

Studien zum Glockenturm von St. Emmeram in Regensburg¹

von

S u s a n n e K l e m m

INHALT

Abkürzungsverzeichnis	326
Quellen und Literatur	326
I. Einführung	331
II. Der Glockenturm von St. Emmeram	332
1. Der mittelalterliche Campanile	332
2. Der Bauherr: Abt Ambrosius Mayrhofer	333
3. Baugeschichte 1575—1579 und ausführende Künstler	335
4. Beschreibung	339
5. Restaurierungsmaßnahmen von 1903 und 1968	343
6. Rekonstruktion der ursprünglichen Figurenaufstellung	345
III. Formale Einordnung	346
1. Turmgestaltung in der Renaissance	346
2. Die architektonischen Einzelformen und die Skulptur des Glockenturms von St. Emmeram	347
3. Formen und Motive der Stilretrospektive im 16. Jahrhundert	351
4. Legitimation und Repräsentation	353
IV. Ikonologie	355
1. Aspekte der Turmsymbolik	355
2. Das Figurenprogramm und das Stifterbild	357
3. Turrus sive ecclesia	359
a) Der Hirt des Hermas	359
b) Ekklesiologie und Heiligenverehrung im 16. Jahrhundert	362
V. Zusammenfassung	364
Abbildungsverzeichnis/Abbildungsnachweis	366

¹ Der vorliegende Aufsatz stellt die überarbeitete Fassung meiner Magisterarbeit dar, die im Juni 1985 am Institut für Kunstgeschichte der Universität Regensburg eingereicht wurde.

VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN

BLfD	=	Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege München
HStA	=	Bayerisches Hauptstaatsarchiv München
Kdm.	=	Kunstdenkmäler von Bayern
LCI	=	Lexikon der christlichen Ikonographie
LDK	=	Lexikon der Kunst
LThK	=	Lexikon für Theologie und Kirche
RDK	=	Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte
Stpfa. St. E.	=	Katholisches Stadtpfarramt St. Emmeram
VHVO	=	Verhandlungen des Historischen Vereins von Regensburg und der Oberpfalz

QUELLEN UND LITERATUR

1. Quellen

- Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Abt. I
Kloster-Liberalien St. Emmeram
Lit. 23: Turmbuch 1575—79
Lit. 24: Series expensarum ad reaedificandam ecclesiam mon. s. Emm. incendio deletam factarum, 1642—46
Lit. 64: Korrespondenz Ambrosius Mayrhofer's mit dem bayerischen Herzog
- Bayerische Staatsbibliothek München, Handschriftenabteilung
Clm 14 900
- Staatliche Bibliothek Regensburg
Rat. ep. 227: Turmbuch 1575—79
Rat. ep. 409: Grabmälerverzeichnis des R. Zirngibl
- Stadtarchiv Regensburg
Bauamtschronik der Reichsstadt Regensburg, Sign. I AE₁ Nr. 6
- Donaueschingen, Fürstenbergische Hofbibliothek
Ms. 688
- Brüssel, Bibliotheque Royale
Ms. II. 284

2. Chroniken, Stadtbeschreibungen etc.

- Hund, W.: Metropolis Salisburgensis, Ingolstadii 1582.
- Schmitt, H.: Denkwürdige Sachen 1527—98. Ms. im Historischen Verein Regensburg, Ms. R 357 (der erste Teil wurde 1583 vollendet).
- Grienerwald, J.: Ratisbona oder summarische Beschreibung der uhralten namhafften Statt Regensburg (1615). Bayer. Staatsbibliothek München, Handschriftenabt., Cgm 2007.
- Vogl, C.: Mausoleum oder herrliches Grab . . . , Straubing 1672².
- Ratisbona Politica, Staatliches Regensburg. Das ist: Erster Teil des erneuerten Mausolei . . . 1729.
- Passler, J.: Hierosophia Tom. II (1747). Kath. Stadtpfarramt St. Emmeram.

- Passler, J.: *Historia monasterii sancti Emmerami*, 9 Bde. Staatliche Bibliothek Regensburg, Rat. ep. 346.
- Resch, G. A.: *Sammlung von Kupferstichen, Lithographien etc. zur Geschichte und Topographie Regensburgs*. Fürstlich Thurn und Taxissche Hofbibliothek, Regensburg.

3. Literatur

- Aurelius, C. A.: *Verborgene Kirche. Luthers Kirchenverständnis aufgrund seiner Streit-schriften und Exegese 1519—1521*, Hannover 1983.
- Altaner, B. / Stuiber, A.: *Patrologie. Leben, Schriften und Lehre der Kirchenväter*, Freiburg 1978⁸.
- Altmann, L. / von Bomhard, P.: *Münster Frauenwörth im Chiemsee*, München 1980.
- Aufgang der Neuzeit. Deutsche Kunst und Kultur von Dürers Tod bis zum Dreißig-jährigen Krieg 1530—1650*. Ausstellungskatalog Nürnberg 1952.
- Bandmann, G.: *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1979⁶.
- Bauch, H.: *Kurzberichte. Oberpfalz*. In: *Berichte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege* 26, 1967, S. 351—353.
- Bauch, H.: *Klassische Denkmalpflege der letzten 15 Jahre*. In: *Regensburg. Die Altstadt als Denkmal*. Hrsg. von R. Strobel, Regensburg 1982, S. 114—130.
- Bauer, K.: *Regensburg*, Regensburg 1980⁸.
- Bischoff, B.: *Studien zur Geschichte des Klosters St. Emmeram im Spätmittelalter (1324—1525)*. In: *Mittelalterliche Studien II*, Stuttgart 1967, S. 115—155.
- Blaich, F.: *Wirtschaft und Gesellschaft in der Reichsstadt Regensburg zur Zeit Albrecht Altdorfers*. In: *Albrecht Altdorfer und seine Zeit (Vortragsreihe der Universität Regensburg 5)*, Regensburg 1981, S. 83—102.
- Bogdanos, Th.: *The Shepherd of Hermas and the development of visionary allegory*. In: *Orpheus* 22, 1975, S. 57—75.
- Braun, J.: *Handbuch der Paramentik*, Freiburg 1912.
- Braunfels, W.: *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin 1951.
- British Museum, *General Catalogue of Printed Books*, London 1981.
- Brunner, H. / Hojer, G.: *Residenz München*, München 1982.
- Busch, K.: *Hans Mielichs „Vanitas“ von 1536*. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, N. F. 11, 1934, S. XXXIV—XXXVI.
- Curtius, E.: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern-München 1973⁸.
- Dibelius, M.: *Der Hirt des Hermas*, Tübingen 1923.
- Diethauer, F.: *Sammlung der Steinmetzzeichen am Dom zu Regensburg*, In: *VHVO* 117, 1977, S. 207—226.
- Endres, J. A.: *Romanische Deckenmalereien und ihre Tituli zu St. Emmeram in Regensburg*. In: *Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte des mittelalterlichen Regensburgs*, hrsg. von K. Reich, Regensburg o. J., S. 90—112.
- Endres, J. A.: *Abt Ambrosius Mayrhofer in seinem Verhältnis zur Kunst*. In: *Studien aus Kunst und Geschichte, Friedrich Schneider gewidmet*, Freiburg 1906, S. 237—248.
- Endres, J. A.: *Geschichte der gefürsteten Reichsabtei St. Emmeram in Regensburg*. Ms. in der Bibliothek der Philosophisch-Theologischen Hochschule Regensburg, 1948.
- Feulner, A.: *Geschichte der deutschen Plastik*, München 1953.
- Fleischhauer, W.: *Renaissance im Herzogtum Württemberg*, Stuttgart o. J.
- Florenz, ein Reisebuch. *Autorengemeinschaft unter Mitarbeit von W. Adelman* . . . , Frankfurt a. M. 1982.

- Götz, W.: Beiträge zur Vorgeschichte der Denkmalpflege in Deutschland, 2 Bde., Diss. Leipzig 1956 (masch.).
- Götz, W.: Zur Denkmalpflege des 16. Jahrhunderts in Deutschland. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege 13, 1959, S. 45—52.
- Hable, G. / Sterl, R.: Geschichte Regensburgs. Eine Übersicht nach Sachgebieten, Regensburg 1970.
- Halm, Ph.: Studien zur süddeutschen Plastik II, Augsburg 1927.
- Hartig, O.: Münchner Künstler und Kunstsachen III. Folge, 1560—1575. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 8 1933, S. 322—377.
- Hartig, O.: Münchner Künstler und Kunstsachen IV. Folge, 1576—1579. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 10, 1933, S. 226—246.
- Hergert, E.: Überlegungen zur Entstehung der Campanili. In: Festschrift für Gerhard Kleiner, Tübingen 1976, S. 179—185.
- Hitchcock, H. R.: German Renaissance Architecture, Princeton, New Jersey 1981.
- Jedin, H.: Das Tridentinum und die Bildenden Künste. In: Zeitschrift für Kirchengeschichte 74, 1963, S. 321—339.
- Jedin, H.: Ekklesiologie um Luther (Fuldaer Hefte 18), Berlin und Hamburg 1968, S. 9—29.
- Jeremias, J.: Golgotha und der heilige Felsen. In: Angelos 2, 1926, S. 74—128.
- Kauffmann, G.: Die Kunst des 16. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte Bd. 8), Berlin 1970.
- Keim, J.: Straubinger Künstlerverzeichnis. In: Jahresbericht des historischen Vereins Straubing, 52. Jahrgang 1949, S. 58—108.
- Klapheck, R.: Der Dom zu Xanten und seine Kunstschatze, Berlin 1930.
- Kleinere deutsche Gedichte des XI. und XII. Jahrhunderts, hrsg. von A. Waag, Halle 1916.
- Koppelt, H.: Steinmetzzeichen in Ostunterfranken, Würzburg 1977.
- Körte, W.: Die Wiederaufnahme romanischer Bauformen in der niederländischen und deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. (Diss. Leipzig) Wolfenbüttel 1930.
- Kraus, E.: Ambrosius Mayrhofer, Abt von St. Emmeram (1575—83). In: Alt-Bayerische Heimat. Beilage der Mittelbayerischen Zeitung, Regensburg 1966, Nr. 1.
- Kraus, J. B.: Bibliotheca principalis ecclesiae et monasterii ord. s. Benedicti ad S. Emmeramum Epis. et Matyr. 4 Bde. Regensburg 1748.
- Künste, C.: Ikonographie der christlichen Kunst. 2 Bde. Freiburg 1926—28.
- Kunstdenkmäler von Bayern. Oberpfalz, Stadt Regensburg, 3 Bde. (F. Mader), München 1933.
- Kunstdenkmäler von Bayern. Oberpfalz, Stadt Amberg (F. Mader), München 1909.
- Kunstdenkmäler von Bayern. Niederbayern, Stadt Straubing (F. Mader), München 1921.
- Kunstdenkmäler von Bayern. Schwaben, Stadt und Landkreis Neuburg a. D. (A. Horn und W. Mayer), München 1958.
- Kunstdenkmäler von Bayern. Oberbayern, Bezirksamt Laufen (G. von Bezold, B. Riehl, G. Hager), München 1905.
- Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. von E. Kirschbaum, 8 Bde. Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968—1976.
- Lexikon der Kunst, hrsg. von L. Alscher u. a., 5 Bde., Leipzig 1968—1978.
- Lexikon für Theologie und Kirche, 2. Auflage hrsg. von J. Höfer und K. Rahner, 14 Bde., Freiburg 1957—1968.
- Lichtenberg, H.: Die Architekturdarstellungen in der mittelhochdeutschen Dichtung, Münster 1931.

- Lieb, N.: Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Gotik und der frühen Renaissance, Bd. I, München 1952.
- Lieb, N.: Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der hohen Renaissance, Bd. II, München 1958.
- Lieb, N.: München. Die Geschichte seiner Kunst, München 1972.
- Lieb, N.: Augsburg, St. Ulrich und Afra, München 1983.
- Liedke, V.: Die Baumeister- und Bildhauerfamilie Rottaler (1480—1533). (Ars Bavarica 5/6) München 1976.
- Liedke, V.: Maler, Bildhauer, Steinmetzen, Seidensticker, Goldschmiede, Zinn- und Glockengießer, in den Amberger Bürgerbüchern 1425—1800. In: Ars Bavarica 9, 1978, S. 25—40.
- Liedke, V.: Die Meisterlisten der Münchner Maler, Bildhauer, Glaser und Seidensticker für das 16. Jahrhundert. In: Ars Bavarica 15/16, 1980, S. 49—63.
- Liedke, V.: Die Landshuter Maler- und Bildhauerwerkstätten von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. In: Ars Bavarica 27/28, 1982, S. 1—112.
- Lotz, W.: Historismus in der Sepulkralplastik um 1600. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1953, S. 61—86.
- Maurer, W.: Der ekklesiologische Ansatz der abendländischen Kirchenspaltung nach dem Verständnis Luthers. In: Fuldaer Hefte 18, Berlin und Hamburg 1968, S. 30—59.
- Möseneder, K.: Lapidés vivi. Über die Kreuzkapelle der Burg Karlstein. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 34, 1981, S. 39—70.
- Müller, Th.: Frühe Beispiele der Retrospektive in der deutschen Plastik. In: Bayerische Akademie der Wissenschaften, Sitzungsberichte, 1961, S. 3—25.
- Müller, Th.: Deutsche Plastik der Renaissance bis zum Dreißigjährigen Krieg, Königsstein 1963.
- Mütherich, F.: Zur Geschichte von St. Emmeram in Regensburg im 16. Jahrhundert. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft XXI, 1967, S. 157—164.
- Niedermayer, A.: Künstler und Kunstwerke der Stadt Regensburg, Landshut 1857.
- Panofsky, E.: Das erste Blatt aus dem „Libro“ Giorgio Vasaris: Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance. In: Städel-Jahrbuch 6, 1930, S. 25—72.
- Pastor Hermae, Argentorati, apud Joannem Schottum MDXXII (Staatliche Bibliothek Regensburg, Sign. Patr. 93).
- Patrologia Latina, hrsg. von J. P. Migne, 161 Bde., Paris 1857—1866.
- Pevsner, N.: Möglichkeiten und Aspekte des Historismus. In: Historismus und bildende Kunst, hrsg. von L. Grote, München 1965.
- Piendl, M.: Fontes monasterii s. Emmerami Ratisbonensis. In: Quellen und Forschungen zur Geschichte des ehemaligen Reichsstiftes St. Emmeram in Regensburg (Thurn und Taxis-Studien 1), hrsg. von M. Piendl, Kallmünz 1961, S. 1—184.
- Piendl, M.: Bibliotheken zu St. Emmeram in Regensburg. In: Wissenschaftliche Bibliotheken in Regensburg. Geschichte und Gegenwart (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 18), hrsg. von H.-J. Genge und M. Pauer, Wiesbaden 1981, S. 9—76.
- Piendl, M.: St. Emmeram in Regensburg und die Baugeschichte seiner Klostergebäude. In: Beiträge zur Baugeschichte des Reichsstiftes St. Emmeram und des fürstlichen Hauses in Regensburg (Thurn und Taxis-Studien 15), hrsg. von M. Piendl, Kallmünz 1986, S. 133—164.
- Pinder, W.: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Potsdam 1914.
- Pohlig, C. Th.: Die Renaissance in Regensburg. Ms. in der Bibliothek des Historischen Vereins Regensburg, Sign. Ms. R. 493.

- Pohlig, C. Th.: Regensburger Steinmetzzeichen. Ms. in der Bibliothek des Historischen Vereins, Sign. Ms. R. 493.
- Raasch, S.: Restauration und Ausbau des Regensburger Domes im 19. Jahrhundert. In: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 14, 1980, S. 137—303.
- Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Hrsg. von O. Schmitt, Stuttgart 1937—.
- Reinle, A.: Zeichensprache der Architektur, München 1976.
- Renaissance in Österreich. Katalog der Ausstellung auf Schloß Schallaburg 1974, Wien 1974.
- Sauer, J.: Der Cisterzienserorden und die deutsche Kunst des Mittelalters besonders im Hinblick auf die Generalkapitelverordnungen vom 12. bis 14. Jahrhundert. In: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens, N. F. 3, 1913, S. 475—522 und 660—699.
- Sauer, J.: Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, Freiburg 1924.
- Schädler, A.: Augsburger Skulptur in Holz, Ton und Stein, 1530—1620. In: Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock (Ausstellungskatalog), Augsburg 1980, Bd. II S. 36—38.
- Schiller, G.: Ikonographie der christlichen Kunst, 4 Bde., Gütersloh 1966—1980.
- Schloß Schallaburg. Hrsg. von R. Feuchtmüller, St. Pölten 1974.
- Schnell, H.: Die Entwicklung des Kirchturms und seine Stellung in unserer Zeit. In: Das Münster 22, 1969, S. 85—96.
- Schönfeld, R.: Regensburg im Fernhandel des Mittelalters. In: VHVO 113, 1973, S. 7—48.
- Schreiner, K.: Discrimen veri ac falsi. Ansätze und Formen der Kritik in der Heiligen- und Reliquienverehrung des Mittelalters. In: Archiv für Kulturgeschichte 48, 1966, S. 1—53.
- Schuster, P. K.: Abstraktion, Agitation und Einfühlung. In: Luther und die Folgen für die Kunst, hrsg. von W. Hofmann, München 1983, S. 115—266.
- Sedlmayr, H.: Die Entstehung der Kathedrale, Zürich 1950.
- Siebmacher, J.: Die Wappen der Bistümer und Klöster, Reihe II: Klöster, Nürnberg 1882.
- Sterl, R.: Die Lasso-Kodifikation Ambrosius II. Mayrhofers. In: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens 77, 1966, S. 198—203.
- Stirm, M.: Die Bilderfrage in der Reformation (Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte XLV), Gütersloh 1977.
- Volkert, W.: Luthers Reformation in den Reichsstädten Nürnberg und Regensburg. In: Martin Luther (Schriftenreihe der Universität Regensburg 9), Regensburg 1983, S. 107—122.
- Wackernagel, Ph.: Das deutsche Kirchenlied, 5 Bde., Leipzig 1864.
- Weissenberger, P.: Baugeschichte der Abtei Neresheim, Stuttgart 1934.
- Westenrieder, L.: Verschiedene Ausgaben, Künstler und Kunstsachen, so anders betreffend unter Wilhelm IV. und Albrecht V. aus alten Papieren. In: Baierisch-historischer Kalender 1788, S. 183—202.
- Will, C.: Der Kurfürstenbrunnen im Hofe des fürstlich Thurn und Taxisschen Schlosses St. Emmeram zu Regensburg. In: VHVO 55, 1903, S. 233—240.
- Will, C.: Notizen zum Glockenturm von St. Emmeram. Ms. in der fürstlich Thurn und Taxisschen Hofbibliothek, Sign. R. 439.
- Ziegler, W.: Das Benediktinerkloster St. Emmeram in der Reformationszeit (Thurn und Taxis-Studien 6), Kallmünz 1970.

I. Einführung

Schon drei Jahre nach seiner Vollendung wurde der Glockenturm von St. Emmeram als ein „insigne et magnificum opus et laude et aeternitate dignum“ gerühmt (Abb. 1)². Von Jeremias Grienewald wird er unter den Sehenswürdigkeiten der Abtei an erster Stelle genannt³ und gilt in einer weiteren Beschreibung als der „ansehnlichste und schönste“ unter den vielen Türmen der Stadt Regensburg⁴.

Aber nicht nur ältere Klosterbeschreibungen, sondern auch die kunstgeschichtliche Literatur fällt über dieses Bauwerk ein günstiges Urteil: Endres zählt den Glockenturm zu einem der Hauptwerke, welche die Renaissance in Regensburg hervorgerufen hat⁵. Trotz dieser Einschätzung beschränkt sich die bisherige Forschung auf eine mehr oder weniger kurze Darstellung der Baugeschichte⁶, die dank der überlieferten Baurechnungen hinreichend gesichert ist⁷. 1575 wurde der Vorgängerturm teilweise abgetragen⁸. Als Baumeister für den Neubau bestellte Abt Ambrosius Mayrhofer Meister Mathes aus München. Meister Michel schuf die Figuren⁹, von denen heute nur noch elf die vier Seiten des Turmes schmücken. Kein Zweifel bestand in der Literatur darüber, daß ursprünglich 38 Figuren ausgeführt waren¹⁰ (entsprechend der Anzahl der Konsolen und Baldachine), nämlich je neun auf der Süd- und Nordseite, je zehn auf der Ost- und Westseite. Niedermayer nennt noch 1857 die Statuen von Karl dem Großen, Heinrich II., Magdalena, Katharina, Christopherus, Christus Salvator, Maria, Emmeram, Rupert, Wolfgang, Petrus, Jakobus, Philipus u. a. weniger kenntliche¹¹. Auch den Kurfürstenbrunnen ließ Abt Ambrosius Mayrhofer in dieser Zeit westlich vor der Abtei errichten. Kaiser Arnulf auf der Mittelsäule des Brunnens ist ebenfalls ein Werk Meister Michels¹². Die Gesamtkosten für Turmbau und Brunnen beliefen sich auf 15 825 Gulden¹³. 1777 wurde

² Hund, S. 233. — Dieses Lob eines „fürnehmhen Autors“ überliefert Kraus im Mausoleum 1672, S. 243 und auch in den späteren Ausgaben. Ebenso Passler, Hierosophia II, S. 1506.

³ Grienewald S. 157.

⁴ Ratisbona Politica, S. 217.

⁵ Endres 1948, S. 96.

⁶ Kdm. Regensburg I, S. 94—95. — Endres 1948, S. 94. — Piendl veröffentlichte 1961 die wichtigsten Auszüge aus den Baurechnungen, S. 113—122. — Eine ausführlichere Würdigung des Glockenturmes hatte um 1900 Cornelius Will geplant, doch es blieb bei ersten Vorarbeiten.

⁷ Die Turmbaurechnungen 1575—79 finden sich in zwei sogenannten Turmbüchern, von denen eines im Hauptstaatsarchiv München aufbewahrt wird (im folgenden: Turmbuch I), das andere in der Staatlichen Bibliothek Regensburg (Turmbuch II). Die beiden Exemplare sind erst nach Vollendung des Turmes als Abschriften der ursprünglichen Rechnungen entstanden. Die einzelnen Posten sind nicht in chronologischer Reihenfolge eingetragen, sondern nach Sachgruppen für jeweils vier Jahre zusammengefaßt. Auf die Ausgaben für die Steinmetzen 1575—79 folgen die Ausgaben für die Zimmerleute 1575—79, für die Maurer, für Baumaterial etc. Die Turmbücher sind im einzelnen nicht identisch. Turmbuch II ist weniger ausführlich, dafür übersichtlicher und kalligraphisch schöner angelegt.

⁸ Endres 1948, S. 94.

⁹ Kdm. Regensburg I, S. 330.

¹⁰ Will, Notizen. — Endres 1906, S. 246. — Endres 1948, S. 96.

¹¹ Niedermayer S. 120. — Die neuere Literatur geht auf die Statuen nicht ein, weil der größte Teil davon 1903 abgenommen und bis 1966 im Domkreuzgang aufbewahrt wurde.

¹² Kdm. Regensburg I, S. 357—358.

¹³ Piendl 1961, S. 122.

das ursprüngliche Pyramidendach durch den geschweiften Giebel mit der Uhr und der abschließenden Laterne ersetzt ¹⁴.

Dessenungeachtet drängen sich zur Gestaltung des Glockenturmes und seines Schmuckes Fragen auf, die bisher unberücksichtigt blieben. Ist ein Campanile im 16. Jahrhundert an sich schon ungewöhnlich ¹⁵, so entspricht sein Äußeres noch weniger dem, was man in dieser Zeit erwarten würde. Auf den ersten Blick fällt die Stilmischung auf: romanisch anmutende Schallarkaden, gotisierende Konsolen und Baldachine. Schon früher war dieses Phänomen beobachtet worden. Mader stellte dazu fest, daß sich solche Formenmischungen bei nicht in Italien gebildeten deutschen Meistern öfters fänden ¹⁶. Endres meinte hingegen, daß die Gestaltung des Turmes „wesentlich unter dem Eindruck von dessen Vorgänger“ ausgearbeitet worden sei ¹⁷. Beide Erklärungsversuche sind unbefriedigend, wenn auch das Verhältnis zum mittelalterlichen Turm noch einmal überdacht werden muß.

Einen zweiten Problemkreis bildet das Figurenprogramm. Wie sind die noch vorhandenen Figuren zu identifizieren? Welche Hinweise gibt es auf heute verlorene Statuen? Wieviele waren ursprünglich aufgestellt gewesen? Es stellt sich natürlich auch die Frage nach einem übergeordneten ikonologischen Programm des Turmes.

Diese Probleme sollen im folgenden erörtert werden. Gegenstand soll dabei der Turm sein, wie er sich 1579 vermutlich dargeboten hat, spätere Veränderungen (etwa die Turmhaube von 1777) werden nicht berücksichtigt. Auch die Glocken, deren Weihe und deren Inschriften von Ambrosius Mayrhofer überliefert sind ¹⁸, werden nicht miteinbezogen, da sie für die Gestaltung des Turmes im 16. Jahrhundert keine Rolle spielen.

II. Der Glockenturm von St. Emmeram

1. Der mittelalterliche Campanile

Der mittelalterliche Turm wurde 1575 jedenfalls nur teilweise abgetragen, er wurde vom Quadermauerwerk des 16. Jahrhunderts ummantelt und bildet heute noch dessen Kern ¹⁹.

Der Typus des nördlich der Kirche freistehenden Turmes läßt den Einfluß italienischer Campanili vermuten, umso mehr, als Handelsbeziehungen Regensburgs zu Venedig und anderen oberitalienischen Städten schon aus dem 8. Jahrhundert bekannt sind ²⁰. In das 8. und 9. Jahrhundert werden heute auch die frühesten italienischen Campanili in Rom, Alt-St. Peter und Ravenna datiert ²¹. Ihre Entstehung in dieser Zeit kann dadurch erklärt werden, daß Glocken erst

¹⁴ Piendl 1961, S. 171.

¹⁵ LDK I, S. 403.

¹⁶ Kdm. Regensburg I, S. 332.

¹⁷ Endres 1906, S. 245.

¹⁸ Clm 14 900 fol. 12^v—13^v, veröffentlicht von Bischoff S. 154 ff. Ebenso im Brüssler Codex fol. 26^v—27^v.

¹⁹ So Frau Fastje und Frau Dr. Debold-von Kritter, die ausgehend vom Baubestand im Turm innere Untersuchungen über den mittelalterlichen Glockenturm planen.

²⁰ Schönfeld S. 23—24.

²¹ Vgl. für das folgende Herget S. 183—185.

nach dem 7. Jahrhundert einen festen Bestandteil der kirchlichen Liturgie bildeten. Im Frühmittelalter ist jedoch noch mit dem Gebrauch von kleinen, tragbaren Handglocken zu rechnen, wie sie seit der Antike bekannt waren. Für große Glocken wurde es notwendig, neben bereits bestehenden, frühchristlichen Basiliken architektonisch eigenständige Glockenträger zu errichten²². Allerdings setzten sich die freistehenden Glockentürme nur langsam durch, so daß auch in Italien die Mehrzahl der Campanili erst im 10. und 11. Jahrhundert entstanden ist²³.

Doch zurück zum Glockenturm von St. Emmeram. Karl Busch hatte aufgrund der Klosteransicht im Hintergrund von Hans Mielichs Gemälde „Vanitas“ (1536) die Bauzeit des Emmeramer Campanile um 1050 angesetzt²⁴. Ich möchte eine andere Datierung vorschlagen. Auf dem Klostergrundriß läßt sich eine deutliche Achsenverschiebung des Turmes gegenüber der Kirche feststellen²⁵. Seine West-Ost-Achse liegt dagegen genau parallel zum Südflügel des Kreuzganges, was sich nur durch eine gleichzeitige Entstehung erklären läßt. Da der Kreuzgang südflügel von Piendl neuerdings in die zweite Hälfte des 10. Jahrhunderts datiert wird²⁶, ist die Errichtung des mittelalterlichen Turmes noch unter Abt Ramwold anzunehmen²⁷. Während der Glockenturm bei Mielich mit hohem Sockel, ungegliedertem Turmschaft und Dreierarkaden im Glockengeschoß wiedergegeben wird, zeigt die Darstellung in Ambrosius Mayrhofer's Brüsseler Codex von 1560 (Abb. 23) eine bedeutende Abweichung: das Glockengeschoß des Turmes, der in dieser Ansicht ganz links zu sehen ist, wird nicht durch Dreierarkaden, sondern durch eine Reihe von vier rundbogigen Fenstern oder zwei Zweierarkaden auf jeder Seite geöffnet. Welche Darstellung die zuverlässigere ist, wird noch zu prüfen sein.

2. Der Baubherr: Abt Ambrosius Mayrhofer²⁸

Ambrosius Mayrhofer wurde im Jahr 1530 in Regensburg als Sohn des Christoph Mayrhofer, der in der Stadt das Bürgerrecht hatte und von Beruf Maurer war, geboren²⁹. 1550 legte er unter Abt Erasmus Nittenauer Profeß ab. Ab 1560 war Mayrhofer Kustos von St. Emmeram gewesen, ein Amt, das nach Ziegler für die Liturgie besonders wichtig war³⁰. Der Kustos hatte nicht nur die Kleinode in der Sakristei zu betreuen, sondern er war auch Gesangsmeister und hatte zum Teil die Bibliothek mitzuverwalten. Bei Bedarf wurde ihm ein Subkustos unterstellt.

In dieser Zeit verfaßte Ambrosius Mayrhofer einige Handschriften, die sein lebhaftes Interesse an der Geschichte und den Kunstschatzen des Klosters wieder spiegeln.

²² Herget S. 184—185.

²³ Vgl. dazu Reinle S. 188—190.

²⁴ Busch S. XXXV.

²⁵ Vgl. den Katasterplan von 1812, Piendl 1986, Abb. 94.

²⁶ Piendl 1981, S. 15 Anm. 14. — Piendl 1986, S. 148—149.

²⁷ Auch der achteckige Campanile des Klosters Frauenchiemsee geht möglicherweise noch ins 10. Jahrhundert zurück. Altmann / von Bomhard S. 22.

²⁸ Vgl. über Ambrosius Mayrhofer Endres 1906, S. 237—248; E. Kraus; Mütterich S. 157—158.

²⁹ Endres 1906, S. 240. — Bauamtschronik des Jahres 1579, S. 125: „... Ambrosius Mairhofer, aines Maurers und Burgers Son alhie, so Christoff Mairhofer gehaißen ...“.

³⁰ Ziegler S. 105.

- Der 1560 geschriebene Codex Clm 14 900 stellt ein ausführliches, illustriertes Verzeichnis des Klosterschatzes dar. Der Codex enthält nicht nur die Beschreibung der Kleinode, der liturgischen Prunkgewänder, der Kirchenfahnen und der Glocken, sondern auch die Weihedaten der Klosterkirche und ihrer Altäre ³¹.
- Ebenfalls von 1560 stammt eine jetzt in Brüssel befindliche Handschrift (Bibliothèque Royale, Ms. II. 284) ³² mit verschiedenen Aufzeichnungen zur Geschichte St. Emmerams, darunter Wiedergaben von Gemälden, eine umfangreiche Sammlung von Inschriften, Viten der Hauptheiligen und der Förderer des Klosters und schließlich ein illustrierter Abtskatalog, der in einem Nachtrag bis zu Abt Cölestin Vogl (1655—1691) fortgeführt wurde.
- Eine dritte Handschrift Mayrhofer von 1562 besitzt heute die Fürstenbergische Hofbibliothek in Donaueschingen (Ms. 688). Sie enthält die übliche Klosterchronik, eine Beschreibung der Grabmale und einen Abtskatalog ³³.

Nach dem Tod Blasius Baumgartners wurde Mayrhofer im Juli 1575 vom Konvent einstimmig zum neuen Abt gewählt ³⁴.

Er entfaltet sofort eine umfangreiche Bautätigkeit. Nicht nur der Kirchturm, dessen Erneuerung schon von seinem Vorgänger in Angriff genommen wurde, ist sein Werk, sondern auch der Neubau der Kanzlei, die Freskierung des Kreuzgangs durch Meldior Bocksberger, der Neubau einer Schänke, Renovierungsarbeiten im Kloster, Erneuerung der von Dechbetten herangeführten Wasserleitung, um das Wichtigste zu nennen ³⁵.

Bereits 1581, nach einem Schlaganfall, war der Abt gezwungen, sich einen Koadjutor zu nehmen, dem er die Leitung des Klosters überließ ³⁶. Am 21. August 1583 starb Ambrosius Mayrhofer, er wurde im Coemeterium nobilem bei der Ramwoldkrypta begraben ³⁷.

Leider hat Ambrosius Mayrhofer aus seiner Abtszeit keine größeren Handschriften hinterlassen, es gibt daher aus seiner Hand keinen Hinweis auf ein ikonologisches Programm des Turmes. Auch der Schriftwechsel mit Albrecht V., der sich in einigen Briefen erhalten hat, gibt darüber keinen Aufschluß. Er zeigt nichts mehr als das gute Verhältnis zwischen dem Emmeramer Abt und dem bayerischen Her-

³¹ Clm 14 900 wurde von B. Bischoff S. 150—155 teilweise veröffentlicht.

³² Auf die Handschrift verwies zuerst F. Mürherich S. 157—164. — Sie befand sich nach Passler, *Historia monasterii* fol. 210 im 18. Jahrhundert noch im Besitz von St. Emmeram.

³³ Endres, *Romanische Deckenmalereien*, S. 109. Ambrosius Mayrhofer war außerdem ein Freund der Musik, der vor allem die Werke des Orlando di Lasso schätzte. Ein Chorbuch mit 13 Motetten und drei Messen von der Hand Mayrhofer (1567) hat sich im Stadtmuseum erhalten, es ist der Stadt Regensburg gewidmet. Eine zweite illustrierte Kodifikation der Werke von Orlando di Lasso verehrte er 1568 Abt Jakob Köplin von St. Ulrich in Augsburg. Sterl S. 198—203.

³⁴ Endres S. 1906, S. 240.

³⁵ Piendl 1961, S. 113.

³⁶ Passler, *Historia monasterii*, fol. 210. — Endres 1906, S. 240.

³⁷ Zirngibl S. 162 Nr. 105: „*memoriale sibi ipsi posuit in coemeterio S. Ramwoldi: XI Martii Anno MDLXXXII obiit venerabilis frater Ambrosius Mayrhofer, conventualis Monasterii S. Emmerami cuius anima Deo vivat.*

Quae equidem non convenit cum annotatis in catalogus nostrorum abbatum, ubi eum 1583 21. aug. defunctus legimus“.

zog³⁸. Auch fehlt in seinen schriftlichen Werken jeder Kommentar zu aktuellen Ereignissen in Regensburg, zur allgemeinen politischen Situation, zur Reformation etc.

Sein besonderes Interesse galt neben der Musik vor allem der Abtei, die ihre historische Bedeutung nicht nur durch Chroniken überlieferte. Gerade in den Kunstschatzen, die die Kirche schmückten und die der Klosterschatz beherbergte, scheint sich für Ambrosius Mayrhofer die lange Tradition und der hohe Rang seines Klosters geoffenbart zu haben. So hatte die Klosterkirche im 16. Jahrhundert noch die Gestalt, die sie nach dem verheerenden Brande von 1166 erhalten hatte. Die Bildertitulik dieser romanischen Ausstattung überliefert Ambrosius Mayrhofer in dem Brüssler Codex. Nicht weniger stolz war man im 16. Jahrhundert auf das Arnulfsziborium und den Codex aureus — Zeugnisse der privilegierten Stellung St. Emmerams unter Kaiser Arnulf, die Mayrhofer sowohl in Clm. 14 900 (fol. 7) als auch im Brüssler Codex (fol. 45^v) beschreibt.

Aus all dem ergibt sich, daß der Abt mit der Geschichte und den Schätzen St. Emmerams eng vertraut war, daß er in seinem Wirken an diese Tradition anknüpfen und sie fortsetzen wollte.

Darüberhinaus scheint eine Charakteristik des Abtes in den Klosterchroniken bemerkenswert, die seinen Eifer in der Pflege des einzigen katholischen Glaubens hervorhebt: „singulari fidei catholicae zelo, pietate, prudentia, virtute, vitae integritate, munificentia et Musarum patrocinio celebris“³⁹.

3. Baugeschichte 1575—1579 und ausführende Künstler

Noch unter Abt Blasius Baumgartner begannen im Juni 1575 Maurer, Zimmerleute und Tagelöhner mit dem Abbrechen am alten Turm⁴⁰. Laut Bauamtschronik der Reichsstadt Regensburg war er „gar baufellig worden, dann etlich Jar nit lang nacheinander das Wetter bey dreymalen darein geschlagen“⁴¹. Man wird annehmen dürfen, daß nur die wirklich auffälligen Teile am obersten Geschoß und die durch den Blitzschlag zerstörten Holzkonstruktionen im Innern abgetragen wurden. Gleichzeitig schritt der Neubau zügig voran. Als Baumeister hatte man Meister Mathes aus München bestellt, der sechsmal im Jahr zur Besichtigung der Bauarbeiten nach Regensburg kam⁴². In seiner Abwesenheit vertrat ihn der Polier Balthasar Leutner, ebenfalls aus München, der mit Frau und Sohn während der Bauzeit in Regensburg wohnte⁴³. Der Bildhauer Meister Michel scheint dagegen erst ab September 1575 beschäftigt worden zu sein⁴⁴.

³⁸ HStA Lit. 64, Fasc. I. — In den erhaltenen Briefen ist vom Turm überhaupt nicht die Rede, weder von dem Modell, das man dem Herzog gezeigt hatte, noch von der Schenkung der Quadersteine, noch von Matthäus Pech.

³⁹ Früheste Überlieferung in der Fortsetzung des Abtskatalogs der Brüssler Handschrift durch eine Hand des 17. Jahrhunderts fol. 99. — Genauso bei Passler, *Historia monasterii*, fol. 210.

⁴⁰ Abt Blasius Baumgartner starb am 19. 7. 1575, Ziegler S. 206. Der erste Eintrag im Turmbuch II fol. 5 lautet auf *Dominica post Petri et Pauli*, d. i. der 3. Juli 1575, der zweite auf *Dominica post Viti*, d. i. der 19. Juni 1575. Vgl. Endres 1906, S. 245.

⁴¹ Bauamtschronik für das Jahr 1579, S. 125.

⁴² Turmbuch I fol. 29^v: „Do. Reminiscere (23. Februar 1578). Mer dem maister Matheus von Münich zu ainer Zörung geben 5 fl. Do doch alle Jar ain Sechsmal bescheiden ist 3 Jar lang. Thuett alles 90 fl.“ — Vgl. Kdm. Regensburg I, S. 330 Anm. 1.

⁴³ Turmbuch II fol. 78: „Vigilia Ascensione dni (7. Mai 1578). Ist dem Balthasar Leutt-

Zur Veranschaulichung des Baubetriebs soll ein kurzer Auszug aus den Turmbüchern gegeben werden, z. B. die Abrechnung für die erste Oktoberwoche mit Steinmetzen, Maurern und Zimmerleuten im Jahr 1576:

„Dominica postquam francisci (7. Oktober).

Steinmetzmaister 1 fl., dem Pallierer 14 Pazn, dem Pildthauer 20 Pazn, die Gesellen haben 142 Tag nach 8 kr., der Hüttenknecht 6 Tag nach 4 kr. Thuett alles zusammen 22 fl. 36 kr.

Mer für diese Wochen umb Speiß und Drank ainem den Tag 25 w. gerechnet thuet 20 fl. 14 Kr. 1 w.“⁴⁵.

„Maurergesellen 24 Tag nach 8 kr., Merttertrager (= Mörtelträger) 5 Tag nach 5 kr., Handlanger 64 Tag nach 15. Thuett alles 7 fl. 56 kr. 1w.

Dise Woche für Speiß und Drank ainem den Tag 25 w. gerechnet thuett 2 fl. 22 kr. 3 w.“⁴⁶.

(Zimmerleute) „Maister 6 Tag nach 8 kr., die Gesellen 14 Tag nach 7 kr. Thuett alles 2 fl. 36 kr.

Diese Wochen für Speis und Dranck ainem den Tag 25 w. gerechnet thuett 2 fl. 22 kr. 3 w.“⁴⁷.

Die Eintragungen zeigen, daß außer dem Polier und dem Bildhauer beim Turm etwa 24 Steinmetzgesellen und der Hüttenknecht, vier Maurergesellen und ein Mörtelträger, ein Zimmermann mit drei Gesellen, und elf Handlanger gearbeitet haben⁴⁸. Für die Arbeit in den Steinbrüchen werden Meister Christoph (Steinmetz zu Kelheim), Meister Caspar Sandtsperger (Steinmetz zu Sallern), der Dietlmair (Steinhauer zu Sallern), und Meister Lienhardt (Steinmetz zu Abbach) entlohnt⁴⁹.

Michel Angermair, Steinmetz und Bürger zu Eichstätt, bekommt „umb etliche Stück zu ainem Epitaphium sambt dem Fuerlohn“ 15 fl.⁵⁰. Vermutlich ist das Relief über der Tür gemeint. Die Steinmetzgesellen Balthasar „so unß ain Wappen gehaut“ und Silvester „so unß auch ain Wappen gemacht“ erhalten ein Trinkgeld⁵¹.

Daneben werden der Schreinermeister Konrad, der Kufner Martin Pärtl, der Schmied Hans Müller, der Schlossermeister Peter, der Seilermeister Wolf Häberle,

ner Pallier und als Pawmeister in Abwesen deß Maister Mathes zu München zu ainer Verehrung geben 25 fl.“.

Turmbuch II fol. 78': „Mer unserm Khnecht, so den Stainmetzzeug sambt den Pallier sein Hausfrau und Sun gen Munchen gefüert hat, zu Zörung geben VI fl.“.

Ebd. fol. 79: „Mer ist dem Pallier die vierthalb Jar Herberg und Holz frey, auch seinem Weib und Khindt Traidt genueg jrem Begern nach geben worden“.

⁴⁴ Erstmals erwähnt wird der Bildhauer in Turmbuch II fol. 20: „Dom. post Nativitatis Mariae (9. September 1576). Dem Maister Michel Pildthauer bezallt alle Wochen 20 Patzen, die vergangne Wochen 4 Patzn, thuet 1 fl. 36 kr.“.

⁴⁵ Turmbuch I fol. 12'.

⁴⁶ Turmbuch I fol. 44.

⁴⁷ Turmbuch I fol. 84.

⁴⁸ Außer Baumeister, Polier und Bildhauer weden alle am Bau beschäftigten tagweise bezahlt. „142 Tag“ gibt daher die Zahl der Arbeitstage aller Gesellen zusammen in einer Woche an. Es haben also durchschnittlich 23 Gesellen je sechs Tage und ein Geselle vier Tage gearbeitet. Die Zahl der Gesellen schwankt von Woche zu Woche.

⁴⁹ Turmbuch II fol. 50', fol. 57'.

⁵⁰ Turmbuch II fol. 56'.

⁵¹ Turmbuch II fol. 76.

ein Drechsler, ab 1579 dann ein Zinngießer, der Kupferschmied Hans Jäger, der „Goltschlager“ Meister Greiff und der Maler Konrad beschäftigt⁵², insgesamt also ein ansehnlicher Baubetrieb.

Die Geld- und Naturallöhne entsprechend der üblichen Entlohnung in der Reichsstadt Regensburg⁵³. Im Juli 1576 findet sich jedoch bei den Zimmerleuten der bemerkenswerte Eintrag, daß „dise Wochen . . . der Maister und die Gesellen umb die Besoldung nit haben arbeiten wollen“⁵⁴. Die Arbeitsniederlegung scheint keinen Erfolg gehabt zu haben, denn die Zimmerleute bekommen bei der nächsten Abrechnung genauso viel, wie bei der letzten Abrechnung vor dem Streik⁵⁵.

Das Steinmaterial kam hauptsächlich aus den Brüchen von Abbach und Mariaort⁵⁶.

1578 war der Turmbau, jedenfalls was die Arbeit der Steinmetzen anbetrifft, im Wesentlichen abgeschlossen⁵⁷. 1579 wird das Dach mit Kupfer gedeckt und mit Ölfarbe gestrichen, und schließlich der Knauf und das vergoldete Kreuz aufgesetzt (statt einem schon bezahlten Hahn, der aber „nit bestendig gewest ist“)⁵⁸. Die Tür erhält einen roten Anstrich, das Relief über der Tür wird mit Ölfarbe angestrichen und teilweise vergoldet⁵⁹. Zuletzt werden die Baugerüste abgebrochen⁶⁰.

Der Baumeister

Schon Mader hatte den in den Turmbüchern genannten Meister Mathes mit Matthäus Pech, dem Hofsteinmetzen des bayerischen Herzogs in Verbindung gebracht⁶¹. St. Emmeram und Herzog Albrecht V. standen zueinander in gutem Verhältnis⁶². Der Herzog hatte dem Kloster eine große Anzahl von Quadersteinen aus seinem Steinbruch in Abbach geschenkt, nachdem man ihm ein Modell des Glockenturms gezeigt hatte⁶³. Vielleicht hat er bei dieser Gelegenheit dem Abt seinen Steinmetz empfohlen⁶⁴.

Matthäus Pech wird 1566 zum ersten Mal in den Akten der Münchner Steinmetzen erwähnt, zu dieser Zeit ist er noch Geselle⁶⁵. Ab 1571 steht er in Diensten des bayerischen Herzogs und erhält zwischen 1572 und 1579 jährlich 110 fl., daneben noch kleinere Beträge⁶⁶. 1573 und 1574 hat er im Auftrag des Herzogs in Reichenhall gearbeitet⁶⁷. In dieser Zeit ist an den Salinen in Reichenhall keine Bautätigkeit

⁵² Turmbuch II fol. 94 — fol. 98.

⁵³ Blaich S. 90—91.

⁵⁴ Turmbuch I fol. 83. — Dies war schon C. Will aufgefallen.

⁵⁵ Turmbuch I fol. 82' und fol. 83.

⁵⁶ Piendl 1961, S. 122.

⁵⁷ Turmbuch I fol. 36.

⁵⁸ Turmbuch II fol. 94' und fol. 95.

⁵⁹ Turmbuch I fol. 104', Turmbuch II fol. 96.

⁶⁰ Turmbuch I fol. 106.

⁶¹ Kdm. Regensburg I, S. 330.

⁶² Vgl. Ziegler S. 166—167.

⁶³ Ratisbona Politica S. 219.

⁶⁴ Ein zweiter Steinmetz namens Mathes ist in dieser Zeit in München nicht nachgewiesen. Vgl. dazu Westenrieder S. 183—202. — Hartig 1931, S. 322—377. — Hartig 1933, S. 226—246. — Liedke 1978, S. 21—52. — Liedke 1980, S. 49—63.

⁶⁵ Hartig 1931, Nr. 727.

⁶⁶ Hartig 1931, Nr. 780, Nr. 786, Nr. 796, Nr. 803, Nr. 806, Nr. 820. — Hartig 1933, Nr. 839, Nr. 852, Nr. 868, Nr. 891.

⁶⁷ Hartig 1931, Nr. 797, Nr. 810.

nachweisbar, wohl aber an dem Schlößchen Gruttenstein, in dem der herzogliche Pfleger wohnte. Nord- und Ostrakt dieses Schlößchens waren „in den stark gotisierenden Formen der deutschen Renaissance“ errichtet⁶⁸. Leider sind diese Teile heute völlig umgebaut, da sie als Kaserne genutzt wurden. 1574 wird Matthäus Pech zusammen mit dem Münchner Hofbaumeister nach Regensburg geschickt, um die Regenbrücke, die 1572 eingestürzt war, wiederaufzurichten und zu befestigen⁶⁹. 1577 war er in Neuburg tätig⁷⁰.

Aus den Münchner Hofzahlamtsrechnungen geht nicht hervor, wofür Matthäus Pech in München, Reichenhall und Neuburg entlohnt wird, so daß man kein Bauwerk mit Bestimmtheit für ihn sichern kann.

Der Polier

Der aus München stammende Polier Balthasar Leutner ließ sich später in Straubing nieder und ist dort ab 1592 als Steinmetz und Stadtmeister archivalisch nachweisbar⁷¹. Er ist der Vater des Bildhauers Martin Leutner und somit der Stammvater dieser Straubinger Künstlerfamilie.

Der Bildhauer

Der Bildhauer des figürlichen Schmuckes ist aus den Quellen nur als Meister Michel bekannt. Die Turmbücher geben keinen einzigen Hinweis auf seine Herkunft. Möglicherweise hat er nach Beendigung seines Auftrages die Stadt verlassen, wie man aus einem Eintrag im Turmbuch II schließen könnte: „Mer dem Pildthauer, so noch nach Vollendung des Thurns ain Wochen oder sechs [Tage?] bliben ist und den Kaiser auf dem Prunnen hat gemacht . . .“⁷².

Die Identifizierung mit dem Regensburger Steinmetz Michel Dietlmair kann jedenfalls nicht aufrechterhalten werden. Mader hatte Michel Dietlmair die wappentragenden Engelskonsolen am Leeren Beutel (1597/98) und einen ähnlichen Engel an der Südostecke des Alten Rathauses (von 1611) zugeschrieben, weil Dietlmair im Zusammenhang mit diesen Bauabschnitten als Steinmetz in den Archivalien genannt ist⁷³. Diese Engelskonsolen hat Carl Theodor Pohlig 1899 in zwei Bleistiftzeichnungen festgehalten, eine Zeichnung zeigt die Südostecke des Rathauses, die andere die Südwestecke des Leeren Beutels⁷⁴. Neben jedem Engel war damals noch ein Steinmetzzeichen (☩) sichtbar, das zeigt, daß die Konsolen an Rathaus und Leeren Beutel von ein und demselben Steinmetzen oder Bildhauer stammen. Das Steinmetzzeichen ist jedoch nicht mit jenem des Michel Dietlmair identisch, das neben seinem Namen an der Treppenbrüstung im Westflügel des Alten Rathauses zu sehen ist (☩).

Da für Michel Dietlmair also nur die Maßwerkbrüstung im Rathaus, 25 Jahre später als die Emmeramer Figuren, gesichert ist, und ihm kein einziges figürliches Werk zugesprochen werden kann, scheidet er als Bildhauer der Turmfiguren aus.

⁶⁸ Kdm. Bezirksamt Laufen, S. 2879.

⁶⁹ Hartig 1931, Nr. 808. — Bauer S. 442—443.

⁷⁰ Hartig 1933, Nr. 867.

⁷¹ Keim S. 97.

⁷² Turmbuch II fol. 79'.

⁷³ Kdm. Regensburg III, S. 87, S. 102 und S. 115.

⁷⁴ Auf die Zeichnungen Pohligs im Stadtmuseum Regensburg machte mich Frau Christine Riedl aufmerksam.

Die Frage nach dem Bildhauer der Emmeramer Turmfiguren muß vorläufig unbeantwortet bleiben. Selbst wenn man annimmt, daß Meister Michel aus Regensburg stammte⁷⁵, helfen die Archivalien nicht weiter, denn sowohl die Bürgerbücher, als auch die Matrikelbücher der katholischen Pfarreien erfassen den fraglichen Zeitraum nicht⁷⁶.

Auch die Steinmetzzeichen von den Pilastern, die das Stifterrelief über der Tür flankieren, geben keinen Hinweis auf den Bildhauer. Bildhauer führten nur in Ausnahmefällen ein Steinmetzzeichen⁷⁷. Sie zeichneten ihre Arbeit entweder garnicht, oder aber mit ihrem Monogramm, Namenszug, Wappen und dgl. Die Zeichen sind eher Steinmetzen zuzuordnen, vielleicht den in den Turmbüchern genannten Steinmetzengesellen Balthasar und Silvester, von denen berichtet wird, daß sie Wappen gemeißelt hätten⁷⁸.

4. Beschreibung



Der Glockenturm steht nördlich der Kirche im früheren Friedhof der Abtei (Abb. 1 und 2)⁷⁹. Seine Grundfläche beträgt 10,4 x 10,4 m, seine Höhe bis zur Oberkante der Balustrade 47 m, insgesamt 63 m.

Der Turm ist durch Gesimse im Profil des gotischen Wasserschlags in sechs Geschosse gegliedert. Über dem 6. Geschoß ist der Turm stark eingezogen, ein niedrigeres 7. Geschoß beherbergt die Wächterstube. Der Umgang ist seit 1777 durch die heutige Balustrade gesichert, die jedoch nur eine ältere, ebenfalls steinerne ersetzt⁸⁰. Auch die Wasserspeier sind nicht die ursprünglichen, sondern stammen von der Renovierung der Balustrade und des Umgangs im Jahr 1897⁸¹. Fürstabt Frobenius Forster ließ 1777 auch das jetzige Dach mit den vier geschwungenen Giebeln und der Turmuhr aufsetzen. Es wird bekrönt von einer Laterne mit Goldknauf und Kreuz. Ursprünglich hatte der Turm ein einfaches Zelt Dach mit Laterne.

⁷⁵ In St. Emmeram wurde sicher nur ein katholischer Bildhauer beschäftigt. Da bis 1651 auch Katholiken in der evangelischen Reichsstadt das Bürgerrecht erwerben konnten (Volkert S. 120), könnte Meister Michel auch in Regensburg ansässig gewesen sein.

⁷⁶ St. Emmeram bzw. St. Rupert führt Sterbebücher erst ab 1628, die Dompfarrei erst ab 1655. Vgl. Hable / Sterl S. 37—38.

⁷⁷ Koppelt S. 17.

⁷⁸ In Regensburg konnte ich diese Steinmetzzeichen sonst nicht mehr nachweisen. Vgl. Kdm. Regensburg I—III; Diethauer S. 207 ff.; Pohlig, Regensburger Steinmetzzeichen. Das Zeichen  vom linken Pilaster taucht an einem Epitaph von 1602 in der Kirche von Sulzfeld am Main wieder auf, das andere Zeichen  an der Kirche von Großseibstadt, Ende des 16. Jahrhunderts. (Koppelt S. 179, Nr. 12 und S. 81, Nr. 1).

⁷⁹ Die Michaelskapelle im ehemaligen Friedhof wurde 1890 abgebrochen. Die Ostseite des Pfarrfriedhofs schloß seit 1615 eine Mauer ab, für deren Blendarkaden romanische Säulen wiederverwendet wurden (Kdm. Regensburg I, S. 332—333). Der Verlauf der Mauer wird auf Ansichten und Grundrissen unterschiedlich angegeben, einmal führt sie hinter dem Turm vorbei, ein andermal verbindet sie die Sakristei mit der SO-Ecke des Turmes und die NW-Ecke mit der Michaelskapelle. Auch konnte ich keinen Hinweis darauf finden, daß die Ostseite des Friedhofs jemals von einem überdachten Arkadengang, wie es der Strich von Geyer zeigt, abgeschlossen worden wäre.

⁸⁰ Passler, Hierosophia S. 1505—1506: „in suprema turris regione est circuitus circa totam turrim ex lapidibus clathro similiter de lapidibus cinctus . . .“.

⁸¹ An einer Geländerecke soll auch das Brustbild eines Steinmetzen mit seinem Werkzeug zu sehen gewesen sein. Vgl. Resch III, Bl. 21. Die von Resch beschriebene Zeichnung fehlt leider, ebenso das Brustbild an der Geländerecke des Turmes.

Polsterquadern bereichern die architektonische Gliederung des Turmes. Am Sockelgeschoß sind sie in zwölf Lagen übereinander angeordnet, in den oberen Geschossen betonen sie nur die Ecken.

An der Nord- und Südseite befinden sich im zweiten Obergeschoß kleinere gekuppelte Spitzbogenfenster, die aus der Bauzeit des 16. Jahrhunderts stammen.

Das vierte und fünfte Obergeschoß wird auf jeder Seite durch rundbogige Schallarkaden geöffnet. Die Teilungssäulen der Arkaden stehen alle auf Plinthen und besitzen einfache, aus einem Wulst bestehende Basen. Säulenschäfte und Kapitelle sind dagegen unterschiedlich gebildet. Es finden sich glatte, kannelierte und facetierte Schäfte, dorische und toskanische Kapitelle, Karnies-, Voluten-, und Blattkapitelle. Zwei Kapitelle vom Glockenturm lagern derzeit in der Ramwoldkrypta.

Von den Konsolen und Baldachinen für die 38 geplanten Statuen waren ursprünglich jeweils neun auf die Nord- und auf die Südseite verteilt, jeweils zehn auf die Ost- und die Westseite. Seit der Restaurierung von 1968 hat die Westseite nur noch acht Konsolen- und Baldachinpaare. Die fünfseitigen Konsolen sind mehrfach abgestuft und zeigen verschiedene Motive, wie Tierköpfe, Fratzen, Masken etc. (Vgl. Kap. II. 5). Bei den vier- und fünfseitigen Baldachinen sind die Seiten unterhalb der Deckplatte durch einfaches Maßwerk durchbrochen, oberhalb davon weisen sie Blattwerk auf. Ähnliche Baldachine mit Masken und die dreiseitigen Baldachine (z. B. bei Karl dem Großen, Abb. 6) halte ich für Erfindungen von 1968 (vgl. Kapitel II. 5).

Vom ursprünglichen Figureschmuck haben sich am Turm nur elf etwas überlebensgroße Sandsteinstatuen erhalten, die allerdings in sehr schlechtem Zustand sind. Attribute, Arme und Teile des Gesichts sind in vielen Fällen abgeschlagen. Eine Identifizierung ist heute nur möglich, weil Cornelius Will durch Herrn Domvikar Münz eine Beschreibung der Figuren vornehmen ließ, die man 1903 vom Turm abgenommen und in den Domkreuzgang transferiert hatte⁸². Vier Figuren wurden damals am Turm belassen⁸³.

Nordseite

4. Obergeschoß: *Maria mit Kind* (Abb. 3)

Gesicht, Haar, Krone, sowie das Kind, das sie auf dem linken Arm trägt, sind stark verwittert. Nach Münz hielt sie dem Kind mit der rechten Hand die Weltkugel hin. Unter dem rechten vorgesetzten Fuß ist der Rest eines Halbmondes noch sichtbar.

3. Obergeschoß, links: *hl. Rupert* (Abb. 4)

Auf der linken Hand trägt er sein Attribut, ein Salzschaff. Die reiche Pontifikalkleidung des hl. Rupert ist noch gut zu erkennen, sie besteht aus Albe, Amikt, Dalmatik mit Fransen, darüber eine Glockenkasel mit kreuzförmigem Zierstreifen, Prontifikalhandschuhe, Mitra, Pektorale. In der Rechten hielt er ursprünglich das Pedom.

⁸² Von 17 abgenommenen Figuren beschreibt Münz zehn ausführlicher, die übrigen waren schon damals kaum mehr erkennbar. Will, Notizen. Die Beschreibung entstand zwischen 1903 und 1905.

⁸³ Auf der Nordseite Karl der Große, auf der Westseite der hl. Wolfgang, auf der Südseite der hl. Paulus, auf der Ostseite zwischen den oberen Schallarkaden der Heilige, der heute ein Geschoß tiefer steht (vgl. Boll, Regensburg 1955, Abb. 40 und ders. 1969, Abb. 36).

3. Obergeschoß, rechts: *hl. Katharina* (Abb. 5)

Die hl. Katharina trägt ein enganliegendes, langes Gewand mit gepufften Ärmeln, darüber ein Manteltuch, dessen Ende über den rechten Arm gelegt ist. Über langem, lockigem Haar trägt sie eine Krone. Links von ihr das Rad, in der heute fehlenden Rechten hielt sie ursprünglich ein Schwert.

2. Obergeschoß, rechts: *Karl der Große* (Abb. 6)

Die Figur ist an der hohen Krone als Kaiser erkennbar. Er trägt einen Prunkharnisch mit Löwenköpfen an den Kniekacheln und eine Kette, die wohl das Goldene Vlies darstellen soll, darüber einen weiten Mantel, der unter dem linken Arm durchgezogen ist. Daneben wird ein Schwertknäuf sichtbar. In der Linken hält er das Szepter, die Rechte ist auf den Schild gestützt, der ein Phantasiewappen mit halbem Reichsadler links und drei Lilien rechts zeigt. Wie schon Will bemerkte⁸⁴, wurde es häufig den Karolingern beigegeben, dieses meist Karl dem Großen. Das gleiche Wappen mit den bayerischen Rauten als Herzschild wurde mit Vorliebe Kaiser Arnulf von Kärnten beigegeben, der in St. Emmeram den Kurfürstenbrunnen bekrönt⁸⁵.

1. Obergeschoß, links: *hl. Magdalena* (Abb. 7)

Die Heilige trägt ein enganliegendes, langes Kleid, darüber einen weiten Mantel, der über ihrem rechten Arm schwer herabfällt. Sie hat langes, lockiges Haar und trägt eine turbanartige, wulstige Kopfbedeckung. Nach Münz hielt sie mit beiden Händen ein Salbgefäß, das heute ebenso wie die Arme abgeschlagen ist.

Westseite

4. Obergeschoß: *hl. Wolfgang* (Abb. 8)

Seine Pontifikalkleidung gleicht der des hl. Rupert. Links hält der hl. Wolfgang sein Attribut, ein Kirchenmodell, während das Pedum in der Rechten verlorengegangen ist. Das Gesicht ist stark verwittert.

3. Obergeschoß, links: *Christus Salvator* (Abb. 9)

Diese sehr stark zerstörte männliche Gestalt stellt wohl Christus als Salvator mundi dar. Er trug nach Münz einen faltenreichen Mantel, der oben wie bei einem Pluviale mit einer Agraffe zusammengehalten war. Die linke Hand hielt die Weltkugel, die Rechte war zum Segen erhoben.

3. Obergeschoß, rechts: *hl. Emmeram* (Abb. 10)

Die stark verwitterte Figur ist an der Mitra und dem Pedum in der Linken als Bischof erkennbar. Münz nennt in seiner Beschreibung die vier Bischöfe Wolfgang, Rupert, Emmeram und Dionysius. Der letztere trug auf der Linken sein Haupt, es muß sich also bei dieser Figur um den hl. Emmeram handeln.

2. Obergeschoß, links: *Johannes der Täufer* (Abb. 11)

Teile des Gesichts und der Kleidung, der Arme und das Attribut sind abgeschlagen. Am Kopf sind langes Haupthaar und ein Vollbart zu erkennen.

⁸⁴ Will 1903, S. 238.

⁸⁵ Diese Identifizierung anhand der Wappen wird durch die Zeichnung auf der Titelseite des Brüsseler Codex (fol. 1) bestätigt. Der dort abgebildete Karl der Große könnte sogar dem Bildhauer als Vorlage gedient haben, denn die Statue stimmt bis in Details mit dieser Zeichnung überein.

Unter dem Mantel wird ein bis zum Knie reichendes Gewand sichtbar, das noch an wenigen Stellen eine fellähnliche Struktur aufweist.

Nach Münz hielt Johannes der Täufer in der linken Hand ein geöffnetes Buch, auf dem sich ein liegendes Lamm mit Fahne befand.

Südseite

3. Obergeschoß, links: *hl. Paulus* (Abb. 12)

Der Apostel ist mit Tunika und Mantelpallium bekleidet. Der Kopftypus mit langem Vollbart und Stirnglatze entspricht den geläufigen Paulus-Darstellungen. Dazu paßt die Notiz bei Passler, daß dem hl. Paulus 1709 bei einem Gewitter der linke Arm abgeschlagen worden sei⁸⁶.

Ostseite

4. Obergeschoß: *Heiliger* (Abb. 13)

Er trägt ein knielanges, geknöpftes Gewand, einen Gürtel, darüber einen Mantel, der mit der linken Hand vor dem Körper zusammengerafft wird. Eine sichere Identifizierung ist wegen der starken Verwitterung und der fehlenden Attribute nicht möglich.

Nach der Kleidung könnte man am ehesten an einen Ritterheiligen denken, wie den hl. Georg, der am Freiburger Münster ganz ähnlich gewandet ist⁸⁷.

Hl. Sebastian vom Vorhallenpfeiler (Abb. 14)

Nicht mehr am Turm befindet sich die Statue des hl. Sebastian. Passler berichtet, daß 1673 der Blitz in den Campanile eingeschlagen habe und daß dabei die Statue des hl. Sebastian herabgeworfen worden sei⁸⁸.

Der Heilige steht vor einem Baumstamm, dessen Äste seitlich hervorragen. Er ist mit beiden Händen an den Stamm gefesselt, wobei der rechte Arm emporgeführt wird und die Hand hinter dem gelockten Haar verschwindet, während der linke Arm hinter dem Körper angewinkelt wird. Auch die Füße sind an den Baumstamm gebunden, der rechte Fuß ist auf einen Ast aufgestellt. Der Heilige ist bis auf ein Lendentuch, das über der rechten Hüfte geknotet ist, unbekleidet. Bei der Restaurierung der Statue 1984 wurde der Baumstamm seitlich an den Ästen, die Figur an beiden Beinen und der rechte Arm ab der Schulter ergänzt.

Das Stifterrelief befindet sich über dem Eingang an der Westseite des Turmes (Abb. 15). Das hochrechteckige Relief aus Rotmarmor wird von einem Kalksteingehäuse gerahmt. Zwei Blattkonsolen tragen ein verkröpftes Gesims, über dem die Postamente und die ionischen Pilaster aufsteigen. Die Postamente zeigen in eingetieften Feldern ovale Steine mit herabhängenden Blütenschnüren, umrahmt von Rollwerk, die Pilaster Vasen mit Weinlaubranken. Außen neben dem

⁸⁶ Passler, Hierosophia S. 1507: „Anno 1709 . . . iterum fulmen turrim sane petiit, nullo alio damno secuto, quam quod deiecerit ex statua S. Pauli Apostoli in supremitate turris sinistrum brachium.“

⁸⁷ Vgl. Künste II, Abb. 124.

⁸⁸ Passler, Hierosophia S. 1506—1507: „Anno 1673 die 25 Julii Sancto Apostolo Jacobo sacra faviente dira tempestate fulmen iterum hoc campanile fervit, tectum disiecit, supremum murum prope coronam diffregit et comminuit, ein glas zertrümmert, extra turrim statuam S. Sebastiani deiecit. Hoc statua nunc posita cernitur ad introitum porticus Ecclesiae.“

Vasenfuß ist jeweils ein Steinmetzzeichen angebracht, am linken Pilaster ✠ , am rechten Pilaster ✠ . Die Pilaster tragen das sich verkröpfende Gebälk, über dem das sich aufkröpfende Gesims der Geschoßgliederung einen Dreiecksgiebel bildet.

Im Relief ist eine Kreuzigung mit Maria und Johannes dargestellt. Die oberen Ecken füllen luftige Wolken aus. Links unterhalb der Maria kniet der Abt mit gefalteten Händen, er blickt zum Kreuz auf. Ambrosius Mayrhofer trägt reiches Ornat, statt Kasel aber ein Pluviale. Unterhalb des Johannes ist das Wappen des Klosters angebracht: Mitra, Infuln und Pedum über zwei Schilden, von denen das linke den halben Adler und drei Lilien, im Herzschild die bayerischen Rauten zeigt, das rechte Lilie und Schlüssel ⁸⁹.

Auf der Tafel zwischen Abt und Wappen ist in gotischer Fraktur zu lesen:

Qui pro me tantos voluisti ferre dolores
Propitius [se]ruo sis bone Christe tuo.
Ambrosius secundus Ratisponensis Dei et Apostolicae
sedis gratia abbas fieri fecit.

Darunter in einer Rollwerkkartusche, die die Höhe der Postamente und die Breite des Reliefs einnimmt, eine zweite Inschrift in Antiqua:

Qui stas ante Crucem Christum venerabere lucem.
Fert mala tanta Deus non tamen ipse reus.
Spina caput cingit sanguis pia tempora pingit,
Ossa cruore madent, vulnere membra scatent.
Attamen haud istum qui pendet ab arbore Christum,
Sed cole quem per eum signat imago Deum.

(Etwa: Der du vor dem Kreuze stehst, verehere Christus, das Licht. Er erträgt so viele Übeltaten und ist selbst jedoch nicht schuldig. Dornen krönen das Haupt, Blut zeichnet die heilige Stirn. Die Beine sind voller Blut, der Körper von Wunden bedeckt. Aber verehere Christus nicht als den, der am Kreuze leidet, sondern verehere Gott, der sich im Bilde durch jenen offenbart.)

5. Die Raustaurierungsmaßnahmen von 1903 und 1968 ⁹⁰

Um 1900 war der Turm bereits so schadhafte und der plastische Schmuck so verwittert und brüchig, daß einzelne Teile herabzustürzen drohten. Man beschloß daher, den Turm einer durchgreifenden Restaurierung zu unterziehen. Zuständig war damals das Katholische Stadtpfarramt St. Emmeram, denn die staatliche Baupflicht an der Kirche und dem Turm war schon 1890 abgelöst worden. Alle Maßnahmen wurden jedoch mit dem königlichen Generalkonservatorium abgesprochen. Nachdem schon 1897 die Galerie auf dem Turm vollkommen erneuert worden war, plante man nun, schadhafte Quadersteine aus Sandstein durch solche aus Kalkstein zu ersetzen. Das schwierigere Problem waren allerdings die Konsolen und Baldachine und die 21 damals am Turm befindlichen Figuren. Elf dieser Figuren waren in so schlechtem Zustand, daß ihre völlige Neuherstellung geraten

⁸⁹ Vgl. Siebmacher S. 25—26 und Tafel 44 und 55.

⁹⁰ Alle Angaben aus den Unterlagen über die Restaurierungen, die sich zum Teil im Katholischen Stadtpfarramt St. Emmeram und zum andern Teil im Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege befinden.

schien⁹¹, ebenso die von 30 Baldachinen und 26 Konsolen. Bei zehn Figuren genügten kleinere Ausbesserungsarbeiten. Erwogen wurde auch eine Neuherstellung der 17 fehlenden Figuren, um das Figurenprogramm zu vervollständigen, doch wurde dieser Vorschlag vom königlichen Generalkonservatorium aus künstlerischen Gesichtspunkten und wegen mangelnder ikonographischer Hinweise abgelehnt⁹². Nach einer genauen Besichtigung des Turmes im Januar 1900 durch Dr. Georg Hager, königlicher Konservator, wurde zudem festgestellt, „daß die fehlenden Figuren, wenn nicht alle, so doch zum größten Theile offenbar nie ausgeführt waren; der Thurmschmuck blieb unvollendet“⁹³.

Schließlich beschloß man, 17 der 21 Statuen und einige Konsolen und Baldachine abzunehmen. 1901 begann man mit der Restaurierung des Turmes und der Abnahme des plastischen Schmuckes an der Südseite, 1902 folgten die West- und die Nordseite, 1903 die Ostseite⁹⁴.

Von 16 abgenommenen Figuren sollten nach Gipsabgüssen Kopien in Kalkstein hergestellt werden, die später den Turm wieder schmücken sollten (die 17. Figur war so unkenntlich, daß man von einer Neuherstellung absah). Aus finanziellen Gründen konnte dieses Vorhaben dann doch nicht ausgeführt werden und die Heiligenstatuen wurden vorerst in den Domkreuzgang verbracht.

1965 war der Turm abermals in äußerst ruinösem Zustand, so daß eine erneute Restaurierung unausweichlich wurde. 1967 wurde mit der Ausbesserung des Mauerwerks begonnen. Auf der Südseite mußten alle vier Teilungssäulen ausgewechselt werden, die neuen Stücke wurden in Splittbeton gegossen und anschließend steinmetzmäßig überarbeitet. Die Teilungssäulen der Westseite, die schon 1902 durch witterungsbeständige Kalksteinkopien ersetzt worden waren, mußten nur ergänzt werden. 1968 wurden an der Ost- und Nordseite je drei Teilungssäulen neu hergestellt, je eine ergänzt⁹⁵.

Die Konsolen und Baldachine wurden fast alle neu gegossen (Abb. 17 und 18), wobei man sich zum Teil eng an den noch vorhandenen Originalen orientierte⁹⁶, zum Teil sehr freie Nachbildungen herstellte⁹⁷. Die sieben im Domkreuzgang befindlichen Figuren (von ursprünglich 17)⁹⁸ und die vier Figuren vom Glockenturm wurden zur Festigung des Sandsteins mit flüssigem Polyesterkunstharz behandelt, auf Ergänzungen wurde hier verzichtet. Sie wurden nach dekorativen Gesichtspunkten am Turm verteilt. Von den Unterlagen der Restaurierung von 1903 hatte man 1968 offenbar keine Kenntnis.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die Teilungssäulen 1903 und 1968 durch originalgetreue Kopien ersetzt wurden, daß aber nur ein Teil der Konsolen und Baldachine authentisch renoviert wurde, und daß die Figuren heute nicht mehr an ihrem früheren Standort stehen.

⁹¹ Auch war zu befürchten, daß manche der verwitterten Figuren schon bei der Abnahme zerfallen würden.

⁹² BLfD, Brief der Kirchenverwaltung vom 12. 11. 1899.

⁹³ BLfD, Gutachten Dr. Georg Hagers vom 7. 1. 1900.

⁹⁴ BLfD, Rechnungen vom 28. 8. 1901, vom 12. 11. 1902, vom 12. 2. 1903.

⁹⁵ Stpfa. St. E., Rechnung vom 30. 12. 1967 und vom 19. 6. 1968.

⁹⁶ Wie Anm. 95. — Überarbeitete Originale sind an der Westseite zwei Baldachine, an der Nordseite zwei Baldachine und eine Konsole.

⁹⁷ Bauch 1967, S. 352—353. — Bauch 1982, S. 129.

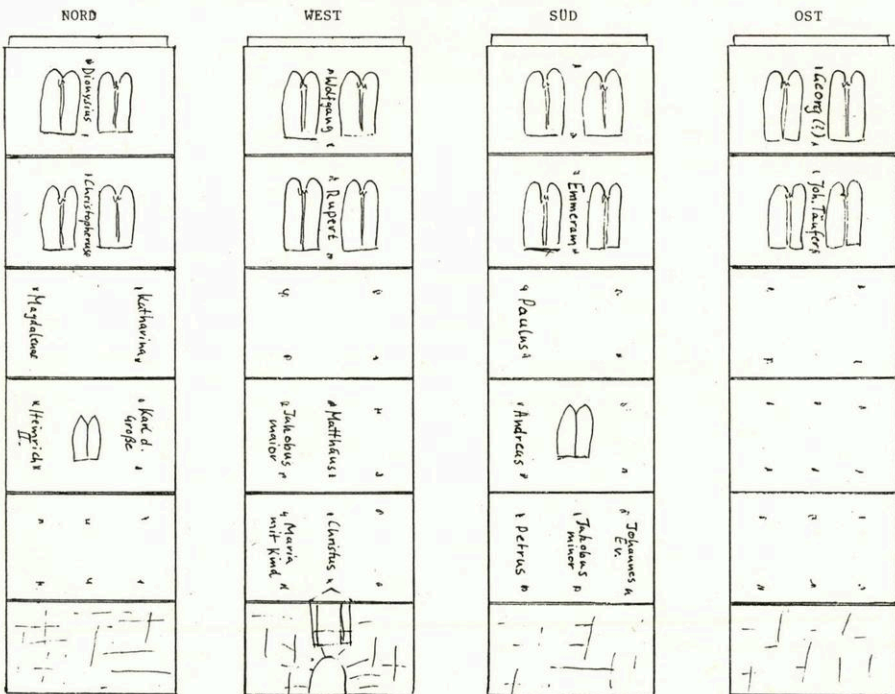
⁹⁸ Leider konnte ich nicht herausfinden, was mit den übrigen zehn Figuren geschehen ist. Vermutlich sind sie — weil bis zur Unkenntlichkeit verwittert — schon lange vor 1965 aus dem Domkreuzgang entfernt worden.

5. Rekonstruktion der ursprünglichen Figurenaufstellung

Ein Kostenvoranschlag von 1903 gibt Aufschluß darüber, wie die 16 Figuren, für die Kopien angefertigt werden sollten, noch zu Anfang des Jahrhunderts am Turm aufgestellt waren⁹⁹. Die Figuren sind für die Nord-, Ost-, Süd- und Westseite jeweils von oben nach unten aufgezählt, innerhalb eines Geschosses von links nach rechts. Die Nummerierung der Figuren auf jeder Turmseite ist nicht fortlaufend, man darf daher annehmen, daß fehlende Nummern die fehlenden Figuren markieren.

Der Standort der vier am Turm verbliebenen Figuren ist durch Photographien aus der Zeit zwischen 1903 und 1968 dokumentiert (vgl. Anm. 83).

Die folgende Rekonstruktion wird durch Photographien bestätigt, die noch vor dem Abbruch der Michaelskapelle aufgenommen wurden (Abb. 19)¹⁰⁰.



Rekonstruierte Figurenaufstellung

⁹⁹ Stpfa. St. E., im Akt über die Restaurierung 1900—1903.

¹⁰⁰ Eine andere Photographie im Stadtmuseum Regensburg, vor 1890 aufgenommen, zeigt die Statuen und die leerstehenden Konsolen auf der Westseite in Übereinstimmung mit der Rekonstruktion.

Ohne Zweifel ist dies die ursprüngliche Figurenaufstellung. Eine Veränderung der Figuren wäre am ehesten nach dem Brandunglück von 1642 zu erwarten gewesen, doch geht aus den Quellen eindeutig hervor, daß die Flammen auf den Turm übergriffen und dieser innen ganz ausbrannte¹⁰¹. Von einer Beschädigung des Turmäußern ist dagegen weder im Bericht über das Ausmaß des Brandes, noch in den Ausgaben über den Wiederaufbau die Rede.

Ein Hinweis, daß die rekonstruierte Figurenaufstellung der ursprünglichen entspricht, ist den Statuen selbst zu entnehmen. Die hll. Wolfgang, Emmeram, Georg (?) und Christus Salvator, die ursprünglich an der Mittelachse des Turmes plaziert waren, sind ganz geradeaus gerichtet (eine Ausnahme davon macht Johannes der Täufer, der sich nach rechts, dem Betrachter auf der nördlich vorbeiführenden Straße zuwendet). Diejenigen, die seitlich aufgestellt waren, wenden sich meist leicht der Mitte zu, Maria mit dem Kind und Magdalena nach rechts, Katharina und Karl der Große nach links. Diese Bezugnahme der Figuren aufeinander zeigt auch, daß die Aufstellung der Figuren nicht zufällig erfolgte, sondern vorher genau geplant war.

Bei der einen Figur, die schon 1903 wegen Unkenntlichkeit nicht mehr benannt werden konnte, handelte es sich möglicherweise um den hl. Philippus, den Niedermayer in seiner Beschreibung von 1857 noch aufführt¹⁰².

Nur diese 22 Figuren (die 21 vom Turm und der hl. Sebastian) sind für den Turm gesichert. Wie Georg Hager in seinem Gutachten andeutet, waren es auch ursprünglich nicht viel mehr gewesen¹⁰³. Dies wird durch eine kurze Notiz des Stadthauptmanns Heinrich Schmitt von 1583 eindeutig bestätigt, wenn er schreibt, daß der Turm 1579 zwar „mit dem Dach und andern gar vertig gemacht worden“ sei, daß aber „etliche Pilder . . . noch hinauf zusetzen sein“¹⁰⁴.

Die genaue Anzahl der ehemals vorhandenen Figuren kann trotzdem nicht ermittelt werden. Die Quellen und Beschreibungen berichten darüber nichts, wohl weil die Autoren befangen sind und den Mangel nicht eingestehen möchten.

II. Formale Einordnung

1. Turmgestaltung in der Renaissance

Der Emmeramer Glockenturm entspricht wohl kaum den allgemeinen Vorstellungen von Renaissancearchitektur. Er wirkt überraschend altertümlich und dies umso mehr, wenn man andere Lösungen zum Vergleich heranzieht, z. B. den von Antonio da Sangallo erbauten Glockenturm der Kirche San Biago bei Montepulciano (1518—1540)¹⁰⁵. Auf drei Geschosse über quadratischem Grundriß sind ein Oktogon und ein achtseitiger Spitzhelm aufgesetzt. Die großartige Wirkung

¹⁰¹ Piendl 1961, S. 128—131.

¹⁰² Niedermayer S. 120.

¹⁰³ Vgl. auch Pohl, Die Renaissance in Regensburg, S. 15: „Nur zum Teil sind diese Figuren vorhanden . . . Man sieht hier (bei den abgestürzten) noch die eisernen Klammern im Mauerwerk, die zur Befestigung gedient haben. Ein erheblicher Teil des Figurenschmuckes war garnie zur Ausführung gelangt, u. z. dürften überall da keine Statuen gestanden haben, wo jede Spur einer Wandbeschädigung fehlt“.

¹⁰⁴ Schmitt fol. 50^r.

¹⁰⁵ Kauffmann S. 339 und Abb. 328.

des Turmes beruht auf den stark plastischen Werten und der ausgewogenen Komposition. Die Säulenordnungen sind konsequent angewandt, die im Barock kanonisch werdende Superposition ist hier bereits vorgeführt. Pilaster und Halbsäulen tragen mächtige, verkröpfte Gebälke. Sie flankieren Adikulen, die ihrerseits Nischen rahmen. Die Schallöffnungen im achteckigen Glockengeschoss sind als rundbogige, schmale Fenster gebildet.

Ein weiteres Beispiel ist der Turm der Pfarrkirche von Ijsselstein¹⁰⁶, der 1535 von Alessandro Pasqualini als Westturm der aus dem 14. Jahrhundert stammenden Pfarrkirche errichtet wurde. Drei breitgelagerte Geschosse über quadratischem Grundriß werden durch Pilaster in Superposition gegliedert. Darüber erhebt sich das Turmoktogon mit dorischen Pilastern, die einfache, rundbogige Schallöffnungen flankieren. Auffällig ist die Gliederung der drei unteren Geschosse, die jeweils das Thema des Triumphbogens variieren. Die Mittelachse der Fassade zeigt in jedem Geschoss einen offenen Rundbogen, der im zweiten und dritten Geschoss von Nischen flankiert wird. Eine weitere Bereicherung des Backsteinbaus wird durch die Bänderung strukturgebender Elemente in Haustein erzielt.

Um 1575 wurde auch der Hochturm im kleinen Arkadenhof der Schallaburg vollendet¹⁰⁷. Er hatte keine Wehrfunktion, sondern war Aussichtsturm und repräsentatives Wahrzeichen des Schlosses.

Durch schmale Gesimse ist der quadratische Turm in acht Geschosse gegliedert. Er schließt mit einer für die Renaissance charakteristischen welschen Haube, die von einer Laterne bekrönt wird. Die weiß-dunkelgraue Bemalung in Pseudograffito-manier bewirkt eine gerüstartige Gliederung des Turmes. Aufgemalte, gebänderte Pilaster bilden ein Gegengewicht zu den farbigen Gesimsen. Diese Struktur wird durch die gemalte Quaderung und die dunkel umrahmten Fensteröffnungen ergänzt.

Diese so unterschiedlichen Beispiele zeigen deutlich, welche Gestaltungsmittel im 16. Jahrhundert an Türmen aktuell waren: die Anwendung von Pilastern und Säulenordnungen, von Superposition und Triumphbogenmotiven, eine architektonische Strukturierung durch Nischen und Fenster oder durch farbige Akzente.

2. Die architektonischen Einzelformen und die Skulptur des Glockenturms von St. Emmeram

Der Emmeramer Glockenturm läßt fast alle typischen Stilelemente der internationalen Renaissance vermissen, er weist dagegen eine Fülle eher altertümlicher Einzelformen auf. Noch am „modernsten“ sind die Polsterquadern, die in der Architektur des 16. Jahrhunderts häufig Verwendung finden¹⁰⁸.

Die Aufstellung von Statuen unter Baldachinen ist dagegen durchaus unzeitgemäß. In Deutschland war die Figurennische an Fassaden schon längst ausgebildet, wie das Beispiel des Ottheinrichsbaus des Heidelberger Schlosses (1556—1562) zeigt. Konsolen, besonders aber Baldachine sind in der deutschen Renaissance ausgesprochen selten¹⁰⁹. Renaissancekonsolen findet man z. B. in der Vorhalle des

¹⁰⁶ Kauffmann S. 375 und Abb. 382 a.

¹⁰⁷ Kat. Schallaburg S. 20 und S. 54—55.

¹⁰⁸ Landshuter Stadtresidenz, Hitchcock Abb. 118. — Wingertshofertor in Amberg, Kdm. Amberg S. 160—163.

¹⁰⁹ Schmitt Art. „Baldachin“ in: RDK 1, Sp. 1399.

westlichen Südportals von St. Jakob in Straubing. Die Konsolen sind aus Blattwerk, Blüten und Voluten zusammengesetzt und endigen in einem Delphinkopf¹¹⁰.

Der Baldachin über dem Melchior der Dreikönigsgruppe des Xantener Domes wurde um 1551—1553 von Arnold von Tricht geschaffen¹¹¹. Der vierseitige Baldachin ist ein phantasievolles Gebilde, das statt Maßwerk die typische Renaissanceornamentik mit Muscheln, Balusterformen etc. aufweist. Die Emmeramer Konsolen knüpfen dagegen deutlich an gotische Polygonkonsolen mit Fabelwesen und Fratzen an, wie sie an der Westfassade des Regensburger Domes zu finden sind. Das gleiche gilt für die Baldachine. Daß sie breit und niedrig gebildet sind, statt spätgotisch hoch und schlank, ist wohl ein Zugeständnis an den Zeitgeschmack. Wenn der Baldachin über der hl. Magdalena (Abb. 7) authentisch ist, wie ich vermute, dann wäre dies ein interessanter Beleg dafür, daß man gotisierendes Maß- und Blattwerk mit dem für die Renaissance typischen Rollwerk kombiniert hat.

Dominierend in der Architektur des Emmeramer Turmes sind die rundbogigen, gekuppelten Schallarkaden, die an romanische Glockentürme erinnern, und die auch im 16. Jahrhundert hohes Alter assoziiert haben mußten. Vergleichbar sind z. B. die oberen Schallarkaden von St. Jakob in Regensburg, die im Verhältnis von Höhe und Breite ähnlich proportioniert sind. Die schon genannten Beispiele der Renaissance (San Biagio in Montepulciano, Ijsselstein, Polling) weisen einfache, rundbogige Schallöffnungen auf. Die Teilungssäulen der Emmeramer Schallarkaden sind wiederum an der Renaissance orientiert. Säulen und Rundpfeiler mit quadratischen Deckplatten im Karniesprofil gibt es in Regensburg im 16. Jahrhundert in vielen Variationen, z. B. am Haus Rote Hahngasse 2 oder im Innenhof des Goldenen Turmes. Volutenkapitelle gibt es schon in der ersten Jahrhunderthälfte im Augsburger und im Donauwörther Fuggerhaus¹¹². Die auffälligen facettierten Säulen von den westlichen Schallarkaden haben ihr Vorbild in den ebenso gebildeten Stützen im Rittersaal des Neuburger Schlosses von 1537¹¹³. Matthäus Pech konnte sie spätestens 1577 bei seinem archivalisch belegten Aufenthalt in Neuburg an der Donau kennengelernt haben.

Selbst die Gestaltung des Daches bleibt hinter den zeitgenössischen „modernen“ Lösungen zurück. Die Türme der Münchner Frauenkirche, 1488 mit spitzem Abschluß geplant, erhielten nach der Planänderung von 1525 ihre charakteristischen Kuppeln¹¹⁴. Der Hochturm der Schallaburg trägt eine welsche Haube. Der Campanile von Frauenwörth im Chiemsee wird seit 1572 von der heutigen Zwiebelkuppel bekrönt¹¹⁵. Der Glockenturm von St. Emmeram orientierte sich nicht an diesen gegen Ende des 16. Jahrhunderts verbreiteten Kuppelformen, sondern greift auf das in Regensburg verbreitete Zeltdach mit Laterne zurück.

Allen Figuren ist gemeinsam, daß sie eine relativ geschlossene Umrisslinie haben; die Arme bleiben meist dicht beim Körper oder werden wie beim hl. Sebastian wieder zu diesem zurückgeführt.

¹¹⁰ Kdm. Straubing, S. 24.

¹¹¹ Klaphek S. 94 und S. 99.

¹¹² Lieb 1958, Abb. 44, 133, 141 und 142.

¹¹³ Hitchcock Abb. 105.

¹¹⁴ Lieb 1972, S. 74. — Schnell S. 91.

¹¹⁵ Altmann / von Bomhard.

Die einzige Auflockerung der sonst völlig aufrecht stehenden Figuren liegt in der Schrittstellung, die jedoch nicht durch eine Ponderation des Körpers unterstützt wird. Trotz der Betonung des Standbeins bleiben Hüften und Schultern ganz waagrecht, z. B. bei Kaiser Arnulf, besonders auch bei der Figur des hl. Sebastian. Die Bewegung geht nicht vom Körper aus und wirkt daher manchmal unorganisch. Die Unsicherheit im Standmotiv ist auch bei der hl. Magdalena zu bemerken.

Eine Eigenheit des Bildhauers ist der Gesichtstypus der Figuren, der nur wenig variiert wird. Er ist gekennzeichnet durch rundliche oder viereckige Gesichter, bei denen das Haar erst weit hinten, über oder hinter den Ohren ansetzt wie bei der hl. Magdalena, der hl. Katharina, dem hl. Sebastian. An allen Statuen fallen die großen, kugeligen, eng zusammenstehenden Augen auf, deren Pupillen immer gebohrt sind (auch auf dem Relief). Bei manchen ist die Lidfalte unter dem Auge stark betont, z. B. bei den hll. Paulus, Rupert, Magdalena, Katharina. Die übergroßen Augen bewirken manchmal ein maskenhaftes Aussehen der Gesichter, die insgesamt wenig differenziert sind und keinerlei Gefühlsregung zeigen.

Für die Gewänder der Emmeramer Figuren ist die Schwere und Massigkeit des Stoffes kennzeichnend, der teils in weichen Falten um den Körper herumgelegt wird, teils in parallelen Faltenbahnen herabfällt. Meister Michel hatte die Vorliebe, die Gewandsäume in Wellenlinien zu legen, ein Motiv, das bei fast allen Figuren wiederkehrt: bei der Magdalena am Mantelende, das vom linken Arm herabfällt, bei Katharina am Mantelsaum, beim hl. Wolfgang an der über den Arm zurückgeschobenen Kasel, am Mantel Kaiser Karls ebenso wie bei den Mänteln der Maria und des Johannes und dem Lententuch Christi auf dem Stifterrelief.

Der unter dem angewinkelten Arm eingezogene Mantel ist ebenfalls ein beliebtes Motiv, es findet sich auf dem Relief beim Johannes, bei der Maria unter beiden Armen, bei den Statuen Karls des Großen, des Heiligen von der Ostseite, bei Maria mit dem Kind.

Die Frage nach der künstlerischen Herkunft dieses Bildhauers ist schwer zu beantworten¹¹⁶. An die großen Meister der süddeutschen Plastik aus der ersten Jahrhunderthälfte wie Loy Hering, Hans Leinberger, Hans Daucher und deren Schulen schließt er offensichtlich nicht an, er bleibt hinter deren Ausdruckskraft, Eleganz und Körpergefühl weit zurück. In der zweiten Jahrhunderthälfte ist die lebensgroße Steinskulptur in Bayern nicht mehr durch große Meister vertreten. Die wenigen bekannten Beispiele, etwa die überlebensgroßen Steinfiguren des Pfalzgrafen Philipp Ludwig und seiner Gemahlin Anna im Schloß Neuburg an der Donau¹¹⁷, sind von minderer Qualität. Bedeutendes leistet in dieser Zeit die Kleinplastik mit Werken in Holz, Ton, Alabaster¹¹⁸, oder die Bronzeplastik, die durch Werke von Benedikt Wurzelbauer, Hubert Gerhard, Hans Krumper, Hans Reichle hervorragend vertreten ist. Andererseits wird in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts viel in Terrakotta gearbeitet, z. B. die Bauplastik im großen Arkadenhof der Schallburg (Mitte 16. Jahrhundert)¹¹⁹, oder die ausgezeichneten

¹¹⁶ Zur Plastik der deutschen Renaissance vgl.: Aufgang der Neuzeit. — Feulner. — Halm. — Müller 1963. — Pinder. — Welt im Umbruch II.

¹¹⁷ Kdm. Neuburg S. 257, Abb. 219 und 220. — Vgl. Schädler, Welt im Umbruch II, S. 36, der für die Augsburger Plastik in der Zeit von 1550—1590 ebenfalls „einen Abstieg in lediglich regional interessante Produktionen“ konstatiert.

¹¹⁸ Vgl. Müller 1963, S. 47, S. 70—71.

¹¹⁹ Katalog Renaissance in Österreich S. 24, Nr. 1.

Statuen der zwölf Apostel von Carlo Pallago in St. Ulrich und Afra in Augsburg (1583)¹²⁰. Aus Stuck und Terrakotta, unter Einbeziehung antiker Marmorfragmente, bestehen die Figuren aus den Obergeschoß-Nischen des Grottenhofs der Münchner Residenz (zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts)¹²¹. Nicht vergleichbar ist auch die im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts sehr gut vertretene Grabmalsplastik¹²². Die häufig in Rotmarmor gearbeiteten Reliefs sind feiner gearbeitet und natürlich auch besser erhalten als die wahrscheinlich auf Fernsicht bedachten und zudem stark verwitterten Statuen vom Emmeramer Turm.

Aus der zeitgenössischen Freiplastik könnte man am ehesten die Statue Kaiser Maximilians vom Marktbrunnen in Reutlingen von 1570 heranziehen (Abb. 20). Sie wurde von Leonhard Baumhauer geschaffen, der jedoch unter den württembergischen Bildhauern seiner Zeit nicht zu den Besten zählt¹²³. Dem Kaiser Arnulf vom Kurfürstenbrunnen ist die Schrittstellung und die Armhaltung mit Schild und Szepter vergleichbar, die schematisierten Gesichtszüge, insgesamt die starre Unbeweglichkeit und die etwas gedrungene Körperauffassung. Zum Vergleich bietet sich auch der hl. Wenzel im Südchor des Regensburger Domes an (Abb. 21). Die Figur ist nach 1592 entstanden¹²⁴. Allerdings zeigt diese Statue deutliche Vorzüge gegenüber der Turmplastik. Die Körperhaltung ist freier, die Bewegung organischer empfunden. Die Bildung der Haare und das Gesicht sind den Emmeramer Figuren nicht unähnlich, doch wirkt es nicht so starr und maskenhaft wie bei jenen. Auch die Hände sind feiner differenziert und halten die Lanze und das Schild eleganter als die beiden Kaiser in St. Emmeram. In einem Detail stimmt der hl. Wenzel mit Karl dem Großen auffallend überein: er trägt auf seiner linken Schulter eine Löwenmaske (auf der Abbildung nur im Profil sichtbar), die jener auf den Kniekacheln des Kaisers fast völlig gleicht.

Möglicherweise ist der hl. Wenzel ein weiteres Werk Meister Michels, doch setzt dies voraus, daß er seine bildnerischen Fähigkeiten innerhalb von 15 Jahren erheblich gesteigert hat. Hinter bedeutender Plastik, etwa den fast gleichzeitigen Statuen in St. Ulrich und Afra, bleiben die Emmeramer Figuren an Bewegtheit und Ausdruckskraft weit zurück. Sie zeigen Mängel, die auch bei anderen provinziellen Werken, z. B. denen Leonhard Baumhauers, konstatiert werden: Unbeweglichkeit und eine gewisse Leblosgkeit¹²⁵. Trotzdem kommen sie am Turm zu guter Wirkung, nicht zuletzt durch ihr Volumen und die dekorative Gewandbehandlung¹²⁶.

Mit den am Turm beobachteten Rückgriffen auf Formen der Romanik und der Gotik hängt vielleicht eine ikonographische Besonderheit einiger Figuren zusammen,

¹²⁰ Lieb 1983, S. 10.

¹²¹ Brunner / Hojer S. 13.

¹²² Das Verhältnis von Grabmalsplastik zur Freiplastik spiegeln die Kunstdenkmälerinventare wieder, wo neben zahllosen Epitaphien kaum ein Werk der Freiplastik veröffentlicht ist. Dasselbe Problem zeigt sich im Kat. Renaissance in Österreich, der Aufsätze zur Architektur, Malerei und zum Kunsthandwerk enthält, in dem aber die Plastik bezeichnenderweise in einem Aufsatz „Stilgeschichte der Grabplastik“ abgehandelt wird. Auch andere Einzeluntersuchungen (etwa über die Landshuter Bildhauer des 16. Jahrhunderts, Liedke 1982, S. 34) konstatieren den Mangel an qualitätvoller Großplastik.

¹²³ Über Leonhard Baumhauer vgl. Fleischhauer S. 129—133.

¹²⁴ Kdm. Regensburg I, S. 110. — Auf einen möglichen Zusammenhang dieser Statue mit der Emmeramer Turmskulptur wies mich Frau Gertraud Dinzinger hin.

¹²⁵ Fleischhauer S. 131.

¹²⁶ So auch das Urteil von Endres 1948, S. 96.

die wohl Ambrosius Mayrhofer veranlaßt hat. Während die übrigen Figuren, was Kleidung und Attribute betrifft, nicht aus dem Rahmen des Üblichen fallen, tragen die Bischöfe die in dieser Zeit bereits veralteten Glockenkaseln¹²⁷. Bei Glockenkaseln sind die Seitenteile über den Armen genauso lang wie die Vorder- und Rückenteile, sie müssen daher seitlich aufgerollt oder über den Arm zurückgeschoben werden. Diese volle Kaselform wurde zur Zeit des hl. Bernhard getragen und hielt sich bis ins 14. Jahrhundert. Von da an wurde sie an den Seiten über den Armen allmählich gestutzt, die Umwandlung in die heutige Form war in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bereits abgeschlossen. Dies belegen Kunstwerke, die nach den Zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts entstanden sind, z. B. Loy Herings Epitaph für den Abt Johannes Lang († 1524) in der ehemaligen Benediktinerabtei Kastl¹²⁸, oder Grünwaldts Tafel mit den hll. Erasmus und Mauritius von 1524 in der Alten Pinakothek in München¹²⁹. Sowohl beim Abt als auch beim hl. Erasmus ist die Kasel seitlich bis über den Ellenbogen gekürzt.

Das bewußte Aufgreifen der veralteten Kaselform ist sicher als Hinweis auf die historische Existenz dieser Bischöfe in „alten Zeiten“ zu verstehen, wobei natürlich noch nicht zwischen der Zeit des hl. Bernhard von Clairvaux und der das hl. Emmeram unterschieden wurde¹³⁰.

3. Formen und Motive der Stilretrospektive im 16. Jahrhundert

Die Vielfalt dieser Problematik — nicht nur in der Architektur¹³¹, sondern auch in Malerei und Plastik — soll zunächst an einigen Beispielen aufgezeigt werden.

1571 wurde die gesamte Südwand des Querschiffs der Stiftskirche in Quedlinburg nach Beschädigungen neu aufgeführt. Sie wirkt auch in Details so überzeugend romanisch, daß diese Erneuerung praktisch nur aus einer Restaurierunginschrift an der Innenseite der Wand hervorgeht. Die Voraussetzung für eine so getreue Stilkopie im 16. Jahrhundert ist nach Götz ein „gleichsam archäologisches Interesse“ und ein „tiefes Einfühlungsvermögen in die romanische Formenwelt“¹³², die offensichtlich bis in die Einzelheiten hinein studiert wird.

Daneben ist es möglich, sich im architektonischen Aufbau dem mittelalterlichen Bestand anzugleichen, in den Details jedoch aktuelle Formen zu verwenden. Der 1429 eingestürzte Nordwestturm des Wormser Domes wurde ab 1472 durch einen Neubau ersetzt, der sich in der Höhe, in der Horizontal- und Vertikalgliederung am Südturm orientiert, und auch zur Zwerggalerie und den Fensterarkaden des Südturms ein Äquivalent bietet. In den Einzelformen ist der Nordturm durchaus spätgotisch: er zeigt Fialen mit Kreuzblumen und Krabben statt der Lisenen, Kleeblattarkaden statt der spätromanischen Zwerggalerie, und Kielbogenfenster statt

¹²⁷ Vgl. für das folgende Braun S. 120—121 und S. 128.

¹²⁸ Liedke 1976, S. 329 Abb. 232.

¹²⁹ Kauffmann Abb. 51.

¹³⁰ Ein ähnlich unklares historisches Bewußtsein äußert sich auch darin, daß Karl der Große das Goldene Vlies trägt oder Kaiser Arnulf den Brunnen mit den Wappen der Kurfürsten bekrönt.

¹³¹ Eine gute Zusammenfassung der Forschungsergebnisse zu diesem Thema gibt Raasch, S. 152—157.

¹³² Götz 1959, S. 49.

der Fenstergruppe des Südturmes¹³³. Beim Xantener Dom wurde 1380 der Südturm um ein sechstes Geschoß erhöht, das sich an den spätromanischen Formen der früheren Geschoße orientierte. 1519—1522 erhielt der Nordturm sein sechstes Geschoß, das sich wiederum an das Entsprechende des Südturms angleicht. Obwohl wie in Worms gotische Einzelformen verwendet werden, wird die einheitliche Gesamterscheinung der Türme nicht beeinträchtigt¹³⁴.

Die Grabplatten der Bischöfe Ekbert von Andechs († 1237) und Berthold von Leiningen († 1285) im Bamberger Dom schließen in Form und Aufbau so weitgehend an die Grabplatte des Bischofs Günther von 1240 an, daß sie lange Zeit als schwache Arbeiten des 13. Jahrhunderts galten. Erst 1953 konnten sie von Wolfgang Lotz anhand von paläographischen und stilkritischen Indizien als Werke des 16. Jahrhunderts identifiziert werden¹³⁵. Diese Stilimitation sieht Lotz darin begründet, daß die neuen Grabplatten die Reihe der Bischofsgräber vervollständigen und damit der Würde des Bischofssitzes dienen sollten. Die Bischofsgräber wurden jetzt „in vollem Sinne als historische Monumente verstanden . . . Und damit wird auch ihre historische Form, der Stil des Kunstwerks wiederholungswürdig. Man empfindet auch den Stil als Zeugnis von Tradition und Würde“¹³⁶.

Während in der Architektur und Plastik die Retrospektive auf die eigene Gattung bezogen bleibt, gestaltet sich das Phänomen in der Malerei ganz anders. Das Interesse niederländischer und deutscher Maler entzündet sich nicht an der romanischen Buch- oder Wandmalerei, sondern an der romanischen Baukunst¹³⁷. Sie wird vorwiegend deshalb dargestellt, weil man mit ihr bestimmte inhaltliche Bedeutungen assoziierte, nämlich Fremdartigkeit und hohes Alter.

Mit Rogier van der Weydens Darstellung des Stalls zu Betlehem als romanischer Ruine wird ein ikonographischer Typus festgelegt, der in der Folgezeit die Betlehemsszenen der ‚Geburt Christi‘ und der ‚Anbetung der Könige‘ zu einem „Tummelplatz der romanischen Bauerfindung“ werden läßt¹³⁸. Kuppeln, Lisenen, rundbogige Blendarkaden und romanische Säulen kennzeichnen mit Vorliebe die berühmten Stätten des Heiligen Landes, z. B. das Heilige Grab in Jerusalem¹³⁹.

Bemerkenswert ist, daß auch die architektonischen Nachbildungen des Heiligen Grabes in Weilburg (1505) und Görlitz (1504) romanische Formen aufweisen¹⁴⁰.

Zusammenfassung

Das hier dargestellte Phänomen der Retrospektive in der Architektur, Plastik und Malerei reicht also von der getreuen Kopie des vorbildhaften Stils bis hin zur freien Angleichung unter Beibehaltung moderner Einzelformen.

Es sind hauptsächlich drei nicht immer scharf zu trennende Gründe, die zur Wiederaufnahme der Romanik und Gotik im 15. und 16. Jahrhundert führten¹⁴¹:

¹³³ Götz 1959, S. 45—46.

¹³⁴ Götz 1959, S. 47.

¹³⁵ Lotz S. 61—69.

¹³⁶ Lotz S. 77. — Weitere Beispiele bei Müller 1961, S. 7—14.

¹³⁷ Mit Ausnahme Michael Pachters, Körte S. 64.

¹³⁸ Körte S. 28.

¹³⁹ Vgl. die Ansicht Jerusalems in Breidenbachs Reisewerk von 1486, Körte S. 64—66.

¹⁴⁰ Götz 1956 I, S. 112.

¹⁴¹ Eine Systematisierung des Problems auch bei Pevsner, S. 13—17.



Abb. 1: A. Geyer, „Prospect des Kirchen-Thurns S. Emmerami“, Ratisbona Politica, 1729



Abb. 2: Der Glockenturm von St. Emmeram, von Westen



Abb. 3: Maria mit Kind, Nordseite



Abb. 4: Hl. Rupert, Nordseite



Abb. 5: Hl. Katharina, Nordseite



Abb. 6: Karl der Große, Nordseite



Abb. 7: Hl. Magdalena, Nordseite

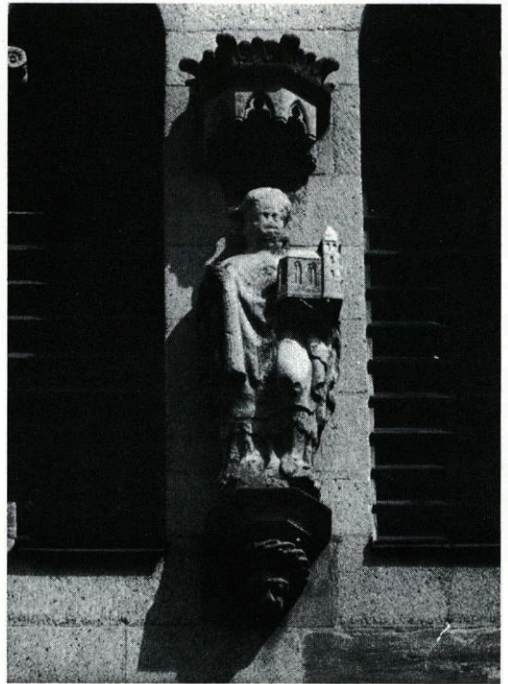


Abb. 8: Hl. Wolfgang, Westseite



Abb. 9: Christus Salvator, Westseite



Abb. 10: Hl. Emmeram, Westseite



Abb. 11: Johannes der Täufer, Westseite



Abb. 12: Hl. Paulus, Südseite



Abb. 13: Heiliger (Georg ?), Ostseite



Abb. 14: Hl. Sebastian am Vorhallenpfeiler der Kirche



Abb. 15: Stifterrelief über dem Eingang an der Westseite des Glockenturmes



Abb. 16: Kaiser Arnulf vom Kurfürstenbrunnen in St. Emmeram



Abb. 17: Verwitterte Fuchskopfkonsole vom Turm, z. Z. in der Ramwoldkrypta in St. Emmeram



Abb. 18: Nachempfundene Konsole aus Splittbeton



Abb. 19: Der Glockenturm vor 1890



Abb. 22: Neresheim, Glockenturm der Benediktinerabtei



Abb. 20: Reutlingen, Marktbrunnen, Kaiser Maximilian von Leonhard Baumhauer



Abb. 21: Regensburg, Dom, Hl. Wenzel im Südchor

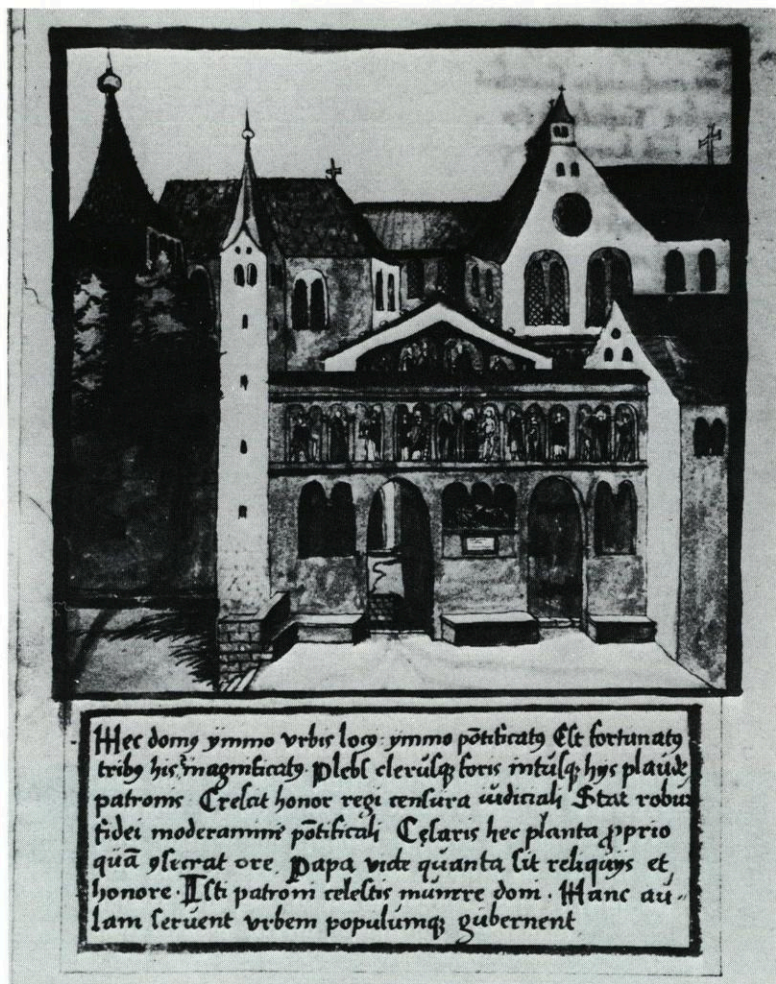


Abb. 23: Brüsseler Codex (fol. 9), Ansicht der Abtei, 1560



Abb. 24: Heiligenreihe an der gotischen Portalwand, von links: Heinrich II., Leo IX., Wolfgang, Dionysius, Emmeram, Magdalena, Maria, Christus als Schmerzensmann, Johannes, Petrus, Paulus, Benedikt, Rupert, Papst Formosus, Kaiser Arnulf

1. die *Konformität*, d. h. das vorwiegend künstlerisch-ästhetische Streben nach formaler Einheit eines Kunstwerkes (Worms, Xanten, Quedlinburg) ¹⁴².
2. das *assoziative* oder *evokative Moment* ¹⁴³, nämlich die dem romanischen Stil immanente Fähigkeit, bestimmte inhaltliche Bedeutungen, wie Alter und Fremdartigkeit zu vermitteln. Dies trifft für die Architektur ebenso zu wie für die Malerei (Heiliggrabkapellen, Betlehemsszenen).
3. die *Legitimation*, die immer dort die Stilretrospektive bedingt, wo der romanische oder gotische Stil als ‚historisch‘ eingestuft wird, und man der Bestätigung und Bekräftigung durch die Geschichte bedarf (Bamberger Bischofsgräber) ¹⁴⁴.

4. *Legitimation und Repräsentation*

Beim Glockenturm von St. Emmeram hat man offensichtlich ganz bewußt auf so typische Renaissancemotive wie Säulen, Pilaster und Nischen verzichtet. Stattdessen hat der Glockenturm Schallarkaden, die den im Regensburger Sakral- und Profanbau des 12. Jahrhunderts verbreiteten Doppelarkaden überzeugend nachempfunden sind. Die Renaissanceformen der Teilungssäulen beweisen aber, daß man ähnlich wie in Worms und Xanten den älteren Stil nicht sklavisch imitiert hat, sondern nur im Gesamteindruck ein bedeutendes Alter des Turmes evozieren wollte ¹⁴⁵.

Es ist fraglich, ob das Kriterium der Konformität für diese Konzeption des Turmes ausschlaggebend war. Das Äußere der Emmeramskirche hätte nicht unbedingt eine solche Lösung verlangt. Auch am mittelalterlichen Campanile hat man sich im 16. Jahrhundert nicht orientiert. Dieser mochte in seiner Schmucklosigkeit mehr durch Höhe und Volumen gewirkt haben, während man in der Renaissance ja gerade auf reichen Figurenschmuck großen Wert gelegt hat.

Meiner Ansicht nach war v. a. das Bedürfnis nach Legitimation aus der Geschichte für diese auffallende Ablehnung der zeitgenössischen Architektur verantwortlich. Die Gründe dafür sind leicht ersichtlich. St. Emmeram befand sich als exemte Reichsabtei in der evangelischen Reichsstadt in einer recht schwierigen Situation ¹⁴⁶. Das Kloster war zwar durch die im Mittelalter verliehenen Privilegien (1295 Reichsunmittelbarkeit, 1326 Exemption) rechtlich abgesichert, doch galt es, diese Rechte immer wieder aufs neue gegenüber der Reichsstadt und dem Bischof zu behaupten. Die Reichsunmittelbarkeit war für St. Emmeram im 16. Jahrhundert besonders wichtig, denn andere Klöster (z. B. Michelfeld in der Oberpfalz) waren im Zuge der Reformation durch ihre Landesherren säkularisiert worden. Die Beziehung zum Regensburger Bischof war geradezu gespannt, denn dieser versuchte,

¹⁴² Schon Francesco di Giorgio und Bramante hatten aus Gründen der ‚conformità‘ für den Vierungsturm des Mailänder Domes die Beibehaltung des gotischen Stils gefordert, Panofsky S. 42—45.

¹⁴³ Pevsner S. 14.

¹⁴⁴ Als direkte Vorstufe darf in diesem Zusammenhang das Versetzen von Spolien in der Kunst bis zu den Ottonen gelten, wo es sich nach Götz 1956 I, S. 81, ebenfalls darum handelte, „den Gedanken des Erbes fruchtbar zu machen für die eigenen politischen Ansprüche“.

¹⁴⁵ Beispiele außerhalb Deutschlands sind das Langhaus der Westminster Abbey (1375), Pevsner S. 14, und der Chor von St. Pierre in Caen, der trotz kleinteiligem Renaissancedekor insgesamt gotisch wirkt, Götz 1956 I, S. 106.

¹⁴⁶ Für das folgende vgl. Ziegler S. 135—148.

durch Synoden und außerordentliche Steuern, die als freiwillige Hilfeleistungen von St. Emmeram gefordert wurden, Einfluß auf die Abtei zu gewinnen¹⁴⁷. Vom Kloster war daher eine vorsichtig abgrenzende Politik gegenüber Bischof und Reichsstadt gefordert, und gleichzeitig der freundschaftliche Kontakt gegenüber dem bayerischen Herzog geboten, auf dessen Territorium fast alle Besitzungen des Klosters lagen¹⁴⁸.

Auch die Einführung der Reformation in Regensburg 1542 blieb für St. Emmeram nicht ohne Folgen. Zählte das Kloster 1517 noch 26 Professoren, so waren es 1535 nur noch 17, und 1561 gar nur neun. Zehn Mönche waren in dieser Zeit ausgetreten¹⁴⁹. Es ist verständlich, daß das Bedürfnis nach Legitimation sich gerade in jener Zeit verstärkte, in der die Abtei dermaßen geschwächt war, und in der sie sich zur Wahrung ihrer politischen Selbständigkeit ständig auf die im Mittelalter verbrieften Rechte berufen mußte.

Ein anderes Problem blieb bisher ausgespart, nämlich der reiche Skulpturenschmuck des Turmes. Die Kombination von Campanile und umfangreichem Figurenzyklus ist absolut ungewöhnlich und in Deutschland m. W. vor St. Emmeram beispiellos¹⁵⁰. Doch geben die gotisierenden Konsolen und Baldachine einen direkten Hinweis auf die genotypische Wurzel dieser Turmgestaltung: die figurengeschmückte Fassade des Regensburger Domes. St. Emmeram konnte an der Westseite der Kirche keine repräsentative Fassade ausbilden, dort wäre jeder Schmuck um seine öffentliche Geltung gekommen. Die Neigung, der Stadt gegenüber zu repräsentieren, zeigt sich daran, daß man sich nicht mit den Figuren am Doppelnischenportal begnügte, sondern die Darstellungen der im Kloster verehrten Heiligen quasi immer weiter nach außen rückte. Zur Zeit Ambrosius Mayrhofers waren solche Darstellungen am Giebel über der Vorhalle¹⁵¹ ebenso vorhanden wie in den Arkaden der gotischen Portalwand. Es fällt weiter auf, daß am Glockenturm fast dieselben Heiligen dargestellt sind wie an dieser Portalwand (vgl. unten S. 358). Es liegt daher nahe, daß der Turm auch deren Funktion als Schaufassade übernehmen sollte, nur eben mit größerer Fernwirkung. Nicht zuletzt unterschied sich der Emmeramer Turm durch diesen Figurenzyklus wirkungsvoll von den vielen profanen Türmen der Stadt.

Vergleichbar ist am ehesten noch der Glockenturm der ehemaligen Benediktinerabtei Neresheim, der 1618—1626 aus Quadersteinen neu aufgerichtet wurde (Abb. 22)¹⁵². Er ersetzte einen romanischen Vorgänger, der sich auf der anderen Seite der damals noch mittelalterlichen Kirche erhob und wegen Baufälligkeit abgetragen worden war.

Der Turm erhebt sich in drei quadratischen Geschossen, auf die fünf Oktogongeschosse folgen. Die architektonische Gliederung bilden Ecklisenen, Rundbogenfriese und schlichte, kräftig profilierte Gesimse. Weitere Akzente setzen die Eck-

¹⁴⁷ Ziegler S. 152.

¹⁴⁸ Ziegler S. 160.

¹⁴⁹ Ziegler S. 69 und S. 168—169.

¹⁵⁰ Der von Giotto begonnene Campanile des Florentiner Domes hat die Turmgestaltung in St. Emmeram offensichtlich nicht beeinflusst.

¹⁵¹ Die heute verschwundenen Malereien sind noch auf alten Photographien zu sehen. Dargestellt waren Karl der Große, die hll. Dionysius, Emmeram und Wolfgang, und Kaiser Arnulf — vielleicht identisch mit den fünf Figuren, die im Giebfeld auf der Klosteransicht des Brüssler Codex zu sehen sind. — Vgl. dazu Mutherich S. 161.

¹⁵² Vgl. Kdm. Regensburg I, S. 332. — Vgl. für das folgende Weißenberger S. 158—168.

pyramiden über dem dritten Geschoß und die romanisierenden Schallarkaden im 4. bis 6. Geschoß, jeweils auf vier Seiten des Oktogons. Der Umgang mit der Balustrade und der heutige Abschluß des Turmes wurden erst im 19. Jahrhundert angefügt. Eine eigenartige Formenmischung zeigen die spitzbogigen Fenster, die sowohl Maßwerk als auch eine flache Renaissancerahmung mit Sprenggiebeln aufweisen. Vollplastische Statuen von Kaspar Sartor schmücken die Westseite, im dritten Geschoß sind es Christus Salvator (links) und Maria (rechts), im zweiten Geschoß der hl. Ulrich (links), der Bauherr Abt Benedikt Rohrer, und die hl. Afra (rechts). Die Statuen stehen in engen Muschelnischen, die zwischen Konsolen und hohe Baldachine eingefügt sind.

Die Glockentürme von St. Emmeram und Neresheim sind grundsätzlich im Aufgreifen verschiedener Stile und im Figureschmuck vergleichbar. In Neresheim werden jedoch die verschiedenen Stile gleichwertig behandelt. Die irritierende Kombination der Figurennischen mit den Konsolen- und Baldachinpaaren bringt die Statuen um ihre Wirkung. Beim Glockenturm von St. Emmeram werden die wenigen Renaissancemotive dem mittelalterlichen Gesamteindruck untergeordnet. Er wirkt daher harmonischer und monumentaler als der Turm von Neresheim.

IV. Ikonologie

1. Aspekte der Turmsymbolik

Zunächst ist festzuhalten, daß es in der Symbolik oft keine eindeutige Unterscheidung zwischen profanen und sakralen Turmbauten gibt. Die gegenseitige Abhängigkeit ist ja auch in der formalen Gestaltung festzustellen. So sind z. B. die italienischen Campanili den antiken Leuchttürmen nachgebildet¹⁵³. Die Funktionen überschneiden sich ebenfalls häufig. Der Glockenturm einer Kirche kann gleichzeitig Wachturm (wie in St. Emmeram), oder Schatzhaus, oder Wehr- und Fluchtturm sein.

Türme sind aber auch in hohem Maße Bedeutungsträger¹⁵⁴, wobei sich wiederum christliche Vorstellungen mit nicht christlichen vermengen. Die Beziehung antiker Stadttore und -türme zu den Doppelturmfassaden christlicher Basiliken ist schon früh erkannt worden; wie diese pars pro toto eine ganze Stadt vergegenwärtigen, so jene das in der Apokalypse beschriebene Himmlische Jerusalem¹⁵⁵.

Für einzelstehende Türme ist ein Sinngehalt viel schwieriger auszumachen, vielleicht weil die zahlreichen Hinweise in der christlichen Literatur so widersprüchlich sind. Der Bau des Babylonischen Turmes (Genesis 11, 1—9), der bis zum Himmel reichen sollte, gilt als ein Sinnbild der Hybris und des Hochmuts der Menschheit¹⁵⁶ und als ein Höhepunkt der Gottesentfremdung in der biblischen Urgeschichte¹⁵⁷.

Dagegen erhält der Leuchtturm als Zeichen des Heils eine positive Bedeutung. Das bei Gregor von Nyssa (*De vita Moysis*, PG 44, Sp. 301) erwähnte Feuer-

¹⁵³ Reinle S. 190. — Altmann / von Bomhard S. 22.

¹⁵⁴ Vgl. Art. „Turm“ in LCI IV, Sp. 393. — Auf Türme wurde schließlich auch die Symbolik der Glocken übertragen, die man als Lehrer und Mahner der Menschheit verstand. Vgl. dazu Sauer 1924, S. 140.

¹⁵⁵ Bandmann S. 89—90.

¹⁵⁶ Bandmann S. 98. — Auch bei Jesaja 2, 11—17 gilt der hohe Turm als Sinnbild des Stolzes und Hochmuts des Menschen.

¹⁵⁷ Mann Art. „Babylonischer Turm“ in LCI I, Sp. 236.

zeichen, das aus dem Sturm zum sicheren Hafen leitet, wird auf frühchristlichen Sarkophagen von drei- oder viergeschossigen, kubischen Türmen ausgesandt. Der Leuchtturm steht hier als „Sinnbild für den himmlischen Hafen, den die menschliche Seele nach stürmischer Lebensfahrt erreicht“¹⁵⁸. Ein hoher, viergeschossiger Leuchtturm ist auch das Attribut der Spes auf Lorenzettis Altartafel im Palazzo Communale in Massa Marittima¹⁵⁹.

Durch die Lauretanische Litanei wurde die Gleichsetzung des Turmes mit Maria verbreitet, sie geht auf zwei Stellen des Hohen Liedes zurück. Dort ist die Rede vom Elfenbeinturm, der durch seine Helligkeit und Makellosigkeit die Keuschheit Mariens versinnbildlicht, und vom Davids-Turm, dessen Schilde ihre Tugenden allegorisieren¹⁶⁰. Nach Reinle ist die „überaus differenzierte und kostbare materielle Durchgliederung und Schmückung“ des von Giotto begonnenen Florentiner Campanile so weit getrieben, daß mit ihm der elfenbeinerne Turm assoziiert werden kann, daß er wahrhaft ein Sinnbild Mariens, der Patronin des Domes darstellt¹⁶¹. Dieser Hinweis ist umso interessanter, als die Turmsymbolik sonst kaum mit konkreter Architektur in Verbindung gebracht wird.

Eines gilt sicherlich für alle Türme, gleichgültig ob sie dem Profan- oder dem Sakralbau angehören: sie repräsentieren Macht, sie verkörpern nach Pseudo — Hrabanus Maurus den Stolz dieser Welt¹⁶². Wohl deshalb ordnete das Generalkapitel der Zisterzienser — und ihm folgend andere Bettelorden — im Jahr 1157 an, daß „turres lapidea ad campanas non fiant“, und achtete streng auf die Einhaltung dieses Verbots¹⁶³.

Es gibt sogar Beispiele dafür, daß Türme abgetragen werden mußten, eben weil diese Demonstration von Macht unerwünscht war. So ordnete die Generalkapitelsverordnung von 1217 die Niederlegung eines Turmes an, als ein Kloster sich gegen das Verbot von 1157 vergangen hatte¹⁶⁴.

In Florenz wurde 1293 beschlossen, daß alle Türme des Adels auf eine Höhe von 30 m abzutragen seien. Ein einziger Turm sollte alle anderen überragen, der Turm des Palazzo Vecchio, der die Herrschaft der Stadt und der gewählten Signoria verkörperte¹⁶⁵.

Gerade in Regensburg mit seiner Vielzahl sakraler und profaner Türme mußte dieser Aspekt der Machtdemonstration besonders stark empfunden werden.

¹⁵⁸ Poeschke Art. „Leuchtturm“ in LCI III, S. 92—93.

¹⁵⁹ Reinle S. 183 und Abb. 210.

¹⁶⁰ Art. „Turm“ in: LCI IV, Sp. 393—394.

¹⁶¹ Reinle S. 189.

¹⁶² Pseudo — Hrabanus Maurus, Allegorie in sacram scripturam (Migne, PL 112, Sp. 1070): „Turris, superbia mundi hujus, ut in Genesi: ‚Et turrim, ejus culmen pertingat, id est superbia, cujus fama volet ad summum‘. Die Schrift ist nach M. Bernards (LThK 2, Sp. 499—450) unecht, sie entstand nach Auskunft von Herrn Dr. Gosbert Schüssler in der Mitte des 12. Jahrhunderts.

¹⁶³ Sauer 1913, S. 692.

¹⁶⁴ Sauer 1913, S. 673.

¹⁶⁵ In den „Ordinamenti della Giustizia“, der Rechtsverfassung der Stadt von 1293 heißt es: „Um dem Hochmut der Türme Einhalt zu gebieten . . ., ordnen wir an, daß es niemandem erlaubt ist, in der Stadt . . . Türme, Paläste, Häuser oder irgendwelche anderen Gebäude aufzumauern oder zu errichten über das Maß hinaus, das sich aus der Abmessung des Turmes von Santo Stefano ergibt. Dieser Turm, nach dem alle anderen bemessen werden, ist 50 Ellen hoch“. Zit. nach: Florenz, ein Reisebuch, S. 85—86. Vgl. Braunfels S. 179, Anm. 601.

2. Das Figurenprogramm und das Stifterbild

Es fällt nicht weiter schwer, die Auswahl der dargestellten Heiligen zu begründen. Es sind Heilige, die im Kloster besonders verehrt wurden, von denen man Reliquien besaß und deren Viten man aus Klosterchroniken oder etwa dem Emmeramer Brevier von 1571 kannte. Den meisten waren seit langer Zeit Altäre und Kapellen in der Kirche und im Klosterbezirk geweiht, Ambrosius Mayrhofer zählt sie in seinem Verzeichnis von 1560¹⁶⁶ auf: Christus Salvator und den Evangelisten, Maria, dem hl. Paulus und allen Aposteln, dem hl. Sebastian (der in St. Emmeram besondere Verehrung genoß, seit die Pest 1463 15 Opfer gefordert hatte¹⁶⁷, Johannes dem Evangelist, Jakobus maior und Johannes dem Täufer, dem hl. Andreas, der hl. Magdalena, der hl. Katharina¹⁶⁸.

Christopherus hatte seinen Platz an der Nordseite des Turmes, weil sein Anblick nach mittelalterlichem Glauben vor einem plötzlichen Tod bewahrte, ein tröstliches Bild für alle, die am Friedhof nördlich der Kirche vorbeikamen.

An der Nordseite standen auch die beiden Kaiser, — Garanten der Privilegien St. Emmerams gegenüber Stadt und Bischof. Karl der Große galt als Stifter des Klosters, denn nach der Klostertradition hatte Abt Sintpert im Auftrage und auf Kosten des Kaisers den großzügigen Neubau der Kirche begonnen¹⁶⁹. Auch der Königsschutz und die Immunität des Klosters wurden nach der gefälschten Kaiserurkunde Othlohs schon Karl dem Großen zugeschrieben¹⁷⁰. Kaiser Heinrich ist dagegen tatsächlich ein Schutzbrief zu verdanken, in dem er der Abtei 1021 alle bisherigen Güterschenkungen bestätigte, Eingriffe des Bischofs verbot und mit dem er allein den Abt berechnete, das Kloster zu verwalten¹⁷¹.

Einen hervorragenden Platz haben die Bischöfe, sie sind durch ihren Standort in den beiden obersten Geschossen zwischen den Schallarkaden in ihrem Rang und ihrer Bedeutung ausgezeichnet. Auf der Westseite ist unter dem Bistumspatron der hl. Rupert zu sehen, Patron der mit St. Emmeram verbundenen Pfarrkirche, die seit 1500 endgültig der Abtei inkorporiert war¹⁷².

Dem hl. Dionysius wurde schon 1211 der Altar und der Westchor der Kirche geweiht, lange bevor man mit der im 14. Jahrhundert gefälschten Bulle Leos IX. den Besitz der Reliquien des Heiligen nachweisen wollte¹⁷³.

Besonders stolz war das Kloster natürlich auf seine Hauptheiligen, die Bischöfe Emmeram und Wolfgang, die nicht wenig zum Ansehen der Abtei beitrugen. Ihre Leiber und der des hl. Erhard aus Niedermünster wurden bei feierlichen Prozessionen in großen Reliquienschreinen durch die Stadt geführt. Sie waren Ziel zahlreicher Wallfahrten.

Es stellt sich nun die Frage, wie dieser Figurenzyklus insgesamt zu beurteilen ist. Man darf wohl annehmen, daß die sieben ursprünglich vorhandenen Apostel zur Zwölfzahl ergänzt werden sollten. Mit Sicherheit wurden aber die für das Programm wichtigsten Heiligen zuerst ausgeführt, sie sind repräsentativ für das gesamte Programm.

¹⁶⁶ Clm 14 900, fol. 41 — fol. 46.

¹⁶⁷ Ziegler S. 29.

¹⁶⁸ Piendl 1961, S. 22—23, S. 33—34, S. 60—61, S. 100—102.

¹⁶⁹ So z. B. Ambrosius Mayrhofer in Clm 14 900 fol. 40 und im Brüssler Codex fol. 9.

¹⁷⁰ Ziegler S. 139.

¹⁷¹ Ziegler S. 138—139.

¹⁷² Ziegler S. 76.

¹⁷³ Piendl 1961, S. 33 und S. 54—55.

Lassen sich zwar alle diese Heiligen durch die Klostertradition begründen, so unterscheidet sich diese Auswahl doch deutlich von anderen Figurenprogrammen. Im Unterschied zum Regensburger Dom fehlen die Propheten, und es fehlen alle szenischen Darstellungen, wie eine Verkündigungsgruppe oder eine Heimsuchung. V. a. wird man die nicht heiliggesprochenen Wohltäter und Stifter der Abtei am Glockenturm vermissen. Zum Vergleich bietet sich hier wieder die gotische Portalwand an (Abb. 24), deren gemalte Heiligenreihe — wie die Klosteransicht im Brüssler Codex von 1560 zeigt (Abb. 23) — ins 16. Jahrhundert zurückreicht¹⁷⁴. In der Mitte der Reihe ist die mit einem Lententuch bekleidete Gestalt Christi zu erkennen, zu seiner Linken Johannes, zu seiner Rechten Maria, hinter ihr wohl Magdalena, auf die der hl. Emmeram und als übernächste Figur der hl. Wolfgang folgen. Am linken Ende der Reihe ist ein Kaiser zu sehen, nach heutiger Anordnung Heinrich II. Rechts sind die Gestalten bis auf den Kaiser am äußeren Ende schlechter zu identifizieren. Nach Mütterich „reichen die erwähnten Übereinstimmungen völlig zu dem Schluß aus, daß die heute an der Eingangshalle vorhandene Heiligenreihe in ihrer Anlage bis vor 1560 zurückgehen muß und in barocker Zeit nur restauriert oder übermalt wurde“¹⁷⁵. Mit großer Wahrscheinlichkeit schloß die Heiligenreihe also schon im 16. Jahrhundert auf der rechten Seite mit Papst Formosus und Kaiser Arnulf. Beide sind nicht heiliggesprochen, zählen aber zu den Gönnern der Abtei. Papst Formosus hatte nach der (historisch unrichtigen) Klostertradition 898 die Emmeramskirche geweiht¹⁷⁶. Kaiser Arnulf von Kärnten galt von jeher als „*summus benefactor*“ der Abtei, auch er wurde nicht in das Figurenprogramm des Turmes aufgenommen, sondern stand abseits auf dem Kurfürstenbrunnen.

Das Relief über der Eingangstüre zum Glockenturm gleicht nicht nur formal, sondern auch inhaltlich den üblichen Bildepitaphien. Der knieende, das Kreuz anbetende Abt ist durch die Inschrifttafel vor ihm als Stifter und Bauherr des Turmes gekennzeichnet. Wie auch bei Epitaphien gebräuchlich, fordert hier der Kreuzeshymnus in der Rollwerkkartusche den Betrachter zu andächtigem Gebet auf. Der Hymnus hat v. a. das Leiden Christi zum Gegenstand und beschreibt den wundenbedeckten und blutüberströmten Körper des Herrn, auf den wiederum die Weinstöcke in den seitlichen Pilastern bezogen sind.

Während alle diese Elemente des Stifterbildes durchaus in alter Tradition stehen, verdienen die beiden letzten Zeilen der Rollwerkkartusche besondere Beachtung¹⁷⁷: „*Attamen haud istum, qui pendet ab arbore Christum / Sed cole quem per eum signat imago Deum*“, verehere Christus nicht als jenen, der (wie im Relief) blutüberströmt am Kreuze leidet und stirbt, sondern verehere den, der sich in ihm offenbart, den unsterblichen Gott.

Schon die Tatsache, daß mit dieser Beischrift erläutert wird, wie der Betrachter die Kreuzigungsdarstellung und den Hymnus verstehen soll, weist auf den Einfluß der Reformation hin. Aber besonders der Inhalt dieser Beischrift kann erst vor dem Hintergrund der konfessionellen Auseinandersetzungen über die Bilderverehrung richtig eingeschätzt werden.

¹⁷⁴ Mütterich S. 160. — Mader hatte die damals sehr defekten Malereien in die Frühzeit des 17. Jahrhunderts datiert (Kdm. Regensburg I, S. 294).

¹⁷⁵ Mütterich S. 160.

¹⁷⁶ Piendl 1961, S. 19—20.

¹⁷⁷ Auf den folgenden Zusammenhang machte mich Herr Prof. Dr. Karl Möseneder aufmerksam.

Es geht bei dieser Kontroverse v. a. um den von protestantischer Seite erhobenen Vorwurf, daß die bildliche Darstellung Gottes dem ersten Gebot widerspreche, und daß die Bilder Mariens und der Heiligen zu abergläubischer Anbetung, zum Götzendienst verführen könnten¹⁷⁸. Besonders kraß wurde dieser Vorwurf von Andreas Bodenstein, genannt Karlstadt, formuliert, der mit seinem Traktat „Von abthuhung der Bylder . . .“ (1522) quasi eine Rechtfertigung des kirchlichen Bildersturms gab¹⁷⁹. Katholische Theologen hatten demgegenüber die religiösen Bilder mit dem Argument verteidigt, daß sie zur Laienunterweisung nützlich wären und die religiöse imitatio beförderten.

In seinem Traktat „De non tollendis Christi et sanctorum imaginibus“ (1522) stellt Eck jedoch allen anderen Rechtfertigungen in der Bilderfrage einen weitaus wichtigeren Grund voran: „Deus invisibilis visibilis factus est ac figurabilis, per verbi incarnationem“¹⁸⁰, in der Gestalt Christi ist der unsichtbare Gott sichtbar geworden. Genau dieses Hauptargument Johannes Ecks ist im Kreuzeshymnus aufgegriffen. Das beweist, daß sich Ambrosius Mayrhofer mit der Kontroversliteratur über die Bilderfrage auseinandergesetzt hatte und daß ihm die Argumente der katholischen Seite vertraut waren.

3. *Turris sive ecclesia*

a) *Der Hirt des Hermas*

Im mittelalterlichen Sprachgebrauch wird „turris“ manchmal mit „ecclesia“ gleichgesetzt; besonders Westwerke (wie in Werden), Zentralbauten (Marienkirche in Hexham), und Pfarrkirchen (in Avignon) werden häufig als „Türme“ bezeichnet¹⁸¹. Sedlmayr hatte 1950 auf diese Gleichsetzung in frühmittelalterlichen und häufiger in romanischen Schriftquellen hingewiesen¹⁸². Die obige Kapitelüberschrift ist Sedlmayrs Formulierung entlehnt, sie ist — wie ich meine — für die Ikonologie des Glockenturmes von St. Emmeram programmatisch.

Die in unserem Zusammenhang wichtige literarische Quelle für die Gleichung

¹⁷⁸ Die Mißstände der Bilderverehrung wurden auch auf katholischer Seite und nicht erst vom Tridentinum diskutiert. Schon die Salzburger Provinzialsynode von 1549 forderte die Kontrolle der Gnadenbilder durch die Bischöfe und stellte grundsätzlich fest, daß Bildern keine adoratio und kein cultus divinus gebühre. Jedin 1963, S. 326.

¹⁷⁹ Schuster S. 115.

¹⁸⁰ Zitiert nach Stirn S. 240.

¹⁸¹ Bandmann S. 88—89, Anm. 195.

¹⁸² Sedlmayr S. 121. — Die sprachliche Gleichsetzung basiert auf jener sehr alten Tradition, die über Jahrhunderte hinweg im Turm die Kirche Christi versinnbildlicht sah. Nach der ältesten Quelle, dem Pastor Hermae, wird das Bild von dem syrischen Kirchenlehrer Ephrem († 373) in seinem Diatessaronkommentar aufgegriffen, der in einer Handschrift von 1195 überliefert ist. Dort wird der von Christus erbaute, unzerstörbare Turm der Kirche dem von Menschen erbauten Turm zu Babel gegenübergestellt. Jeremias S. 114—117. — Im 12. Jahrhundert ist dieses Bild auch bei Hildegard von Bingen in ihrem bedeutendsten Werk „*sci vias*“ noch lebendig. Der von ihr im dritten Teil geschilderte Turm der Kirche knüpft offensichtlich an Hermas an. Schiller 4, 1 S. 74 und S. 97. — Ein anderes sehr interessantes Zeugnis ist ein französisches Flugblatt von 1590, auf dem dargestellt ist, wie „der Turm des wahren Glaubens [d. i. die evangelische Kirche] von den Anhängern des Antichrist vergeblich bestürmt“ wird. Schuster Kat. 71, Abb. 71 a.

„turris sive ecclesia“ ist der Pastor Hermae¹⁸³. Diese Schrift¹⁸⁴ wurde zwischen 140 und 150 n. Chr. von Hermas, dem Bruder des römischen Bischofs Pius verfaßt. Er wurde von Origines und späteren Autoren zu Unrecht für denselben Hermas gehalten, der im Römerbrief (16, 14) angesprochen wird; daher wird er in den frühen gedruckten Ausgaben manchmal auch als Schüler des hl. Paulus bezeichnet.

Die Schrift ist nach dem Vorbild jüdischer Apokalypsen verfaßt. Ihren Titel hat sie von dem Hirten, der in den Visionen des Hermas als Offenbarungsträger erscheint (ebenso wie die sich stetig verjüngende Frau, eine Personifikation der Kirche). Hermas wird aufgetragen, alle Christen zu sofortiger Buße aufzurufen, für die jetzt eine letzte Möglichkeit geboten werde. Zur Verdeutlichung wird ihm ein Turmbau gezeigt, der die Kirche symbolisiert. Gleich den beim Turmbau verworfenen Steinen, die erst zubehauen werden müssen, können Sünder erst nach der Buße und bei Beobachtung der christlichen Gebote in die Gemeinschaft der Christen aufgenommen werden. Der inhaltliche Schwerpunkt der Schrift liegt in der Mahnung zu Buße und christlicher Lebensführung.

Der griechische Urtext war nach Curtius¹⁸⁵ seit dem zweiten Jahrhundert in lateinischen Übersetzungen verbreitet, Abschriften der lateinischen Fassung sind bis ins 15. Jahrhundert zu verfolgen¹⁸⁶.

Der lateinische Text wurde erstmals 1513 bei Faber Stapulensis in Paris gedruckt¹⁸⁷, eine zweite Ausgabe erschien 1522 in Straßburg. Ein Exemplar dieser zweiten Ausgabe befindet sich heute in der Staatlichen Bibliothek in Regensburg. Es ist sicher mit dem im Emmeramer Bibliothekskatalog von 1748 aufgeführten „Hermae, Discipuli Pauli, liber unus“ identisch¹⁸⁸ und befand sich wahrscheinlich schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der Klosterbibliothek von St. Emmeram. Die Turmbauvisionen sind in Vis. III und Sim. IX ausführlich und nicht ganz widerspruchsfrei dargelegt. Dem Hermas wird der Turmbau einmal von der Greisin (Vis. III), das zweitemal vom Hirten vorgeführt. Nachdem er den Turmbau geschaut hat, fragt er die Greisin bzw. den Hirten nach der Bedeutung dieser Vision. In Frage und Antwort werden so die einzelnen Abschnitte des Turmbaus in ihrer tieferen Bedeutung erklärt. Was in unserem Zusammenhang wichtig sein könnte, soll aus beiden Visionen zusammengefaßt werden¹⁸⁹.

¹⁸³ Vgl. Schnell S. 87—88. — Eine neue Edition des Textes wird von Prof. Dr. Norbert Brox vorbereitet. — Deutsche Übersetzung mit Kommentar von M. Dibelius. — Sekundärliteratur verzeichnen Altaner / Stuiber S. 57—58 und zuletzt Bogdanos S. 57—60.

¹⁸⁴ Vgl. für das folgende Altaner / Stuiber S. 55—57.

¹⁸⁵ Curtius S. 113 und S. 263.

¹⁸⁶ Bogdanos S. 58.

¹⁸⁷ Dibelius S. 416.

¹⁸⁸ J. B. Kraus Bd. I, S. 58 Nr. 598. — Das Exemplar von 1522 trägt keinen Besitzvermerk und der Emmeramer Bibliothekskatalog nennt leider nicht das Erscheinungsjahr des aufgeführten Pastor Hermae. Dennoch ist mit Sicherheit anzunehmen, daß nach der Auflösung des Klosters 1810 dieser Band zusammen mit einem Großteil des Emmeramer Bibliotheksbestandes in den Besitz der Staatlichen Bibliothek gelangte. Dafür spricht ein handschriftlicher Eintrag auf der Titelseite, der nach Auskunft von Herrn Franz Fuchs von einer Emmeramer Hand des 17. Jhs. stammt. Außerdem zeigt der Ledereinband des Pastor Hermae ein geprägtes Palmettenornament, das sich ganz genauso auf dem Buchrücken des Turmbuchs II und des Emmeramer Zinsbuchs von 1575 (HStA, KLE 18) befindet.

¹⁸⁹ Der Text gibt keine Anleitung zu einem Turmbau, vielmehr hält er sich bei umständlichen Schilderungen von Details auf, die in unserem Zusammenhang nicht von Bedeutung sind. Aus diesem Grund scheint es sinnvoller, auf lange, lateinische Textzitate zu

Hermas sieht aus einer Ebene einen großen, würfelförmigen Felsen aufsteigen, in den ein Tor eingeschlagen ist (Sim. IX, 1—2). Über dem Felsen und dem Tor wird von Jünglingen und Jungfrauen ein gewaltiger Turm errichtet (Sim. IX 3, 1—3). Viele Steine werden dazu herbeigebracht. Die weißglänzenden viereckigen Steine werden durch das Tor getragen, sie werden über dem Felsen zum Turmbau verwendet (Sim. IX 4, 1—2). Sie sind behauen und passen an den Rädern gut aufeinander. Die Steine verbinden sich so gut miteinander, daß der ganze Turm aus einem einzigen Stein zu sein scheint (Vis. III 2, 6). Andere Steine haben keine weiße Farbe (Sim. IX 4, 6) oder sie sind rund oder zu rauh und haben Risse. Sie alle fügen sich nicht in den Turmbau ein, sie sind unbrauchbar und werden verworfen oder zerschlagen (Vis. III 2, 7—8). Auch die bereits aufgemauerten Steine werden überprüft, die sich als schlecht herausstellen werden aus dem Turm entfernt und durch weißglänzende, viereckige Steine ersetzt (Sim. IX 6, 5—8).

Hermas fragt nun nach dem Sinn des Bildes.

Es wird ihm erklärt, daß der Felsen und das Tor Christus ist, denn alle, die gerettet werden sollen, gehen durch Christus ein in das Reich Gottes (Sim. IX 12, 1—3). Der Turm aber ist die Kirche (Sim. IX 13, 1). Er ist nicht zu ebener Erde erbaut, sondern über dem Felsen, dem Fundament, das Christus ist (Sim. IX 12, 4—6). Die weißglänzenden Quadersteine, die sich zum Turm zusammenfügen sind Apostel, Bischöfe und Märtyrer, die heilig gelebt haben (Vis. III 5, 1—2). Die unbrauchbaren und verworfenen Steine sind sündige Menschen, die keine Buße tun und sich nicht zu Gott bekehren wollen. Zweifler, die sich vom wahren Glauben abgewandt haben, Heuchler, Lästere und Sünder aller Art (Vis. III 7, 1 und Sim. IX 18, 3—4). Wie der Turm nach Auswechslung der schlechten Steine wie aus einem Stein gebildet erscheint, so wird auch die Kirche Gottes nach der Verstoßung der Sünde ein Leib, ein Gedanke, ein Geist, ein Glaube, eine Liebe sein (Sim. IX 18, 3—4).

Auf Bibelstellen (Jesaja 28, 16; 1 Petrus 2, 4 f; Epheser 2, 19 f; 1 Korinther 3, 11) aufbauend nimmt Hermas im Grunde Vorstellungen vorweg, wie sie rund 1000 Jahre später von Honorius Augustodunensis, Sicardus und Durandus formuliert wurden: daß nämlich die „*ecclesia spitualis*“ als Gemeinschaft der Heiligen sich im materiellen Bauwerk (im Mittelalter der Kirche, bei Hermas der Turm) abbilden kann, und daß die Bausteine der Kirche die Heiligen sind¹⁹⁰. Natürlich ist der Pastor Hermae nicht allein maßgeblich für die Gestaltung des Emmeramer Turmes. Doch waren mit dem mittelalterlichen Vorgänger, der ummantelt werden sollte, die Voraussetzungen (einzeln, freistehend, quadratischer Grundriß) gegeben, daß der Neubau im Sinne des Pastor Hermae gestaltet werden konnte.

Nur durch die Abhängigkeit von dieser Schrift läßt sich z. B. erklären, daß die Statue Christi nicht an dem höchsten und hervorragendsten Platz zwischen den oberen Schallarkaden der Westseite angebracht waren, sondern in der untersten Reihe der ganzen Heiligengemeinschaft, als deren Fundament und als Fundament der Kirche. Auch daß Christus durch seinen Standort auf das Portal bezogen war und dieses nach Joh. 10, 9 interpretierte, ist nicht selbstverständlich, denn es

verzichten, und dafür die wesentlichen Stellen zu paraphrasieren. Da der lateinische Text von 1522 keine Paginierung trägt und nur die übergeordnete Gliederung in fünf Visionen, zwölf Gebote und zehn Gleichnisse kennt, werden die paraphrasierten Stellen nach der Einteilung von Dibelius angegeben.

¹⁹⁰ Dazu vgl. Sauer 1925, S. 106 und zuletzt Möseneder S. 54—58.

handelt sich ja konkret nicht um ein Kirchenportal, sondern um den Eingang zum Glockenturm. Nur wenn dieser Turm als Bild der Kirche verstanden wird, ist die Aufstellung Christi über dem Eingang sinnvoll.

Hermas deutet die Quadersteine als Heilige und nennt hier besonders die Apostel, die Bischöfe und Märtyrer, die sich zur Gemeinschaft der Heiligen, zur „ecclesia“ zusammenfügen. Dies könnte erklären, warum im Unterschied zur gotischen Portalwand die Apostel am Turm dargestellt waren, während man auf die nicht heiliggesprochenen Stifter und Gönner, wie Kaiser Arnulf und Papst Formosus verzichtete.

Schließlich wird durch den Pastor Hermae verständlich, warum Ambrosius Mayrhofer überhaupt soviel Wert auf die sehr kostspielige Ummantelung mit Quadersteinen legte. Wenn es ihm allein um die dekorative Wirkung und nicht auch um die Bedeutung der Quadern gegangen wäre, hätte er sich vielleicht auch zu einem Verputz und anschließender Bemalung durch Melchior Bocksberger, den er auch für die Ausmalung des Kreuzganges heranzog, entschließen können. Daß die Quadersteine also die „lebenden Steine“ der geistigen Kirche bedeuten, daß aber auch die Statuen der Apostel und Heiligen „lebende Steine“ sind, ist kein Widerspruch. Es gibt im Mittelalter weitere Beispiele, wo ein und dasselbe sowohl durch architektonische als auch durch plastische Mittel veranschaulicht wird: Schlußsteine mit Christussymbolen sind hier zu nennen, oder die Apostelstatuen, die an Chorpfeilern angebracht sind, wie am Kölner Dom, in der Sainte-Chapelle in Paris etc.¹⁹¹.

Das Fundament der „ecclesia“ — dem konkret das Sockelgeschoß des Turmes entspricht, wird bei Hermae als Christus gedeutet, über dem sich die Gemeinschaft der Heiligen aufbaut. Es ist jedoch schwer vorstellbar, daß die Zwölfzahl der Quaderschichten am Sockelgeschoß ohne symbolischen Bezug sein sollte. Eher muß man den Einfluß eines verwandten Bedeutungskreises, nämlich des Himmlischen Jerusalem annehmen, das ebenso wie die ecclesia aus lebenden Steinen erbaut ist. Das Himmlische Jerusalem wird in einem Gedicht des 12. Jahrhunderts als ein quadratischer Bau mit einem Fundament aus zwölf Lagen edelsten Gesteins beschrieben: „Diu burch ist gewerchet (vieregge) / aller steine beste / ze unteriste XII legge / an der Gruntveste“¹⁹². Die zwölf Lagen meinen hier die zwölf Apostel, die ja auch schon bei Paulus (Eph. 2, 19) mit dem Fundament der Kirche in Zusammenhang gebracht werden.

b) Ekklesiologie und Heiligenverehrung im 16. Jahrhundert

Wie bereits erwähnt wurde der Pastor Hermae zu Beginn des 16. Jahrhunderts erstmals gedruckt; der Auflage von 1522 folgte 1555 eine dritte und 1569 eine vierte, weitere dann im 17. und 18. Jahrhundert¹⁹³. Um die ganze Tragweite des

¹⁹¹ Vgl. Bandmann S. 75: „Dem Bauglied kann die die Bedeutung abbildende Form angeheftet werden“.

¹⁹² Kleinere deutsche Gedichte, Nr. IX V. 53—56. — Lichtenberg S. 14.

¹⁹³ Kat. British Library, S. 102, dort auch die späteren Auflagen. — Das Interesse für den Pastor Hermae hat man sich in Regensburg anscheinend auch in späteren Jahrhunderten bewahrt. Das Minoritenkloster besaß eine Ausgabe von 1655, die sich heute in der Staatlichen Bibliothek befindet, ebd. auch ein aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzter Text, der 1841 im Verlag von J. Manz in Regensburg gedruckt wurde.

Turmprogramms abschätzen zu können, wäre es interessant zu wissen, worin die Aktualität des Pastor Hermae im 16. Jahrhundert begründet war, bzw. wie er interpretiert wurde oder ob er etwa in der Kontroversliteratur eine Rolle spielte. Diese Frage muß offen bleiben, weil die Hermas-Forschung sich v. a. mit der Herstellung des Urtextes und deren Auslegung beschäftigt und die Wirkungsgeschichte fast unberücksichtigt bleibt¹⁹⁴.

Vielleicht spielt eine Rolle, daß man Hermas im 16. Jahrhundert für einen Schüler des hl. Paulus hielt und ihm deshalb schon eine gesteigerte Bedeutung beimaß. Möglicherweise hat man die im Hermas angesprochene Verwerfung der Häretiker, bzw. ihren Ausschluß aus der Kirchengemeinschaft, auf katholischer Seite aktualisiert und in der Schrift eine Legitimation eigenen Handelns gesehen.

Jedenfalls war die im Hermas angelegte und von späteren Autoren explizierte Auffassung von der „ecclesia spiritualis“ während des 16. Jahrhunderts noch durchaus gegenwärtig. So hatte das „Rationale de divinis officiis“ des Durandus, das mit der Erörterung der zweifachen Bedeutung des Begriffs „ecclesia“ (nämlich in materiellem wie in geistigem Sinn) beginnt, im 16. Jahrhundert mehrere Auflagen erlebt¹⁹⁵. Auch an den Kirchenliedern ist die Aktualität der „ecclesia spiritualis“ und des Himmlischen Jerusalem ablesbar.

Der lateinische Hymnus „Urbs Beata“ wurde 1541 ins Deutsche übersetzt¹⁹⁶, er beschreibt das von Gott aus lebendigen Steinen erbaute Himmlische Jerusalem, dessen Grund- und Eckstein Christus ist. Weitere Beispiele könnten angeführt werden¹⁹⁷.

In der Kontroversliteratur spielt dieses spiritualistische Kirchenbild nur eine untergeordnete Rolle. Kernpunkte der Auseinandersetzung waren natürlich der Papalismus und die Kirche als Institution¹⁹⁸. Trotzdem unterschied sich Luthers „ecclesia spiritualis“ grundlegend von dem, was man auf katholischer Seite darunter verstand. Nach katholischer Lehre umfaßte die „ecclesia“ als überzeitliche Gemeinschaft nicht nur die Gläubigen auf Erden, die „ecclesia militans“, sondern auch die „ecclesia triumphans“ im Himmel und die „ecclesia patiens“ im Purgatorium¹⁹⁹. Die Kirche Gottes konnte daher wie am Glockenturm von St. Emmeram durch Christus, die Apostel und die Heiligen repräsentiert werden.

Diese Auffassung mußte auf evangelischer Seite schon deshalb auf Widerstand stoßen, weil man hinsichtlich der die Geistkirche konstituierenden „communio sanctorum“ ganz anderer Meinung war. V. a. wurde die Heiligkeit der katholischen Heiligen in Frage gestellt. Nach Luther war nur ein Leben gemäß der Wahrheit des Evangeliums ein Kriterium für die Heiligkeit eines Menschen²⁰⁰, die Geistkirche folglich eine innere Gemeinschaft derjenigen, „die in rechtem glauben, hoffnung und lieb leben“²⁰¹.

¹⁹⁴ Abgesehen von Bogdanos, der den Einfluß des Hermas auf die visionäre Literatur des Mittelalters untersuchte.

¹⁹⁵ Sauer 1924, S. 32.

¹⁹⁶ Wackernagel Bd. 5 Nr. 1152.

¹⁹⁷ Etwa das Kirchenlied „Preis, lob und dank sei Gott dem Herren“, Wackernagel Bd. 4, Nr. 490 oder Bd. 5 Nr. 70 „Das Himmlische Hierusalem“.

¹⁹⁸ Jedin 1968, S. 11—12 und S. 18.

¹⁹⁹ Bandmann Art. „Kirche“ in LCI II, Sp. 515.

²⁰⁰ Maurer S. 37.

²⁰¹ Zit. nach Aurelius S. 33—34.

„Heilige“ waren also für Luther längst nicht alle, die durch den Papst kanonisiert waren²⁰². Erstens erschienen ihm die Vita und die Wunder eines Heiligen in vielen Fällen „dubiosissima“ und „suspecta“. Zweitens stellte er die Bedeutung der Fürbitte eines Heiligen bei Gott in Frage und kritisierte in diesem Zusammenhang, daß wegen der Stiftungen, mit denen die Heiligen von den Gläubigen bedacht wurden, die Werke der Nächstenliebe gegenüber wirklich Bedürftigen vernachlässigt würden. Ein anderes Ärgernis waren ihm die Kanonisierungsprozesse, die sich der Papst teuer bezahlen ließ.

Ein gutes Beispiel für die gewandelte Auffassung nach der Reformation ist der hl. Christopherus. Noch im Spätmittelalter einer der volkstümlichsten Heiligen, wurde er im 16. Jahrhundert Gegenstand folgenreicher Polemik. Seine Legende wurde als Lügengeschichte bezeichnet²⁰³. Sein Kult, der sich auf den Glauben stützte, daß der Anblick eines Christophorusbildes an diesem Tage vor einem jähen Tode schütze, wurde von Erasmus von Rotterdam als Paradebeispiel für den Aberglauben eines einfältigen Menschen herangezogen. Im Bildersturm wurden die großformatigen Christopherusbilder am Äußeren der Kirchen besonders häufig zerstört²⁰⁴.

Die Darstellung von Heiligen war in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht mehr selbstverständlich, sie wurden nicht mehr fraglos als Repräsentanten einer höheren Ordnung akzeptiert. Umso mehr muß das Skulpturenprogramm des Glockenturms als Bekenntnis und Bekräftigung katholischer Glaubenswahrheiten verstanden werden.

V. Zusammenfassung

Es entspricht sicher der Absicht des Abtes Ambrosius Mayrhofer, daß der Glockenturm in allen Chroniken als sein Werk gerühmt wird, denn es ist nicht zu übersehen, daß er mit dem Turmbau u. a. sich selbst ein Denkmal setzen wollte²⁰⁵.

Sowohl für die formale Konzeption wie auch für die Ikonologie des Turmes ist Ambrosius Mayrhofer entscheidend verantwortlich.

Die Stilretrospektive, die auch in den anderen Gattungen der Kunst seit dem 15. Jahrhundert zu beobachten ist, wurzelt in St. Emmeram offensichtlich im Bedürfnis nach Legitimation. Mit dem bewußten Aufgreifen historischer Stile wollte man auf das hohe Alter und die große Vergangenheit der Abtei hinweisen. Daß die Romanik und die Gotik von Ambrosius Mayrhofer als „geschichtliche“ Stile eingestuft wurden, darf man angesichts der intensiven Beschäftigung des Abtes mit der Ausstattung der Abteikirche voraussetzen.

²⁰² Vgl. für das folgende Schreiner S. 44—47. Diese Kritik an der Heiligenverehrung schließt für Luther jedoch nicht aus, daß einzelne Heilige eben wegen ihres tugendhaften Lebenswandels als Vorbilder akzeptiert werden.

²⁰³ Schuster S. 252, Kat. 127.

²⁰⁴ Schuster S. 131, Kat. 4. Möglicherweise war die Christopherusstatue aus diesem Grund in unerreichbarer Höhe zwischen den Schallarkaden angebracht.

²⁰⁵ Darauf deutet schon die zweifache Abschrift der Baurechnungen in den Turmbüchern hin, oder auch der Anfang von Turmbuch II: „Verzeichnus der Gepeu, so der hochwüridig . . . Herr Ambrosius Abbe zu sanct Haymeran . . . mit gotlicher Gnaden glücklich vollendet hat. Zu Irer Gnaden ewiger Gedechtnus erpauet und beschrieben ist anno 1580“. Vgl. Piendl 1961, S. 113.

Der Wunsch nach Repräsentation führte zu der höchst ungewöhnlichen Kombination von Campanile und umfangreichem Figureschmuck.

Wurden Türme schon immer als Machtsymbole verstanden, so mußte dies für den Emmeramer Glockenturm in besonderem Maße gelten: erstens war er sichtbarer Ausdruck des Reichtums der Abtei (jeder Chronist nennt die 16 000 Gulden, die der Turmbau gekostet hat), und zweitens muß die Erneuerung des Turmes in dieser Zeit umso eindrucksvoller gewesen sein, als der Dombau schon seit 50 Jahren brachlag und auch die Neupfarrkirche nicht vollendet worden war.

Durch den Pastor Hermae läßt sich der Glockenturm mit seinem Heiligenzyklus als „ecclesia“ interpretieren. Er erneuert damit das von alters her bekannte Bild des Turmes für die Kirche, deren Fundament Christus ist, und deren Heilige sich wie die Quadersteine eines Bauwerks zu einer Gemeinschaft zusammenfügen.

Obwohl die Konzeption des Turmes von den Regensburger Verhältnissen abhängig ist, und den ausführenden Künstlern nur regionale Bedeutung zukommt, ist mit dem Glockenturm von St. Emmeram ein bedeutendes und in vieler Hinsicht einzigartiges Denkmal entstanden, das seinen Rang in der Renaissancearchitektur der Stadt behaupten kann.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1 A. Geyer, „Prospect des Kirchen-Thurns S. Emmerami“, Ratisbona Politica, 1729
Abb. 2 Der Glockenturm von St. Emmeram, von Westen
Abb. 3 Maria mit Kind, Nordseite
Abb. 4 Hl. Rupert, Nordseite
Abb. 5 Hl. Katharina, Nordseite
Abb. 6 Karl der Große, Nordseite
Abb. 7 Hl. Magdalena, Nordseite
Abb. 8 Hl. Wolfgang, Westseite
Abb. 9 Christus Salvator, Westseite
Abb. 10 Hl. Emmeram, Westseite
Abb. 11 Johannes der Täufer, Westseite
Abb. 12 Hl. Paulus, Südseite
Abb. 13 Heiliger (Georg?), Ostseite
Abb. 14 Hl. Sebastian am Vorhallenpfeiler der Kirche
Abb. 15 Stifterrelief über dem Eingang an der Westseite des Glockenturmes
Abb. 16 Kaiser Arnulf vom Kurfürstenbrunnen in St. Emmeram
Abb. 17 Verwitterte Fuchskopfkonsole vom Turm, z. Z. in der Ramwoldkrypta in St. Emmeram
Abb. 18 Nachempfundene Konsole aus Splittbeton
Abb. 19 Der Glockenturm vor 1890
Abb. 20 Reutlingen, Marktbrunnen, Kaiser Maximilian von Leonhard Baumhauer
Abb. 21 Regensburg, Dom, Hl. Wenzel im Süddchor
Abb. 22 Neresheim, Glockenturm der ehemaligen Benediktinerabtei
Abb. 23 Brüsseler Codex (fol. 9), Ansicht der Abtei, 1560
Abb. 24 Heiligenreihe an der gotischen Portalwand, von links: Heinrich II., Leo IX., Wolfgang, Dionysius, Emmeram, Magdalena, Maria, Christus als Schmerzensmann, Johannes, Petrus, Paulus, Benedikt, Rupert, Papst Formosus, Kaiser Arnulf

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 19 — Museum der Stadt Regensburg
Abb. 23 — Brüssel Bibliotheque Royale, Ms. 284
Abb. 17, 18 — Prospekt der Firma Völkl, Bamberg
Abb. 2, 24 — Wolfgang Ruhl
Abb. 3—16, 20—22 — Susanne Klemm