichte des Dreißigjährigen Krieges in den Zeiten des vorwaltenden Einflusses der Wittelsbacher, IV u. V, München 1878/83.
- Stoltze, L.: Die romanischen Hallenkirchen in Altbayern, Borna-Leipzig 1929.
- Walderdorff, H. Graf von: Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart, Regensburg 1896.
- Wassenberg, E.: Ratisbona Religiosa, 1655, o. O.
- Weihrauch, H. R.: Das Grabmalprojekt für Herzog Wilhelm V. von Bayern, In: Ausstellungskatalog: Wittelsbach und Bayern, II/2, München 1980, S. 175—184.
- Wening, M.: Historico-topographica-descriptio. Das ist die Beschreibung deß Churfürstn- und Hertzogthums Ober- und Nieder-Bayrn. Das Rentamt Straubing. 1726, Neudruck München 1974.
- Zimmermann, J. A.: Chur-bayrisch-geistlicher Kalender, IV, München 1758.
- Zirngibl, G.: 950 Jahre Karthaus-Prüll in Regensburg, 997—1947, Regensburg 1947.
- Zürcher, R.: Die kunstgeschichtliche Entwicklung an süddeutschen Barockaltären. In: Der Altar des 18. Jahrhunderts. Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als denkmalpflegerische Aufgabe = Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalpflege in Baden-Württemberg, Band V, 1978, S. 53—83.