

Clemens Kieser

DIE MEMORIALMONSTRANZEN VON
INGOLSTADT UND KLOSTERNEUBURG

Studien zur Ikonologie
der barocken Goldschmiedekunst

Teil I: Text

Teil II: Abbildungen

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Kieser, Clemens:
Die Memorialmonstranzen von Ingolstadt und Klosterneuburg:
Studien zur Ikonologie der barocken Goldschmiedekunst /
Clemens Kieser. – Tübingen: Genista Verlag 1998
Zugl.: Braunschweig, Univ., Diss., 1997
ISBN 3-930171-19-8

Dank

Mein Dank gilt an erster Stelle Herrn Prof. Dr. Carsten-Peter Warncke, Universität Göttingen, dessen Vorlesungen, Seminare, Exkursionen und eigene Forschungsarbeiten mich mit der frühneuzeitlichen Goldschmiedekunst vertraut werden ließen. Das Entstehen der vorliegenden Arbeit wurde durch seine immer hilfsbereite und verbindliche Betreuung maßgeblich gefördert. Danken möchte ich auch Herrn Prof. Dr. Johannes Zahlten, Hochschule der Bildenden Künste Braunschweig, der die Arbeit in Zweitkorrektur beurteilte.

Wichtige archivalische Hinweise verdanke ich Herrn Dr. Siegfried Hofmann vom Stadtarchiv Ingolstadt. Herrn Prof. Drr. Floridus Röhrig vom Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg bin ich für seine Beratung und die Überlassung hervorragender Abbildungsmaterialien zu höchstem Dank verpflichtet. Für die zahlreichen Hinweise und die stetige, immer wertvolle Diskussion der Arbeit möchte ich insbesondere meiner Frau Dr. Isolde Dautel danken.

Der vorliegende Text lag 1997 dem Fachbereich für Philosophie, Wirtschafts- und Sozialwissenschaften der Technischen Universität Carolo-Wilhelmina in Braunschweig als Dissertation vor; für den Druck wurde sie in wenigen Punkten überarbeitet. Die vorliegende Internetveröffentlichung 2006 folgt nicht der Paginierung der Buchveröffentlichung.

Inhaltsverzeichnis

EINFÜHRUNG.....	7
FORSCHUNGSLAGE ZUR LEPANTO-MONSTRANZ	12
FORSCHUNGSLAGE ZUR SCHLEIERMONSTRANZ	16
GEGENSTANDSBESCHREIBUNGEN	21
DIE LEPANTO-MONSTRANZ	21
<i>Traggestell</i>	21
<i>Schaufäche</i>	22
Kreuzchen	22
Schauegefäß	23
Schlachtdarstellung	24
Engelsfiguren	31
Muttergottes	31
Erzengel Michael.....	32
DIE SCHLEIERMONSTRANZ.....	33
<i>Traggestell</i>	33
<i>Schaufäche</i>	35
Schauegefäß	35
Muttergottes, Agnesschleier und Putten	36
Heiliggeisttaube.....	37
Gottvater.....	37
DIE AUFTRÄGE UND IHRE AUSFÜHRUNG	39
DIE AUFTRAGGEBER IN INGOLSTADT UND KLOSTERNEUBURG	39
DIE AUFTRÄGE AN DIE GOLDSCHMIEDE ZECKEL UND KÄNISCHBAUR.....	46
ZÜNFTISCHE ORDNUNG UND HOFBEFREITES HANDWERK	60
DIE DARGESTELLTEN LEGENDEN	69
LEPANTO - SYMBOLKRAFT EINES TRIUMPHES	69
DIE SCHLEIERLEGENDE ALS „IKONOLOGISCHE SAGE“	82

DIE MEMORIALMONSTRANZEN IM SPIEGEL AUSGEÜBTER FRÖMMIGKEIT	89
INGOLSTADT	91
KLOSTERNEUBURG	96
<i>Das 600jährige Gründungsjubiläum</i>	103
<i>Pietas Austriaca: Leopoldsfest und Staatswallfahrt</i>	106
Das Leopoldsfest unter Karl VI.....	107
Staatskult.....	111
Die dynastische Symbolik der Schleiermonstranz	116
DIE LEGENDEN IN BAROCKER HOMILETIK	119
<i>Seeschlacht und Türkengefahr</i>	119
<i>Leopoldspredigten</i>	120
DAS PRINZIP DER SUBSTITUTION	125
DIE BILDICHE ALLEGORESE	139
DAS HOLZ DES KREUZES	139
<i>Lepanto und das Schiff der Kirche</i>	139
<i>Der Klosterneuburger Hollunderbaum</i>	148
DAS SANCTISSIMUM ALS TEIL DER GNADENBRINGENDEN TRINITÄT	155
<i>Überwindung des Halbmondes vor Lepanto</i>	155
Der „miles christianus“	160
<i>Die Trinität als österreichische Heilsverheißung</i>	162
DIE MARIENERSCHEINUNGEN	168
EDELSTEINSCHMUCK	170
<i>Lepanto-Monstranz</i>	170
<i>Schleiermonstranz</i>	174
EXKURS: DIE SCHLEIERMONSTRANZ ALS SYMBOL HÖFISCHEN LEBENS	180

ZUSAMMENFASSUNG	187
DIE LEPANTO-MONSTRANZ	187
DIE SCHLEIERMONSTRANZ	193
SCHLUSSBEMERKUNG.....	195
ANHANG: QUELLEN ZUM BESATZ DER SCHLEIERMONSTRANZ.....	199
LITERATURVERZEICHNIS	202
ABBILDUNGEN	214

Einführung

Diese Studie befaßt sich mit zwei hervorragenden Werken der katholischen Goldschmiedekunst des Barockzeitalters, die aufgrund ihrer inhaltlichen und formalen Einzigartigkeit unter den eucharistischen Monstranzen von hohem kunstwissenschaftlichen Interesse sind: 1708 lieferte der Augsburger Goldschmied Johann Zeckel die sogenannte Lepanto-Monstranz an die Bürgerkongregation Maria vom Siege in Ingolstadt. Wenige Jahre später, 1714, wurde die Schleiermonstranz für das Augustiner-Chorherrenstift in Klosterneuburg durch Johann Kä-nischbaur aus Wien fertiggestellt. Beide Kunstwerke sind den Sonnenmonstranzen zuzuordnen, einer formalen Weiterentwicklung der aus Italien bekannten Scheibenmonstranz. Sonnenmonstranzen treten im deutschen Sprachraum seit dem 1. Viertel des 17. Jahrhunderts auf und setzten sich bis zur Jahrhundertwende weitgehend durch.¹ Die flachen Schauseiten beider Memorialmonstranzen werden von jeweils einem goldenen Strahlenkranz hinterfangen. Bis zur Säkularisation verfügte die Ingolstädter Monstranz noch über eine kniende Schafffigur in Form eines Türken, die sehr wahrscheinlich eingeschmolzen wurde. Ihrer Dekoration nach gehört die Schleiermonstranz in Klosterneuburg zu den Baummonstranzen², denn hier werden Schafft und Schaufläche durch einen blühenden Holunderbaum gebildet. Darüber hinaus kann sie den „Bildhauermonstranzen“³ zugerechnet werden, da Matthias Steinl ein Modell angefertigt hatte. Der verlorene Fuß der Ingolstädter Lepanto-Monstranz wurde ebenfalls nach einem Bildhauermodell gearbeitet. Die hier zu behandelnden Kunstwerke stehen damit beide in engem Zusammenhang mit figürlich und szenisch gestaltetem Kirchengesamtheit, das um 1700 vor allem in Augsburg, München und Wien gefertigt wurde.⁴

¹Noppenberger, Die eucharistische Monstranz des Barockzeitalters, S. 19-24. Die früheste Sonnenmonstranz befindet sich in der Münchener Residenz. Ihr läßt sich eine Zeichnung Hans Krumpers (1570-1634) in der Graphischen Sammlung München (32079) zuordnen. Die Datierung erfolgte aufgrund des Todesjahres von Krumper.

²Noppenberger, S. 40-42

³Der Begriff stammt von G. Woeckel und E. Herzog, Ignaz Günthers Frühwerk, S. 303-313. Hier werden eine ganze Reihe von Bildhauermonstranzen genannt, die von namhaften Bildhauern entworfen wurden.

⁴Zit. Heppe, Figürlich und szenisch gestaltetes Altargerät der Barockzeit, S. 17

Noppenberger hat die beiden Monstranzen als „ikonologische Sonderfälle“ erkannt und für sie die Bezeichnung „Memorialmonstranzen“ definiert:

„Memorialmonstranzen sollen [...] jene eucharistischen Schaugefäße genannt werden, welche in ihrer Ikonologie auf die Eucharistie gar keinen Bezug nehmen, sondern ein Ereignis aus der Lokal — oder Kirchengeschichte in Erinnerung bringen möchten. In ihrem Aufbau und in ihrer Dekoration unterscheiden sie sich nicht wesentlich von den übrigen Barockmonstranzen. Was ihre technische Ausführung betrifft, sind sie wahre Prachtstücke der hochstehenden Goldschmiedekunst. Weil ihr bildlicher Inhalt aber mit dem Zwecke der Monstranz gar nichts mehr zu tun hat, werden sie in der Literatur scharf kritisiert.“⁵

In seiner Kritik stützt sich Noppenberger auf Braun⁶ und Weingartner⁷, die beide auf die Diskrepanz von bildlicher Darstellung und liturgischer Funktion der Monstranzen hinweisen. Bisher ist in der Kunstgeschichte der Versuch unterblieben, diese Diskrepanz erklärend aufzulösen, weshalb in den beiden Memorialmonstranzen bis heute wenig mehr als spektakuläre Kuriositäten gesehen werden, denn ihre kunsthandwerklich virtuose Kleinteiligkeit rückt sie in eine trügerische Nachbarschaft zu Werken der profanen Goldschmiedekunst. Die liturgische Funktion der beiden Zeigegeräte gerät dabei ebenso außer acht, wie der theologische Sinn der dargestellten Szenen.

Um eine Grundlage für die ikonographische Betrachtung zu gewinnen, müssen die Monstranzen detailliert beschrieben werden, denn die außerordentliche Komplexität der Objekte macht dieses Vorgehen unumgänglich. Auch möchte sich diese Darstellung nicht dem Vorwurf aussetzen, sie behandle die Meisterwerke Zeckels und Känischbaurs als bloße anthropologische Symptome⁸. Es soll hier nach den Zugangsbedingungen der Kunstwerke gefragt werden, ohne sie zur Illustration geschichtlicher Verhältnisse zu degradieren. Da aber gerade der handwerklich gefertigte Gegenstand den Gehalt vermittelt, sind Gehalt und Bild nicht gänzlich voneinander zu trennen.⁹ Diese ikonologisch orientierte Studie will die künstlerische Form nicht vernachlässigen, sie geht aber von dem Grundsatz aus, daß sich die ausführenden Künstler nach der Funktion des Gegenstandes und den Vorgaben der Auftraggeber richten mußten. Im Sinne Warburgs sollen deshalb auch Materialien aus kunstfremden Bereichen herangezogen wer-

⁵Zit. Noppenberger, S. 62

⁶Braun, Das christliche Altargerät, S. 383

⁷Weingartner, Das kirchliche Kunstgewerbe der Neuzeit, S. 228

⁸Vgl. Weidlé, Bildsemantik, S. 8 f., n. Warncke, Sprechende Bilder, S. 13

⁹Warncke, Sprechende Bilder, S.14

den.¹⁰ Das berühmte, von Panofsky vorgelegte Modell des Verstehens künstlerischer Gegenstände in drei Bedeutungsschichten, dem Phänomen-, Bedeutungs- und Dokumentsinn, kann wegen seiner z. T. unhistorischen, vom lokalen Kontext oftmals losgelösten Ausrichtung keine durchgängige Anwendung finden.¹¹ Die „Wiener Schule“, vor allem vertreten durch Sedlmayr und Mrazek, die in der barocken Kunst der Gegenreformation „tiefsinnige“ Schichtensysteme ausmachte, bietet speziell für die beiden hier zu untersuchenden, zeitlich dicht beieinander liegenden Gegenstände eine weit tragfähigere, weil historisch angemessenere Grundlage.¹² Bättschmann hat in seiner Hermeneutik auf die grundsätzliche mediale Divergenz von Sprache und Bild hingewiesen und ein Schema der Bildauslegung erarbeitet, das wohl einige Anregungen geben kann, aber ebenfalls von einem unhistorischen Bildbegriff ausgeht.¹³ Insbesondere im Hinblick auf die Memorialmonstranzen, die komplizierte Verknüpfungen von Bild und Gerätschaft vorstellen, ist diese Hermeneutik jedoch nicht ausreichend, schon aus dem Grunde, da zur Entstehungszeit der Objekte ohnehin von einer Analogie von Wort und Bild ausgegangen wurde. Nur eine „medienhistorische Methode“ (Warncke) kann hier zu einer befriedigenden Analyse der Kunstwerke führen.¹⁴ Es muß deshalb unternommen werden, die Monstranzen exemplarisch auch in ihrer medialen Geschichtlichkeit zu verstehen. An die beiden außergewöhnlichen Kunstwerke sollen Fragen gerichtet werden, die von den erwähnten Methoden nicht explizit vorgesehen wurden. Unter dem Eindruck von Foucault und Derrida werden die Kunstwerke in ihrer Geschichtlichkeit gesehen, um sie in der Diskursanalyse mit verschiedenen kulturellen Bereichen und Zusammenhängen vergleichbar zu machen.¹⁵ Beschrieben werden soll die Intertextualität der Monstranzen mit jener Kultur, die sie hervorgebracht hat. Dabei sind einige wichtige Fragen¹⁶ zu klären: Es wird zunächst festzustellen sein, welchen Handlungs-

¹⁰Wuttke, Warburgs Methode – Wuttke, Warburg, Schriften, bes. S. 601-638 – Gombrich, Aby Warburg – Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte, S. 201-205 – Zusammenfassend Warncke, Sprechende Bilder, S. 11 ff.

¹¹Panofsky, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung, S. 85-97 – Panofsky, Einleitung, S. 30-54 – Panofsky, Einführung, S. 7-67 – Baur, Kunsthistorik, S. 93-96 – Zu den Grundlagen des Symbolbegriffs s. v. a. Warncke, Sprechende Bilder, S. 11 f. (Anm. 9)

¹²Sedlmayr, Zu einer strengen Kunstwissenschaft – Sedlmayr, Kunstwerk und Kunstgeschichte – Mrazek, Ikonologie der barocken Deckenmalerei – S. a. Baur, Kunsthistorik, S. 90-93 u. 97 f. und die auf Sedlmayr aufbauende Studie: Matsche, Die Kunst im Dienst der Staatsidee.

¹³Bättschmann, Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, S. 156-165

¹⁴Warncke, Sprechende Bilder, S. 14, zit. S. 15

¹⁵Foucault, Archäologie des Wissens, S. 182 ff. – Kaes, New Historicism, S. 253

¹⁶Geenblatt, Kultur, S. 50 – Vgl. auch White, Foucaults Diskurs, S. 132-174

modellen bzw. Verhaltensweisen das Werk Geltung verschafft. Die Erklärung, warum die Memorialmonstranzen von den Zeitgenossen als bedeutend empfunden wurden, soll von den Ansichten moderner Betrachter erläuternd abgesetzt werden. Auf die uns im Kunstwerk heute verborgenen gesellschaftlichen Gegebenheiten, auf die es beruht, ist hinzuweisen, auch um herauszufinden, ob es sich in seiner Aussage direkt oder indirekt gegen eine ideologisch mißliebige Gruppe oder Person richtet. Schließlich muß untersucht werden, mit welchen allgemeineren sozialen Strukturen der Zeit die beschriebenen Akte des Lobens oder Tadelns in Beziehung stehen. Unter Zuhilfenahme von ganz unterschiedlichen Vergleichsmaterialien — möglichst aus dem lokalen Bereich — soll dann versucht werden, die Memorialmonstranzen nicht nur als Bilder, sondern auch als Gegenstände in ihrem liturgischen Kontext zu verstehen. Nicht zu vergessen ist die ökonomische Bedeutung dieser Kunstwerke, denn beide waren in ihrem jeweiligen Umfeld sehr teure Anschaffungen. Der materielle und künstlerische Aufwand, der hier betrieben wurde, wie auch die Übereinkünfte der Auftraggeber und der Künstler können selbst über die Bedeutung der Werke Auskunft geben.¹⁷ Die Beschäftigung mit der ortsgebundenen Ikonologie dieser Objekte ist deshalb für die Erforschung der barocken Goldschmiedekunst von einigem Interesse. Den Gegenstandsbeschreibungen der Monstranzen folgt die Darstellung der jeweiligen Auftragsgeschichte und ihrer Bedingungen, um anschließend eine Erklärung der überaus bedeutungsbeladenen Schlacht- und Stiftungsszenen zu versuchen. Hierbei wird zunächst von der konkreten Funktion jeder *vas sacra* im lokalen Kontext der Liturgie auszugehen sein. Im weiteren Verlauf sollen deshalb nicht ausschließlich kunsthistorische Materialien befragt werden. Ebenso werden historische, theologische und literarische Texte heranzuziehen sein, um der geistesgeschichtlichen Bedeutung der außergewöhnlichen Monstranzen gerecht werden zu können. Den Beschreibungen der beiden Goldschmiedearbeiten sei ein kritischer Forschungsbericht vorangestellt.

Das Tridentinum brachte der katholischen Glaubenslehre insgesamt eine größere theologische Systematisierung und eine tiefere Begriffsschärfe, wodurch komplexere Bildprogramme mit einer Überlagerung mehrerer Sinnschichten erst ermöglicht wurden. Die Theologen konnten in der Barockzeit erstmals auf die gesamte Väterliteratur zurückgreifen, die nun, auch durch Fortschritte in der Drucktechnik, erstmals

¹⁷Vgl. Baxandall, Die Wirklichkeit der Bilder, S. 9-40 („Geschäftliche Vereinbarungen“)

in leichter erreichbarer Form vorlagen. Eine positive, den Quellen verpflichtete Theologie wahrte die humanistische Kontinuität, führte aber auch die geistigen Strömungen des Mittelalters weiter. Neuerungen verbargen sich häufig im verbalen Rückgriff auf die vertrauten Begriffe scholastischer Autoritäten. Die süddeutschen Theologen brachen im späten 17. Jahrhundert die Dominanz der Gelehrten aus den romanischen Ländern, ihre Schriften wurden bald in der gesamten katholischen Welt als anerkannt. Diese theologische Autorität manifestierte sich auch in den kirchlichen Aufträgen der Zeit, speziell in den wichtigsten liturgischen Geräten, an Kelch und Monstranz, in denen die göttlichen Geheimnisse Bild wurden. Der Kelch als Verkörperung Mariens stellte gleichzeitig das Bild des Grabes Christi vor. Noch heute werden Kelch und Patene als „das neue Grab Christi“ bezeichnet. Die Austauschbarkeit dieser Bilder von Kelch, hl. Grab und Maria wurde in der Barockzeit neu belebt.¹⁸ Auch die Monstranz wurde als *Domus Aurea* gesehen, als eine Wohnstätte Christi. Die berühmte Prager Loreto-Monstranz ist als Gegenstand ein Bild der Madonna selbst, in der Christus in der Brotgestalt lebt.¹⁹ Diese grundsätzliche Symbolik der Altargeräte wird bei den Memorialmonstranzen noch durch die auf ihnen dargestellten profangeschichtlichen Ereignisse überlagert, wodurch letztere im Licht der Heilsgeschichte einen Sinnzuwachs erhalten.²⁰ Die auf der Monstranz dargestellten Historien sind Vorbilder des christlichen Lebensvollzuges, da sie durch den heilsgeschichtlichen Symbolgehalt der liturgischen Geräte interpretiert werden. Nach Karl Rahner liegt der Unterschied zwischen Profan- und Heilsgeschichte darin, daß die Profangeschichte selbst keine sichere Interpretation auf Heil und Unheil gestattet, während die Heilsgeschichte eine solche Deutung zuläßt: „Die Heilsgeschichte deutet die Weltgeschichte als antagonistische und verhüllte.“²¹ Lepantoschlacht und Schleierfund werden auf den Memorialmonstranzen heilsgeschichtlich als moralisch-didaktischer Appell vorgeführt. Die Erinnerungsinhalte der Monstranzen waren für die Menschen um 1700 nicht nur retrospektiver, sondern auch prospektiver Natur. Man erinnerte sich nicht nur an das Geschehene, sondern gleichzeitig auch an das Versprochene.²² Die Beschäftigung mit der Ingolstädter Lepanto-Monstranz, darauf sei ab-

¹⁸Schulten, Kelch und Monstranz, S. 29

¹⁹Ebd., S. 32

²⁰Vgl. Wolfhart Pannenberg: Weltgeschichte und Heilsgeschichte. In: Geschichte – Ereignis und Erzählung, Konstanz 1973, S. 307-323 – Rahner, Weltgeschichte und Heilsgeschichte, S. 118 ff.

²¹Zit. Rahner, Weltgeschichte und Heilsgeschichte, S. 129

²²Belting, Bild und Kult, S. 20 f.

schließlich hingewiesen, bildete im Rahmen einer Magisterarbeit²³ den Anlaß dieser Dissertation. Bereits im Zuge jener ersten Studie zeigte sich, daß nur eine Untersuchung beider Memorialmonstranzen in einer gemeinsamen Abhandlung geeignet sein kann, die Stücke wirklich zum Sprechen zu bringen.

Forschungslage zur Lepanto-Monstranz

Die Monstranz der Bürgerkongregation Maria vom Siege zu Ingolstadt gehört zweifelsohne zu den prominentesten Stücken der barocken Goldschmiedekunst. Die im Jahre 1708 von dem Augsburger Goldschmied Johannes Zeckel fertiggestellte Prunkmonstranz genießt diesen Ruhm nicht ohne Berechtigung, denn sie ist, was ihre Thematik, ihre künstlerische Formgebung und den hierbei gezeigten materiellen Aufwand angeht, ein völlig singulärer Gegenstand. Jeder Kunstinteressierte, der sich auch nur entfernt mit barocker Goldschmiedekunst befaßt, wird bald auf die hier zu behandelnde Lepantomonstranz aufmerksam werden, denn sie wird in der Kunstliteratur sehr häufig genannt.²⁴ Wie zu zeigen sein wird, hat die Bekanntheit des Kunstwerkes paradoxerweise eine gründliche kunsthistorische Darstellung verhindert, denn die Monstranz wird in der einschlägigen Literatur fast durchweg als kunsthandwerkliche Kuriosität gehandelt und hat auch in

²³Clemens Kieser: Seeschlacht mit Realpräsenz. Die Lepanto-Monstranz des Augsburger Goldschmiedes Johann Zeckel für die Bürgerkongregation Maria vom Siege in Ingolstadt. (Magisterarbeit an der Universität Tübingen, 1993) Die Lepanto-Monstranz wurde in der Folge in zwei Abhandlungen genauer untersucht, die nun die Grundlage der diesen Gegenstand betreffenden Passagen in dieser Dissertation bilden. (Vgl. Fußn. 24)

²⁴Die Monstranz wird erwähnt bei Thieme/Becker, Allg. Lexikon der bildenden Künstler, Bd.36, S. 424, hier eine Zusammenfassung der älteren Literatur. – Veit/Lenhardt, Kirche und Volksfrömmigkeit im Zeitalter des Barock, S. 60 – Müller, Ingolstadt, S. 36, Abb. S. 33 – V. H. Elbern: Art. „Geräte, Liturgische I“. In: Theologische Realenzyklopädie, Bd. VIII, S. 401 – Schindler, Große Bayerische Kunstgeschichte Bd. 2, S. 342, Abb. S. 227 – Karlinger, Bayerische Kunstgeschichte, Bd. 1, S. 102, 181 – Schnell/Keysseltz, Bayr. Frömmigkeit, Nr. T 300 (m.Abb.) – Honour, Goldsmiths & Silversmiths, S. 133–137, Abb. S. 137 – Bazin, Paläste des Glaubens, Bd. 2, S. 16 f. (m. Abb.) – Hernmarck, Kunst der europäischen Gold- und Silberschmiede, S. 298 – Seling, Kunst der Augsburger Goldschmiede, Bd. I S. 97 f. u. S. 266, Bd. II Abb. 308, Bd. III S. 272 – Appuhn, Schatzkammern in Deutschland, Österreich und der Schweiz, S. 110 f. (Abb. S. 111) – Honour/Fleming, Lexikon Antiquitäten und Kunsthandwerk, S. 682 – Heppe, Figürlich und szenisch gestaltetes Altargerät der Barockzeit, S. 25 (m. Abb.) – Matsche, Kunst im Dienst der Staatsidee, S. 149 f. – Döbele, Die Künstler und die Seeschlacht von Lepanto, S. 75 – Pechstein, Zur deutschen Goldschmiedekunst, In: ders.(Hrsg.), Deutsche Goldschmiedekunst, S.11–55, Abb. 67 u. 68 – M. Müller, Art. „Monstranz“, In: Marienlexikon, Bd. 4, S. 503 f. (m. Abb.) – Ausst. Kat. München 1991 „Jesuiten in Bayern“, S. 156 f. (Abb. S. 149) — C. Kieser, Seeschlacht mit Realpräsenz, Ikonologische Studien zur Ingolstädter Lepanto-Monstranz, S. 115-132 — C. Kieser, „Künstliche Arbeit und schönste Gedanken“. Bild, Kult und Rhetorik: Die Lepanto-Monstranz in ihrem zeitgenössischen Kontext, S. 43-107

der Wissenschaft noch kein weitergehendes Interesse erfahren. In der Kunstliteratur wird sie zwar häufig und gerne erwähnt, jedoch fast durchweg in allzu knapper und dabei inhaltlich oft nicht korrekter Weise. Hier seien deshalb nur die wichtigsten Erkenntnissetappen chronologisch vorgestellt: Im Jahre 1895 bewunderte man die Monstranz, die „mit überladener Pracht, aber mit unendlichem technischen Können den Sieg über die Türken bei Lepanto“²⁵ darstelle. Eine erste wissenschaftlich wertende Äußerung zur Lepantomonstranz findet sich in Georg Wilkes²⁶ Dissertation zur kirchlichen Goldschmiedekunst in Augsburg aus dem Jahre 1907:

„Ein merkwürdiges Monstrum ist die Ingolstädter Monstranz des Johann Zeckel mit der Darstellung der Seeschlacht bei Lepanto. Der Vater des geschmacklosen Gedankens, das Rankenwerk mit seinem maßvoll verteilten Figurenschmuck durch das Getümmel einer Seeschlacht zu ersetzen, dürfte wohl kaum der Augsburger Meister sein. Wir haben es vielmehr offenbar mit einem wunderlichen Einfall des Bestellers zu tun, den der Meister so gut als möglich auszuführen suchte, wobei es ihm jedenfalls sehr gut gelang, den Gegenstand durch geschickte Komposition zu ornamentaler Wirkung zu zwingen, so dass das Stück wenigstens aus der Ferne den Hauptzweck erfüllt, zu dem es eigentlich da ist.“²⁷

Wilke spricht hier die schon eingangs genannten Topoi der ästhetischen Kritik an. Der Forscher gibt sich nicht die Mühe, nach der inneren Motivation der Darstellung zu fragen. Daß der Künstler auf die Wünsche des Auftraggebers Rücksicht nehmen mußte, erscheint als bloßer Gemeinplatz. Heute ist bekannt, daß der Auftrag von den Jesuiten initiiert wurde und daß dem Meister, wenn überhaupt, nur ein geringerer Anteil bei der Bildinvention zukommt. Davon wird später noch zu handeln sein.

In seinem bis heute maßgeblichen Werk gesteht der Jesuit Joseph Braun zu, daß man Monstranzen wie die der Bürgerkongregation zwar als „hervorragende Meisterwerke der Goldschmiedekunst bewundern“ könne, als Monstranz seien diese aber, „wenn auch gut gemeint, eine Verirrung“²⁸. In der getriebenen Darstellung auf der Schauseite der Monstranz erkennt Braun jedoch eine „Allegorie auf den Seesieg von Lepanto“²⁹, deren gedanklicher Inhalt von ihm leider nicht weiter erläutert wird. Carl Max Haas äußert sich 1949 in ähnlicher Weise wie Braun, wenn er festlegt, daß man die Monstranz „nicht vom künstleri-

²⁵Zit. Bezold/Riehl, *Kunstdenkmale des Kgr. Bayern*, 1. Theil, S. 22

²⁶Wilke, *Goldschmiedekunst Augsburgs*, Diss. München 1907

²⁷Zit. a.a.O., S.29

²⁸Zit. Braun, *Altargerät*, S.383

²⁹Zit. ebd., S. 393

schen, sondern nur vom kunstgewerblichen Standpunkt aus“ betrachten darf. „Künstlerisch gesehen wäre sie trotz vieler Einzelheiten ein stilistisches Konglomerat, während sie kunstgewerblich betrachtet Staunen und Hochachtung abnötigt.“³⁰ Ernst Gall³¹ verwendet das Adjektiv „prachtvoll“, während Heinz Leitermann³² die Monstranz Zeckel in ihrer Gesamtkomposition im modernen Sinne als „surrealistisch“ empfindet. Und Ulla Stöver spricht 1955 sogar „von einer imponierenden Grenzüberschreitung“.³³

In seiner sehr verdienstvollen Dissertation hält Franz-Xaver Noppenberger schließlich zugute, daß man „trotz aller liturgischen Einwendungen“ Monstranzen vom Ingolstädter Typus „als Prachtwerke unter den Monstranzen des Barock nicht vermissen“ möchte. Noppenberger stellt erstmals fest, daß es sich hier zwar der Form nach um eine typische Sonnenmonstranz handelt, er bezeichnet jedoch die Ikonologie der Darstellung als „einzigartig“³⁴. Im Jahre 1960 wurde die Lepanto-Monstranz auf der Münchener Ausstellung „Eucharistia“ gezeigt. Im zur Ausstellung erschienenen Katalog wurde hier fälschlicherweise die Studentenkongregation der Universität Ingolstadt als Auftraggeber angegeben.³⁵ Richtig ist vielmehr, daß es sich um einen Auftrag der Bürgerkongregation handelte.

Die vom Umfang her ausführlichste Darstellung zur Lepantomonstranz stammt von einem Laien, dem damaligen Mesner der Ingolstädter Bürgerkongregation, der diese 1962 anlässlich des 350jährigen Gründungsjubiläums seiner Kongregation verfaßte.³⁶ In der unwissenschaftlichen Arbeit werden häufig historische Fakten mit mündlichen Überlieferungen vermennt.

Im Jahre 1968 war die Monstranz auf der großen Ausstellung „Augsburger Barock“ in Augsburg zu sehen. Hannelore Müller äußerte hier die vage Vermutung, daß der Reiß des „barocken Ungetüms“ von dem Augsburger Maler Johann Rieger stamme.³⁷ Im Jahre 1972 wurde das

³⁰Zit. Haas, Asamkirche Maria de Victoria, S.21

³¹Gall, Dehio – Handbuch Oberbayern, S.312

³²Leitermann, Deutsche Goldschmiedekunst, S. 89

³³Zit. Stöver, Goldschmiedekunst in Augsburg, S.365

³⁴Zitate aus Noppenberger, Monstranzen, S.63

³⁵Kat. München 1960: Eucharistia. Deutsche eucharistische Kunst. Offizielle Ausstellung zum eucharistischen Weltkongreß München 1960; Kat. No. 231, Abb. Tf. 61

³⁶Bauer, Prunkmonstranz der Bürgerkongregation, 1962 – Hier wird von einer Auftragserteilung im Jahre 1678 gesprochen, was bei einer Lieferung 1708 einer Arbeitszeit von 30 Jahren entspricht. Zeckel wurde aber erst um 1691 Meister. Die legendäre Arbeitszeit wird gerne unkritisch übernommen, z.B. von Lohmeier, Maria de Victoria in Ingolstadt, S.46 – Vgl. H. Seling: Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868. 3 Bde. 1980; Bd. III, S.271

³⁷Zit. Müller, Goldschmiedekunst 1620 – 1720, S.379, s. a. Kat. Nr. 558

Prunkstück erneut in München gezeigt. Der Titel der Ausstellung lautete diesmal „Bayern — Kunst und Kultur“.³⁸ In seinem Aufsatz „Ingolstadt in der Kunstgeschichte Bayerns“ bringt Norbert Lieb erstmals den Gedanken ins Spiel, daß es „wichtig ist, zu sehen und zu bedenken, wie alle bildhafte, strahlende Fülle gleich dem Barocktheater der Jesuiten einen welt-heilsgeschichtlichen Zentralsinn innehält“.³⁹ Weiter ausgeführt wurde dieser interessante Gedanke von ihm jedoch nicht. Der Ingolstädter Historiker Siegfried Hofmann legte 1976 der Öffentlichkeit erstmals die im Ingolstädter Stadtarchiv erhaltenen Quellenmaterialien vor. Darunter befindet sich als wichtigste erhaltene Urkunde die von Zeckel 1708 ausgestellte Rechnung. Diese Archivalien wurden vom Autor der vorliegenden Studie im Hinblick auf eine erweiterte, erstmals ikonologisch verfahrenende Deutung der Monstranz eingehend untersucht.⁴⁰

³⁸Kat. München 1972: Bayern. Kunst und Kultur. S.432 f. (Kat. Nr. 1188); Abb. Tf. 30

³⁹Zit. Lieb, Ingolstadt in der Kunstgeschichte Bayerns, S.442, Abb. Nr. 21 u. 22

⁴⁰Hofmann, Maria de Victoria – Nachruf auf die einstige Kirche der Kongregation Maria vom Sieg, S.81–137, dort v. a. S.114–122 (künftig als Hofmann, Nachruf I) – Eine Zusammenfassung dieses Aufsatzes findet sich in Hofmann/Treffer, Cosmas Damian Asam, S.127 – 130, Abb. SS.12, 127, 128, 160 – Verwertet auch in Kat. Ingolstadt 1988, Goldschmiedearbeiten in und aus Ingolstadt; darin auch: Hofmann, Werke der Goldschmiedekunst in und aus Ingolstadt, S.78–81, Kat. Nr. 45, Abb. S.79 u. 122

C. Kieser: „Künstliche Arbeit und schönste Gedanken“. Bild, Kult und Rhetorik: Die Lepanto-Monstranz in ihrem zeitgenössischen Kontext. In: Sammelblatt des historischen Vereins Ingolstadt, 104 (1995), S. 43-107 – C. Kieser: Seeschlacht mit Realpräsenz. Ikonologische Studien zur Ingolstädter Lepanto-Monstranz, 1708. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (1996), S. 115-132. Auf beide Veröffentlichungen erfolgen im laufenden Text keine Einzelverweise mehr, da sie Grundlage für die nachfolgenden Passagen zur Lepanto-Monstranz sind.

Forschungslage zur Schleiermonstranz

Wie die Lepanto–Monstranz in Ingolstadt ist die Schleiermonstranz im Stift Klosterneuburg ein Hauptwerk der sakralen Goldschmiedekunst, das, seiner Bedeutung entsprechend, in der Kunstliteratur ebenfalls sehr häufig erwähnt und abgebildet wird.⁴¹ Dennoch ist eine umfassende Darstellung bisher noch nicht unternommen worden. Die wichtigsten Ergebnisse der Forschung seien deshalb zunächst in chronologischer Weise vorgestellt.

In kunsthistorischem Zusammenhang wurde die Schleiermonstranz 1882 von Ubald Kistersitz erstmals kurz beschrieben.⁴² In einem Buch über Schatzkammer und Kunstsammlungen im Stift Klosterneuburg (1889) erfolgte eine genauere Beschreibung des Kunstwerks, auch werden hier der Goldschmied Känischbauer und Matthias Steinl als ausführende Künstler benannt, dies gilt auch für die weiter beteiligten Handwerker.⁴³ Die Gründung der Schatzkammer, in der die Schleiermonstranz noch heute aufbewahrt wird, ist auf das Jahr 1677 datiert.⁴⁴ Ebenfalls 1889 publizierte der damalige Stiftsschatzmeister Ivo Sebald eine Abhandlung, in der er sich nun ausschließlich mit der Schleiermonstranz befaßte. Nicht nur der Vertrag Johann Känischbaurs mit dem damaligen Propst Ernst Perger wurde hier erstmals abgedruckt, sondern auch die Quittungen der an den Goldschmied getätigten Zahlungen⁴⁵, sowie ein Brief Känischbaurs an Perger, der die rapide angewachsenen Kosten der Monstranz rechtfertigt.⁴⁶ Schließlich finden sich hier noch zwei Gutachten abgedruckt, die die Rechtmäßigkeit

⁴¹Kleinere Erwähnungen: Riesenhuber, *Die kirchliche Barockkunst in Österreich* (1898), S. 178 u. S. 449 f. – Örnik, *Das Stift Klosterneuburg* (1914), S. 47 (m. Abb.) – Rosenberg, *Der Goldschmied Merkmale* (1922), Bd. 4, Nr. 7942 – Ginhart, *Wiener Kunstgeschichte* (1948), S. 144 u. S. 177 – Ludwig, *Klosterneuburg, Kulturgeschichte eines österreichischen Stiftes* (1951), S. 42 – Grimschitz/Feuchtmüller/Mrazek, *Barock in Österreich* (1960), S. 86 (Abb. XXII) – Jäger-Sunstenau, *600 Jahre Wiener Gold- und Silberschmiede* (1967), S. 36 – Mrazek, *Schatzkammern und Sammlungen von Werken der Wiener Goldschmiedekunst*, S. 48 (Abb. S. 50) – Feuchtmüller, *Kunst in Österreich* (1973), S. 125 (Abb. 24) – Wacha, *Das Nachleben Leopolds III.* (1976), S. 622 – Hermarck, *Die Kunst der europäischen Gold- und Silberschmiede* (1978), S. 892 – Appuhn, *Schatzkammern in Deutschland, Österreich und der Schweiz* (1984), S. 124 – Röhrig, *Stift Klosterneuburg und seine Kunstschatze*, S. 66 (Abb. S. 63)

⁴²Kistersitz, *Das Chorherrnstift Klosterneuburg*, S. 78

⁴³Boenheim/Ilg/Sebald, *Schatzkammer Klosterneuburg*, S. 27-30

⁴⁴Die Schatzkammer befand sich ursprünglich in der heute abgebrochen Kapelle St. Leopold im Kapitelhaus. 1837 wurden die Exponate aus der baufälligen Kapelle entfernt. 1842 bezog man die heutigen Räumlichkeiten. 1883 erfolgte eine Katalogisierung, 1885 die Aussonderung der seit 1802 enthaltenen naturhistorischen Gegenstände. Vgl. Boenheim/Ilg/Sebald, *Schatzkammer Klosterneuburg*, S. 3-7

⁴⁵Sebald, *Zur Geschichte der grossen Monstranze*, S. 45

⁴⁶Ebd., S. 49

dieser Kostensteigerungen zu beurteilen hatten.⁴⁷ Über die von Känischbaur verarbeiteten Edelsteine und Perlen gibt eine detaillierte Liste Auskunft.⁴⁸ Die Monstranz ist also durch Quellen außergewöhnlich gut dokumentiert. Im Jahre 1773 erscheint sie erstmals in einem Inventar.⁴⁹

Karl Drexler beschäftigte sich in seiner Arbeit von 1894 kursorisch mit der Entstehungsgeschichte der Monstranz. Er stellte fest, daß die Lunula aus den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts stammt.⁵⁰ Diese Ansicht wird von ihm auch in dem 1897 mit Camillo List herausgegebenen Werk vertreten, das sich ausschließlich den Goldschmiedearbeiten im Klosterneuburger Chorherrenstift widmet.⁵¹ Hier wird die Restauration der Schleiermonstranz erwähnt, die der Propst Ubald Kistersitz 1883 durch die Firma Brix und Anders in Wien ausführen ließ.⁵² In einem Aufsatz über die Wiener Goldschmiedekunst zitiert List aus dem bereits veröffentlichten Kontrakt zwischen Propst Perger und Känischbaur.⁵³ Im Jahre 1909 ist die Schleiermonstranz — erstmals in ihrer Geschichte im Ausland und auf einer Ausstellung — in Düsseldorf zu sehen.⁵⁴

In einer Studie über Matthias Steinl beschäftigte sich Wolfgang Pauker 1912 auch mit der Schleiermonstranz, deren Entstehung er unter Würdigung der vorliegenden Quellen schildert. Er kann zwar die Anfertigung einer Zeichnung Steinls für die Monstranz belegen, nicht aber deren Bezahlung.⁵⁵

Moriz Dreger schreibt 1915 in einem Aufsatz über das Verhältnis Känischbaur's zur barocken Plastik in Österreich. Er berichtet in diesem nicht nur über die Goldschmiedewerke des Künstlers, an denen sehr häufig auch Bildhauer beteiligt waren, sondern würdigt nun erstmals seinen Einfallsreichtum bei der Erfindung neuartiger Bildideen. Außerdem stellt Dreger hier die bisher ausführlichste Sammlung biographischer Daten Känischbaur's zur Verfügung.⁵⁶ Josef Weingartner

⁴⁷Ebd., S. 50

⁴⁸Ebd., S. 55 f. (Abgedruckt im Anhang dieser Arbeit)

⁴⁹Ignaz Ambros Lorenz: Verzeichniss deren sich vorfindenden Sachen in der Schatzkammer, Kirche und Sakristey des Stiftes zu Klosterneuburg, 1773 (Ms. im Stiftsarchiv, Neue Rapulatur, S. 19, Beschreibung S. 12 ff.) – Außerdem Ignaz Weigl: Merkwürdigkeiten in der Kirche und Schatzkammer des Stiftes Klosterneuburg, 1790

⁵⁰Drexler, Das Stift Klosterneuburg, S. 158 f. (m. Abb.)

⁵¹Drexler/List, Goldschmiedearbeiten in dem regulierten Chorherrenstifte bei Wien, S. 12 (Abb. Tf. 28 b)

⁵²Ebd.

⁵³List, Geschichte der Wiener Goldschmiedekunst, S. 159

⁵⁴Dreger, Die Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf, S. 446 f.

⁵⁵Pauker, Der Bildhauer und Ingenieur Matthias Steinl, S. 321-325

⁵⁶Dreger, Zu Kanischbauer und der Barockplastik in Österreich, S. 521-543 (Abb. S. 525)

beschreibt 1926 die Schleiermonstranz in seinem Kompendium und vergleicht sie dabei mit Joseph Mosers Reliquienmonstranz des hl. Koloman (1752), die er irrtümlich für eine eucharistische Monstranz hält. Darauf hat Noppenberger später hingewiesen.⁵⁷ Weingartner wirft jedoch beiden Gegenständen vor, „daß ihr inhaltliches Programm mit ihrem eigentlichen Zweck und tieferen Sinn in keiner organischen Beziehung steht.“⁵⁸ Auch Joseph Braun folgt ihm darin, denn er hält in seinem Buch von 1932 die mit aufwendigem Figureschmuck versehene Prunkmonstranz für „ornamental“ und für den liturgischen Gebrauch nicht schicklich.⁵⁹ Man habe es mit einer „bizarren Monstranz“ zu tun, die „eine Anspielung auf die Legende der Gründung des Klosters“ beinhalte.⁶⁰ Diese Wertung ist mit der persönlichen Vorliebe des Autors für die Goldschmiedekunst des Mittelalters zu begründen, die dem geistesgeschichtlichen Klima der Zeit verpflichtet ist. Es ist zudem fragwürdig, von einer Anspielung zu sprechen, da hier doch ganz deutlich die Gründungslegende Klosterneuburgs verbildlicht ist, die den gläubigen Zeitgenossen klar im Bewußtsein war. Noppenberger hat sich in seiner ansonsten hellsichtigen Dissertation dem Urteil Brauns über die Schleiermonstranz angeschlossen, weil „ihr bildlicher Inhalt aber mit dem Zwecke einer Monstranz gar nichts mehr zu tun hat.“⁶¹ Wie schon bei der Lepanto-Monstranz macht er „liturgische Einwendungen“.⁶² Es wird deshalb eine Aufgabe der ikonologischen Untersuchung der Schleiermonstranz sein, zu prüfen, ob die Prunkmonstranz den liturgischen Bedürfnissen tatsächlich nicht angemessen war, oder ob sie nicht vielmehr gerade diese spezifischen Bedürfnisse des Stiftes befriedigte. Die Schleiermonstranz ist, wie zu zeigen sein wird, in ihrer Form- und Sinnggebung von einer höchst beeindruckenden Kohärenz. Eine Diskussion um ein vermeintlich akzidentielles Dekor erweist sich als höchst problematisch, wollte man den Kunstgegenstand dabei selbst nicht in Frage stellen. Jene Fundamentalkritik an der Schleiermonstranz hat, wie Barbara Wild betont, ihre Wurzeln im Bereich der Wiener Goldschmiedeforschung, denn hier „wurde die kunsthistorische Betrachtung der Goldschmiedearbeiten noch stark von gotischen und Renaissance-Stücken gefangen genommen, während die barocken Kunstwerke dem damaligen Geschmack nicht zu

⁵⁷Weingartner, *Das kirchliche Kunstgewerbe der Neuzeit*, S. 228 – Noppenberger, *Die eucharistische Monstranz des Barockzeitalters*, S. 63

⁵⁸Zit. Weingartner, a.a.O., S. 228 ff.

⁵⁹Braun, *Christliches Altargerät*, S. 383

⁶⁰Zit. ebd.

⁶¹Noppenberger, *Die eucharistische Monstranz des Barockzeitalters*, S. 62

⁶²A.a.O., S. 64

entsprechen schienen.“⁶³ Wild weist hier auf die positive Rolle Eduard Leischigs hin, der sich schon zu Anfang des Jahrhunderts um die Würdigung der sakralen Goldschmiedekunst des Barockzeitalters verdient gemacht hat.⁶⁴

Der von Heinrich Klapsia 1943 veröffentlichte Katalog der Klosterneuburger Goldschmiedearbeiten bietet erstmals eine gute Beschreibung des Gegenstandes, der vom Autor als „Monstranz–Phantasie“⁶⁵ bezeichnet wird. Etwa gleichzeitig mit Noppenberger (1958) beschreibt und wertet Hermann Fillitz die Klosterneuburger Prunkmonstranz erstmals nach stilkritischen Gesichtspunkten:

„Die breite Erzählung der Legende ist in ausführlichster Weise auf der Monstranz dargestellt. Genrehafte Züge sind reichlich in die Szene einbezogen. Steinles Monstranz knüpft viel stärker an die Arbeiten des 17. Jahrhunderts an als die Monstranz Fischers. Ihr fehlt die kühne Verbindung des plastischen Sockels mit dem lichterfüllten Schaugefäß. Malerische Zartheit eignet diesem Werk, das in dem Laub der Baumkrone die Effekte des kostbaren Materials in vielfältigen Farbabstimmungen wiederspiegelt.“⁶⁶

Wenn die stilistischen Bemerkungen von Fillitz auch zutreffend sind, so ist doch die Bezeichnung „genrehaft“⁶⁷, wie in dieser Studie zu zeigen sein wird, für die Schleiermonstranz in keiner Weise tragfähig.

Der Augustinerchorherr Floridus Röhrig lobt 1961 die „unerhört freie Gestaltung“ der Monstranz, die trotz ihrer Größe fast zierlich wirke und ein „Unikum der Goldschmiedekunst“ sei. Der Entwurf Steinls ist für ihn eine „phantasievolle Idee“, die auch „mehrfach nachgeahmt“ wurde.⁶⁸ Lässt man das ästhetische Lob einmal außer Acht, so darf bezweifelt werden, daß der Entwurf wirklich eine autonome Leistung Matthias Steinls ist, oder ob er nicht vielmehr in einer engen Zusammenarbeit mit dem Goldschmied und dem Auftraggeber entwickelt wurde.

Das Fehlen eines Kompendiums der Wiener Goldschmiedekunst wurde erstmals 1907 von Eduard Leischig bemängelt. Diese Klage ist bis in die jüngste Zeit ein Topos der Kunstliteratur geblieben.⁶⁹ Fillitz

⁶³Zit. Wild, Der Goldschmied Joseph Moser, S. 8 – Zu dieser Problematik auch Wagner, Liturgische Geräte und geistliche Insignien, S. 148

⁶⁴Leischig, Zur Geschichte der Wiener Gold- und Silberschmiedekunst, S. 345 ff. – Ders., Ausstellung alter Gold- und Silberschmiedearbeiten, Bd. 1, S. 317

⁶⁵Zit. Klapsia, Katalog der Kunstsammlungen im Stifte Klosterneuburg (V. Goldschmiedearbeiten), S. 32

⁶⁶Zit. Fillitz, Meisterwerke der Wiener Goldschmiedekunst, S. 14

⁶⁷Dazu Fillitz (1960): „Genrehafte Züge sind in reichstem Maße in die Szene eingegangen.“ Vgl. Fillitz, Das kirchliche Kunstgewerbe der Barockzeit, S. 265

⁶⁸Zit. Röhrig, Goldschmiedearbeiten im Stift Klosterneuburg, S. 5 (mit Abb.)

⁶⁹Vgl. Leischig, Zur Geschichte der Wiener Gold- und Silberschmiedekunst, S. 345 ff. – Wild, Der Goldschmied Joseph Moser, S. 7 – Wagner, Liturgische Geräte und geistliche Insignien, S. 159

begründet das Desiderat mit der im Vergleich zu Augsburg und München wenig konstanten Entwicklung der Wiener Goldschmiedekunst, die erst nach den Türkenkriegen ein eigenes Gesicht zu entwickeln begonnen habe.⁷⁰

Die große Ausstellung „Leopold III. — Landesfürst und Staatssymbol“ im Jahre 1985 präsentierte die Schleiermonstranz einem breiten Publikum. Der Katalog unternimmt über die bekannten Fakten hinaus keine weiteren Deutungsversuche, er kann jedoch als hervorragendes Fundament einer kontextbezogenen Bedeutungsforschung dienen, da er in kulturwissenschaftlicher Hinsicht einen Großteil jener Realien vereint, die für eine ikonologische Erklärung der Monstranz Quellencharakter haben.⁷¹ Floridus Röhrig hat die Bedeutung der Realien für das Verständnis der Klosterneuburger Monstranz im historischen Kontext an verschiedenen Stellen verdeutlicht.⁷² In ihrer großen Studie über Matthias Steinl sah Leonore Pühringer–Zwanowetz die Schleiermonstranz bereits 1966 als „Mittelpunkt des ikonologischen Programms zu Ehren des hl. Leopold und des Hauses Österreich, wie es die Scheinarchitekturen der Ehrenpforten und des Hochaltarprospekts während der Dauer des Festes vorführen.“⁷³

Die mannigfache Bezogenheit der beiden hier vorgestellten Memorialmonstranzen auf die bürgerliche und klösterliche Sach- und Festkultur ihrer Zeit begründet das zentrale Interesse dieser Studie, die zeigen will, daß es sich bei den hier vorgestellten Meisterwerken der Goldschmiedekunst auch um sakrale Geräte handelt, deren bewußt gesteigerte Bedeutungsvielfalt aus spezifisch lokalem Kontext sehr genau erklärlich ist und sie deshalb in keiner Weise als bloßes „Kuriosum“⁷⁴ erscheinen läßt.

⁷⁰Fillitz, Meisterwerke der Wiener Goldschmiedekunst, S. 12

⁷¹Ausst. Kat. Klosterneuburg 1985 „Hl. Leopold“, Kat. Nr. 554, Abb. 79 u. 80, Abb. S. 390

⁷²Röhrig, St. Leopolds Jagdhunde, S. 184 ff. – Ders., Echte und falsche Babenberger–Überlieferungen in Klosterneuburg, S. 214 ff. – Ders., Haben die Babenberger die Fronleichnamsprozession eingeführt?, S. 195

⁷³Pühringer–Zwanowetz, Mathias Steinl, S. 101 ff. (Abb. 229)

⁷⁴Hepe, Figürlich und szenisch gestaltetes Altargerät der Barockzeit, S. 24

Gegenstandsbeschreibungen

Die Lepanto-Monstranz

Die Ingolstädter Monstranz (Abb. 1) ist eine barocke Strahlenmonstranz mit einer hochovalen, mandorlaähnlichen Schaufläche von 73 cm Höhe und 57 cm Breite. Auf das Traggestell entfallen 40 cm. Die Gesamthöhe beträgt also 123 cm, bei einem Gewicht von etwa 18 kg.⁷⁵

Traggestell

Das von Zeckel gelieferte Traggestell der Monstranz ist nicht mehr erhalten, es fiel der Säkularisation zum Opfer. Es handelte sich hier um die Figur eines knienden Türken, die aus Gold gegossen und mit Perlen besetzt war. Diese die Mandorla tragende Figur wurde höchstwahrscheinlich eingeschmolzen. Die Bürgerkongregation mußte während der Säkularisation fast ihren gesamten wertvollen Kirchenschatz abliefern. Das Traggestell wurde im Januar 1800 entfernt. Auf der im Ingolstädter Stadtarchiv erhaltenen Verlustliste findet sich eine Gewichtseintragung, die auf den verlorenen Gegenstand schließen läßt.⁷⁶ Für den Fuß wurden damals 278 fl. 6 kr. bezahlt. Der Betrag floß der Stadt Ingolstadt zu.⁷⁷

Die Monstranz erhielt nun zunächst ein provisorisches Gestell, das erst 1892 durch das heutige ersetzt wurde. Der Bildhauer Stärk in Nürnberg fertigte den Entwurf, die Firma Brehms in Trier besorgte den vergoldeten Silberguß.

Der breitovale Fuß mißt an seiner Basis 40 cm in der Breite und ist fast ebenso hoch. An den äußeren Enden der Fußplatte sind rundkonvexe, blankpolierte Ausbuchtungen zu sehen, auf denen sich gravierte Inschriften befinden. Sie bilanzieren das Ergebnis der Seeschlacht. Rechts des Schaftes steht zu lesen: „Türkenniederlage anno 1571 7.Oktober und Türken tott 30000.“ Und links: „Christen erlöset 3486 und Schiffe erobert 190 Stucke“.

⁷⁵Bauer, Prunkmonstranz, S.22

⁷⁶Hier findet sich die Gewichtsangabe „6 lb. 30 L. 1 Qu.“. (Das sind nach heutigem Maß etwa 3,3 – 3,5 kg.) – Vgl. Hofmann, Maria de Victoria – Nachruf auf die einstige Kirche der Kongregation Maria vom Sieg, Teil II, S.201; (künftig als Hofmann, Nachruf II)

⁷⁷Hofmann, Nachruf II, S.202

Zwei aufschwingene Rocailleformen leiten beiderseits zum Schaft über, der mit Akanthusblättern verziert ist. Der Nodus ist von einer an Perlen erinnernden Kugelleiste umgeben. Über dem Nodus sind im Rankenwerk zwei Engelsköpfchen zu entdecken, sie sind parallel zur Mandorla ausgerichtet. Den Übergang zur Mandorla bildet ein mit Blattformen versehener Knauf. Der Künstler war hier sicherlich bemüht, Rokokoformen nachzuempfinden, insgesamt aber bildet das Traggestell ein stilistisches Konglomerat. Die Rocailles erscheinen neben klassizistischem Rankenwerk, und auch historisch passen die Rocailleschwünge nicht zur Schaufläche: Sie treten in Süddeutschland erst in den Jahren um 1730 auf.⁷⁸ Hugh Honour hat das neue Traggestell als „rather ugly“⁷⁹ bezeichnet.

Schaufläche

Die Mandorla wird von einem Strahlenkranz aus vergoldetem Messing hinterfangen. Die Strahlen sind gewellt, von unterschiedlicher Länge und zu einzelnen Bündeln zusammengefaßt. Vor die Sonnenscheibe ist der Dekorationsschleier gelegt. Hier dominiert ein weißer Silberton, der sich vom Goldglanz der Strahlen abhebt (Abb. 2).

Kreuzchen

Gekrönt wird die Schaufläche der Monstranz nicht von einem Kreuzchen oder einem Kruzifixus, wie es bei Barockmonstranzen üblich ist, sondern von einer eigenwilligen, kreuzförmig getriebenen, sonnenähnlichen Treibarbeit (Abb. 3). An einen blankpolierten, konvexen Mittelkreis fügen sich in rechtwinkliger Ausrichtung vier c-förmige Voluten, die sich entgegen dem Uhrzeigersinn eindrehen. Sie werden von Strahlen gerahmt.

Möglich ist, daß es sich hier um die Darstellung einer Kreuzblume handelt.⁸⁰ Auch ist an eine ornamentale Sonnendarstellung zu denken. Der Vergleich mit einer Swastika ist in der Barockzeit eher problematisch, auch ist die Swastika als Sonnensymbol nicht zwingend nach-

⁷⁸ Angerer, Das Ornament in der deutschen Goldschmiedekunst, S.68

⁷⁹ Zit. Honour, Gold- & Silversmiths, S.135

⁸⁰ Vgl. Braun, Altargerät, S.370, Abb. 246; n. Noppenberger, Monstranz, S.37

gewiesen.⁸¹ Im Rahmen der Lichtmetaphorik der Strahlenmonstranz drängt sich eine Sonnendarstellung jedoch geradezu auf.⁸²

Schauegefäß

Die von getriebenen Silberwolken umrahmte Schauöffnung tritt als vorderste Schicht aus dem Dekorationsschleier heraus. Aus den Wolken blicken 30 Puttenköpfe hervor (Abb. 5). Während einige Putti Blitzbündel schleudern, ist von manchen nur der Kopf zu sehen. Die Wolkenumrahmung erinnert entfernt an eine Herzform.⁸³ Dieser Eindruck wird dadurch erzeugt, daß im Scheitel des hochovalen Sanctissimums (12 x 12,5 cm) das umgebende Wolkenband etwas nach unten gezogen ist und so an einen Herzzwickel denken läßt. Die Wolkenrahmung wird von 36 dünnen Goldstrahlenbündeln durchdrungen, welche die Majestät des Allerheiligsten dadurch betonen, indem sie das Strahlenmotiv des großen Sonnenkranzes wiederholen. Auf jedem zweiten, dem jeweils breiteren, weiter aus dem Wolkenkranz herauschießenden Strahlenbündel, ist eine Brosche angebracht. Es lassen sich 18 Broschen zählen, die in ihrer Form zwischen zwei Typen alternieren (Abb. 4). Beim ersten Typus handelt es sich um einen Rubin, der vierständig von schwarzen Granaten umgeben ist. Die Steine sind auf einer ausgesägten Kupferscheibe gefaßt, deren Oberfläche mit schwarzer und weißer Farbe emailliert ist. Der zweite Broschentyp ist etwas aufwendiger gestaltet, er trägt im Zentrum zwei nebeneinander sitzende Rubine, die ebenfalls von vier Granatsteinen umgeben sind. Durch die beiden Rubine wird diese Brosche breiter als die erste. Auf der Trägerplatte sind stilisierte Lilien zu erkennen, die in weißer und schwarzer Emailfarbe aufgemalt sind. Von jedem der beiden Broschentypen sind neun auf dem inneren Strahlenkranz angebracht, sie zeigen gescheift-florale Formen.

Die Lunula (Abb. 5) ist von der Rückseite des leicht hochovalen Schauegefäßes zugänglich, sie war ursprünglich in einer Kapsel zwischen zwei Bergkristallscheiben⁸⁴ befestigt und kann herausgenommen werden. Der sichelförmige Halbmond wird von einem Sockel aus Platin getragen, auf dem zwei getriebene Engelsköpfchen erscheinen

⁸¹Lurker, Botschaft der Symbole, S.115 f

⁸²Haag: Sonne. In: LCI, Bd. 4, Sp. 175 – 178

⁸³Die Herzform des Schauegefäßes ist bei barocken Monstranzen sehr häufig. Vgl. Braun, Altargerät, S.390

⁸⁴Der vordere Bergkristall ist durch Glas ersetzt worden.

(Abb. 6). Die goldene Sichel ist sparsam mit silbergeschnittenen Blattformen belegt. Am Scheitel des Mondes befindet sich ein großer roter Turmalin, zu beiden Seiten umgeben von je zwei violetten Saphiren und zwei japanischen schwarzen Perlen. Unterhalb der oberen Enden der Mondsichel sitzt jeweils ein Smaragd.⁸⁵ An der Unterseite der Lunula finden sich zu beiden Seiten des Scheitels drei angelötete Silberringe von etwa zwei Millimeter Durchmesser.

Schlachtdarstellung

Der Dekorationsschleier wird durch eine Silberverschraubung getragen, die die Einzelteile mit der großen Sonnenscheibe verbindet. Die Aufnahme von der äußersten rechten Seite läßt diese Konstruktion deutlich werden (Abb. 7a). Der Gesamtaufbau gliedert sich in vier übereinander liegende Ebenen, die kulissenartig von unten nach oben zurückgestaffelt sind. Diese Tektonik ist gut zu beobachten, wenn man von der Seite in die Schaufläche hineinblickt (Abb. 7b). Die vorderste Schicht bilden die Trophäen am unteren Ende der Mandorla. Ein wenig dahinter ist das Geschehen um das sinkende türkische Schiff zu beobachten, das entgegen der ersten Schicht silbern erscheint. Der Rumpf des christlichen Schiffes ist als dritte Ebene wiederum golden, also vom Türken Schiff deutlich abgesetzt. Die vier Mastbäume, Takelage und Wolkenreliefs bilden zusammen die vierte Ebene, die wieder in Silber belassen ist.

Es ist augenfällig, daß die zurückstapelnde Bauart des Dekorschleiers geeignet ist, eine kulissenhafte Tiefe zu erzeugen, ein Moment, das auf barocken Strahlenmonstranzen höchst unüblich ist, zeichnen sich doch jene durch die Darstellung flach erscheinender, symbolisch-ornamentaler Bildgegenstände aus. Jede der hier genannten Ebenen dieses gebauten Bildes soll nun in der genannten Reihenfolge beschrieben werden.

Den unteren Abschluß der Mandorla bildet eine Ansammlung türkischer Trophäen (Abb. 8). In deren Mitte, genau über dem Schaftansatz, ist der obere Brustteil eines Harnischs mit verschlossenem Visier zu sehen. Auf dem Helm steckt ein Federbusch, die Brust des Harnisches zierte ein nach unten zeigender Halbmond an einer Kette. Zu beiden Seiten der Rüstung ragen Lanzen- oder Fahnenenden heraus, die am oberen Ende entweder einen Halbmond tragen oder spitz zulaufen. An den jeweils äußersten Stangen sind an einer Öse beweg-

⁸⁵Bauer, Prunkmonstranz, S.22

lich herabhängende, silberne Roßschweife angebracht. Sie sind Signa der in der Schlacht besiegten Janitscharen, der türkischen Elitetruppen. Das Tuch der beiden äußeren Fahnen ist faltig hinter dem Harnisch gerefft, nur zwei mit einer Troddel versehene Tuchenden flattern hervor, wie vom Wind herausgezerrt. Auf den punzierten Bannern erscheinen Längsstreifen (links) und arabeske Formen (rechts). Das Trophäenrelief ist auf solche Art gefächert, daß es sehr genau den unteren Abschluß der Mandorla bildet.

Das Thema der zweiten Ebene ist zur Hauptsache das in der Mitte geborstene, untergehende Türkenschiff (Abb. 8 und 9). Das Geschehen erscheint ganz in silberner Treiarbeit, jedoch sind alle Figuren oder Kanonen Silbergüsse, die nachträglich in das Relief eingesetzt wurden. In den sich kräuselnden Wellen vor dem Schiff sind links die winzigen Köpfe der über Bord gegangenen Türken zu sehen. Der Kopf eines türkischen Feldherren wurde nachträglich in die Meereswogen eingesetzt. Er ist wenige Zentimeter neben dem Visier der Trophäensammlung sichtbar. Hinter den Fahnen der Trophäen versteckt, befindet sich ein getriebenes Boot, das mit türkischen Soldaten besetzt ist. Ein wenig links des Achterkastells befindet sich ein ausgesetztes Beiboot, das zu beiden Seiten des Steuerruders mit Halbmonden verziert ist. In diesem Boot sind drei gegossene Silberfigürchen zu sehen. Ganz links steht ein bärtiger Orientale mit einem federverzierten Turban, der in Richtung des Betrachters blickt. Es soll sich hier angeblich um den Sultan Kara Mustafa handeln.⁸⁶ Rechts von ihm steht eine glattrasierte Soldatenfigur, die einen Brustharnisch trägt und in der rechten Hand eine Fahne hält. Über diesem, genau auf dem Heck des Rettungsbootes, ist eine Rückenfigur mit Turban und kurzem Rock zu sehen. Sie hält in der rechten Hand eine Lanze und scheint sich mit der linken vom sinkenden Mutterschiff abzustoßen.

Auf der dem Betrachter zugewandten Backbordseite des havarierten Schiffes sind drei Kanonenmündungen aufgelötet, von denen sich zwei hinter dem Vorderkastell, die dritte nahe des Steuerruders befinden. Das Achterkastell ragt hoch auf, es ist an der Heckseite flach. Seitlich sind im Obergeschoß vier Fenster mit Dreiecksgiebeln graviert, im Untergeschoß erscheinen vier querovale Okuli mit Fensterkreuzen. Die Heckseite ist ornamental verziert und von wulstigen Rankenrahmungen umgeben. Auf dem Achterdeck selbst erscheinen drei mit Halbmonden verzierte Kugellampen. Hinter ihnen flattert eine Fahne mit scharfer Spitze.

⁸⁶Bauer, Prunkmonstranz, S.21

Auf dem Vorderkastell, das an den drei Fensterchen hinter dem Bug zu erkennen ist, stehen drei weitere Figürchen, deren mittlere Ali Pascha, den in der Schlacht umgekommenen Oberbefehlshaber der türkischen Flotte darstellen soll.⁸⁷ Links und rechts von ihm stehen Soldaten in Rüstung, der rechte hält eine Flagge in der Hand. An der Reling vor dem Achterkastell stehen zwei Soldatenfigürchen mit Lanzen in den Händen. Im geborstenen Mittschiffsbereich stehen zwei weitere Figuren knapp oberhalb der Wasseroberfläche und blicken über die Reling. Links wieder ein Soldat mit einer Flagge in der Hand, rechts ein bärtiger Mann mit Turban, der wohl ebenfalls einen türkischen Würdenträger darstellen soll.

Aus dem rechten Teil des Schiffes ragen vier parallele Riemen heraus, auch rechts hinter dem Achterkastell stehen zwei hervor. Es ist deutlich, daß es sich hier um eine Galeere handeln muß, das Schiff der Christen ist demgegenüber als reines Segelschiff erkennbar. Vor dem Bug und auf dem Hauptdeck des Schiffes sind kugelartig getriebene und rauh punzierte Wölkchen zu sehen, die auf einen Brand hindeuten sollen. Auch hinter dem Heck schlägt Rauch hervor. Der vordere der drei Masten ist geborsten, der abgebrochene Mastkorb liegt herabgesunken auf dem Vorderdeck. Auch der mittlere Mast ist auf halber Höhe abgeknickt, nur einige Taue ragen noch empor. Das am Baum flatternde Segel ist nach vorne gefallen und vierfach durchlöchert. Wohl aus dem Grunde, um die genau dahinter liegenden Kanonen des christlichen Schiffes besser sehen zu können. Der achtern stehende Mast ist noch aufrecht, auch der Querbaum mit Segel hängt noch oben. Auf dem Baum sitzt ein Matrose mit Hut, der mit der rechten Hand ein ebenfalls schon durchschossenes Segel refft. Er wird von einem Putto bedroht, der sich im Takelwerk zwischen den beiden vorderen Masten versteckt hält, und mit Pfeil und Bogen auf den arbeitenden Seemann zielt. Sehr plastisch wird hier das himmlische Eingreifen in das Schlachtgeschehen geschildert.

Der vergoldete Rumpf des Christenschiffes kontrastiert nicht nur durch den Farbeffekt mit dem Geschehen auf türkischer Seite, auch ist es wesentlich größer und vergleichsweise unlädiert (Abb. 10 und 11). Übermacht demonstriert schon die Kanonenüberlegenheit des Christenschiffes: Hier ragen 18 Mündungen aus den aufgeklappten Luken. Die Seitenplanken des Schiffes sind mit Nachdruck formuliert, während die des Feindes eher flach wirken. Auch ist der Prunk des christlichen Achterkastells nicht zu übersehen (Abb. 12 und 13). Hier fällt

⁸⁷A.a.O., S. 22

der Blick auf einen Balkon, der von einer Reling mit Vasenfüllung umlaufen wird. Den Balkon rahmen zwei runde Erker, die auf ihren geschindelten Hauben geschweifte, im Wind flatternde Ständer tragen. Vor drei Arkadenfenstern stehend, blicken vom Balkon drei Halbfigürchen herab, von denen das mittlere bärtig ist und einen Pelzhut trägt. Nach Bauer handelt es sich hier um die Figur des spanischen Königs Philipp II.⁸⁸ Diese Zuweisung ist, zieht man die Bildtradition von Lepantodarstellungen heran, durchaus möglich, aber nicht zu belegen. Flankiert wird diese Figur von zwei Soldaten, von denen der linke eine Fahne in der rechten Hand hält.

Über dem mittleren Arkadenfenster sitzt in einer ovalen Kartusche die Emailmalerei des Wappens Pius' V., die an der Tiara, den beiden gekreuzten Schlüsseln und an den diagonalen gelb-roten Streifen zu erkennen ist. Zu beiden Seiten des Wappenschildes sind kleine getriebene Rosetten zu erkennen. Auf dem Feld unterhalb des Kastellgiebels — es ist durch wulstige Treib- und Ziselierarbeit gerahmt — sitzt eine weitere Plakette, auf der in feinstem Maleremail eine weißbärtige, nimbusumstrahlte Figur mit einem Kruzifixus erscheint. Ein greiser Mann blickt dem Betrachter entgegen und hat die linke Hand dabei zum Segen erhoben. Auf dem durch Voluten gerahmten Giebelsegment ist die relativ groß wirkende venezianische Flagge mit dem getriebenen Markuslöwen befestigt (Abb. 14).

Auf dem hornförmig herabgebogenen Vorschiff (Abb. 11) stehen nun drei weitere Halbfiguren, deren mittlere wieder die prominenteste zu sein scheint, denn sie ist als einzige bärtig und weist mit der rechten Hand vorwärts. Ihr zur Seite stehen zwei behelmte Soldaten: der linke hält eine Fahne, der rechte eine Lanze in der Hand. Bauer will sie an ihren Kopfbedeckungen als Angehörige der 1000 bayerisch-tirolerischen Fußsoldaten erkennen, die Herzog Albrecht V. zur Unterstützung gesandt hatte.⁸⁹ Eine nicht zu belegende Behauptung. Rechts neben dieser Figurengruppe hängt ein Silberanker die Bordwand hinab. Er wird nicht durch eine Kette an der Ankeröse gehalten, sondern ist links hinter der am Vorschiff ansetzenden Wantenleiter eingekeilt. Seine relative Mächtigkeit und sein farblicher Kontrast zum goldenen Schiffsrumpf lassen den Anker deutlich hervortreten. Das unter dem Rumpf des Christenschiffes silbern sich kräuselnde Meer ist aus dem gleichen Silberblech gearbeitet, ebenso wie das türkische

⁸⁸Bauer, Prunkmonstranz, S.19

⁸⁹Bauer, Prunkmonstranz, S.19 ff.

Boot, das rechts des Achterkastells zu sehen ist. Es ist mit zehn Figürchen vollbesetzt.

Die Takelage des Christenschiffes nimmt die oberen zwei Drittel der Mandorla ein, sie setzt unterhalb des Schaugefäßes an und zieht sich in ihrer höchsten Ausdehnung bis knapp unter das bekrönende Sonnenrad. In dem von drei Hauptmasten gegliederten Segelwerk wimmelt es von Figuren, es wird durch die himmlischen Heerscharen bevölkert und von flach gehaltenen Wolkenbändern hinterfangen. Die Szene bleibt jedoch insofern transparent, indem die gewellten Strahlen der den Hintergrund bildenden Goldsonne durch den Silberschleier hindurch erkennbar bleiben. Die vom Silberglanz dominierte Takelage setzt sich deutlich vom vergoldeten Schiffskörper ab.

Hinter dem Anker beginnt der diagonal nach links ragende Vorbaum, auf dessen Ende ein Mastkorb sitzt, der wiederum einen kleinen, von einer Flagge gezierten, senkrecht aufragenden Masten trägt, an dem sich ein kleineres Silbersegel mit einem Durchschußloch bläht (Abb. 15 und 16). Unterhalb des Mastkorbes ist ein etwas mächtigeres Vorsegel auszumachen, das gleich drei Kugeldurchgänge aufzuweisen hat. In beiden Vorsegeln findet man die Punze einer Zirbelnuß, das Beschauzeichen der Augsburger Goldschmiedezunft, sowie das Meisterzeichen „IZ“ des Johann Zeckel eingeschlagen (Abb. 16). Zwischen dem Hauptdeck des Christenschiffes und dem Schaugefäß schweben vier fliegende und blitzeschleudernde Silberputti. Sie sind auf Spiralen befestigt und tragen die Schildwappen der an der Schlacht beteiligten Mächte auf eingefaßten Emailplaketten bei sich (Abb. 2). Von links nach rechts sind der Markuslöwe Venedigs, das Rot-weiß-rot des habsburgischen Kaisers, das gespaltene Wappen der habsburgischen Niederlande und die fünf Kugeln (Quinas) aus dem Wappen Portugals zu erkennen. Kaiserliche Truppen aber waren an der Seeschlacht nicht beteiligt. Hier ging es wohl um eine Reverenz an die Leistungen Wiens bei der Verteidigung Europas gegen die Türken. An diesem Detail wird schon deutlich, daß es sich bei dieser Lepantodarstellung nicht um eine wirklichkeitstgetreue Schlachtschilderung gehen kann, dazu waren die historischen Fakten zu bekannt und allgemein zugänglich, wohl eher ist hier der Kampf gegen die Türken insgesamt gemeint. Durch das Wappen der habsburgischen Niederlande wird wohl Don Juan d'Austria selbst genannt, da er dort seit 1576 Statthalter Philipps II. war. Der Spanische König wird seltsamerweise durch die Quinas repräsentiert, die nur ein Element des Wappens Portugals war, das aber erst 1580 zu Spanien kam. Möglicherweise sind hier die

nummehr fünf Königreiche⁹⁰ Philipps auf der spanischen Halbinsel symbolisiert.

Der Hauptmast wird durch das strahlen- und wolkenumkränzte Schaugefäß unterbrochen bzw. überdeckt. Aus dem Scheitel des Schaugefäßes erwächst der Hauptmast von neuem und verbreitert sich zu dem mächtigsten der mit Figuren besetzten Mastkörbe (Abb. 2). Hier ist eine fünfköpfige Gruppe zu beobachten (Abb. 17): In der Mitte steht ein reich uniformierter, mit einer federverzierten Mütze bekleideter, bärtiger Mann von etwa 1,5 cm Höhe. Er hat die Hände in die Hüften gestützt und blickt streng in die Richtung des Betrachters. Aufgrund seiner hervorgehobenen Plazierung soll es sich um Don Juan d'Austria handeln, den kommandierenden Admiral der Schlacht. Rechts hinter ihm befindet sich ein ebenfalls bärtiger Mann mit einer runden Mütze, der ein Wams mit Puffärmeln trägt. Er hat sich Don Juan zugewandt und belehrt diesen mit dem erhobenden rechten Zeigefinger. Den linken Arm hat auch er in die Hüfte gestützt. Bauer will in dieser Figur den Genueser Andrea Doria erkennen.⁹¹ Rechts hinter dem vermeintlichen Andrea steht ein behelmter, bartloser Soldat im Kettenhemd, der mit der rechten erhobenen Hand wohl einmal eine Lanze hielt, mit der linken aber eine Fahne hält. Zur Linken Don Juans sind noch zwei weitere Figuren zu sehen, von denen die erste mit der flachen Mütze ebenfalls eine Lanze trägt. Die Figur am äußersten Rand ist hinter den Takelageblöcken der am Mastkorb ansetzenden Wantenleitern verborgen. Auf den beiden Leitern ist auf unterschiedlicher Höhe jeweils ein kletterndes Figürchen zu sehen. Beide steigen, dem Betrachter den Rücken zugewandt, der Mastspitze entgegen (Abb. 19). Die Wantenleitern laufen empor zur Figur des hl. Geistes in Gestalt einer Taube mit ausgebreiteten Flügeln. Die Taube ist von einem Wolkennimbus umgeben, in dem winzige Puttenköpfe zu entdecken sind, die mit geblähten Backen Wind ausblasen. Die Taube selbst ist auf einer vergoldeten Feder beweglich gelagert. Auf der Spitze des Hauptmastes flattert eine Fahne, die ein graviertes Malteser- oder Johanniterkreuz trägt. Das kleine Topsegel wird vom Wolkennimbus verdeckt, während das weiter unten befestigte Hauptsegel fast völlig sichtbar bleibt.

Der hintere Großmast läuft knapp rechts am Schaugefäß vorbei. Wenig unterhalb des Mastkorbes ragt diagonal nach rechts oben der Baum des Hauptsegels mit gerefftem Segel heraus (Abb. 19). Hier,

⁹⁰Das sind: Kastilien, Leon, Aragon, Granada und Portugal.

⁹¹Bauer, Prunkmonstranz, S.15

fast auf der Höhe des Mastkorbes, klammert sich ein dem Betrachter zugewandter Matrose fest. Er hat den rechten Fuß über den Baum gelegt und blickt, die rechte Hand an den flachen Hut gelegt, wie zum Gruß bereit aus dem Schlachtgeschehen heraus.⁹²

Im rechten Mastkorb stehend ist eine Dreiergruppe zu sehen (Abb. 20). In der Mitte wieder ein bärtiger Mann mit Mütze, der die rechte Hand ebenfalls wie zum Gruß erhoben hat. In seiner vorgestreckten rechten Faust ist ein rundes Loch auszumachen. Hier könnte ein Zep-ter seinen Platz gehabt haben, der die Figur als Phillip II. von Spanien auswies, die mündliche Überlieferung hat sich jedoch auf den Dogen von Venedig festgelegt.⁹³ Rechts und links der besagten Figur, stehen zwei Soldaten, die eine Fahne in ihrer rechten Hand halten. Auch an diesem Mastbaum ist die Figur eines Matrosen zu sehen, die die Wantenleiter erklimmt. Top- und Bramsegel blähen sich unversehrt, der Mast wird von einer Flagge bekrönt.

Der vordere Hauptmast des Christenschiffes läuft links am Schaugefäß vorbei. Das an ihm befestigte Hauptsegel trägt die Spuren dreier Kanonentreffer. Vom Oberdeck des Schiffes führen drei Wantenleitern zum Mastkorb hinauf, sie werden im oberen Teil von der Wolken- und Strahenumrahmung des Schaugefäßes überdeckt. Der Mastkorb sitzt etwas höher als der des rechten Masten (Abb. 2). Nur der Korb des Don Juan befindet sich noch höher. Im linken Mastkorb ist wiederum eine Gruppe von drei Figürchen zu entdecken (Abb. 21). Deutlich im Mittelpunkt steht hier ein bärtiger Mann mit flachem Hut, der mit der rechten Hand herabgrüßt. Rechts von ihm sieht man einen Soldaten in Rüstung, der in der erhobenen rechten Hand ein Schwert hält, er wird von Wantenblöcken leicht verdeckt. Die linke Figur ist ein ähnlicher Soldat mit einer Flagge in der rechten Hand. Auf halber Höhe der Wantenleiter ist wiederum ein Matrose zur Mastspitze unterwegs. Das prall geblähte Bramsegel hat ein Kanonenloch aufzuweisen. Das Topsegel unter der Flagge ist unberührt.

An den Spitzen der Hauptmasten und an den Enden der Querbäume sind lange, im Wind wehende Silberstander angebracht. Sie durchziehen flatternd und mäandrierend die gesamte Takelage. Zum Teil sind sie in die Wolken mit eingearbeitet, zum Teil an den Segeln anhängig oder auch beweglich befestigt. Von jenen Silberbändern, die auch gravierte Inschriften aufweisen, soll später noch gesondert die Rede

⁹²Bauer will hier ein Porträt Zeckels erkennen, was nicht zu beweisen ist, da von Zeckel kein Bildnis existiert. Vielleicht sichert der Seemann seine Mütze in genrehafter Art auch nur gegen den Wind. Vgl. Bauer, Prunkmonstranz, S.15

⁹³Vgl. Bauer, Prunkmonstranz, S.15; Die Dogenmütze ist nicht zu erkennen.

sein. Dem dichten Gewebe der Takelageebene sind einzelne, verhältnismäßig große Figuren vorgelagert, so der Erzengel Michael, die Muttergottes und die Taube des heiligen Geistes. Diese Figuren sind durch ihre Größe und ihre Vergoldung auffällig hervorgehoben. Zusätzlich werden sie durch lange Silberfedern aus dem Takelagegewirr so nach vorne gehoben, daß sie auf der gleichen Ebene erscheinen wie die Umrahmung des Schaugefäßes.

Engelsfiguren

Der Takelage sind ebenfalls 18 Engelchen vorgelagert, von denen vier Blitze schleudern und Wappenschilder tragen, neun nur Blitze schleudern und fünf Pfeile abschießen. Alle Engelsfigürchen sind sehr regelmäßig über Takelwerk und Wolken verteilt. Sie sitzen auf etwa 3 cm langen Spiralfedern, die mit Muffen an Segeln und Wolken angebracht sind. Würde man die Monstranz bewegen, so gerieten alle Putti in eine zitternde Bewegung, ebenso wie der Erzengel die Muttergottes und der heilige Geist in Taubengestalt.

Muttergottes

Zur Rechten des Schaugefäßes thront, genau auf gleicher Höhe der Lunula, eine Marienfigur auf einer kugelförmig formulierten Wolkenbank (Abb. 23). Die Figur ist etwa 9 cm hoch und sitzt mit angewinkelten Beinen, ihre Knie weisen nach links. Mit dem ausgestreckten Zeigefinger ihrer rechten Hand weist Maria auf den Ort des Sanctissimums hin. In ihrer Linken hält sie ein langes Zepter, mit dem sie auf das Schlachtengeschehen deutet. Die Spitze des Zepters scheint genau auf die Emailplakette am Achterkastell des Christenschiffes zu zeigen, auf der Pius V. abgebildet ist (Abb. 14).

Zu Füßen der Marienfigur erkennt man drei jener Broschen wieder, die auch das Allerheiligste umkränzen. Eine Brosche mit zwei Rubinen im Zentrum wird hier von zwei einfacheren eingerahmt. Das golden bekörnte, ein wenig nach rechts geneigte Haupt der Muttergottes wird von zehn kleinen Sternen umfassen, die auf einem aus zwei gedrehten Silberdrähten gefertigten Kranz sitzen. Außerdem wird die Figur von zwölf geflammten und gezackten Strahlenbündeln hinterfangen, von denen jedes einzelne einen gefaßten runden Rubin trägt. Das hochovale Gesicht der Muttergottes zeigt auffallend weiche Züge. Nicht melancholisch, eher mit mildem Ernst scheint Maria den Betrachter anzublicken. Auf ihrer Brust ist ein Brillant zu sehen, der in ei-

ner kastenförmigen Fassung sitzt. Den Gürtel des Kleides bilden vier queroval eingefaßte Rubine. Die punzierte und vergoldete Oberfläche des Kleides hebt sich deutlich von der makellosen Glätte der polierten Silberoberfläche an Gesicht und Händen ab. Ebenfalls vergoldet sind Haar und Zepter.

Erzengel Michael

Zur Linken des Schaugefäßes ist die Figur des Erzengels Michael zu sehen. Sie ist etwas höher positioniert, so daß sich der Kopf etwa auf gleicher Höhe mit der oberen Rahmung des Schaugefäßes befindet (Abb. 2). Michael kniet auf einer kleinen Wolke, auf der ebenfalls drei der schon bekannten Broschen angebracht sind. Doch im Gegensatz zur Muttergottes flankieren hier zwei breitere Broschen eine schlichtere (Abb. 23).

Mit seinem linken Arm hat Michael einen Lorbeerkranz auf Gesichtshöhe angehoben, um die weiter entfernt thronende Muttergottes zu krönen. Auf einem am Kranz angehängten Silberstreifen steht „Victrici“ (Der Siegreichen) eingraviert. Über der rechten Schulterbeuge Michaels lehnt ein langer Kreuzstab. Mit der rechten Hand hält der Engel einen goldumrahmten Schild, der vor ihm auf einer Wolke steht. Auf der blankpolierten Kartusche ist die lateinische Übersetzung des hebräischen Namens Michael zu lesen: „Quis ut Deus“ (Wer ist wie Gott?). Um die Stirn trägt Michael eine Kopfbinde mit einem eingesteckten Kreuz. Sein Haupt ist von einem goldenen Heiligenschein umgeben. Auf dem Brustpanzer des kriegerischen Engels prangt, wie auch bei der Muttergottes, ein kastenförmig gefaßter Brillant. Unter der Fassung des Steines ragen die Enden eines Malteserkreuzes hervor.

Die Flügel des Erzengels treten deutlich heraus, das Gefieder ist markant ziseliert und wirkt dadurch sehr kräftig. Das jugendliche Gesicht Michaels hat weiche, fast mädchenhafte Züge. Wie schon bei der Marienfigur zu beobachten war, wird auch hier das silberpolierte Inkarnat von Gesicht, Oberarmen und Händen deutlich von den vergoldeten, unruhiger gehaltenen Teilen der Kleidung abgesetzt.

Die Schleiermonstranz

Die Klosterneuburger Schleiermonstranz (Abb. 24) ist eine barocke Strahlenmonstranz mit einem baumstammförmigen Schaft und einer hochovalen Schaufläche. Sie ist 83 cm hoch, der Fuß hat eine Breite von 29 cm. Zugehörig ist ein 1720 für die Monstranz angefertigtes Futeral.⁹⁴ Im Jahre 1883 wurde der Gegenstand im Auftrag des Propstes Ubald Kustersitz von der Firma Brix und Anders in Wien restauriert.⁹⁵

Traggestell

Auf der Unterseite des Traggestells befindet sich eine nach der Restaurierung angebrachte Gravur:

„ERNESTUS PRAEPOSITUS FABRICARI FECIT
ANNO 1714.
VBALDUS PRAEPOSITVS RESTAVRARI CVRAVIT 1883
AB AVRIFABRO BRIX ET ANDERS VIENNAE.“

Beigefügt findet sich der Name des k. k. Konservators Albert Camesina Ritter von Sanvittore. Die Restauration belief sich im Jahre 1883 auf die stattliche Summe von 571 österreichischen Gulden.⁹⁶ Die Fußplatte des Traggestells (Abb. 25) hat die Form eines querovalen Vierpaßes mit einem einfach gestuften und konvex profilierten Rand, der an der Vorderseite drei Repunzierungen trägt. Zweimal findet sich hier der kleinere Freistempel für ältere Silberarbeiten, der im Jahre 1809/10 in ganz Österreich-Ungarn geschlagen wurde.⁹⁷ Dazwischen eine Repunze, welche hauptsächlich in den Jahren 1806/07 Anwendung fand, sie ist auf der abgewandten Seite des Fußrandes noch einmal zu sehen (Abb. 26).⁹⁸ Über dem Rand folgen erneut zwei Stufen, sie führen zu der nur leicht ansteigenden Oberseite der Fußplatte hin, die in getriebener und gehämmelter Arbeit einen unebenen und mit Wurzeln durchdrungenen Waldboden vorstellt. Die Grenze zwischen dem Vierpaß und dem Waldboden wird durch eine ganze Reihe von in Silber gefaßten Edelsteine überspielt, die sowohl auf dem profilierten Rand als auch auf dem unregelmäßigen Waldboden plziert

⁹⁴Die Verzierungen des „tabernakelartigen“ Kastens wurden von Franz Premer, die Vergoldungen von Franz Pizenhofer angefertigt, beide stammten aus Wien. Vgl. Pühringer-Zwanowetz, Matthias Steinl, S. 246

⁹⁵Kat. Klosterneuburg 1889, Schatzkammer, S. 30 – Die Monstranz wurde dem Kloster am 29. November 1883 zurückgegeben.

⁹⁶Kat. Klosterneuburg 1889, Schatzkammer, S. 30

⁹⁷Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen, Bd. IV, Nr. 7886

⁹⁸A.a.O., Nr. 7879

sind, sein Besatz ist achsensymmetrisch gestaltet, wobei die Spiegelsachse durch die beiden umrahmten Emailmedaillons gebildet wird, die vorne und hinten jeweils unterhalb des Baumschaftes angebracht sind. Die genaue Verortung, sowie Art und Bedeutung der auf der Monstranz verwendeten Edelsteine und Perlen wird in dieser Studie noch ausführlicher behandelt.

Auf dem vorderen Emailmedaillon ist der Kirchenvater Augustinus im Gewande eines Bischofs dargestellt (Abb. 25). Er hält in der rechten Hand eine Schreibfeder über aufgeschlagenem Buch mit den sichtbaren Buchstaben „Serm de Temp“. Das weißbärtige, von einem Nimbus hinterfangene Haupt ist der lichten Erscheinung des Heiliggeisttaube zugewandt. Auf der Rückseite des Fußes befindet sich ein weiteres Emailmedaillon (Abb. 26) mit dem Allianzwappen von Klosterneuburg und dem auftraggebenden Propst Ernst Perger unter einem mitratragenden Engelsköpfchen. Das Medaillon trägt die Umschrift: „ANNO A FVNDATIONE SAECVL SEXTO MDCCXIV“. Beide Medaillons werden von silbernem Blattwerk mit gefaßten Smaragden und Brillanten umrahmt.

Links des Schaftes springen zwei einander entgegenstehende Windhunde empor. Die vergoldeten Tierfiguren stehen auf den Hinterbeinen und scheinen zur Schaufläche der Monstranz hinaufzubellen. Der nach vorne springende Hund hat das linke Vorderbein über das Rücken des anderen Hundes gestreckt. Beide Figuren tragen Halsbänder mit eingefaßtem Steinbesatz.

Rechts des Schaftes kniet der hl. Leopold, er hat den Blick des bärtigen Hauptes emporgerichtet und die Hände zum Gebet auf Schulterhöhe zusammengeführt (Abb. 26). Sein linkes Knie ruht auf einer buckeligen Erhöhung der Fußplatte, der rechte Fuß ist daneben aufgesetzt (Abb. 27). Am Gürtel des Markgrafen hängt links ein tiefhängendes Schwert, rechts an einem Schulterriemen ist ein kleines Jagdhorn befestigt. Der knielange Rock, dessen Ärmel in die Armbeuge gerutscht sind, trägt verzierende Gravuren und kleinere Edelsteine. Auch der Schwertriemen, die Strumpfbänder und der Gürtel tragen linearen Edelsteinbesatz. Zwischen dem Markgrafen und dem Baumschaft liegt eine Krone, die mit eingefaßten Granaten gefüllt ist, so daß sich ein kugelförmiger Eindruck ergibt. Die vier edelsteinverzierten Bügel laufen unter einer weißen Perle zusammen, über der ein winziges Kreuzchen angebracht ist.

Von der Bodenplatte wächst aus vereinfachten Wurzeln ein unregelmäßig geformter Baumstamm empor, auf dessen Oberfläche noch die Hammerspuren des Goldschmiedes sichtbar sind. Durch diese Tech-

nik ergibt sich ein mattierender Effekt, der den Eindruck von Baumrinde zu evozieren sucht. Im oberen Drittel zeigt der Baumstamm eine knotige Verdickung, die von einer aufwendigen, aus Rollwerk bestehenden Ajourarbeit mit zahlreichen Edelsteinen ummantelt wird. Die hier verwendeten Edelsteine reichen von vielen kleinen Brillanten über Smaragde, Granate und Rubine bis hin zum großen, achteckig facettierten Saphir, auf der Rückseite findet sich ein annähernd herzförmiger roter Stein (Abb. 28). Oberhalb des Nodus gabelt sich der Baumstamm in zwei starke Äste, die jedoch in entgegengesetzter Richtung wachsen, so daß sie sich bereits nach wenigen Zentimetern kreuzen (Abb. 24). Über dieser Stelle hängt eine bewegliche Brosche mit vier kreuzförmig angeordneten Perlen, die in einer rollwerkförmigen Silberfassung sitzen.

Schaufläche

Die Mandorla der Monstranz wird von einem goldenen Strahlenkranz hinterfangen. Die 46 gewellten Strahlen sind von unterschiedlicher Länge und vorne unregelmäßig gezackt eingeschnitten (Abb. 24). Durch die vergoldeten Holunderäste wird sichtbar, daß sich die Strahlen nicht gegenseitig berühren, sondern unmittelbar vom Sanctissimum ausgehen, was durch die Ansicht der Monstranz von ihrer Rückseite Bestätigung findet (Abb. 28). Der Strahlenkranz wird jedoch dadurch rhythmisiert, daß auf zwei kürzere Strahlen jeweils ein längerer und breiterer Strahl folgt. Nur beim Schaft sind drei kürzere Strahlen nebeneinander angeordnet.

Schaugefäß

Das hochovale Sanctissimum wird von einer geschliffenen Kristallscheibe verschlossen und kettenartig mit gefaßten Rubinen und Smaragden umrahmt, an den Scheitelpunkten oben und unten sitzt jeweils ein großer Saphir (Abb. 29). Die Edelsteine befinden sich in einer Rollwerkfassung, die auch mit kleinen Brillanten besetzt ist. Ihrer Form nach erinnert die Umrahmung des Sanctissimums an eine aufwendig gestaltete Halskette. Die Lunula ist mit einer Reihe von sieben Smaragden geschückt, die von zahlreichen Brillanten umgeben sind. Der Halbmond ruht auf einem geschnittenen Granat mit der Darstellung

der Anbetung der Könige. Er stammt jedoch nicht von der Hand Kä-nischbaurs, sie wurde um 1770 von Propst Gottfried Rollemann (1766-1772) angeschafft und hinzugefügt.⁹⁹ Der geschnittene Stein weist auf den Tag der Heiligsprechung des Markgrafen Leopold hin, die am Dreikönigstag 1485 durch Papst Innozenz VIII. verkündet wurde.¹⁰⁰

Um das hochovale Sanctissimum laufen die beiden Äste herum, aus denen seitlich mehrere Zweige hervorstechen. Doch oberhalb des Sanctissimums überkreuzen sich die beiden Astenden hinter der Glorie des hl. Geistes. Links und rechts unterhalb Gottvaters treten die beiden mit einer Holunderdolde und Blättern versehenen Äste hervor. An den vielen kleineren Ästen rund um das Allerheiligste sind zahlreiche vergoldete Silberblätter zu sehen, dazwischen einige Holunderdolden darstellende Büschel aus kleinen Perlen, die zumeist im äußeren Bereich des Geästes hängen.

Muttergottes, Agnesschleier und Putten

Links unterhalb des Sanctissimums sieht man die Muttergottes auf einer Wolke knien (Abb. 30). Sie hat das Haupt nach unten geneigt und blickt zum hl. Leopold hinab, der auf dem Fuß der Monstranz betet. Die flache rechte Hand liegt auf der Brust, die erhobene linke Hand ist zum Segensgestus erhoben und ragt über den Rand des Sanctissimums, wodurch sie besonders gut zu sehen ist. Maria spendet jedoch nicht nur den Segen an den Heiligen, sondern weist durch diese Geste gleichzeitig auf den liturgischen Platz der Hostie hin. Das unverschleierte Haupt Mariens wird von einem Nimbus aus brillantbesetzten Sternen hinterfangen. Ihr Kleid ist an den Ärmelbündeln und am Gürtel mit kleinen Smaragden verziert. Der Mantel hängt über die linke Schulter und zieht sich unter dem rechten Ellbogen hinab, wo er vor dem Schoß einmal verdreht ist. Die Kleidung Mariens ist in ihrem Faltenwurf insgesamt sehr plastisch formuliert, ohne jedoch die Körperlichkeit der Figur zu negieren. So zeichnen sich die knieenden Oberschenkel unter dem Kleid deutlich ab.

Durch die Äste der Baumkrone windet sich der silberne Agnesschleier, dessen Enden — sie befinden sich etwa auf der Höhe des unteren Sanctissimums — mit in Filigran gefaßten Perlen gesäumt sind. Der dramatisch ins Geäst drapierte Silberschleier wird links und rechts oberhalb des Sanctissimums von jeweils einer vergoldeten Puttenfigur

⁹⁹Kat. Klosterneuburg 1889, Schatzkammer, S. 30

¹⁰⁰Kat. Klosterneuburg 1985, Hl. Leopold, S. 392 f.

gehalten. Der linke Putto hält in horizontal schwebender Stellung den Schleier mit beiden Armen umklammert, er spreizt dabei die Flügel und richtet den Blick auf die Lunula. Der rechte vergoldete Putto hat seinem Gegenüber den Rücken zugewandt und hält wie dieser den Schleier mit beiden Armen fest, wobei er in aufrechter Haltung rechts über die Schulter zur Lunula hinabblickt. Unter jedem der beiden Putten ist an einer Öse jeweils ein kreuzförmiger Perlenanhänger beweglich aufgehängt. Auf beiden Anhängern wird ein zentraler Rubin von vier großen Perlen umgeben. Beide gleichen dem am Gabelungspunkt des Baumes befestigten Anhänger.¹⁰¹

Heiliggeisttaube

Über dem Sanctissimum ist vor einer Strahlenglorie die Taube des hl. Geistes zu sehen. Sie hat die silbernen Flügel weit ausgebreitet, ihr umfaßter Körper wird durch eine große Monstreperle gebildet (Abb. 31). Die Taube ist an einer Öse am oberen Rand einer querovalen und flachgeschliffenen Almandinscheibe befestigt, der als kontrastierender Hintergrund dient, so daß die Figur auf der Monstranz deutlich sichtbar wird. Rund um die Umrahmung des querovalen Almandins setzen 32 vergoldete Strahlen an, die der Länge nach mit gefaßten Rubinen verziert sind. Eine Reihe dieser Strahlen ist von vorne gespalten, so daß sie sich verzweigen. In den Zwischenräumen der rubinverzierten Strahlen sind 32 kürzere und geflammte Strahlen aus schmucklos vergoldetem Silberdraht angelötet.

Gottvater

Über dem Nimbus des hl. Geistes thront die vergoldete Figur Gottvaters auf einer Wolke (Abb. 31). Die rubinbesetzten Strahlen des Nimbus ragen etwas über den unteren Rand der Wolke. Die quergelagert sitzende Figur Gottvaters ist mit nach links abgestreckten, leicht gespreizten Beinen auf der Wolke plaziert. Mit dem rechten Ellbogen stützt sie sich auf einen übergroßen Reichsapfel, der aus einem kugelförmig facettierten Saphir mit edelsteinbesetzter Silberumfassung gebildet ist. In der rechten Hand hält Gottvater ein langes, senkrecht auf-

¹⁰¹Sehr wahrscheinlich sind alle drei Anhänger älter als die Monstranz. – Vgl. Kat. Klosterneuburg 1943, Goldschmiedearbeiten, S. 32

ragendes Szepter, das mit Perlen und Brillanten verziert ist. Die linke Hand wird mit leicht angewinkelten Fingern horizontal zur Seite hin ausgestreckt, so daß sich der Eindruck einer anatomischen Überlängung ergibt. Mit der nach unten geöffneten Hand erteilt Gottvater den Segen, sein langbärtiges Haupt mit den feinen Gesichtszügen ist dabei nach rechts unten zu Maria geneigt, es wird von einem flammenden Dreieck mit Edelsteinen in Kastenfassungen hinterfangen. Hinter dem Rücken der Figur bauscht sich in dramatischem, sehr plastischem Faltenwurf ein wie durch einen Windstoß hochgewirbeltes Stück des Umhanges auf. Der Stoff fließt dann über den rechten Oberarm auf den Schoß Gottvaters und kommt auf der Wolke zu liegen. Der Halsausschnitt des Rockes ist weit und rund ausgeschnitten. Rechts unten auf den kugelig formulierten Wolken ist ein unbekleideter Fuß zu sehen.

Die Aufträge und ihre Ausführung

Die Auftraggeber in Ingolstadt und Klosterneuburg

Es ist nicht bekannt, zu welchem Zeitpunkt der Auftrag für die Lepanto-Monstanz an Johann Zeckel erteilt wurde. Unterlagen, die geeignet wären, den Auftragsvorgang zu dokumentieren, sind bisher nicht aufgefunden worden. Bevor jedoch die Umstände des Auftrages und der Lieferung der Monstanz dargelegt werden, muß der Blick auf den Auftraggeber selbst fallen: Die Ingolstädter Bürgerkongregation Maria vom Sieg. Die Lepanto-Monstanz ist heute in der Schatzkammer der Ingolstädter Asamkirche Maria de Victoria ausgestellt. Die Kirche jedoch ist jünger als die Goldschmiedearbeit von 1708, sie wurde erst 1732-1736 errichtet. Nachdem die Ingolstädter Universität 1800 nach Landshut zog, verlor das bisherige Oratorium der Akademischen Kongregation Maria vom Sieg seine Bestimmung und wurde 1803 der Stadt Ingolstadt übereignet. Im Jahre 1804 siedelte dann die Bürgerkongregation in den ehemaligen Saal der Akademischen Kongregation über, der seit diesem Umzug auch „Viktoriensaal“ genannt wird. Die vormalige Kirche der Bürgerkongregation, die sich fast unmittelbar nördlich des Münsters befand, wurde aufgelöst, von ihr sind heute nur noch Mauerreste erhalten.¹⁰² Die Monstanz befindet sich bis heute im Besitz der Kongregation. Es ist wichtig festzuhalten, daß es sich bei der Lepanto-Monstanz um einen Auftrag der Bürgerlichen und nicht der Akademischen Marianischen Kongregation handelte. Beide hatten aber die Maria vom Siege als gemeinsame Patronin. Die 1612/13 gegründete Bürgerkongregation konnte jedoch auch Ingolstädter Bürger aufnehmen, die keine Akademiker waren.

Das Oratorium der Bürgerkongregation wurde am 4. Juli 1619 geweiht, für dieses Gebäude wurde auch später die Monstanz angefertigt. Zwei Kupferstiche¹⁰³ aus der Zeit des großen Krieges vermitteln einen Eindruck vom Inneren und Äußeren der Bürgerkirche (Abb. 32 und 33). Bei diesem Oratorium handelt es sich, darauf hat Bernhard Rupprecht hingewiesen, um den ersten freistehenden Kongregationsaal in der Oberdeutschen Provinz.¹⁰⁴ Die Kirche war nicht geostet

¹⁰²Hofmann, Nachruf I, S.81

¹⁰³Abb. 26: Kupferstich, 15 x 9,7 cm (Plattengröße), Stadtarchiv Ingolstadt, Graphische Sammlung, II 103. Abb. 27: Kupferstich, 10,4 x 6,4 cm (Plattengröße), Stadtarchiv Ingolstadt Graphische Sammlung, II 304.

¹⁰⁴Rupprecht, Akzente im Bau- und Kunstwesen Ingolstadts von der Ankunft der Jesuiten, S. 221

und trat mit der Fassade direkt an die Straße heran. Der bayerische Herzog Maximilian spendete 1617 den Betrag von 500 Gulden zur Errichtung des Gebäudes. Nicht umsonst wurde sein Wappen an der Fassade angebracht, das gleichzeitig auch das Ruhmesschild der Kongregation war.¹⁰⁵

Im Inneren befanden sich wohl drei Altäre: Außer dem Hauptaltar mit dem Bild der Maria vom Siege, wie er in der Abbildung zu sehen ist, sollen noch zwei Seitenaltäre mit Bildern der Geburt Christi und des Kreuztodes existiert haben. Über dem Hauptaltar befand sich wahrscheinlich das Monogramm Mariens, seitliche Inschriften wiesen erst später auf die Errettung Ingolstadts aus Belagerung und Verrat (1632 und 1633) im Dreißigjährigen Krieg hin. Die hölzerne Decke des Oratoriums war flach kassettiert. Wie auf dem Kupferstich zu erkennen ist, befanden sich im Presbyterium zwei viersitzige Chorgestühle (Abb. 33).¹⁰⁶ Auf der ersten Abbildung (Abb. 32) ist links im Hintergrund die Hohe Schule zu sehen, das Hauptgebäude der damaligen Universität. Über der Kongregationskirche prangt der Lorbeerkranz der Maria vom Siege, der mit den Inschriften *urbis tutela* und *civium patrona* versehen ist. Auch auf der Monstranz hält der Erzengel Michael der Muttergottes im Krönungsgestus einen Lorbeerkranz entgegen (Abb. 23).

Durch die Ereignisse des Jahres 1632 — Gustav Adolph war nach kurzer Belagerung der Stadt wieder abgezogen — wurde Maria vom Sieg zur Retterin der Stadt erklärt.¹⁰⁷ Der Schwedenkönig galt als Personifikation des protestantischen Irrglaubens, und so gab die Kongregation eine eigene Gedenkmünze heraus, die unter ihren Mitgliedern, den Sodalen, verteilt wurde. Sie weist Maria de Victoria als Patrona der Stadt und ihrer Bürger aus¹⁰⁸ (Abb. 34 a/b). Später dankte man der Siegesmadonna auch den Tod des Schwedenkönigs, außerdem wurden in den folgenden Jahren die Schlachtenerfolge der katholischen Liga stets im Oratorium der Bürgerkongregation gefeiert.

¹⁰⁵Hofmann, Nachruf I, S. 86

¹⁰⁶Zit. Wildmann, Geschichte der Bruderschaftskirche Maria vom Sieg und der hiesigen Bürgerkongregation, Ingolstadt 1897, S.8 f. – n. Hofmann, Nachruf I, S. 96

¹⁰⁷In Franciscus Langs Schrift „Bojonarchus sive principes Bavariae sub Nomine Boionarchi Religionis Defensores“ von 1689 ist ein Emblem enthalten, das die erfolglose Belagerung Ingolstadts durch Gustav Adolph thematisiert: „Irrita Ingolstadiensis obsidio“. Ingolstadt als heldenhafte Jungfrau widersteht dem Werben des Freiers Adolph. Ingolstadt wird als „Angelopolis“ (Engelstadt) bezeichnet. Vgl. Bauer, Das Bild als Argument, S. 100 f.

¹⁰⁸Vorderansicht: Maria vom Sieg mit gekröntem Haupt, eine Palme in der Linken, das Kind in der Rechten, das mit der Kreuzlanze den Drachen unter ihren Füßen durchbohrt, zwischen der Jahreszahl „16“ und „33“. Legende: „SANCTA MARIA DE VICTORIA INGOLSTAD[T]“. Rückseite: Stadtansicht Ingolstadt, darüber ein Band mit der Jahreszahl „1633“. Legende: „VRBIS TVTELA CIVIVM PATRONA“. Durchmesser: 2,4 cm. Stadtmuseum Ingolstadt, Münzkabinett.

Der 1632 in Ingolstadt verstorbene General Tilly hatte seine Siege ebenfalls der Maria vom Siege zugeschrieben.¹⁰⁹ Seit dem glorreichen Sieg am Weißen Berge 1620 wandelte sich die Türkensiegerin Maria de Victoria zur Siegerin und Beschützerin der katholischen Lande. Anlässlich dieses Sieges wurden zahlreiche Kirchen errichtet, die Maria vom Siege genannt wurden.¹¹⁰ Tillys Neffe, Graf Werner von Tilly, der damals Ingolstädter Statthalter war, schenkte der Bürgerkongregation am Todestag seines Onkels das rote Kornett des Generals. Zusammen mit dieser Standarte hängte man im Oratorium auch die Fahnen von Magdeburg und andere Kriegsfahnen auf, wie ein Inventar zeigt.¹¹¹ Es ist deshalb naheliegend, daß das Motiv der Türkentrophäen, das ja gleichfalls Flaggen zeigt, auf der Lepanto-Monstranz wieder aufgegriffen wurde. Die Ausstattung der Kirche wurde somit in das Schlachtgeschehen der Monstranz einbezogen, wodurch sich ein sehr gesteigerter Effekt ergeben mußte.

Es ist also wichtig festzuhalten, daß dem Patronat Maria de Victoria zur Zeit der Auftragserteilung an Johann Zeckel bereits eine mehrfache Bedeutung zugewachsen war. Sie war nicht mehr nur die Türkensiegerin von 1571, die der katholischen Kirche einen symbolischen Triumph beschert hatte, sondern sie war auch die persönliche Beschützerin der Stadt Ingolstadt und ihrer Bürger im Dreißigjährigen Krieg geworden, während dessen Dauer sie Pest, Hunger und Besatzung durch die Schweden abwandte. Später kam die Victoria außerdem Prinz Eugen von Savoyen und dem „Blauen Kurfürsten“, Max II. Emanuel von Bayern, zu Hilfe, die 1683 die Türken vor Wien gemeinsam schlagen konnten. Am 6. September 1688 sollte der Bayernfürst — dank der himmlischen Fürsprecherin — als Eroberer von Belgrad erneut über die Türken triumphieren. Als die französischen Besatzer 1796 die Ingolstädter „Frauenkirche entheiligen“ wollen, werden sie durch die Siegesmadonna davon abgehalten, die „am Firmamente als Beschützerin gesehen worden sein“¹¹² soll. 1834 bricht die Cholera in allen bayerischen Städten aus, nur Ingolstadt bleibt durch die Protektion seiner Patronin verschont.¹¹³

Behält man alle diese historischen und religiösen Aspekte im Auge, hier seien nur die wichtigsten genannt, so wird deutlich, daß der Monstranz zum Zeitpunkt ihrer Lieferung bereits eine enorme ge-

¹⁰⁹Hofmann, Nachruf I, S. 92

¹¹⁰Coreth, Pietas Austriaca, S. 46 – Matsche, Kunst im Dienst der Staatsidee, S. 148 f.

¹¹¹Hofmann, Nachruf I, S. 95

¹¹²Zit. Wildmann, Geschichte der Bruderschaftskirche, S. 77

¹¹³Ebd.

schichtliche Symbolkraft zukommen mußte. Das galt nicht nur für den städtischen Bereich der Bürger, sondern auch im gesamt-katholischen Rahmen. Der Kampf gegen die Türken nach der Reformation setzte sich in den konfessionellen Auseinandersetzungen zwischen Liga und Union auf anderer Ebene fort. Maria wurde zum Zeichen des Sieges gegenüber allen Feinden des Altglaubens.¹¹⁴ Seit 1590 forderten die bald überall läutenden „Türkenglocken“ die Gläubigen täglich zur Mittagszeit zum Fürbittgebet auf. Schon dadurch blieb die Türkengefahr stets im Bewußtsein der Menschen. Dieses Läuten hat sich bis heute als sogenanntes Angelusläuten erhalten.¹¹⁵ Der Monstranz als Kultgegenstand mußte deshalb im volksfromm-naiven Sinne eine Verehrung zuteil werden, die sie zu einem Objekt von nachgerade apotropäischer Kräfte erhob.

In der Bürgerkongregation Maria vom Siege dominierte natürlich die Ingolstädter Bürgerschaft, die ihre Belange auch selbst verwaltete. Trotzdem war der Einfluß der Jesuiten in der Kongregation allgegenwärtig, sie hatten in spiritueller und auch administrativer Hinsicht stets das letzte Wort, obwohl sie lediglich den Präses stellten, der den gewählten Vorstand in geistlichen Fragen beraten sollte. Diese Machtstellung darf nicht verwundern, waren doch die weit verbreiteten Marianischen Kongregationen stets jesuitische Einrichtungen. 1563 war in Rom bereits eine Marianische Kongregation gegründet worden, der durch den Sieg bei Lepanto 1571, den man der Fürbitte der Muttergottes zuschrieb, das Motiv der Maria vom Siege zugewiesen worden war. Die Marianischen Kongregationen waren von Anfang an ein jesuitisches Instrument und befanden sich stets unter der Kontrolle des Ordens. Erklärtes Ziel war es, der Jugend, parallel zur Lehre an den Gymnasien und Universitäten, auch über diese Institutionen einen gleichermaßen verinnerlichten wie auch extrovertierten Frömmigkeitsstil nahezubringen.¹¹⁶ Der General der Gesellschaft Jesu hatte auch die oberste Leitung der Marianischen Kongregationen inne, und in Ingolstadt war die jesuitische Aufsicht in den Statuten der Kongregationen festgeschrieben.¹¹⁷ Von den Sodalen der Bürgerkongregation forderten die Jesuiten mehr als von anderen Gläubigen der Stadt. Sie sollten laut Satzung „jedes Jahr zum wenigsten sechsmal beichten

¹¹⁴Guth, *Geschichtlicher Abriß der marianischen Wallfahrtsbewegungen*, S. 786

¹¹⁵Veit/Lenhart, *Kirche und Volksfrömmigkeit*, S. 64 – Schreiber, *Das Türkenmotiv und das deutsche Volkstum*, S. 31 f.

¹¹⁶Vgl. Hubensteiner, *Vom Geist des Barock*, S. 72 ff.

¹¹⁷Vgl. Paulussen: *Marianische Kongregation*. In: *LThK*, Bd. 7, Sp. 50 f. – Braun, *Liturgisches Handlexikon*, S. 175

und das hochheylige Sacrament des Altars empfangen“.¹¹⁸ Unverkennbar lag der disziplinierende Schwerpunkt also auf Beichte und eucharistischer Frömmigkeit. Die Sodalen kommunizierten wohl mindestens alle 14 Tage. Das ist sehr häufig, wenn man bedenkt, daß noch im 16. Jahrhundert die Annahme verbreitet war, für den Laien sei mehr als der einmalige Eucharistieempfang im Jahr nicht statthaft.¹¹⁹ Für die Jesuiten muß es allerdings überraschend gewesen sein, daß sich die Bruderschaft einer solch unerwarteten Beliebtheit erfreute. So konnte Ignaz Dominikus Schmidt im 18. Jahrhundert schreiben:

„Vnd ist es gleichsam ein Burger und Sodalis seyn allhier ein Ding, als wan in dieser vösten Stadt keiner Burger seyn könte, er wäre dan in der Bruderschaft Mariae de Victoria.“¹²⁰

In der Tat hatte die Bürgerkongregation 1649 bereits etwa 1000 Mitglieder, eine Stärke, die nur zeitweilig von der Münchener Kongregation übertroffen wurde.¹²¹ Eine derartige Popularität mußte der jesuitischen Intention, erzieherisch eine strenggläubige und tätige Elite auch in der Bürgerschaft heranzubilden, allerdings gründlich entgegenlaufen.¹²² Der enorme Zulauf der Bürgerkongregation führte zu einer Verarmung der nahen Pfarrkirche. Schon 1648 heißt es in einer Klage der Liebfrauenpfarre, daß man

„aus Armut der notwendigen Ornamente und Paramente entbehrt, das Oratorium hingegen nicht allein Überfluß an solchen Dingen hat, sondern auch so reich wird, daß es viel Geld nicht zu notwendigen Ausgaben verwenden kann.“¹²³

Es ist aufschlußreich, daß hier auch die „zu häufige Aussetzung des Allerheiligsten im Oratorium“¹²⁴ kritisiert wird, denn daraus läßt sich schließen, daß der Monstranz als liturgisches Gerät in der Bürgerkongregation große Wichtigkeit zukam, wurde doch die Hostie in der Lunula zur Anbetung ausgesetzt. Wichtig ist hier vor allem, daß die jesuitischen Geistlichen bei der Auftragsvergabe an die Künstler maßgeb-

¹¹⁸ Statuten, Stadtarchiv Ingolstadt, A V /74g, n. Hofmann, Nachruf I, S. 84 – Alle Siglen beziehen sich, wenn nicht anders gekennzeichnet, auf das Ingolstädter Archiv.

¹¹⁹ Veit/Lehnhart, Kirche und Volksfrömmigkeit, S. 110

¹²⁰ Bayerische Staatsbibliothek München, Handschriftenabteilung Cgm. 2004, f. 91 r. – Zit. n. Hofmann, Nachruf I, S. 85

¹²¹ Krammer, Bildungswesen und Gegenreformation, S. 182

¹²² Bosl, Stellung und Funktion der Jesuiten, S. 165; Die Bürgerkongregation hatte bereits 1649 mehr als 1200 Mitglieder. Vgl. Kratz, Aus alten Zeiten, S. 80 – Miller, Die Marianischen Kongregationen im 16. und 17. Jahrhundert, S. 85; P. Coster beschreibt die erzieherischen Intentionen der Jesuiten in seinem „Libellus Sodalitatis“ (Köln 1610).

¹²³ Bayerische Staatsbibliothek München, Clm. 26 479. n. Duhr, Bd.2/2, S. 95 f.

¹²⁴ Ebd.

lich mitredeten, so daß die Sodalität oftmals über diese Bevormundung klagte.

Als Auftraggeber der Schleiermonstranz trat im Wesentlichen der Klosterneuburger Propst Ernst Perger auf. Perger studierte an der Wiener Universität Theologie und promovierte sich 1694 in einer Disputation über das Thema „De Deo uno et trino“ zum Bakkalaureus, im folgenden Jahr erfolgte die Doktordisputation über einige Textstellen aus Thomas von Aquins „Summa Theologica“ mit sehr großem Erfolg. Am 6. Mai 1696 fand die Promotion zum Doktor der Theologie statt, allerdings nahm man Perger erst 1698 in die Theologische Fakultät auf. Bis zum Erreichen der Doktorwürde in der Theologie war in Wien ein Studium von mindestens elfjähriger Dauer nötig. Für ein Jahr, vom 6. Dezember 1709 bis zum 6. Dezember 1710, wurde der Chorherr Perger sogar zum Dekan gewählt. Mit dem Doktordiplom erlangte der Geistliche einen sozialen Status, der ihn mit Adelpersonen gleichstellte.¹²⁵ Außerdem muß in Betracht gezogen werden, daß Pergers Doktorpromotion im heutigen Sinne einer Habilitation entsprach. Als Dekan der Wiener Universität hatte sich Perger sogar ein Anrecht auf den erblichen Adel verdient. Diese Gepflogenheit existierte im Reich ausschließlich an der Wiener Universität und wurde dort 1752 untersagt.¹²⁶ Auf der Schleiermonstranz befindet sich das Wappen Pergers auf der hinteren Seite des Fußes. Bereits im Jahr 1710 bekleidete der Klosterneuburger Chorherr und Propst Dr. Ernst Perger das Amt des Rektors der Wiener Universität. Nach dem Propst Dr. Thomas Rueff (1608 Rektor) war er der zweite Klosterneuburger Geistliche, der dieses Amt innehatte.¹²⁷ Perger verfügte nicht nur über großen Einfluß an der Universität, er stand auch an den kaiserlichen Höfen von Karl VI. und Maria Theresia in hohem Ansehen. Von den Landständen wurde er zum Reitherrn ernannt, dann zum Verordneten des Prälatenstandes und wurde schließlich Mitglied im immerwährenden Ausschuß.¹²⁸ Die sehr hohe wirtschaftliche Macht des Propstes Perger zeigt sich auch darin, daß Klosterneuburg zu Anfang des 18. Jahrhunderts über 1469 Grundholden hatte und damit nur knapp hinter Stift Lilienfeld (1492) lag. Die monetäre Stabilisierung nach den Edikten von 1692/93 bescherte dem Stift Wohlstand.¹²⁹ Erst die josephinische Epoche sollte

¹²⁵Jordak, Die Universität Wien, S. 59

¹²⁶Domandl, Kulturgeschichte Österreichs, S. 304

¹²⁷Wintermayr, Beziehungen des Stiftes Klosterneuburg zur Wiener Universität, S.204 f.

¹²⁸Fischer, Merkwürdige Schicksale, Bd. 1, S. 316

¹²⁹Bérenger, Die Geschichte des Habsburgerreiches, S. 387

eine leichte Schwächung der politischen und ökonomischen Macht Klosterneuburgs bringen.¹³⁰

Als Auftraggeber architektonischer Projekte war Perger — seit 1706 Propst — von großer Zurückhaltung: Die noch von seinem Vorgänger bei Jakob Prandtauer bestellten Pläne zum Umbau des Stiftes ließ er unverwirklicht. Erst ab 1723 setzt seine Bautätigkeit mit der barocken Umgestaltung der Stiftskirche ein. Nach Plänen Matthias Steinls entstehen Kaiseroratorium, Chorgestühl und Hochaltar. Dem 1727 verstorbenen Steinl folgte der Architekt Donato Felice d'Allio nach, er übernahm die Bauleitung und gestaltete das Presbyterium neu. Die Barockisierung der Stiftskirche war 1730 beendet und das frühere Refektorium (heute Augustinus-Saal) barock umgebildet.¹³¹ Im gleichen Jahr machte d'Allio mehrere Entwürfe für den Neubau der gesamten Klosteranlage. Am 15. Juni 1730 wurde der Grundstein gelegt, aber anlässlich seines Aufenthaltes zum Leopoldsfest am 15. November verlangte Kaiser Karl VI. neue Pläne mit noch größerer Prachtentfaltung. Der alte Gedanke von der Klosterresidenz war weiter existent und seit der legendären Gründung unter Markgraf Leopold III. nie in Vergessenheit geraten. Der bei Fertigstellung der Schleiermonstranz amtierende Kaiser Karl VI. hatte vor seiner Krönung für kurze Zeit Spanien regiert und wollte sicherlich dem großen Vorbild des Escorial nacheifern. Der ambitionierte Plan d'Allios wurde von Perger und seinem Konvent nur widerstrebend gebilligt, da er das Kloster in den finanziellen Ruin getrieben hätte. Nach vielfältigen Planänderungen wurde der Ausbau 1741 unter Maria Theresia schließlich eingestellt.¹³² Trotz seiner anfänglichen Zögerlichkeit in Baufragen muß doch die Behauptung bezweifelt werden, Ernst Perger sei in seinem Charakter ein „schlichter, strenger Ordensmann“¹³³ gewesen. Gegen diese Behauptung spricht jedoch, daß Ernst Perger aus seinem Privatbesitz einen nicht unbeträchtlichen Teil des Edelsteinbesatzes beisteuerte. Er stiftete einen wertvollen Diamantring und finanzierte einen großen Teil des weiteren Preziosenschmuckes. Nach dem „Verzeichniss der auf die grossen Monstranze verwendeten Perlen und Steine“ stiftete Perger Rubine, Granate und Perlen, deren genaue Anzahl nicht genannt wird. Der Propst bezahlte jedoch für alle der verarbeiteten Saphire, sie werden mit einem Ge-

¹³⁰Ludwig, Hervorragende Pröbste Klosterneuburgs in ihrer Beziehung zum politischen Zeitgeschehen, S. 246

¹³¹Röhrig, Klosterneuburg, S. 74 f.

¹³²A.a.O., S. 76

¹³³Zit. a.a.O., S. 74

genwert von insgesamt 2320 Gulden aufgelistet.¹³⁴ Die Steine wurden von dem kaiserlichen „Sigill-, Stein- und Münzeisenschneider“ Johann Michael Hoffmann geliefert. Die starke finanzielle Beteiligung des Propstes und die genaue Überwachung des Künstlers dokumentiert auch die hohe innere Anteilnahme des Auftraggebers, der sich laut Kontrakt in dem Emailwappen am Fuße der Monstranz verewigt sehen wollte, die eine Gabe zum 600jährigen Bestehen des Stiftes war. Der Auftrag zur Schleiermonstranz bezeugt das ausgeprägte Selbstbewußtsein der Klosterneuburger Chorherren und ihres Propstes sowohl in geistlich-politischer, als auch in künstlerischer Hinsicht: Sie bestellten einen liturgischen Gegenstand von höchst innovativer und ambitionierter Formgebung, der durch seine aufwendige Ausstattung bestach. Küchelbecker notierte deshalb 1730:

„Im Stifte befindet sich eine sehr kostbare und in Form eines Baums gearbeitete und mit vielen Edelgesteinen besetzte Monstranz, so über 30000 fl kostet. Es soll solche die Hollunder-Staude, woran der Schleier gehangen, bedeuten und kniet unten auf demselben Piedestal der Heilige Leopold nebst zwei Windhunden.“¹³⁵

Angesichts der für die Zeitgenossen enormen Kosten des Objektes kann die Behauptung nicht aufrecht erhalten werden, daß in der kirchlichen Goldschmiedekunst der Barockzeit nur der optische Effekt der verarbeiteten Materialien maßgeblich gewesen sei.¹³⁶ Die Schleiermonstranz bezeugt im Gegenteil gerade die Wichtigkeit authentischen Silbers, von Edelsteinen und Halbedelsteinen. Das Material ist hier der Formgebung des Gegenstandes gegenüber gleichberechtigt, es unterstreicht ausdrücklich Aussage und Anspruch des Kunstwerks.

Die Aufträge an die Goldschmiede Zeckel und Känischbaur

Mit anfallenden Goldschmiedearbeiten betraute die Bürgerkongregation in Ingolstadt anfänglich ausschließlich einheimische Meister. Erstmals ist aber 1640, dann wieder im Jahre 1643, von einem nicht näher bezeichneten Goldschmied aus Augsburg die Rede. Wahrscheinlich begannen die jesuitischen Praesides, so vermutet Hofmann, bei der Vergabe von Goldschmiedeaufträgen verstärkt nach Augsburg zu ten-

¹³⁴Vgl. das „Verzeichniss der auf die grosse Monstranze verwendeten Perlen und Steine“ im Anhang dieser Arbeit.

¹³⁵Zit. Küchelbecker, Allerneuste Nachricht vom Römisch=Kaysersl. Hofe, Kap. XII, S. 826, n. Pauker, Der Bildhauer und Ingenieur Matthias Steinl, S. 324

¹³⁶Fillitz, Das kirchliche Kunstgewerbe der Barockzeit, S. 264

dieren.¹³⁷ Trotzdem bildeten solche Bestellungen zunächst eher die Ausnahme, bis man Johann Zeckel gleich eine ganze Reihe von Aufträgen erteilte, die sich allerdings über einen längeren Zeitraum erstreckten. Die Lepanto-Monstranz ist nur eine der von Zeckel gelieferten Arbeiten. Bereits im März 1698 vollendete der Augsburger Goldschmied zwei kostbare Silberbildnisse von Maria und Joseph, die mit 1023 fl. 27 kr. kräftig zu Buche schlugen.¹³⁸ Im selben Jahr schreibt der damalige Präses der Kongregation, P. Guilielmus Mayr:

„Den 16. April hab ich dem Goldschmid Zäggl 116 fl. 15 kr. nachher Augspurg geschicket, vnd hiemit die ganze restierende Schuld wegen den 2 silbernen Bilder völlig abgezahlt.“¹³⁹

Hofmann folgert aus diesem Eintrag, daß die Auftragsvergabe an Zeckel auf das Betreiben des Jesuiten zustande kam.¹⁴⁰ Die Bezahlung bereitete aber selbst der sehr wohlhabenden Kongregation Schwierigkeiten, die Kosten überstiegen sogar die der Lepanto-Monstranz. Im Jahre 1708 kamen zwei weitere Werke Zeckels in Ingolstadt an. Diesmal handelte es sich um die Silberbildnisse von Joachim und Anna. Wieder war ein Jesuit für die Erteilung des Auftrages verantwortlich, er hatte auch die Verhandlungen mit Augsburg übernommen. Am 30. Januar 1707 berichtet er dem Marianischen Rat:

„Darauf hab ich ihnen mit sonders Gefallen den Brieff P. Simonis Mayr zu Augspurg wegen der silbernen Bilder vorgelesen. Wie auch ein Formular für jene, so zu disen Bilderen ohne Zins leichen wurden, das ihnen auch gefallen.“¹⁴¹

Daraus läßt sich entnehmen, das der Jesuit Simon Mayr, ein Mitglied des Augsburger Kollegs, für die Bürgerkongregation die Rolle eines Kunstagenten übernommen hatte. Auch beim Auftrag für die beiden ersten Silberbildnisse hatte der Jesuitenpater eine vermittelnde Rolle gespielt. Dies zeigt das Protokoll einer Bruderschaftssitzung vom 24. Juni 1707:

„Endtlich soll P. Simoni Mayr wegen der vilfältigen Bemühung bey den 4 silbernen Bildern ein Dankschreiben ausgefolgt werden und darinnen versprochen, man wolle ihne wie ein P. Praesidem nach seinem Todt besüngen.“¹⁴²

¹³⁷Hofmann, Nachruf I, S. 109

¹³⁸a.a.O., Rechnung R 50, 1698, S. 7

¹³⁹Zit. R 50, 1697, letztes Blatt – Zit. n. Hofmann, Nachruf I, S. 115

¹⁴⁰Hofmann, Nachruf I, S. 115

¹⁴¹A.a.O., Diarium, S. 137

¹⁴²A.a.O., Diarium, S. 290

Johann Zeckel arbeitete bei der Anfertigung aller vier Silberbildnisse nach Holzvorlagen, die am 8. Juli 1707 der Kongregation geliefert wurden: „Heut seynd die geschnitzlete Bilder der Heiligen Maria, Joseph, Joachim und Anna von Augspurg auf dem Wasser angekommen.“¹⁴³ Am Tag darauf bekamen die Sodalen die neuen Silberbildnisse der Heiligen Joachim und Anna erstmals zu Gesicht.¹⁴⁴ Bei allen vier Goldschmiedearbeiten muß es sich um Reliefs gehandelt haben, schreibt doch P. Simon Mayr im Herbst 1706 an die Bürgerkongregation, daß er sich „eyffrigist anerbit, die zwey silberne Tafflen SS. Joachim und Anna auch verfertigen zu lassen“.¹⁴⁵ Die beiden neuen Goldschmiedearbeiten waren mit 1113 fl. 4 h.¹⁴⁶ ebenfalls teurer als die Monstranz. Alle vier Silbertafeln sind jedoch verloren gegangen. Am Beispiel der Silberbildnisse wird deutlich, wie reibungslos die Kommunikation zwischen dem Präses der Bürgerkongregation und dem Jesuitenpater Simon Mayr in Augsburg vonstatten ging. Von einem prägenden Einfluß der Jesuiten auf Invention und Ausführung der Monstranz ist deshalb grundsätzlich auszugehen: Simon Mayr (1650-1721) war sechzehn Jahre lang (1691-1707) Präses der Marianischen Kongregation in Augsburg. Schon vorher hatte er in der Bürgerkongregation in München das gleiche Amt bekleidet, wo er bei der Errichtung des Versammlungssaales beteiligt war.¹⁴⁷ Briefverhandlungen oder Protokolle eventuell mündlicher Absprachen zur Ausführung der Monstranz sind im Diarium der Bürgerkongregation nicht enthalten. Diese Fragen wurden wohl eher in privater Korrespondenz oder mündlicher Absprache zwischen den Ingolstädter und Augsburger Jesuiten diskutiert. Aus dem Diarium geht jedenfalls hervor, daß der Augsburger Jesuit Mayr nicht nur die vier Holzvorlagen schnitzen ließ, sondern auch die Anfertigung der Silberbilder persönlich überwachte.¹⁴⁸ Die Jesuiten hatten sich gegen Bürger in der Kongregation durchgesetzt, die lieber einem Ingolstädter Goldschmied den Auftrag erteilt hätten, denn sie hatten die zünftischen Regeln zu respektieren.¹⁴⁹ Die Jesuiten schätzten die Fähigkeiten der Augsburger Goldschmiede wohl mit

¹⁴³A.a.O., Diarium, S. 291

¹⁴⁴Ebd.

¹⁴⁵A.a.O., S. 117, Diarium, S. 262

¹⁴⁶A.a.O., R 50, 1707, S. 31–32

¹⁴⁷Braun, Geschichte des Kollegiums der Jesuiten in Augsburg, S. 189 – Simon Mayr publizierte v. a. anti-lutheranische Schriften. Vgl. de Backer, Bibliothèque des Ecrivains de la Compagnie de Jésus, Bd. V, S. 529 f.

¹⁴⁸A.a.O., Diarium, S. 271

¹⁴⁹Hofmann, Nachruf I, S. 118 f.

einigem Recht höher ein und setzten sich gegenüber der Sodalität durch.

Der Auftrag des Klosterneuburger Propstes an Johann Känischbaur wurde 1712 von den Chorherren an den Goldschmied erteilt, der sich bei der Ausführung an einen Entwurf Matthias Steinls halten mußte. Ein von Känischbauer 1695 gefertigter Kelch, der vermutlich das Meisterstück des Goldschmiedes war, wurde bereits nach Entwürfen Johann Fischer von Erlachs gearbeitet, der das Talent des jungen Handwerkers erkannte. Dafür spricht auch, daß er bereits 1696 von Fischer den Auftrag für zwei Engel am Mariazeller Hochaltar bekam, den der Bildhauer und Architekt entworfen hatte.¹⁵⁰ Känischbaur zeichnete sich in der Folgezeit durch einige hervorragende Arbeiten aus, von denen hier nur die berühmte Prager Loretomonstranz genannt sei, für die, wie Tietze vermutete, erneut Johann Bernhard Fischer von Erlach als Inventor tätig gewesen sei, was aus der Inschrift „durch Mathiam Stegner und Johann Khünischbauern und gemacht in Wienn 1699“¹⁵¹ jedoch nicht hervorgeht. Auf der Monstranz sind insgesamt 6222 Diamanten verarbeitet worden.¹⁵² Sicher hatten die Klosterneuburger Auftraggeber dieses Werk vor Augen, welches die hohe Kunstfertigkeit des Goldschmiedes in der Verarbeitung von Edelsteinen so eindrücklich dokumentierte. Für das während der napoleonischen Kriege eingeschmolzene „Goldene Kindl“ von 1717 lieferte der Bildhauer Lorenzo Mattielli den Entwurf, eine Weihgabe Karls VI. für Mariazell, zu Ehren seines jung verstorbenen Sohnes Leopold.¹⁵³ Von Mattielli stammen auch die Modelle für Gottvater und ein Kruzifix (1720/22), beides befindet sich noch in Mariazell. Für das in der Wiener Schatzkammer ausgestellte Pazificale Känischbaur von 1726 lieferte, wie von Dreger vermutet, wohl erneut Johann Fischer von Erlach den Entwurf.¹⁵⁴

Der Auftrag des Klosterneuburger Propstes an den Wiener Goldschmied Johann Känischbaur kann glücklicherweise durch einen im Stiftsarchiv von Klosterneuburg erhaltenen Kontrakt dokumentiert werden:

¹⁵⁰Wönisch, Ein Kelch J. Kanischbauers nach Entwurf des älteren Fischer von Erlach?, S. 143 ff.

¹⁵¹Tietze, Kanischbauer, ThB Bd. 19, S. 421 – Fillitz, Meisterwerke der Wiener Goldschmiedekunst, S. 13 – Ders., Kunstgewerbe von 1680 bis zum Ende des Rokoko, S. 284 (Abb. 203 und 204), eine Beschreibung auf S. 334

¹⁵²Wagner, Liturgische Geräte und geistliche Insignien, S. 150 f.

¹⁵³Dreger, Zu Kanischbaur und der Barockplastik in Österreich, S. 531

¹⁵⁴A.a.O., S. 536 – Tietze hält den Gegenstand dagegen stilistisch für dem Künstler „J. B. Fischer v. Erlach nahe stehend“. (ThB, Bd. 19, S. 421).

„ Heündt Dato den 9. August An 1710. Ist zwischen dem Hochwürdig, Wohl Edl Gebohren, vnnd Hochgelehrten Herrn Herrn Ernesto, deß Wüdig Vnßer Lieben frauen Gotteshauß, und fürstl Stj. Leopoldi Stiffts zu Closter Neüburg Propsten, der Heyl. Schriff Doctor, vnd der Röm. kayl. Maytt. Rath & an ainem, Dann Herrn Johann Könischbaur kayl. Cammergoltschmidt anderen Thails, volgenter Contract beschlossen worden.

Erstlichen verspricht Gedachter Herr Johann Könischbaur jedes Markh 13 Letiges Silber pr 18 fl., so vermög selbst aig gegebenen Anschlag höchst pr 12 Markh zur Vorhabenten Monstranzen nöthig, dem ihme durch herr Matthias Staindl vorgegebenden Riß vnnd Modell nach höchste zu Endte December dises Jahrs gemachter Zu liffern.

Andertens auch daß Modell in ain vnd ander Nachzumachen, alle Stain ohne Außnamb zu Versezen, jm feuer züm zu Vergolten, sambt dennen Vier kleinen am fueß angezaichendte Bläthel mit Schmelz werckh, Worunter aines obgedacht Sr. hochwürd. vnnd Gnade zur Linkhen, zur Rechten aber deß Closters Wappen Zumachen.

Hingegen aber Verspricht Ihro Hochwürden vnd gnaten (: tit :) Ihme Herrn Johann Könischbaur obgedachter Massen Vor iedes Markh 13 Lediges Silber 18 fl. Dann Vor alle vnd iede sonst erforderliche Arbeith in Parr, Gelt Sibenhundert vnd fünffzig Gulden, sage 750 fl. Zu Geben. Alles Getreülich vnd ohne Gefährte. Zu Wahrer Vhrkhundt dessen Seint zway gleichlautente Original Contract aufgericht, vnnd Zu beeden theillen Vndterschribener vnnd Gefördigter angehändig worden. Actum Wienn die Anno vt supra.

[Siegel] Ernestus Propst zu Closterneüburg

[Siegel] Johann Känischbaur Kayß Camergoltschmidt¹⁵⁵

Der Goldschmied hatte sich vertraglich nach einem Entwurf und einem Modell Matthias Steinls zu richten. Die Edelsteine wurden Känischbaur von Perger und dem Stift zur Verfügung gestellt, denn er verpflichtet sich „alle Stain ohne Außnamb zu Versezen“. Der Silberpreis ist genau festgelegt, wie auch der Arbeitslohn. Ausdrücklich formuliert wird die Forderung nach einem emaillierten Wappen Pergers und des Klosters links und rechts auf dem Monstranzfuß, unklar bleibt der Inhalt der beiden anderen geforderten Medaillons. Am Ende des Kontraktes stehen die Quittungen des Goldschmiedes, die den stark angestiegenen Silberbedarf des Goldschmiedes bei der Ausführung des Projektes dokumentieren:

„den 14 april 1712 Empfang fünff markh dreyzöhn lödich Silber zu obbemelter arbeyt.

Joh. Känißb.

¹⁵⁵Stiftsarchiv Klosterneuburg, Text abgedruckt bei Sebald, Zur Geschichte der grossen Monstranze, S. 45 f. und Drexler/List, Goldschmiedearbeiten in dem regulierten Chorherrenstifte bei Wien, S. 12

den 7. 7bris Empfangen fünff markh gleiches halts.

den 9. 9bis pr. abschlag auff obige arbeyt Empfangen in Paren gelt Zwey hundert gulden Sage 200 fl.

J. K.

den 25 8bris Empfange auß Handt Herrn hoffmaister In Paren gelt hundert Gulden sage 100 fl.

J. K.

den 7 9bris 714 in Paren gelt Empfangen Zwey hundert neunzig gulden, Sage 290 fl. 18 kr. 2 [Pfennig]

J. K.

den 13 April 1715 Empfang in Paren Zweyhundert Gulden Sage 200 fl.

J. K.

1716 den 16. Jener Aber mallen pr abschlag Empfang Zwey hundert gulden 200 fl.

J. K.

den 18 deto fuffzig gulden

J. K.

daß Ihro Hochwürdt vndt H Michael hoffmann meine Ihme Schuldig geweißter

hundert . ochzöhen gulden krz. Vierzig fünff Von meinem Conto for bezohlt,

bescheine hiemit Sage: 118 fl 45 krz

den 4. Febr 1716. J. K.

den 13 Merzen Empfange den Völlig Rest mit fl Siben kr. dreysig acht.

Mithin bin ich wegen deß accordierten, alß Extra bey getragen Quanti in gelt

alß hergegeben Silbers Völlig Contentiert worden.

Das also ein theil gegen dem Andern hierin fahls nichts mehr zu fordern wird mit Beeder seits Vnterschriftt bekräftiget.

geschehen Wienn den 13. Marzy 716

Ernestus

Propst zu Closterneüburg manupropria

Johann Känischbaur

Kayl. Cammergoltschmit vndt Schazkammer adiunct¹⁵⁶

Aus den obenstehenden Einträgen ist leicht zu ersehen, daß der Kostenrahmen des Kontraktes weit überschritten wurde. Statt der ursprünglich vereinbarten 750 Gulden erhielt Känischbaur in den Jahren 1710 bis 1716 schließlich insgesamt 1166 fl. 11 kr. 2 Pf. Arbeitslohn. Die Kostensteigerung scheint in dieser Hinsicht wenig dramatisch, doch löste der steigende Materialbedarf des Goldschmiedes im Stift wohl einig Besorgnis aus, denn in einem Brief an den Propst Ernst Perger nimmt Känischbaur zu einigen Vorhaltungen Stellung:

¹⁵⁶Stiftsarchiv Klosterneuburg, Text abgedruckt bei Sebald, Zur Geschichte der grossen Monstranze, S. 46

„Habe Schriftlich weillen Mündlich aus Wehemuth nicht genugsamb erklären khann volgendte Considerationes beweglich vorzutragen nicht vnterlassen könne, das

Erstens: Euer Gd. erwegen wollen wie der Contract auf disse Monstranzen an dem Macherlohn nur Von 12 Markh schwere meldet, anjezo aber wie es der wohlstandt undt die Nothwendige aufführung dises werkh's Erfordert hat, betragt es sich auf 23 . Markh 4 . loth, also Vmb : 11 : Markh 4. loth und fast die helffte mehrers als in anfang gedacht worden sich erstrekhet, wie Könen Euer Gd. dan dise billiche anforderung widersprechen.

Andertens: so seyndt an dissen werkh anfänglich wie das Model oder Riss zeigt nur Von 3. biß 400. Verfaßten Steinern gedacht wordten, Anjezo aber Vber die zahl deren 1500 Perlen noch in 1500 Stukh deren Verfasten gross und Kleinen Steinern angewachßen : Vnd hette doch dises grosse undt mühesambe werkh gar nicht zu vill an der Verzüehung. Nur könen Euer gd. Einen weldtfrembden doch Verständig goldtarbeiter fragen, was unkosten dise Verfassung so ich mehrertheills selbst mit paaren gelt habe außzahlen müssen Erfordert, neben dissen seyndt Ein und andere werkh darauf in der Verbesserung 2 . und mehrmahl überfast worden, mithin hat dises grosse Verweitterte werkh, auch die Spessen an der Verguldung nachmahlig so hoch Vergrösseret, geschweige der Villen darzu Verbrauchten Saphier, Rubin, granath, Vnd Smaragd folie : auch daß das silber bey denen Verfasten Steinern Ein Nambhafftes besser als Augsburger Prob. Dise Vnnd Vill andere mehrere Vmbstände werdten Euer gd. gnädigst belieben zu erwegen ; Vndt Mir meinen getreulich verdiengen arbeitshohn so sich wie billich ad alterum tantum erstreckht durch dero hohe Vernufft also Proportionirt, daß ich darbey nicht in grossen schaden gezogen, Euer Hochwürden und gd. aber dero Stadt Kündiges guttes lob auch mir nicht Vergessen noch entziehen werdten.

Zur gdig gewehung dessen mich gehorsamblich Enpfl

Euer Hochwürd u: gd

gehorsamer diener

Johann Känischbaur.¹⁵⁷

Das Schreiben des Goldschmiedes ist geeignet, mehrere Umstände des Auftrages zu beleuchten. Wie aus dem Kontrakt hervorgeht, waren Entwurf und Modell Steinls bei Vertragsabschluß noch nicht fertiggestellt, der Preis für die Anfertigung jedoch bereits festgelegt. Nach Känischbaur's Angaben war die nach dem Modell anzufertigende Monstranz nunmehr fast doppelt so schwer und wesentlich reicher zu verzieren, als von den Vertragspartnern ursprünglich angenommen. Folglich hat Perger bei der Billigung von Steinls Entwurf die handwerklichen wie auch materiellen Mehrkosten der Anfertigung nicht einkalkuliert. Der Propst ließ sich durch Steinls Riß und Modell auf ein Projekt

¹⁵⁷A.a.O., S. 49

ein, dessen Dimension erst während des Arbeitsprozesses in Kä-nischbaurs Werkstatt deutlich wurde. Aus dem Schreiben des Goldschmieds ist deutlich auch existentielle Sorge herauszuhören, ohne weitere Zahlungen des Stiftes, die wohl aufgrund der Kostenüberschreitung unterblieben waren, weder für Materialien noch für den eigenen Lebensunterhalt aufkommen zu können.

Das Stift ließ den Materialbedarf des Goldschmiedes durch zwei Gutachter prüfen. Der damalige Stiftskämmerer Ambros Schmid, zwei weitere Chorherren und der Klosterneuburger Goldschmied Johann Ernest Kess hatten sich von der Richtigkeit der Erklärungen Kä-nischbaurs zu überzeugen. Der Bericht von Ambros Schmid und Johann Ernest Kess an den Propst ist erhalten:

„Gnädig Hochgebiettender Herr Herr . daß ich Heundte noch Vormittag dero gnädigen befehl nicht Vollziehen könne, habe Vorläuffig durch Ihre Gnade Cammerdienern berichtet. Nuhn haben wir 3 in beysein H. Kess, weil doch kein andreß mitl zu findten gewessen, auch wieder dero gnädigen befehl die schrauffen (:Gott lob:) ohne alle auch mündeste Verlötzung heraußgenommen, gestrichen und befundten 13 lötiges Silber; Auch sonstn Von keiner eisen daß geringste darinnen nicht gesehen . auch glückseelig wieder auffgestekt. Hr. Kanischbaur hatt Vorgestern mit sich hinunter Ein rose, Von fueß oder bestehendt in einen blachen saphyr, 3 smaragdl und ein diamantl, so aber auch denen Steinern schon zu gezehlt. Wie auch die Zerbrochene stralle umb den heiligen Geist in der biern ? aber gehet ab Ein kleineß smaragdl so er zu ersetzen neulich Versprochen. Laut bescheinung H. Kess ist die von mir neulich übersendte Specification in allen Stucken auch nach der heundige abzöhlung richtig befunden wordten, daß aber die Summa diamanten Corrigiert, haben wir selber nachmittag bey bösseren liecht auch gefundten. Wormit dann Euer Hochwürdt undt Gnaden Zu dero morgigen geburtßtag unterthänigst gratulire um selben nach noch so Viel Verflössenen Jahren in aller glückseeligkeit zu repetiren. Übrigenß zu dero beharrliche Hohen Gnade mich gehorsambst Empfehend Euer Hochwürdt undt Gnaden Vnterthänig gehorsambster geistlicher diener

Ambrosius Schmid
auß dem Cammerambt
in eil den 5 Xbr 1715

Ich Endts vnterschiebener Beckenne Hiemit das dise gegen Werdiche abzehlung (:deren Diamanter:) Wie nicht Weniger der Rubine Item Wie auch der Saphiere, Wie auch shmarachte, Wie auch der Granate, Wie nicht Weniger deren stainern insgesambt zu getroffen habe. Beckenne Hierüber nach dieser abzehlung mit billich undt nicht Weniger oder mehres sondeern sein Richtig glaubens habe.

Item die perlin Welche da nach der Zahl sich befundte, also Glaublich sich befunden ut Specification.

Mehrmahl die schrauben in dem fundament, ist für diesesmahl in ZWeyffel gestandt, ob es eysen od. silber sey : ist für silber audentisch gefundten Worden.

actum Closterneuburg den 5 Xbr 715.

Joannes Ernestus Kess

kays. Hoff bef. Goldtschmit¹⁵⁸

Die Kommission konnte das Misstrauen gegenüber Känischbaur schließlich zerstreuen. Die Monstranz wurde in der Werkstatt auseinandergeschraubt, wobei man sich davon überzeugte, daß kein Eisen verwendet worden war. Man kontrollierte dabei die Qualität des Silbers wohl mittels eines Probestichs. Diese Prüfung wurde bei zünftischen Goldschmieden durch den Vorgeher in der Beschau vorgenommen. Johann Känischbaur war als Hofgoldschmied jedoch zunftbefreit und damit von der Beschau ausgenommen. Die Kommission zählte gewissenhaft alle Edelsteine ab und konnte lediglich das Fehlen eines kleinen Smaragden feststellen. Ohnehin wurde über die in der Monstranz verarbeiteten Steine sehr genau Buch geführt, die genaue Liste ist im Stiftsarchiv erhalten und findet sich im Anhang dieser Studie. Es mag letztlich trotzdem verwundern, daß Känischbaur angesichts der von Matthias Steinl angefertigten Vorlagen den Auftraggeber nicht sofort auf die zu erwartende dramatische Kostensteigerung hingewiesen hat, die für ihn ersichtlich gewesen sein muß. Es ist jedoch möglich, daß Känischbaur die Auftragsvergrößerung in der Hoffnung auf einen wesentlich höheren Lohn stillschweigend akzeptierte, um die Chorherren erst dann von der Explosion der Kosten in Kenntnis zu setzen, wenn die weit fortgeschrittene Arbeit die Neugestaltung nicht mehr erlaubte. Eine solche Taktik Känischbaur mag zwar schließlich aufgegangen sein, doch führte sie zu Verstimmungen im Stift, denn man mißtraute dem steigenden Silberbedarf und fürchtete die persönliche Bereicherung des Goldschmiedes.

Auch in Ingolstadt kam es im Zusammenhang mit der Auftragserfüllung zu Schwierigkeiten, wie in Klosterneuburg handelte es sich dabei um finanzielle Probleme: Johann Zeckel brachte die Monstranz am 9. Juni 1708 auf dem Wasserweg nach Ingolstadt. Dort dort wohnte er bis zum 13. Juni beim Präfekten der Kongregation. Am 10. Juni bekamen die Marianischen Ratsherren die Monstranz erstmals zu sehen, „[...] denen sie ausser der Schwöre böstens gefallen“¹⁵⁹ hat. „Insbesonderheit“, so notiert der Jesuit weiter, „hat sie in dem Collegio we-

¹⁵⁸A.a.O., S. 50

¹⁵⁹Zit. P. Ignatius Lieb, Diarium, S. 308 – n. Hofmann, Nachruf I, S. 120

gen der künstlichen Arbeit und schönsten Gedankhen den unsrigen im Collegio gefallen.“¹⁶⁰ Es ist also sehr deutlich herauszuhören, daß die Monstranz im Jesuitenkolleg großen Anklang fand, während man sie in der Bruderschaft eher eine Kleinigkeit zu schwer fand. Wenn die Diskrepanzen zwischen den Jesuiten und den Sodalen der Bürgerkongregation hier nicht gravierend hervortreten, so findet sich im September 1714 im Diarium eine deutlichere Bemerkung:

„Wohl aber ist wahr, daß er die Bruderschaft durch die verhandenen vnnöthige grosse Monstranzen, so er wider der ganzen Congregation, als welche sich nur bis 15 lb. eingelassen, vf 25 lb. zu Augsburg angefrimbt, in einen namhafften Schuldenlast ad 500 fl. gestekhet, woran selbe lange Jahr würdet abzuführen haben. Ernstlich verwunderet sich P. Praeses, das H. Praefect wahr zu seyn schreiben lasset, was schon vor disem geschehen, also dahero nit geheret. Will er von vergangenen Sachen reden, so wird er P. Praesidem nit stum fünden, mit was für seiner vnd anderen Ehr, wird sich von selbst zeigen. Lasse er dan andere probiren, ob die Monstranz unnöthig gross seye, ob P. Praeses die Monstranz wider der ganzen Congregation Willen angefrimbt, ob sich die Congregation nur bis auf 15 lb. eingelassen, ob sie P. Praeses zu Augsburg 25 lb. angefrimbt.“¹⁶¹

Die Bürgerkongregation fühlte sich also von den Jesuiten hintergangen, die ihnen, wie sie meinten, eine viel zu teure Monstranz aufgenötigt hatten. Hier wird der Groll spürbar, den die Sodalen gewöhnlich gegen die jesuitische Bevormundung hegten, behielten doch die Geistlichen bei wichtigen Entscheidungen stets das letzte Wort. Die Monstranz scheint jedoch nur letzter Anstoß zum Streit gewesen zu sein, hatte doch die Bezahlung der Silberreliefs weniger Schwierigkeiten bereitet.¹⁶² Bereits 1706 war deutlich geworden, daß die Jesuiten bei der Vergabe von Goldschmiedearbeiten eher nach Augsburg tendierten, wo sie höhere Qualität erwarten konnten, während der Präfekt der Kongregation den Ingolstädter Handwerkern zugeneigt war.¹⁶³ Die Monstranz konnte im Jahre 1713 schließlich abbezahlt werden.¹⁶⁴ Die Querelen um diesen Gegenstand waren jedoch nur ein Glied in der Kette fortgesetzter Unstimmigkeiten zwischen dem jesuitischen Präses und dem vom Präfekten geleiteten Marianischen Rat. Es bleibt festzuhalten, daß die Jesuiten und die Sodalen die Monstranz offensichtlich von verschiedenen Standpunkten aus beurteilten. Die Geistli-

¹⁶⁰Zit. ebd.

¹⁶¹Zit. Diarium, S. 486 – Hofmann, ebd., S. 121

¹⁶²Diarium, S. 268 f. – ebd., S. 123

¹⁶³Hofmann, ebd., S. 124

¹⁶⁴Im selben Jahr ließ die Kongregation einen Kelch bei Zeckel fertigen, für den zwei ältere Kelche in Zahlung gegeben wurden. Dieser Kelch ist heute noch im Besitz der Kongregation und kann in der Kirche Maria de Victoria besichtigt werden.

chen waren entzückt von den „schönsten Gedanken“, das heißt von der Darstellungsweise der Seeschlacht, von der Originalität der Erfindung und ihrer handwerklichen Ausführung. Die Bürger, praktischer denkend, fanden die Monstranz „unnötig gross“ und sahen dabei auf die Kosten. Wohl sehr zum Ärger des Präses, der sich mit der Devise *omnia ad maiorem dei gloriam* alleingelassen fühlen mußte.

Die Sodalen haben die tiefere Bedeutung der Schlachtdarstellung auf der Monstranz zunächst wohl nicht verstanden. Ohne theologisches Spezialwissen konnten sie das auch kaum. Für sie war die Monstranz in erster Linie ein Gerät, das zwar teuer scheinen, es aber nicht sein sollte. Die Jesuiten befanden sich in Ingolstadt nicht nur in dauerndem Gegensatz zu den Sodalen der Bürgerkongregation, auch im Universitätsleben der Stadt waren sie dem Lehrkörper oftmals ein Dorn im Auge. Die Jesuiten verstanden es zwar vorzüglich, die bürgerlich-städtische Gesellschaft in Ingolstadt zu prägen, sie gingen jedoch nicht in der Gesellschaft der Universitätsstadt auf und blieben distanziert.¹⁶⁵ Diese bewußte Distanz, aus der heraus aber trotzdem regiert wurde, wurde von den marianischen Sodalen des zünftischen Ingolstadt als Tyrannei empfunden.

Die prächtige Monstranz wurde im Jahre 1708 durch den Goldschmied Johann Zeckel persönlich in Ingolstadt angeliefert. Im Diarium der Bürgerkongregation wird die Auftragserteilung mit keiner Silbe erwähnt, sie kann deshalb nicht datiert werden. Dies sei dadurch erklärlich, so Hofmann, daß der bereits ergangene Auftrag für die Monstranz angesichts der Querelen um die Anfertigung der Silberbildnisse einfach nicht weiter thematisiert werden mußte¹⁶⁶. Trotzdem bleibt das Datum der Auftragserteilung und damit auch die Lieferzeit weiterhin im Dunklen. Es ist aber auch möglich, daß der Auftrag schon einige Zeit zurücklag, so daß er in der Diskussion nicht mehr erwähnt wurde. Die Monstranz konnte frühestens 1691 bestellt worden sein, denn in diesem Jahr erhielt Zeckel das Meisterrecht. Das hartnäckige Gerücht von einer dreißigjährigen Lieferzeit – es wird bis heute weiter tradiert – kann deswegen als absurd bezeichnet werden. Wegen der Kompliziertheit des anzufertigenden Gegenstandes ist m. E. eine Lieferzeit von bis zu 6 Jahren aber durchaus realistisch. In der erhaltenen Bruderschaftsrechnung von 1708 findet sich jedenfalls folgende Aufstellung:

¹⁶⁵Vgl. Bosl, Jesuiten in den Universitätsstädten, S. 173

¹⁶⁶A.a.O., S. 119

„Johann Zeckhl, Goldschmidt in Augspurg, wegen einer neuen Monstranzen, zu welcher die alte daran gegeben vnd abgewogen, auch zu Gelt angeschlagen wordten per 189 fl. 38 kr., an paarem Gelt aber theils yberschickht, theils ihme selbst zuhandten gestellt, nach Laut Scheins 761 fl. 28 kr.. Dem Mahler wegen des Riss absonderlich bezalt: 15 fl. – Von gedachter Monstranzen von Augspurg herundter ze führen, bezalt: 1 fl. 15 kr. – Des Golt Schmidts seinen Gesellen Verehrung gegeben: 3 fl. 21 kr. Herrn P. Simoni Mayr S. Jesv wegen grosser vnd vielfeltigen Bemühungen mehrgedachter Monstranz, bis solche verfertiget wordten, an Verehrung yberschickht mit: 6 fl.“¹⁶⁷

Und in einem später vorgenommenen Nachtrag heißt es weiter:

„Wie in der fertigen Rechnung fol. 41 zu sechen, seint zu Bezallung der neuen Monstranzen 500 fl. aufgenommen wordten vnd also für heur daran, wie Beylag weiset, abgezalt wordten: 100 fl.“¹⁶⁸

Insgesamt hatte sich die Bürgerkongregation bei der Anschaffung ihrer Goldschmiedearbeiten übernommen, was aber nicht erstaunen mag, wenn man bedenkt, daß gleichzeitig die beiden noch kostspieligeren Silberreliefs zu bezahlen waren. Wie schon bei den früheren Aufträgen an Zeckel, hatte P. Simon Mayr auch bei der Monstranz die Funktion eines Vermittlers. Daß der Pater mit der Monstranz sehr beschäftigt war, dokumentieren die ihm zugestanden sechs Gulden, ein für damalige Zeiten opulentes Taschengeld. Wie es bei der Anfertigung von Monstranzen allgemein üblich war, wurde – auf der Bruderschaftsabrechnung wird das deutlich – der Entwurf von einem Maler angefertigt, der mit 15 Gulden gut bezahlt war. Glücklicherweise ist die von Zeckel ausgestellte Rechnung als Kopie erhalten.¹⁶⁹ Sie bietet weitere Einblicke in die Anfertigungsweise der Monstranz:

„Anno 1708 den 5. Junii in Augspurg:

In die hochlöbliche burgerliche Bruderschafft in Ingolstatt bey Maria de Victoria ein zihr vergulte Monstranzen mit einem ganz vergulden kupfernen Schein gemacht, wigt das Silber darbey 32 M. 15 Loth 1 q. 1 d.

Die M. per Silber, Golt vnd Macherlohn 26 fl., thut: 856 fl. 52 kr. Das Kupfer wigt 13 M. 5 Loth, vor die M. Kupfer vnd Macherlohn sambt dem Golt 6 fl., thut 79 fl. 52 kr.

Mehr von das Eysen zu gulden vnd versilbern: [frei gelassen]

Des Goltarbeither seine Arbeith nach Laut des beygelegten Conto: 24 fl.

Mer vor die geschmelzte Arbeith bezalt: 8 fl.

Mer vor Türckhen am Fuß vnd am Stamm en bezalt dem Bildhauer: 10 fl.

Mer vor die zwey Gläser von Spiegl bezalt: 1 fl. 20 kr.

¹⁶⁷A.a.O., S. 119; R 50, 1708, S. 31

¹⁶⁸Ebd.; R 50, 1708, S. 31

¹⁶⁹A.a.O., S. 119 f.; A V/74, f. 1 r der Rechnung.

Mer vor die Schrift zu stechen bezalt: 1 fl.
 Mer vor das geltisch Silber zu schneiden: 1 fl.
 Mer vor ein Golt und Silber Prob bezahlt: 32 kr.
 Mer vor das Kistl, Spaget vnd Papier: 1 fl. 30 kr.
 Dienstwilligster
 Johann Zeckhl,
 Burger vnd Goldschmidt m. pr.
 Heryberg getragen 991 fl. 4 kr.
 Auf solche Arbeith hab ich empfangen an Gelt auf zweiy mal: 169 fl. 24 kr.
 Mer empfangen eine alte Monstranzen, hat das weisse Silber gewogen 8 M.
 1 Loth, helt mach Laut beyligenten Probzetl 11 Loth 2 q. 2 d., thut fein 5 M.
 13 Loth 2 q. 3 d. Die M. per 18 fl. 44 kr., thut: 109 fl. 44 kr.
 Das Vergulte hat gewogen 5 M. 15 Loth, helt fein nach Lauth des beyliegen-
 ten Probzetl 11 Loth 2 q. 2 d., Golt allein 3 d., macht an Golt 4 Ducaten 1 1/2
 Viertl à 4 fl. 10 kr., thut: 18 fl. 13 d.
 Bleibt noch fein Silber yber Abzug des Golts 4 M. 4 Loth 1 q. à 18 fl. 44 kr.,
 thut: 79f. 54 kr
 Summa: 377 fl. 15 kr.
 Restiert mir noch: 613 fl. 49 kr.
 Obige Summa: 991 fl. 4 kr. Mer habe ich empfangen: 51 fl. Restiert mir noch:
 562 fl. 49 kr.
 Mer empfangen 300 fl. Restiert mir noch 224 fl. 11 kr. Ist mir von dieser
 Summe abgezogen worden: 39 fl.¹⁷⁰

Diese Rechnung gibt minutiös über die Anfertigung und Metallwerter-
 rechnung der Monstranz Aufschluß. Sie zeigt aber vor allem, daß au-
 ßer der Goldschmiedewerkstatt noch weitere Künstler beteiligt waren.
 Zeckel nahm als Unternehmer die Arbeitskraft weiterer Handwerker in
 Anspruch. Er betraute einen Emailleur mit der „geschmelzte[n] Ar-
 beith“, i.e. die Herstellung der Emailplaketten. Der verlorengegangene
 Schaft und Fuß der Monstranz wurde nach dem Modell eines Bildhau-
 ers gefertigt. Durch Rechnung wird zudem verbürgt, daß es sich hier-
 bei um die Figur eines Türken handelte. Für die Inschriften beschäftig-
 te der Goldschmied einen Graveur, das Futteral wurde von einem
 Kistler geliefert. Hier wird das arbeitsteilige Prinzip der Augsburger
 Goldschmiedekunst sehr anschaulich, doch ist diese Arbeitsweise mit
 der modernen Arbeitsteiligkeit nicht zu vergleichen. Die Auftragsvertei-
 lung des Goldschmiedes war nicht marktwirtschaftliches Kalkül, son-
 dern eine von der zünftischen Handwerksordnung Augsburgs zwin-
 gend vorgeschriebene Regel. Als große Reichsstadt verfügte Augs-
 burg durch seine hohe Handwerksdichte über eine Spezialisierung, die
 in Deutschland kaum ihresgleichen fand.¹⁷¹ Zweifellos war Augsburg

¹⁷⁰A.a.O., S.120; A V/74, f. 1 v und f. 2 r der Rechnung.

¹⁷¹Reininghaus, Gewerbe in der frühen Neuzeit, S. 10

während der ganzen Barockzeit der Hauptort zur Herstellung kirchlicher Goldschmiedearbeiten. Von einem Augsburger Monstranztypus kann man nach Noppenbergers knapper Definition allerdings nur dahingehend sprechen, als daß sich diese Arbeiten durch eine außergewöhnliche „Harmonie der Verhältnisse“ und einen „feinen Geschmack in der Dekoration“¹⁷² auszeichnen. Auch Seling bewundert die „unerschöpfliche Phantasie“ der Goldschmiede Augsburgs, „denen immer neue Variationen zu diesem Thema eingefallen sind“¹⁷³. Allerdings wird es sich bei der Lepanto-Monstranz eher um eine Phantasie des Auftraggebers bzw. des Künstlers gehandelt haben, die gemeinsam den Entwurf erarbeiteten. Trotzdem darf die künstlerische Leistung Zeckels, d.h. die Umsetzung der Vorlage in eine spezifische Goldschmiedearbeit, nicht unterschätzt werden.

¹⁷²Zit. Noppenberger, Monstranzen, S. 71

¹⁷³Zit. Seling, Bd. I, S. 151

Zünftische Ordnung und hofbefreites Handwerk

Die von Zeckel in der Rechnung aufgeführten 8 Gulden für Emailarbeiten sind möglicherweise an den Augsburger Emailleur Samuel Wolfgang ausbezahlt worden. Wolfgang hatte, wie aus einer Freiburger Rechnung von 1710 hervorgeht, auf der ebenfalls für das Münster von Johann Zeckel gefertigten Josephsfigur die wesentlich größeren Plaketten für den Schild angefertigt und dafür 85 Gulden erhalten.¹⁷⁴ Möglicherweise stammen die sechs Plaketten auf der zwei Jahre früher nach Ingolstadt gelieferten Lepanto-Monstranz ebenfalls von der Hand Wolgangs. Die Gesichtszüge der auf dem Josephsschild abgebildeten Figuren sind von einer ähnlichen Weichheit im Ausdruck, wie sie auch das Ingolstädter Papstemail aufweist. Die Farben sind beidesmal in einem hellen Pastellton gehalten und so transparent getupft, daß die weiße Grundierung durchscheint. Sie können damit von jenen kräftigbunten Medaillons unterschieden werden, wie sie in Augsburg sonst zum Schmuck sakraler Gegenstände verwendet wurden.¹⁷⁵ Die Verzierung sakraler und profaner Goldschmiedearbeiten mit Emailleinlagen war eine Augsburger Spezialität. Aufgrund des Mißverhältnisses zwischen der Anzahl benötigter Emailarbeiten und den dafür nachgewiesenen Augsburger Meistern war es nötig, Emailarbeiten in großem Stil einzuführen. Zeckel mußte als geprüfter Goldschmied ebenfalls die Feuermalerei beherrschen, doch vergab er wohl lieber Aufträge an Spezialisten, oder kaufte Emailsachen ein, die damals zu Hunderten aus Genf geliefert wurden.¹⁷⁶ Für die Ingolstädter Monstranz wurden jedoch Medaillons verwendet, die ihrem Thema nach zu ausgefallen sind, um aus den Beständen der Genfer Dutzendware zu stammen. Alle Anzeichen weisen deshalb auf Samuel Wolfgang. Der Riß für die Mandorla soll angeblich von dem Augsburger Maler Johannes Rieger gefertigt worden sein, wie von Hannelore Müller vermutet.¹⁷⁷ Zu beweisen ist diese Behauptung nicht. Der relativ hohe Herstellerlohn von

¹⁷⁴Gombert, Freiburger Münsterschatz, S.83 f., Abb. 12 u. 49 – Vgl. Thieme/Becker, Bd. 37, S.223 – Seling III, Nr. 1872 – Hering-Mitgau, Silberplastik, Nr. 45

¹⁷⁵Für die Herstellung der Medaillons kommen außer Samuel Wolfgang in Frage: 1. Joh. Jacob I Priester, †1726, (Seling III, 1835), scheidet aufgrund eines Stilvergleiches aus. (Vgl. Seling II, Abb. 1047–49). Fertigte auch vier Medaillons für eine Meßgarnitur Zeckels (Seling III, 1860 m) 2. Franz Jos. Reischle, 1675–1727, (Seling III, 1960). Keine Werke nachgewiesen. 3. Barthol. Seutter, 1677–1754), (Seling III, 2005). Keine Werke nachgewiesen, wohl hauptsächlich Porzellanmaler.

¹⁷⁶Vgl. Rathke-Köhl, Geschichte des Augsburger Goldschmiedegewerbes, S. 62

¹⁷⁷Müller, Goldschmiedekunst, S. 379

26 Gulden spricht allerdings dafür, daß es sich um einen aufwendigen Entwurf eines etablierten Künstlers gehandelt haben muß.

Der Bildhauer, der das Holzmodell für den verschollenen Monstranzfuß lieferte, ist nicht bekannt. Die Figur eines knieenden Türken könnte jedoch etwa so ausgesehen haben, wie auf einem späteren Kupferstich der Brüder Joseph und Johann Klauber aus Augsburg, der um 1755 entstanden ist (Abb. 35). Johann Zeckel arbeitete „häufig und erfolgreich“¹⁷⁸ mit Bildhauern zusammen. Als ein Silberplastik herstellender Goldschmied war er auf Holzmodelle dringend angewiesen, denn die Herstellung einer Silberfigur gehörte nicht zu den zünftischen Aufgaben eines Goldschmieds. Hernmarck vermutet, daß eine Anzahl seiner Werke auf Ehrgott Bernhard Bendl (um 1660-1738) zurückgehen, wie z. B. die Figur des Heiligen Aquilius in Würzburger Marienkappelle.¹⁷⁹ Bendl war zu Beginn des 18. Jahrhunderts für mehrere Augsburger Goldschmiede tätig. Nach Georg Petel kann er als der bedeutendste Augsburger Bildhauer gelten.¹⁸⁰ Hertha Lünenschloß nannte in ihrem Aufsatz weitere Beispiele für Bendls Zusammenarbeit mit Augsburger Goldschmieden.¹⁸¹ Die Muttergottes für die Marianische Männerkongregation in Solothurn wurde z.B. von Manlich nach einem Entwurf des Bildhauers gefertigt.¹⁸² Die stilistische Einheitlichkeit der Zeckelschen Silberplastiken spricht dafür, daß er kontinuierlich mit dem gleichen Bildhauer, wohl Bendl, zusammenarbeitete. Die Statuen von Johann Lutz, dem anderen zeitgenössischen Augsburger Silberplastiker neben Zeckel, lassen eine Abhängigkeit von Modellen verschiedener Herkunft erkennen.¹⁸³ In Augsburg gab es nur einen engen Kreis figurenherstellender Goldschmiede: Der wie Känischbaur in Wien ausgebildete Zeckel heiratete in Augsburg eine Tochter des Meisters Philipp Saller. Vorher war Zeckel Geselle Michael Maiers gewesen, der wiederum die Witwe Sallers geheiratet hatte. Wie Hering-Mitgau zeigen konnte, bildeten diese spezialisierten Goldschmiede innerhalb der Goldschmiedezunft gleichsam eine eigene Großfamilie, denn sie waren alle miteinander verwandt, was aber den sozialen Normen der mittelalterlich-städtischen Zunftgesellschaft durchaus entsprach. Die Augsburger Silberplastik blieb so ausschließlich eine Sa-

¹⁷⁸Zit. Hernmarck, Europäische Gold- und Silberschmiede, S. 331

¹⁷⁹Kat. Augsburg 1968, Augsburger Barock, Nr. 445

¹⁸⁰Hering-Mitgau, Barocke Silberplastik, S.57 – Schädler, Bayerische Barockplastik, S. 129; Bendl erwarb 1687 das Meisterrecht in Augsburg.

¹⁸¹Lünenschloß, Ehrgott Bernhard Bendl, S. 383 – Vgl. allg. Schindler, Bayerische Bildhauer, S. 40-48

¹⁸²Felder, Die künstlerische Herkunft der Solothurner Kongregationsmadonna, S. 305

¹⁸³Hering-Mitgau, a.a.O., S. 46

che der katholischen Goldschmiede¹⁸⁴, sie sind deshalb die Nutznießer der um 1700 einsetzenden Konjunktur derartiger Gegenstände. Die gemeinsame Zunftangehörigkeit von Bildhauern und Goldschmieden in Augsburg bildete in jedem Fall eine gute Voraussetzung zur produktiven Zusammenarbeit. Die auch für diese Stadt so typische, zünftisch bedingte Kollaboration verschiedener Berufe wird durch die erhaltene Ingolstädter Rechnung sehr gut dokumentiert.

Der Goldschmied Johann Känischbaur wurde 1668 in Angern (Niederösterreich) geboren und begann 1683 eine sechsjährige Lehrzeit bei Hans Christof Muhrbeck in Wien. Er bestand 1696 die Meisterprüfung der Wiener Goldschmiedezunft, deren Vorsteher er 1703 war. Am 7. November 1712 wurde er zum Kaiserlichen Kammergoldschmied und Schatzkammeradjukt ernannt. Känischbaur hatte jedoch bereits in den 1690er Jahren für den Wiener Hof gearbeitet.¹⁸⁵ Der vorher zünftische Goldschmied wurde durch diese Ernennung „hofbefreit“, d.h. er war den Zwängen der Beschau und dem enggefaßten sozialen Rahmen der Handwerker nicht weiter unterworfen. Die hofbefreiten Goldschmiede traten sogar in Konkurrenz zu den zünftischen Goldschmieden, denen eine Zusammenarbeit mit den Ersteren von der Zunftordnung sogar ausdrücklich untersagt wurde.¹⁸⁶ Dieses Phänomen ist in allen Residenzstädten des Reiches zu beobachten. Der Goldschmiedemeister Känischbaur stieg somit zum Hofkünstler auf und bekam vom Kaiserhof einen Titel verliehen, der mit einem kleinen Jahresgehalt verbunden war. Er gehörte nun zur „Elitetruppe von verschiedenen Kunsthandwerkern, die am Hof des Kaisers Rudolf II. gegründet worden war.“¹⁸⁷ Daß Känischbaur die neue Rolle durch hervorragende künstlerische Leistungen auch ausfüllen konnte, zeigt die Tatsache, daß er 1722 in den persönlichen Adelsstand erhoben wurde und sich fortan „von Hohenried“ nennen durfte.¹⁸⁸ Die häufige Zusammenarbeit Känischbaur mit Bildhauern und Architekten zieht sich als roter Faden durch das Werk des Goldschmiedes. Ob die Initiative dazu im Einzelfall stets von Känischbaur ausging ist nicht zu belegen, auch wenn diese Vorgehensweise als für den Goldschmied charakteristisch

¹⁸⁴Vgl. Stammbaum der Werkstätten, Hering–Mitgau, a.a.O., S. 16

¹⁸⁵Dreger, Zu Kanischbaur und der Barockplastik in Österreich, S. 522

¹⁸⁶Die Arbeiten der hofbefreiten Goldschmiede konnten, mußten aber keine Punzen tragen. In den kaiserlichen Sammlungen befinden sich hauptsächlich gepunzte Objekte. Vgl. Wild, Der Goldschmied Joseph Moser, S. 30 f.

¹⁸⁷Zit. Wild, Der Goldschmied Joseph Moser, S. 30 f.

¹⁸⁸Tietze, Kanischbauer, ThB, Bd. 19, S. 421

bezeichnet wird.¹⁸⁹ Seine Arbeiten nach künstlerisch hochwertigen Entwürfen sind für seinen Ruhm letztlich verantwortlich. Für die zünftischen Goldschmiede hatte die Anfertigung von Vorlagen durch andere Künstler nichts Ehrenrühiges, denn die zünftische Handwerksordnung schrieb solche Arbeitsteilungen teilweise sogar vor. Für Hofkünstler existierten solche Auflagen nicht. Känischbaur behielt bei Hofe lediglich eine zünftische Gewohnheit bei. Die frühe Zusammenarbeit mit Fischer von Erlach – schon vor der Meisterprüfung – spricht wohl zu gleichen Teilen für das Qualitätsstreben und den Ehrgeiz des Goldschmiedes. Unbestritten ist, daß nur Känischbaur über jene handwerkliche Kongenialität verfügte, die die Umsetzung solch ambitionierter Entwürfe erst ermöglichte und ihre Wirkung zur Geltung brachte. Die Invention der Schleiermonstranz durch Matthias Steinl ist urkundlich gesichert. Nach dem Kontrakt vom 9. August 1710 sollte Känischbaur das Werk nach dem von Steinl gelieferten Riß und Modell ausführen. Der Eintrag im Klosterneuburger Kammerraitbuch von 1710 (fol. 86r) bestätigt, daß am 22. August „dem Pildhauer wegen des Modell zu der neuen Monstranzen“ 30 Gulden ausbezahlt wurden.¹⁹⁰ Wenn Steinl hier nicht namentlich genannt wird, so wird es sich doch um ihn, oder wenigsten einen Bildhauer gehandelt haben, der nach seinem Riß arbeitete. Die rasche Lieferung in einer Frist von weniger als 12 Tagen ist erstaunlich kurz, und man muß deshalb annehmen, daß Steinl den mündlichen Auftrag schon geraume Zeit vor dem Kontraktabschluß Pergers mit Känischbaur erhielt. Wolfgang Pauker¹⁹¹ hat den Entwurf zur Großen Monstranz von Herzogenburg ebenfalls Matthias Steinl zugeschrieben. Aus stilistischen Gründen kann diese Zuschreibung jedoch als widerlegt gelten.¹⁹² Ein weiterer Riß für Goldschmiede von der Hand Steinls ist urkundlich für sechs Silberleuchter des Wiener Dorotheerstifts nachweisbar. Die von dem Goldschmied Johann Augustin Stadler nach Steinls Entwürfen ausgeführten Leuchter sind nicht erhalten.¹⁹³ Aus diesen nachweisbaren Arbeiten für Goldschmiede kann kaum auf eine ausgesprochene Erfahrung Steinls mit den spezifischen Problemen des Goldschmiedehandwerks geschlossen werden. Der Bildhauer und Architekt war zur Zeit der Auftragserteilung gerade in Klosterneuburg tätig und kam daher wohl eher beiläufig zu dem Auftrag. Die Chorherren waren mit Entwurf und Mo-

¹⁸⁹Wonisch, a.a.O., S. 144

¹⁹⁰Stiftsarchiv Klosterneuburg, n. Pühringer-Zwanowetz, Matthias Steinl, S. 246 (Anm. 60)

¹⁹¹Pauker, Der Bildhauer und Ingenieur Matthias Steinl, S. 294

¹⁹²Pühringer-Zwanowetz, Matthias Steinl, S. 247 (Anm. 61)

¹⁹³A.a.O., (Anm. 62) – Pauker, a.a.O., S. 294

dell einverstanden und übergaben beides dem Goldschmied. Der Entwurf Matthias Steinls zur Schleiermonstranz ist nicht erhalten. Es ist deshalb nötig, vom vollendeten Kunstwerk auszugehen und zu versuchen, über dessen Form Aufschlüsse über die Leistung des Künstlers zu gewinnen. Monstranzen in Baumform gab es als Darstellungen des Weinstocks oder der Wurzel Jesse bereits vorher. Leonore Pühringer-Zwanowetz hat vermutet, daß Steinl die Baummonstranz im Kloster Heinrichsau gekannt habe.¹⁹⁴ Ihr Vergleich der Schleiermonstranz mit Steinls Ornamentstich einer Deckelkanne (um 1685), auf dem der Verlorene Sohn als Schweinehirt dargestellt ist, beschränkt sich auf den Hinweis der gemeinsamen Flormalmotivik. Der Griff der Kanne überkreuzt sich auf ähnliche Weise, wie die beiden Hauptäste an der Gabelung der Monstranz.¹⁹⁵ Insgesamt ist davon auszugehen, daß der kreative Spielraum Steinls nicht allzu groß gewesen sein dürfte. Der Künstler hatte seinen Entwurf dem Propst und den Chorherren vorzulegen, bevor er das Modell anfertigte oder anfertigen ließ. Angesichts des kostspieligen Auftrags ist anzunehmen, daß über die Gestaltung der Monstranz im Stift intensiv diskutiert wurde, eventuell mußte der Entwurf von Steinls sogar geändert werden. Die Absicht der Auftrages war jedoch eindeutig: Zum 600jährigen Jubiläum des Stiftes im Jahre 1714 sollte die Gründungslegende des Klosters dargestellt werden. Zu den aufwendig geplanten Feierlichkeiten hatte Steinl außerdem Entwürfe für drei ephemere Triumphpforten zu liefern, die im Gegensatz zum Entwurf der Schleiermonstranz überdauern haben.¹⁹⁶ Sie befinden sich als Kupferstiche, zusammen mit einigen Emblemen in einer anlässlich der Feierlichkeiten herausgegebenen Festschrift, die schon im Titel über die vorgenommenen Ausschmückungen Auskunft gibt (Abb. 36a-c).¹⁹⁷ Auf den drei Ehrenpforten fanden sich Darstellungen fast aller Landesfürsten bis hin zu Karl VI. Zwei Tore waren dem Geschlecht der Babenberger gewidmet. Eine der Pforten wurde während der Feierlichkeiten vor das Kirchenportal gesetzt; in der Mittelnische eine Figur des hl. Leopold, zu den Seiten fünf seiner Vorgänger. Auf der zweiten Pforte wird der Heilige von jeweils dreien seiner herzoglichen

¹⁹⁴Pühringer-Zwanowetz, a. a. O, S. 102

¹⁹⁵Ebd., vgl. Abb. 56

¹⁹⁶Pauker, Der Bildhauer und Ingenieur Matthias Steinl, S. 309

¹⁹⁷Johannes Keeß: *Trifaria domus austriacae gloria, marchionum, ducum ac imperatorum-archiducum ordinatissima successionis series, emblematicis in basilica picturis, nec non historico, morali ac symbolico poemante honoribus divi Leopoldi, pii austriacae marchionis inclytiae canonicae Claustro-neoburgensis sancti fundatoris, sexto foundationis saeculo in jubileam festivitatem digesta ac illustrata. Viennae Austriae. Typis Andreae Hevinger, Universit. Typograph. 1714*

Nachfolger flankiert.¹⁹⁸ Die Pforten spiegeln die in der Renaissance erneuerte Idee des „Trionfo“ wieder, die hier als feierlicher *adventus* und Einzug des Landesherrn gestaltet wurde.¹⁹⁹ Diese Aufträge setzten die unmittelbare Vertrautheit Steinls mit der Genealogie und Ikonographie der Babenberger voraus.²⁰⁰ Unmittelbare Vorbilder Steinls für den Entwurf der Monstranz sind in der Kunstsammlung von Klosterneuburg selbst zu finden. Aus dem dem berühmten Legendenzyklus von Rueland Fruehauf d.J. aus dem Jahre 1507 sei das Bild der Schleierauffindung näher betrachtet (Abb.37). Wie auf der Monstranz sind auch hier zwei Windspiele zu sehen, die jedoch nicht zum Schleier, sondern zu ihrem vor dem blühenden Holunder knienden Herren blicken. Im Gegensatz zur Monstranz kniet der Markgraf hier links des Baumes. Die von Fruehauf über dem Baum dargestellte Marienerscheinung wurde von Steinl, nun ohne Christuskind, in die Äste des Holunders verlegt. Im Kontrast zu Fruehaufs Tafel erscheint ein anderes Klosterneuburger Bild der Schleierfindung als naher Verwandter des Steinlschen Entwurfs (Abb. 38). Das sich im Stiftsmuseum befindliche Gemälde ist das erste aus einem dreiteiligen Zyklus von der Hand eines unbekanntenen österreichischen Malers, der es Ende des 17. Jahrhunderts gemalt haben mag.²⁰¹ Dieser zum Zeitpunkt der Auftragserteilung der Monstranz noch junge Zyklus zeigt neben der Schleierfindung auch die Grundsteinlegung der Stiftskirche sowie die Einführung der Augustiner-Chorherren durch den Markgrafen Leopold III.²⁰² Wie auf der Schleiermonstranz kniet der hl. Leopold hier rechts des Baumstammes, die Hände sind jedoch nicht zum Gebet zusam-

¹⁹⁸Vgl. Pühringer-Zwanowetz, Matthias Steinl, Kat. Nr. 52 (Abb. 192-195), S. 89 ff. – Matsche, Die Kunst im Dienst der Staatsidee, S. 185

¹⁹⁹Holenstein, Huldigung und Herrschaftszeremoniell, S. 25

²⁰⁰Bereits im Mittelalter war die Darstellung Leopolds als älterer und bärtiger Mann verbreitet, sie entsprach dem Volksglauben, die in dem Heiligen gemäß den überlieferten Legenden einen gütigen und gerechten Landesvater sah. Erst kurz vor Abschluß des Kanonisationsprozesses, wohl im Jahre 1484, hatte Kaiser Friedrich III. seine Vorstellung von einem dynamischen Herrscher eingeklagt, er wollte Leopold in ritterlicher Kleidung, bartlos und jugendlich gezeigt wissen. Vgl. Strnad, Friedrich III. und die Translatio Leopoldi, S. 109 – Weitere Beispiele bei Wintermayr, Die Bildliche Darstellung des hl. Leopold im Wandel der Zeiten, S. 46-63. Aber bereits auf dem 1510 fertiggestellten Grab des Kaisers ist der Heilige wieder in volkstümlicher Form dargestellt. Später setzte sich jedoch diese Auffassung vollends durch: Angetan mit einem Fürstenmantel und mit einer Zackenkrone auf dem Haupt hält der Babenberger in der Rechten meist ein Heerbanner und in der Linken ein Kirchenmodell. Vgl. Tschochner, Art. „Leopold III. von Österreich“, Sp. 400 ff. Als würdevoller Herrscher mit langem weißem Haar und Bart, angetan mit Hermelin und Erzherzogshut, tritt der heilige Markgraf auch im berühmten vierteiligen Zyklus der Schleierlegende auf, der von Rueland Fruehauf d.J. 1505 vollendet wurde (Abb. im Bildteil). Vgl. Rossacher, Rueland Fruehauf d. J., S. 12-16 (Abb. Tf. 46)

²⁰¹Ausst. Kat. Klosterneuburg 1985, „Hl. Leopold“, Kat. Nr. 257

²⁰²A.a.O., Kat. Nr. 258 u. 259

mengeführt, sondern weit ausgebreitet. Während der Heilige auf dem Gemälde auf beide Knie gesunken ist, so stützt er sich auf der Monstranz nur auf das linke Knie, der rechte Fuß ist aufgestellt. Eine Marienerscheinung ist auf dem Bild nicht zu sehen. Im Typus des Markgrafen hat Steinl eine ganz eigenständige Synthese aus dem greisen Markgrafen und einem jungen Ritter gefunden: Die Figur auf der Monstranz zeigt einen körperlich jungen Adligen mit Schwert, knielangem Rock und zurückgerutschten Ärmeln. Nur der mittellange, gepflegte Bart verleiht ihm ein reiferes Aussehen. Im Gegensatz zu Fruehaufs Bild sind auch die unbedeckten Haare kurz geschitten. Auf der Monstranz scheint neuartig, daß der Markgrafenhut neben Leopold III. auf dem Boden liegt. Auf dem Gemälde springt — erstmals in der Bildtradition — links des Baumes ein Hund hoch, um die Auffindung des Schleiers durch die Hunde vor Augen zu führen. Steinl hat aus diesem Motiv eine raffinierte Bewegungsstudie geformt (Abb. 25 u. 26): Beide Hunde befinden sich auf den Hinterbeinen und scheinen den Schleier anzubellen, sie stehen parallel zueinander und greifen sich gegenseitig mit den Vorderpfoten über den Rücken. Auf diese Weise bilden sie durch die entstehende Drehbewegung eine Allansichtigkeit fordernde Kleinplastik. Weiter besticht der Entwurf des Baumes durch die filigrane Leichtigkeit des Geästs und seiner zarten Belaubung. Die weit voneinander gesetzten, unregelmäßig geflammten Strahlen wirken unaufdringlich und spielen in ihrer Gesamtform auf die hochovale Form der barocken Strahlenmonstranz an. Der mit der linken Hand weit ausgreifende Gottvater bildet mit dem über den Kopf flatternen Mantel die Spitze der Monstranz.²⁰³ Der reiche Edelsteinbesatz geht ebenfalls auf Steinls Entwurf zurück und war vom Auftraggeber gebilligt, denn die Kostensteigerung betraf, wie gezeigt wurde, allein den Silberverbrauch Känischbaur. Die Monstranz zeigt ihrer Form nach eine geschickte Verbindung einer Baummonstranz mit einer barocken Strahlenmonstranz, und diese Kombination bildet die Folie der Schleierlegende, die von einer Marienerscheinung begleitet wird. Die Trinitätsdarstellung aus Gottvater, Taube des hl. Geistes und Christus im Sanctissimum stammt hingegen aus dem gängigen Formenschatz eucharistischer Barockmonstranzen. Steinls Entwurf kann trotzdem, respektive der vom Goldschmied eventuell vorgenommenen Veränderungen, im Rahmen des Auftrages und der Verknüpfung bildnerischer Konventionen als hochoriginell angesehen werden. Kä-

²⁰³Pühringer-Zwanowetz hat auf die Ähnlichkeit dieses Mantels mit dem der Reiterstatuette Josephs I. von Steinl hingewiesen. Vgl. P.-Zw., Matthias Steinl, S. 101

nischbaur wurde 1712 zum kaiserlichen Kammergoldschmied ernannt. Im gleichen Jahr erfolgte auch Steinls Aufstieg zum „kaiserlichen Hofbeinsteher“, der aber, wie auch Känischbaur, schon vorher für den Hof gearbeitet hatte.²⁰⁴ Beide an der Monstranz beteiligten Künstler gehörten nun zum Kreis der kaiserlichen Hofkünstler und damit zu den besten und angesehensten Künstlern des Reiches. Durch die Nobilitierung wurden Steinl und Känischbaur aus den sozialen und beruflichen Zwängen der städtischen Handwerkszünfte herausgelöst, da der Adel nicht dem Zunftzwang unterlag.²⁰⁵ Auch wenn die Ernennung beider Künstler erst während des bestehenden Auftrages erfolgte, so wurde die Schleiermonstranz dadurch aufgewertet und gewann eine politische Bedeutung hinzu, die in diesem Maße vorher nicht intendiert war: Das Stift Klosterneuburg stellte sich durch diesen Auftrag als geistliches Zentrum selbstbewußt neben den Wiener Hof. Durch die Schleiermonstranz führte man vor, daß man es sich leisten konnte, sowohl finanziell, als auch politisch.

Die Schleiermonstranz ist aufgrund ihrer Auftraggeberschaft und der ausführenden Künstler als ein Werk des „Kaiserstils“ zu bezeichnen. Franz Matsche verwendet diesen Begriff anstelle desjenigen von Hans Sedlmayr²⁰⁶, der vom „Reichsstil“ sprach. Sedlmayr hatte den Begriff von Gustav Steinböhmer²⁰⁷ übernommen. Matsche kritisierte den „nationalistischen Beigeschmack“ des Begriffes:

„Die Werke des Kaiserstils sind nur einer begrenzten Auftraggeberschaft und deren politischen Interessen zuzuordnen, nämlich dem Kaiserhof in Wien und eventuell noch seinen Parteigängern im Reich, den Anhängern der Kaiseridee, der „Kaiserpartei“ im Reich, die kleineren Fürsten und Reichsstände, die auf Wien hin orientiert waren, weil sie im Kaiser die Quelle und Stütze ihrer Macht und Privilegien sahen. Die Werke des Kaiserstils wurden fast ausschließlich von den Künstlern des Wiener Hofes, vor allem den beiden Fischer von Erlach, geschaffen. Dieser Umstand bedingt, daß der Begriff Kaiserstil auch nicht generell auf die Wiener oder gar auf österreichische Barockkunst in deren Gesamtheit zutrifft. Er ist auf Werke begrenzt, deren Auftraggeber der Wiener Kaiserhof selber oder Institutionen und Personen waren, die zu ihm gehörten oder mit ihm politisch verbunden waren und diese Zugehörigkeit auch in diesem Bereich zum Ausdruck bringen wünschten.“²⁰⁸

²⁰⁴Pauker, a.a.O., S. 280 f.

²⁰⁵Warnke, Hofkünstler, Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, S. 206 f.

²⁰⁶Sedlmayr, Die politische Bedeutung des deutschen Barock, S. 140-156

²⁰⁷Gustav Steinböhmer: Politische Kulturlehre. Hamburg 1933

²⁰⁸Zit. Matsche, Die Kunst im Dienst der Staatsidee, S. 2

Im Sinne Matsches kann die Schleiermonstranz als Werk des „Kaiserstils“ gelten, denn Känischbaur und Steinl waren kaiserliche Hofkünstler, die für eine dem Kaiser nahestehende Institution, i.e. das Klosterneuburger Stift, tätig waren. Die form- und stilgeschichtliche Betrachtung der Monstranz muß daher zu Gunsten einer Untersuchung der politischen Intentionen der Auftraggeberschaft zurücktreten, die bisher kaum Beachtung gefunden haben. Der Kaiserstil ist „ein von Grund auf ideologisch geprägter ikonographischer Stil“²⁰⁹: Die Künstler waren keineswegs „selbstherrliche Schöpfer“ (Matsche), denn die politische Thematik der Aufträge war stets genau festgelegt und wurde vom Künstler nicht erst im Nachhinein erschaffen. Die Kunst der Wiener Goldschmiede, die sich im hier untersuchten Fall mit der des Kaiserstils deckt, erlebte nach den Türkenkriegen eine vorher nicht gekannte Blüte. Die politische Instabilität in Wien hatte eine kontinuierliche Entwicklung der Goldschmiedekunst verhindert, wie sie in Augsburg und München möglich war. Eine originäre Wiener Stilentwicklung erfolgte dann jedoch analog und auch innerhalb der Entstehung des Kaiserstils, eine Tatsache, die von Matsche unberücksichtigt blieb.

²⁰⁹Zit. a.a.O., S. XI

Die dargestellten Legenden

Lepanto – Symbolkraft eines Triumphes

Von der politisch-religiösen Bedeutung des Patronats der Maria de Victoria für die Stadt Ingolstadt wurde schon gesprochen. Nun soll auf das Ereignis Lepanto selbst in einem weiteren, gesamt-katholischen Zusammenhang eingegangen werden. Die komplexen Vorgänge um diese Seeschlacht sollen hier jedoch nicht nacherzählt werden, es sei hier auf ausführlichere Darstellungen verwiesen.²¹⁰ Sieht man von dem religiösen Mirakel Lepanto einmal ab, das durch die Mithilfe der Victoria ermöglicht wurde, so wird eines deutlich: Das eigentliche Wunder lag in der Tatsache, daß ausreichend viele katholische Alliierte ihre Privatfehden für eine Weile unterbrechen konnten, um sich der türkisch-islamischen Seemacht entgegenzuwerfen. Besonders die Kaufleute aus Genua und Venedig bekamen den Druck der Osmanen zu spüren. Genua verlor 1566 die Insel Chios, Venedig büßte 1571 Zypern ein. Im Falle einer türkischen Kontrolle über das Mittelmeer wäre der Ruin der beiden italienischen Handelsstaaten wohl nicht zu vermeiden gewesen.²¹¹

Bereits 1523 hatten die Türken Rhodos von den Johannitern erobert. Die vertriebenen Ritter siedelten 1530 auf Malta, wo sie 1565 von 180 türkischen Schiffen erneut angegriffen wurden. Mit nur 700 Rittern und einigen tausend einheimischen Maltesern wurde dieser Angriff abgewehrt. Diese erfolgreiche Verteidigung war ein Signal an die noch zaudernde Christenheit. Zwar sollten die Türken die Niederlage 1571 mit der Eroberung Zyperns sühnen, doch hatte jener Sieg ermutigende Wirkung auf den spanischen König Philipp II., der damals gezögert hatte, den Maltesern Hilfe zu schicken.²¹² So ist es kein Zufall, daß sich auf der Toppflagge am Hauptmast des Christenschiffes der Monstranz ein eingraviertes Malteserkreuz befindet. Nicht nur waren drei maltesische Schiffe an der Seeschlacht beteiligt, das Malteserkreuz kann auch als Erinnerung und Glückszeichen eines bereits erfolgreichen Kampfes gegen die Türken gesehen werden. Auch auf dem Brustpanzer der Erzengels Michael ist ein solches Kreuz zu sehen. Das zeitlich weiter zurückweisende Zeichen findet auf der Monst-

²¹⁰F. Hartlaub: Don Juan d'Austria und die Seeschlacht bei Lepanto. Diss. Berlin 1940 – F. Braudel: Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II. 3 Bde. 1990

²¹¹Paulson/Alvarez-Detrell, Lepanto. Fact, Fiction and Fantasy, S. 12 f.

²¹²Braunfels, Die Lehre von Lepanto, S. 198

ranz Verwendung, indem es als Bildargument für einen weiteren verdienten christlichen Triumph dient. Die Siegesmadonna, der Erzengel Michael und seine himmlischen Heerscharen unterstützten die christlichen Streiter im Kampf gegen die Ungläubigen, sei es nun vor Malta, bei Lepanto, oder in noch bevorstehenden Schlachten. Im Bild wird dieser Verweis zur symbolischen Emphase des bildlich zu übermittelnden Heilsgeschehens.²¹³

Die heilige Liga der alliierten christlichen Mächte konnte am 7. Oktober 1571 der türkischen Flotte eine vernichtende Niederlage beibringen. Den Oberbefehl hatte ein jugendlicher Admiral inne, nicht etwa ein alter Stratege. Die rätselhaft-charismatische Gestalt des Don Juans d'Austria, er war als natürlicher Sohn Karls V. ein Halbbruder des spanischen Königs, transportierte die Tugenden des jungen Helden. Seine Figur ist auf der Monstranz an hervorgehobener Stelle im mittleren Mastkorb plaziert. Die 206 Schiffe der christlichen Flotte setzten sich aus 108 venezianischen, 29 neapolitanischen, 14 genuesischen, 13 spanischen, 12 päpstlichen und 3 maltesischen Schiffen zusammen. Auf den Schiffen sollen sich angeblich auch 3.000 deutsche Soldaten befunden haben.²¹⁴ Diese Streitmacht traf auf die leichte Überlegenheit von 220 bis 230 Schiffen der türkischen Flotte. Insgesamt standen sich in der Seeschlacht etwa 80.000 Christen und 120.000 Türken gegenüber. Während der Feindseligkeiten starben 9.000 Christen und 30.000 Türken.²¹⁵ Spanien trug die Hälfte der Kosten des Unternehmens, Venedig ein Drittel und der Papst ein Sechstel.

Doch sollte die glorreiche Allianz der Christen, die von Pius V. so mühevoll vereinigt worden war, schon bald wieder auseinanderfallen. Der heilige Vater starb bereits im folgenden Jahr und Phillip II. fürchtete einen erneuten Krieg gegen Frankreich.²¹⁶ Die Türken erholten sich schneller von dieser Niederlage, als man im Westen dachte. Mit erstaunlichem Eifer wurden neue Rüstungen ins Werk gesetzt, und schon im Jahre 1572 war die Seemacht der Osmanen fast auf die alte Höhe gebracht worden. Lepanto blieb jedoch in der Erinnerung der katholischen Länder Europas (außer Frankreich) ein mit vereinten Kräften durchgeführtes Unternehmen wenigstens des Dreibundes aus Va-

²¹³Vgl. ein Gemälde von Georg Wilhelm Graesner in der Pfarrkirche S. Maria Assunta in Santa Maria im Calancatal (Graubünden). In der Lepantodarstellung von ca. 1649 wird die Überwältigung der Türken durch die hochgebauten Galeassen der Ligaflotte vorgeführt. Hier sind außer den Bannern Venedigs, Spaniens, des Papstes auch die der Malteserritter zu sehen. – Abb. in: DU, 255 (Mai 1962), S. 13

²¹⁴Braunfels, Die Lehre von Lepanto, S. 24 (ohne Quellenangabe)

²¹⁵Heffernan: Battle of Lepanto. In: New Catholic Encyclopedia, Bd. 8, S.665 f.

²¹⁶Vgl. Anm. Nr. 88

tikan, Venedig und Spanien. Politisch gesehen war es aber ein Traum, dem bald niemand mehr nachzuhängen wagte. Zwar war die für den Westen traumatische Unbesiegbarkeit der osmanischen Kriegsmacht gewichen, die schon Jahrhunderte angedauert hatte, gewichen war allerdings auch die Hoffnung auf eine große Vereinigung der christlichen Völker zur Niederrichtung des islamischen Glaubensfeindes.²¹⁷ Das strategisch nutzlose Lepantoereignis blieb zwar politisch ohne Wirkung — das östliche Mittelmeer wurde weiter von der osmanischen Seemacht dominiert — dennoch war es der letzte große Triumph des vom Papst angeführten heiligen Krieges gegen den Halbmond. Der Kreuzzugsgedanke nahm hier noch ein letztes Mal Gestalt an.²¹⁸ Im Gegensatz zur der um diese Zeit sonst praktizierten Art der europäischen Kriegsführung dominierte in den Kriegen gegen die Türken stets eine Ideologie der Vernichtung.²¹⁹

Um die barocke Sichtweise der Lepantoschlacht besser verstehen zu können, soll nun das Thema einmal von der Seite des Jesuitentheaters her beleuchtet werden. Dabei soll es nicht darum gehen, Begriffe aus der Welt des Theaters auf die Bildende Kunst anzuwenden²²⁰, sondern die heilsgeschichtliche Bedeutung Lepantos kann hierdurch aus zeitgenössischer Sicht verstanden werden. Überall in den Ordensgymnasien der Societas Jesu wurde die Kunst der Rhetorik, der wortgewandten Disputation, auf der Bühne erprobt. War das protestantische Schuldrama eine mit eher bescheidenen Mitteln arbeitende Bühne des Glaubenskampfes, die den Pfeil des Wortes wetzte, so suchte das Jesuitentheater ganz bewußt die szenische Impression, die an alle Sinne des Menschen appellieren sollte. Die Vergegenwärtigung auf der Bühne sollte das bloße Kanzelwort überbieten. So wurden die Aufführungen von Jesuitendramen nicht nur für die Lehrer und Schüler der Kollegien zum großen Spektakel, sondern gehörten bald zu den eindrucksvollsten Festlichkeiten, die die Geistlichkeit, die Stadt- und auch die Landbevölkerung in ihren Bann zogen. Für den Jesuitenorden war das Theater eine „Weltpredigt für Menschen aller Stände“²²¹. Das Schultheater gehörte nicht zum strengen Rahmen des

²¹⁷Babinger, Die Schlacht von Lepanto, S.17–20

²¹⁸Es handelte sich nicht um einen Kreuzzug, sondern um einen reinen Machtkampf im Mittelmeer, bei dem es um Vorherrschaft ging und nicht um Eroberung. Vgl. Braunfels, Die Lehre von Lepanto, S. 202

²¹⁹Duchhardt, Altes Reich und europäische Staatenwelt, S. 70 f.

²²⁰Zu diesem Problem ausführlich Lipowicz, Das Theatralische als Beschreibungsformel der barocken Kunst, S. 297–306

²²¹Zit. Bosl, Jesuiten in den Universitätsstädten, S. 174

Unterrichts, stellte aber eine wertvolle pädagogische Einrichtung dar. Der Rhetorikprofessor des jeweiligen Kollegiums übernahm für gewöhnlich die Inszenierung der Theaterstücke. Er schuf entweder ein neues Werk oder übte ein bereits erprobtes Stück ein.²²² Das Theater des Ingolstädter Kollegs war eines der bedeutendsten in der Oberdeutschen Provinz. Über zweihundert Stücke wurden hier von 1558 bis 1773 aufgeführt. Die Aufführungen in den Ingolstädter Kongregationen sind jedoch nicht mehr zu ermitteln.²²³

Nach dem Dreißigjährigen Krieg lag der Schwerpunkt des Jesuitentheaters nicht mehr auf dem Leid des Lebens oder in der scholastischen Auseinandersetzung mit dem Unfaßbaren, sondern in der „positiven Stellung zum Leben in seiner sieghaften Gestaltung“²²⁴. Nicht mehr der Held wird betont, sondern die Veranschaulichung einer allgemeinen religiös-sittlichen Wahrheit. Um die stets in lateinischer Sprache gespielten Aufführungen einem breiteren Publikum zugänglich zu machen, führten die Jesuiten bereits 1597 die Periochen ein. Dies sind Theaterzettel, die eine deutsche Inhaltsangabe des Dramas enthalten. Der Name der Autoren fehlt auf ihnen meistens.²²⁵ Laut Szarota war die Perioche ein „Versuch, das Jesuitendrama zu demokratisieren“²²⁶, denn die Jesuiten suchten durch dieses Zugeständnis eine breitere, des Lateinischen nicht mächtige Öffentlichkeit zu erreichen. Die Auflage dieser Periochen betrug pro Aufführung etwa 400 bis 500 Exemplare. Die Periochen sind heute die Hauptquellen zum Jesuitentheater, da nur sehr wenige Originaltexte überliefert sind.²²⁷ Dabei muß aber berücksichtigt werden, daß im sinnlichen Barocktheater unter allen Eindrücken der Text die geringste Rolle spielte, so „daß es nicht störte, wenn der Text unverständlich blieb.“²²⁸

Das Türkenthema ist im Jesuitentheater verhältnismäßig neu. Obwohl es schon früher angeklungen war, entwickelte sich der Kampf gegen die Türken erst von Ende der siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts an zu einem zentralen Thema. Dies ist leicht zu erklären, lebte doch das Abendland damals unter der andauernden Gefahr türkischer Invasionen. Früher datieren noch zwei Theaterstücke über die Seeschlacht

²²²Ettelt, Das Jesuitengymnasium in Ingolstadt, S. 112 – Schneider, Narrative Anleitungen zur Praxis Pietatis, S. 65-82 (zur rhetorischen Ausbildung durch die Jesuiten

²²³Haas, Jesuitentheater in Ingolstadt, S. 2

²²⁴Zit. a.a.O., S. 65

²²⁵Szarota, Jesuitendrama (Bd.I,1), S. 8 f.

²²⁶Zit. a.a.O., S. 11

²²⁷A.a.O., S. 11

²²⁸Zit. R. Alewyn u. K. Sälzle, Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung. 1959; nach Bauer, Barock, S. 220

bei Lepanto, die 1654 in Landsberg und 1659 in Eichstätt aufgeführt wurden.²²⁹ Hier soll nun das Landsberger Drama von Michael Digiser²³⁰ in Beziehung zur Monstranz gebracht werden. Das Titelblatt der Perioche ist im Abbildungsteil dieser Arbeit zu sehen (Abb. 39). In den Jesuitendramen erscheint der Kampf gegen den Islam stets als ein „heiliger Krieg“, d.h. als Glaubenskrieg, der zum letztendlichen Sieg des Christentums führen soll. Die Schlachten gegen die Türken werden verherrlicht, stets siegen die miteinander solidarischen christlichen Heere, die mit göttlicher Hilfe immer siegen. Die Jesuiten wollten ihren Zuschauern den Gedanken des *vita humana militia est* unmißverständlich klarmachen, sie bedienten sich dabei aller nur bekannten Theatermittel, die sie sehr geschickt einzusetzen wußten. Im Jesuitendrama existiert deswegen keine positive mohammedanische Figur.²³¹

Das am 3. und 9. September 1654 in Landsberg aufgeführte Lepantodrama lautete mit vollem Titel:

„Maria Mulier Amicta Sole et Luna sub Pedibus Eius, &c. / Herrlicher Sieg und Victori / so die Christen durch Fürbitt und Verstande / Mariae / wider ihren Erzfeind / Den Türcken / im Jahr 1571 zu Wasser erobert haben.“²³²

Dieses Stück wurde nicht in Ingolstadt aufgeführt, trotzdem kann es als geistesgeschichtliche Illustration dienen, denn „die Jesuiten aller Provinzen waren [...] weitgehend uniform im Denken und Handeln, weil sie durch die gleiche theologische Bildung, ethische Grundhaltung und menschlich-autoritäre Bindung zusammengehalten wurden“²³³. Schon der Titel ist im Zusammenhang mit der Lepanto-Monstranz sehr aufschlußreich. Hier tritt der Typus der „Apokalyptischen Frau“ als Protagonistin auf. Es handelt sich um die Vision aus der Offenbarung des Johannes. Im Kapitel 12 sieht der Seher am Himmel ein großes Zeichen, das mit allen Attributen der Himmelskönigin ausgestattet ist: Sie ist mit der Sonne bekleidet, unter ihren Füßen erscheint der Mond, und über ihrem Haupt schimmert eine Krone aus zwölf Sternen. Unter heftigen Wehen gebiert sie einen Knaben, der als künftiger Herrscher mit einem eisernen Zepter gekennzeichnet ist. Ein mächtiger Drache will ihn verschlingen, doch wird das Kind auf wunderbare Weise zu Gott entrückt. Die Mutter erhält Flügel und flieht in die Wüste. Die Erde

²²⁹ A.a.O., S. 77 – Schreiber, Türkenmotiv, S. 45 f.

²³⁰ Vgl. Büse, Das Marienbild in der deutschen Barockdichtung, S. 143 f.; Digiser wird hier als Autor genannt.

²³¹ Szarota, Jesuitendrama (Bd. III,1), S. 17–19

²³² Faksimile der Perioche bei Szarota, Jesuitendrama (Bd. I,1), S. 741–748

²³³ Zit. Bosl, Stellung und Funktion der Jesuiten, S. 173

hilft ihr vor der Wut des Drachens. Auch auf der Monstranz erscheint die Muttergottes mit Krone und Zepter als Himmelskönigin. Sie ist von einem vergoldeten Strahlenkranz hinterfangen, der mit gefaßten Rubinen verziert ist, dem „Sonnenmantel“. Schon die Kirchenväter sahen das vom Drachen bedrohte Apokalyptische Weib als die Personifikation der verfolgten Kirche. Erst im 12. Jahrhundert wird sie nicht mehr nur als Ecclesia, sondern auch als Muttergottes gesehen, die Christus den Weltenherrscher geboren hat²³⁴:

„Diese Frau bedeutet die Kirche, die Sonne aber bedeutet Christus. Sonnenumkleidet also ist die Kirche, weil die Gläubigen, aus denen die Kirche besteht, in der Taufe Christus anziehen, so wie es der Apostel sagt.“²³⁵

Der Mond unter den Füßen der Madonna, stets ein Halbmond, ist oftmals Signum der feindlichen Türken.²³⁶ Auf einem Augsburger Kupferstich²³⁷ aus dem Jahre 1755 trägt eine Türkenfigur nicht nur die Büste Pius' V., sondern auch eine nach unten gewendete Mondsichel (Abb. 35).

In der Perioche werden einige vom Autor verwendete Quellen aufgeführt. Er folgt teilweise Laurentius Surius, wie auch Girolamo Catena (Papa Pio Quinto, Rom 1586). Aus diesen Werken sind die Namen der Herrscher und Feldherren beider Seiten entnommen. Wichtig für die Lepanto-Monstranz ist der dort beschriebene Verlauf der plötzlich eintretenden Windstille mit dem anschließenden, für die Christen günstigen Wechsel der Windrichtung. So half der Wind während der Schlacht der christlichen Flotte, als er den Türken den Rauch in die Augen blies und ihre Geschosse auf sie zurücklenkte. Auf dem die Taube des hl. Geistes umgebenden Wolkenkranz sind blasende Engelsköpfchen sichtbar (Abb. 40). Sie stehen anschaulich für den von göttlicher Hand gelenkten Wind. Szarota vermutet, daß die Idee vom Sieg unter der Fürbitte und Mitwirkung der Muttergottes ohnehin aus Jesuitenkreisen stammt.²³⁸ Der in der Perioche als historische Quelle angegebene Horatius Torsellinus mit seinem 1599 erschienenen Buch

²³⁴Schmidt, Vergessene Bildersprache, S. 224 f.

²³⁵Pseudo-Ambrosius (Berengaud), In Apocal. Expositio (PL 17, 875 A) – Zit. n. Rahner, Maria und die Kirche, S. 107 f.

²³⁶Auch nach der Befreiung Wiens 1683 wurde die Mondsichel auf das türkische Feldzeichen bezogen. Im Presbyterium der Wallfahrtskirche Maria Elend in Kärnten befinden sich Ferdinand Fromiller zugeschriebene Emblemmalereien. Auf einer erscheint Maria auf der Mondsichel über Wien mit dem Lemma „Luna sub pedibus eius“. – Lesky, Barocke Embleme, S. 169

²³⁷Kupferstich von Joseph und Johann Klauber, Augsburg, um 1755; Aus J. S. Klauber, Hae sunt ergo feriae Domini sanctae, quas celebrare debetis temporibus suis, Augsburg um 1755; Vgl. Frank u. Lechner: Pius V. In: LCI, Bd. 8, Sp. 214 – Abb. in: DU, 255 (Mai 1962), S.48

²³⁸Szarota, Jesuitendrama (Bd. I,2), S. 1656 f.

„Historiae Lauretanae“ war jedenfalls Jesuit. Auch von anderen jesuitischen Autoren wird dieser Gedanke tradiert.²³⁹

In der Perioche werden die Bühnenvorgänge in der fünften Szene des ersten Aktes wie folgt beschrieben: „Die barmherzige Jungfraw verspricht der Kirchen ihre Mütterliche hilf / und laßt darauf durch der Engelschaar unterschiedliche Waffen zurichten.“ Betrachtet man nun die Monstanz, so handelt es sich hierbei um bogenschießende und blitzeschleudernde Putti. Vermutlich trat die Kirche in dieser Szene als Personifikation auf. Wie schon oben erwähnt, dreht sich der Wind gerade im entscheidenden Augenblick (IV. Akt, 1. Szene): „Die Wind [...] werden aber durch Mariam gestillt / und allein dem Zephyro zugelassen in wehrender Schlacht von Occident wider die Türcken zu blasen.“ Auf der Monstanz wird dies durch die blasenden Engelsköpfchen anschaulich, die die Taube des Heiligen Geistes umgeben (Abb. 40). In der vierten Szene ist der Sieg dann endlich perfekt:

„Sie folgen bald unnd umgeben der Jungkfrauen Haupt / mit den zwölf Zeichen des Himmels / als mit einem Sigkranz: der Monn aber als der Türcken Figur muß gleichwol under den Füßen Mariae dienstbarlich erliegen.“

Hier tritt nochmals die siegreiche Immaculata auf. Auf der Monstanz wird der Siegerin vom Erzengel Michael ein Lorbeerkranz überreicht. Wie oben schon erwähnt, wird den Türken das Zeichen des apokalyptischen Mondes zugeteilt. Auf dem Wasser rechts des Achterkastells des Christenschiffes wird auf der Monstanz ein flaches Boot sichtbar, das mit türkischen Kriegern dicht besetzt ist. Die „Timor Turciens“²⁴⁰ läßt sie die Schlacht fliehen: „Die Forcht gibt die erste das Versen Gelt / unnd obwohl sie kein Blut sehen noch Puluer schmäcken möchte / kommt sie doch wohl gerauffet heimb.“ (V,1) Papst Pius V. handelt als dankbarer Kirchenfürst „unnd schaffet Mariae der großmächtigsten Verfechterin der Christen ein ewigs Fest.“ (V,5) Während der Lepantoschlacht betete er den Rosenkranz, der die Muttergottes zum Einschreiten bewegte. Die Marienverehrung wird in den Jesuitendramen oft in seiner unmittelbaren Heilswirkung dargestellt.²⁴¹

Insgesamt geben die hier exemplarisch ausgewählten Szenen eine anschauliche Beschreibung der Lepantoschlacht aus religiöser Perspektive. Die himmlischen Heerscharen werden nach einem Stoßgebet zur Muttergottes mobilisiert, der Wind dreht sich taktisch günstig,

²³⁹Vgl. ebd.

²⁴⁰Lateinisches Zit. aus ders. Perioche, Akt V, Szene 1

²⁴¹Vgl. i. e.: Maria auxiliatrix (1637), Petrus Damianus (1638), Tragoedie vom erbärmlichen Fall (1623), Refugium (1682), Maria Refugium Peccatorum (1661), Triumphus Mariani amoris (1682), Fructus constantis (1678); Vgl. Büse, a.a.O., S. 131

die Türken werden geschlagen und ergreifen die Flucht. Auch Papst Pius V. kommt auf der Bühne ein entscheidender Anteil am Triumph zu, er hat während der Schlacht zur Muttergottes gebetet und setzt zum Dank für die Erhörung das Rosenkranzfest ein. Alle diese Topoi werden auf der Monstranz anschaulich dargestellt. Auch im 18. Jahrhundert blieb Lepanto für das Jesuitentheater interessant. Im Jahre 1722 wurde das Drama um den Sieg gegen die Türken noch einmal neu in Szene gesetzt.²⁴² Die Marienverherrlichung wurde im Jesuitendrama häufig eingesetzt, um zur Sinnggebung von Geschichte und Zeitgeschehen beizutragen.²⁴³ Gleichzeitig diente es, wie gerade jenes Drama zeigt, zur Feier und Sanktionierung des mit diesem Ereignis verbundenen Marienfestes.

In der Barockzeit verfehlte man also nicht – losgelöst von aller Politik – die große Seeschlacht als einen einmaligen Triumph der Kirche zu feiern, als exemplarische Verteidigung des katholischen Christentums.²⁴⁴ Der eigentliche Sieger von Lepanto war aber der Dominikanerpapst Pius V. Er hatte gegen alle Widerstände die heilige Liga zusammengeschmiedet, durch ihn erhielt das Unternehmen nachgerade die Züge eines heiligen Krieges. Er war es, der das Rosenkranzfest am ersten Oktobersonntag mit einem Gedenkfest für den Sieg bei Lepanto verband. Pius V., der 1712 heiliggesprochen wurde, hatte Maria vom Siege im nachhinein zur schützenden Macht der kämpfenden Armada erhoben.²⁴⁵ Am 7. Oktober wird bis heute das Fest der Allerheiligsten Jungfrau Maria vom Rosenkranz zur Erinnerung an die Seeschlacht von Lepanto begangen. 1716 wurde das Fest von Papst Clemens XI. verbindlich vorgeschrieben, es wird auch Maria vom Siege genannt.²⁴⁶

In einer Sammlung päpstlicher Impresen von Jacobus Typotius aus dem Jahre 1601 finden sich zwei Doppelimpresen des Papstes Pius

²⁴² „Pugna Navalis Christianorum Cum Turcis Prope Insulas Echinadas Comitta et Gloriosa Morum Ope B.V. Victoria“. (comitta: comissa?, morum: meritorium?) 1722, von Bernhard Pauer. n. Valentin, *Le Théâtre des Jésuites*, Nr. 4301 – Lat. Manuskript Staatsbibliothek München, cod. lat. mon. 8540, 2. (14 Seiten).

²⁴³ Weitere Beispiele für die Verwendung des historisch-marianischen Triumphalmotivs im Jesuitendrama: *Anmütiges Schauspiel* (1685), *Emericus Hungariae princeps* (1707), *Stephanus Rex Marianus* (1715), *Mariana Pietatis perenne Monumentum* (1715), *Tutela Palatinatus superioris* (1717); Vgl. Büse, *Das Marienbild in der deutschen Barockdichtung*, S.144

²⁴⁴ Beispiele bei Lipinsky: *Lepanto*. In: *LCI*, Bd. 3, Sp. 88–89

²⁴⁵ Schulz: *Marienfeste*. In: *LThK*, Bd. 7, Sp. 65–69

²⁴⁶ Doyé, *Heilige und Selige der römisch-katholischen Kirche*, Bd. 2, S. 769

V. (Abb. 41).²⁴⁷ Im Zusammenhang mit der Lepantoschlacht ist vor allem die Imprese mit der Umschrift FLVCTUS EIVS TV MITIGAS von Interesse, denn sie zeigt ein dreimastiges Schiff mit gerefften Segeln, das sowohl dem aufgewühlten Meer als auch dem Sturmwind widerstehen kann. Diese Imprese bezieht sich zweifelsohne auf den Sieg über die Türken bei Lepanto, denn Pius V. konnte nicht nur die Schlachtflotte zusammenbringen, auch deren Erfolg wurde der Legende nach durch seine Frömmigkeit bewirkt. Wie bereits aus dem Theaterstück herausgelesen werden konnte, war das Rosenkranzgebet für das zum Sieg führende Drehen der Windrichtung wirksam. Mit der Imprese werden im weiteren Sinne auch die Verdienste des Papstes zum Wohle des „Schiffes der Kirche“ allegorisiert. Auf die Symbolik des Schiffes wird später noch genauer einzugehen sein.

Am Tag des Rosenkranzfestes erneuerten die Ingolstädter Sodalen nach der Kommunion ihren Treueeid und legten ein unterschriebenes Formular vor.²⁴⁸ Das Ereignis der Seeschlacht wurde durch diese Verehrung, die besonders durch die Madonnendarstellung auf der Monstranz verdeutlicht wird, gewissermaßen enthistorisiert, d.h. die geschichtliche Distanz wurde aufgehoben. Lepanto wurde zu einem immer gegenwärtigen Ereignis im katholischen Glaubenskosmos, genauso wie Schutz und Hilfe der Madonna als immerwährend angenommen werden. Der maritime Triumph kam dadurch einem fast biblischen Ereignis gleich. Hält man sich dieses gesteigerte Verständnis der geschichtlichen Ereignisse vor Augen, so wird allein aus dieser Perspektive die Darstellbarkeit des zunächst profanen Geschehens auf dem sakralen Objekt verständlich.

Auf dem bereits gesehenen Kupferstich der Brüder Klauber aus Augsburg (ca. 1755) ist die *Aufschrift S. Pius V.O.P. Author faederis catholici contra Turcas* zu lesen (Abb. 35). Im Kranz der Gegenstände, die die Büste des Papstes umrahmen, ist auch ein Rosenkranz zu sehen, auf dessen Bedeutung für die Monstranz näher eingegangen werden soll. Papst Pius V. war ein Dominikanermönch, und gerade der Dominikanerorden beanspruchte die Einführung des Rosenkranzes stets für sich, denn der Legende nach lehrte die Muttergottes selbst den hl. Dominikus das Rosenkranzgebet. Seit dem 15. Jahrhundert breiteten sich von Köln Rosenkranzbruderschaften aus. Dem Rosenkranzbeten wurden bald spektakuläre Erhörungen zugeschrieben, so auch der

²⁴⁷ Jacobus Typotius: *Symbola Divina & Humana Pontificum Imperatorum Regum. Accessit brevis, & facilis Isagoge*. Prag 1601, S. 34, Tf. 14 (Nr. XXVII und XXVIII), S. 35 (Erläuterungen)

²⁴⁸ Krammer, *Bildungswesen und Gegenreformation*, S. 187

Seesieg über die Türken bei Lepanto.²⁴⁹ Der Sieg Prinz Eugens bei Peterwardein 1716 hatte eine gesteigerte Verbreitung des Rosenkranzfestes zur Folge.²⁵⁰ In die Lauretische Litanei wurde 1576 die Anrufung der Gottesmutter als „auxilium Christianorum“ eingefügt.²⁵¹ Die Jesuiten beteten die Litanei täglich in der Gemeinschaft, sie endete mit der Anrufung: „Regina Societatis Jesu, ora pro nobis!“ In den Illustrationen der Litanei wurde bei der Anrufung „*Helperin der Christen*“ gerne auf die Türkenkriege Bezug genommen, insbesondere auf die Seeschlacht von Lepanto.²⁵² In einem Emblem in der Wallfahrts- und Pfarrkirche von Unterhaslach zerbricht die Muttergottes als „Sigreicher Adler“ den türkischen Halbmond.²⁵³

Auf einer Emailplakette am Achterkastell der Lepanto-Monstranz findet sich als Emailmalerei das Wappen des Dominikanerpapstes. Es ist daher naheliegend, das darüber angebrachte Emailbild als Bildnis Pius' V. anzunehmen. In feinmalerischer Darstellung sieht man einen barhäuptigen und weißbärtigen Mann, der im Gebet den Betrachter ansieht. Links im Hintergrund ist ein Kruzifix mit angezogenen Beinen zu sehen, das an die Vergiftungslegende²⁵⁴ erinnert. Er trägt ein weißes Dominikanerhabit mit einer roten Mozzetta. Dies sind Attribute, die zur üblichen Darstellung dieses Heiligen passen.²⁵⁵

Der Zusammenhang mit der Rosenkranzverehrung ist für die Lepanto-Monstranz von sehr großem Interesse. Wie beschrieben, sind auf dem Strahlenkranz, der das Schaugefäß umgibt, achtzehn Broschen angebracht. Diese sich so formierende Kette kann wegen ihrer Rubine als Rosenkette begriffen werden. Auf dem Rollwerk aller Rosetten sind in Email stilisierte Lilien zu erkennen, die hier für die Keuschheit Mariens stehen. Das Sanctissimum wird demgemäß wie von einem Rosenhag umgeben. Die Rose steht für die Schamhaftigkeit und Sittsamkeit der Muttergottes.²⁵⁶ Die Lauretische Litanei nennt Maria eine *Rosa mystica*, und im Hohen Lied heißt es zudem: *Hortus conclusus soror mea sponsa* (HL 4, 12). Die Darstellung eines geschlossenen Gartens symbolisierte stets die Jungfräulichkeit Mariens; in der jesuitischen

²⁴⁹Schmidt, *Vergessene Bildersprache*, S. 249

²⁵⁰Schreiber, *Das Türkenmotiv und das deutsche Volkstum*, S. 51

²⁵¹Bihlmeyer, *Kirchengeschichte*, Bd. 3, S. 146

²⁵²Kemp, *Angewandte Emblematik*, S. 66

²⁵³Kemp, a.a.O., S. 66 u. 223 – Die Fresken entstanden von 1707–1710, Künstler war vermutlich Michael Niggel. Das Emblem trägt die Inschrift SIC FORTIA CONTERUNTUR.

²⁵⁴Der Legende nach zog Christus am Kreuz die vorher vergifteten Füße vor dem päpstlichen Kuß zurück, und rettete dadurch das Leben des Pontifex.

²⁵⁵Frank u. Lechner: Pius V. In: LCI, Bd. 8, Sp. 214

²⁵⁶Schumacher–Wolfgarten: Rose. In: LCI, Sp. 563–568; Sp. 564

Bildtheorie ist die Rose ein Bild des Adels und der Tugend.²⁵⁷ Im Kontext der Monstranz kann der die Hostie umrahmende Rosenkranz nur für die unbefleckte Empfängnis des Gottessohnes stehen. Der vom Rosenkranz eingeschlossene Raum bedeutet den Leib der Madonna. Monstranzen, in denen das Allerheiligste sich im Schoß einer Marienfigur befindet, gibt es häufig.²⁵⁸ In der Lauretanischen Litanei ist die Gottesmutter auch *vas honorabile*, „weil sie, wie Monstranz und Ciborium, den anbetungswürdigen Gott in ihrem Schosse trug.“²⁵⁹ Die Aussage ist jedoch immer die gleiche: „Jesus ist dem Fleische nach die Frucht des Leibes Mariens.“²⁶⁰

Es will sich aber nicht recht darin fügen, daß die Muttergottes auf der Lepanto-Monstranz außerhalb des Rosenkranzes noch figürlich dargestellt ist. Hier läßt sich aber auf ein Beispiel aus der christlichen Kunst des Mittelalters zurückgreifen. Die steinerne Rosenmadonna von ca. 1330, die sich im Bayrischen Nationalmuseum in München befindet, hält das Jesuskind in einem Busch von Rosen²⁶¹:

„Der grüne, goldene Blüten tagende Rosenstrauch, der als einzigartige und kostbarste Blüte das Jesuskind trägt, verkörpert in der mystisch-symbolischen Gleichsetzung von *virga* (Wurzel) und *virgo* (Jungfrau) sowie die Wurzel Jesse als auch die Jungfrau Maria.“²⁶²

Als von Rosen umgeben, wird das Kind als unbefleckt empfangen gekennzeichnet, gleich der von Rosen umgebenen Hostie im Zentrum der Monstranz. Beim Rosenkranzbeten wird Maria ausdrücklich in ihrer wesentlichen Bezogenheit auf Christus gesehen. Der Rosenkranz wird in der Theologie deshalb als „marianische Christusmeditation“ bezeichnet.²⁶³ In der Lauretanischen Litanei wird die Muttergottes auch als *Regina Sacratissimi Rosarii* angerufen. Eine von Siegfried Hofmann formulierte Empfindung ist in diesem Kontext nicht von der Hand zu weisen: Das [...] Ostensorium ist beseitigt von dem Bilde des Erzengels Michael (links), der Maria [...] den Lorbeerkranz des Sieges überreicht, formal eine Allusion auf klassische Bilder der Verkündigung Mariens.“²⁶⁴ Auf barocken Monstranzen wurden sehr oft seitlich des

²⁵⁷ B. Bauer: Theorie und Praxis der jesuitischen Rhetorik. Ein Beitrag zur Bildungsgeschichte im Zeitalter der Glaubenskämpfe. Diss. (masch.) München 1980; S. 477–478 – n. Michels, Philosophie und Herrscherlob, S. 200

²⁵⁸ Beispiele bei Noppenberger, Monstranz, S.49

²⁵⁹ Zit. Sauren, Lauretanische Litanei, S. 42; Nennt als Beleg Lk.1,35: *Ideoque et quod nascetur ex te Sanctum, vocabitur filius dei.*

²⁶⁰ Zit. a.a.O., S. 49

²⁶¹ Abb. in: LCI, Bd. 3, Sp. 565

²⁶² Hilger, Muttergottes mit dem Rosenstrauch, S. 338 f. (mit Abb.)

²⁶³ Courth, Marianische Gebetsformen, S. 385

²⁶⁴ Zit. Hofmann, Cosmas Damian Asam, S. 129

Hostienbehälters die Figuren Mariens und des Verkündigungse Engels angebracht. Hier liegt der Gedanke der Menschwerdung Christi zugrunde.²⁶⁵ Das Fest des Rosenkranzes und der Maria vom Siege ist eigentlich ein Fest des Grußes „Ave Maria“, wird doch an diesem Tag „das Gedächtnis des heilsgeschichtlichen Augenblicks festgehalten, in dem der Engel um das Ja der Jungfrau warb.“²⁶⁶

Das Sanctissimum ist dazu von einer leichten Herzform, womit das Herz Jesu gemeint ist. In mehreren Visionen erschien Christus zwischen 1673 und 1675 der Nonne Maria Margarete Alacoque und zeigte ihr sein brennendes Herz. Die Jesuiten hatten jedoch schon vor diesen legendären Visionen zur Verbreitung von Herz-Jesu-Schriften beigetragen.²⁶⁷ Das Herz steht für die schenkende Liebe Christi, die *caritas*. Auf der Monstranz verweist das Herz, die Hostie umfangend, auf den Wein, der als Blut Christi während der eucharistischen Feier empfangen wird.

Michael und Maria thronen auf jeweils drei Rosetten über dem Schlachtgeschehen. Hier ist die Rose ein Himmelsmotiv, sie weist die beiden Figuren als Bürger des himmlischen Jerusalem aus, das von Gold und Edelsteinen funkelt. Auch Reliquienbehältnisse mußten nach diesem Verständnis ein Abbild der Himmelsstadt sein.²⁶⁸ Der Erzengel und die Muttergottes tragen beide einen Brillanten in einer Kastenfassung auf der Brust. Der härteste Edelstein steht für den unbezwingbaren Christus, denn „er richtet alle, wird selbst von niemandem gerichtet, und nur das Blut der Passion bezwingt ihn [...]“.²⁶⁹ Michael und Maria tragen in Gestalt des Brillanten die Kraft Christi in sich, um erfolgreich für das christliche Heer zu streiten.

Abschließend ist anzumerken, daß die in der Monstranz verarbeiteten Broschen keine Originalanfertigungen sind. Die Broschen, die hier als schmückende Rosetten fungieren, stammen wahrscheinlich von einer wertvollen Halskette, die von einer Ingolstädterin gestiftet wurde. Das Rollwerkornament der Broschen läßt darauf schließen, daß es sich hier um eine Halskette der „spanischen Mode“²⁷⁰ handelte. An einer von Johann Zeckel 1700 nach Freiburg gelieferten Monstranz ist ein ganz ähnlicher Fall zu beobachten. Auch hier finden sich rollwerkähnliche Glieder, die wahrscheinlich zu einem Armband einer Freiburgerin

²⁶⁵Noppenberger, Monstranz, S. 50

²⁶⁶Zit. Pascher, Das Liturgische Jahr, S. 630

²⁶⁷Walzer: Herz Jesu. In: LCI, Bd. 2, Sp. 250–254, Sp. 250 – Jungmann, Symbolik der katholischen Kirche, S. 41

²⁶⁸Hering-Mitgau, Silberplastik, S. 17

²⁶⁹Zit. Meier, Gemma Spiritalis, S. 132

²⁷⁰Steingräber, Alter Schmuck, S. 114

gehörten.²⁷¹ Die Bürgerkongregation in Ingolstadt hatte, darin bildete sie eine Ausnahme, schon 1628 bzw. 1633 auch Frauen als Mitglieder zugelassen.²⁷² Die weiblichen Mitglieder spendeten wohl auch Schmuckstücke, wie aus dem Inventar²⁷³ der Kongregation aus dem Jahre 1667 hervorgeht. Hier sind zahlreiche Armbänder, Ketten und sogar eine Krone erwähnt. Die Verzierung von Monstranzen mit profanem Schmuck als Votivgaben war in der Goldschmiedekunst sehr gebräuchlich.²⁷⁴ Hofmann hat vermutet, daß einige in der Monstranz verwendeten Edelsteine aus der 1633 im Inventar aufgeführten Krone stammen, die den nicht unbeträchtlichen Wert von 500 fl. hatte.²⁷⁵

Die Schleierlegende als „ikonologische Sage“

Die Schleiermonstranz wurde für das 600. Jubiläum der Grundsteinlegung der Klosterneuburger Stiftskirche in Auftrag gegeben, das am 12. Juni 1714 gefeiert werden sollte. Die Schleierfindung selbst datierte man damals auf den 31. Mai 1114.²⁷⁶ Auf der Monstranz wurde mit der Schleierlegende jenes Ereignis dargestellt, das für die Klostergründung maßgeblich war. Um die Bedeutung der Darstellung auf der Monstranz für die Zeitgenossen ermessen zu können, soll zunächst ein Blick auf das Verständnis der Legende geworfen werden: Die Schleierlegende wurde erstmals 1371 festgehalten, die Handschrift befindet sich in der Bibliothek des Chorherrenstiftes.²⁷⁷ Es ist interessant, daß in diesem Text zunächst nur von einem Strauch (*frutex*) zu lesen ist, der später durch eine andere Hand zum Holunderbusch gemacht wurde (*frutex sambuci*). Daraus läßt sich schließen, daß der Holunder schon damals zu einem wichtigen Bestandteil der Legende geworden war:

„Leopold, Markgraf von Österreich seligen Angedenkens, regierte fromm, gerecht und mit allen guten Eigenschaften eines tüchtigen Herrschers; deshalb schenkte ihm der allmächtige Gott eine gleichgesinnte Ehefrau, Agnes, die Schwester Kaiser Heinrich V. So, wie sie ein Fleisch geworden

²⁷¹Vgl. Gombert, Freiburger Münsterschatz, S.81–83, Abb. 11 und 46

²⁷²Duhr, Bd.2/2, S. 88 f.

²⁷³Ordinariatsarchiv Eichstätt B 73 a – n. Hofmann, Nachruf I, S.130–137

²⁷⁴Vgl. Noppenberger, Monstranz, S. 44

²⁷⁵Hofmann, Nachruf I, S. 100; Vgl. Zitat ebd., Inventar, S. 131: „Ein große, mit Perlein vnnd Edlstein, auch golden Rosen versezte Cronen, darinnen 27 guette Ring.“

²⁷⁶Weiskern, Topographie von Niederösterreich, Bd. 1, S. 317

²⁷⁷Stiftsbibliothek Klosterneuburg, CCl 626, fol. 202v-206r, publiziert bei Ludwig, Kononisationsprozeß, S. 146 ff.

waren, suchten sie einmütig den Willen Gottes zu erfüllen: Sie beschlossen zur Ehre Gottes und zu ihrem Seelenheil eine Kirche zu errichten und auszustatten und wünschten sich, durch ein göttliches Zeichen den Ort kennenzulernen, der Gott für die Errichtung der Kirche gefällig war: Da erhob sich bei ruhigem und freundlichem Wetter ein starker Wind und entführte mit einem heftigen Stoß den Schleier vom Haupte der Agnes in weite Ferne. Neun Jahre vergingen – da fand der Markgraf auf der Jagd den damals seiner Frau vom Haupt gerissenen Schleier vollständig auf einem Strauch [nach einem späteren Zusatz: Hollerstrauch]. Das – so war er sicher – war der durch ein göttliches Zeichen bestimmte Platz für die Kirchengründung und er ließ ihn für einen Kirchenbau herrichten – hier steht heute die Kirche von Klosterneuburg, in der Regularkanoniker den Gottesdienst versehen.²⁷⁸

Die Legende wurde später um eine Marienerscheinung bereichert, die auf der Schleiermonstranz im Geäst der Holunders dargestellt ist (Abb. 24).

Die handschriftliche Umwandlung des Strauches in einen Holunder zeigt, daß man mit der neutralen Bezeichnung des Gewächses nicht zufrieden war. Es ist zu vermuten, daß die sich aufdrängende Assoziation mit dem brennenden Dornbusch vermieden werden wollte, da sie theologisch nicht in das Konzept der lokalen Heiligenlegende paßte. Für die Zeitgenossen des Jahres 1714, die die fertiggestellte Schleiermonstranz erstmals sahen, waren Überlegungen obsolet, die nach dem historischen Wahrheitsgehalt der Darstellung fragten. Den Gläubigen galt die Schleierfindung als Ereignis von immergültiger Heilswahrheit, denn der Markgraf war in einem regulären Verfahren kanonisiert worden. Wie sehr die Legende in Klosterneuburg gegenwärtig war, läßt sich daran erkennen, daß die ursprüngliche Handschrift 1728 wortgetreu kopiert wurde. Man rahmte die Abschrift ein und hängte sie in der Leopoldskapelle auf.²⁷⁹

Die Schleierlegende stellt in poetischem Gewande die Kirchenstiftung des Markgrafen Leopold III. dar. Der historische Wahrheitsgehalt der Legende wird heute bestritten, denn die Burg auf dem Kahlenberg wurde erst im 13. Jahrhundert errichtet, außerdem war die Fundstelle damals bereits bebaut.²⁸⁰ Die historischen Überlegungen sind jedoch müßig, zieht man in Betracht, daß es sich bei der Schleierlegende ohnehin um eine „Wandersage“²⁸¹ handelt, die in zahlreichen Variationen auftritt. Roczek stellt fest, daß die Sage wohl zusammen mit Agnes — eine Tochter des Kaisers Heinrichs IV. — nach Klosterneuburg kam,

²⁷⁸Zit. Übersetzung von Hilde Dienst, Agnes: Herzogin, Markgräfin, Landesmutter, S. 25

²⁷⁹□ernik, Das mittelalterliche Lebensbild des heiligen Leopold, S. 12

²⁸⁰Röhrig, Leopold III., S. 79

²⁸¹Zit. Roczek, Der heilige Leopold in Dichtung und Legende, S. 28

da im Schwäbischen eine sehr ähnliche Sage überliefert ist. Nach ihr verlor Agnes, die damals in erster Ehe mit dem Stauferherzog Friedrich verheiratet war, auf der Jagd nahe der Residenz Lorch ihren Ehering. Friedrich legte ein Gelübde ab, daß er am Ort der Wiederauffindung des Ringes eine Kirche stiften wolle. Bei einer späteren Jagd fand man den wertvollen Ring am Geweih eines erlegten Hirschen. Friedrich gründete an dieser Stelle die heutige Johanneskirche, die später zum geistlichen Zentrum Schwäbisch Gmünds wurde.²⁸²

Um die Bedeutung der Schleierlegende für die Gläubigen des frühen 18. Jahrhunderts verstehen zu können, ist es nützlich, die genannten Erzählungen zu vergleichen: In beiden Fällen wird ein Gegenstand der Ehefrau verloren, der mit Hilfe von Tieren auf der Jagd wiedergefunden wird. Kirchen- oder Klosterstifter sind jeweils Angehörige des Adels, denn nur ihnen kam das Jagdrecht als Standesprivileg zu.²⁸³ Insgesamt weist die Schleierlegende deutliche Parallelen zur Hubertuslegende auf, die zahlreichen Gründungslegenden der mittelalterlichen Klöster zu Grunde liegt. Die Hunde des Markgrafen symbolisieren die Tugenden der Wachsamkeit und der Treue. Der Volksglaube sprach von einer „Geistersichtigkeit“ der Hunde, womit ihr besonderer Spürsinn für übersinnliche Phänomene gemeint war. Nicht ohne Zufall bemerken deshalb die Hunde den Schleier im Holunderstrauch zuerst.²⁸⁴ Dem Ring der Agnes aus der Gmündener Ringsage kommt als Zeichen des ehelichen Treueversprechens eine hervorragende Bedeutung zu, wie auch dem für die weibliche Keuschheit stehende Schleier, der auch andere mittelalterliche Sagen beschäftigt. Stets dient der Schleier zur Auffindung des richtigen Bauplatzes der Votivbauten:

„Der Gräfin Beatrix, Gemahlin des Otto von Bodenlauben, nahm, als sie aus dem Fenster ihrer Burg sah, ein Wirbelwind den Schleier 2 Stunden weit; wo er hing, wurde das Cisterzienser-Nonnenkloster Frauenroth (Bad Kissingen, Ufr.) gegründet 1231. [...]

Kaiserin Kunigund † 1039 ließ von ihrem Schloß zu Bamberg 3 weiße Schleier fliegen, um die Plätze zu erfahren, wo sie 3 Kirchen bauen wollte. Einer derselben flog (80 Tausendmeter weit) bis Burgerroth (Aub Ufr.) wo dann die Kunigundis Kapelle gebaut wurde [...].²⁸⁵

Ein wichtiger Teil der letzten Sage wird hier verschwiegen, denn die Kaiserin Kunigunde war vorher durch ihren Gatten Heinrich II. der Un-

²⁸²Röhrig, Leopold III.; S. 67 – n. Graf, Die Gmündener Ringsage, S. 129 ff. – Ders., Der Ring der Herzogin, S. 84-134

²⁸³Bazin, Paläste des Glaubens, S. 76

²⁸⁴Jungbauer: Art. „Schleier“ In: HDA, Bd. 8, Sp. 487

²⁸⁵Zit. Frank, Sagenforschung, S. 6

treue bezichtigt worden. Bevor sie die Schleier auswarf, betete sie auf dem Hertsfeld bei Röttingen so ausdauernd und inbrünstig, daß die Spuren ihrer Knie im Felsen zurückblieben.²⁸⁶ Eine der Schleierlegenden ähnliche Sage schildert die Gründung des Klosters Göss bei Loeben.²⁸⁷ In der Gründungslegende von Frauenroth wird der Schleier sogar, wie auch in Klosterneuburg, ganz ausdrücklich als orientalisches Gewebe bezeichnet.²⁸⁸ Auf diese Weise wurde der Schleierverlust zu einer besonders schmerzlichen Erfahrung. Alle aufgeführten Schleierlegenden sind etwa in der gleichen Zeit entstanden wie jene aus Klosterneuburg.

Neben den Erzählungen über sächsische und fränkische Herrscher und ihre Frauen gab es in Österreich schon vor den Kreuzzügen eine Schleierlegende, auf die man in Peigarten bei Haugsdorf die Gründung der Radegundiskirche zurückführt: Der Gräfin Radegundis wurde auf ihrem Schloß der Schleier weggeweht und erst Jahre später bei einer Bärenjagd wiedergefunden.²⁸⁹ Die Schleierlegenden lassen sich insgesamt durch die Bezeichnung „Denkmalerzählung“²⁹⁰ oder „Bauplatzlegende“²⁹¹ charakterisieren. Lutz Röhrich hat weiter auch die Bezeichnung „ikonische Sage“²⁹² vorgeschlagen, die insbesondere für die Art und Weise zutreffend ist, in der die Schleierlegende auf der hier behandelten Memorialmonstranz dargestellt wird. In der Religionswissenschaft wird von „ikonischen Mythen“ gesprochen, wenn ein Kunstwerk durch einen später entstandenen Mythos erklärt wird. An diese Überlegungen anknüpfend, kann die Klosterneuburger Legende, wie noch zu zeigen sein wird, als „ikonologische Sage“ bezeichnet werden.²⁹³ In dafür beispielhafter Weise erzählt eine alte schwäbische Legende von einem Holunderbusch, der am Wege nach Tübingen wuchs und aus dem es oft sehr schön sang. In diesem Busch soll die Muttergottes mit dem Kind öfters erschienen sein. Hier wurde schließlich die

²⁸⁶Kapff, Schwäbische Sagen, S. 40

²⁸⁷Jontes, Das Leobener Jesuitentheater im 18. Jahrhundert. In: Der Leobener Strauß, 9 (1981), S. 33 – n. Petraschek-Heim, Der Agnes-Schleier in Klosterneuburg, S. 59

²⁸⁸Schmidt, Volksglaube und Volksbrauch, S. 59

²⁸⁹Ebd.

²⁹⁰L. Röhrich: Art. „Denkmalerzählungen“ In: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 3 (1981), Sp. 421-427 – vgl. ders.: Sage. Stuttgart 1971 (2. Auflage), S. 33 f. Hier ist auch von der „ätiologischen Erzählung“ die Rede.

²⁹¹M.-V. Bümmel: Art. „Bauplatzlegende“, In: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 1 (1977), Sp. 1401-1404

²⁹²Röhrich, a.a.O., Sp. 424

²⁹³Ebd.

Gottesackerkapelle errichtet, links und rechts des Eingangs wurden Holunderbüsche gepflanzt.²⁹⁴

Der weite Weg des Schleiers und seine wundersame Wiederauffindung bedeuten den Beweis der Keuschheit durch die Wiederherstellung der weiblichen Ehre, denn in Klosterneuburg mußten neun Jahre vergehen, bis die Hunde Leopolds den Schleier seiner Frau fanden. Die vergangene Zeit kann mit den neun Engelschören und der dreifachen Trinität gleichgesetzt werden.²⁹⁵ Die Fortführung des Schleiers bedeutete einen tatsächlichen Verlust, der sich heute kaum mehr nachvollziehen läßt, denn Agnes war durch den Wind „entschleiert“ worden. Diese Entschleierung empfanden die Menschen auch im frühen 18. Jahrhundert noch als peinlichen Umstand mit ehrenrührigem Beigeschmack, denn der Schleier war die Tracht der verheirateten Frauen.²⁹⁶ Der Verlust des Schleiers mußte also einen Schatten auf die Gültigkeit der mit Leopold eingegangenen Ehe werfen. Angesichts der hohen Körperscham im ländlichen Bereich, das hat Duerr²⁹⁷ gegen Elias²⁹⁸ glaubhaft zeigen können, wurde die Entblößung des weiblichen Hauptes, insbesondere einer Markgräfin, als Verletzung der Intimsphäre verstanden. Der Anteil der Herzogin an der Kirchengründung ist somit nicht nur in dem Verlust und der langen materiellen Entbehrung des teuren Schleiers zu sehen, sondern er zeigt sich gleichfalls in der von ihr erduldeten Entblößung. Alle diese Umstände können die der Legene unterliegende soziale Brisanz der Schleierfindung bezeugen.

Es muß erwähnt werden, daß Frauen bei der Kommunion die Eucharistie nicht mit der bloßen Hand berühren durften, sondern nur mit einem feinen weißen Tuch, dem *dominicale*. Ohne dieses Tuch wurden die Frauen von der Kommunion zurückgewiesen. Es war jedoch nicht mit dem Schleier identisch, der von den Frauen während der Messe in der Kirche getragen werden mußte. Der Kopfschleier durfte die Hostie sogar ganz ausdrücklich nicht berühren. Geschah dies trotzdem, so mußte das fragliche Stoffstück mit einer stets am Altar bereitliegenden Schere abgeschnitten werden.²⁹⁹ Man kann annehmen, daß sich der auf der Monstranz abgebildete Schleier für das damalige Empfinden in prekärer Nähe zum Allerheiligsten befand. Lediglich die Heiligung des

²⁹⁴Stallmann, Der Baum in der deutschen Volkssage, S. 112

²⁹⁵Dienst, a.a.O., S. 25

²⁹⁶Jungbauer: Art. „Schleier“ In: HDA, Bd. 7, Sp. 1209

²⁹⁷Hans Peter Duerr: Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß. Frankfurt a. M. 1988

²⁹⁸Norbert Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Basel 1939

²⁹⁹Veit/Lenhart, Kirche und Volksfrömmigkeit, S. 112 f.

Agnesschleiers, der durch die Marienerscheinung auch zum Marienschleier geworden war, konnte solche zeitgenössische Deutungsansätze zerstreuen. Im Volksglauben konnte der Agnesschleier auch als Windel des Christuskindes betrachtet werden, denn man glaubte, Maria habe diese an den Zweigen des Holunders getrocknet.³⁰⁰

Hilde Dienst hat die Fortführung des Schleiers durch den Wind als Symbol für das „Ein-Fleisch-Werden“³⁰¹ in einer fruchtbaren Ehe gedeutet. Eher schwingt in der Legende aber die erzwungene Tugend einer neunjährigen Keuschheit des Ehepaares mit, die durch den gnadenvollen Rückerhalt des Schleiers und einem legendären, achtzehnköpfigen Kindersegen belohnt wurde. In der ersten Lebensbeschreibung Leopolds, der in Klosterneuburg geschriebenen *Chronica Pii Marchionis*³⁰² (um 1177) wird seine alttestamentarisch zu nennende Fruchtbarkeit besonders hervorgehoben.³⁰³ In Volkssagen wurde der Baum häufig auch als „Kinderbaum“ bezeichnet, der eine dem „Klapperstorch“ ähnliche erzählerische Funktion hatte.³⁰⁴ Nach Bauerreiß stellt der Kinderbaum eine Abwandlung des paradiesischen Lebensbaumes dar, für den sich im Mittelalter einige Bildbeispiele finden.³⁰⁵

Im volkstümlichen Kinderbaum schwingt ebenfalls die Idee von der jungfräulichen Geburt Christi mit, der auf der Schleiermonstranz in Hostiengestalt in der Baumkrone des Holunders thront.

Röhrig hat vermutet, daß in Klosterneuburg „ganz bewußt die Erinnerungen an alle Stifter bis auf den hl. Leopold getilgt“ worden seien, „um sich die späteren Landesfürsten als Nachkommen des scheinbar einzigen Gründers zu verpflichten.“³⁰⁶ Die Legende diente somit zur Untermauerung des klösterlichen Anspruches auf Reichsunmittelbarkeit, die Möglichkeiten bot sich der bischöflichen Macht zu entziehen, um nach der alten benediktinischen Forderung die Macht der Abteien wiederherstellen.³⁰⁷ Klosterneuburg war als Stift zwar dem Passauer Bi-

³⁰⁰Marzell: Art. „Holunder“ In: HDA, Bd.4, Sp. 263

³⁰¹Dienst, a.a.O., S. 25

³⁰²Dt. Übertragung bei Röhrig, Leopold III., S. 44, n. Monumenta Germaniae historica, Scriptorum 9, S. 610 ff.

³⁰³Zit. Röhrig, Leopold III., S. 32 f.

³⁰⁴Stallmann, Der Baum in der deutschen Volkssage, S. 153 f. – Vgl. allg. B. Kummer: Art. „Kinderherkunft“ In: HDA, Bd. 6

³⁰⁵Bauerreiß, Arbor Vitae (VI. Der Kinderbaum), S. 129-132 – n. O. Lauffer: Kinderherkunft aus Bäumen. In: Zeitschrift für Volkskunde, 44 (1936/37), S. 93-106

³⁰⁶Zit. Röhrig, Klosterneuburg, S. 22

³⁰⁷Buck, Gründungs-Legenden mittelalterlicher Klöster, S. 12 f..

schof unterstellt, es agierte aber innerhalb der Diözese oft so eigenmächtig wie ein kleineres Fürstbistum.³⁰⁸

Die bereits erwähnte, handschriftliche Umwandlung des ursprünglichen Strauches der Schleierlegende in einen Holunder läßt die hohe Wertschätzung für dieses Gewächs deutlich werden. Der Holunder lieferte dem Menschen nach alter Überlieferung Heilstoffe und Früchte. Die Ehrfurcht des Volkes vor dem Holunder war hoch, wie einem alten, noch heute gebräuchlichen Bauernspruch zu entnehmen ist: „Vor dem Holunder soll man den Hut ziehen.“³⁰⁹ Blicken wir nun auf die Schleiermonstranz, so ist zu sehen, daß der kniende Leopold vor dem blühenden Holunder in der Tat den Hut gezogen hat, denn neben ihm liegt die Markgrafenkrone auf dem Boden (Abb. 27). Vor einer Monstranz, die das Allerheiligste barg, hatte der Gläubige ohnehin den Hut abzulegen. Bis in die Neuzeit hinein wagte man nicht, Äste vom Holunder abzuschneiden, ohne vorher niederzuknien und mit gefalteten Händen folgende Andacht zu sprechen: „Frau Ellhorn [od. Frau Holder] gib mir was von deinem Holz, dann will ich dir von meinem auch was geben, wenn es wächst im Wald.“³¹⁰ Auf diese Weise kann die Monstranz zunächst schon als mehrfache Aufforderung an den gläubigen Zeitgenossen zur Devotion gelten: vor der Eucharistie, dem Schleierwunder, dem hl. Markgrafen und dem hochgeschätzten Strauch, der damals „Baum des Heils“³¹¹ genannt wurde, da er vor allem Ungemach schützte. Zusätzlich erscheint auf der Monstranz noch die Muttergottes. Nach einer bekannten Sage aus dem bayerischen Odenwald soll über einem Holunderbaum vor der Gnadenkapelle zu Schneeberg immer wieder das Muttergottesbild der Pfarrkirche erschienen sein.³¹²

Die dargelegten Konnotationen der Schleierlegende zeigen deutlich deren starke Verwurzelung in der Volkskultur des frühen 18. Jahrhunderts. Auch die Anfänge der Leopold-Verehrung tragen volkstümliche Züge, denn erst zu Anfang des 14. Jahrhunderts bemühte sich die herzogliche Familie erstmals um ihre gezielte Förderung.³¹³ Bevor die Legende, die, wie gezeigt wurde, im eigentlich eine Wandersage im Gewand einer Heiligenlegende ist, im Jahre 1371 erstmals niederge-

³⁰⁸Peters, Passau, Wien und Aquileia, S. 25 – Vor allem wurde versucht, Pfarren in die klösterliche Exemption einzubeziehen, bei Neubesetzungen von Pfarrstellen wurde die Zustimmung des Bischofs häufig nicht eingeholt.

³⁰⁹Marzell: Art. „Holunder“ In: HDA, Bd. 4, Sp. 262

³¹⁰Perger, Deutsche Pflanzensagen, S. 257, n. Grimm, Myth., S. 618

³¹¹Ebd.

³¹²Marzell, a.a.O., Sp. 262

³¹³Röhrig, Leopold III., S. 135

schrieben wurde, hatte sie seit dem frühen zwölften Jahrhundert bereits eine lange mündliche Tradierung hinter sich.

Die Memorialmonstranzen im Spiegel ausgeübter Frömmigkeit

In der nachtridentinischen Zeit wurde die Monstranz zu einem Symbolgegenstand der katholischen Kirche schlechthin, denn das protestantische Lager hatte die Monstranz als Kirchengerät abgeschafft. Das sogenannte Transsubstantationsdogma, welches eine Realpräsenz des Leibes Christi in Gestalt der konsekrierten Hostie festschrieb, wurde von den Lutheranern, Calvinisten und Zwinglianern in unterschiedlicher Weise abgelehnt.³¹⁴ In der Reaktion der Altkirche wurde die Monstranz deshalb zum „Abzeichen der katholischen Kirche schlechthin“.³¹⁵ Zum Zwecke der propagandistischen Darstellung der über alles triumphierenden Eucharistie war die barocke Sonnen- oder Strahlenmonstranz besonders geeignet. Das Trienter Dekret zur Bilderverehrung vom 3. Dezember 1563 war eine Antwort auf zahlreiche Bilderstürme und die ikonoklastischen Tendenzen der Reformationsbewegungen. Der bildenden Kunst wurde nun schriftlich eine wichtige Rolle in der religiösen Unterweisung und im kirchlichen Kultus zugesprochen. Dieses Beharren auf kultischer Verehrung von Bildern und ihrer Anbetung wird in bezug auf die Memorialmonstranzen besonders deutlich. Eine Monstranz ist in erster Linie ein Gerät, daß zur Ausstellung und Beförderung des Allerheiligsten dient. Die Memorialmonstranzen können zwar ohne Zweifel als bedeutende Werk der Sakralkunst gelten, doch sind sie zunächst als liturgische Geräte zu sehen, die erst im Kontext des Gottesdienstes recht verständlich werden. Hans Sedlmayr hat darauf hingewiesen, daß erst die Kenntnis der räumlichen Situation eines Bildes einen zuverlässigen Schlüssel zu seiner Interpretation liefern kann. Ohne sie kann das abstrakte ikonographische Wissen nicht in eine konkrete ikonologische Erkenntnis überführt werden.³¹⁶ Die Deutung der Memorialmonstranzen soll deshalb streng von ihrer Funktion und Verwendung im Kult ausgehen. Da eine Monstranz ein beweglicher Gegenstand ist, wird sie in verschiedenen Zusammenhängen zu betrachten sein. Beim ersten Anblick der in der Tat einzigartigen Goldschmiedearbeiten mag der unvoreingenommene Betrachter einige Verwunderung empfinden. Sehr oft werden die Legendendarstellungen auf dem theologisch streng an die Passion Christi gebundenen, sakrosankten Gegenstand kopfschüttelnd zur Kenntnis genommen. Deshalb sei hier versucht, das zeitgenössisch-kultische Verständnis dieser Legenden wiederzugewinnen.

³¹⁴Goldammer, Kultsymbolik des Protestantismus, S. 67

³¹⁵Zit. Warncke, Sprechende Bilder, S. 280

³¹⁶Vgl. Sedlmayr, Kunst und Wahrheit, S. 27 f.

Eine eucharistische Monstranz, sie wird offiziell als *ostensorium* bezeichnet, ist ein Schaugefäß zur feierlichen Aussetzung (*expositio*) und zum prozessionalen Herumtragen des „Gottessohnes in der unscheinbaren Brotgestalt“³¹⁷ der Hostie. Im Laufe des 17. Jahrhunderts nahmen die eucharistischen Prozessionen außerhalb der Fronleichnamszeit und die eucharistischen Feiern sehr stark zu. Die „Sehnsucht nach der Schau“, so Noppenberger, „hat sich im Barock mit dem Triumphalen der Gegenreformation und mit dem Theatralischen der Zeitrichtung verbunden“³¹⁸. Die Aussetzung hatte jedoch nicht grundsätzlich in der Monstranz zu erfolgen, sondern konnte auch durch Aufstellung unter einem kleinen Baldachin auf dem Altar erfolgen.³¹⁹ Die Erhebung der Brotgestalt verlängerte sich somit über einen großen Teil der Messe und war damit auch ein Protest gegen die Häresie der Protestanten.³²⁰ Am Sonntag erfolgte der Segen mitunter auch dadurch, daß der Priester mit der Monstranz das Kreuzzeichen bildete.³²¹ Auch in der Sequenz „*lauda sion*“ gab es eine Segnung mit den Worten: „*Ecce panis angelorum*“.³²² Die getriebenen Engelsköpfchen in der Silberumrahmung des Schaugefäßes der Lepanto-Monstranz nehmen deshalb auf die Liturgie Bezug. Der Typus der barocken Sonnenmonstranz trat im süddeutschen Raum erstmalig im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts auf.³²³ Insgesamt ließ die Einbettung der Hostie in einen Strahlenkranz diese besser hervortreten als in der Turmmonstranz.³²⁴ Besonders im Umfeld des Jesuitenordens lag die Erfindung des Strahlenkranzes in der Luft, betrachtet man nur das strahlenumgebene Christusmonogramm IHS, das gewissermaßen das Wappen des Ordens bildete. Im größeren Zusammenhang der christlichen Kunst betrachtet, stellt der Strahlenkranz keine Neuerung dar. Noppenberger hat nachgewiesen, daß Sonnenmonstranzen in Süddeutschland schon im frühen 17. Jahrhundert auftreten.³²⁵ Er stellte auch einen Zusammenhang zur Lichtsymbolik dieses Typus` her,

³¹⁷Zit. Noppenberger, Monstranz, S. 11

³¹⁸Zit. a.a.O., S. 16; Der Begriff der „Sehnsucht nach der Schau“ stammt aus dem Aufsatz von Mayer, Liturgie und Barock, S. 141 – Auf der Pariser Synode (1196–1208) wurde die Vorschrift der Elevation während der Messe eingeführt, die „heilbringende Schau“ der Eucharistie. Vgl. Bihlmeyer, Kirchengeschichte, Bd. 2, S. 245

³¹⁹Braun, Liturgisches Handlexikon, S. 33

³²⁰Jungmann, Missarum Sollemnia, Bd. I, S. 161

³²¹Jungmann, Missarum Sollemnia, Bd. II, S. 560

³²²Ebd.

³²³A.a.O., S. 21

³²⁴Weingartner, Das kirchliche Kunstgewerbe der Neuzeit, S. 241

³²⁵Noppenberger, Monstranz, S. 24

denn das Licht wird vom Körper Christi, also der Hostie, abgestrahlt.³²⁶ In der Liturgie des zweiten Vespers findet sich öfters die Bezeichnung *sol justitiae* für Christus. Auf die Entstehung der Sonnenmonstranz hat wohl auch der Psalmvers 18,6 Einfluß genommen: *In sole posuit tabernaculum suum*. Im Psalmvers 103,2 heißt es: *amictus lumine sicut vestimento*.³²⁷ Trotzdem darf die Lichtsymbolik hier nicht überstrapaziert werden, tritt doch in zeitgenössischen Inventaren der Begriff „Sonnenmonstranz“ niemals auf.³²⁸ Als Analogie von Apollo, Sonne und Christus leitet sich die Sonnensymbolik der Strahlenmonstranz von der Vierten Ekloge aus Vergils Bukolika her und ist seither fest im abendländischen Gedächtnis verankert. Die Prophezeiung an Augustus von der Geburt des Apoll wurde von Kaiser Konstantin 325 auf dem Konzil von Nicäa auf den Gottessohn übertragen.³²⁹

Ingolstadt

In Gestalt der Lepanto-Monstranz wurde nicht nur die Eucharistie verehrt, sondern ganz ostentativ ein Bild angebetet, das auf den ersten Blick ein durchaus profanes Ereignis darstellt: Die Seeschlacht bei Lepanto. Gleich wie die Protestanten waren die Türken in der Bilderfrage Gegner der katholischen Welt, da durch sie Bilder entehrt wurden.³³⁰ In der Bannbulle Leos X. wurde unter anderem folgender Satz Martin Luthers verurteilt: „Wider den Türken streiten ist eben so viel als Gott widerstreben, der mit solcher Ruthen unser Sunde heimsucht.“³³¹ In der katholischen Predigt wird deshalb immer wieder gegen diese Einstellung angekämpft. So erschließt sich der politische Antiprotestantismus der Lepanto-Monstranz schon allein aus seiner Thematik.³³² Luther hatte sich 1538 darüber hinaus auch gegen das „Schiff der Kirche“ als Symbol gewandt, da an Bord des Schiffes ausschließlich Platz für Geistliche sei, während sich die Laien in den Wellen befän-

³²⁶ A.a.O., S. 65 ff. – Weitere Bibelstellen zur Lichtsymbolik Christi: *Resplenduit facies eius sicut sol*. (Mt.17,2); *Vestitus eius albus et refulgens*. (Lk.8,29)

³²⁷ A.a.O., S. 66

³²⁸ A.a.O.

³²⁹ Bauer, Barock, S. 25 f. Die Bukolika war von Eusebius ins Griechische übertragen worden.

³³⁰ Belting, Bild und Kult, S. 12

³³¹ Zit. Luther, n. Gerstenberg, Geschichte des deutschen Türkenchauspiels, S. 43

³³² Balthasar Knellinger zitiert z.B. 1686 in seiner Türkenpredigt Martin Luther: „Wider die Türken kriegen, ist so viel als wider Gott streiten, der durch die Türken unsere Sünden heimsucht.“ Zit. n. Birschar, Die deutschen Kanzelredner aus dem Jesuitenorden, S. 837 – Schriften Luthers zu diesem Thema sind „Heerpredigt wider die Türken“ (1529), „Vom Krieg wider die Türken“ und „Vermahnung wider die Türken“ (1541). – Vgl. Kaufmann, Die Türkei im Spiegel der deutschen Dichtung, S. 69

den.³³³ Solche Darstellungen sind zwar nicht erhalten, doch wurde das Schiff der Kirche von der Gegenreformation gerne verwendet, um das Papsttum zu stützen³³⁴, wobei bald auch Laien ein Platz an Bord des Schiffs der Kirche zugestanden wurde. Der Kampf gegen die Protestanten wurde zum Analogon des Türkenkampfes, und so kommt der Schimpfname „Türke“ schon bei Karl V. häufig vor.³³⁵ Daß die Türken auch von päpstlicher Seite als Inkarnation der Häresie verstanden wurden, zeigt die Bulle Gregors XIII. vom 11. September 1572, in der gleichzeitig für die Schlacht bei Lepanto und den Sieg über die französischen Hugenotten gedankt wird.³³⁶ Giorgio Vasari versah dann im Auftrag Gregors — dieser Denkmalsart folgend — die päpstliche Sala Regia im Auftrag gleichermaßen mit Darstellungen der Bartholomäusnacht wie dem Triumph der Seeschlacht bei Lepanto.³³⁷

Wie aus den Quellen herauszulesen ist, wurden Monstranzen in der Bürgerkongregation häufig bei eucharistischen Andachten verwendet. Das noch junge Vierzigstündige Gebet gelangte durch die Jesuiten von Italien nach Deutschland, es diente der Erinnerung an die angenommene Grabesruhe Christi.³³⁸ Während dieses Gebetes wurde das Allerheiligste in der Monstranz auf dem Altar zur Anbetung ausgesetzt. Eine verkürzte Form dieser Andacht bildete das Dreizehnstündige Gebet, wobei das Allerheiligste vom Abend bis zum Morgen in der Monstranz ausgesetzt wurde. Dieses Gebet hatte vornehmlich den Charakter einer Bitt- oder Dankesandacht.³³⁹ In der Bürgerkongregation betete man dabei zur Muttergottes, hier in der Gestalt der Maria vom Siege, um die Fürbitte bei ihrem Sohn, der in der gewandelten Hostie leibhaftig anwesend war. Und in der Tat ist rechter Hand des Sanctissimums auf Monstranz eine Muttergottesfigur auszumachen, die mit dem Zeigefinger auf die Lunula, den Platz der Hostie, verweist (Abb. 22).

Die spätmittelalterliche Form der Fronleichnamsprozession hatte in Ingolstadt noch überdauert. Nach einer Ordnung aus dem Jahre 1507 folgten der Monstranz verkleidete Handwerker, die in 33 lebenden Bil-

³³³Vetter, *sant peters schifflin*, S. 27 (Kritische Gesamtausgabe, Tischreden, Bd. 4, Weimar 1916, S. 110)

³³⁴Chapeaurouge, *Geschichte der christl. Symbole*, S. 65

³³⁵Matsche, *Kunst im Dienst der Staatsidee*, S. 154 (vgl. auch Anm. 561)

³³⁶Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, Bd. IX, S. 365

³³⁷Röttgen, *Zeitgeschichtliche Bildprogramme der katholischen Restauration unter Gregor XIII.*, S. 97

³³⁸A.a.O., S. 314 f. – Augustinus weist auf Analogien in der hl. Schrift hin: Die vierzig Tage der Sintflut, der Wanderung des Volkes Israel, des Fastens Jesu in der Wüste, wie die vierzig Tage der Auferstehung. Vgl. Weil, *Devotion of the Forty Hours*, S. 221

³³⁹A.a.O., S.69 – Vgl. auch Artikel „Ewiges Gebet“, a.a.O., S. 84

den Szenen aus dem Alten und Neuen Testament darstellten. Den Anfang des langen Umzuges bildete der „Lintwurm Ritter sant Georg“³⁴⁰ der von den Weinschenken dargestellt wurde. Dann brachten die Bäckergesellen die Auferstehung zur Aufführung. Die Donaui-scher führten den Moses mit der ehernen Schlange auf, und sie mimten den Jonas mit Walfisch und die Sendung des hl. Geistes. Das Ende des Zuges bildete eine Darstellung des Jüngsten Gerichts. Jede der Zünfte besaß seit dem Spätmittelalter Zunftstangen, die, wie später auch Fahnen, bei der Prozession mitgetragen wurden. Das historisch gewachsene Muster dieser sehr prunkvollen Prozessionen konnte auch durch den Einbruch der Reformation in Süddeutschland nicht verwischt werden. Im Gegenteil, sie nahmen sogar einen starken Aufschwung und wurden ein wichtiges Element der Volksfrömmigkeit.³⁴¹ Die Prozession mit ausgesetztem Allerheiligsten war sozusagen eine ostentative räumliche Erweiterung der Messe aus der Kirche hinaus ins Freie. Das Konzil von Trient wurde für die Fortführung der Fronleichnamsprozessionen richtungsweisend: Die Gegenreformatoren schrieben vor,

„[...] daß einige Tage als heilige festgesetzt sind, an denen alle Christen durch besondere und außergewöhnliche Kundgabe ihr dankbares und getreues Gefühl gegen den gemeinsamen Herrn und Erlöser für eine so unaussprechliche und wahrhaft göttliche Wohltat bezeugen, durch welche der Sieg und der Triumph seines Todes dargestellt werden. Und gerade so mußte die Wahrheit und Siegerin über Lüge und Irrlehre den Triumph feiern, daß ihre Widersacher im Anblicke so großer Herrlichkeit und bei so großer Freude der ganzen Kirche bloßgestellt entweder kraftlos und entmutigt verstummen oder von Scham ergriffen und verwirrt endlich zur Einsicht kommen.“³⁴²

Es wird deutlich, daß man sich von der Prozession nicht nur Danksagung erwartete, sondern auch Bekehrung von Neugläubigen. Für Ingolstadt ist ein solches missionarisches Element jedoch nicht überzubewerten, befand man sich hier doch in einem rein katholischen Gebiet. Trotzdem konnte der in Ingolstadt studierende spätere Kurfürst Maximilian 1588 an seinen Vater schreiben, daß die Fronleichnamprozession „sehr glücklich“ verlaufen sei. Auch viele Häretiker seien aus dem nahen pfälzischen Gebiet gekommen, um sie sich anzuschauen,³⁴³ denn das benachbarte Neuburg war protestantisch. Die Jesuiten spielten bei der Gestaltung und Instrumentalisierung solcher

³⁴⁰Stadtarchiv Ingolstadt, V/2; Hofmann/Reissmüller, Ingolstadt an der Donau, S. 318–321

³⁴¹Bihlmeyer/Tüchle, Kirchengeschichte, Bd. II, S. 146

³⁴²Zit. n. Gebhard, Fronleichnamprozession, S. 31

³⁴³Mitterwieser, Geschichte der Fronleichnamprozession, S. 47

Prozessionen eine wesentliche Rolle. Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts entwarfen und planten sie aufwendig ausgestattete Prozessionen, die formgebenden Charakter hatten und sich über Jahrhunderte halten konnten. Noch im Jahre 1560 berichtete Petrus Canisius, daß in Augsburg nicht mehr als 20 Menschen der Fronleichnamsprozession beigewohnt hatten. Schon im Jahr darauf veranstalteten die Jesuiten dort eine aufwendige Prozession zur Ergötzung der Katholiken und zum Erstaunen ihrer Gegner.³⁴⁴ In Ingolstadt konnte die Prozession nur als volkstümliches Spektakel wirken, das geeignet war, die katholische Bevölkerung wieder zur ernsteren Frömmigkeit zu ermahnen. Durch den jesuitischen Einfluß traten nun vor allem die Bruderschaften massiv neben die älteren Zünfte.³⁴⁵

In Ingolstadt muß wohl mindestens bis zum Jahre 1759 regelmäßig eine sehr prunkvolle Prozession stattgefunden haben, worüber ein Buch im Ordinariatsarchiv Eichstätt nähere Auskunft gibt. Ein Jesuit hatte demnach die Verantwortung für die detaillierte Organisation und Durchführung der Prozession. In einem Inventar³⁴⁶ der Bürgerkongregation aus dem Jahre 1667 finden sich einige Gegenstände, die auf die Prozessionspraxis hinweisen. Eine „Trackh, zum Victori Bild gehörig“ läßt darauf schließen, daß ein Gemälde der siegreichen Muttergottes beim Umgang mitgeführt wurde. Die „Arma Christi für die Engl“ waren wohl als Attribute der als Engel verkleideten Jesuitenschüler vorgesehen, die gewöhnlich den Baldachin begleiteten, unter dem die Monstranz getragen wurde. Türkische Säbel und Bögen werden ebenso genannt wie auch „Judenketten“. Es ist jedoch nicht ersichtlich, ob diese Gegenstände zu einer Karfreitags- oder Fronleichnamsprozession gehörten. Fest steht, daß der Siegesjubel über die erfolgreiche Abwehr der Türken ein fester Bestandteil der Prunkprozessionen war.³⁴⁷ Auf der Karfreitagsprozession von 1677 wurde auf einem Triumphwagen mit mehreren Figuren der Sieg der Kirche gezeigt.³⁴⁸ Einige Ingolstädter werden sich dabei wahrscheinlich als Türken verkleidet haben. Besonders nach errungenden Siegen über die Osmanen weitete sich die Prozession zur machtvollen *demonstratio catholica* aus. Vor allem bei der für das Lepantoereignis so wichtigen Rosenkranzprozession liebte man „selbst kriegerische Schlachtendarstellungen, bei denen an Pulver nicht gespart wurde.“³⁴⁹

³⁴⁴Ebd., S. 32

³⁴⁵Gebhard, Fronleichnamsprozession, S. 32

³⁴⁶Ordinariatsarchiv Eichstätt, B 73, n. Hofmann, Nachruf I, S.130–137

³⁴⁷Posch u. Schauerte: Türkenkriege. In: LThK, Bd. 10, Sp. 409–411, Sp. 411

³⁴⁸Haas, Jesuitentheater in Ingolstadt, S. 63

³⁴⁹Veit/Lenhart, Kirche und Volksfrömmigkeit, S. 78

Am Karfreitag wurde die Monstranz über dem aufwendig gestalteten hl. Grab zur Anbetung ausgestellt, das somit als „Liturgisches Grab“³⁵⁰ diente, da in ihm die Hostie deponiert wurde. Die mit einem Schleier verhüllte Monstranz konnte aber auch in einem an Theaterkulissen erinnernden hl. Grab beigesetzt werden. Die Gläubigen pilgerten zu den Kartagen mit ihren Familien heran, um es zu besuchen.³⁵¹ Auch die Bürgerkongregation Maria vom Sieg pflegte ein solches Grab zu errichten.³⁵² Den Gläubigen war es jedoch nicht erlaubt, zur näheren Betrachtung an die Monstranz heranzutreten, die ohnehin verschleiert war, dies war nur einem Priester gestattet.³⁵³ In der Osternacht wurde die Monstranz enthüllt und feierlich zum Altar zurückgetragen, die Entfernung der Hostie aus dem Grab sollte die Auferstehung symbolisieren.³⁵⁴ Am Ostermontag fand am hl. Grab die Feier mit der Frauenszene statt. Die angegebenen Pechpfannen und Laternen sind wohl zur Geißlerprozession gehörig, die in der Nacht zum Karfreitag abgehalten wurde. In Ingolstadt sind solche Umzüge für die Bürgerkongregation mindestens seit 1630 anzunehmen.³⁵⁵ In der Karfreitagsprozession wurden auch lebende Bilder dargestellt, die zum Teil auf Wagen gefahren wurden, eine Monstranz wurde dabei aber nicht mitgeführt.

Die Ingolstädter Monstranz hat das stattliche Gewicht von 18 Kilogramm, bei einer Höhe von 1,23 Meter. Es handelt sich also um ein überdurchschnittlich großes Gerät, hatten doch nachmittelalterliche Monstranzen in Deutschland in der Regel eine Höhe von nur 45-70 cm aufzuweisen.³⁵⁶ Mit dem verlorenen Traggestell dürfte die Monstranz wohl etwas niedriger gewesen sein. Es wurde von einer vollplastischen, wohl knieenden Türkenfigur gebildet, die, wie aus den Quellen hervorgeht, aus reinem Gold gegossen war. Für den Geistlichen war diese Figur wohl sehr unkomfortabel zu hantieren. Es ist deshalb kaum anzunehmen, daß eine Fronleichnamsprozession ohne einen speziellen Tragegurt durchzustehen war. Wie schon erwähnt, hätte der verlorene Fuß mit dem knienden Türken etwa die Form der in Abb. 35 dargestellten Figur haben können. Im liturgischen Gebrauch trug

³⁵⁰Zit. Schwarzweber, Das Heilige Grab in der deutschen Bildnerei des Mittelalters, S. 9

³⁵¹Braun, Liturgisches Handlexikon, S.108 – Lipowicz, Das Theatralische als Beschreibungsformel, S.298

³⁵²Hofmann, Nachruf I, S. 180 f – Nach einem Entwurf von 1667 war in den Jahren 1668/69 ein mit aufwendigen Schreinerarbeiten verbundenes Heiliges Grab errichtet worden. Den Grabeschristus hatte der Ingolstädter Bildhauer Georg Maurer gefertigt.

³⁵³Jungmann: „Heiliges Grab“ In: LThK, Bd. 5, Sp. 122

³⁵⁴Vgl. Dalmann, Das Grab Christi in Deutschland, S. 14 ff.

³⁵⁵Hofmann, Geißler und Kreuzzieher, S. 173

³⁵⁶Braun, Altargerät, S. 396

der Geistliche die Monstranz, indem er sie mit der rechten Hand unter dem Nodus umfasste. Da die Ingolstädter Monstranz aber keinen Knauf besaß, sondern eine Türkenfigur, mußte der Geistliche die Figur am Hals umfassen. Der Priester trug also nicht nur die Eucharistie, sondern leistete gleichzeitig durch die weithin sichtbare Strangulierung der türkischen Schafffigur einen symbolischen Beitrag zum Sieg der katholischen Kirche über die Häresie. Durch diese Geste wurde die Seeschlacht von Lepanto auch während der Prozession ostentativ ins Gedächtnis der Gläubigen gerufen.

Klosterneuburg

Die Entstehungszeit der Schleiermonstranz fällt ebenfalls noch in die Hochblüte der Liturgik, die von der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts anhielt.³⁵⁷ Im Rahmen der lokalen Verhältnisse kommt der Schleiermonstranz dabei eine noch erheblich gesteigerte Bedeutung zu. Leo Schabes hat die Klosterneuburger Gebräuche anhand der vorhandenen Quellen sehr gut herausgearbeitet.³⁵⁸ Für die folgenden Ausführungen ist es nötig, darauf hinzuweisen, daß sich der Leopoldsaltar bis 1832 noch in der Mitte des Kirchenschiffes befand, an dem täglich das Frühamt zelebriert wurde.³⁵⁹ Damit bildete er bei Fertigstellung der Schleiermonstranz die Längsachse mit dem Hochaltar und dem siebenarmigen Leuchter. Am Karfreitag wurde die Monstranz morgens in feierlicher Prozession zum hl. Grab getragen und darüber ausgestellt. Spätestens von 1780 an wurde das hl. Grab beim Leopoldaltar aufgestellt, wobei die Schleiermonstranz wohl Verwendung fand.³⁶⁰ In der Nacht zum Ostersonntag wurde das Allerheiligste aus dem Grab genommen und zum Hochaltar gebracht, wo mit ihm der Segen gegeben wurde. Danach sang man die Matutin und rezitierte die Laudes, während das Allerheiligste ausgestellt blieb.³⁶¹ Es läßt sich für das frühe 18. Jahrhundert zwar nicht belegen, ob die Schleiermonstranz tatsächlich in oder über das hl. Grab gestellt wurde, da man aber das hl. Grab beim Leopoldaltar aufstellte, kann man davon ausgehen, daß eine thematische

³⁵⁷ Mayer, Liturgie und Barock, S. 145 f. Der Autor spricht hier über die Betonung des Marien- und Heiligenkults, der Andachtshäufung und die starke Bilder- und Reliquienverehrung der Zeit.

³⁵⁸ Schabes, Alte liturgische Gebräuche, S. 7 f.

³⁵⁹ A.a.O., S. 30 f. – Der Altar wurde vor den Pfeiler gegenüber der Kanzel versetzt.

³⁶⁰ A.a.O., S. 140

³⁶¹ A.a.O., S. 148 f.

Verbindung beabsichtigt war. Während des Vierzigstündigen Gebets blieb die verschleierte Monstranz beim Grab Christi zum Bußgebet ausgesetzt.³⁶²

Für die Bedeutung der Schleiermonstranz ist die Verhüllung durch einen Schleier von großem Interesse. Dieser Schleier steht in der Liturgie für das Grabtuch Christi, das hier nun in enge Verbindung zum Agnesschleier rückt, der auf der Monstranz abgebildet ist. Es ist denkbar, daß man dem wiedergefundenen Agnesschleier im Rahmen der österlichen Bußandacht die mystische Bedeutung des Grabtuches Christi zudachte. Wie schon bei der Lepanto-Monstranz festgestellt wurde, konnte die Monstranz als Gegenstand auch als Muttergottes angesehen werden, die den realpräsenten Leib Christi als „Madonna Platytera“³⁶³ in sich trägt. Auf die mystische Analogie von Marienschleier und Grabtuch wurde bereits hingewiesen. Besonders in Österreich erkannte man in Maria selbst den Lebensbaum. Alte dörfliche Heiligtümer und Wallfahrtsorte bezeugen die Tradition dieser Mariensymbolik, denn hier wurden oft Marienbilder an Baumstämmen angebracht.³⁶⁴ Die verschleierte Monstranz konnte also ein mystisches Analogon binden, bei dem es nicht mehr um „reale Identitäten, sondern um bildhafte Entsprechungen“³⁶⁵ ging, deren Schau den Menschen in ein höheres Sein zu heben vermochte. Die verschleierte Monstranz konnte der verschleierten Muttergottes entsprechen, die wiederum für die trauernde Kirche stand. Die Tatsache, daß es sich um die verhüllte Schleierlegende handelte, lokalisierte die österliche auf die Grabeskirche des hl. Leopold. Die verschleierte Schleiermonstranz rief aber auch die von Paulus formulierte Forderung nach der Verschleierung der Frauen beim Gottesdienst ins Gedächtnis. Der Mann dagegen solle das Haupt unbedeckt tragen (1. Kor 2-16). Im Andachtsbild der verschleierten Monstranz ist die Muttergottes als verschleierte Kirche zu sehen. Der kniende Heilige auf dem Fuß der Monstranz folgt dem Gesetz, er hat bei der Anbetung der Hostie, der

³⁶²Im Stiftsmuseum ist noch der Leichnam Christi erhalten (Inv. Nr. P 13), wie auch eine Ölberggruppe (Inv. Nr. P 14), beides wohl 1498-99. Nach einer Quelle von 1517 existierten Figuren des hl. Grabes, der Ölbergszene wie von der Auferstehung und Himmelfahrt. Vgl. Röhrig, Das kunstgeschichtliche Material aus den Klosterneuburger Rechnungsbüchern des 16. Jahrhunderts, S. 138 – In Wien fanden vor der Geburt eines Kindes des habsburgischen Hauses in der Kapuzinerkirche, der Grabeskirche der Familie, Betstunden des Hofes vor der Monstranz statt. Der Orden der Kapuziner initiierte auch das Vierzigstündige Gebet. – Coreth, Pietas Austriaca, S. 19 (Anm. 26) – Matsche, Kunst im Dienst der Staatsidee, S. 118

³⁶³Weis, Die Madonna Platytera, S. 133

³⁶⁴Schwelien, Der Baum in der Kunst, S. 226 – Als Beispiele werden genannt: Maria Dreilinden, Maria Birnbaum, Maria Grün und Maria Rast.

³⁶⁵Zit. Rombach, Die Welt des Barock, S. 19

Muttergottes und dem Schleierwunder den Erzherzogshut abgenommen, er liegt neben ihm. Aus diesem Blickwinkel bekommt das Schleierwunder noch eine weitere Bedeutung: Durch den Schleierfund ist es für die Markgräfin Agnes wieder möglich, ihrem Schöpfer in der nach dem Gelübde zu errichtenden Kirche ehrenvoll entgegenzutreten. Der Schleierfund bedeutet in dieser Denkweise eine göttliche Aufforderung zur Devotion.

Im 18. Jahrhundert zog am Dreifaltigkeitssonntag aus der Martinskirche in Klosterneuburg unter Glockengeläut eine Prozession in der Stiftskirche ein, darunter auch die Klosterneuburger Ratsherren. Vor dem ausgesetzten Allerheiligsten pontifizierte der Propst das Hochamt vor dem ausgesetzten Allerheiligsten. Auf dem Leopoldsaltar wurde dabei die Schädelreliquie des hl. Leopold ausgestellt. Nach dem Hochamt verließ die Prozession die Kirche, abermals unter Glockengeläut.³⁶⁶ Es ist anzunehmen, daß zur Aussetzung ebenfalls die Schleiermonstranz verwendet wurde. Die Ausstellung der Schädelreliquie vermittelte ausdrücklich einen Zusammenhang zur Schleierlegende, die durch die neun Jahre der Entbehrung mit der Trinität in Verbindung gebracht wurde. Auf der Schleiermonstranz wird sehr deutlich an das zentrale Dogma der Dreifaltigkeit erinnert: Die Hostie in der Lunula verkörpert den leibhaftigen Christus, darüber befindet sich in prächtigem Strahlenkranz die Taube des hl. Geistes. Gottvater bekrönt als dramatische Sitzfigur die Monstranz (Abb. 31). Durch die Realpräsenz Christi wurde während der Aussetzung auch die Trinität sichtbar vergegenwärtigt:

„Im Bild der Dreifaltigkeit konnte jegliche Beziehung Gottes zum Menschen und zur Menschheit geschaut werden, Schöpfung und Erlösung, die sich immer wieder neu abspielen, wobei Geschichte und Schicksal des Reiches und Volkes des irdischen Herrschers ein Stück Heilsgeschichte ist.“³⁶⁷

Auf dem Monstranzfuß kniet der Markgraf Leopold III. als irdischer Herrscher vor der im Baum erscheinenden Dreifaltigkeit. Der Fürst, am Festtag durch die Schädelreliquie in der Liturgie anwesend, war zwar bereits ein Mitglied der Gemeinschaft der Heiligen, doch war er gleichzeitig der Urvater der *Monarchia Austriaca*, der in Verehrung der Trinität niedergesunken ist. Auch auf der berühmten Wiener Pestsäule (1682-93) kniet vor der Dreifaltigkeit Kaiser Leopold I. als höchster Fürbitter seines Volkes, der durch seinen festen Glauben den schwar-

³⁶⁶Schabes, *Alte liturgische Gebräuche*, S. 168

³⁶⁷Zit. Coreth, *Pietas Austriaca*, S. 15

zen Tod besiegen konnte.³⁶⁸ Wie Wolfgang Braunfels formuliert, glaubte man vom 16. bis zum 18. Jahrhundert „an die universale Bedeutung des Einzelschicksals“. Nur so sei es möglich gewesen, „die Rechtfertigung und die Danksagung der Großen und Mächtigen vor dem Thron der Heiligen Dreifaltigkeit darzustellen“.³⁶⁹ Die Vorstellung vom Bann der Pest durch herrscherliche Frömmigkeit und Fürbitte war auch in Klosterneuburg vorhanden. Noch 1713, ein Jahr vor dem 600jährigen Gründungsjubiläum des Stiftes und der Einweihung der Schleiermonstranz, waren in Klosterneuburg mehrere Pestfälle aufgetreten. Die kaiserliche Wallfahrt mußte darum in diesem Jahr entfallen. Wie den „zum Teil phantastischen Zuschreibungen“³⁷⁰ jener Realien, die mit der Schleierlegende und ihren Protagonisten durch die Monstranz zwangsläufig in Verbindung gebracht wurden, so glaubte man in Klosterneuburg auch, die Fronleichnamsprozession sei durch die Babenberger eingeführt worden. Dieser Glaube geht aus einem Schreiben des Stiftspfarrers von 1752 hervor, in dem er dem Erzbischöflichen Konsistorium in Wien über die Prozessionen und Bruderschaften in seiner Pfarrei Auskunft zu geben hatte.³⁷¹ Natürlich entspricht diese Behauptung nicht der Wahrheit, denn die Fronleichnamsprozession wurde 1264 durch Urban IV. eingeführt, doch für das Verständnis der Schleiermonstranz zählt allein der Glaube, der das Fest nicht nur auf die Babenberger zurückführte, sondern ganz konkret auf den hl. Leopold selbst: Pfarrer Philip Baumgartner notierte, „daß Man sagen darff, allhier allein seye dise Fron-Leichnabs Andacht unaußgesetzter in die 600 Jahr nebst mittragung der heyl: Reliquien gehalten worden.“³⁷² Insgesamt hielt anlässlich des Fronleichnamfestes drei Prozessionen abgehalten: Eine am eigentlichen Feiertag, eine am folgenden Sonntag und eine am Oktavtag des Festes. Baumgartner berichtet über den Brauch, daß am Anfang der Prozession die beiden von Maximilian I. gestifteten silbernen Statuen Leopolds und Agnes vorausgetragen wurden. Dieser Kaiser habe auch gewollt, „daß man zum immerwährenden Dankh deren frommen Stifftern Bildnussen gleich voraus tragen solle.“³⁷³ Der Geistliche verwechselte hier zwar Maximilian I. mit

³⁶⁸ A.a.O., S. 16 – Hier über den Prediger Abraham a Sancta Clara, der geltend macht, Leopold habe seine Siege „meistens über die Knie abgebrochen, will sagen, mit den Knien, mit dem so innbrünstigen Bethen hat er seine Feinde überwunden, daß so vielfaltige flectamus genua hat ihm ein so herrliches Levate verursacht, daß alle seine Feinde wegen Wachstum seiner Reiche und Länder ihm beneidet haben [...]“. (Huy und Pfuy, S. 33 f.)

³⁶⁹ Zit. Braunfels, Die Heilige Dreifaltigkeit, S. XXXIV

³⁷⁰ Zit. Röhrig, Haben die Babenberger die Fronleichnamsprozession eingeführt?, S. 195

³⁷¹ Ebd.

³⁷² Stiftsarchiv Klosterneuburg, K 2391, Nr. 9 – Zit. n. Röhrig, a.a.O., S. 204

³⁷³ Zit. a.a.O., S. 203

seinem Ur-Urenkel Maximilian III., doch zählt hier allein die Kultpraxis.³⁷⁴ In der Prozession wurden von den Geistlichen außerdem eine ganze Reihe von Reliquien mitgetragen, unter denen sich auch eine Leopoldsreliquie befand.³⁷⁵ Während der ganzen Festwoche, wurde das Allerheiligste zu jeder Vesper und Mette, sowie zum Früh- und Hochamt ausgesetzt. Aufgrund der festen Überzeugung, das Fronleichnamfest sei wie das Kloster selbst vom hl. Leopold gestiftet worden, kann es als sicher gelten, daß während der gesamten Oktav bei Prozessionen und Expositionen die Schleiermonstranz verwendet wurde. In dieser Zeit wurde jeden Morgen um acht Uhr vor dem ausgesetzten Allerheiligsten mehrstimmig die Lauretanische Litanei gesungen. Man sang zu Beginn *Pange lingua* und am Ende *Genitori* und erteilte jedesmal mit der Monstranz den Segen. Dieses Verfahren galt sowohl für die Mette wie auch für das Früh- und Hochamt. Bei der Vesper wurde der Segen sogar dreimal gegeben. Die Ereignisse am Fronleichnamstag hat Leopold Schabes genau beschrieben:

„Am Festtage zelebrierte der Dechant um 7 Uhr früh mit vier Assistenten das Frühamt de Beata, wozu er selbst das Allerheiligste vom Hochaltar zum Leopolds-Altar herabtrug. Zwei Junioren mit Fackeln gingen voran. Während des Frühamtes kam die Prozession aus der Martins-Kirche mit dem Allerheiligsten, begleitet von den Fahnen der Zünfte und den Ratsherren in schwarzen Mänteln. Beim Michaels-Altar stieg man in den Kreuzgang hinab, dann ging man durch denselben in die Krypta des hl. Leopold, wo das Allerheiligste reponiert wurde.

Auf das Frühamt folgte die Non und dann das Hochamt. Am Schlusse der Sequenz stimmte der Propst die letzten Verse „Ecce panis“, „In figuris“ und „Bone pastor“ an, indem er das Allerheiligste vor sich hielt, und gab darauf den Segen.

Auf das Hochamt folgte die Prozession. Voraus schritt der Konvent der Franziskaner mit seinem Kreuz. Dann folgten die Zünfte mit ihren Fahnen, dann die Sänger und die Chorherren in kostbaren Kaseln. Sie trugen kleine Ostensorien mit Reliquien in den Händen. Hierauf gingen in Dalmatiken die vier Assistenten, die große, silberne Ostensorien mit den großen Passions-Reliquien (von der Dornenkrone, vom Rohrstab des Herrn usw.) in den Händen trugen. Bei den einzelnen Stationen wurden die Ostensorien auf die Altäre gestellt. Dann kam ein Junior mit dem Pedum und schließlich der Propst mit dem Allerheiligsten. Zu beiden Seiten schritten die ältesten Chorherren im Pluviale mit Rohrstäben in den Händen. Der Baldachin wurde von den sechs Stiftsbeamten in schwarzen Mänteln getragen. Hinter dem

³⁷⁴A.a.O., S. 199

³⁷⁵In der Klosterneuburger Schatzkammer befinden sich 12 formgleiche Reliquiare mit Griffen an der Rückseite. Vgl. Ausst. Kat. Klosterneuburg 1985 „Hl. Leopold“, Kat. Nr. 571

Baldachin gingen die Ratsherren in schwarzen Mänteln mit Fackeln in den Händen.³⁷⁶

Anschließend werden die vier Stationen der Prozession in Klosterneuburg genannt. Es erscheint nicht weiter bemerkenswert, daß der Propst Ernst Perger, der die Monstranz in Auftrag gegeben hatte, sie während der Prozession nun auch selbst führte. Aber so wird erklärlich, daß der Fuß der Monstranz auf den beiden Emailplaketten vorne den hl. Augustinus zeigt und hinten, dem tragenden Propst zugewandt, sein mit dem des Stiftes alliiertes Wappen. Aus diesen Emailplaketten läßt sich ein Programm herauslesen, daß die Schleiermonstranz über die liturgische Funktion hinaus zu einem politischen Symbol macht. Durch das Tragen der Monstranz nahm der Propst an Fronleichnam seine pontificalen Rechte wahr, gleichzeitig wurde aber auch auf weltliche Rechte verwiesen. Als Oberhaupt des Klosters war er demnach der verfassungsrechtliche Nachfolger und Repräsentant jener Augustiner-Chorherren, denen von Leopold III. das Stift als Grundherrschaft übertragen worden war. Der Propst war Mitglied der Prälaturenkurie der Landstände und übte in Klosterneuburg territoriale Rechte aus. In den Händen des Propstes erhielt die Szene auf der Schleiermonstranz den Charakter einer Rechtslegende, durch deren Instrumentalisierung brachte man den Anwesenden während die Prozession ostentativ die kirchlichen und weltlichen Rechte des Chorherrenstiftes in Erinnerung.³⁷⁷ Die Schleiermonstranz symbolisierte im Kultus die kirchlichen und weltlichen Privilegien des Klosterneuburger Propstes. Dieser Anspruch auf Repräsentation zeigte sich im frühen 18. Jahrhundert vor allem am zweiten Sonntag nach Pfingsten, als man die Fronleichnamsprozession mit gesteigertem Aufwand wiederholte. An diesem Tag wurde nach dem Frühamt das Allerheiligste in die Monstranz eingesetzt, währenddessen die Prozessionen aus den Gemeinden ankamen, die zum Klosterneuburger Territorium gehörten.³⁷⁸ Der „große Umgang“, der nach dem Hochamt begann, läßt sich neben dem kirchlichen Anlaß auch als Huldigung der Bevölkerung an die Klosterneuburger Herrschaft der Augustiner-Chorherren interpretieren. Auch wurde der von Ferdinand I. 1553 gestiftete, silberne Reliquenschrein des hl. Leopold in der großen Prozession mitgetragen. An diesem Tag des „großen Umganges“ wurden auch alle weiteren Gegenstände der Schatzkammer in der Prozession in vier Gruppen

³⁷⁶Zit. Schabes, *Alte liturgische Gebräuche*, S. 171 f.

³⁷⁷Vgl. Kretzenbacher, *Rechtslegenden abendländischer Volksüberlieferung*, S. 16 f.

³⁷⁸St. Martin in Klosterneuburg, Kierling, Höflein, Sievering, Heiligenstadt, Grinzing, Döbling, Nußdorf, Kahlenberg, Weidling und Kritzendorf.

mitgeführt.³⁷⁹ Nach den Zünften folgte als erste die Sebastiansbruderschaft mit einer Dreifaltigkeitsstatue, flankiert von silbernen Statuen des hl. Sebastian und dem hl. Rochus:

„In der zweiten Gruppe trugen vier Junioren in roten Dalmatiken eine Bahre. Auf derselben standen ein kleiner silberner Altaraufsatz mit der großen Kreuz-Partikel und zu beiden Seiten das silberne Brustbild des hl. Leopold, das Erzherzog Maximilian III. 1616 stiftete und das entsprechende Brustbild der Markgräfin Agnes, das Propst Andreas Mosmüller im Jahre 1629 anfertigen ließ.³⁸⁰ [...]

Die dritte Gruppe bildeten vier Chorherren in weißen Dalmatiken mit einer Bahre, auf der sich die Haupt-Reliquie des hl. Leopold, von einem Strahlenkranz umgeben, und davor auf einem seidenen Kissen mit Goldborten der Erzherzogshut von Österreich befanden, der im Jahre 1616 durch den Erzherzog Maximilian III. dem Stifte zur Aufbewahrung übergeben worden war.

In der vierten Gruppe schritten acht Chorherren in weißen Dalmatiken; sie trugen auf einer Bahre mit rotseidener, goldgestickter Decke das große silberne Reliquiar³⁸¹ oder die „Tumba“ des hl. Leopold [...].³⁸²

Am Oktavtag wurde die Prozession in bescheidenerer Form noch einmal wiederholt. Die letzte Station bildete dabei der Leopoldsaltar in der Stiftskirche. Insgesamt sei festgestellt, daß man am Fronleichnamsfest die Legitimation Klosterneuburgs durch das öffentliche Vorzeigen der Reliquien Leopolds demonstrierte. Die Rolle des Stifterehepaares wurde von den Silberbüsten deutlich dokumentiert. Die Schleiermonstranz war also genau auf diese spezifisch ortsgebundene Sekundärthematik der Prozession abgestimmt, denn der Großteil der mitgeführten Gegenstände diente der Vergegenwärtigung der Schleierlegende. Die Klosterneuburger Fronleichnamsprozession bildete somit eine Synthese aus einer theophorischen Prozession und einer Reliquienprozession, die ihre Wurzeln beide in der schon im Mittelalter vorhandenen Schausehnsucht hatten.³⁸³ Für die anwesenden Gläubigen besaß der Anblick der Hostie und der Reliquien zweifellos magische Wirkkraft. In der betonten Anbindung der Klosterneuburger Fronleichnamsprozession an die Gründungsgeschichte des Ortes wurde die Schleiermonstranz in ihrer zeitgenössischen Bedeutung zu einem komplexen, politisch-religiösen Symbol, das in noch mittelalterlicher Weise von der Klosterneuburger Sachkultur geprägt war.

³⁷⁹Schabes, a.a.O., S. 173

³⁸⁰Beide Brustbilder mußten 1810 an die kaiserliche Münze abgegeben werden.

³⁸¹Das Reliquiar ging ebenfalls 1810 an die kaiserliche Münze.

³⁸²Zit. Schabes, Alte liturgische Gebräuche, S. 174

³⁸³Mayer, Die heilbringende Schau in Sitte und Kult, S. 246 f.

Das 600jährige Gründungsjubiläum

Ureigener Anlaß zur Schöpfung der Schleiermonstranz war die festlich begangene Sechshundertjahrfeier zur Gründung des Stiftes Klosterneuburg. Da das Gründungsdatum nicht bekannt war — man schwankte zwischen 12. Juni und 12. Juli — legte Propst Ernst Perger das Kirchweihfest am 30. September als Jubiläumstag fest. Die aufwendigen Maßnahmen zu diesem Fest hat Maximilian Fischer beschrieben:

„In der Kirche wurde vor dem Hochaltare ein neuer Altar von Holz aufgerichtet, und mit dem Bilde des heiligen Leopold verziert, zu heyden Seiten die Tugenden des frommen Markgrafen sinnreich vorgestellt, auf dem Platze ausserhalb der Kirche wurden drey Triumphpforten errichtet, deren erste mit den Statuen der österreichischen Markgrafen, die zweyte mit den Statuen Kaiser aus diesem erlauchten Hause verzieret waren. Der Propst ließ dann für diese Feierlichkeit eine Monstranze von Silber verfertigen, die vergoldet und mit Edelsteinen verziert die Begebenheit des wiedergefundenen Schleyers darstellt, und noch heut zu Tage als eine prachtvolle Arbeit Bewunderung verdient.

Am Vorabende des bestimmten Festtages erschienen die Chorherren zur Vesper zum erstenmahl in schwarzer Kleidung, die ihren Ernestes bey dieser Gelegenheit gab, da sie vorher weiß gekleidet gingen. Am Festtage selbst wurde die Feyerlichkeit mit einer Prozession eröffnet, bey welcher die Gebeine des heiligen Leopold mitgetragen wurden. Die Prozession führte Ignaz von Lovika Bischof zu Sibenich und Propst zu Diez in Ungarn, welchen sechs Prälaten begleiteten, und die durch die Hofmusik und das Abfeuern der Pöller feyerlicher gemacht wurde. Nach vollendeter Prozession hielt der Jesuit Thomas Winter die Ehrenrede, und der besagte Bischof das feyerliche Hochamt. So wie Salomon die Einweihung des Tempels durch acht Tage feierte, so begieng auch Propst Ernest dieses Fest durch acht Tage, und täglich ward eine Ehrenrede gehalten, und ein Hochamt durch einen Herrn Prälaten abgesungen. Die Prediger waren Engelbert Hirschstetter von Mölk, Gottfried Holzer von Heiligenkreuz, Urban König von den Schotten, Adam Oth von St. Andrea, Moriz Payer von Monte Serrato zu Wien, Benno Hupp ein Franziskaner, und der Stiftsdechant Gilbert Wallner. Die herumliegenden Pfarrgemeinden wurden abgeteilt, und täglich erschien eine andere in feyerlicher Prozession, um dem Gottesdienste beyzuwohnen. Der Zulauf des Volkes war ungemein zahlreich, und Propst Ernst hielt am achten Tage das Hochamt, und beschloß diese Feyerlichkeit selbst.“³⁸⁴

³⁸⁴Zit. Fischer, Merkwürdige Schicksale, Bd. 1, S. 317 f.

Die Ehrenpforten und der Hochaltar des Hofkünstlers Matthias Steinl — die Tuschzeichnungen sind erhalten — betonten deutlich die leopoldinisch-babenbergische Tradition, in die sich Karl VI. eingeordnet sehen wollte.³⁸⁵ Durch diese ephemeren Triumphpforten zog man an diesen Tagen feierlich in die Stiftskirche ein und bestätigte durch diesen Akt auch die politisch-religiöse „Idee der Kontinuität und idellen Verwandtschaft“³⁸⁶ der Habsburger mit dem heiligen Markgrafen. Die ersten beiden Pforten zeigten jeweils den Heiligen im Zentrum, umgeben von seinen Vor- und Nachfahren. Der ebenfalls ephemere Hochaltar im Inneren der Kirche zeigte auf dem Altarblatt die Apotheose Leopolds III., der von zwei Putten begleitet wird, die jeweils ein Kirchenmodell und eine Fahne halten. Im Kirchenschiff waren zwölf gemalte Tugendpersonifikationen des Heiligen angebracht, die noch als graphische Reproduktionen erhalten sind. Auf diese Weise wurde die Stiftskirche zu einem *Theatrum Sacrum*, das, wie der Festbeschreibung zu entnehmen ist, als mystischer Tempel Salomons verstanden werden sollte. Der Babenbergerfürst erschien so als salomonischer Erbauer des Klosterneuburger Tempels der Weisheit. Das Festbuch des Chorherren Johannes Keeß von 1714 ist mit nach Steinls Entwürfen gefertigten Kupferstichen versehen.³⁸⁷ Den Ehrenpforten ist hier jeweils eine *Inscriptio* beigegeben. Die Triumphbögen der Babenberger würdigten den Heiligen als *Orbis Romano-Austriaci in terris patronus, in coelis advocatus* und als *Pater patriae*. Der dritte Bogen mit dem Bild Karls VI., seinen kaiserlichen Vorgängern und den habsburgischen Erzherzogen alludierte auf den erhofften Thronerben des Kaiserpaars *ex mira Leopoldi intercessione*. Diese Pforte wurde von den Festgästen zuerst gesehen. Wie aus dem Wiener Diarium hervorgeht, nahm das kaiserliche Paar und der Hofstaat an den Feierlichkeiten nicht teil.³⁸⁸ An den ephemeren Bauten lassen sich jedoch für die Schleiermonstranz wichtige Erkenntnisse ablesen: Der kniende Leopold symbolisierte den erblichen Anspruch Habsburgs auf die römische Kaiserkrone, er war als „Vater des Vaterlandes“ der leibliche Nachkomme des römischen Kaisers Augustus. Der hl. Leopold als sa-

³⁸⁵Pühringer-Zwanowetz, Matthias Steinl, Kat. Nr. 62 (Abb. 192-195) u. S. 89 ff.

³⁸⁶Zit. Matsche, Kunst im Dienst der Staatsidee, S. 186

³⁸⁷*Trifaria Domus Austriacae Gloria Marchionum, Ducum ac Imperatorum-Archiducum ordinatissima successionis series, emblematicis in basilica picturis, nec non historico, morali ac symbolico poemate honoribus Divi Leopoldi Pii Austriae Marchionis inclytiae canoniae Claustroneoburgensis sancti fundatoris, sexto foundationis saeculo in jubileaeam festivitatem digesta ac illustrata, Vienna Austriae 1714* – Vgl. Ausst. Kat. Klosterneuburg „Hl. Leopold“, Kat. Nr. 472

³⁸⁸An dieser Stelle werden der erste und letzte Festtag geschildert (1165 vom 29. September bis 2. Oktober, Num. 1167 vom 6. bis 9. Oktober). Die Festdekorationen werden hier nicht erwähnt. – n. Pühringer-Zwanowetz, Matthias Steinl, Kat. Nr. 52

lomonischer Tempelbauer kniet auf dem Fuß der Schleiermonstranz nieder und betet als führbittender Landespatron vor der den Himmel symbolisierenden Monstranz (Trinität und Muttergottes sind sichtbar) um gnädigen Nachwuchs für das Haus Habsburg. Im Jahr vor dem Klosterjubiläum (1713) hatte Karl VI. die pragmatische Sanktion verabschiedet, die nun auch die weibliche Thronfolge gestattete. Hinzuzufügen bleibt, daß der Baum mit der Marienerscheinung ohnehin als Fruchtbarkeitssymbol galt, darum konnte der Holunder in erweitertem Sinn auch für den Sippschaftsbaum Habsburgs stehen.

Auf dem ephemeren Hochaltarentwurf Steinls wird der Heilige nicht nur mit dem Kirchenmodell dargestellt, sondern auch mit einer Fahne, die, so glaubte man damals, noch im Besitz des Stiftes war. Der legendären Fahne Leopolds wurde 1683 entscheidende Hilfe bei der Verteidigung der Stadt gegen die Türken zugeschrieben. Diese Kriegsfahne, die schon nach der ersten Türkenbelagerung (1529) dem hl. Leopold geweiht worden war und als „Heiltum“ galt, wurde bei der Rekrutierung der Soldaten je dreimal zu Ehren der Dreifaltigkeit, der Muttergottes und des hl. Leopold geschwungen. Die Wehrunfähigen wurden dreimal täglich durch die Fahne zum schließlich erhöhten Errettungsgebet gerufen.³⁸⁹ Kaiser Leopold I. dankte persönlich seinem Namenspatron, der gleichzeitig auch Landespatron war, für die Fürbitte beim Sieg über die Türken. Das Kaiserpaar reiste nach Ende der Belagerung per Schiff auf der Donau nach Wien zurück und unterbrach seine Reise bei Klosterneuburg. Und obwohl die Gebeine des Heiligen noch nicht zurückgebracht worden waren, hörten sie in der stiftlichen Schatzkammer die Messe.³⁹⁰ In einer Leopoldspredigt von 1692 wurden Kaiser Leopold und sein Patron als *miles christianus* gefeiert:

„Leopoldus befahl dem Türckischen Mond in Oesterreich/ und er stunde still. Non plus ultra. [...] Demnach Leopoldus mit dem Kriegs-Heer Leopoldi [Leopolds I.] sich vergesellet/ den Angriff wider die Feind gethan/ und in Herabsteigen von seiner Fürstlichen Residentz Gallen Berg den Feind vertrieben/ verjagt/ vernicht/ auf daß alle Feind erkennen die Macht Leopoldi, und erfahren sollen/ daß das Streiten wider GOtt und Leopoldum, nit leicht/ sondern gefährlich seye.“³⁹¹

³⁸⁹Röhrig, Die Türken vor Klosterneuburg, S. 34 – s. a. ders., Klosterneuburg, S. 69

³⁹⁰Fischer, Merkwürdige Schicksale, Bd. 1, S. 312

³⁹¹Zit. n. Kastl, Das Schriftwort in Leopoldspredigten, S. 108 f. (Pfundtner, Emmerich OFMRef: LEOPOLDUS MAGNUS. [...] In: Ders., DULIA AUSTRIACO-Viennensis. [...] Augsburg-Graz 1692, S. 655-666)

Die Hilfe gegen die Türken wurde in der Hauptsache der Muttergottes zugeschrieben. Der Namenspatron des Kaisers hatte aber, wie man glaubte, bei ihr um den Sieg gebeten. Hieraus wird erklärlich, daß der Leopoldskult bald im Schatten des nach dem Türkenkrieg alles überstrahlenden Marienkults stand.³⁹² Bei Türkengefahr wurden immer wieder eucharistische Andachten vor ausgesetztem Allerheiligsten von kaiserlicher oder bischöflicher Seite angeordnet. 1683 mußte die Hostie in Stifts- und Klosterkirchen mit Benediktion vor und nach dem täglichen Gottesdienst von 8 bis 10 Uhr oder zu einer anderen Zeit ausgesetzt werden.³⁹³ Aus diesem Blickwinkel wird deutlich, daß die Schleiermonstranz, die gleichzeitig den hl. Leopold und den kaiserlichen Türkensieger feiert, in engem Bezug zur Türkengefahr steht. Es ist deshalb anzunehmen, daß auch während der Türkenkriege von 1716-1718 und 1737-1739 Andachten vor der Schleiermonstranz stattfanden. Bis auf den heutigen Tag wird die Schleiermonstranz in jenen 1677/78 fertiggestellten Nußbaumschränken aufbewahrt, die von dem Klosterneuburger Türkensieger Marzellan Orthner gefertigt sein sollen. Der Kunsttischler hatte 1683 die glorreiche Verteidigung organisiert.³⁹⁴

Pietas Austriaca: Leopoldsfest und Staatswallfahrt

Die *Pietas Austriaca* war bereits in der Mitte des 17. Jahrhunderts ein feststehender Begriff, der die spezifische Ausprägung der österreichischen Barockfrömmigkeit bezeichnete. Anna Coreth hat sie in ihrem umfassenden Werk die *Pietas Austriaca* ausgezeichnet dargestellt.³⁹⁵ Franz Matsche beschäftigte sich, anknüpfend an diese Arbeit, mit den unter Karl VI. entstandenen Kunstwerken „im Dienst der Staatsidee“, die er dem sogenannten „Kaiserstil“ zuordnet. Er zeigt, auch durch Hans Sedlmayrs³⁹⁶ Studien zur Wiener Karlskirche angeregt, daß durch das Bescheidenheitsgebot (*modestia*) der Habsburger im Gegensatz zu Frankreich das öffentliche Ausstellen von Herrscherstatuen

³⁹²Vgl. Matsche, Kunst im Dienst der Staatsidee, S. 168 ff. zum Thema „Marienkult und der Türkenkrieg“

³⁹³Schachner, Barockes eucharistisches Leben in der Diözese Passau, S. 161 ff. – Klosterneuburg gehörte bis 1729 zur Diözese Passau und wurde dann der von Karl VI. gegründeten Erzdiözese Wien unterstellt. – vgl. Fischer, Merkwürdige Schicksale, S. 319 – Loidl, Geschichte des Erzbistums Wien, S. 126 f.

³⁹⁴Ilg/Böheim, Die Schatzkammer und die Kunstsammlung, S. 1 – Röhrig, Die Türken vor Klosterneuburg, S. 32

³⁹⁵Dazu maßgeblich Anna Coreth: *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit des Barock.* (2. erw. Auflage) Wien 1982, S. 13 f.

³⁹⁶Die Schauseite der Karlskirche in Wien (1956) – Johann Bernhard Fischer von Erlach (1956)

vermieden wurde, denn keine Statue Karls VI. kam auf dessen Betreiben im öffentlichen Raum zur Aufstellung.³⁹⁷ Bereits Küchelbecker³⁹⁸ bemerkte 1730, daß die Karlskirche ein Denkmal kaiserlichen Frömmigkeit sei. Das Gebäude kommt dabei jedoch völlig ohne die bildliche Darstellung des Herrschers aus. Wie sich zeigen wird, ist die Schleiermonstranz als Monument der Frömmigkeit des Habsburgerkaisers zu verstehen, obwohl der Kaiser als Person nicht vorkommt. Wie bereits erwähnt, erfolgte der Auftrag für die Monstranz zwar von Klosterneuburg aus, er wurde aber von Künstlern ausgeführt, die bald schon Hofkünstler wurden und denen das höfische Selbstverständnis daher geläufig war. Die politisch-religiöse Vorstellung der *Pietas Austriaca* muß deshalb in bezug zur „staatstragenden“ Leopoldsverehrung gesetzt werden, der mit Klosterneuburg auf das engste verknüpft war. Der wichtigste Tag der staatlichen Devotion war für Klosterneuburg das Leopoldfest, an dem der Kaiser bis auf wenige Ausnahmen anwesend war. Der jährlichen Besuch des Kaisers wurde als „Staatswallfahrt“ bezeichnet, die, um einen Eindruck der Bedeutung dieses Aktes zu vermitteln, kurz geschildert werden soll. Anschließend werden die Grundmerkmale des religiös-politischen Selbstverständnisses Habsburgs in ihrer Relevanz für die Bedeutung der Schleiermonstranz zu erläutern sein.

Das Leopoldsfest unter Karl VI.

Im 17. und 18. Jahrhundert, als die schon für das 13. Jahrhundert nachgewiesene Staats- und Dynastiemystik Habsburgs ihren Höhepunkt erreichte, wurde das Heiligenfest Leopolds besonders prunkvoll gefeiert, als sich der kaiserliche Hof in Klosterneuburg aufzuhalten pflegte. Eine Beschreibung des Aufenthalts Kaiser Karls VI. ist nicht überliefert, daher soll der Ablauf des Tages nach einer Beschreibung des Besuches Maria Theresias und ihres Gemahls rekonstruiert werden. Vor dem Fest wurde die Stiftskirche von Hoftapezierern mit roter Seide und Damast reich ausgeschmückt, wobei diese die Fenster verdunkelten. Auf dem Tabernakel des Hochaltars plazierte man die Silberbüste des hl. Leopold, auf deren Kopf der Erzherzogshut saß. In die Mitte des Chores wurde jener kleine Reisealtar aufgestellt, in dem sich der Schleier der Markgräfin Agnes befand. Auf den im Zentrum

³⁹⁷Matsche, Kunst im Dienst der Staatsidee, S. 59

³⁹⁸Küchelbecker, Allerneueste Nachricht, S. 145 f. – n. Matsche, a.a.O., S. 64

der Kirche stehenden Leopoldsaltar stellte man, durch zwei Stufen erhöht, das große Silberreliquiar des Heiligen, das von zwei Silberleuchtern flankiert wurde. Auf der unteren Stufe standen vier weitere Silberleuchter, dazwischen silberne Reliquienmonstranzen mit jeweils einem Dorn aus der Krone Christi und einem Stück seines Rohrstabes. Davor, auf die Mensa des Altars, stellte man zur Ankunft und zum Abschied des kaiserlichen Paares die Schädelreliquie, die von sechs Leuchtern gerahmt wurde.³⁹⁹

Am frühen Nachmittag des 14. November legte der Propst einen Ornat an, der aus Kleiderstoffen des Heiligen und seiner Frau gefertigt war. Mit einem silbernen Aspergill in der Hand ging er mit dem Konvent in die Marienkapelle beim südlichen Tor, wo sich auch das kaiserliche Gefolge versammelte. Als der Stallmeister das Nahen der kaiserlichen Kutschen meldete, begann man alle Glocken zu läuten. Die Leibgarde und der Magistrat der Stadt hatten Aufstellung genommen, Militär aus der Wiener Garnison kampierte vor der Stiftskirche und bewachte die dort ausgestellten Schätze. Propst und Konvent begrüßten das kaiserliche Paar in der Marienkapelle, danach erfolgte unter Orgelspiel der feierliche Einzug in die Kirche. Nachdem der Kaiser und die Kaiserin vor der Schädelreliquie auf dem Leopoldsaltar gebetet hatten, begaben sie sich in die Fürstenloge, dann begann die Vesper.⁴⁰⁰ Während der Zeremonie, die über drei Stunden dauerte, wurden von der Hofkapelle Kompositionen Kaiser Leopolds I. gespielt. Zelebrant war in den Jahren 1714/15 Abt Berthold Dietmayr von Melk, 1716, 1718 und 1719 zelebrierte Abt Karl Fetzner vom Wiener Schottenstift.⁴⁰¹ Zu Ehren seines Namenspatrons hatte Karl VI. selbst das Offizium (Amt und Vesper) vertont.⁴⁰² Nach der Vesper zog sich das Kaiserpaar in den Fürstentrakt zurück wo es speiste und die Nacht verbrachte.

Am 15. November, nachdem der Propst das Frühamt am Leopoldsaltar pontifiziert hatte, stiegen die Majestäten zur Krypta hinab, dort feierten sie mit ihrem Beichtvater die Messe am Grab des Heiligen in der Leopoldkapelle. Nach dem Frühstück um 9 Uhr betrat das Kaiserpaar die Stiftskirche und hörte von der Kanzel die Predigt, der ein Pontifikamt folgte. Währenddessen wurden vor dem Reisealtärchen Leopolds drei Messen gelesen. Das Amt enthielt eine noch erhaltene „Sonata Sti. Leopoldi“ von Bertali für Pauken und Trompeten.⁴⁰³ Auch am

³⁹⁹Schabes, Alte liturgische Gebräuche, S. 196 f.

⁴⁰⁰Kovacs, Der heilige Leopold und die Staatsmystik der Habsburger, S. 79

⁴⁰¹Riedel, Kirchenmusik am Hofe Karls VI., S. 302

⁴⁰²A.a.O., S. 56 f.

⁴⁰³A.a.O., S. 210

Leopoldsaltar wurden bis um die Mittagszeit Messen gefeiert. Nach dem Evangelium wurde dem Kaiserpaar in der Fürstenloge die Schädelreliquie zum Kuß gegeben. Der Propst zog dann das Pluviale des hl. Leopold an, nahm die Schädelreliquie von der Evangelienseite des Hochaltars und reichte sie dem Kaiserpaar wiederum zum Kuß. Anschließend durfte auch das kaiserliche Gefolge die Reliquie küssen, danach wurde sie dem Volke beim Michaelsaltar zum Kusse gereicht. Der Hofzeremoniär reichte anschließend das Pazifikalkreuz den Majestäten zum Kusse. Nach dem Hochamt wurden dem Kaiser und seiner Frau vom Propst Ernst Perger goldene Leopoldspfennige überreicht. Danach saßen die Geistlichen und der Wiener Hofstaat in mehreren Tafeln zu Tisch, für die Bewirtung sorgte der kaiserliche Hof. Während des Essens wurden silberne Leopoldspfennige verteilt und im Klosterhof als Armenspende unter das Volk geworfen, denn die Pfennige wurden gültiges Zahlungsmittel.⁴⁰⁴ Um drei Uhr nachmittags wurde eine kurze Vesper gesungen, danach betete das Kaiserpaar erneut vor dem Reliquienschrein und der Schädelreliquie, bevor es vom Propst zum Wagen geleitet wurde, um wieder nach Wien zurückzukehren.⁴⁰⁵

Nicht zu belegen ist, ob die Schleiermonstranz in der Liturgie des Leopoldsfestes tatsächlich benutzt wurde. Es ist jedoch erstaunlich, daß der Gegenstand so überdeutlich an die rituellen Rahmenbedingungen des geschilderten Festes erinnert. Alle für die Schleierlegende wesentlichen Gegenstände waren an diesem Tag in der Stiftskirche auf der Achse des Mittelschiffs angeordnet: Die mit dem Erzherzogshut bekrönte Silberbüste auf dem Tabernakel, im Chor der Reisealtar mit dem Agnesschleier, vor dem Chor der siebenarmige Leuchter mit dem legendären Holunderholz, und schließlich auf dem Leopoldsaltar in der Mitte des Schiffes der Reliquienschrein. Die Schädelreliquie befand sich wechselweise auf dem Hochaltar oder auf dem Leopoldsaltar. Die Schleierlegende wurde also bereits durch die am Festtag feierlich angeordneten Realien ins Gedächtnis gebracht. Daß die Aussetzung des Allerheiligsten in der Schleiermonstranz während der Feierlichkeiten stattfand, ist nicht bezeugt, sie erscheint aber höchst plausibel. Die zeremoniale Betonung der Schleierlegende während des Totengedenkens spiegelte sich in der Form der Schleiermonstranz.

⁴⁰⁴Specht, Die Leopoldspfennige, S. 112 f.

⁴⁰⁵Schabes, Alte liturgische Gebräuche, S. 198-202 – Vgl. auch Kovacs, Der heilige Leopold und die Staatsmystik der Habsburger, S. 78-80

Staatskult

Das jedes Jahr am 15. November in Klosterneuburg gefeierte Leopoldsfest war traditionell ein „Spendtag“, an dem seit dem 12. Jahrhundert Nahrung, Geld und Kleidung an die Armen verteilt wurden.⁴⁰⁶ Der Wallfahrtsbetrieb war schon vor der Heiligsprechung Leopolds sehr rege. In einem 1323 angelegten Verzeichnis ist von spektakulären Gebetserhöhungen am markgräflichen Grab die Rede. Die Wallfahrt wurde schon 1330 von der päpstlichen Kurie offiziell anerkannt, man gewährte einen vierzigägigen Ablass.⁴⁰⁷ Seit seiner Kanonisation am 6. Januar 1485 gehörte Leopold zu den Hausheiligen der Habsburger und sein Name wurde fortan immer wieder von der Habsburgern verwendet, auch um an das Erbe der Babenberger anzuknüpfen. Es war aber vor allem Kaiser Leopold I., unter dessen Herrschaft der hl. Leopold „als Patron und Ahnherr, als Typus des christlichen Fürsten und als Landesheiliger“⁴⁰⁸ zu voller Bedeutung kam. Im Anschluß an den römischen Kaiser Augustus wurde der hl. Leopold vom Klosterneuburger Propst Balthasar Polzmann⁴⁰⁹ bereits 1591 als „Pater Patriae“ bezeichnet, in der Widmung seines Buches an Rudolf II. wird der Babenberger sogar zum „Archetypus“ der österreichischen Katholiken.⁴¹⁰ Am 19. Oktober 1663 erhob der junge Kaiser seinen Namensheiligen zum Schutzpatron der österreichischen Erblande. Die kaiserliche Familie begab sich nun jedes Jahr nach Klosterneuburg, der Festtag war auch der Namenstag des Kaisers.⁴¹¹ Habsburg sah in Leopold einen Heiligen der „Sipp-, Mag- und Schwägerschaft des Hauses“.⁴¹² Bereits Kaiser Friedrich III. war überzeugt, ein Nachkomme des Markgrafen Leopold III. zu sein: *nos, qui eiusdem Leopoldi sanguine trahimus originem.*⁴¹³ Die Behauptung ist dynastisch gesehen unsinnig, aber für das Selbstverständnis des habsburgischen Kaisertums bezeichnend. Im 17. Jahrhundert schrieb der Augustiner-Chorherr Adam Scharrer ein Buch über die Babenberger, das seinen

⁴⁰⁶Schabes, *Alte liturgische Gebräuche*, S. 195

⁴⁰⁷Röhrig, *Leopold III.*, S. 131 f.

⁴⁰⁸Zit. Coreth, *Pietas Austriaca*, S. 76

⁴⁰⁹*Compendium vitae, miraculorum Leopoldi, etc.* Wien 1591

⁴¹⁰Kovacs, *Rex perpetuus austriacae?*, S. 182

⁴¹¹Wacha, *Reliquien und Reliquiare des hl. Leopold*, S. 21

⁴¹²Zit. Kugler, *Erzherzog Maximilian III. und das Stift Klosterneuburg*, S. 106

⁴¹³Vgl. *Supplik Kaiser Friedrich III. vom 1. Feb. 1455 aus Wiener Neustadt an Papst Paul II.* – n. Strnad, *Friedrich III. und die Translatio sancti Leopoldi*, S. 133 – Vgl. Röhrig, *Heiligsprechung*, S. 227

Höhepunkt in der Verherrlichung des hl. Leopolds als Stiftsgründer und Namenspatron des Kaisers findet.⁴¹⁴

In einer 1698 am Leopoldfest von Bucellini gehaltenen Heiligenpredigt wird die legitime Nachfolge der Babenberger für die Habsburger mit dem Argument der tugendhaften Nachahmung des Heiligen begründet.⁴¹⁵ Spätestens zu diesem Zeitpunkt muß der Tugendlegitimation vor der dynastischen der Vorzug gegeben worden sein. Die zeitgenössische Vorstellung des Kaisers und dessen Selbstverständnis als Staatsoberhaupt und Monarch ist hier von großer Wichtigkeit, denn zwischen dem Staatswesen und der Person des Herrschers bestand damals noch kein ideologischer Unterschied, wenngleich die Monarchie Habsburgs gegenüber dem französischen Absolutismus in viel stärkerem Maße durch die Stände eingeengt war.⁴¹⁶

Diese Auffassung galt auch noch für Karl VI., zu dessen Lebzeiten (1685-1740) die seit 1714 fertiggestellte Schleiermonstranz Verwendung fand. Seine öffentlich gezeigte Leopoldsverehrung war gleichzeitig Affirmation eines Tugendkanons: Gottesfurcht, Gerechtigkeit und Sanftmut sah man als habsburgische Haupttugenden an, denn sie werden in dem von Ferdinand II. 1632 für seinen Sohn geschriebenen Fürstenspiegel „*Princeps in compendio*“⁴¹⁷ hervorgehoben, der wesentlich von den Werken des Justus Lipsius beeinflusst war. *Virtus, liberalitas, pietas, iustitia, prudentia* und *constantia* waren althergebrachte Fürstentugenden⁴¹⁸, die auch im habsburgischen Fürstenspiegel vorkamen und, wohl unter Berufung auf den hl. Leopold, um die wichtige *clementia* bereichert wurde.⁴¹⁹ Franz Matsche hat das für die Untersuchung der Schleiermonstranz relevante fürstliche Selbstverständnis Karls VI. ausführlich geschildert.⁴²⁰ Bereits Leopold I. empfahl seinen Söhnen ausdrücklich die *pietas, clementia* und *iustitia* als wichtigste der Herrschertugenden. Die teilweise uralten Topoi des Herrscherideals gewannen durch ihre iterative mediale Reproduktion im

⁴¹⁴Coreth, Österreichische Geschichtsschreibung, S. 141

⁴¹⁵Kastl, Leopoldspredigten, S. 113

⁴¹⁶Matsche, Kunst im Dienst der Staatsidee, S. 18

⁴¹⁷*PRINCEPS IN COMPENDIO hoc est PUNCTA aliquot compendiosa, quae circa Gubernationem Reipub. observanda videntur.* Wien 1668 – Text veröffentlicht bei Redlich, *Princeps in Compendio*, S. 105-124 – Vgl. Hans Sturmberger, Der habsburgische „*Princeps in Compendio*“ und sein Fürstenbild. In: Hugo Hantsch u. a. (Hrsgg.), *Historica. Studien zum geschichtlichen Denken und Forschen. Festschrift für Friedrich Engel-Jánosi*, 1965, S. 91-116

⁴¹⁸Ehalt, Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft, S. 137

⁴¹⁹Vgl. Veronika Pokorny: *Clementia Austriaca. Studien zur besonderen Bedeutung der Clementia Principis für das Haus Habsburg.* Diss. Wien 1973 (Masch.)

⁴²⁰Matsche, Kunst im Dienst der Staatsidee, Kapitel „Das habsburgische Herrscherideal und sein Tugendkanon“, S. 70 ff.

Laufe des 17. Jahrhunderts eine vorher nie gekannte Präsenz. Das immergleiche „Pathos [...] der Wiederholung des längst Bekannten“ verlieh diesem Ideal „seine besondere Überzeugungskraft“ und machte den Anspruch auf den dynastischen Besitz der Herrscherwürde deutlich.⁴²¹ Tatsächlich war für die Habsburger das Kaisertum gewissermaßen zu ihrer erblichen Würde geworden, die man — so die Argumentation — der eigenen vorbildlichen Frömmigkeit zu verdanken hatte. Vor allem Rudolf von Habsburg, dem ersten „Kaiser“ der Dynastie, kam noch im Barock große Bedeutung zu, denn durch die fleißige *imitatio pietatis* seiner Frömmigkeit glaubte das Haus in den Besitz der Kaiserwürde gelangt zu sein, wie es noch in der Biographie Karls VI. tradiert wird:

„Den Grund zu dem Seegen diesen grossen Hauses hat die Frömmigkeit geleyet / welches Kayser Rudolph I. seinen Nachkommen angedeutet, als er bey seiner Crönung , da das Scepter mangelte / und ihm die Fürsten den Eyd der Treue ablegen solten / ein Crucifix von dem Altar nahm / und sagte, dieses war ein Scepter / womit er regieren wolle.“⁴²²

Tradiert wurde jene Erzählung, in der Rudolf, als er einem Priester mit dem Allerheiligsten begegnet sei, diesem aus Ehrfurcht vor der Eucharistie sein Pferd überlassen habe.⁴²³ Die demutsvolle Tat habe den Gewinn der Königswürde gebracht und noch im Barock wurde Rudolf deshalb als Begründer der habsburgischen Weltmacht gesehen. Es ist bezeichnend, daß jene schicksalhafte Begegnung Rudolfs mit der Eucharistie auf das Jahr 1264 datiert wird, als durch Papst Urban IV. das Fronleichnamfest eingeführt wurde. Das auf Rudolf zurückgehende Niederknien vor dem Allerheiligsten in Gegenwart des ganzen Hofstaates und auf der Straße galt deshalb noch im Barockzeitalter als „beste habsburgische Haltung“.⁴²⁴ Auch auf der Schleiermonstranz kniet der hl. Leopold in Anbetung vor der Eucharistie, die im liturgischen Gebrauch im Sanctissimum ist. Auf diese Weise wird der Gegenstand zum Symbol habsburgischer Staats- und Eucharistiefrömmigkeit. Die *imitatio Rudolphi* verschmilzt hier mit der *imitatio Leopoldi* zur Einheit. In der Überlagerung der durch den hl. Leopold verkörperten Fürstentugenden und der Eucharistieverehrung zeigte sich die Legitimation des Kaisertums. Rudolf fungierte wie der heilige Markgraf

⁴²¹Vgl. Elias, *Höfische Gesellschaft*, S. 152 – zit. n. Ehalt, *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft*, S. 141

⁴²²Wunderwürdiges Leben [...] Caroli des Sechsten, 1721, S. 72 f. – zit. n. Matsche, *Kunst im Dienst der Staatsidee*, S. 82

⁴²³Coreth, *Pietas Austriaca*, S. 20

⁴²⁴Zit. Ebd., S. 24

als Beispiel dafür, „daß moralisch richtiges Verhalten und Handeln einen weltlichen Nutzen — noch vor dem ewigen Lohn — bedingt.“⁴²⁵ Ohne daß auf der Monstranz etwas direkt an Karl VI. erinnert, so ist der Bezug zu ihm doch herstellbar und intendiert. Die Schleiermonstranz weist auf politisch-religiösen Sinnebene ausdrücklich auf die Eucharistiefrömmigkeit als *conditio sine qua non* des habsburgischen Kaisertums hin. Der Name Österreich selbst wurde synonym mit dem Namen Habsburg gebraucht und in etymologischer Allegorese als „Hoystreich — Hostiae Imperium“ ausgelegt.⁴²⁶

Der Rekurs auf den Babenberger Leopold III. macht die Intention deutlich, die Propst Ernst Perger und der Klosterneuburger Konvent mit der Schleiermonstranz auch angesichts der höfischen Öffentlichkeit zu verfolgen suchten: Daß Klosterneuburg bereits vor dem habsburgischen Königtum bestanden habe, und deshalb im Besitz der vornehmeren Rechte sei, denn Klosterneuburg wurde besonders nach seiner Rekatholisierung von den Habsburgern zunehmend als eigener Besitz betrachtet. Dies gilt vor allem für Karl VI., der — dies kann als Indiz gelten — den Ausbau zur Klosterresidenz (1730 begonnen) betrieb, gegen den sich der Konvent aus finanziellen Gründen vergeblich wehrte, denn das Stift war landesfürstliches Kammergut. Röhrig sieht in diesen Abhängigkeiten eine „letzte sichtbare Ausprägung des ottonischen Reichskirchensystems“.⁴²⁷

Der Satz *per me regnes regnant* (Spr 8,15) entstammt dem Fürstenspiegel „*Princeps in compendio*“, er kann als „Kernsatz des habsburgischen herrscherlichen Selbstverständnisses und Gottesgnadentums“⁴²⁸ (Matsche) gelten. Seit Ferdinand III. wurde dieser in der hl. Schrift der Weisheit zugeschriebene Satz auf die Muttergottes bezogen.⁴²⁹ Die Reichskrone zeigt jedoch Christus als Weltenherrscher mit den gleichen Worten, die auch in der Krönungsliturgie Anwendung fanden.⁴³⁰ Daraus läßt sich schließen, daß sich die Habsburgerkaiser, hier vor allem Karl VI., als von Christus eingesetzte Herrscher verstanden.⁴³¹ Die Darstellung auf der Schleiermonstranz läßt sich somit als Krönung des hl. Markgrafen Leopold durch den in der Eucharistie anwesenden Christus begreifen. Der Heilige kniet betend nieder und

⁴²⁵Zit. Kastl, Leopoldspredigten, S. 124

⁴²⁶Matsche, Kunst im Dienst der Staatsidee, S. 84 u. 116 – n. Coreth, Pietas Austriaca, S. 22 (Anm. 40)

⁴²⁷Zit. Röhrig, Klosterneuburg, S. 76

⁴²⁸A.a.O., S. 71

⁴²⁹Coreth, Pietas Austriaca, S. 55

⁴³⁰Matsche, Kunst im Dienst der Staatsidee, S. 70 f. und S. 75 f.

⁴³¹A.a.O., S. 83

die Krone liegt rechts von ihm auf der Erde. Der Markgraf Leopold III. scheint die Krönung durch Christus zu erwarten, denn die Aufsetzung der Krone war ein rechtsgültiger Akt (Abb. 25).⁴³²

Der während des Leopoldsfestes auf dem Haupt der Silberbüste des Heiligen sitzende Erzherzogshut leitete sich in der Perspektive habsburgischer Staatsmystik vom Markgrafenhut des Heiligen ab und war Landeskronen des Erzherzogtums Österreich. Der Erzherzogshut wurde von 1620 bis 1835 verwendet, er durfte nur zur Erbhuldigung nach Wien gebracht werden und war streng an Klosterneuburg gebunden. Papst Paul V. belegte eine anderweitige Fortführung sogar mit dem Kirchenbann.⁴³³ Auch Karl VI. war 1712 mit dem Hut zum Erzherzog erhoben worden, das Ereignis wird in einem illustrierten Erbhuldigungsbericht geschildert.⁴³⁴ Vor der Übergabe des Hutes an das Stift küßte Maximilian III. die Schädelreliquie des hl. Leopolds und krönte sie anschließend mit dem Hut: „Die Übertragung der Heilkräfte der Reliquie auf die Krone war damit vollzogen“, und die geheiligte Krone wiederum übertrug ihre Kräfte während der Regalienverleihung auf den Herrscher.⁴³⁵ Das Zeremoniell war im Grunde genommen eine symbolische Lehensnahme vom hl. Leopold, es war jenem um die böhmische Wenzelskrone nachempfunden, die zur böhmischen Königskrönung im Wenzelsdom vom hl. Veit „ausgeliehen“ wurde.⁴³⁶ Der Klosterneuburger Prälat, in unserem Falle Ernst Perger, führte als Bewahrer des Erzherzogshutes den Titel eines *Diadematis austriacae custos*.⁴³⁷ Während des Leopoldsfestes wurde die Heiligkeit des Hutes durch seinen Platz auf dem Haupt der auf dem Tabernakel stehenden Silberbüste Leopolds sichtbar dokumentiert. Die Markgrafenmütze wurde durch den Erzherzogshut ersetzt, auch dies ein Indiz für die durch Habsburg nachdrücklich reklamierte Nachfolge der Babenberger. Auf dem Fuß der Schleiermonstranz ist nicht die Markgrafenmütze, sondern ganz ausdrücklich der Erzherzogshut dargestellt. Die bereits skizzierte Vorstellung der von Christus erwarteten Krönung findet hier ihre augenscheinliche Bestätigung (vgl. Abb. 25 und 44).

Die Monstranz symbolisiert den Tugendspiegel des Hauses Habsburg: Durch sein tugendhaftes Leben sollte „der Monarch, alles Menschliche hinter sich lassend, dem Idealtypus des ewigen, immer gleichen Kö-

⁴³²H. Fillitz: Art. „Krone“. In: HRG, Bd. 2, Sp. 1212-1217

⁴³³Röhrig, Klosterneuburg, S. 67 f.

⁴³⁴A.a.O., S. 125 (Anm. 229)

⁴³⁵Kovacs, *Rex perpetuus austriacae?*, S. 187 – Zur Diskussion der Funktion des Erzherzogshutes siehe dort Anm. 80.

⁴³⁶Matsche, *Kunst im Dienst der Staatsidee*, S. 185

⁴³⁷Kovacs, *Rex perpetuus austriacae?*, S. 191

nigs“⁴³⁸ möglichst nahekommen. Der hl. Leopold verkörperte den *rex perpetuus austriacae*, der, durch eigene Tugendhaftigkeit legitimiert, gleich dem „Phönix aus der Asche“ nach seinem Tode in neuem Glanze als der gleiche auferstand: Die Phönix-Sage betonte die amtliche Identität mit seinem lebenden Nachfolger.⁴³⁹ Der natürliche und sichtbare Körper des Monarchen konnte sterben, der unsichtbare politische Körper (das Amt) lebte unabhängig weiter.⁴⁴⁰ Das Amt des deutschen Königs, mit dem die Kaiserwürde seit dem 16. Jahrhundert unmittelbar verbunden war, kam — so glaubte man noch in der Barockzeit — durch die Eucharistie selbst an König Rudolf I. und Habsburg.⁴⁴¹ Die Eucharistie spendete der ganzen Dynastie die Kraft zur Weltregierung.⁴⁴²

Die dynastische Symbolik der Schleiermonstranz

Für das Haus Habsburg war die Monstranz als liturgischer Gegenstand ein Symbol ihrer Hausmacht, denn der Sage nach soll die Eucharistie Rudolf von Habsburg zum deutschen Königtum verholfen haben. Rudolf war in den Augen des barocken Österreichs der Begründer der habsburgischen Weltmacht.⁴⁴³ Bezeichnenderweise wurde die fromme Devotion Rudolfs, er war einem Priester mit dem Allerheiligsten begegnet und hatte ihm sein Pferd angeboten, auf das Jahr der Einführung des Fronleichnamfestes datiert, bei dem die Monstranz in der Liturgie die zentrale Rolle spielt. Parallel dazu hielt sich die Meinung, daß die Babenberger in Klosterneuburg die Fronleichnamprozession einführt hätten. Habsburg sah sich auch deshalb in legitimer dynastischer Nachfolge der Babenberger. Franz Matsche hat gezeigt, daß sich Karl VI. während der Prozession als typologischer Nachfolger Davids sah, der der Bundeslade vorausging, wie nun der Kaiser der Monstranz.⁴⁴⁴

Maximilian I. hatte sich, wie eine andere Sage weiß, bei der Jagd in der Martinswand bei Innsbruck verirrt. Nachdem er vom Tale aus mit

⁴³⁸Zit. Ehalt, *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft*, S. 137

⁴³⁹Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs*, (v. a. Kap. 3 „Phoenix“), S. 389-404

⁴⁴⁰A. a. O., S. 29

⁴⁴¹Coreth, *Pietas Austriaca*, S. 20, Anm. 37 – Matsche, *Kunst im Dienst der Staatsidee*, S. 84

⁴⁴²Coreth, a. a. O., S. 18 f. – Matsche, S. 84

⁴⁴³Coreth, *Pietas Austriaca*, S. 21

⁴⁴⁴Matsche, *Kunst im Dienst der Staatsidee*, S. 121 (bezieht sich auf das Bundesladendenkmal in Győr, das 1729-31 von dem Hofbildhauer Antonio Corradini nach einem Entwurf J. Fischers von Erlach ausgeführt wurde), S. 121 – Vgl. RDK, Bd. 6, Art. „Eucharistie“, Sp. 169 ff. (zur eucharistischen Bedeutung der Bundeslade).

der Monstranz gesegnet worden war, kam ein rettender Engel herbei.⁴⁴⁵ Dieses Hostienwunder schreibt der Eucharistie dynastiebewahrende Eigenschaft zu, denn Maximilian I. war zur Zeit der Sage der letzte männliche Abkomme der Casa d'Austria; die Monstranz und die Eucharistie verhinderten somit das Aussterben der Herrscherfamilie. Auch der lange kinderlose Karl VI. hoffte durch vorbildliche Verehrung der Eucharistie das Aussterben des Hauses zu verhindern. Die Eucharistie wurde in der Barockzeit als *palladium* der Habsburger gesehen, da die Fürbitte vor dem „thaumaturgischen Brot des Himmels“ stets Wunder gewirkt habe.⁴⁴⁶ In einer graphisch aufgebauten Huldigungsdichtung in der Form einer Monstranz erbat der florentinische Geistliche Sebastiano Canocchi männlichen Nachwuchs für Karl VI. Der Leitvers des handschriftlichen Textes lautet: *Sacramentum Eucharistiae Caesari da liberos, quibus Austria et orbis pacis munere gaudeat.*⁴⁴⁷

Daß die Monstranz bei den Habsburgern auch eine politisch-militärische Funktion hatte, zeigt ein um 1630 als Flugblatt verwendeter Kupferstich. In einer Allegorie auf Kaiser Ferdinand II. wird dieser nach Jeremias 17, Vers 7 und 8 als „Österreichischer beständiger griener Baum“ gefeiert, „so von villen Feinden wellen bestigen werden aber zu schanden werden“:

„In der Mitte des Stamms ist in einem Lorbeerkranz das Portrait Ferdinand II. zu sehen, in die Blätter des Baums sind seine Tugenden eingeschrieben. Zwischen den zwei Kartuschen erscheint als Hauptsymbol eine Monstranz. Aus den Zweigen des Baums stürzen die Feinde Ferdinands II. auf die Erde, und auf den vier Ecken des Blattes ist der mit dem Sieg am Weißen Berg 1620 verbundene, ins Christliche abgewandelte Ausspruch C. Julius Caesars, 'Veni, Vidi, deus vicit' angebracht.“⁴⁴⁸

Bezüglich der Schleiermonstranz ist diese Darstellung Österreichs besonders interessant, da man die Nation damals durch einen Baum allegorisiert sah, der, als Monstranz geformt, einen besonderen Schutz genoß. In der Schleiermonstranz geht die Monstranz als politisch-

⁴⁴⁵Coreth, *Pietas Austriaca*, S. 25

⁴⁴⁶Matsche, *Kunst im Dienst der Staatsidee*, S. 117 – Coreth, *Pietas Austriaca*, S. 25 (Anm. 50): *Hem quanto miraculo testatum Eucharistiam augustissimum Palladium esse Austriae Domus, quae toties prodigia patravit ingentia ad Taumaturgum Caeli Panem accurrens in extremis rerum articulis.* Zit. Didaco da Lequile (Pseudonym für Diego Tafuri), *De rebus Austriacis* (auch unter dem Titel: *Piissima atque Augustissima Domus Austriaca una cum Borbonorum Prosapia*), 3 Bde., Innsbruck 1655-1660, S. 194

⁴⁴⁷Nach Coreth, *Pietas Austriaca*, S. 32 (Anm. 71), handschriftlich im Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien, Familienakten Kart. 110

⁴⁴⁸Zit. Matsche, *Kunst im Dienst der Staatsidee*, S. 117 – Abb. in Ausst. Kat. Graz 1964, „Graz als Residenz“, Nr. 14. Ein Exemplar befindet sich im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.

militärisches Zeichen Habsburgs mit dem Baum des Staates eine gedankliche Synthese ein. Die habsburgische Eucharistiefrömmigkeit beruhte insgesamt sehr stark auf einem religiösen Verständnis, das auf Geben und Nehmen zwischen Gott und der Casa d'Austria beruhte. Der öffentlich demonstrierte Kult, der im weiteren Sinn als *do ut des* verstanden werden kann, sicherte den Fortbestand von Dynastie und Macht.

Die Legenden in barocker Homiletik

Seeschlacht und Türkengefahr

Bis weit in das 18. Jahrhundert hinein hielt die Türkengefahr das gesamte Abendland in Spannung, in der Literatur war der Türke der Barbar „par excellence“⁴⁴⁹, womit der Sieg bei Lepanto als stellvertretende Vernichtung aller Barbarei gesehen wurde. In der katholischen Predigt fanden diese Einflüsse einen starken Niederschlag. In den süddeutschen Predigten klingt das Türkenmotiv wesentlich stärker an, da man sich hier räumlich bedrängter fühlte als im Westen und Norden des Reiches.⁴⁵⁰ „Erzfeind“ und „grausamer Bluthund“ waren Titulaturen für die Türken, die häufig von den Kanzeln zu hören waren. Die Predigten gegen die Türken erfolgten nicht selten auf bischöfliches Geheiß.⁴⁵¹ Kam aber die Nachricht von einer siegreich beendeten Schlacht, so wurde aus dem bedrohlichen Türkenmotiv ein triumphales.⁴⁵² Unter den Türkensiegen der Christen fand die Seeschlacht bei Lepanto ein besonders starkes Echo. Man scheute sich nicht, die Bedeutung der Schlacht durch legendenfördernde Beigaben zu steigern. Die Zahl der getöteten Türken wurde dabei ebenso erhöht wie die der befreiten Christen. Nach angeblichen Berichten gefangener Türken hätten Engel mit bloßen Schwertern für die Christen gekämpft, und ein plötzlicher und heller Glanz der Sonne habe die Feinde wundersam geblendet.⁴⁵³ Auf der Mandorla der Monstranz sind die mitstreitenden himmlischen Heerscharen ebenso zu sehen wie die blendende Sonne des großen Strahlenkranzes.

In der Barockpredigt galten die Türken von vornherein als Sünder und Verwerfende. Unter den Sündern, denen die Tür des Himmels stets verschlossen bleibt standen sie an erster Stelle. In der Predigt tritt jenes triumphalistische Pathos hervor, das vom tridentinischen Aufbruch, vom Türkenkampf und dem epochalen Sieg bei Lepanto herührt. Zum Teil ist es die „Heroine Ecclesia selbst, die mit Füßen die

⁴⁴⁹Zit. Chevalier, *La Barbarie Turque dans la Litterature et l'Iconographie de la Renaissance*, S. 35

⁴⁵⁰Intorp, *Westfälische Barockpredigten*, S. 81

⁴⁵¹Rauscher, *Die Barockpredigten des Jesuitenpaters Wolfgang Rauscher*, S. 103

⁴⁵²Vgl. *Türkenpredigten Wolfgang Rauschers (1641–1719) während der Belagerung und zur Befreiung Wiens 1683*. In: Brischar, *Die deutschen Kanzelredner des Jesuitenordens*, Bd.2, S. 292–318; Vgl.dazu H.Rauscher, a.a.O., S. 102–105 – Auch Balthasar Knellinger (1635 – 1696), *Türkenpredigten (1683/84)*, n. Schneyer, *Geschichte der katholischen Predigt*, S. 275

⁴⁵³Intorp, a.a.O., S. 82

Irrlehrer in den Staub tritt“.⁴⁵⁴ Abraham a Sancta Clara, zeitweilig Theologieprofessor an der Ingolstädter Universität, predigte im Zusammenhang mit den Türkenkriegen: „Wer Maria als Schutzfrau der christlichen Waffen im Schilde führ und eyffrigst verehrt, der hat an der Victori nicht zu zweifeln.“⁴⁵⁵ Der Prediger Franz Joseph von Rodt bezeichnete Maria als reine Rose, aus deren Honig der hl. Geist den Leib des Gottessohnes bildete. Maria habe sich weiter ihren Feinden gegenüber als stechende Rose erwiesen, wie wieder in jüngerer Vergangenheit die siegreiche Seeschlacht von Lepanto gezeigt habe.⁴⁵⁶ Noch am Ende des letzten Jahrhunderts konnte man in einem Predigerhandbuch lesen, daß für die Christen bei Lepanto

„ohne besonderen Beistand des Himmels [...] an einen Sieg nicht zu denken war. Aber die Fürsprache der allerseligsten Jungfrau Maria, deren Schutz sich die Flotte auf den väterlichen Rat des Papstes Pius V. empfohlen hatte, befreite sich die Christenheit von der schrecklichen Gefahr, die ihr gedroht.“⁴⁵⁷

Leopoldspredigten

Schon bald nach der Kanonisation des Markgrafen Leopold III. entstanden Lobpredigten auf den Heiligen. Seit 1492 wurde am Leopoldfest (15. November) eine Predigt auf den Markgrafen gehalten, zunächst aber in lateinischer Sprache vor der versammelten Wiener Universität in St. Stephan. Der Brauch der Leopoldspredigt hielt sich bis weit in das 18. Jahrhundert, aber erst seit der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts sind die Texte überliefert.⁴⁵⁸ Die Leopoldspredigten des Barock haben durch die Arbeit von Maria Kastl⁴⁵⁹ eine genaue und ausführliche Darstellung erfahren. Für die Klosterneuburger Stiftsbibliothek sind sie von Werner Welzig⁴⁶⁰ erschlossen worden. Als homogener Textkorpus bieten diese Heiligenpredigten wertvolle Anhaltspunkte zum Verständnis des Leopoldskultes im Rahmen der *pietas austriaca*.

⁴⁵⁴Zit. Herzog, Geistliche Wohlredenheit, S. 92

⁴⁵⁵Abraham a Sancta Clara: Geistlicher Kramerladen, Voller Apostolischer Wahren und Wahrheiten. Das ist: Ein reicher Vorrath allerlei Predigten. Würzburg 1710; S. 28, Zit. n. Veit/Lenhart, Kirche und Volksfrömmigkeit, S. 60

⁴⁵⁶Knobloch, Prediger des Barock, S. 50; n. Franz Joseph von Rodt, Flores Campi, S. 845–858

⁴⁵⁷Zit. Scherer, Bibliothek für Prediger, Bd. 6, S. 702

⁴⁵⁸Strnad, Friedrich III. und die Translatio sancti Leopoldi, S. 116

⁴⁵⁹Maria Kastl: Das Schriftwort in Leopoldspredigten des 17. und 18. Jahrhunderts. Untersuchungen zur Heiligenpredigt als lobende und beratende Rede. Diss. Wien 1988

⁴⁶⁰Werner Welzig: Lobrede. Katalog deutschsprachiger Heiligenpredigten in Einzeldrucken aus den Beständen der Stiftsbibliothek Klosterneuburg. Wien 1987

Die Lobreden besitzen nicht nur Quellenwert bezüglich der ideellen Inhalte der Heiligenverehrung, auch deren Vermittlung durch rhetorische Stilmittel kann auf die Schleiermonstranz bezogen werden. Hierbei ist an Schachner anzuknüpfen, der die Funktion der Barockmonstranzen als „Interpretation des eucharistischen Brotes“⁴⁶¹ beschrieben hat.

Die Leopoldspredigten wurden vor dem exponierten Sakrament gehalten⁴⁶²; Predigt und Monstranz traten somit in ein dialogisches Verhältnis, auch wenn sich das geprochene Wort niemals direkt auf den konkreten Gegenstand bezog. Die Monstranz als „Bild“ erschien in diesem Kontext dabei in einer sehr vielfältigen Beziehungshaftigkeit. Der gesprochene Text läßt sich in übertragenem Sinne als *inscriptio* und *subscriptio* eines Emblems verstehen, dessen *pictura* von der Schleiermonstranz gebildet wird.⁴⁶³ Die in den Heiligenpredigten verwendeten Gedankenfiguren hat Welzig⁴⁶⁴ treffend als *amplificatio* beschrieben. Auf die Schleiermonstranz übertragen, zeigt sich, daß hier – rhetorisch gesehen – durch die häufende Überlagerung immer neuer Details aus allen Bereichen des barocken Wissens und durch die Zergliederung des Themas in seine Einzelteile (Diärese) größtmögliche argumentative Breite geschöpft wurde.

Nach der Erhebung des Markgrafen zum Landespatron 1663 bestand in den Kirchen des Erzherzogtums Österreich am Leopoldfest Predigtspflicht, doch erlangte die Leopoldsverehrung über das österreichische Territorium hinaus kaum größere Verbreitung. Der Hauptort der Leopoldspredigt war naturgemäß Klosterneuburg selbst, denn zwischen 1661 und 1775 kam der Wiener Hof zur jährlichen Wallfahrt hierher. Am Festtag hatte die Lobrede auf den hl. Leopold zentrale Bedeutung. Unter Joseph I. und während der ersten Hälfte der Regierungszeit Karls VI. waren die Prediger fast ausschließlich Jesuiten, die zum Teil auch dem Hofstaat angehörten.⁴⁶⁵ In politischen Notzeiten erlebte die Leopoldspredigt stets eine Blüte. Vor allem die noch ungesicherte habsburgische Erbfolge unter Karl VI. fand einen Niederschlag, der für die Schleiermonstranz von großem Interesse ist. Die Wirksamkeit des Heiligen sah man jedoch nicht als auf den Adel beschränkt an, denn Leopold sollte der Landespatron aller Österreicher sein. Die *imitatio*

⁴⁶¹Zit. Schachner, Barockes Eucharistisches Leben in der Diözese Passau, S. 128

⁴⁶²Ebd.

⁴⁶³Die Heiligenpredigten wurden z. T. selbst als emblematisch verfahren charakterisiert. Diese Frage wird durch die Emblemforschung weiter diskutiert. Zur Forschungsdiskussion s. Kastl, Leopoldspredigten, S. 11 (Anm. 30)

⁴⁶⁴Welzig, Zur Amplifikation in der barocken Heiligenpredigt, S. 753-802

⁴⁶⁵Kastl, Leopoldspredigten, S. 10 f.

pietatis des noblen Heiligen war für das nichtadelige Volk dennoch nur eingeschränkt möglich, obwohl der Schwerpunkt der Predigten stets auf den *loci* von Vaterlandsliebe und Frömmigkeit lag: Das eigentliche Thema der Leopoldspredigt waren jedoch die fürstlichen Tugenden des Herrschers. Aus diesem Grunde seien hier vor allem Leopoldspredigten herangezogen, die vor den Angehörigen des Herrscherhauses gehalten wurden, wie auch Landsmannschafts- und Bruderschaftspredigten mit vornehmlich patriotischem Hintergrund.⁴⁶⁶ Bei der Textproduktion konnten sich die Prediger auf bereits vorhandene Hagiographien stützen.⁴⁶⁷

In der noch unter Leopold I. gehaltenen Predigt des Erasmus Austriaicus (1676) wird der Heilige als *PROTOTYPON VERAЕ FELICITATIS* bezeichnet. Während zu Beginn der Rede noch der Babenbergerfürst selbst gelobt wird, verschiebt sich zu ihrem Ende hin die Bedeutung auf Österreich selbst:

„Die im Verlauf der Predigt von den Zuhörern geforderte *imitatio* des Heiligen als Voraussetzung für die wahre Glückseligkeit wird am Ende als vollzogen betrachtet – Leopold, Österreich und seine Herrscher verschmelzen miteinander.“⁴⁶⁸

Diese Sichtweise gilt auch für die Schleiermonstranz, denn mit dem abgebildeten Heiligen war der österreichische Herrscher und seine Tugenden gemeint, hier also Kaiser Karl VI. Was in der Predigt entwickelt wurde, fand sich als dem Bildgeschehen der Schleiermonstranz unterlagerte Bedeutung wieder. Die zum Leopoldfest vor dem Wiener Hof gehaltenen Predigten verschmolzen im heutigen Sinn geistliche und politische Themen. Stets werden Pest, Türkenbedrohung und männliche Erbfolge in den Predigten angesprochen, eingebettet in das Lob des Heiligen. Für diese Zeit war dies nicht ungewöhnlich, da Geschichte im katholischen Denken der Zeit auch als Heilsgeschichte begriffen wurde.⁴⁶⁹ Bezüglich der Lepanto-Monstranz konnte bereits ein ähnlicher Sachverhalt aufgezeigt werden. Die auf der Schleiermonstranz dargestellte Legende ist deshalb der legendären Erhöhung

⁴⁶⁶A.a.O., S. 15 (Hier eine Liste der Prediger mit den Jahresdaten des Vortrags)

⁴⁶⁷Vgl. Balthasar Polzmann: *COMPENDIVM VITAE, MIRACVLORVM S. LEOPOLDI*. Klosterneuburg 1591 – Adam Scharrer: *Oesterreichische Marg-Graffen* [...] Wien 1670 – Beide basierend auf die Ansprache des Francesco de Pavini: Rede auf den heiligen Leopold. Kritisch herausgegeben u. übersetzt von L. Bieler. Mit geschichtlichen Anmerkungen und Beiträgen von H. Maschek. Innsbruck und Wien 1936 – n. Kastl, *Leopoldspredigten*, S. 49

⁴⁶⁸Kastl, *Leopoldspredigten*, S.15 (Anm. 44), dort Erasmus Austriaicus OFM Cap: *PROTOTYPON VERAЕ FELICITATIS DOMUS AUSTRIACAE*. Vorbild der wahren Glückseligkeit Deß Allerdurchleuchtigsten Ost-Hauß/ Der Hochheilige Markgraff LEOPOLDUS. Wien 1676

⁴⁶⁹Kastl, *Leopoldspredigten*, S. 85 – n. Voßkamp, *Zeit- und Geschichtsauffassung*, S. 10 ff.

vom wundersamen Sieg vor Lepanto als heilsgeschichtliche *historia* gleichzusetzen..

Stets werden in den Predigten jene Fürstentugenden der *virtus, liberalitas, humilitas, pietas* und *iustitia* behandelt, die vom heiligen Leopold als vorbildlich gelebt geschildert werden. Leopold wird mit den großen alttestamentarischen Vätergestalten verglichen, denn Moses, Abraham und Jakob stehen für Frömmigkeit, Feigiebigkeit, Kriegsführung im Dienste Gottes, Sanftmut und Liebe zum Volk. Salomon und David verkörpern die Tugenden Gerechtigkeit, Sanftmut, Demut, Weisheit und Gottesfurcht.⁴⁷⁰ Hiob wurde bezeichnet als „Tugendspiegel des edlen reichen Mannes, dem Gottesliebe Dienst am Nächsten“⁴⁷¹ war. Auf der Monstranz fand die Freigiebigkeit des Heiligen durch die zur Klostergründung („sein heilige Freygiebigkeit steinerne Zeugen“⁴⁷²) führende Legende ihre Würdigung. Möglicherweise erklären sich die hohen Kosten der Monstranz auch aus dem Bemühen des Stiftes, mit diesem Gegenstand zu demonstrieren, daß man die Tugend der Freigiebigkeit Leopolds pflegte und in Ehren zu halten gedachte. Die am Heiligenfest an die Pilger ausgegebenen, eigens zu diesem Zweck geprägten Leopoldsmünzen⁴⁷³ dienten als Almosen und Erinnerung an die fürstliche Großzügigkeit.

Immer wieder wird der hl. Leopold in den Predigten als *miles christianus* vorgestellt. So wird er 1710 mit dem alttestamentarischen Gedeon verglichen, das Schwert bildet dabei das Tertium:

„Gedeonem sihe ich bey nächtlicher Weile das Madianitische feindliche Kriegs-Heer ausspehen : Eben zur jenen Zeit hörete er das Gespräch zweyer Madianiten/ deren einer dem anderten sein seltsames Traum-Gesicht erzehlet : Jch sahe, sprach einer/ ein Aschfarbes Gersten-Brod, das sich in das Lager herab waltzte, alles zu Boden risse, und zerschlug: Non est hoc aliud, widersetzte der andere/ nisi gladius Gedeonis: Das ist nichts anderes als das Schwert Gedeonis. Nach Auslegung [...] der theuren nahmwerthisten Schrifft-Stellern war gemeltes Brod ein Vorbott deß Sig-prangenden Schwerds Gedeonis, beydes zugleich ein Fürbild deß Hochwürdigsten Altars-Sacrament/ von dem Bernardus der hl. Claraevallenser-Abbt bezeuget: [...] Dises Himmlische Engel-Brod ist ein Speiß der Starken zur Nahrung der

⁴⁷⁰A.a.O., S. 52

⁴⁷¹Zit. P. Szczygiel: Art. „Job“. In: LThK, Bd. 5 (21933), Sp. 452

⁴⁷²Zit. Abraham a Sancta Clara OEDSA: ASTRICUS AUSTRIACUS Himmelreichischer Oesterreich-CHer Der Hochheilige Maggraff LEOPOLDUS. Wien 1673; C4^r – n. Kastl, Leopoldspredigten, S. 101

⁴⁷³Vgl. dazu allg. Berthold Bernik: Geschichte des Leopoldspennigs. In: Unsere Heimat, N. F. 6 (1933) – Specht, Die Leopoldspennige, S. 112 ff.

Seelen/ ein schirmende Brust-Wehr zur Beschützung/ ein Waffen-Zeug zu streiten.⁴⁷⁴

Das Allerheiligste ist in der Predigt gleichzeitig Schwert und Nahrung Leopolds/Gedeons. Betrachtet man die Monstranz nun unter diesem Blickwinkel, so scheint der bewaffnete Heilige kniend um das *panis angelorum* zu bitten, um erfolgreich gegen die Häresie kämpfen zu können. In der Unterstützung der Kirche rüstet sich Leopold als *miles christianus* geistig für die aktive Kriegsführung, die Hostie ist dabei sein Schild.⁴⁷⁵

Bucellini beschwor 1698 in einer Leopoldspredigt die durch den Heiligen garantierte Herrscherkontinuität der habsburgischen Dynastie:

„[...] die Römische Cron/ und Scepter wird von LEOPOLDO und seinen Nachkömblingen nicht genommen werden/ weder der Hertzog von seinen Lenden/ das ist/ Oesterreich wird allezeit mit Hochfürstlichen Printzen gesegnet/ und mit einen erwünschten Succession erfreuet werden: warumb aber alles dises? die gantze Ursach dieser deine Glückseligkeit O LEOPOLDE ermesse ich auß disen/ weilen du bist *catulus leonis*, ein junger Löw/ ich will sagen/ ein wahrhaffter Sohn/ und Nachfolger deß jenigen großen H. dessen Nahmen herrühret von den großmüthigen Löwen/ und genennet wird/ LEOPOLDUS PIUS, destwegen non *aufferatur Sceptrum de Austria*.“⁴⁷⁶

Die immerwährende Herrschaft wird vorhergesagt und die Prophezeiung Jakobs für seinen Sohn Juda (Gn 49,8-10) wird zur österreichischen Verheißung. Aus dem *non aufferetur sceptrum de Iuda* wird ein *non aufferatur Sceptrum de Austria*. Juda ist der *catulus leonis* (Gn 49,9), er wird etymologisch mit dem Kaiser Leopold und dem hl. Leopold gleichgesetzt. Wie der Stamm Juda kann auch die habsburgische Dynastie nicht aussterben. Darüber hinaus war die Leopoldspredigt auch Predigt für Österreich selbst, in der der Heilige als „Hertz in den Hertzogthum Oesterreich“⁴⁷⁷ bezeichnet wird, das „in den Hochlöbl : Ertz-Hauß von Oesterreich und seinen Hochfürstl. Nachkömblingen“⁴⁷⁸ weiterlebt. Darüber hinaus ist der hl. Leopold das „Hertz des Römi-

⁴⁷⁴Zit. Karl Pfeiffersberg SJ: Evangelische Warheiten/ Das ist/ Zur Flucht der Sünd/ und Übung Christlicher Tugend anfrischende Predigen/ Vor Alle Feyrtäg des gantzen Jahrs eingerichtet. Augsburg und Graz 1730, S. 454 f. – n. Kastl, Leopoldspredigten, S. 105 f.

⁴⁷⁵Wang, *Miles Christianus*, S. 65 ff.

⁴⁷⁶Thomas Bucellini OP: COR AUSTRIAE, Das ist/ Oesterreicherisches Hertz/ Oder schuldigste Lob- und Ehren-Red/ An dem hochfeyrlichen Fest-Tag deß Glorwürdigen/ und Hoch-Heiligen Schutz-Herrn/ und Lands-Patron LEOPOLDI. Wien 1698, S. 24 f. – n. Kastl, Leopoldspredigten, S. 93

⁴⁷⁷Zit. Bucellini, a.a.O., S. 12 – n. Kastl, Leopoldspredigten, S. 32

⁴⁷⁸Zit. Ebd., S. 23 – n. Kastl, a.a.O., S. 34

schen Reichs⁴⁷⁹, was als dauernder Anspruch auf die Kaiserkrone gemeint ist. Jener bekannte Ausspruch Cuspinians diene dabei immer wieder als Leitsatz: „Austria cor est, & Clypeus Sacri Romani Imperij“⁴⁸⁰. In heraldischem Sinne wird Leopold — in Anlehnung an das Hohe Lied — als „weiß/ vnd roth/ weiß von der Vnschuld/ roth von der Lieb“⁴⁸¹ beschrieben. Die Marienerscheinung auf der Schleiermonstranz läßt sich ebenfalls patriotisch sehen, folgt man Bucellinis und Abrahams Lobpredigten.⁴⁸² In etymologischer Schriftauslegung einer Prophezeiung Habakuks (*deus ab austro veniet* Hab 3,3), bezieht Abraham das Wort *auster* (Südwind) als *austria* auf die Muttergottes.⁴⁸³ Die im Geäst der Schleiermonstranz dargestellte Marienerscheinung läßt sich damit auch als Personifikation jenes Windes deuten, der den Schleier auf den Holunderbusch trieb.

Das Prinzip der Substitution

Wie bereits betont wurde, war die Organisation der Prozessionen im barocken Ingolstadt eine rein jesuitische Angelegenheit. Wie auch im Theater, in Krippen oder bei der Errichtung heiliger Gräber nutzten die Jesuiten bewußt das Bedürfnis der Gläubigen nach Konkretisierung und Veranschaulichung von Glaubensinhalten.⁴⁸⁴ Vergegenwärtigt man sich das bunte szenische Spektakel einer Fronleichnamsprozession, so fügt sich das zunächst befremdliche Programm der Lepantomonstranz in einen weiteren universalen Zusammenhang ein. Den Anfang des Zuges bildete das Motiv der Sieghaftigkeit des Glaubens. Der schlangentötende Georg ritt dem Zug voran. Darin steckt eine interessante Parallele: Ähnlich wie die christliche Flotte bei Lepanto den Sa-

⁴⁷⁹Zit. Ebd. – n. Kastl, a.a.O., S. 34

⁴⁸⁰J. Cuspinian: DE CAESARIBVS ATQUE IMPP. ROMANIS. Frankfurt/M. 1601, S. 342 – n. Kastl, Leopoldspredigten, S. 33

⁴⁸¹Zit. Seraphin Abele OSB: Lob-Predig Von dem Heiligen LEOPOLDO Marggrafen in Oesterreich. Wien 1678, S. A4^{r-v} – n. Kastl, Leopoldspredigten, S. 38

⁴⁸²Vgl. Bucellini, a.a.O., S. 26 und Abraham a Sancta Clara, a.a.O., S. D3^f

⁴⁸³Küchelbecker hat dieser Herleitung, die auf Lazius zurückgeht, später widersprochen: „Oesterreich wurde ehemahls die Orientalische Marck oder Provintz genennet ; Dahero Lazius [...] irret, wenn er vorgiebt, Austria habe den Nahmen ab Austro bekommen, weil der Sud-Wind in diesem Lande starck wehet. Denn gleichwie diejenigen Provinzien Teutschlands, so gegen Abend gelegen, Westereich genennet wurden ; also nennete man diejenigen, so gegen Morgen sich erstrecketen Oesterreich, gleichsam als wolte man sagen Osten-Reich. Dahero wurden auch die dasigen Marck-Grafen die Orientalischen genennet.“ (Zit. Küchelbecker, Allerneuste Nachricht, S. 453) – n. Kastl, Leopoldspredigten, S. 94 f.

⁴⁸⁴Batz, Frömmigkeit und religiöses Brauchtum, S. 225

tan in Gestalt der Türken besiegen konnte, so besiegt der Heilige Georg das Böse in der altüberlieferten Personifikation der Schlange. Die Symbolik des Glaubenstriumphes⁴⁸⁵ über die Häresie dehnt sich hier auf den Triumph der Kirche bzw. des eucharistischen Sakraments aus. In der Bibel tritt im apokalyptischen Kampf des Erzengels Michael mit dem Drachen (Off. 12, 13) das Motiv der Verkörperung des Bösen durch die Schlange und ihrer Bekämpfung wieder auf. Die Drachenkampfsymbolik wurde seit der Spätantike gerne in der Herrscherdarstellung verwendet, und so wurde der Kaiser oft als *miles christianus* verbildlicht, der gerüstet zu Pferd den bezwungenen Gegner in Menschen- oder Drachengestalt zu Füßen hat.⁴⁸⁶ Schon im Mittelalter war Georg Patron, Helfer und ritterlich-tugendhaftes Vorbild für die Bekämpfung des „mohammedanischen Trach“.⁴⁸⁷ Unter dem Druck der Türkengefahr und im Verein mit der zunehmenden Immaculata-Verehrung kam es in Bayern um 1480 zur Gründung eines Georgordens mit der Devise: „Virgini Immaculatae Bavaria Immaculata“.⁴⁸⁸ Im Kontext der Marianischen Kongregation bedeutete die als Maria vom Sieg verehrte Apokalyptische Frau

„die hehre Frau der Entscheidung, das große Zeichen des Kampfes zwischen dem Wort und der Schlange, sie ist immer dann da, wenn es wieder um einen der Wendepunkte im Krieg Gottes geht.“⁴⁸⁹

Im linken Mastkorb der Lepanto-Monstranz befindet sich eine Figur mit einem erhobenen Schwert; sie steht rechter Hand der Zentralfigur (Abb. 21). Es ist möglich, daß es sich hier um einen der bayerischen Georgsritter handelt. Die in der Mitte des Mastkorbes stehende Figur wäre damit als Herzog Albrecht V. von Bayern anzusehen. In der illuminierten Gründungsurkunde des Ingolstädter Jesuitenkollegs von 1576 nämlich wird der Herzog mit einem Schwert in der rechten Hand dargestellt⁴⁹⁰ (Abb. 42). Albrecht war an der Seeschlacht jedoch nicht beteiligt. Deshalb handelt es sich hier wohl um ein Beispiel des für die Jesuiten typischen Herrscherlobes, das im System der klassischen Rhetorik dem *genus demonstrativum* gleichkommt. Auf der Monstranz ist deutlich zu sehen, daß der Mastkorb des Bayern im Verhältnis zum rechten Mastkorb leicht erhöht ist. Die Jesuiten hatten einigen Grund,

⁴⁸⁵Holl: Triumphzug. In: LCI, Bd. 4, Sp. 359–360

⁴⁸⁶Braunfels–Esche, Sankt Georg, S. 26

⁴⁸⁷Kaster: Georg. In: LCI, Bd. 6, Sp. 373–390, Sp. 375

⁴⁸⁸A.a.O., Sp. 385

⁴⁸⁹Zit. Rahner, Bedeutung der Marianischen Kongregation, S. 246

⁴⁹⁰Gründungsurkunde des Kollegs, München, 20. Dezember 1576, Pergament, 64 x 81 cm, Bayr. Hauptstaatsarchiv, Jesuiten U 1576 XII 20. Neugründung des Jesuitenkollegs Ingolstadt durch Herzog Albrecht V. von Bayern. Abb. in: Kat. Jesuiten in Ingolstadt 1991, S. 48

dem Wittelsbacher dankbar zu sein, denn Albrecht V. war ein Freund und Förderer ihres Ordens und ein kompromißloser Kämpfer gegen den Neuglauben. Er brach den Widerstand des protestantischen Adels und setzte die Alleingeltung der katholischen Kirche auf seinem Territorium durch. Strenge Visitationen und Volksmissionen sorgten für eine Rekatholisierung bereits protestantisch gewordener Gebiete. Von allen Professoren der Ingolstädter Universität verlangte er das Tridentinische Glaubensbekenntnis. Nicht zuletzt förderte er das jesuitische Schulwesen nach Kräften, so auch die Niederlassung der Jesuiten in Ingolstadt.⁴⁹¹ 1571/72 wurden die Jesuiten sogar auf philosophische und theologische Lehrstühle der Universität berufen.⁴⁹² Die Jesuiten dankten es dem Herrscher und stellten in ihren populären Theaterstücken den Förderer gerne als Kaiser Konstantin dar.⁴⁹³ Im Ingolstädter Jesuitengymnasium hatten die Schüler zur moralischen Erziehung Herrscherpersönlichkeiten darzustellen, die mit Ingolstadt in Beziehung standen.⁴⁹⁴ Natürlich ist das auf der Monstranz gemeinte Herrscherlob nicht auf Albrechts V. beschränkt, sondern es bezieht sich auf das Geschlecht der Wittelsbacher im allgemeinen. Der Blaue Kurfürst hatte als Zeitgenosse in den damals noch nicht lang zurückliegenden Türkenkriegen eine glorreiche Rolle gespielt. Nicht nur die Jesuiten, auch die Bürgerkongregation selbst war den Bayernherzögen verpflichtet, der spätere Kurfürst Maximilian war finanziell bei der Errichtung ihres Oratoriums beteiligt.⁴⁹⁵

Neuglaube, Häresie, Türken und sonstiges Ungemach sind in der Gestalt der Schlange bzw. des Drachens gleichzeitig gemeint. In der gängigen Darstellung der Maria vom Siege steht die Madonna auf der Weltkugel und hält das Kind im Arm, das mit dem Kreuzstab die Paradiesesschlange tötet⁴⁹⁶ (Abb. 32). Sie leitet sich als Typus von der Immaculata her. Die Siegesmadonna wurde vor allem Trägerfigur gegenreformatorischer Ideologie mit ihren kriegerischen Auseinandersetzungen.⁴⁹⁷ Nicht ohne Grund bestätigte der Lepantosieger Pius V. bereits 1569 durch eine Bulle⁴⁹⁸ das Bild der gegen den Unglauben

⁴⁹¹ Bihlmeyer, Kirchengeschichte, Bd. 3, S. 161

⁴⁹² Bosl, Jesuiten in den Universitätsstädten, S. 168

⁴⁹³ Szarota, Jesuitendrama (Bd. I, 1), S. 20

⁴⁹⁴ Konstanciak, Jesuitentheater in Ingolstadt, S. 251

⁴⁹⁵ Vgl. Kap. B. 3.1

⁴⁹⁶ Aufnahmeschein der Bürgerkongregation, 18. Jh., Kupferstich, von G.W.(?), Stadtarchiv Ingolstadt, Graphische Sammlung, V 249

⁴⁹⁷ Lechner: Maria, Marienbild. In: LCI, Bd. 3, Sp. 154–210, Sp. 199 f.

⁴⁹⁸ Die Bulle spricht vom Ruhm der Jungfrau *quae germine suo tortuosi serpentis caput contrivit, et cunctas haereses sola interemit, ac benedictu fructu eius ventris mundum primi parentis lapsu dam-*

kämpfenden Schlangentreterin: „Der Triumph über die Schlange des Paradieses und über die Feinde der Kirche war in die gleiche heilsgeschichtliche Perspektive gerückt.“⁴⁹⁹ Durch das *tertium* der Schlange oder des Drachen (i.e. die überwältigten Türken) korrespondiert die Immaculatafigur mit der Drachenlegende des hl. Georg. Auf dem Aufnahmeschein der Kongregation ist auf den Schilden der beiden Engel „Zerstörerin der Ketzerey“ und „Obsigerin der Türcken“ zu lesen, wobei unter ihren Füßen die Schlacht von Lepanto tobt. Im Schlachtszenario auf der Monstranz ist zwar eine Madonnengestalt dargestellt, jedoch nicht die der Maria vom Siege. Es ist lediglich eine Himmelskönigin mit Zepter und Krone zu sehen, die durch die goldenen Sterne um ihr Haupt weiter als Immaculata ausgewiesen wird (Abb. 22). Die üblichen Attribute der Maria de Victoria, die Schlange und das tötende Christuskind, fehlen hier. Da aber der dargestellte Seesieg der Fürbitte der Victoria zugeschrieben wurde, soll hier über die fortgelassenen Attribute der Marienfigur nachgedacht werden.

Das Christuskind muß notwendigerweise fehlen, denn beim Gebrauch der Monstranz thront stets die Hostie in der Lunula, die den Gottessohn verkörpert.⁵⁰⁰ Durch den Zeigegestus der rechten Hand Mariens wird aber eine deutliche Verbindung zum Allerheiligsten hergestellt. Der Gottessohn dominiert wiederum in Gestalt des Brotes das Schlachtgeschehen. Im linken Arm hält Maria ein Zepter, das mit seiner Spitze auf das Emailbild Petri am Achterkastell des Christenschiffes gerichtet ist. Durch die fürbittende Gestalt der Muttergottes teilt sich die göttliche Kraft der Eucharistie der christlichen Flotte mit. Durch diese starke Unterstützung gelingt ihr der Sieg über den Drachen. Trotzdem siegt Christus hier in gewissem Sinne selbst, aber eben durch die Mittlerschaft der Victoria. Seine göttliche Kraft teilt sich durch die *radii divinatis* von ihm aus und über die Muttergottes dem Christenschiff mit. Allerdings werden diese Strahlen hier nicht materialisiert, wie es in Malerei und Graphik der Zeit sonst üblich war, sie werden vielmehr nur durch die Gestik der Marienfigur ausgedrückt.

Der Halbmond unter den Füßen traditioneller Immaculatafiguren wurde in der christlichen Kunst oft mit Gesichtern versehen und dementsprechend als besiegter Dämon, als Symbol der Alten Bundes, der

natum salavit. (J. Bollandus u. G. Henschenius, Acta Sanctorum (Ed.noviss.) Augusti I, Parisiis Romae 1867, S. 430); Zit. n. Guldán, Eva und Maria, S. 101

⁴⁹⁹Zit. Guldán, Eva und Maria, S. 101

⁵⁰⁰Vgl. auch die Abendmahlmonstranz in der Pfarrkirche Kraiburg/Inn. Augsburgs Arbeit von Gregorius Vaith 1705, Höhe 94 cm. Abb.in: Kat. München 1960, Eucharistia, Tf. 64. Hier wird nach ähnlichem Prinzip die Gestalt Christi in der getriebenen Szene durch das Schaugefäß gebildet.

Synagoge, aber auch als Türke dargestellt.⁵⁰¹ Eher selten treten Madonnenfiguren auf, die die Paradiesschlange mit den Füßen zertreten. Maria kann hier aber durchaus als Besiegerin des Satans verstanden werden. Die Antithese zwischen Eva (Urmutter des Bösen) und Maria (neue Eva) klingt hier gleichfalls an.⁵⁰² All diesen symbolischen Zügen gemäß wurde die Apokalyptische Frau stets als das Volk Gottes ge- deutet, das von Anfang an verfolgt, aber doch stets geschützt wurde. Des weiteren wurde sie auch als Personifikation des Gottesvolkes im Alten Bund begriffen, das sich durch die Geburt des Messias aufmachte, der Herrschaft des Drachens ein endgültiges Ende zu bereiten.⁵⁰³ Maria wird in der Gestalt der Siegesmadonna als Frau des Protoevan- geliums dargestellt, denn in Genesis 3, 15 (Vulgata) heißt es:

„Ich will Feindschaft setzen zwischen dir und dem Weibe, zwischen deinem Samen und ihrem Samen; sie wird dir den Kopf zermahlen und du wirst ihrer Ferse nachstellen.“

Die Maria vom Siege ist ein marianisches Triumphalmotiv, denn als Schlangenbezwingerin vernichtet sie den Irrglauben.⁵⁰⁴ So verkörpert die Muttergottes in dieser Rolle gleichfalls die Ecclesia, sie bleibt Siegerin über heidnische Ungeheuer, sie triumphiert als Sinn- bild der Kirche mit Waffengewalt über den Teufel, die Türken und Häretiker.⁵⁰⁵ Zum Rosenkranzfest sangen die Ingolstädter Sodalen noch im späten 18. Jahrhundert:

„Den Türken hast du auf dem Meer / In Grund hinab versenket /
Die Ketzerey kam noch kaum her, So wurd sie auch vertrenket;“⁵⁰⁶

In Schlachtdarstellungen erscheint die Madonna stets lichtumstrahlt im Himmel auf Wolken, eine Praxis, die auch in den Lepantodarstellungen Anwendung findet. In der traditionellen Marienverehrung war die siegreiche Madonna auch als *stella maris*, Stern der Meere, geläufig. Seeleuten war dieser Himmelskörper als Polarstern eine wichtige Navigationshilfe. Als Lenkerin der Entscheidungen der an der Seeschlacht beteiligten Befehlshabern war sie gleichwohl „Generalissima“.⁵⁰⁷ Der Hymnus „Ave stella maris“ ist seit dem 9. Jahrhundert bezeugt und blieb von allen liturgischen Reformen unberührt. Er wurde zu den

⁵⁰¹ Grzybkowski, Maria über der Frau im Monde, S. 302

⁵⁰² Vgl. Grundlegend zu dieser Problematik: Guldán, Eva und Maria.

⁵⁰³ Knoch, Maria in der heiligen Schrift, S.15–92

⁵⁰⁴ Holl: Triumphalmotive. In: LCI, Bd. 4, Sp. 355

⁵⁰⁵ Greisenegger: Ecclesia. In: LCI, Bd. 1, Sp. 562–569; Sp. 567

⁵⁰⁶ Zit. Nindl, Mariae de Victoria oder der mächtigen und siegreichen Jungfrau, S. 88

⁵⁰⁷ Kemp, Angewandte Emblematik, S.64 f. – Stadler, Marienverehrung im Laufe der Zeit, S. 55

meisten Marienfesten gesungen.⁵⁰⁸ In der Lauretanischen Litanei wird die Muttergottes auch als *stella matutina* bezeichnet. „Wie der Morgenstern der Sonne, so geht Maria Christo voraus. [...] Der Morgenstern empfängt sein Licht von der Sonne, Maria ihre strahlende Heiligkeit von Christus.“⁵⁰⁹ Auch dieser Marientitel wird auf der Mandorla der Monstranz vergegenwärtigt. Unter den Kirchensymbolen der „Symbolographia“ des Jacob Bosch erscheint ein Segelschiff, daß einem Stern entgegenfährt. QVI ME NON ASPICIT ERRAT steht hier zu lesen⁵¹⁰ (Abb. 33, oben rechts). Der Stern Mariens steht hier für die Kirche, deren Lehre unbedingt zu folgen ist. Auf der Monstranz fehlen jedoch die für eine Immaculata gebräuchlichen Attribute wie Schlange und Mond, denn dieses Fehlen gewinnt hier eine konkrete Funktion. Es wird an den Betrachter appelliert, das gerade sinkende Türken-schiff als Substitut der besiegten paradiesischen Schlange zu erkennen. In der Tat verkörpern Schlange oder Drache in der christlichen Ikonographie häufig die Christenverfolger.⁵¹¹ Die Schlange wurde von dem Jesuiten Petrus Canisius sogar als Heresia gedeutet.⁵¹² Der böse Mond ist hier also nicht nur im heraldischen Sinne, d.h. als türkischer Halbmond⁵¹³, dem Untergang geweiht.

Als Kunstwerke sind die Memorialmonstranzen nur während des liturgischen Gebrauchs richtig zu verstehen. Das Legendendarstellungen werden erst verständlich, wenn sich die konsekrierte Hostie in der Lunula befindet. So schreibt Dagobert Frey über die barocke Sonnenmonstranz:

„[...] hier ist also die konkrete Realität der Hostie mit der bildhaften Darstellung des Strahlenkranzes zu einer Einheit verknüpft [...] Gerade die sichtbare, reale Verbindung ist das Wesentliche. Das Bild weist nicht nur auf die transzendente Wesenheit hin, sondern stellt sie in ihrer wunderbaren Wirkung selbst dar.“⁵¹⁴

Das auf den Memorialmonstranzen vorgetragene Heilsgeschehen ist ohne den materialisierten Gottessohn unabgeschlossen. Erst die Hostie verleiht dem Gegenstand seinen vollen Sinn. Sehr häufig fehlt auf

⁵⁰⁸Vgl. *Analecta hymnica medii aevi*, hrsg. v. G. M. Dreves u. C. Blume, Bde. 1–55, Leipzig 1886–1922 (ND Frankfurt a. M. 1961), Bd. 51, S. 123

⁵⁰⁹Zit. Sauren, Lauretanische Litanei, S. 45; Nennt hier als Schriftstellen: *Quasi stella matunita in medio nebulae*. (Sir.50,6) *Qui ad justitiam erudiunt multos, fulgebunt sicut stellae in perpetuas aeternitates*. (Dan.12,3)

⁵¹⁰Vgl. Boschius, *Symbolographia*, Class. I, Tab. IX, CLII

⁵¹¹Lucchesi Palli: Drache. In: LCI, Bd. 1, Sp. 516–524, Sp. 517

⁵¹²Kaute: Häresie, Häretiker. In: LCI, Bd. 2, Sp. 216–221, Sp. 219

⁵¹³Siehe Kapitel 6.2.1

⁵¹⁴Zit. Frey, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*, S. 126

Barockmonstranzen bewußt die Figur Christi, denn gerade dadurch wird die Gegenwart des Heilands im Altarsakrament betont. Auch der Kruzifixus auf dem Kreuzchen fehlt fast immer. Dieses Fehlen der zur Trinität gehörigen Figur Christi mag als Beleg dafür gelten, daß es sich bei diesem Vorgehen um ein deutliches gegenreformatorisches Bekenntnis zur Realpräsenz Christi im Altarsakrament handelt.⁵¹⁵

Auf der Schauseite der Ingolstädter Monstranz ist nur der hl. Geist in Gestalt der Taube und Jesus Christus in der des Brotes anschaulich. Die fehlende Gottvaterfigur wird durch den Wolkenkranz versinnbildlicht, der die Takelage des Christenschiffes umgibt. Die Wolken sind ein Zeichen der Gegenwart Gottes, sie kommen in dieser Bedeutung auf Monstranzen häufig vor, primär wohl in biblischer Anlehnung an die Wolkensäule auf dem Wüstenzug.⁵¹⁶ Von diesem Zentrum der Hostie, gleichsam dem Mittelpunkt der Sonne, gehen die unsichtbaren *radii divinatis* aus und werden über die Muttergottes weitervermittelt. Sie ist die Vermittlerin zwischen Gläubigen und Gott. Schon im Hochmittelalter wurde Maria als *mediatrix* verehrt.⁵¹⁷ Das Motto „durch Maria zu Jesus“ war seit Ignatius von Loyola selbstverständliches Bekenntnis der Jesuiten. Der *mediatrix* entsprachen auf Erden das kirchliche Lehrgebäude und ihre ebenfalls vermittelnden Heiligen⁵¹⁸: „Christus als Bild Gottes stehen Maria und die Heiligen als nachgeordnete Abbilder nahe, denn als Offenbarer Christi sind sie wiederum Bilder seiner selbst.“⁵¹⁹

Auch auf der Schleiermonstranz ist die Anordnung der Figuren durch die *radii divinatis* verknüpft, in ihrem Zentrum steht die alles verknüpfende Hostie als Mittlerin zwischen Gott und Mensch. Das Gebet des hl. Leopold wird von Maria an Christus weitergegeben, von hier trägt es der hl. Geist zu dem über allem thronenden Gottvater. Wesentlich deutlicher tritt hier jedoch ein religiöse Verweisgeschehen hervor, daß sich grundlegend von der Bildorganisation der Lepantomstranz unterscheidet: Die Schleiermonstranz führte den zeitgenössischen Gläubigen ein Wunder vor Augen, dessen bedeutenste Folge die Gründung des Klosterneuburger Stiftes war. Deshalb ist es nach Röhrig „eine Eigenart des Leopold-Kultes, daß ihm von Anfang

⁵¹⁵Beispiele finden sich bei Noppenberger, Monstranz, S. 48

⁵¹⁶Noppenberger, Monstranz, S. 54 (nennt hier Beispiele) – Bibelworte zur Wolkengestalt Gottes: *Prae fulgore in conspectu eius nubes transierunt.* (Ps. 17, 13) *Ecce gloria domini apparuit in nube.* (2 Mos. 16, 10) *Dominus dixit, ut habitaret in nebula.* (3 Kön. 8, 12) *Et videbunt filium hominis venientem in nubibus.* (Mt. 29, 30)

⁵¹⁷Koeplin: Interzession. In: LCI, Bd. 2, Sp. 346 – 352; Sp. 346

⁵¹⁸Warncke, Sprechende Bilder, S. 293 (Anm. 600)

⁵¹⁹Zit. a.a.O., S. 20

an ein stark historisierender Zug innewohnt.“⁵²⁰ Die zweifelhafte historische Wahrheit ist, wie im vorigen Kapitel angesprochen, erst für neuzeitlich denkende Gelehrte von Interesse. Solchen Überlegungen zum Trotz besaß die Legende für die gläubigen Menschen der damaligen Zeit eine unbestrittene Präsenz und Wahrheit. Der große Schatz an im Kloster aufbewahrten Realien, die auf Leopold und Agnes verwiesen, bezeugte substantiell die mit dem Ort verbundene Heilswahrheit. Vor allem die Reliquien des hl. Leopold sowie die Gegenstände aus dem Besitz des markgräflichen Ehepaares lieferten zur Entstehungszeit der Schleiermonstranz „sachliche“ Argumente einer sich in der Klostergründung bereits materialisierten Heilswahrheit. In dieser barocken Glaubenswelt sind „die greifbaren Dinge und die Wirklichkeit des christlichen Mysteriums“⁵²¹ untrennbar verwachsen. Auf die Präsenz der im Stift erhaltenen Realien wird auf der Schleiermonstranz bildlich hingewiesen. Über die kultspezifische Relevanz dieser Realien soll nun berichtet werden, wobei die nicht auf der Monstranz dargestellten Realien unberücksichtigt bleiben sollen, da sie nicht direkt auf die Schleierlegende verweisen. In diesem Falle geht es also nicht um bildliche Repräsentation, sondern, gerade durch die Umstände der geglaubten realen Präsenz der sakralen Gegenstände um Substitution, die mit der Realpräsenz der Hostie gleichzusetzen ist. Floridus Röhrig hat sich in einem Aufsatz ausführlich mit diesen Gegenständen beschäftigt.⁵²²

Die kniende Leopoldsfigur, die auf der Monstranz ein glattvergoldetes Gewand trägt, erinnerte die Gläubigen daran, daß im Kloster Textilien aufbewahrt wurden, die man damals für Überreste der Gewänder des Heiligen und seiner Frau hielt. Einer modernen Untersuchung zufolge entstanden sie um 1260 in Paris. Am Tag des Leopoldfestes empfing der Propst den Landesherren in einem Ornat, der aus diesen Stoffen gefertigt war.⁵²³ Der Propst trug während der an diesem Tage stattfindenen Prozession auch die Monstranz, der Ornat wies ihn dabei als Statthalter des Kirchengründers aus. Der hl. Leopold war in Klosterneuburg durch seine Reliquien leiblich anwesend: Die Gebeine des

⁵²⁰Zit. Röhrig, Leopold III., S. 142

⁵²¹Zit. Fillitz, Das kirchliche Kunstgewerbe der Barockzeit, S. 266

⁵²²Z. B. die Bibel und das Psalterium des hl. Leopold. Man glaubte auch ein Schreibzeug, ein Salzfaß, einen Reisekelch, eine Reisealtar sowie ein Bett des Heiligen zu besitzen, die Gegenstände sind alle erhalten. Vgl. Röhrig, Echte und falsche Babenberger-Überlieferungen, S. 235-245

⁵²³Röhrig, Leopold III., S. 243 – Eine ausführliche Aufstellung der Krankheiten, gegen die die Reliquien des Heiligen wirksam sein sollten findet sich bei Balthasar Polzmann: Compendium Vitae, Miraculosum S. Leopoldi [...], Klosterneuburg 1591, Kap. 2

Heiligen wurden 1506 feierlich erhoben.⁵²⁴ Doch schon lange vor der Heiligsprechung existierte eine Verehrung, die dem Grab heilkräftige Wirkung zubilligte. Kranke Körperteile und Krankentücher wurden auf das Grab gelegt, Votivgaben dreimal herumgetragen und lahme Glieder mit Kerzenwachs vom Heiligengrab eingerieben.⁵²⁵ Im Zuge der Ausbreitung des Heiligenkultes, der ab der Mitte des 16. Jahrhunderts durch kaiserliche Förderung verstärkt einsetzte, wurden immer wieder Reliquien Leopolds an andere Orte abgegeben.⁵²⁶ Die wichtigste aller Reliquien jedoch, das Haupt des hl. Leopold, wird in Klosterneuburg aufbewahrt (Abb. 43). Man hatte es 1553 von den übrigen Reliquien getrennt, die fortan in einem Reliquienschrein aus Silber aufbewahrt wurden. Zeitweise wurde sogar angenommen, daß die von Erzherzog Maximilian III. gestiftete Silberbüste Leopolds die Schädelreliquie berge. Röhrig hat jedoch darauf hingewiesen, daß die Schädelreliquie stets getrennt aufbewahrt wurde. In der eingeschmolzenen Büste befanden sich möglicherweise nur kleinere Knochen.⁵²⁷ Zu der Stiftung der Büste von 1616 gehörte auch eine Krone, die als „österreichischer Erzherzogshut“ bekannt ist (Abb.44). Sie ersetzte wohl einen älteren, in einem Inventar von 1608 genannten Gegenstand.⁵²⁸ Bei der Übergabe im Jahre 1616 wurde der neue Erzherzogshut feierlich auf das Haupt des hl. Markgrafen gesetzt. Aus der Quelle geht nicht hervor, ob es sich dabei um die Schädelreliquie oder um die Silberbüste gehandelt hat. Es hat sich aber gezeigt, daß es sich um ein auf den Tag beschränktes Verfahren handelte, denn in den Schatzkammerinventaren ist die Schädelreliquie (mit einem Erzherzogshut aus leichterem Material), sowie der Erzherzogshut von 1616 und die gleichalte Reliquienbüste mit einer eigenen Krone stets voneinander getrennt aufgeführt. Es ist von Interesse, daß am Leopoldsfest der Erzherzogshut auf die Büste gesetzt wurde, deren Krone man zu diesem Zweck wohl abnehmen mußte. Bei wichtigen Prozessionen wurde der Erzherzogshut und die Schädelreliquie jeweils auf einem roten Samtkissen mitgetragen.⁵²⁹

Daß die Schleierlegende schon früher mit den Reliquien des Markgrafen in Verbindung gebracht wurde, belegt die getriebene Darstellung der Schleierlegende auf der Rückseite eines Leopoldreliquiars von 1588 (Abb. 45b), das sich zur Entstehungszeit der Monstranz im so-

⁵²⁴Strnad, Kaiser Friedrich III. und die Translatio sancti Leopoldi, S. 103-134

⁵²⁵Schmidt, Volksglaube und Volksbrauch, S. 61

⁵²⁶Wacha, Reliquien und Reliquiare des hl. Leopold, S. 9-25

⁵²⁷Röhrig, Echte und falsche Babenberger-Überlieferungen, S. 238

⁵²⁸Ebd.

⁵²⁹Ebd. – Stiftsarchiv Klosterneuburg K 211, Nr. 110 Inventar 1667

genannten Königin-Kloster in Wien befand.⁵³⁰ In Silber getrieben sind hier 16 Wunder des Heiligen dargestellt, wie sie aus den Mirakelbüchern bekannt sind. Insgesamt 13 Wunder zeigen das Grab des Heiligen als Ort des Geschehens, was auf den in Klosterneuburg sehr ausgeprägten Grabeskult hindeutet. Hieronymus Pez hat das Grab in der Barockzeit beschrieben:

„In der Mitte ungefähr, beim Eingang zu diesem Chor, wird das Grabmal des heiligen Leopold beim Eintritt sogleich bemerkt, wobei sich zwei durch Breite und Länge sehr auffallende Steine und auch ein dritter von rotem Marmor sich befinden, wovon die beiden schon erwähnten durch die Berührung der das Grabmal Besuchenden sich ausgehöhlt zeigen.“⁵³¹

Um in den Genuß der Heilkraft des Grabes zu gelangen, suchte man die Berührung. Im 18. Jahrhundert zeigten sich deshalb deutliche Abnutzungserscheinungen, so daß das Heiligengrab später abgesperrt wurde. Leopold Schmidt hat den seit dem frühen 19. Jahrhundert am Leopoldfest üblichen Brauch des „Faßrutschens“ über ein riesiges Weinfäß deshalb als „Ersatzobjekt einer Brauchshandlung“⁵³² bezeichnet. Für das Verständnis der Schleiermonstranz kann man weiter festhalten, daß der betende Heilige zusammen mit dem Erzherzogshut auf die materielle Präsenz dieses Gegenstandes von politischer Symbolik und der wichtigen Hauptreliquie Leopolds hinwies. Der siebenarmige Leuchter in Klosterneuburg (1. Hälfte 12. Jh., Abb.46) birgt das Holz des legendären Holunderbaumes, an dieser Überzeugung bestanden zur Entstehungszeit der Monstranz für die Gläubigen keine Zweifel. Der Leuchter befindet sich heute in der Leopoldskapelle, doch vor den Chorstufen der Stiftskirche befindet sich ein eingelassener Stein mit der Inschrift SAMBUCCI, der den Aufstellungsort des Leuchters bis 1833 markiert.⁵³³ Durch seine Größe und seinen Standort fungierte der Leuchter als Gründungszeichen Klosterneuburgs. Auf einem Tafelbild Fruehaufs d. J., das Bestandteil des bereits genannten Zyklus' zur Gründungslegende ist, kann man die Annahme erkennen, die Stiftskirche sei um den legendären Holunderbaum herum erbaut worden (Abb. 47). In der Gründungssage des Klosters Zwettl wird in ähnlicher Weise der Hochaltar an der Stelle eines kreuzförmig gewachsenen Eichenbaumes erbaut. Die Muttergottes war dem Abt von Heili-

⁵³⁰Wacha, a.a.O., S. 14 – Saliger, Dom- und Diözesanmuseum Wien, Kat. Nr. 29 (mit Abbildungen und älterer Literatur)

⁵³¹Zit. n. Schmidt, Volksglaube und Volksbrauch, S. 66 f.

⁵³²Zit. a.a.O., S. 68

⁵³³Röhrig, Echte und falsche Babenberger-Überlieferungen, S. 237 – Bloch, Der siebenarmige Leuchter in Klosterneuburg, S. 164 – Schabes, Alte liturgische Gebräuche, S. 26

genkreuz 1138 im Traum erschienen und gab ihm den Auftrag eine grünende Eiche zu suchen um dort ein Kloster zu errichten.⁵³⁴ Einige Kirchen im süddeutschen Raum sind nach ihren Gründungslegenden ebenfalls um einen Baum herum errichtet, wie z. B. die Wallfahrtskirche auf dem Schöneberg bei Ellwangen. Dieses Vorgehen findet bei den genannten Beispielen seine Begründung darin, daß die Kreuzeslegende an diesen Orten seit dem 12. Jahrhundert sehr stark rezipiert wurde. Die heilsgeschichtliche Bedeutung der mit der Legende verbundenen Vorstellungen wurde bereits durch den hl. Augustinus zusammengefaßt: „An einem Baume sind wir zu Schaden gekommen, an einem Baume sind wir erlöst: am Holz hat der Tod, am Holz hat das Leben gehangen.“⁵³⁵ Indem man heilige Bäume in Kircheneubauten integrierte und sie damit zu deren Ursprung erklärte, sollte modellhaft die *Ecclesia* in ihrer Berufung auf Christus gezeigt werden, wie es von Hugo von St. Viktor 1141 formuliert wurde, der — gleich den Klosterneuburger Stiftsgeistlichen — ebenfalls Augustiner-Chorherr war: „Er steht in der Mitte seiner Kirche als der ewige Baum des Lebens, dessen Früchte den Starken Nahrung, und dessen Blätter den Schwachen Schatten geben.“⁵³⁶

Auch heute werden in Klosterneuburg noch einige Holzstücke aufbewahrt, die von dem legendären Holunderstrauch stammen sollen. Es handelt sich tatsächlich um Holunderholz, das jedoch aus dem 17. Jahrhundert stammt.⁵³⁷ Dieser Umstand erklärt sich dadurch, daß die Pilger immer wieder, trotz der Ummantelung durch den Leuchter, Stücke des Holzes herausschabten.⁵³⁸ Ihnen galt der prachtvolle Leuchter als „Reliquiar jenes Holunderbaumes“⁵³⁹ der Gründungslegende. Das Holz mußte immer wieder ersetzt werden, denn die Volks- und Klostermedizin sprach dem Holunder auch breite gesundheitliche Wirksamkeit zu.⁵⁴⁰ Die medizinischen Eigenschaften des Holzes paarten sich mit der spezifischen Wunderkraft des Baumes, die auf zeitweilige Anwesenheit der Muttergottes im Baum zurückzuführen war.⁵⁴¹ Der siebenarmige Leuchter wurde für die Gläubigen durch sein Holz zur

⁵³⁴Stallmann, Der Baum in der deutschen Volkssage, S. 100

⁵³⁵Zit. n. Kampers, Mittelalterliche Sagen vom Paradiese und vom Holze des Kreuzes Christi, S. 89

⁵³⁶Zit. n. Kampers, a.a.O., S. 29

⁵³⁷Ausst. Kat. Klosterneuburg 1985, „Hl. Leopold“, Kat. Nr. 152

⁵³⁸(Anonym), Leopold der Heilige, Schutzpatron von Österreich, S. 138

⁵³⁹Zit. Fillitz/Pippal, Schatzkunst, S. 120

⁵⁴⁰Vgl. Fischer, Mittelalterliche Pflanzenkunde, S. 226: *Sambucus nigra* gegen Prellwunden und Kopfweh, Gelb- und Wassersucht, die Rinde als Abführmittel, gegen Zahnweh und Fieber. – Marzell: Art. „Holunder“. In: HDA, Bd. 4, Sp. 269-275 – Zedler, Grosses Vollständiges Universal-Lexikon, Bd. 13, Sp. 643-647

⁵⁴¹Stallmann, Der Baum in der deutschen Volkssage, S. 112

arbor bona, dem Bild der Muttergottes. Der hl. Bonaventura nennt die Jungfrau Maria daher auch den Lebensbaum, als dessen Frucht Christi gepriesen wird.⁵⁴² Der Holunderbaum steht für die Muttergottes und die Erlösung durch Christus. Er ist, wie auf der Monstranz zu sehen ist, prächtig erblüht und trägt die Hostie in seiner Mitte.

Der Schleier, der sich im Geäst des Holunderbaumes verfangen hat, ist das einzige Zeichen auf der Monstranz, das auf die Stammutter der Babenberger verweist. Im frühen 18. Jahrhundert war man davon überzeugt, daß sich der legendäre Schleier tatsächlich im Besitz des Chorherrenstiftes befand. Aus einem Inventar von 1644 geht hervor, daß der Schleier vorher in einer Silberbüste der Markgräfin aufbewahrt wurde. Eine moderne Untersuchung datiert den im vorderen Orient gewebten Stoff tatsächlich auf das frühe 12. Jahrhundert. Der Schleier könnte sich deshalb tatsächlich im Besitz der Markgräfin Agnes befunden haben.⁵⁴³ Bis 1733 war der Schleier im Fuß eines Kreuzes eingeschlossen, er wurde später in die Mensa des sogenannten Reisealtars des hl. Leopolds eingefügt.⁵⁴⁴ Dieser Altar wurde zum Leopoldsfest im Chor der Stiftskirche aufgestellt, man las vor ihm zu diesem Anlaß mehrere Messen.⁵⁴⁵ Es ist bezeichnend, daß der Agnesschleier hier wie eine Reliquie behandelt wurde, denn in der Mensa eines Meßaltars hat sich stets eine authentische Reliquie zu befinden. Obwohl der Schleier nur eine Berührungsreliquie des Babenbergerpaares war, kam ihm als Requisite der Legende die Würde einer Reliquie zu. Dies zeigt ein Eintrag im ältesten Reliquienverzeichnis Klosterneuburgs, das nur in einer Abschrift erhalten ist: *De vestimento sanctae Dei genetricis Marie cuius virtute patrocinio privilegiata et fundata est.*⁵⁴⁶ Dieses „Gewand der heiligen Gottesmutter Maria“ könnte nach Röhrig durchaus mit dem Agnesschleier identisch sein. Wie beispielsweise in Chartres wurden Schleier sehr häufig auf die Jungfrau Maria zurückgeführt.⁵⁴⁷ Der auf der Monstranz sichtbare Schleier besaß kraft des Schleierwunders eine Doppelnatur: Die Muttergottes gibt auf der Schleiermonstranz durch ihre Erscheinung den Schleier zurück, der durch diese Geste zum Marienschleier wird. In nüchterner historischer Perspektive ist es jedoch eher anzunehmen, daß in Klosterneuburg

⁵⁴²Kampers, a.a.O., S. 89

⁵⁴³Petraschek-Heim, Der Agnes-Schleier in Klosterneuburg, S. 72 u. S. 75

⁵⁴⁴Ausst. Kat. Klosterneuburg 1985, „Hl. Leopold“, Kat. Nr. 151 (m. Abb.): Der Altar stammt nicht aus dem Besitz des Heiligen sondern aus dem 14. Jh. Die heutige Fassung ist 1733 vorgenommen worden. – Röhrig, Echte und falsche Babenberger-Überlieferungen, S. 242 f.

⁵⁴⁵Schabes, Alte liturgische Gebräuche, S. 197 ff.

⁵⁴⁶Fischer, Merkwürdige Schicksale, Bd. 2, S. 502

⁵⁴⁷Jungbauer: Art. „Schleier“. In: HDA, Bd. 7, Sp. 1212

bereits ein Marienschleier verehrt wurde, der dann später als Agnesschleier in die Gründungslegende integriert wurde.⁵⁴⁸

Es ist möglich, den Schleier auf der Monstranz weitergehend zu deuten, denn nach einer Sage habe die Muttergottes die Windeln Christi an einem Holunderbaum getrocknet.⁵⁴⁹ Die Windel wiederum ist ein Hinweis auf den Lendenschurz der Passion. In der „Marienklage“ der Kirche von Bordesholm spendet Maria ihren Schleier dem nackten Sohn am Kreuz als Lendenschurz.⁵⁵⁰ Auf dem Bamberger Passionsaltar im Bayerischen Nationalmuseum trägt Christus ebenfalls einen Schleier als Lendenschurz.⁵⁵¹ Die körperliche Präsenz Christi in der Eucharistie auf der Schleiermonstranz unterstreicht diese Deutung.

Wenden wir uns nun den beiden auf der Schleiermonstranz dargestellten Hunden zu, denn auch sie spielten in der Erinnerung an die Gründungslegende Klosterneuburgs eine wichtige Rolle.⁵⁵² Als die Monstranz fertiggestellt wurde, hielt man in einem Zwinger neben dem Stiftshospital tatsächlich Hunde für die kaiserliche Jagd bereit, sie wurden von einem landesfürstlichen Rüdenknecht versorgt. Die Einrichtung des Zwingers geht auf eine Anordnung Kaiser Maximilians I. aus dem Jahr 1569 zurück. Aber noch im frühen 18. Jahrhundert existierte die lebhafteste Überzeugung, daß es sich bei den Tieren um direkte Nachkommen jener Hunde handelte, die den Agnesschleier einst auf der Jagd aufgespürt hatten. Zur Zeit Kaiser Karls VI. waren noch etwa acht bis zehn Hunde im Zwinger. Die Hundehaltung in Klosterneuburg war kein Einzelfall, denn auch in St. Florian, Melk, Göttweig und Zwettl waren solche kaiserlichen Hundezwinger geführt worden. Sie überdauerten noch bis in die Regierungszeit der Kaiserin Maria Theresia, und erst der aufgeklärte Absolutismus brachte einen Rückgang des Jagdwesens und die Auflösung der Zwinger. Auf Geheiß der Kaiserin wurde der Klosterneuburger Zwinger 1769 aufgelassen, doch das Gebäude blieb bis heute erhalten.

Wie in den oben geschilderten Realien des Holunderholzes, der Markgrafenkrone und Agnesschleiers, haben wir es auch hier mit einer nachträglichen Bedeutungszuweisung aufgrund der Schleierlegende zu tun. Daher handelt es sich bei der Schleiermonstranz eben nicht, wie von Leopold Schmid behauptet wurde, um eine mittelalterliche

⁵⁴⁸Röhrig, Leopold III., S. 41

⁵⁴⁹Marzell: Art. „Holunder“. In: HDA, Bd. 4, Sp. 263

⁵⁵⁰Horst Appuhn: Der Bordesholmer Altar und die anderen Werke von Hand Brüggemann. 1983, S. 28 – n. Petraschek-Heim, Der Agnes-Schleier in Klosterneuburg, S. 59

⁵⁵¹Inv. Nr. M. A. 2625 – n. Petraschek-Heim, Der Agnes-Schleier in Klosterneuburg, S. 59

⁵⁵²Röhrig, St. Leopolds Jagdhunde, S. 184-192 – Die folgenden Angaben sind diesem Aufsatz entnommen.

„Legendenverbildlichung“⁵⁵³, sondern um ein Phänomen, bei dem sich der bereits bestehende Kult im Nachhinein seine Beweisstücke beschaffte.⁵⁵⁴ Die „heiligen Hunde“ wurden beispielsweise erst nach der überstandenen Türkenbelagerung Klosterneuburgs im Jahre 1683 sakrosankt:

„Der Stall im Spital, in deme die Jagt-Hunde zu Lands-Fürstlichen Diensten von dem Closter erhalten werden, ob er schon mit Schinteln bedeckt, und auff dessen Boden zwey Schober Stroh gelegen, ungeacht alles umb und umb abgebrannt, auch der nächstt daran stehende Nußbaum, welcher gänzlich vom Feurer verzehret worden, seine brennende Aest und Nuß häufig auff selbigen fallen lassen, [ist] unversehrt stehen geblieben, auch die Hunde denen in 9 Tügen weder Essen noch Trincken geraicht worden, unverletzt gefunden worden, und seynd noch dato lebendig vorhanden.“⁵⁵⁵

In der Quelle spricht schon die trinitarisch-legendäre Zahl neun für das Überleben der Hunde, denn nach der Legende blieb der Schleier neun Jahre unauffindbar und – analog dazu – konnten die Hunde neun Tage lebend überstehen. Die Tiere wurden deshalb zum Symbol der Türkenbelagerung Klosterneuburgs, die mit Hilfe der Trinität, des hl. Leopolds und der Muttergottes überstanden werden konnte.⁵⁵⁶ Im Volksglauben wurden den Hunden wunderbare Widerstandskräfte zugemessen, denn in ihnen lebte das Heilsgeschehen des Schleierwunders augenscheinlich weiter. Leopold Kretzenbacher hat darüber berichtet, daß die Haltung „heiliger Tiere“ in Kirchen und Klöstern kein Einzelfall war und ist.⁵⁵⁷

⁵⁵³Zit. Schmid, Volksglaube und Volksbrauch am Festtag des hl. Leopold, S. 55-68

⁵⁵⁴Vgl. Fischer, Merkwürdige Schicksale des Stiftes und der Stadt Klosterneuburg, Bd. 1, S. 263 f.

⁵⁵⁵Zit. Johann Martin Lerch, Warhaffter Bericht, was sich zeit-wehrend Türckischer Belägerung [...] in Closterneuburg [...] Merckwürdiges zugetragen. Wien 1684. – zit n. Röhrig, St. Leopolds Jagdhunde, S. 184 – Faksimile im Ausst. Kat. Klosterneuburg 1983, „Klosterneuburg 1683, Türkensturm und Verteidigung“.

⁵⁵⁶Röhrig, Die Türken vor Klosterneuburg, S. 35

⁵⁵⁷Kretzenbacher, Tiere an heiliger Stätte, S. 233-252

Die bildliche Allegorese der Memorialmonstranzen

Das Holz des Kreuzes

Lepanto und das Schiff der Kirche

Dieser Abschnitt stützt sich vor allem auf die elementaren Studien Hugo Rahners zur Verwendung des Schiffes als Symbol der Kirche in den Schriften der Kirchenväter. Auf den genauen Nachweis der Quellen aus der Patristik soll hier jedoch verzichtet werden, es seien allein die für die Lepanto-Monstranz relevanten Ergebnisse Rahners referiert.⁵⁵⁸ Schon in der Antike waren Schiffsmetaphern in der Rhetorik üblich; sie wurden von der christlichen Theologie und Predigt einfach übernommen, um sie auf das „geliebte Schiff der Kirche“⁵⁵⁹ anzuwenden. In der Antike war schon vom Schiff des Staates, dem Schiff der Seele und vom Schiff der Welt die Rede. Plutarch hatte Rom als Schiff dargestellt, Aristoteles sprach bereits von der nautischen Disziplin als Sinnbild der Staatstugenden.⁵⁶⁰ Die christliche Kirche wird von ihren Kirchenvätern als großes Schiff gesehen, das sich auf der Fahrt zum *portus salutis* befindet. Es ist aus dem Kreuzesholz gebaut, der Mast mit der Segelstange bildet das Tropaion des Kreuzes, die *antenna crucis*. Diese Symbolik wird durch die biblischen Bilder der Arche Noah und des Schiffes Petri untermauert.⁵⁶¹ Im Schiff der Kirche wird Christus zum Noah des neuen Geschlechts, des Neuen Bundes. Auch auf der Monstranz hat das Schiff der Kirche die Eigenschaften einer Arche⁵⁶², es schützt die christlichen Streiter vor allem Ungemach, denn außerhalb dieser Kirche kann das Heil nicht erlangt werden: *extra ecclesiam nulla salus*⁵⁶³. In der berühmten „Symbolographia“ des Jacob Bosch aus dem Jahre 1703 findet sich unter den Kirchensymbolen ein Emblem, das über dem Bild der auf dem Meer treibenden Arche die Inschrift NULLA SALUS EXTRA zeigt (Abb. 49, oben Mit-

⁵⁵⁸Rahner, Symbole der Kirche. Zusammenfassend auch Weber: Schiff, (Schiff der Kirche). In: LCI, Bd. 4, Sp. 61-67; v.a. Sp. 61-63 – Chapeaurouge, Geschichte der christl. Symbole, S. 64 f.

⁵⁵⁹Zit. Rahner, S. 313

⁵⁶⁰A.a.O., S. 321

⁵⁶¹A.a.O., S. 240

⁵⁶²A.a.O., S. 506

⁵⁶³Beumer: Extra Ecclesiam nulla salus. In: LThK, Bd. 3, Sp. 1320 f.; Hier heißt es: „Das Prinzip geht auf die Arche Noes zurück.“

te).⁵⁶⁴ Die Kirche ist hier die Arche, ohne die es kein Überleben gibt. Aus dem biblisch-bescheidenen Nachen des Fischers Petrus ist auf der Monstranz ein mächtig dahinrauschendes Schiff geworden, das aber ebenfalls eine rettende Arche ist.

Das Meer ist nach alter Überlieferung der Wohnort des Teufels, oder aber ein Symbol für jene Menschengruppen, die noch unter der Gewalt der bösen Macht stehen.⁵⁶⁵ Auf der Monstranz sind hier offensichtlich die Türken gemeint, denn sie werden ganz deutlich in den Abgrund, die grundlose Tiefe der Unterwelt, zurückbefördert. Sie erleben einen Schrecken, für den die Muttergottes verantwortlich ist, den sie wurde, wie Picinello in seiner Mariensymbolik schreibt als „TERROR ABYSSI“ bezeichnet. Dort heißt es: *Permitte, Auditores, ut in grandi hoc Principe, qui fuit terror Turcarum, significem Reginam Coeli, quae est terror Daemonum.*⁵⁶⁶

Das Schiff der Kirche segelt in der patristischen Vorstellung auf dem Meer der Häresie dem Hafen der Ewigkeit entgegen. Ohne dieses „böse Meer“ könnte das „glückhafte Schiff der Kirche“ auch kaum tiefere Bedeutung gewinnen, hausen dort doch Teufel und Dämonen.⁵⁶⁷ Diese Ausgeburten der Hölle werden auf der Lepanto-Monstranz mit Hilfe der Maria de Victoria bekämpft. Die Bedrohung der Kirche kann unter drei Aspekten zusammengefaßt werden, denn „es sind die Gefahren des HEIDENTUMS, der HÄRESIEN und der VERSUCHUNGEN; immer aber letztlich ist es der Teufel, der die Fluten dieser drei Bedrohungen des Kirchenschiffs aufwühlt“⁵⁶⁸. Da die Häresie aber nicht nur Ozean sein will, sondern auch Schiff, kann die patristische Allegorese den Kampf der Häresie gegen das Kirchenschiff auch als Seeschlacht darstellen, als Ringen der Christen mit dem satanischen Piraten.⁵⁶⁹

„Sie ist umstürmt, aber sie geht nicht unter“, so definierte Chrysologus die Grundeigenschaft der Kirche. Das Schiff der Kirche läuft ob seiner nautischen Ausgesetztheit stets Gefahr zu kentern, doch bleibt es der einzige Ort des Heils.⁵⁷⁰ Zwischen Tod und Leben liegt nur das aus-

⁵⁶⁴Vgl. Boschius, *Symbolographia*, Class. I, Tab. IX, CL – Das kompilatorische Werk war zur Benutzung konzipiert und diente oft als Hilfsmittel zum Entwurf von Emblempogrammen in der bildenden Kunst. Vgl. Kemp, *Angewandte Emblematik*, S. 142 – Jedoch wurden nur sehr selten Embleme direkt übernommen, es wurde oft kombiniert. Der Begriff der „Angewandten Emblematik“ ist deshalb irreführend. Vgl. Warncke, Rezension „Angewandte Emblematik“ von C. Kemp, S. 310

⁵⁶⁵Rahner, S. 288

⁵⁶⁶Picinello, *Symbola Virgineae*, S. 515

⁵⁶⁷Rahner, a.a.O., S. 295

⁵⁶⁸Zit. a.a.O., S.297

⁵⁶⁹A.a.O., S.301

⁵⁷⁰A.a.O., S.304

gehöhlte Holz des Kreuzes, aus dem das Schiff gezimmert ist. Kein „anderes Symbol könnte das ‚Zwischen‘ der menschlichen und übernatürlichen Existenz besser ausdrücken“⁵⁷¹. Dieser Gedanke war auch im frühen 18. Jahrhundert noch sehr lebendig, das beweist wiederum ein Emblem aus der damals gerne benutzten „Symbolographia“ des Jacob Bosch. Das gleiche Bild der Arche, es war vorher mit der Inschrift NVLLA SALVS EXTRA versehen, treibt nun unter den Worten NON MERGITVR SED EXTOLLITVR über die Meere (Abb. 50, oben rechts).⁵⁷²

In den Schiffskatalogen der Patristik wird die Schiffsallegorese ganz sorgfältig ausgebaut. Gott ist der Besitzer des Schiffes, Christus sein Steuermann, der Bischof der Unterstewermann und die Priester wirken als Matrosen an Deck usw. Im Schiffskatalog des Hippolyt⁵⁷³ wird das Schiff der Kirche auf dem Weg nach Osten — in die Richtung des Paradieses — angenommen. Wenn sich die Lepanto-Monstranz während der Andacht auf der Altarmensa der Bürgerkongregationskirche befand, so steuerte das goldene Christenschiff wirklich nach Osten, da der Altar im Süden des Kirchenraumes lag (vgl. Abb. 32 und 33). Nach Hippolyt entsprechen die Taue der Liebe Christi und die Anker den göttlichen Geboten. Beides ist auf der Monstranz ebenso zu beobachten wie die emporführenden Leitern, die für die Passion Christi stehen: Die Liebe, wie sie sich vor allem im Opfertod des Erlösers manifestiert, zieht die Gläubigen in den Himmel empor.⁵⁷⁴ Ganz augenscheinlich wird dies an den Silberfigürchen, die in den Takelageleitern aufwärts streben. Rahner verteidigt die Gleichung „Kirchenschiff = gekreuzigter Christus“. Das *ascendit in naviculam* (Mt 8,23; 13,2; 15,39; Lk 8,22) erinnert ihn an das „Hinaufsteigen“ zum Kreuz. Bei Markus 4,38 heißt es weiter: *et erat ipse in puppi super cervical dormiens*. Christus wird hier als der Herrscher des Alls gedeutet, der den Sturm der Welt durch sein Entschlafen am Kreuz glättet.⁵⁷⁵ Abschließend sei hier Augustinus zitiert, der die patristische Schiffsallegorese sehr griffig zusammenfaßt:

„Das Schreckliche aber ist das Meer, denn in ihm sind Reptilien ohne Zahl. Ich schaue sie in diesem furchtbaren Meer wie Reptilien, die Menschen, die noch nicht zum Glauben gekommen sind, sie wälzen sich noch in bitterem und unfruchtbarem Wasser. Aber siehe, da sind auch Schiffe, die übers

⁵⁷¹Zit. a.a.O., S.341

⁵⁷²Boschius, *Symbolographia*, Class. III, Tab. VIII, CXXIV

⁵⁷³Rahner, *Symbole der Kirche*, S.306 ff

⁵⁷⁴Vetter, *Sankt peters schifflein*, S.11 – Vgl. ebd. Abb. 13, „Das Schiff der Kirche“, Nordniederländischer Meister, um 1580; Haarlem, *Bischoppelijk Museum*

⁵⁷⁵Rahner, *Symbole der Kirche*, S. 353

Meer fahren, siehe, in eben dem Meer, das so schrecklich ist, schwimmen Schiffe und gehen nicht unter. Diese Schiffe sind die Kirchen, sie segeln dahin mitten im Wettersturm, in den Orkanen der Versuchung, durch die Wogen dieser Welt, mitten zwischen dem Getier klein und groß. Den ihr Steuermann ist Christus mit dem Holz seines Kreuzes. Er führt sie zur Heimat-
de der Ruhe.⁵⁷⁶

Nach Lukas 5,3 lehrte Jesus das Volk vom Schiff aus, er predigte zum Land hin. Das kann auch für die Monstranz gelten, denn hier befindet sich die Hostie als treibende Kraft und Ursache des Heils am mittlern Mastbaum des Christenschiffes. Das Schiff Petri, von dem aus der Herr die Menschen belehrt, steht in Sonderheit für den Primat der Römischen Kirche. Auf der Monstranz prangt das Porträt des päpstlichen Steuermanns unübersehbar auf dem Heck des Christenschiffes. Das Lepantoereignis wurde mit dem in Lk 5,3 geschilderten wunderbaren Fischfang durchaus in Verbindung gebracht (Abb. 51). Papst Pius V. konnte als Begründer der Heiligen Liga und als Oberhaupt der katholischen Kirche als der wahre Sieger über die Ungläubigen angesehen werden. Der Gedanke lag also nicht fern, den Nachfolger auf dem Stuhle Petri als erfolgreichen Fischer darzustellen. Gottvater gewährt diesem Schiff der Kirche segnend seinen Beistand. Petrus sitzt als Steuermann am Heck und hält die Seile des überdimensionalen Netzes fest, in dem die türkische Flotte gefangen ist. Nur wenige Feinde können schwimmend entkommen. Hinter Petrus sind die drei theologischen Tugenden zu sehen: *Spes*, *Fortitudo* und *Caritas*. Phillip II., der Doge und der Papst ziehen mit vereinten Kräften an den Seilen, der spanische König und der Venezianer an je einem, der Papst an beiden. Johannes und Markus unterstützen als Patrone des Juan d'Austria und Venedigs ihre Schützlinge. Die Seilenden des Netzes sind um das Kreuz der *Fides* geschlungen, das von ihr selbst gehalten wird.⁵⁷⁷ Christus lehrte die Völker von der *navicula petri* aus, es ist das Boot des Mannes, auf dem die *Ecclesia* gebaut ist, nicht aber die *Synagoge*.⁵⁷⁸

Im Auftrage des Kardinals Stefaneschi malte Giotto 1298 seine berühmte Navicella. In einer Verteidigungsrede des damaligen Papstes Bonifaz VIII. formulierte ein anderer Kardinal die hier gemeinte Botschaft des Bildes: „In der Kirche, die das Schiff Christi und Petri ist,

⁵⁷⁶Augustinus, En. in Psalm 103, sermo 4,4. 5 (PL 37, 1380f.); zit. n. Rahner, S. 360

⁵⁷⁷Kupferstich Nicolo Nelli 1572, (Bibl. Nat. Paris, Estampes, Eb fol., p.28). Beigefügte Inschrift lautet: „Mirate, anime pie, Con qual arte il Signor de l'uniuerso Insieme aduna il popolo suo disperso E disperge le genti inique, e rie“. Abb. in: DU, 255 (Mai 1962), S. 30

⁵⁷⁸Rahner, Symbole der Kirche, S. 487

gibt es nur einen Lenker und ein Haupt, dessen Befehlen jedermann zu gehorchen hat.“⁵⁷⁹

In der Entfaltung des Themas „Schiff der Kirche“ sind zwei Höhepunkte zu verzeichnen. Wie Ewald M. Vetter⁵⁸⁰ deutlich gemacht hat, lag der erste in frühchristlicher Zeit, der zweite aber im 16. und 17. Jahrhundert. In erster Linie wird wohl der gegenreformatorische Anspruch auf Rechtgläubigkeit ausschlaggebend gewesen sein. Die Gleichsetzung der Kirche mit dem Nachen Petri, den Jesus Christus bestieg, um dem Volk zu predigen und um das Galiläische Meer zu überqueren, führte deutlich die Divinität des Lehramtes der *Ecclesia* und den Primat des Papstes als Nachfolger des Apostels Petrus vor Augen. Der Humanismus löste eine schrifttreue Beschäftigung auch mit der Väterliteratur aus, und hier spielte, wie gezeigt, die „ekklesiologische Nautik“ eine bedeutende Rolle.⁵⁸¹ Auch die immer wichtiger werdende Seefahrt übte einen starken Einfluß aus. Auf dem späteren Deckenfresko der Kirche Maria de Victoria in Ingolstadt stellte C. D. Asam 1734 einen Jesuitenmissionar in Amerika dar, der von einem Schiff aus das Land betritt. Der Missionsgedanke im heutigen Sinne trat erst mit der Gründung des Jesuitenordens im 16. Jahrhundert auf.⁵⁸² In der Bestätigungsbulle „Regimini Militantis Ecclesiae“ (1540) durch Papst Paul III. wird dies grundlegend formuliert:

„Ob sie uns zu den Türken senden oder irgendwelchen anderen Ungläubigen, und sei es auch in den Gegenden die Indien heißen oder zu den Häretikern und Schismatikern oder zu irgendwelchen Gläubigen.“⁵⁸³

Auch auf der Lepanto-Monstranz klingt der jesuitische Gedanke an Mission und Remissionierung an. Für die Geistlichen war es naheliegend, sich im Sinne der Verheißung Christi über die Aufgabe der Apostel als „Menschenfischer“ zu verstehen (Mt 4,19; Lk 5,10).⁵⁸⁴ Die Jesuitenpatres um 1700 kämpften sogar regelrecht darum, im Missionsdienst eingesetzt zu werden. Duhr hat diesen Umstand als das „Sehnen nach Übersee“ bezeichnet.⁵⁸⁵ Der Typus des Schiffes der Kirche zeigt also insgesamt eine starke Beziehung zum Jesuitenor-

⁵⁷⁹Kardinal von Porto in der Verteidigungsrede für Bonifaz VIII. (August 1302). Zit. n. Rahner, a.a.O. S. 503

⁵⁸⁰Vgl. Vetter, Die Kupferstiche zur Psalmmodia eucaristica. Darin ausführlich „Das Schiff der Kirche“, Kap. 4, S. 108 – 171

⁵⁸¹A.a.O., S. 170

⁵⁸²Poeschke: Mission. In: LCI, Bd. 3, Sp. 271–273, Sp. 271

⁵⁸³Formula Instituti Nr. 4; nach Konstantciak, Jesuitentheater in Ingolstadt, S. 251

⁵⁸⁴Vetter, Sankt Peters schifflein, S. 8

⁵⁸⁵Zit. Duhr, Bd. III, S. 333 ff – Vgl. auch B. Duhr: Deutsche Auslandssehnsucht im achtzehnten Jahrhundert. Aus der überseeischen Missionsarbeit deutscher Jesuiten. 1928

den, wurde doch dieser Orden gegründet, um ein Kentern der *navis ecclesiae* zu verhindern. In den Darstellungen des Schiffes der Kirche, so auch auf der Ingolstädter Monstranz, wird deshalb auch die bedingungslose Loyalität zur römischen Kirche und ihrem Oberhaupt dokumentiert.

Auch die Barockkanzel in Schiffsform folgte dem Prinzip der Substitution, wie für die Monstranz oben schon gezeigt wurde. Wie erwähnt steht im Lukasevangelium geschrieben: *ascendens in naviculum Petri docebat turbas*. In der Fronleichnamskirche in Krakau findet man eine Kanzel, deren Korb einen Schiffsrumpf bildet, der Schalldeckel ist als Takelage gestaltet. Bei Schiffskanzeln in Ober- und Niederösterreich (Traunkirchen, Fischlham, Tautendorf) stehen in der Kanzel die sehr naturalistischen Gestalten von Christus und Petri oder zweier Apostel. Der Prediger muß hier selbst wie ein Jünger Christi wirken.⁵⁸⁶ Daß diese Idee in Ingolstadt aufgegriffen wurde, beweist die Tatsache, daß das Oratorium im Jahre 1756 ebenfalls eine Schiffskanzel erhielt, die jedoch nicht mehr erhalten ist. Sie soll die Gestalt eines Kriegsschiffes gehabt haben, ausgestattet mit Mastbaum, Strickleitern, Segeln und Kanonen.⁵⁸⁷ Die berühmte Schiffskanzel in der Klosterkirche Irsee⁵⁸⁸ wurde bereits 1724/25 fertiggestellt. In der Takelage finden sich hier, wie auch auf der Ingolstädter Monstranz der hl. Michael mit Engeln als himmlischer Streiter. Erst durch die Gestalt des Priesters, dem Nachfolger Petris, wurde die Kanzel vervollständigt und so symbolisch zum Leben erweckt.

Um den Gedanken der Substitution des Leibes Christi durch die Hostie weiter zu verfolgen, sei hier eine Lombardische Miniatur von 1480 herangezogen: „Petrus steuert das Schiff der Kirche“⁵⁸⁹ (Abb. 52). Getreu der patristischen Literatur wird der Mastbaum des guten Schiffes dem Kreuz gleichgesetzt, welches das Schiff der Kirche durch das Meer der Gefahren lenkt. Diese *antenna crucis* ist das Symbol der Heilsgewißheit des Glaubens: Petrus steuert das mit Heiligen vollbesetzte Schiff. Diese *ecclesia triumphans* ist den Gläubigen am Ufer ein Anlaß zur Freude, den hochbewaffneten Gegnern aber ein unerreichbares Ziel.

⁵⁸⁶Frey, Kunstwissenschaftliche Grundbegriffe, S. 127 – Ausführlicher dazu auch Mittig, Süddeutsche Schiffskanzeln. – Chapeaurouge, Geschichte der christl. Symbole, S. 65

⁵⁸⁷Hofmann, Nachruf II, S. 189

⁵⁸⁸Abb. in: DU, Mai 1962, S. 40

⁵⁸⁹New York, John Pierpont Morgan Library, Ms. 799 fol. 234 v. – Vgl. Weber: Schiff (Das Schiff der Kirche). In: LCI, Bd. 4, Sp. 61–67, Abb. Sp. 64 – Seit der Gedächtnismedallie Papst Nikolaus' V. (nach 1455) erscheint der Papst auch auf Münzen als Steuermann der Ecclesia. Vgl. ebd., Sp. 65

Wie Vetter zeigen konnte, wurde das Thema der *navicula petri* im Mittelalter verhältnismäßig selten dargestellt. Erst seit der Mitte des 16. Jahrhunderts tritt dieser Bildtyp häufiger auf. Dieses Phänomen ist als Reaktion der Kirche auf die reformatorische Kritik an der Kirchenhierarchie verständlich. Besondere Bedeutung kam hier dem Papst als Steuermann zu, er war der Nachfolger Petri, er beharrte gegenüber den Protestanten auf seinem Primat.⁵⁹⁰ Vergleicht man nun die Buchmalerei mit der Darstellung auf der Monstranz, so wird deutlich, daß der gekreuzigte Christus hier durch die Hostie substituiert wird. Ein höchst originelles Vorgehen, das auch von einer gewissen Logik kündet. Auf unserer Monstranz ist Petrus durch die Emailplakette an hervorgehobener Stelle am Achterschiff als Steuermann ausgewiesen: Zwar ist hier Papst Pius V. dargestellt, doch der Papst war ja der Nachfolger Petri. Allein durch die neue Instrumentierung dieses traditionellen Bildtypus, d.h. durch seine bloße Applikation auf eine Monstranz, ergibt sich ein neuer ekklesiologischer Sinn, der die Einbettung der Hostie in das Schlachtgeschehen erklärlich macht.

In der Neuzeit finden neue Faktoren in die Schiffsallegorese Eingang. Im Kampf gegen den Protestantismus und die Türkengefahr wird die *ecclesia triumphans* des Spätmittelalters zu einer waffenstarrenden *ecclesia militans*. Der Nachen Petri wird gleichsam Kriegsschiff, das der Papst gegen Irrlehrer, Türken und Heiden ansteuert. In einer Illustration Hans Mielichs⁵⁹¹ zu den Bußpsalmen des Orlando di Lasso (1565/70) ist das Christenschiff Petri in einer Allegorie den Heiligen des Alten Bundes gegenübergestellt. Das Christenschiff wird von Tod und Teufel bedroht gegen die es sich mit Waffengewalt erfolgreich wehren kann.

Im Jahr nach der Seeschlacht erschien bei Huybrecht in Antwerpen ein Kupferstich⁵⁹², der Lepanto thematisierte. Das mit verschiedenen Ordensgeistlichen vollbesetzte Kirchenschiff wird hier vom Papst, dem spanischen König und dem Dogen im Kampf gegen die Türken unterstützt. In den beiden übereinander liegenden Mastkörben thront Christus über Maria (Abb. 53). Das Christenschiff wird hier von einem *Navis falsi dogmatis*, und einem *Navis haereticorum* vergeblich attackiert.

Am Achterdeck des Christenschiffes auf der Monstranz flattert der Markuslöwe, das Banner der venezianischen Republik (Abb. 14). Stellt man in Rechnung, daß das Zusammentreffen der beiden Flaggschiffe

⁵⁹⁰Weber, a.a.O., Sp. 65

⁵⁹¹Vetter, Sant peters schifflin, S. 17, Abb. 11

⁵⁹²„Navis Ecclesiae militatis“, Antwerpener Kupferstich, Amsterdam Rijksprentenkabinet. Vgl. Vetter, Schifflin, S. 20 – Abb. bei Weber, a.a.O., Sp. 66

stellvertretend für das der beiden Flotten steht, so müßte das Schiff des Don Juan d'Austria, die „Real“, eine spanische Flagge zeigen. Das Aufeinanderprallen der „Real“ mit Ali Paschas „Sultana“ ist historisch verbürgt: Nach einer Kollision verhakten sich beide Schiffe ineinander und es kam zu einem erbitterten Kampf.⁵⁹³ Die Tatsache, daß das Schiff der Kirche auf der Monstranz weder eine spanische noch eine päpstliche Flagge auf dem Achterdeck führt, ist vielleicht auf eine andere Erwägung zurückzuführen. Es sei hier an Bellinis berühmtes Gemälde „Venedig – Barke des Glücks“ erinnert. Die Stadtrepublik soll als Boot den Wohlstand des christlichen Abendlandes verkörpern, denn Venedig war um 1700 noch immer für seinen außerordentlichen Reichtum bekannt. Sieht man von der Bedeutung als Evangelistensymbol und Wappen einmal ab, so kann der Löwe auch als Sinnbild der *militia christi* verstanden werden. Christus, der Löwe aus dem Stamme Juda, überwindet den Teufel und übt das Richteramt Gottes aus. Außerdem ist er Attribut der *fortitudo*. Die Eigenschaften des *miles christianus* sollten denen des Löwen gleichen; Stärke, Kühnheit und die Verachtung weltlicher Dinge hatten gemeinsame Eigenschaften des Tieres wie des Christenmenschen zu sein.⁵⁹⁴

Eingehakt in die Wantenleiter am vorderen Ende des Christenschiffes ist auf der Lepanto-Monstranz ein Kreuzanker zu sehen. Durch seine Größe und Plazierung ist er zu deutlich formuliert, als daß ihm lediglich funktionale Bedeutung zukäme. Der Anker ist besonders im Barock ein Symbol der *Spes*, ein Sinnbild des Glaubens und der Hoffnung auf Rettung in der Auferstehung.⁵⁹⁵ Durch das Bild des im Mastbaum gekreuzigten Christus sollte bei den Sodaln die Einsicht erweckt werden, daß Christus seinen Kampf gegen den Satan nur am Kreuz zum Siege geführt hat. Hier wird die Hingabe des Gläubigen an den Gekreuzigten gefordert, „der nur mit angenagelten Händen den Fürsten dieser Welt hinauswirft.“⁵⁹⁶

In einer bis 1820 gebeteten Venezianischen Litanei war noch die Anrufung der Muttergottes als *Navis institutoris de longe portans panis* enthalten. Sie ist den Sprüchen Salomons entnommen (Prov.

⁵⁹³Paulson, Lepanto, S. 23 f.

⁵⁹⁴Wang, Militia Christi, S. 222 f.; Hier wird auf Cesare Ripa, Iconologia (Rom 1603), S. 163, Bezug genommen. Die „Fortezza d'animo, e di corpo“ solle einen Löwen auf dem Schild tragen. Auch Otto van Veen, Emblemata sive Symbola (Brüssel 1624), Nr. 16, legt den Löwen so aus: *Fortitudo bellica et potentia quam leo signat, tum secure incedit, cum imperium et pax sive benignitas, coalescunt quod oliva et sceptro declarantur.* – Vgl. Bloch: Löwe. In: LCI, Bd. 3, Sp. 112–119; Sp. 116 f.

⁵⁹⁵Sauser: Anker. In: LCI, Bd. 1, Sp. 119 – Chapeaurouge, Geschichte der christl. Symbole, S. 118

⁵⁹⁶Rahner, Bedeutung der Marianischen Kongregation, S. 215

31,14). Bereits für 1578 gilt durch ein in Ingolstadt gedrucktes Buch⁵⁹⁷ der Gebrauch dieser Anrufung als gesichert, denn sie war in einer Litanei genannt, die sich ausschließlich auf Bibelstellen stützte.⁵⁹⁸ Die Anrufung findet sich auch in einer gleichartigen, 1601 von dem Jesuiten Pinellius in Venedig publizierten Litanei, in der die Muttergottes als brotbringendes Schiff bezeichnet wird.⁵⁹⁹ Sie bringt also, wendet man diese Anrufung auf die Monstranz an, das eucharistische Brot der Christenheit, die sie als treue Mutter nährt. Das Schiff der Kirche meint auch gleichzeitig die Muttergottes, denn sie war den Gläubigen der Zeit selbst ein Bild der wahren Kirche.

Ein wohl venezianischer Stich⁶⁰⁰, der auf etwa 1500 zu datieren ist, zeigt ein nach links fahrendes Schiff mit drei Masten, das — wie auf der Monstranz — von zephyrgleichen Windsköpfen angeblasen wird. Interessant ist jedoch die das Schiff umgebende Inschrift, denn hier wird auf den besagten Spruch Salomons angespielt:

ECCLESIA . NAVIS . DE . LONGE . PORTANS . ETERNE . VITAE .
 DIVITIAS . ET . SI . HERESVM . TEMPESTATE . TURBATVS . QVI . NON .
 INGREDITVR . NON . SALVATVR . VIRTUTE . TAMEN . SPIRITVS .
 SANCTI .

In diesem Zusammenhang wird die Muttergottes zum brotbringenden und damit erlösenden Schiff der Kirche, das jeglichem Unglauben und Sturm trotzen kann. Als Arche und Bundeslade zugleich ist es die „arca“ des neuen Bundes, über der Gott seinen Wohnsitz hat. Die Muttergottes als Ecclesia ist Hüterin des Altarsakraments.⁶⁰¹

Auf einem Nürnberger Flugblatt (Abb. 54), es stammt wohl aus der Zeit um 1630, wird das Thema „Schiff der Kirche“ im protestantischen Kontext zum „Schiff der Passion“ umgewandelt. Hier steuert nun anstatt des Papstes die allegorische Figur des Glaubens das Schiff mit der Lanze des Longinus. Den Mastbaum bildet wiederum das Kreuz, unter dem die Figur der Hoffnung erscheint. Auch hier ist wieder der Hoffnungsanker zu sehen, der auch auf der Lepanto-Monstranz hervorgehoben erscheint. Die Figur der Liebe steht mit ihren beiden Kindern im Vorderschiff. In der aufgewühlten Dünung sind einige Monst-

⁵⁹⁷ *Thesaurus piarum et christianarum institutionum. In usum catholicae juventutis, paesertim vero sodalitatis Deiparae Virginis emandatus nunc editus per Joannem Perellium. Ingolstadii 1578.* Vgl. Sauren, Lauretanische Litanei, S. 16

⁵⁹⁸ Sauren, Lauretanische Litanei, S. 16; Abgedruckt im Anhang Nr. 3, S. 56–58

⁵⁹⁹ Lucas Pinellius: *Meditazioni sopra i Quindici Misteri del Rosario.* Venezia 1601; Vgl. Sauren, a.a.O., S. 26; Dort abgedruckt im Anhang Nr. 9, S. 67–69

⁶⁰⁰ Schreiber, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*, Bd.IV, S. 52, Nr. 1871; nach Vetter, *Sant Peters Schifflin*, S. 14

⁶⁰¹ Noeklens, *Visualisierte Eucharistietheologie*, S. 104

ren und auch die Figur des Todes zu entdecken. Das „Schiff der Passion“ bewegt sich von einem wolkenumhangenen Fels zu einem sonnenbestrahlten Fels, aus dem fünf Ströme hervorquellen, die die fünf Wunden Christi versinnbildlichen.⁶⁰² Der Text von Johann Klai beschreibt die Allegorie. Das Schiff ist so kräftig konstruiert, daß es nicht sinken kann:

„Der *Mastbaum* stehet steif vom *Creützholtz* aufgerichtet /
 der aller Wetter Zorn verachtet vnd vernichtet /
 Die *Seyle* springen nicht sie halten vest und hart
mit welchen Christus vest vnd hart *gebunden* ward.
 Der *Mastkorb* ist die *Kron* von scharfen Dornen spitzen
 In Christus Haut gedruckt: darinnen kan man sitzen
 Den Nordwind lachen auß [...]“

Abschließend ist festzuhalten, daß das Bild vom Schiff der Kirche fest im Geist der frühen Neuzeit verankert war, so daß es auch konfessionelle Differenzen überstand. Nicht nur in den Bildungseliten, auch im volkstümlichen Brauchtum blieb es noch bis ins 19. Jahrhundert erhalten. Darüber gibt u.a. eine Satire des Geistlichen Anton von Bucher (1746-1817) Auskunft: „Entwurf einer ländlichen Charfreytagsprozession samt einem gar lustigen und geistlichen Vorspiel zur Passionsaktion. Herausgegeben von einem Ordenspriester.“⁶⁰³ Buchner schuf durch die verfremdende Übersteigerung gleichzeitig ein regelrechtes Kompendium des Prozessionswesens. Er spricht darin von einem „Schiff in einem Triumphwagen, in dem die katholische Kirche ruhig fährt, weil der Heiland schläft“⁶⁰⁴.

Der Klosterneuburger Holunderbaum

Das anhand der Leopoldspredigten bereits gezeigte Verfahren der Addition und Distribution in der rhetorischen Gedankenfigur der *amplificatio* läßt sich auf die Ikonographie der Schleiermonstranz übertragen. Mehrere traditionelle Themen der christlichen Bildtradition finden in diesem Gegenstand ihre Verbildlichung. Gleich der rhetorischen Verfahrensweise sind jene hier sowohl in häufender, als auch in zergliedernder Weise angeordnet. Die Schleiermonstranz gehört, darauf hat Noppenberger hingewiesen, zu der Gruppe der eucharistischen

⁶⁰²Vgl. Coupe, *The German illustrated Broadsheet*, Bd. I, S. 173, Abb. Bd. II, Nr. 98

⁶⁰³A. v. Bucher: *Bairische Sinnenlust*. Nachw. v. R. Wittmann. 1980

⁶⁰⁴Zit. Anton von Bucher's sämtliche Werke, gesammelt und herausgegeben von Joseph Klessing, VI, München 1822, S. 155 ff. – Zit. n. Vetter, *Sankt peters schifflein*, S. 32

Baummonstranzen, die jedoch mehrheitlich nach der Schleiermonstranz entstanden sind.⁶⁰⁵ Die ebenfalls seltenen Reliquiare in Baumgestalt⁶⁰⁶ folgen in der Formgebung diesen Monstranzen, was sich sehr gut an der Koloman-Monstranz Joseph Mosers in Melk beobachten läßt, die ganz ausdrücklich auf die Schleiermonstranz Bezug nimmt (Abb. 55). Im Gegensatz zu Noppenberger, der die Baummonstranzen lediglich als Verbildlichung des paradiesischen Lebensbaumes sieht, soll das auf Monstranzen thematisierte Wurzel-Jesse-Thema hier ebenfalls Beachtung finden.⁶⁰⁷ Die Behauptung Noppenbergers, daß „der Holunderbaum an der Monstranz von Klosterneuburg keine Beziehung zur Eucharistie“⁶⁰⁸ habe, verstellt den Blick auf die erweiterte Bedeutung dieses Kunstwerks. Im Grunde ist diese Frage umgekehrt zu formulieren, denn es ist im wesentlichen gerade die Eucharistie, welche durch ihre Einbettung in das Schleierwunder ein vielschichtiges Beziehungs- und Bedeutungsgefüge evoziert.

In einem Wiener Emblembuch von 1692 findet sich das Leben des hl. Leopold in fünfzehn Kupferstichen dargestellt, es huldigt gleichzeitig dem Heiligen und dem Kaiser Leopold I.⁶⁰⁹ Auf der 7. Emblemtafel ist die Auffindung des Schleiers dargestellt (Abb. 56).⁶¹⁰ Das Emblembild zeigt eine Jagdgruppe mit drei Hunden, die auf den links stehenden Holunderbaum zurennen. Im Hintergrund ist die Stadt Wien zu sehen. Die Inschrift VENIENT CUM TEMPORE FRUCTUS ist dabei höchst anspielungsreich: Sie bezieht sich erstens auf die neun Jahre des Wartens auf den Schleier, zweitens auf die Gründung des Klosters und seinen sich einstellenden Wohlstand und drittens auf die später erfolgte Heiligsprechung des Landespatrons. Wie bei den Leo-

⁶⁰⁵Noppenberger, Die eucharistische Monstranz des Barockzeitalters, S. 40 ff. Hier werden weitere Baummonstranzen genannt: Rathausen 1688 (Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 18, S. 279, Abb. 214) – Hitzing 1750 (Österreichische Kunsttopographie, Bd. 2, S. 67, Abb. S. 67) – Puch bei Fürstenfeldbruck o. J. (Die Kunstdenkmäler von Bayern Bd. 1, S. 274) – Sigmaringen o. J. (Braun, Das christliche Altargerät, Abb. 227) – Wolfegg o. J. (Kunstdenkmäler Württembergs, Waldsee, S. 293, Tf. 74) – Kloster Seon 1686: Rosenstock mit 15 Geheimnissen des Rosenkranzes, von Hans Jakob Wildt aus Augsburg (Seling, Kunst der Augsburger Goldschmiede, Bd. 3, Nr. 304) – St. Jaques sur Coudenberg 1756: Palmenstamm mit Ähren, Brüssler Meister (Heppe, Figürlich und szenisch gestaltetes Altargerät, S. 24) – Franziskanerkirche Wien 1771: sog. „Lichtenstein-Monstranz“ von Joseph Ferdinand Wurschbauer, Brennender Dornbusch (Ausst. Kat. Wien 1980 „Maria Theresia und ihre Zeit“, Kat. Nr. 65,03).

⁶⁰⁶Vgl. Braun, Die Reliquiare des christliche Kultes, S. 501 f.

⁶⁰⁷Noppenberger, a.a.O., S. 41

⁶⁰⁸Zit. Ebd.

⁶⁰⁹Stiftsbibliothek Klosterneuburg, F 5 I 150a – Ausst. Kat. Klosterneuburg 1985, „Hl. Leopold“, Kat. Nr. 453 – Das Buch ist eine Promotionsgabe namentlich genannter bürgerlicher Studenten an vier adelige Herren und ihren Philosophieprofessor. – Vgl. Lesky, Das Leben des hl. Leopold in einem Emblembuch, S. 118

⁶¹⁰Lesky, a.a.O., S. 133 (m. Abb.)

poldspredigten bereits festgestellt, werden die heiligen Tugenden der Geduld, Frömmigkeit und Beharrlichkeit auf den Kaiser übertragen. Hier lagert sich zudem die Bedeutung der erst spät erfüllten Hoffnung auf einen Thronfolger an; der Holunder ist somit Lebens- und Hoffungsbaum des Heiligen und der Casa d'Austria zugleich. Die Furcht um die genealogische Nachfolge war im Hinblick auf Kaiser Karl VI. von besonderer Brisanz, denn eine alte Prophetie weissagte ihm durch einen Baum das Absterben seiner Dynastie:

„Schon vor Zeiten hat man in Verwunderung gezogen, daß das Römische Reich im occident durch einen Augustum angefangen und sich wiederumben durch einen Augustum geendigt habe; allermaßen auch daß Constantinopolitanische im Orient von Constantino Magno aufgerichtet und von Constantino, welchen Machomet yberwundten wider verloren worden. Von dem Römischen Teutschen Reich ist wißent, daß solches durch Karolum Magnum in großem Ansehen kommen, waß es für ein Endte nembe solle, stehet bei dem Himmel. Merckwürdig mag anscheinen waß ich einstens in einem getruckhten Teutschen sehr alten Büechel gelesen: Nemblich, daß Kayßer Karolus V. einstmahls im Thyroll uf einer Jagd sich alßo verrithen habe, daß Er alle seine Hofherren hinter sich und waiß nit wo gelaßen. Derweillen Er sich aber zimblich abgemattet, bandte er sein Roß an einen Baumb und ruehte schlaffent darunter, da Ihme dann getraumbet habn solle, der Baumb dorre ab, und hange daran das Wappen Karoli VI. imperatoris seines Nammens Nachfolgers under solches Wappen stelle sich her daß Bayer. Wappen, und wird noch heuntigen Tages der Orth das Karlthall benambset, woraus Auctor obgedachten Puechels prognosticieret, Karolus VI. werde der Lezte vom Hauß Oesterreich Kayser sein alsdann die Röm. Kron an das Hauß Bayern übersetzt werden solle, welche Regierung fast glücklich sein wird, iedoch nit lang hinnach Sixtus VI. Babst und under Ihme der Antechrist gebohren werden: ita finietur cursus mundi.“⁶¹¹

Der bayerischen Prophetie vom Untergang Habsburgs wurde auf der Schleiermonstranz in bildlicher Weise widersprochen, denn hier ist der Baum ein Lebensbaum und Versprechen des dynastischen Fortbestandes, denn der kniende Fürst erhält von der Muttergottes nicht nur den Schleier, sondern auch ihren Sohn in Gestalt der Hostie, als Verheißung des eigenen Sohnes.

Die im Volksglauben verwurzelten Vorstellungen vom Holunderbaum wurden bereits behandelt. Jenseits des legendären Holunderstrauches und der primär verbildlichten *historia* mußte sich der zeitgenössische Betrachter der Monstranz zunächst an den Baum des Lebens (Gen 2,9 u. 2,24) erinnern fühlen, der wie der Holunderbusch fruchttragend dargestellt wurde. Der Baum der Erkenntnis war jedoch dürr und ein

⁶¹¹Mundus Christiano Bavaro Politicus. o.P. Cod. germ. Monac. 3009. Zit. n. Kampers, Die Deutsche Kaiseridee in Prophetie und Sage, S. 149 f.

Sinnbild des Todes. In der Gegenüberstellung symbolisierten beide das Alte und das Neue Testament.⁶¹² Sieht man den fruchtragenden Holunder als Lebensbaum, so symbolisiert er die Überwindung des alten Bundes, was durch die Anwesenheit Christi in der Eucharistie unterstrichen wird. Der Holunderbaum als *arbor fructifera* ist somit Typus des Lebensbaumes im himmlischen Paradies (Offb 2,7; 22,1-2 u. 14), der jeden Monat neue Früchte trägt.⁶¹³ In dieser Hinsicht kann der Holunderbaum auch hier als Fruchtbarkeitssymbol verstanden werden, wie dies bereits für den politischen und den volksfrommen Bereich aufgezeigt wurde. Leopold der Heilige findet also nicht nur den Schleier, sondern auch den Paradiesbaum, der am Anfang und Ende der Zeiten im Paradies wächst. In der Offenbarung des Johannes befindet sich der Baum im himmlischen Jerusalem⁶¹⁴; der Landespatron wird durch die Anbetung des mystischen Baumes zum Bewohner des Himmels. Auf diese Weise kann der Schleierfund als Verheißung der später erfolgten Heiligsprechung gelten.

Füglister hat gezeigt, daß in der Verbildlichung der Antithese von Lebens- und Erkenntnisbaum ein direkter Zusammenhang zur Eucharistie hergestellt wurde. Auf einem süddeutschen Holzschnitt (um 1465, Abb. 57)

„[...] werden Ecclesia und Synagoge unter den Armen des Lebenden Kreuzes von zwei etwas tiefer stehenden Bäumchen flankiert, deren Früchte die Form von Hostien und kleinen Äpfeln (oder Totenköpfchen?) haben. Unter dem eucharistischen Baum hält eine gekrönte und nimbierte Frau ein Kruzifix in ihrer erhobenen Hand.“⁶¹⁵

Im Spiegel dieser Ikonographie des Hostien- und Totenkopf-Baumes zeigt sich die Schleiermonstranz selbst als fruchtbarer Hostienbaum, der den Sieg der Ecclesia über die todgeweihte Synagoge symbolisiert.

Der Lebensbaum wurde als alttestamentlicher Typus des Kreuzes verstanden: Das *lignum vitae* war das *lignum crucis*. Der für die Klosteneuburger Chorherren höchst bedeutsame hl. Augustinus setzte den Lebensbaum gleich mit der „Frucht“ des Lebensbaumes, also mit Christus selbst.⁶¹⁶ Der Kirchenvater stellte den Sündenbaum der Erkenntnis dem erlösenden Holz des Kreuzes gegenüber: *In arbore pe-*

⁶¹²Vgl. L. Stauch: Art. „Baum“ In: RDK, Bd. 2, Sp. 69 f.

⁶¹³Bentkowska, *Symbolics of the Tree*, S. 92 – Lurker, *Der Baum in Glauben und Kunst*, S. 80 f.

⁶¹⁴Bauerreiß, *Arbor Vitae*, S. 3 f.

⁶¹⁵Zit. Füglister, *Das Lebende Kreuz*, S. 134 ff. und S. 40-42 (Abb. Tf. IX) – Vgl. J. Flemming: Art.

„Baum, Bäume“ In: LCI, Bd. 1, Sp. 265

⁶¹⁶Füglister, *Das Lebende Kreuz*, S. 4 – Vgl. Augustinus, *De civitate dei*, 13, 31

rivimus, in arbore redempti sumus und *In ligno mors, in ligno vita pependit*.⁶¹⁷ Schon vor Augustinus hatte in Jerusalem die Verehrung des *vera crux* begonnen, die in Bonaventuras Schrift „Lignum Vitae“ und Umberto von Casalas Christusdarstellung „Arbor Vitae“ kulminierte. Um das Schicksal des Holzes vom Paradies bis zu Golgatha bildete sich ein reicher Legendenschatz⁶¹⁸, und im 12. Jahrhundert tritt die Kreuzeslegende bereits in sehr vielfältigen Versionen auf.⁶¹⁹ Noch in einer barocken Kreuzmeditation läßt sich der Gedanke vom Kreuz als Lebensholz verfolgen: Auf einem Meditationsbild wird das Kruzifix als grünender Lebensbaum gezeigt, das als Früchte christliche Tugenden trägt, die durch Szenen aus dem Leben Jesu versinnbildlicht werden (Abb. 58).⁶²⁰ Christus als „neuer Adam“ bringt das Holz des Paradiesbaumes erneut zum Blühen und tilgt damit die Schuld des „alten Adams“.⁶²¹ Über dem mit gefaßten Edelsteinen reichverzierten Nodus der Monstranz teilt sich der Stamm des Holunderbaumes in zwei sich überkreuzende Äste. An dieser Stelle ist eine kreuzförmige Brosche mit gefaßten Perlen befestigt. Diese sichtbare Kennzeichnung bestätigt, daß der Holunderbusch der Schleiermonstranz als Kreuz verstanden werden sollte, denn das sich in Y-Form gabelnde Holz läßt an mittelalterliche Baumkreuze dieses Aussehens denken, die noch in der Barockzeit auftreten.⁶²²

Es läßt sich festhalten, daß in der Schleiermonstranz eine gedankliche Verschmelzung des Kreuzes von Golgatha mit dem Baum des Lebens stattfindet. In der Schleiermonstranz wird deshalb die gesamte biblische Weltgeschichte in einem Gegenstand zusammengefaßt: Der Baum der Erkenntnis im Garten Eden steht für die Schöpfung und gleichzeitig — als in der Mitte des himmlischen Jerusalems befindlich — das Ende aller Zeiten. Im Zentrum der Geschichte steht die Kreuzigung Christi am Holz des Lebensbaumes, die durch die Schleiermonstranz versinnbildlicht ist. Weiter wurde dem Lebens- und Erkenntnisbaum im Sinne der Psychomachie die moralische Deutung von Tugend- und Lasterbaum überlagert.⁶²³ Der unter dem Baum der Tugend kniende hl. Leopold empfängt auf der Schleiermonstranz in

⁶¹⁷Lesky, Barocke Embleme, S. 167

⁶¹⁸Füglister, Das Lebende Kreuz, S. 5

⁶¹⁹Vgl. L. Stauch: Art. „Baum“ In: RDK, Bd. 2, Sp. 65 – H. W. van Os u. G. Jázai: Art. „Kreuzlegende“ In: LCI, Bd. 2, Sp. 642-648 – Cook, The Tree of Life, S. 122 f.

⁶²⁰Rosenberg, Christliche Bildmeditation, S. 70-74

⁶²¹A.a.O., S. 51 – Vgl. H. W. van Os und G. Jázai: Art. „Kreuzallegorie“ In: LCI, Bd. 2, Sp. 599

⁶²²Koch, Sonderformen des Heilandkreuzes, S. 8 f. – Lurker, Der Baum in Glauben und Kunst, S. 116 f., weitere Bildbeispiele siehe LCI, Bd. 2, Sp. 595-600

⁶²³M. Evans: Art. „Tugend und Laster“. In: LCI, Bd. 4, Sp. 389 f. – W. Föhl: Art. „Baum“. In: RDK, Bd. 2, Sp. 88

übertragenem Sinne vom Baum des Lebens die Gaben des hl. Geistes und die christlichen Tugenden, die durch das Opfer Christi in die Welt gekommen sind. Jene Tugenden wurden verstanden als von den Gaben des Geistes inspiriert.⁶²⁴ Im ersten Psalm wird der gerechte Mann, der im Einklang mit den göttlichen Gesetzen lebt, mit einem Baum am Wasser verglichen, „der seine Früchte bringt zur rechten Zeit. Sein Laub wird niemals welk, und alles was er tut, gelingt ihm wohl.“ (Ps 1,3)⁶²⁵ Dieser Gedanke wurde von den Zeitgenossen im Hinblick auf die Schleiermonstranz durchaus erkannt, wie ein 1630 als Flugblatt verbreiteter Kupferstich⁶²⁶ zeigen kann. Kaiser Friedrich II. wird darauf in Anknüpfung an Jeremias 17,7-8 gefeiert als „Österreichischer beständiger griener Baum, [...] so von villen Feinden wellen bestigen werden aber zu schanden werden“. Auf dem Stamm ist das lorbeerumkränzte Porträt des Herrschers angebracht, im Laub des Baumes erscheinen die Namens seiner Tugenden. Oben im Bild prangt eine Monstranz zwischen zwei Kartuschen, aus den Zweigen fallen die Feinde herab. In den Ecken findet sich ein erweitertes Zitat des C. Julius Caesar: *Veni, Vidi, deus vicit*. Das sich auf den Sieg am Weißen Berg 1620 beziehende Blatt dokumentiert in der Allegorese die Identität von Staat und Monarch, wie dies ebenso für den höchst aufschlußreichen Titelkupfer einer Predigt des Abraham a Sancta Clara gilt, die er 1674 anlässlich der dritten Eheschließung Leopolds I. hielt (Abb. 59).⁶²⁷ Der Lorbeerbaum wird hier durch das Wappenschild als Baum Österreichs ausgewiesen, vor dem die hl. Magdalena als Patronin der Ehefrau Eleonore Magdalena von Pfalz-Neuburg niederkniet. Von rechts nähert sich der österreichische Adler der Baumkrone mit einem Schriftband im Schnabel: *Faciet fructum usta [?] genus suum*. Tatsächlich wird in der Predigt um einen Thronfolger gebeten. Links des Baumes erscheint der auferstandene Christus der Magdalena als Gärtner mit einer Schaufel; er wird so als Garant des dynastischen Fortbestandes Habsburgs gesehen. Rechts im Vordergrund steht der hl. Leopold als Landes- und Namenspatron mit Kirchenmodell und Flammenschwert. Links im Hintergrund versuchen Putten das Rad der Fortuna festzuhalten, rechts wird der Tod durch eine Halsgeige gefesselt. Zwei Füllhörner mit Palmzweigen umrahmen das Bild. In den Ecken tragen vier Putten Kartuschen mit Emblemen. Für die Schleier-

⁶²⁴M. Evans: „Tugenden“. In: LCI, Bd. 4, Sp. 364

⁶²⁵Vgl. Hilger, Geheimnis des Baumes, S. 38 ff. – Lurker, Der Baum in Glauben und Kunst, S. 17

⁶²⁶Ausst. Kat. Graz 1964, „Graz als Residenz“, Nr. 14, Exemplar im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. – n. Matsche, Kunst im Dienst der Staatsidee, S. 117, Anm. 369 und 369a

⁶²⁷Abraham a Sancta Clara: Prophetischer Willkomb. Wien 1677 – Ausst. Kat. Klosterneuburg 1985, „Hl. Leopold“, Kat. Nr. 449 (m. Abb.)

monstranz läßt sich eine fast analoge Inhaltlichkeit erkennen, die sich nunmehr auf den später ebenfalls lange kinderlosen Karl VI. bezieht: Hier kniet der hl. Leopold als Personifikation der österreichischen Herrscher vor dem durch Christus gepflanzten fruchtbringenden „Lebensbaum“ des Staates und des Hauses Habsburg: Der Holunder auf der Schleiermonstranz symbolisierte nicht nur den Baum des Lebens, er stand auch für die Dynastie der sich auf die Babenberger berufenden Habsburger, die — im Rekurs auf den oben bereits genannten Babenberger-Stammbaum — auf die Genealogie der Habsburger anspielte. Während des gesamten 16. und 17. Jahrhunderts, wie auch noch im frühen 18. Jahrhundert waren Stammbäume außerordentlich beliebt und verbreitet.⁶²⁸

Der Holunderstrauch wurde in Klosterneuburg mit der Wurzel Jesse in eine enge Verbindung gebracht. Der berühmte siebenarmige Leuchter (Abb. 46) enthielt, so glaubte man damals, das Holz des legendären Gewächses. Peter Bloch⁶²⁹ hat gezeigt, daß der siebenarmige Leuchter auf die über der Wurzel Jesse ruhenden sieben Gaben des hl. Geistes verweist (Jes 11,2).⁶³⁰ Daß die Schleierlegende mit den Reliquien des heiligen Markgrafen in Verbindung gebracht wurde, zeigt die getriebene Darstellung der Schleierlegende auf der Rückseite eines Leopoldreliquiars von 1588. (Abb. 45b). Es befand sich zur Entstehungszeit der Monstranz allerdings im sogenannten Königin-Kloster in Wien.⁶³¹ Die auf dem Reliquiar zu beobachtende Verbindung des Babenberger-Stammbaumes mit den Leopoldswundern schließt die Vorstellung von Leopold als Stammvater aller österreichischen Landesherren ein: Heiligenlegende und Wurzel Jesse sind hier auf sinnträchtige Weise überlagert. In Klosterneuburg war diese Idee bereits durch den Babenbergerstammbaum nach der Familiengeschichte Ladislaus Sunthayms (1491 gedruckt) eingeführt und stand dort jedermann vor Augen, denn das Stift ließ 1489 bis 1492 das große Triptychon malen, das im Kreuzgang neben dem Grab des Markgrafen aufgestellt wurde, womit es Kultbild und Genealogie zugleich war.⁶³² Auch für die Dynas-

⁶²⁸W. Föhl, Art. „Baum“. In: RDK, Bd. 2, Sp. 85

⁶²⁹Bloch, Der siebenarmige Leuchter, S. 166

⁶³⁰*Et egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice ejus ascendet. Et requiescet super eum spiritus Domini: spiritus sapientiae, et intellectus, spiritus consilii, et fortitudinis, spiritus scientiae, et pietatis, et replebit eum spiritus timoris domini.*

⁶³¹Wacha, Reliquien und Reliquiare, S. 14 – Saliger, Dom- und Diözesanmuseum Wien, Kat. Nr. 29 (mit Abbildungen und älterer Literatur).

⁶³²Röhrig, Leopold III., S. 137 f. – Ausst. Kat. Klosterneuburg 1985, „Hl. Leopold“, Kat. Nr. 303 (m. Abb.)

tie der Habsburger, die sich als rechtmäßige Nachfolger der Babenberger sahen, existierte seit etwa 1680 ein „Arboretum Austriacum“ von Schönleben, eine Genealogie mit über 300 gestochenen Wappen.⁶³³

Das Motiv des Jessebaums fand als Stammbaum Christi auch auf Barockmonstranzen häufig Verwendung.⁶³⁴ Jesse war der Vater Davids und dadurch, wie Leopold für die österreichischen Herrscher, der Stammvater der Könige.⁶³⁵ Das berühmteste Beispiel dafür war die 1806 eingeschmolzene Monstranz, die der Augsburger Goldschmied Hans Jacob Bair 1610/11 für den Eichstätter Bischof Konrad von Gemmingen für 60 000 fl. anfertigte. Sie hatte die Form eines Rankenbaumes, versehen mit den Halbfiguren der Vorfahren Christi, über dem Sanctissimum die Muttergottes mit Kind, Gottvater und der hl. Geist. An der Hauzenberger Monstranz (um 1670) von Georg Wilhelm Fesenmayr liegt die Figur Jesses auf dem Monstranzfuß, der Stammbaum wächst aus dem Leib des Stammvaters heraus.⁶³⁶ In Klosterneuburg wird sicherlich die ähnlich aufgebaute Wiener Monstranz (vor 1674) im niederösterreichischen Pottenstein bekannt gewesen sein.⁶³⁷

Das Sanctissimum als Teil der gnadenbringenden Trinität

Überwindung des Halbmondes vor Lepanto

Einen wichtigen Ansatzpunkt zur Deutung der Lepanto-Monstranz liefern die schmalen Silberstreifen, die als überlange Ständer die gesamte Takelage des Christenschiffes durchziehen. Auf diesen Silberstreifen sind an verschiedenen Stellen Worte eingraviert. Einmal heißt es „Io, Victoria“, ein andermal gar nur „Victoria“. Interessanter ist da schon ein Schriftbändchen über dem Erzengel Michael, auf dem „donec auferatur luna Ps.71,7“ zu lesen ist (Abb. 23). Die gleiche Aufschrift wird noch einmal auf einem anderen Silberstreifen sichtbar, der kurz vor dem Bug des Christenschiffes herabflattert. Am obersten Segel des vorderen Hauptmasten finden sich die Worte „erubescere luna“.

⁶³³Coreth, Österreichische Geschichtsschreibung, S. 34

⁶³⁴Zahlreiche Beispiele bei Noppenberger, Die eucharistische Monstranz des Barockzeitalters, S. 58-61

⁶³⁵*eregiatur virga de radice jesse* (Jes 11,1) – W. Föhl, Art. „Baum“. In: RDK, Bd. 2, Sp. 87 f.

⁶³⁶Heppe, Figürlich und szenisch gestaltetes Altargerät in der Barockzeit, S. 21 – Hier werden mehrere Wurzel-Jesse-Monstranzen beschrieben. – Feuchtmüller, Barock in Österreich, Bd. 2, S. 46

⁶³⁷Ausst. Kat. München 1960, „Eucharistia“, Kat. Nr. 244

Es handelt sich hierbei um Ausschnitte⁶³⁸ des Psalmverses 71,7, der in voller Länge lautet: *Orietur in diebus eius iustitia, et abundantia pacis, donec auferatur luna.*⁶³⁹ Auf dem bereits bekannten Stich des Papstes Pius V. ist dieser Psalmvers am unteren Rand in seiner vollen Länge lesbar (Abb. 35). Luna ist hier im streng heraldischen Sinne auf die Türken bezogen, denn der die Büste Pius' V. tragende, in Eisen geschmiedete Türke trägt gleichfalls eine nach unten gekehrte Mondsichel. Auf der Monstranz ist mit dem Wort *orietur* die aufgehende Sonne des Erlösers in der Hostiengestalt gemeint. Sie steigt immer heller empor, während der Mond untergehen muß. Die Folie der barocken Sonnenmonstranz wird hier benutzt, um spielerisch auf den symbolischen Gegensatz der beiden Gestirne hinzuweisen. Der Psalmvers fungiert in erster Linie aber als Fürbittgebet der Christen in Kriegsgefahr. Gleichzeitig wird die Wirkkraft des Gebetes, insbesondere des Rosenkranzgebetes, durch den siegreichen Schlachtausgang eindrucksvoll unterstrichen. Als Lied ist der Psalm 71 ganz auf die Bekehrung der Heidenvölker ausgerichtet, huldigen doch diese hier dem neugeborenen König durch ihre Herrscher.⁶⁴⁰ Beda Venerabilis verknüpft den Psalmvers 71,7 interessanterweise mit dem Bild der Apokalyptischen Frau:

„Ein Weib, von der Sonne umkleidet, aber den Mond zu den Füßen: das ist die Kirche. Gegürtet ist sie mit dem Sonnenlicht Christi, und so tritt sie allen Glanz des Irdischen mit den Füßen. Denn so spricht sie: in seinen Tagen wird die Gerechtigkeit aufgehen und die Fülle des Friedens, bis daß der Mond nicht mehr scheint (Ps 71,7). Das will bedeuten: so lange wird die Fülle des Friedens heranwachsen, bis daß die Kirche aufheben wird jegliche Wandelbarkeit des Sterbenmüssens, dann, wenn einmal der letzte Feind besiegt ist, der Tod.“⁶⁴¹

Die *mulier amicta sole*⁶⁴² ist, und das ist verblüffend genug, auf der Monstranz ganz anschaulich mit dem Sonnenlicht Christi gegürtet, denn vier queroval gefaßte Turmaline bilden den Gürtel der Marienfigur. Der Turmalin, auch Karfunkel genannt, stand in der Lithologie des Mittelalters stets für Jesus Christus.⁶⁴³ Durch diesen Umstand wird jene Beschreibung des Beda illustriert, die nicht nur das Bild der Madonna auf der Monstranz schildert, sondern auch auf eine marianische

⁶³⁸Noppenberger will an dieser Stelle seltsamerweise den ganzen Psalmvers entziffert haben. Vgl. ders., Monstranzen, S. 63

⁶³⁹Übertragung des Heiligen Hieronymus, Vulgata (Psalterium Gallicanum)

⁶⁴⁰Pascher, Das Liturgische Jahr, S. 413

⁶⁴¹Explanatio Apoc. II, 12 (PL 93, 165 D) – Zit. n. Rahner, Maria und die Kirche, S. 112

⁶⁴²Vgl. Kap. 4.1

⁶⁴³Meier, Gemma Spiritalis, S.104 f.; vgl. Kap. 6.3

Ekklesiologie hindeutet. Die Kirche kann den Tod, d.h. die Vergänglichkeit der Welt selbst, in Gestalt der Türken letztendlich besiegen, denn nur die katholische Kirche gewährt dem Menschen die eschatologische Gewißheit des ewigen Lebens.

Seitlich des linken Mastkorbes, der wohl von Albrecht V. besetzt wird, steht „*Erubescere luna*“ zu lesen. Es handelt sich hier sehr offensichtlich um einen Schlachtruf gegen die türkische Flotte. Der Imperativ „*erubescere*“ kommt in der Vulgata nicht vor. Hier wird der Mond wiederum schlicht als heraldisches Zeichen des Gegners verstanden. Die gerade betrachtete Abbildung liefert aber einen Anhaltspunkt dafür, daß hier auf einen Vers in der Offenbarung angespielt wird. Am oberen Rand des Stiches steht zu lesen: *Luna tota facta est sicut sanguis*. Das sind letzten Worte des zwölften Verses im sechsten Kapitel der Offenbarung.⁶⁴⁴ Wenn der Mond hier zu Blut wird, so handelt es sich bei dem Aufruf „*erubescere luna!*“ um einen Schlachtruf gemäß der Prophezeiung des Johannes. Der blutrote Mond steht für die schwer verwundete und im Todeskampf befindliche Streitmacht der Türken. Bezüge zur Kirchensymbolik des Mondes sind deshalb nicht anzunehmen.⁶⁴⁵ Die Allegorese von Blut und Mond bringt das Wunder von Lepanto in engen Zusammenhang mit dem Pfingstwunder:

„Am Himmel und auf der Erde lasse ich wunderbare Zeichen erscheinen: man sieht Blut, Feuer und dichte Rauchwolken, die Sonne verfinstert sich, und der Mond wird blutrot. So kündigt sich der große strahlende Tag des Herrn an.“⁶⁴⁶ (Apg 2, 19-20)

Der hl. Geist entscheidet in der Schlachtdarstellung letztendlich als ausführende Gewalt über den siegreichen Ausgang der Schlacht. Die Tatsache, daß auf der Monstranz nur Bruchstücke von Bibelversen verwendet wurden, erinnert an ein aus der barocken Emblematik bekanntes Verfahren: Hier wurden in der *inscriptio* gerne Satzteile ausgelassen, die dann, durch die *pictura* ergänzt, die Aussage des Emblems konstituierten. Der damals bibelfeste Betrachter wußte die fehlenden Worte sowohl leicht zu ergänzen, als auch deren neuen

⁶⁴⁴In der Vulgata: *et vidi cum aperuisset sigillum sextum et terrae motus factus et magnus et sol factus est niger tamquam saccus cilicinus et luna tota facta est sicut sanguis*. (Offb.6, 12)

⁶⁴⁵Vgl. Rahner, *Mysterium Lunae*. In: Ders., *Symbole der Kirche*, S.91–173

⁶⁴⁶Einheitsübers. In der lateinischen Übertragung des hl. Hieronymus: „*et dabo prodigia in caelo sursum / et signa in terra deorsum / sanguinem et ignem / et uaporem fumi // sol conuertetur in tenebras / et luna in sanguinem / ante quam ueniat dies domini magnus et manifestus.*“

Sinn im Bildkontext herzustellen. Die rhetorische Figur der Ellipse oder *detractio* verlangte die sprachliche Redundanz der *inscriptio*.⁶⁴⁷

In der Takelage überhalb des linken Mastkorbes befindet sich die Gravur „Io ! Io !“ auf einem Silberbändchen. Dabei handelt es sich um den Ausruf religiöser Verzückung und Dankbarkeit, der sich nach dem erhörten Rosenkranzgebet für Lepanto löste. Vermutlich wird hier ein an den Psalm 117,16 (Vulgata) geknüpfter Siegesruf über die Türken alludiert, der v. a. im Zusammenhang mit den österreichischen Türken-siegen gebraucht wurde: *Io victoria! Dextera Domini fecit virtutem*.

Bei dem verloren gegangenen „Türckhen“, der einst den Schaft der Ingolstädter Monstranz bildete, muß es sich um einen Vollguß oder zumindest um einen stabilen Hohlguß aus Gold gehandelt haben. Solche an Karyatiden erinnernde Tragfiguren finden sich zwar häufig als Schaft von Monstranzen, doch sind dies zumeist Engel oder Heilige.⁶⁴⁸

Im Gegensatz zur Turmmonstranz brachte die Sonnenmonstranz formale Probleme beim Übergang vom Schaft zum Strahlenkranz, die gerade durch die Einfügung von Karyatidenfiguren gelöst werden konnten.⁶⁴⁹ Für den Joseph Braun ist diese Praxis „nicht gerade Ausdruck guten Geschmacks und feinen Empfindens für das, was sich ziemt, wenn man heilige Figuren [...] zum Schaft von Monstranzen erniedrigte“⁶⁵⁰. Erniedrigung ist wohl das passende Wort dafür, was die einstige Schaftfigur der Lepatomonstranz darstellen sollte. Die in der Rechnung aufgeführte Türkenfigur muß jedoch als absolute Ausnahmeerscheinung gelten. An keinem Werk der barocken Goldschmiedekunst wird ein Eindringen der weltlichen Silberplastik in den sakralen Bereich so greifbar wie hier. Bestenfalls ist an die häufigen Schaft- und Aufsatzfiguren in Verbindung mit Pokalen oder Kredenzen zu denken; erinnert sei hier nur an die Tragfigur des berühmten Merkelschen Tafelaufsatzes in Amsterdamer Rijksmuseum. Der unterjochte Türke diene als drastisches Bild des geläuterten Glaubens und verdeutlichte die Unterwerfung der Häresie, von deren Realität sich die Zeitgenossen auch selbst überzeugen konnten. Der bayerische Kurfürst beschäftigte seit 1686 türkische Zwangsarbeiter bei Kanalarbeiten in Schleißheim und München, sowie in Manufakturen. Am Hofe und bei Adeligen waren sie als Bedienstete tätig, seit 1688 gab es sogar eine Zunft türki-

⁶⁴⁷Vgl. Kemp, *Angewandte Emblematis*, S. 28; Zitiert hier Balthasar Kindermann: „Ein oder mehr Wörter außzulassen, und in der Obschrift zuverbergen, ist sehr zierlich und schicklich.“ Aus: Kindermann, *Der deutsche Poet*, Wittenberg 1664

⁶⁴⁸Beispiele bei Hering–Mitgau, Anm. 152 – vgl. Noppenberger, *Monstranzen*, S. 32 f.

⁶⁴⁹Weinbrenner, *Das kirchliche Kunstgewerbe der Neuzeit*, S. 231 f.

⁶⁵⁰Zit. Braun, *Altargerät*, S. 384

scher Sesselträger.⁶⁵¹ Durch sein ikonologisches Programm wird das Schleißheimer Schloß auch als Triumphmal des Türkensiegers Max Emanuel ausgewiesen. In den Arkadenscheiteln des Treppenhauses sind Türkenköpfe mit Trophäen zu sehen, im anschließenden Saal und im Viktoriensaal werden die Siege des Kurfürsten durch die Gemälde von Beich und Amigoni gefeiert.⁶⁵² Schleißheim, an dessen Bau türkische Zwangsarbeiter mitwirkten, dokumentierte den politischen Sieg über den Islam, der ebenfalls ein Hauptaspekt der Lepanto-Monstranz ist.

Im Gegensatz zur Kleinteiligkeit der Mandorla, deren Eindruck sich aus der Distanz egalisiert, wurde dem etwas entfernt befindlichen Gläubigen durch die relativ große Figur des Schafftes die Thematik der Monstranz augenfällig mitgeteilt. Ein näheres Herantreten an die kleinteilige Schaufläche war für ein erstes Verständnis der Thematik also garnicht nötig, es wurde aber herausgefordert. Die Türkenfigur kann insgesamt, betrachtet man den Gegenstand einmal unter rhetorischen Gesichtspunkten, als *expositio* des gesamten Objektes verstanden werden. Näherte man sich der Monstranz, so mußte der Blick zuerst auf das Traggestell fallen, noch bevor eine genauere Betrachtung der Schaufläche erfolgen konnte. Man kann hier von einer Strategie des „gelenkten Blickes“⁶⁵³ sprechen. Es geht darum, dem Betrachter die Botschaft des Gegenstandes unmißverständlich klarzumachen. Denn nachdem der Adressat die Figur erkannt hat, wird er sich der Monstranz nähern müssen, um genauere Informationen über das hier dargestellte Heilsgeschehen zu erhalten. Die Annäherung oder das Berühren der Monstranz war den Laien nur dann gestattet, wenn sich keine konsekrierte Hostie im Sanctissimum befand, meist war aber auch dies untersagt. Nur ein Priester durfte das Gerät in diesem Zustand anfassen oder tragen. Bei leerer Lunula war die Monstranz zwar immer noch ein ehrwürdiger Gegenstand, der strenggenommen aber nicht mehr heilig, d.h. die Sodalen der Kongregation konnten ihn in der Sakristei bewundern. So ist es sehr wahrscheinlich, daß diese Prunkmonstranz eine ähnliche Funktion erfüllte, wie die Objekte barocker Kunstkammern, die häufig Anlaß zu gelehrten Gespräche gaben. Dem jesuitischen Präses der Marianischen Kongregation oblag es, mit den Sodalen geistliche Übungen abzuhalten, geistliche Schauspiele (Meditationen) aufzuführen und fromme Schriften (Xenien) zu studieren.⁶⁵⁴

⁶⁵¹Ausst. Kat. München 1976, Barock und frühe Aufklärung, S. 82, Kat. Nr. 212

⁶⁵²Kiby, Exotismen des Kurfürsten Max Emanuel, S. 184 f.

⁶⁵³Vgl. Warncke, Sprechende Bilder, S. 295–323

⁶⁵⁴Krammer, Bildungswesen und Gegenreformation, S. 190

Sicherlich war die Monstranz hierin ebenfalls Gegenstand und Auslöser theologischer Gespräche und Unterweisung. Die Jesuiten das barocke Schaustück als religiöses „Lehrmittel“ verwendet haben, denn unter der Anleitung jesuitischer Geistlicher wurde auch über Embleme meditiert, die Emblemsammlungen⁶⁵⁵ entstammten. Die Monstranz diente bei Andachten in übertragenem Sinne als meditatives Emblem, vor dem im Rahmen der Katechese Bildmeditationen durchgeführt wurden.⁶⁵⁶

Der „miles christianus“

Mit der schon erwähnten päpstlichen Bestätigungsbulle der Jesuiten von 1540 wurde offiziell ein Orden gegründet, aus dem Geistliche hervorgingen, die einen „modernen Typus des aktiven und mobilen Kämpfers“⁶⁵⁷ im Glauben verkörperten. Die Jesuiten verstanden sich als Streiter Christi, deren Weg über die *exercitia spiritualia* zum Kampf gegen die lutherische Ketzerei führte.⁶⁵⁸ Versteht man dabei die Seeschlacht bei Lepanto als einen letzten Kreuzzug, so kann die Verschmelzung von Kriegsdienst und Religion als weiterhin gültig angesehen werden, denn die *militia christi* führte das Schwert Dienste Gottes. Auch auf der Monstranz wird auf den Malteserorden verwiesen, flattert sein Banner doch an der Spitze des Hauptmastes. Die mittelalterlichen Ritterorden repräsentierten die *militia christi* im besten Sinne. Vom Mittelalter an wurde der Erzengel Michael⁶⁵⁹ – er erscheint ebenfalls auf der Monstranz – als erster Ritter der *militia christi* genannt.⁶⁶⁰ Er führt seit Luzifers Sturz die himmlischen Heerscharen an, ist der Anführer der Menschen und der Engel. Als *princeps militiae caelestis* führt Michael sowohl die Krieger wie die Geistlichen in den Kampf.⁶⁶¹ Er ist „das Vorbild aller männlichen Tugenden, als Krieger und Ritter ohne Furcht und Tadel, als Satansfeind und Drachenkämpfer“⁶⁶². Der

⁶⁵⁵Vorwiegend niederländische Emblemsammlungen und Andachtsbücher, die „Symbolographia“ (1701/2) des Jakob Bosch und das „Speculum“ (Köln 1650) des Jakob Masen.

⁶⁵⁶Bauer, Bild als Argument, S.79-170 – Dies., Jesuitische „ars rhetorica“, S. 42

⁶⁵⁷Zit. Bosl, Jesuiten in den Universitätsstädten, S. 164

⁶⁵⁸Der Begriff der Militia Christi wurde von Protestanten und Katholiken gleichermaßen verwendet. Beide Lager bezichtigten sich gerne gegenseitig der Gefolgschaft des Antichristen.

⁶⁵⁹Schmidt, Vergessene Bildersprache, S. 149–157 – Red.: Michael, Erzengel. In: LCI, Bd. 3, Sp. 255– 265

⁶⁶⁰Merzbacher: Militia Christi. In: LCI, Bd. 3, Sp. 267 f

⁶⁶¹Wang, Der „miles christianus“ im 16. und 17. Jahrhundert, S. 87

⁶⁶²Zit. M. Rosenberg: Michael und der Drache. Urgestalten von Licht und Finsternis. 1956, S. 32; Zit. nach Wang, a.a.O., S. 87

Kampf Michaels gegen den Drachen wird zur letzten, entscheidenden Auseinandersetzung Gottes mit seinem Widersacher (Offb. 12, 7-9). Michael ist der Träger aller Tugenden, er verkörpert die christliche Virtus. Der Holzschnitt der „Virtù“ aus Ripas „Iconologia“ zeigt in Haltung und Attributen große Ähnlichkeiten mit dem Erzengel. Sogar die Sonne auf der Brust wurde durch einen Diamanten ersetzt (vgl. Abb. 60 und 23).

Die Türken wurden von der *militia* als Diener des Teufels angesehen, die gegen das Evangelium stritten.⁶⁶³ Sowohl der Erzengel als auch die Maria vom Siege konnten im Kampf gegen den osmanischen Drachen vorgestellt werden. Wie es in der sakralen Kunst der Neuzeit üblich war, erscheint Michael auf der Monstranz als Himmelsfürst in Thronassistenten der Muttergottes; er fungiert so gleichzeitig als Schutzengel der heiligen Liga. Einige der Silberengel der himmlischen Heerscharen sind auf der Monstranz mit drei Blitzen in der rechten Hand ausgestattet. Sie schleudern die drei Pfeile Gottes gegen die Laster *Luxuria*, *Avaritia* und *Superbia*, die Verursacher von Pest, Teuerung und Krieg.⁶⁶⁴

Wie bereits erwähnt, hält eine Figur im linken Mastkorb des Christenschiffes auf der Monstranz ein Schwert in der Hand erhoben, das als Attribut der christlichen Streiter gelten kann, die gegen die Feinde des Altglaubens kämpfen. Da der Mastkorb wohl die Figur des Bayernherzogs Albrecht V. enthält, wird dieser in seiner Rolle als Kämpfer der Kirche besonders hervorgehoben. Den kämpferischen Charakter der Marianischen Kongregation hat Hugo Rahner aus den Exerzitien des Heiligen Ignatius abgeleitet. Hier wurde die Einsicht in den heimlich alle Weltgeschichte gestaltenden Kampf zwischen Christus und Satan thematisiert. Stets liegen „Babylon“ und „Jerusalem“ miteinander im Kampf.⁶⁶⁵

Insgesamt konnte die Kirche seit dem Augenblick, da Christus den Kampf gegen den Antichristen begonnen hatte, stets als *ecclesia militans* verstanden werden. Dieser Gedanke hängt eng mit apokalyptischen Vorstellungen zusammen, denn die Kirche wird hier im Entscheidungskampf vergegenwärtigt. Die *militia christi* ist in der Bezeichnung *ecclesia militans* sehr wohl enthalten, identisch sind sie jedoch nicht.⁶⁶⁶

⁶⁶³Wang, a.a.O., S. 120

⁶⁶⁴Koepplin: Interzession, Mariä und Christi vor Gottvater. In: LCI, Bd. 2, Sp. 346–352, Sp. 351

⁶⁶⁵Rahner, a.a.O., S. 177

⁶⁶⁶Wang, a.a.O., S. 9

Die Trinität als österreichische Heilsverheißung

Nicht zuletzt findet auf der Schleiermonstranz der Triumph der Dreifaltigkeit eine aufwendige Darstellung. Die bei Gebrauch in der Sonnenglorie befindliche Hostie ist dabei fester Bestandteil der auf der Schaufläche präsentierten Trinität. Über der hochovalen Kristallscheibe schwebt die Taube des hl. Geistes vor reichverzierter Glorie. Trinitätsdarstellungen sind auf barocken Monstranzen ein sehr häufiges Phänomen, fast immer fehlt dabei — wie auch auf der Schleiermonstranz — die Figur Christi, die als zweite göttliche Person im Altarsakrament ohnehin gegenwärtig ist.⁶⁶⁷ Trotzdem ist hier der übergeordnete ikonologische Aspekt der Einordnung der Dreifaltigkeit zu berücksichtigen, denn nur er läßt die sehr „sinnvolle Ko- und Subordination“⁶⁶⁸ der Darstellung erkennen.

Wie durch die ephemeren Architekturen der Ehrenpforten und des Hochaltarprospekts zum 600jährigen Gründungsjubiläum deutlich wurde, stand die Dreifaltigkeit im Mittelpunkt des Bildprogrammes zu Ehren des hl. Leopold und des Hauses Österreich (Abb. 36a-c).⁶⁶⁹

Trotzdem erscheint die Behauptung zweifelhaft, daß sich der Triumph der Trinität auf der Monstranz aus dem Gründungswunder entfalte.⁶⁷⁰

Die bis zur Schleierfindung verstrichenen neun Jahre sind zwar in eine Verbindung zur Trinität gebracht worden, doch scheint hier die direkte Bezugnahme auf den hl. Markgrafen wesentlich wahrscheinlicher. Als Pestpatron bat man den hl. Leopold in den Zeiten der Epidemien immer wieder um Hilfe. Im Jahr vor dem 600jährigen Gründungsjubiläum und der Fertigstellung der Schleiermonstranz wurde Österreich 1713 erneut von der Seuche heimgesucht. In Klosterneuburg selbst gab es nur wenige Opfer zu beklagen, was die dankbaren Bürger zur Aufstellung einer Dreifaltigkeitssäule auf dem Stadtplatz veranlaßte.⁶⁷¹ Karl VI. blieb Klosterneuburg im Pestjahr 1713 zwar fern, im Gegensatz zu seinem Vater harrte er aber während der Epidemie in Wien aus und kümmerte sich sogar persönlich um die Zurückschlagung der Seuche. In den Augen des Volkes wohnte den Habsburger Monarchen eine „thaumaturgische Kraft“ inne, die sie befähigte Ungemach vom Körper des Staates abzuwenden, sowie auch wirkliche Krankheiten zu hei-

⁶⁶⁷Noppenberger, Die eucharistische Monstranz des Barockzeitalters, S. 48

⁶⁶⁸E. Guldán: Art. „Dreifaltigkeit (IV.)“. In: RDK, Bd. 3, Sp. 441

⁶⁶⁹Pühringer-Zwanowetz, Matthias Steinl, S. 101 f.

⁶⁷⁰Ebd.

⁶⁷¹Röhrig, Klosterneuburg, S. 72 – Zur Dreifaltigkeitsverehrung der Habsburger s. Matsche, Kunst im Dienst der Staatsidee, S. 103 ff.

len.⁶⁷² So wurde die fertiggestellte Monstranz, die, wie gezeigt wurde, ohnehin eine starke Tendenz zur Apotheose Habsburgs offenbart, auch zum Monument des ruhmreichen Bezwingers und Heilers der Pest. Die Dreifaltigkeitsdarstellung auf der Monstranz spielt dabei ganz deutlich auf die Wiener Votivsäule am Graben an, auf der die Trinität auf dem Wolkenthron⁶⁷³ zu sehen ist. Gottvater mit der Weltkugel und Christus mit dem Siegeszeichen des Kreuzes, zwischen beiden erscheint die Taube in der Glorie. Auf der Schleiermonstranz findet sich dieser Bildgedanke wieder, wengleich er hier in einer vertikalen Abwandlung auftritt. Der Wolkenthron ist unter der Figur des Schöpfers noch zu sehen, Christus wird nun durch die Hostie substituiert und das Kreuz verkörpert der Baum selbst. Wie auf der Wiener Pestsäule könnte die Trinität auch hier für die drei Reiche der Habsburger stehen, um deren Bestand die Figur des hl. Leopold auf der Monstranz bittet.⁶⁷⁴ Der Habsburgerstaat wird damit, ganz im Sinne der augustinischen *civitas dei*, als trinitarisch vorgestellt.⁶⁷⁵ Der hl. Geist im Glorienschein hat den Platz zwischen Gottvater in Christus behalten. Nicht nur gebildete zeitgenössische Betrachter mußten die Bezugnahme auf die Wiener Votivsäule erkennen und die dadurch implizierte Bedeutung verstehen.

Die endzeitliche Stimmung, die in den durch Türkenkriege und Pest hervorgerufenen Krisenzeiten im 17. Jahrhundert in Österreich geherrscht hatte, wiederholte sich noch einmal zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Der Spanische Erbfolgekrieg und der Nordische Krieg drohten sich zu einem europäischen Großbrand zu verbinden, auch das erneute Ausbrechen der Pest 1713 schürte das eschatologische Fieber in Österreich.⁶⁷⁶ Die Betrachtung der geschichtlichen Verläufe stand im Zeichen der Erwartung des nahenden Weltendes, der Zukunftshorizont eines Großteils der Bevölkerung war gänzlich durch diesen Endpunkt bestimmt. Der stets erneuerte Aufschub des Weltendes hatte die Wirkkraft jener religiösen Prophetien noch nicht nachhaltig erschüttert.⁶⁷⁷ Um 1700 war die augustinische Eschatologie von den vier Weltmonarchien weiter vorherrschend. Bezüglich der Schleiermonstranz ist es deshalb interessant, den Blick auf den bedeutenden Mystiker und Philosophen Joachim von Fiore (1135-1202) zu rich-

⁶⁷²Matsche, a.a.O., S. 101-103

⁶⁷³H. Brunner: Art. „Dreifaltigkeitssäule“. In: RDK, Bd. 3, Sp. 453 f.

⁶⁷⁴Feuchtmüller, Barock in Österreich, Bd. 2, S. 50

⁶⁷⁵MacKenzie, The Trinity of Culture, S. 97 ff.

⁶⁷⁶Lehmann, Das Zeitalter des Absolutismus, S. 133 f.

⁶⁷⁷Kosellek, Vergangene Zukunft, S. 27

ten. Er stellt in einer seiner Visionen das archetypische Symbol des Baumes als Verkörperung der Weltgeschichte dar: Joachim erschien an Pfingsten der Erkenntnisbaum aus der Johannesoffenbarung als Sinnbild der Weltgeschichte. Die vorherrschende Geschichtsauffassung zu Joachims Lebzeiten richtete sich nach der Lehre des hl. Augustinus und war von statischer Natur. Der Kirchenvater lehrte, daß das in der Offenbarung vorausgesagte tausendjährige Reich Christi bis zum jüngsten Gericht durch Gesetz und Lehre der Kirche verkörpert werde.⁶⁷⁸ Die sechs Zeitalter des Augustinus waren analog zu den sechs Schöpfungstagen, das siebte Weltzeitalter bestand aus einer tausendjährigen Herrschaft irdischen Glücks. Das achte Weltalter ist das der ewigen Ruhe, dieser achte Tag gleicht dem ersten. Augustinus hatte also ein zyklisches Geschichtsmodell.⁶⁷⁹ Joachim setzte dieser Vorstellung ein dynamisches Geschichtsbild entgegen: Durch die Vision des Baumes kam er zu einer dreistufigen Einteilung nach den Personen der Dreifaltigkeit. Die drei Zeitalter der Weltgeschichte sah Joachim im Bild dreier aufeinanderstehender Bäume, deren Wurzeln sich mit den Baumkronen überschneiden. Der untere Baum entsprang aus Adam und erblühte in den Ästen der Söhne Jakobs. Der darauf stehende Baum des Sohnes wurzelt in dem alttestamentarischen König Asarja von Juda und reicht bis in Joachims Gegenwart. Das Zeitalter des hl. Geistes wurzelt gleichfalls im hl. Benedikt von Nursia und dem Propheten Elisa.⁶⁸⁰ Das Neuartige an Joachims Vision ist die Überschneidung der drei Zeitalter, denn jeder Sproß des jeweils neuen Baumes entspringt aus seinem Vorgänger. Seine Nachfolger legten den Beginn des letzten Zeitalters später auf 1260 fest. Die Idee fand in den endzeitlichen Bußbewegungen des Mittelalters ihren Niederschlag, als man den Sturz des Papstes und den Beginn des Reich Gottes auf Erden erwartete.⁶⁸¹ Hinsichtlich der Schleiermonstranz sei der Blick auf das allegorische Geschichtsbild Joachims gerichtet. Bei allen Schwierigkeiten, die Joachim bei der genauen biblisch-genealogischen Abgrenzung der drei Zeitalter hatte, so sieht er die Bäume der Geschichte ebenso als symbolische Abfolge dreier *Eccle-*

⁶⁷⁸Nach Augustinus ist das Ende der Weltzeit unbekannt und läßt sich nicht bestimmen. Vom Chiliasmus (Miliarismus) seiner Jugend grenzt er sich später ausdrücklich ab (Vgl. Civ. 20,30). Mit der Geburt Christi beginnt das sechste Weltalter, auf das das „siebte“ der Ruhe und das „achte“ der Ewigkeit folgen (Vgl. Civ. 22,30).

⁶⁷⁹Sermones CCLIX 2 PL 38, 1197/98 – n. Flasch, Augustin, S. 376 f.

⁶⁸⁰R. E. Lerner: Art. „Joachim von Fiore“. In: TRE, Bd. 17, S. 84-88 – J. Ratzinger: Art. „Joachim“. In: LThK, Bd. 5, Sp. 975 f.

⁶⁸¹Vgl. Cook, The Tree of Life, S. 28-30 – Löwith, Weltgeschichte und Heilsgeschehen (VIII. Joachim), S. 158-172

siae. Dieses Bild hat etwa die gleiche Bedeutung wie das erste, es symbolisiert durch biblische Frauenfiguren das mystische Entstehen und Wachsen der christlichen Kirche.⁶⁸² Die Schleiermonstranz bietet im Zusammenhang mit Joachims Sichtweise der Kirchengeschichte eine mystische Interpretation der Klosterneuburger Stiftung: Die Gründung steht hier zeichenhaft unter dem Schutz des hl. Geistes und Mariens, beide Repräsentanten des dritten Zeitalters. Das Chorherrenstift wird somit als Verkörperung der in klösterlicher Gemeinschaft lebenden mystischen *Ecclesia* gedeutet. Die Klosterneuburger Stiftung kann deshalb zur Wurzel des Baumes des hl. Geistes gerechnet werden, der *Ecclesia bona*. Das auf der Schleiermonstranz vorgetragene Heilsgeschehen erhält durch die Emailplaketten auf dem Fuß zusätzlich eine theologische Fundierung, denn hier ist auf der Vorderseite der Kirchenvater Augustinus als Ordensgründer abgebildet, auf der Rückseite des Fußes erscheinen auf einer weiteren Emailplakette die Wappen des Klosterneuburger Stifts und des Propstes Ernst Perger. Die betonte Trinitätsdarstellung auf der Monstranz und die Darstellung Augustins stellt einen unmittelbaren Bezug zu einem der Hauptgedanken seiner Schriften her: Der Dreiheit der göttlichen Personen bei gleichzeitiger vollkommener Einheit. Seit dem späten 15. Jahrhundert wurde die Inspiration Augustins durch die Dreifaltigkeit immer wieder im Rahmen unterschiedlich umfangreicher Bilderzyklen zum Leben des hl. Augustinus thematisiert.⁶⁸³ Die Emailmalerei zeigt den Heiligen, der — durch die Vision verzückt und inspiriert — mit der Feder in ein offenes Buch die Worte „*Serm de Temp*“ geschrieben hat, die rechte Seite ist noch leer (Abb. 25). Ein Antwerpener Kupferstich aus dem Jahre 1624 zeigt eine ganz ähnliche Szene aus dem Leben des hl. Augustinus (Abb. 61). Der 26teilige Zyklus mit dem Titel *Iconographia magni patris Aurelii Augustini* wurde von Schelte a Bolswert entworfen und gestochen.⁶⁸⁴ Augustinus wird auf der Plakette allerdings als Bischof und nicht, wie bei Bolswert, als Augustinereremit gezeigt. Die berühmte Stichfolge fand weite Verbreitung und war den Klosterneuburger Chorherren sicherlich bekannt. Das ikonographische Vorbild wurde auf der Monstranz eingesetzt, um die Wirkmacht der dargestellten Trinität theologisch zu fundieren und sie gleichzeitig auf die Institution seiner Vermittlung zu beziehen, namentlich auf die nach der von

⁶⁸²Reeves, *The Arbores of Joachim of Fiore*, S. 133. Auf den Tfn. XV-XX Baumdarstellungen aus Ms. Lat. 4861 (Vatikan) und Ms. 255A (Corpus Christi College in Oxford).

⁶⁸³Jeanne u. Pierre Courcelles: *Iconographie de Saint Augustin*. 4 Bde. Paris 1965-1980 – E. Sauer: Art. „Augustinus von Hippo“ In: LCI, Bd. 5, S. 286 ff.

⁶⁸⁴J. u. P. Courcelles, *Iconographie de St. Augustin*, Bd. 3, S. 45, v. a. Abb. Tf. XLV

Augustinus gegebenden Ordensregel lebenden Klosterneuburger Chorherren und ihren Propst Ernst Perger, die durch die Wappen auf der rückseitigen Emailplakette des Monstranzfußes zeichenhaft anwesend sind. Allerdings offenbart die Darstellung des Kirchenvaters zu Füßen des legendären Holunderbaumes noch einen bedeutsamen Hintersinn, denn sie spielt auf die Bekehrung des Augustinus in einem Garten in Mailand an, das berühmte „Tolle, lege“, eine Szene, die die Wurzel zur späteren Klostergründung durch Augustinus bildet. Zur Illustration sei hier erneut das betreffende Blatt aus dem Zyklus von Bolswert herangezogen (Abb. 62). Auf der Schleiermonstranz wird also die Bekehrung des Ordensgründers mit der Schleierlegende in Beziehung gesetzt. Der hl. Leopold und der hl. Augustinus befanden sich beide unter einem Baum, als sie ein Zeichen Gottes erhielten. Das Mailänder Ereignis hatte die Gründung des Augustinerordens zur Folge, der Schleierfund führte hingegen zur Gründung des Klosterneuburger Chorherrenstiftes. Mit einigem Scharfsinn setzt die Vision des heiligen Bischofs auf der Emailplakette die konkrete Klosterneuburger Ordensgeschichte in den universalgeschichtlichen Bezugsrahmen der Augustiner insgesamt. Auf diese Weise konnte, im Hinblick auf das Gründungsjubiläum, auch einiger Glanz des Kirchenvaters auf den hl. Leopold übergehen.

Das Augustinusmedaillon auf dem Monstranzfuß zeigt den hl. Augustinus jedoch nicht bei der Niederschrift eines seiner Hauptwerke, sondern — durch wenige Buchstaben abgekürzt — einiger Predigten, die als *Sermones de Tempore* bekannt sind. Sie wurden erst im Jahre 1683 von den Benediktinern im französischen St. Maur unter diesem Obertitel zusammengefaßt.⁶⁸⁵ Es handelt sich hier um Predigten die der Kirchenvater anlässlich der hohen Kirchenfeste der Fleischwerdung und Epiphanie des Gottessohnes, wie auch zum Oster- und Pfingstfest verfaßte.⁶⁸⁶ In diesen Texten wird auf das Erlösungswunder Christi in seiner Ganzheit rekurriert, wie es auch auf der Monstranz zum Ausdruck kommen sollte.

Das Dogma der Einheit in der Dreiheit steht auf der Monstranz in augustinischem Sinne auch als Symbol der trinitarischen *Civitas Dei*, die von der nicht-trinitarischen und heidnischen *Civitas Terrena* streng abgegrenzt wird. Aber auch in der *Civitas Dei* ist laut Augustinus ein Herrscher nötig, um die menschliche Bosheit einzudämmen, die durch

⁶⁸⁵ *Sancti Aurelii Augustini Hipponensis episcopi opera* 5 (Paris 1683) — Der Text entspricht Migne Bd. 38 (1845), Sermo 184-277

⁶⁸⁶ Lawler, Thomas Comerford: *St. Augustine. Sermons for Christ and Epiphany*. Westminster and London 1963 (2. Auflage), S. 6 ff.

den Sündenfall in die Welt kam.⁶⁸⁷ Die ausdrückliche Betonung der Trinität auf der Schleiermonstranz hat aber auch biographische Gründe: So ist diese wohl auf den Wunsch des Propstes Ernst Perger zurückzuführen, denn er war 1694 an der Universität Wien nach einer Disputation zum Thema „*De Deo uno et trino*“ zum Bakkalaureus promoviert worden. Die Kirche und insbesondere die klösterlichen Gemeinschaften wurden von Augustinus als Vollendung der *Civitas Dei* gesehen. Der kniende Heilige als Sinnbild des Herrschers verkörpert Frieden und Ordnung im Staat, er hat jedoch nur eine diesseitige Bedeutung für Frieden und Ordnung in der Kirche, bzw. des von ihr angestrebten Gottesreiches.⁶⁸⁸ Auf der Monstranz bezeugt der Monarch deutlich seine Unterordnung gegenüber der in der Dreifaltigkeit sichtbar werdenden ewigen Kirche. In der dargestellten *Visio* des hl. Leopold erblickt dieser das himmlische Jerusalem in „utopischer“ Gestalt, als trinitarischen Baum der Offenbarung. Im augustinischen Sinne ist der Heilige ein Pilger auf dem Weg zur Vollendung der Schöpfung im neuen Jerusalem.⁶⁸⁹ Die fürstliche Klostergründung wird im Rahmen der Geschichte zum Bestandteil der Erfüllung des göttlichen Heilsplanes.⁶⁹⁰ Als Repräsentant der österreichischen Monarchie erhält der hl. Leopold im Niederknien von Gott „das verborgene Manna“, das immer wieder mit der Eucharistie in Verbindung gebracht wurde: „Wer den Sieg erlangt, dem gebe ich das Recht, vom Baum des Lebens zu essen, der im Garten Gottes wächst.“ (Offb 2,7) Nach Daniélou besitzt das Manna in der Liturgie durchaus eine eschatologische Sinnggebung: „Das Manna ist wie der Baum des Lebens Sinnbild der Teilhabe an den göttlichen Heilsgütern der kommenden Weltzeit.“⁶⁹¹ Auf der Monstranz empfängt der hl. Leopold in übertragenem Sinne das göttliche Manna vom paradiesischen Baum, wodurch die österreichische Monarchie für ewige Zeit garantiert wird.

Die Marienerscheinungen

Es ist auffällig, daß beide Legendendarstellungen der Memorialmonstranzen Marienerscheinungen beinhalten. Auf der Lepantomstranz wird der Kampf der Kirche gegen die Häresie im Bild des

⁶⁸⁷Schindler: Art. „Augustin, Augustinismus I“ In: TRE, S. 682

⁶⁸⁸Ebd.

⁶⁸⁹Schrama, Augustinus, S. 40

⁶⁹⁰Leff: Art. „Augustin, Augustinismus II“ In: TRE, S. 716

⁶⁹¹Daniélou, Liturgie und Bibel, S. 154

Apokalyptischen Weibes durch den zertretenen Drachen symbolisiert (Offb. 12,1). Aus dieser Immaculatafigur ging die Maria vom Siege hervor, sie ist nach Hugo Rahner das Idealbild der von den Jesuiten gegründeten Marianischen Kongregation: „Unsere Liebe Frau, die der Schlange den Kopf zertrat, die unter dem Kreuz stand und die der Inbegriff der Kirche ist.“⁶⁹² Die Rolle der Maria vom Siege als Triumphmotiv wurde bereits im Rahmen der substitutiv verfahrenende Verweischarakters der Memorialmonstranzen bereits ausführlich gewürdigt (Kap. E. 4.). Im Bildgefüge nimmt die Figur der Muttergottes gestisch, aber auch durch die nicht dargestellten Attribute einer herkömmlichen Darstellung der Maria vom Siege, eine wichtige vermittelnde Funktion als bildliche Klammer zwischen der Fürbitte des heiligen Papstes Pius V. und dem Allheiligsten ein.

Die auf einer Wolke links unterhalb des Sanctissimums der Schleiermonstranz erscheinende Muttergottes blickt zu Leopold hinab und verweist diesen mit der linken Hand auf das Allerheiligste (Abb. 30). Diese Geste ist gleichzeitig Segensspendung an den knienden Heiligen. Die Muttergottes wird hier, wie schon auf der Ingolstädter Monstranz, ohne das Christuskind gezeigt, da der Gottessohn in der Brotgestalt bereits anwesend ist. Auf diese Weise übernimmt diese Figur auf der Schleiermonstranz gleichfalls die zentrale Funktion der *mediatrix*. Die Marienerscheinung stellt als Bildargument auf der Monstranz erst die theologische Verknüpfung mit der Schleierlegende her. Ohne die Muttergottes wäre die Darstellung der Gründungslegende auf der Monstranz kaum möglich gewesen. Denn, wie bereits erwähnt, glaubte man damals, der siebenarmige Leuchter in Klosterneuburg enthalte das legendäre Holunderholz. Für die Gläubigen wurde der Baum durch sein Holz zur *arbor bona*, dem Bild der Muttergottes. Der Holunderbaum steht deshalb für die Muttergottes selbst, er ist, wie auf der Monstranz zu sehen, prächtig erblüht. Im Sanctissimum erscheint während des liturgischen Gebrauches die gewandelte Hostie als Frucht des Baumes, die Gottvater aus der irdischen Maria hervorkommen ließ.⁶⁹³ Die Muttergottes ist hier *virgo* und *virga* zugleich und bildet als *matrix* den Mutterstamm, aus dem Christus als Frucht hervorgeht. Die Vorstellung von Maria als Holunderbaum, „aus dem Je-

⁶⁹²Zit. Rahner, Bedeutung der Marianischen Kongregation, S. 248 – Darstellungen von Tugenden zertreten in der christlichen Kunst häufig das ihnen entgegengesetzte Laster mit den Füßen, eine häufig geübte Bildpraxis. Vgl. Jungmann, Symbolik der katholischen Kirche, S. 41

⁶⁹³Diese Idee veranschaulicht ein Fresko in der Klosterkirche in Indersdorf bei Passau. Der Baum wächst hier durch Maria hindurch, er wurzelt in ihren Eltern. Aus ihrer rechten Schulter wächst ein Kreuzesstamm hervor, an dem Christus zu sehen ist. Vgl. Lurker, Der Baum in Glauben und Kunst, S. 153

sus als Frucht oder Schößling – 'es ist ein Reis entsprossen' – hervor-
kommt, ist zutiefst in der vegetativen Symbolik des Weiblichen veran-
kert.⁶⁹⁴ Der immergrüne Baum war ein Symbol der jungfräulichen Ge-
burt und ein Symbol Habsburgs. Augustinus berichtet in „De civitate
Dei“ von solchen Bäumen, die auf der Insel Tylon in Indien wach-
sen.⁶⁹⁵ Albertus Magnus berichtet über Eichen, auf denen Trauben
gedeihen und von Bäumen, die Vögel hervorbringen.⁶⁹⁶ Die im Baum
des Lebens erscheinende Muttergottes ist hier der Antityp Evas, denn
durch die jungfräuliche Geburt des Erlösers sühnte sie die Verfehlung
der Urmutter der Menschheit. So steht Maria hier für die Überwindung
der menschlichen Konkupiszenz, der triebhaften Begehrlichkeit. In der
Augustinischen Begründung des Sündenfalldogmas gab es im Para-
dies zwar Fortpflanzung, sie war jedoch nicht von triebhafter Natur,
sondern dem Willen untergeordnet.⁶⁹⁷ Im Sinne des Augustinus lässt
sich der Schleierverlust der Markgräfin Agnes als Sündenfall verste-
hen, der durch den von der hl. Jungfrau wiedergebrachten Schleier
vergeben wird. Die achtzehnköpfige Kinderschar des Ehepaares wird
durch diese Denkungsart als ohne Sünde empfangen verstanden, da
sie in Abwesenheit von Leidenschaft gezeugt wurden. Der Holunder-
baum auf der Schleiermonstranz war den Zeitgenossen somit Tu-
gendsymbol einer von Sünde freien Fruchtbarkeit, die, bezogen auf
den Monarchen, der Wohlfahrt des Staates und der Dynastie diene.

Edelsteinschmuck

Lepanto-Monstranz

Der sinnbildlich am Mastbaum gekreuzigte Christus befindet sich beim
Gebrauch der Monstranz als Hostie in der mit Perlen und Edelsteinen
besetzten Lunula (Abb. 6), die ursprünglich von zwei Bergkristall-
scheiben eingeschlossen wurde.⁶⁹⁸ Nicht etwa Glas fand hier Verwen-

⁶⁹⁴Zit. Lurker, a.a.O., S. 154

⁶⁹⁵*Si tile in virore semper manere valet, cur deum pudoris flore virgo non generaret?* (Buch 21, Kap. 7 – Migne, P. L. 41, Sp. 715) – n. W. Föhl: Art. „Baum“. In: RDK, Bd. 2, Sp. 71

⁶⁹⁶*Vitis si de illice iberna ortum habet, cur vitem veram virgo non generaret?* (*De vegetabilibus et plantis*, Buch 5, Tract. I, Kap. 7) – *Carbas si de arbore yberna nasci claret, cur spiritus sancti opere virgo non generaret?* (*De animalibus et de naturis rerum*, Buch 5) – n. W. Föhl: Art. „Baum“. In: RDK, Bd. 2, Sp. 71

⁶⁹⁷Vgl. Gross, Erbsündedogma, Bd. 1, S. 259-376 – Gross: Art. „Erbsünde“. In: LThK, Bd. 3, Sp. 965-972 – n. Warncke, Sprechende Bilder, S. 310 f.

⁶⁹⁸Die vordere Bergkristallscheibe wurde durch Glas ersetzt.

dung, sondern der Dignität halber das wertvollere Mineral, das „kein Schmutz der Sünde“⁶⁹⁹ trübt. Die völlige Durchsichtigkeit entspricht der vollkommenen Erkenntnis Gottes. Weiter kann der Kristall die Taufgnade ebenso wie auch die Menschwerdung Christi versinnbildlichen.⁷⁰⁰ In frühmittelalterlichen Etymologien nach Art des Physiologus und des Isidor von Sevilla wird der Symbolwert oft aus dem Namen selbst erklärt. So wird der Kristall hier u.a. zum „Christus-Stein“.⁷⁰¹ In der Emblematis der Barockzeit wurde die Proprietät der Durchsichtigkeit gerne im Bild aufgegriffen. Gleich ob es sich um Glas oder Kristall handelte, der das Material unversehrt durchdringende Lichtstrahl stand stets für die unbefleckte Empfängnis, die *castimonia* der Gottesmutter.⁷⁰² Das Sanctissimum wird somit als unberührter Leib charakterisiert. Bei Jakob Böhme (1575-1624) findet sich diese Vorstellung wieder:

„Maria ist Kristall, ihr Sohn ist himmlisch Licht,
Drum dringt er ganz durch sie und öffnet sie doch nicht.“⁷⁰³

Die hl. Juliana von Cornillon, die zusammen mit der hl. Eva von Lüttich Stifterin das Fronleichnamfest, sah in einer Vision die Kirche unter dem Bild des Mondes. Durch die mangelnde Eucharistieverehrung war der Mond verdunkelt. Erst unter dem Eindruck des Fronleichnamfestes erhellte sich der Mond (die Kirche) wieder durch das Sonnenlicht Christi. Diese Vorstellung hatte, wie Walter Schulten darlegt, formprägenden Charakter und wurde keineswegs nachträglich an die Lunula herangetragen.⁷⁰⁴ Im Scheitel der Lunula thront ein Rubellit, ein durchsichtiger Turmalin. Rote Steine dieser Art wurden, wie schon erwähnt, in der mittelalterlichen Literatur gerne als Karfunkel bezeichnet. In der Bibel ist der Karfunkel der vierte der zwölf Steine auf dem Brustschild des Hohepriesters (Ex 28, 17-22), die die Geburtsfolge der Söhne Jakobs versinnbildlichen (Ex 39, 10-15). Dort steht der Karfunkel für den Stamm Juda. Nach Jakobs Segen sollte an Juda das Königtum des jüdischen Volkes gehen. Der rote Stein weist aufgrund seiner Farbproprietät hin auf die Passion des *christus rex*.⁷⁰⁵ Der in Gold ge-

⁶⁹⁹Meier, *Gemma Spiritalis*, S. 237 – Auf die Angabe der Quellen sei hier verzichtet, es werden nur für die Monstranz relevante Ergebnisse referiert.

⁷⁰⁰Hahn u. Kaute: Artikel „Edelsteine“ In: LCI, Bd. 1, Sp. 579

⁷⁰¹Jüttner: Edelsteine. In: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 3, Sp. 1562

⁷⁰²Im Kloster von Ottobeuren findet sich ein Emblem mit der Inschrift PERVADIT NON LAEDIT ITER; Vgl. Kemp, *Angewandte Emblematis*, S. 71 (hier weitere Beispiele).

⁷⁰³Zit. Böhme, *Die Wundergeburt*, III 242; n. Büse, *Das Marienbild in der deutschen Barockdichtung*, S. 85

⁷⁰⁴Schulten, *Kelch und Monstranz*, S. 32

⁷⁰⁵Meier, a.a.O., S. 104 f.

faßte Karfunkel bedeutet *caritas*, das Metall die *sapientia*.⁷⁰⁶ Insgesamt genießt der Karfunkel den Vorrang vor allen anderen Edelsteinen, er verkörpert die Liebe als Tugend schlechthin und vereinigt die Kräfte aller anderen Steine in sich. Auf der Lunula ist der rote Stein wegen seines Platzes und seiner Größe der auffälligste.

Der Saphir rangiert in der Wertschätzung gleich nach dem Karfunkel. Auf dem Halbmond wird der Karfunkel zu beiden Seiten von je zwei eingefaßten Saphiren gerahmt.⁷⁰⁷ Ihr helles Blau steht für die irdische Hoffnung auf den Himmel.⁷⁰⁸ Nach einer alten Tradition ist der Saphir auch der Priesterstein; das Siegel Salomons war ein Sternensaphir und Bischöfe trugen einen Saphiring, der als Vertreiber des Bösen und Bewahrer der Tugenden dienen sollte.⁷⁰⁹ Als zweiter der zwölf Steine der Himmelsstadt ist der Saphir Zeichen für den zweiten Artikel des Credo, d.h. für den Gottessohn. Dieser ist der König der Könige und damit der *summus pontifex*. An dieser Würde haben die Priester der neuen Kirche Anteil, sie tragen den Ring mit einem Saphir statt mit dem Hyazinth des Alten Bundes.⁷¹⁰ Zudem weist die Zwei des Saphirs auf das doppelte Gebot der Liebe hin.⁷¹¹ Zusammen können die vier den roten Turmalin flankierenden Saphire für die vier Evangelien stehen, die sich auf die Lehre Christi berufen. Auch kann hier an die Kirchenväter gedacht werden, deren Schriften ein wichtiger Bestandteil des katholischen Lehrgebäudes sind.

Nach den Saphiren folgt auf der Lunula je eine gefaßte schwarze japanische Perle. Hier wird an das Perlegleichnis aus Matthäus (Mt 13,45 f) erinnert⁷¹²: „Abermals ist gleich das Himmelreich einem Kaufmann, der gute Perlen suchte. Und da er eine köstliche Perle fand, ging der hin und verkaufte alles, was er hatte und kaufte sie.“ Die Perle ist hier Sinnbild für ein durch Glauben und Kirche bestimmtes Leben.⁷¹³

Sie wird zum Zeichen der unter Askese lebenden Gläubigen, sie steht für die vollkommene *continentia* und *virginitas* Mariä und Christi.⁷¹⁴ Von der Perle nahm man an, sie werde aus Himmelstau und Licht gezeugt und wachse in der Muschel heran. Wegen dieses immateriellen

⁷⁰⁶A.a.O., S. 462

⁷⁰⁷A.a.O., S. 474 f.

⁷⁰⁸A.a.O., S. 159

⁷⁰⁹Hahn u. Kaute, a.a.O., Sp. 579

⁷¹⁰Meier, a.a.O., S. 361

⁷¹¹A.a.O., S. 501

⁷¹²A.a.O., S. 94 f.

⁷¹³A.a.O., S. 475

⁷¹⁴A.a.O., S. 473 – Lipinsky: Artikel „Perle“ In: LCI, Bd. 3, Sp. 393

Zeugungsaktes galt die Perle als Tugendssymbol Christi und des Himmelsreiches, sie war Symbol der jungfräulichen Mutterschaft und wurde in der Emblematis häufig dargestellt.⁷¹⁵

An den äußeren Enden der Lunula sitzt je ein gefaßter Smaragd. Er steht auf dem Brustschild des Hohepriesters für den Stamm Levi und ist Zeichen für das Priestertum der Leviten.⁷¹⁶ Im Gegensatz zur himmlischen Lichtfarbe des Karfunkels steht der Smaragd (Prasinus) für die Inkarnation des Wortes.⁷¹⁷ Das Grün dieses Steines weist auf die Unvergänglichkeit des Lebens, das Unverwelkbare: Glaube, Hoffnung, Christus, die Kontemplation, das ewige Leben.⁷¹⁸ Auf dem Brustschild des Hohepriesters Aaron steht der Stein für die Vier, und damit auch für die Evangelien.⁷¹⁹ Wenn die Smaragde ebenfalls auf die Evangelien verweisen, dann ist es möglich, daß die vier Saphire ein Zeichen für die Kardinaltugenden sind; die Bedeutung dieses Steines als Priesterstein bestätigt diese Annahme.

Im Mittelalter waren Smaragd und Saphir die wichtigsten der allegorischen Edelsteine, sie wurden gerne als „Thronsteine“ verwendet. In diesem Zusammenhang galten sie als Symbole göttlicher und weltlicher Macht.⁷²⁰ Die Steine der Lunula sind von einem aus Silber geschnittenen und getriebenen Lorbeerkranz unterlegt, der auf der goldenen Lunula angebracht ist. Dieser reichverzierte Kranz kann als Ruhmeslorbeer und Krone Mariens gelten. Alle sieben Edelsteine der Lunula sind von sechseckigem Schliff. Dieser Form kam schon früh eine besondere Wertschätzung zu. Bei den sechs Kanten eines Kristalls sah Berengaudus sich an die sechs Werke der Barmherzigkeit erinnert (Mt 25,35 ff.). Auch die Vollendung der Welt in sechs Tagen sah man in dieser Form verkörpert.⁷²¹ An den Blattspitzen der Unterseite des silbernen Lorbeerkranzes sind sechs winzige Ringe angelötet. Es ist wahrscheinlich, daß es sich hier um mögliche Ösen für anzuhängende Schmuckstücke handelte. Zwei Risse von Monstranzen Hans Jakob Läublins zeigen sechs an der Lunula befestigte, tropfenförmig gefaßte Perlen.⁷²² Als Deutung bietet sich also ebenfalls der Verweis auf die sechs Werke der Barmherzigkeit oder auf die Schöp-

⁷¹⁵Forstner, *Welt der Symbole*, S. 304–307; n. Warncke, *Sprechende Bilder*, S. 303; Vgl. Kemp, *Angewandte Emblematis*, S. 59 und S. 61

⁷¹⁶Meier, a.a.O., S. 114

⁷¹⁷A.a.O., S. 118

⁷¹⁸A.a.O., S. 153

⁷¹⁹A.a.O., S. 499

⁷²⁰Elbern: Artikel „Edelsteine“. In: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 3, Sp. 1565

⁷²¹Meier, a.a.O., S. 275 ff.

⁷²²Kat. Bruchsal 1981, Nr. C 13 u. C 14, mit Abbildungen.

fungstage an. Auch an eine eschatologische Auslegung dieser Ringe ist zu denken, sprach doch das Mittelalter analog zu den Schöpfungstagen auch von sechs Weltaltern, von denen das letzte von Christus bis zum Weltende dauern sollte.⁷²³ In diesem Zusammenhang sind die Ringe ein Hinweis auf das stets drohende Weltende, das nur durch die *pietas* der Gläubigen abgewendet werden konnte. Sieht man die Ringe jedoch in ekklesiologischen Zusammenhang, so könnten sich diese auch auf die Hierarchie der katholischen Kirche beziehen. Nach alttestamentarischem Vorbild (Esdr. 7) ist es während der heiligen Messe nur sechs Würdenträgern erlaubt, Verrichtungen vorzunehmen: dem Bischof (Hohepriester), dem Priester (Priester), dem Diakon (Levite), Subdiakon (Nathinaeus), Akolythe (Iantor) und den Cantores (Psalmisten).⁷²⁴

Insgesamt stellen die Steine der Lunula eine Allegorie auf das Priestertum der katholischen Kirche und seiner Tugenden dar. Durch die symbolische Interaktion der Einzelsteine und Perlen ergibt sich eine Argumentation, die die Legitimität der klerikalen Hierarchie aus der Autorität der hl. Schrift und der Väterliteratur unterstreichen will. Die Steine, die die Realpräsenz Christi stützen, erhalten im Sanctissimum eine hervorgehobene Bedeutung. Die kirchliche Hierarchie „besetzt“ gleichsam die Krone Mariens, die durch die Lunula verkörpert wird und verdeutlicht auf diese Weise den profanen und sakralen Anspruch der Kirche zugleich. Maria als Trägerin der Hostie ist identisch mit der Kirche selbst.

Schleiermonstranz

Anlässlich der im Jahre 1883 vorgenommenen Restauration der Schleiermonstranz wurden die vorhandenen Edelsteine und Perlen gezählt.⁷²⁵ Ihr Gesamtwert wurde damals mit einem Betrag von 19.122

⁷²³Lurker, Wörterbuch der biblischen Bilder und Symbole, S. 284 ff.

⁷²⁴Innoc. III, De sancto alt. myst. 1,1 (Migne CCXVII, 775 A) – n. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes, S. 74

⁷²⁵523 Rubine (150 Karat), 15 große, 1380 kleine Perlen, 6 Amethyste, 32 Almandine, 19 Saphire (110 Karat), 168 Smaragde (83 Karat), 599 Diamanten (66 Karat), 1 Türkis und 1 Saphirkugel. An der 1766-1772 unter Probst Johann von Rolemann erneuerten Lunula: 7 Smaragde (24 Karat), 45 Brillanten (21 Karat) und graviertes Stein. Vgl. Pauker, Der Bildhauer und Ingenieur Matthias Steinl, S. 324 – Gegenüber dem Verzeichnis von 1712-1715 gingen bis zu dieser Zählung einige Steine verloren: Diamanten (18), Smaragde (10), Saphire (6). Nicht bestimmbar ist der Verlust bei Rubinen, Perlen und Granaten, denn deren Anzahl erhöhte sich durch Spenden des Propstes Ernst Perger. Im Verzeichnis werden die Amethyste und der Türkis nicht genannt. Durch die er-

Gulden beziffert. Der Edelstein- und Perlenschmuck der Schleiermonstranz wird jedoch bereits durch ein im Klosterneuburger Stiftsarchiv aufbewahrtes Verzeichnis gut dokumentiert, das aus der Herstellungszeit des Gegenstandes stammt (1712-1715). Die im Anhang dieser Arbeit abgedruckte Aufstellung nennt Diamanten, Smaragde, Rubine, Granate, Saphire und Perlen. Ebenfalls enthalten sind Angaben über deren Stückzahl, Gewicht und Kaufpreis. Auch der Empfang der ovalen Kristallscheibe des Sanctissimums, die stattliche 30 Gulden kostete, findet sich hier quittiert. Schließlich ist zu erfahren, daß der auftraggebende Propst aus seinem Privatbesitz einen reichbesetzten Diamantring und zahlreiche Rubine, Granate und Perlen beisteuerte. Es ist bemerkenswert, daß der Propst Ernst Perger auch die damals kostbarsten Steine auf der Monstranz bezahlte, die Saphire. Das Verzeichnis macht sogar einzelne Angaben über den genauen Ort auf der Monstranz, an der die Steine später angebracht werden sollten, was vor allem für die Saphire gilt. Es kann insgesamt angenommen werden, daß der verlorengegangene Riß von Matthias Steinl detailliert Art und Ort der zu befestigenden Edelsteine oder Perlen bestimmte, nach denen sich das Verzeichnis richtet.⁷²⁶ Heinrich Klapsia sprach bereits von einer planvollen „Verteilung der von magischen Kräften beseelten Edelsteine“⁷²⁷ auf der Monstranz, die von ihm jedoch nicht verfolgt wurde.

Unter den Werken des hl. Augustinus findet sich bei Migne ein Apokalypsekommentar, der auf das 12. Jahrhundert datiert wird. Jener Pseudo-Augustinus beschäftigt sich hier mit den 12 Edelsteinen des himmlischen Jerusalem.⁷²⁸ Dieser Text, in der Barockzeit noch Augustinus selbst zuerkannt, beschäftigt sich ausschließlich mit Farbe und Symbolik der biblischen Steine.⁷²⁹ Insgesamt kann man von einer weitgehenden Vertrautheit der Klosterneuburger Chorherren mit der Edelsteinallegorese ausgehen. Der Saphir als Bekrönung der Monstranz läßt den aufmerksamen Betrachter an einen „Plan“ bei der Verteilung der von magischen Kräften beseelten Edelsteine denken, ähnlich wie an dem Herzogshut, wo ebenfalls — wie auf der Kaiserkrone Ru-

neuerte Lunula können die Zahlen des Verzeichnisses nur noch als Richtwerte angesehen werden.

⁷²⁶Vgl. die „Pretiosenmonstranz“ von Ferdinand Sigismund Amende in Salzburg (1697). Ein Kupferstich im Maßstab 1:1 machte die genaue Anzahl und Art der Edelsteine deutlich. – Wagner, Liturgische Geräte und geistliche Insignien, S. 151 f.

⁷²⁷Zit. Klapsia, Katalog der Kunstsammlungen im Stifte Klosterneuburg (V. Goldschmiedearbeiten, S. 32 ff.

⁷²⁸*Tractatus de duodecim lapidibus*. In: PL 40, S. 1229-1230

⁷²⁹Friess, Edelsteine im Mittelalter, S. 15 – Zum Edelsteinschmuck der himmlischen Stadt s. a. Büchsel, *Ecclesiae symbolorum cursus completus*, S. 84-86

dolfs II. — der Saphir als Sinnbild der Weltenherrschaft zuhächst ragt. Beda Venerabilis erinnert an Ezechiel, der den Thron Gottes mit dem Aussehen des Saphirs vergleicht.⁷³⁰ Die Lunula ist durch den Klosterneuburger Propst Johann von Rolemann (1766-1772) ersetzt worden.⁷³¹ Aus zeitgenössischen Edelsteinverzeichnissen geht hervor, daß die ursprüngliche Lunula von Rubinen besetzt war. Da der rote Edelstein im zeitgenössischen Denken ein Sinnbild für die Passion Christi war, wurden die Lunulae der Barockmonstranzen sehr häufig mit Rubinen ausgestattet.⁷³²

Aus der Gesamtheit des Edelsteinbesatzes treten auf der Monstranz die Saphire wegen ihrer Größe und ihrem Anbringungsort besonders hervor. Bei dem unterhalb der Augustinusplakette sitzenden gefaßten Saphir beginnend, bis hin zu seinem Gegenstück, das die Herrscherkugel Gottvaters bildet, liegen alle verwendeten Saphire auf der Vertikalachse der Monstranz. Auf dem Nodus tritt ein achteckig facettierter Stein hervor, das Sanctissimum wird am oberen und unteren Scheitelpunkt ebenfalls von je einem Saphir geziert, beide als Cabochons geschliffen. Der hochovale Kristall des Sanctissimums betont zusätzlich diese vertikale Achse.⁷³³ Insgesamt bilden die blauen Edelsteine eine gedachte Linie, die von Augustinus zum Nodus führt, an dem die Monstranz vom Priester gehalten wird. Von dort aus führt sie weiter über das von Saphiren gerahmte Sanctissimum und den hl. Geist zu Gottvater empor, wo die Achse am kugelförmig geschliffenen Saphir des Reichsapfels ihr Ende findet. Der Saphir steht in der Symbolik der Edelsteine allgemein für das Blau des Himmels, das ewige Leben und die Göttlichkeit Christi.⁷³⁴ Die Achse markiert somit programmatisch das religiöse Selbstverständnis der Klosterneuburger Ordensgeistlichen: Durch die Lehre und Regel des hl. Augustinus (als Emailbild auf dem Fuß) führt durch die Vermittlung der in lebendiger Gegenwart wirkenden Chorherren der Weg zur hl. Dreifaltigkeit. Außerdem wurde der Saphir als apotropäisches Mittel gegen die Kraft schädlicher Gefühle und böser Leidenschaften angesehen. Wie auch der Smaragd sollte dieser gegen geschlechtliches Verlangen wirksam sein.⁷³⁵

⁷³⁰Friess, a.a.O., S. 152 f.

⁷³¹Klapsia, Katalog der Kunstsammlungen im Stifte Klosterneuburg (V. Goldschmiedearbeiten), S. 32

⁷³²Meier, Gemma Spiritualis, S. 150 – Wagner, Liturgische Geräte und geistliche Insignien, S. 151

⁷³³Wie schon bei der Lepanto-Monstranz steht der Kristall auch hier für Christus selbst, er steht für die Reinheit des Glaubens, den kein „Schmutz der Sünde“ trübt. Vgl. Meier, a.a.O., S. 237

⁷³⁴Meier, S. 52

⁷³⁵A.a.O., S. 429 ff.

Die Emailplakette mit dem hl. Augustinus ist von sechs gefaßten Smaragden umgeben. Als vierter Stein auf dem Brustschild des Hohepriesters steht der grüne Edelstein für den Stamm der Leviten und damit als „*gemma fidei*“ für das Priestertum insgesamt.⁷³⁶ Die Keuschheit des mönchischen Lebens wird hier insofern thematisiert, da Augustinus auf dem Fuß der Monstranz in übertragenem Sinne in seiner Meditation unter dem Feigenbaum dargestellt wird, die zu seiner Bekehrung führte. Der paulinische Aufruf zur Keuschheit (Röm. 13, 13-14), den Augustinus dabei las, fordert tatsächlich zum rechten Maß in Sexualität und Ernährung auf. Auch hier führt eine gedachte Linie zum Nodus weiter, wo unter dem großen Saphir ein achteckig geschliffener Smaragd eingefaßt ist. Dann endet die Linie jedoch bei den zwei großen und vier kleineren Smaragden, die das Sanctissimum umgeben. Auf der später angefertigten Lunula sitzen fünf weitere Smaragde. Die ursprüngliche Lunula wurde dem Verzeichnis nach von Rubinen geziert, die durch ihre Farbe auf die Passion Christi verwiesen. Der Edelsteinbesatz der Fußrückseite entspricht in achsensymmetrischer Weise dem der Vorderseite, das Emailmedaillon mit dem Doppelwappen des Stiftes und des Propstes wird hier ebenfalls von Smaragden umfassen (Abb. 26 u. 28). Hierdurch reklamierte der Stifter Perger die geistliche Nachfolgerschaft Augustins, die noch durch den herzförmigen Stein auf der Rückseite des knotigen Baumnodus' betont wird, denn das Herz wurde besonders in gegenreformatorischer Zeit als Attribut des heiligen Kirchenvaters verstanden. Wenn der Propst Perger die Monstranz während der Prozession trug, berührte er das Herz Augustins und wurde so zu seinem mystischen Diener. Dieser Umstand muß als Ausdruck der persönlichen Frömmigkeit des Propstes verstanden werden, da die Gläubigen der von der Schauseite abgewandte Stein verborgen blieb.

Die Herzogskrone auf dem Fuß der Monstranz wird aus vier rundgeschliffenen Einzelgranaten gebildet, die so eingesetzt sind, daß sich eine Kugelform ergibt. Am Rand des Fußes sind weitere Granate angebracht, auffällig ist ein großer Cabochon neben den emporspringenden Hunden. Auf dem Fuß dominiert insgesamt die Farbe Rot, ein Eindruck, der durch die facettierten Rubine unterstützt wird. Der Granat, damals im Volksmund Karfunkel genannt, stand auf dem Brustschild des Hohepriesters für den Stamm Juda und damit auch für das Königtum.⁷³⁷ Die auf der Monstranz nur hier verwendeten Granate

⁷³⁶Meier, S. 114 – Friess, S. 175

⁷³⁷Meier, S. 499

weisen deshalb auf das von Gott verliehene Königtum hin. Der Körper des hl. Geistes, der von einer Barockperle gebildet wird, befindet sich vor einem querovalen roten Granat (Almandin), der die farbliche Verbindung zum Fuß der Monstranz herstellt.

Die Rubine fanden auf dem Fuß, der Umrahmung des Sanctissimums und auf der heute verlorenen Lunula Verwendung. Am herausragender Stelle finden sie sich auf der Strahlengloriole des hl. Geistes, wofür im Verzeichnis 36 Dutzend aufgeführt sind. Die Steine fungieren hier als Zeichen der göttlichen Inspiration des hl. Leopold durch die Taube des hl. Geistes, ein in der Ikonographie der Heiligen häufig zu beobachtendes Phänomen⁷³⁸, das hier vor allem in der Verknüpfung zur bereits thematisierten Inspiration des hl. Augustinus zu sehen ist.

Die blühenden Dolden des Holunderstrauches werden durch annähernd 1500 kleine Perlen dargestellt. Auch auf den drei beweglich aufgehängten Broschen zu beiden Seiten des Allerheiligsten und vor dem Gabelung des Baumes sind jeweils vier größere Perlen kreuzförmig angeordnet. Die Perlen verweisen auf die jungfräuliche Geburt Christi, denn der Legende nach entstanden sie aus dem Tau allein.⁷³⁹

Im Perlengleichnis des Origines ist von einem reichen Kaufmann die Rede, der sein ganzes Vermögen verkauft, um in den Besitz einer besonders schönen Perle zu gelangen.⁷⁴⁰ Im Fall der Schleiermonstranz ist auffällig, daß sich die großen Perlen der drei Broschen auf eine Gesamtzahl von 12 summieren. Seit Andreas von Caesarea standen die 12 Perlen für die Apostel, die einzelne Perle jedoch für Jesus Christus.⁷⁴¹ Die auffälligste aller verwendeten Perlen bildet den Körper der Heiliggeisttaube. Sie kann als bildliche Darstellung der erwähnten Trinitätsdogmatik gelten, die die Einheit in der Dreiheit festlegt, denn Christus ist hier im hl. Geist vorhanden. Im hochovalen Kristall ist wiederum Gottvater selbst enthalten, der als *praemium supernae remunerationis* die Gegenwart Gottes bezeugt.⁷⁴² Die als Perlen anwesenden Apostel legen aber im Zusammenhang mit der dominanten Gloriole der Taube noch einen weiteren Bildgedanken nahe: die Ausgießung des hl. Geistes am Pfingstfest. Dieser Bildtypus tritt in der christlichen Ikonographie auch als „Trinitäts-Pfingstbild“ auf.⁷⁴³ Die Monstranz erinnerte damit an das Fronleichnamfest, welches als Gründungstag der Kirche galt. Insgesamt wird hier also auf die drei für das Kloster-

⁷³⁸G. Jászai: Art. „Inspiration“. In: LCI, Bd. 2, Sp. 344 ff.

⁷³⁹Meier, S. 323

⁷⁴⁰A.a.O., S. 95

⁷⁴¹Friess, S. 144 f.

⁷⁴²Büchsel, *Ecclesiae symbolorum cursus completus*, S. 84

⁷⁴³St. Seeliger und Redaktion (LCI): Art. „Pfingsten“. In: LCI, Bd. 3, Sp. 422 f.

neuburger Stift so wichtigen Gründungen hingewiesen: die Kirchen- gründung durch die Ausgießung des hl. Geistes, die Ordensgründung durch den hl. Augustinus und die Gründung Klosterneuburgs durch den hl. Leopold selbst.

Aus der Spätantike wurde ein kaiserliches Reservatrecht auf die Verwendung bestimmter Edelsteine überliefert, das vor allem die fränkischen Herrscher pflegten. Seit Karl dem Großen finden sich diese reservaten Edelsteine auf kaiserlichen Auftragsarbeiten der Goldschmiedekunst. Es handelt sich hierbei um die Farb- bzw. Steinkombination blau-grün-weiß-rot (Saphir, Smaragd, Perle und Rubin). Auch die Wiener Reichskrone steht mit ihrem Steinbesatz noch in enger Beziehung zum spätantik-frühbyzantinischen Kaisergesetz, obwohl sich hier nur sehr kleine Rubine finden.⁷⁴⁴ Die „Eiserne Krone“, die Stephanskronen und der Reichsapfel tragen ebenfalls diese Steine. Schon seit Konstantin kommt es zu einer Übertragung der „kaiserlichen Steine“ auf Christus. Da der Herrscher im Sinne Christi lebte und regierte, kamen seine Reservate und Insignien auch Christus zu.⁷⁴⁵ So versah man christliche Symbole wie Kelche, Kreuze und Evangelien- deckel mit den kaiserlichen Steinen, womit auf das Königtum Christi hingewiesen wurde.⁷⁴⁶ Auf der Monstranz finden sich genau diese kaiserlich-christlichen Edelsteine eingesetzt, eine Tatsache, die die bereits herausgearbeitete religiös-politische Bedeutung des Gegenstandes unterstreichen kann. Die Glorie des hl. Geistes mit ihren rubinroten Strahlen und der perlenweißen Taubenfigur erinnert darüber hinaus an die österreichischen Landesfarben. In Bucellinis Leopoldspredigt von 1698 wird die Farballegorese des rotweißroten Bindenschildes sorgfältig ausgeführt: Blut und Wasser aus der Seitenwunde Christi (Joh 19,34), die durch die Lanze des Longinus verursacht wurde, dienten als Beweis der besonderen Beziehung zwischen Christus und Österreich. In seiner Auslegung der Schriftstelle HI 5,10 (*Dilectus meus candidus et rubicundus*), die traditionell auf die Unschuld und Blutzeugenschaft der Märtyrer bezogen wird, geht der Prediger ausdrücklich auf die spezifisch österreichischen Herrschertugenden ein. Bucellini verwendet sogar die Devise Leopolds I. (*Consilio et In-*

⁷⁴⁴Hermann Fillitz: Die Edelsteinordnung auf der Reichskrone und ihre Beziehung zur Spätantike. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege, 10 (1952), S. 38-45 – n. Friess, S. 68

⁷⁴⁵Andreas Alföldi: Insignien und Tracht der römischen Kaiser. In: Mitteilungen des archäologischen Instituts, Römische Abteilung, 50 (1935), S. 13-172, S. 156 – Otto Treitinger: Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell. Diss. Jena 1938, S. 28 – n. Friess, S. 64

⁷⁴⁶Friess, S. 65

dustria): „weiß Consilio in hochvernünftigen Rath/ roth Industria in unermüdeten Fleiß und Geschicklichkeit“. ⁷⁴⁷ Der Kaiser sei durch „Göttliche Weißheit“ (Bucellini) mit seinem Amt betraut worden.

Die sehr zahlreichen Diamanten wurden, wie beschrieben, auf der ganzen Monstranz verarbeitet. In der Literatur wird dieser Edelstein nur selten erwähnt, denn er fand in der Bibel keine Erwähnung. Der Diamant steht hier, aufgrund seiner ungewöhnlichen Härte für die christliche Tugend der *fortitudo*, die Unbezwingbarkeit des Christenmenschen durch irdische Kräfte. ⁷⁴⁸ An allen Rollwerkfassungen, Beschlägen und Broschen wurden auf der Monstranz knapp 600 Diamanten gefaßt. In Filippo Picinellis „Mondo Simbolico“ wird dieser Edelstein besonders gerühmt, denn dieser sei weder durch Feuer noch durch Hammerschläge zerstörbar und somit ein Sinnbild der Stärke und Beständigkeit. Kaiser Leopold I. führte in seiner Devise in anschaulicher Parallele die „Fortezza und Constanza“. Im religiösen Bereich wurde der Diamant durch seine Eigenschaften zum Sinnbild der Eucharistie schlechthin. ⁷⁴⁹ Der Edelsteinallegorese des Barock galt der Diamant ganz allgemein als Symbol der irdischen wie auch der göttlichen Majestät. ⁷⁵⁰

Exkurs: Die Schleiermonstranz als Symbol höfischen Lebens

Die Darstellung des zum Gebet niederknienenden Markgrafen Leopold seitlich des Holunderstammes auf dem Monstranzfuß greift auf den Typus des Stifterbildes zurück, in dem der Auftraggeber des Kunstwerks vor einer sakralen Szene kniet und betet. Auch in protestantischen Kirchen wurden im 16. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts häufig Epitaphien aufgestellt, auf denen der betende Verstorbene kniete, obwohl die Lutheraner nicht an eine Seelenrettung durch die Totenfürbitte glaubten. ⁷⁵¹ Die Darstellung des knieenden Be-

⁷⁴⁷Thomas Bucellini OP: COR AUSTRIAE, Das ist/ Oesterreicherisches Hertz/ Oder schuldigste Lob- und Ehren-Red/ An Dem hochfeyrlichen Fest-Tag deß Glorwürdigen/ und Hoch-Heiligen Schutz-Herrn7 und Lands-Patron LEOPOLDI. Wien 1698 – Vgl. Kastl, Das Schriftwort in Leopoldspredigten, S. 96-98. Die Autorin bezieht sich hier auf Veronika Pokorny: Clementia Austriaca. Studien zur Bedeutung der clementia Principis für die Habsburger im 16. und 17. Jahrhundert. In: Mitteilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung 86 (1978), S. 317

⁷⁴⁸Meier, Gemma Spiritalis, S. 271

⁷⁴⁹Wagner, a.a.O., S. 150

⁷⁵⁰A.a.O., S. 151

⁷⁵¹P. Schoenen: Art. „Epitaph“, In: RDK, Bd. 5, Sp. 884 ff. – Bruhns, Das Motiv der ewigen Anbetung, S. 255; Die beiden Figuren befinden sich an den Seitennischen der Grabkapelle der Familie

ters wurde, vor allem im Zusammenhang figuraler Grabmäler, als *priant* bezeichnet. Leo Bruhns hat hier die wenig beachteten Grabfiguren Giuliano Finellis in der neapolitanischen Kirche S. Paolo Maggiore in hervorgehoben, die beide in höfisch kniender Stellung auf eine Madonna orientiert sind (Abb.63a/b).⁷⁵² Auf der Schleiermonstranz betet der hl. Markgraf Leopold zur Muttergottes um Fürbitte bei Christus, der in Gestalt der Hostie anwesend ist. Der betende Heilige kann die Hostie im Baum aber selbst nicht erblicken, eine Tatsache, die auf die berühmte Oratio des Thomas von Aquin während der Messe verweist: *Adoro te devote, latens Deitas*.

Auf einem Altarblatt von Martin Gasser über dem Österreichischen Grab in der Stiftskirche von Stams (Tirol) ist die Eucharistieverehrung durch das Haus Österreich dargestellt.⁷⁵³ Das 1684 datierte Bild zeigt einige Mitglieder des Hauses Habsburg unter puttenumschwärmter Glorie, in der eine von Spruchbändern umgebene Monstranz erscheint (Abb. 64): „*LAVDETUR SANCTIS SIMVM SACRAMENTUM In quo est salus, omnis Benedictio . Potesta et Imperium*“. Unter der Monstranz befindet sich ein Sockel mit einer knienden Figur und dem Chronogramm: *EVCharistiae DeVota Veneratio AVstria est sVbLIMatio*. Wie hier deutlich formuliert wird, beruht die habsburgische Macht auf der Verehrung der durch die Monstranz getragenen Eucharistie. Von Ferdinand II., Ferdinand III. und Leopold I. ist überliefert, daß sie stundenlang vor der Monstranz knieten und beteten. Sie wurden deshalb vom Wiener Hofprediger Abraham a Sancta Clara als Vorbilder bezeichnet.⁷⁵⁴ Das Knien des Monarchen vor der Eucharistie, die *adoratio*, wird auf der Schleiermonstranz in plastischer Weise als *Proskynesis* dargestellt.⁷⁵⁵ Es ist allerdings erstaunlich, daß der hl. Markgraf nicht auf beiden Knien betet, wie es im Gottesdienst üblich war. Der Markgraf kniet nicht, wie die Personen auf Gessners Altarblatt, in einfacher Devotion nieder, sondern er beugt das Knie vor einer ranghöheren Person. Auf dem berühmten Babenberger-Stammbaum im Klosterneuburger Stiftsmuseum findet sich ein naheliegendes Beispiel. In der Szene kniet der Babenberger Herzog Leopold V. (1177-1194) vor Kaiser Heinrich VI. und erhält aufgrund seiner Tapferkeit im Kreuzzug bei Akkon aus dessen Hand die rot-weiß-rote Fahne, die im

Ferrao, die 1640 gestiftet wurde. Vgl. Bruhns, S. 342 f. – s` Jacob, *Idealism and Realism*, S. 134 ff.

⁷⁵²s` Jacob, *Idealism and Realism*, S. 137

⁷⁵³Gert Amman: *Stift Stams*. Stams 1984, S. 29

⁷⁵⁴Coreth, *Pietas Austriaca*, S. 27 – n. Veit/Lenhart, *Kirche und Volksfrömmigkeit*, S. 110

⁷⁵⁵Vgl. Red. (LCI): Art. „Proskynesis“. In: LCI, Bd. 3, Sp. 462 ff.

Babenberger-Stammbaum erstmals auftaucht.⁷⁵⁶ Schon im Sachsen-
spiegel bedeutet die Übergabe der Fahne an den Knienden eine Be-
lehnung.⁷⁵⁷ Die Verleihung des Bindenwappens durch den Kaiser ist
jedoch historisch nicht richtig, denn es stammt aus dem Wappen des
Grafen von Wildberg und wird erst von Friedrich II. übernommen.⁷⁵⁸
Auf der Monstranz findet deshalb nicht nur eine Krönung statt, son-
dern auch die Verleihung der Nationalfarben, die in der Form der wei-
ßen Taube in der rubinroten Glorie auf den Babenberger herabkom-
men.

Gegenüber von Krönung und Belehnung hatte der Kniefall auch rein
zeremoniale Bedeutung. Im höfisch-barocken Zeremoniell stand Kai-
ser Karl VI. bei der Begrüßung durch einen Kurfürsten die spanische
Reverenz zu. Im Gegensatz zur französischen Reverenz — eine halbe
Verbeugung — mußte bei der spanischen Reverenz mit gezogenem
Hut eine tiefe Verbeugung mit Kniebeuge erwiesen werden. Auf der
Schleiermonstranz wird demnach eine Synthese vorgeführt aus dem
devotionalen Niederknien während des Betens und der zeremoniellen
Reverenz gegenüber einem König und Kaiser. Die Figur Leopolds be-
findet sich gleichzeitig in *Proskynesis* und „höfischem“ Kniefall, sie
wendet sich in „ewiger Anbetung“⁷⁵⁹ über die Muttergottes zum Aller-
heiligsten hin und nimmt symbolisch am Meßopfer teil. Der „höfische
Kniefall“ wurde in der bildenden Kunst fast ausschließlich im profanen
Bereich dargestellt. Unter dem Einfluß manieristischer Malerei drang
dieses Motiv auch nördlich der Alpen in die Sepulkralkunst ein.⁷⁶⁰ Das
höfische Zeremoniell wurde hier auf den kirchlichen Bereich übertra-

⁷⁵⁶Kocher, Zeichen und Symbole des Rechts, S. 43 (Abb. 49)

⁷⁵⁷A. Fink: Art. „Knien“. In: HRG, Bd. 2, Sp. 901-965

⁷⁵⁸Röhrig, Der Babenberger-Stammbaum, S. 82

⁷⁵⁹Der aus der katholischen Liturgie stammende Begriff wurde von Leo Bruhns eingeführt. Vgl.
Bruhns, Das Motiv der ewigen Anbetung, S. 155 f. – M. Denzler: Art. „Ewige Anbetung“. In: RDK,
Bd. 6, Sp. 573 ff.

⁷⁶⁰Erstmals 1561 durch den Entwurf Jacques Androuet Du Cerceaus eingeführt (Trois Livres
d'architecture, Paris 1561, 7. Beispiel). Von 1598 existiert ein Entwurf Wendel Dietterlins (Archi-
tectura und Außteilung, Symmetria und Proportion der fünf Seulen, Nürnberg 1598, Fol. 172). Der
Bildhauer Michelangelo Naccherio schuf 1590-1609 für die Kirche S. Maria Mater Domini im spa-
nischen Neapel das Grabmal des Edelmannes Fabrizio Pignatelli, der höfisch auf einem Knie be-
tet. Vgl. Bruhns, S. 293 – Schon 1508 war in Neapel das Grabmal des Juan de Aragon entstan-
den, das den Verstorbenen „höfisch“ kniend zeigt. Es war für das Kloster Montserrat bei Barcelo-
na bestimmt. Vgl. M. J. Redondo Cantera: El sepulcro en Espana en el siglo XVI., Tipologia e i-
conografia, Madrid 1987, Tf. 7d. – Das strenge Kniemotiv wurde später in eine Bewegungsmotiv
umgewandelt, wie das v. a. in einem Entwurf von Rubens und dem Grabmal des Quellinus zu
beobachten ist. Vgl. Bartsch-Molden, Artus Quellinus Grabmal Sparr (v. a. Kap. 3.3.1), S. 37-40

gen, wie von Joseph Kramp⁷⁶¹ erstmals gezeigt werden konnte, denn der hofhaltende eucharistische Christus sollte wie ein Fürst behandelt werden. Der Markgraf auf dem Monstranzfuß hat seinen Hut abgelegt und das Knie in der Andacht vor der ranghöheren Person gebeugt, die er in der Eucharistie, also in Jesus Christus, sah und anerkannte. Diese Anerkennung bedeutet, wenn man in der knieenden Figur den habsburgischen Monarchen verkörpert sieht, ein klaren politischen Anspruch: Die Figur des Markgrafen erwartet betend die eigene Krönung durch Jesus Christus selbst, der prunkvolle Hut liegt dazu rechts von ihm bereit. Das Schwert verweist auf das kaiserliche Reichsschwert, das seit der Mitte des 12. Jahrhunderts zu den Kaiserkrönungsordines gehörte und dabei dem Herrscher übergeben wurde.⁷⁶² Die dargestellte Huldigung wurde im Krönungszeremoniell ausdrücklich nur gegenüber der höchsten Instanz der Eucharistie erwiesen. Der niederknieende Markgraf bedeutet, wie gezeigt wurde, den habsburgischen Monarchen *per se*. Das Zeremoniell wird hier in der Schau als göttliche Legitimation der Herrschers wirksam: Der Fürst schaut Gott, weil er — nach Augustinus — seine Seele durch Einhaltung der christlichen Tugenden vorbereitet hat. Das Sehen Gottes, die *visio dei*, ist für Augustinus weder ein körperliches Sehen noch eine „Vision“, sondern ein intellektueller Akt.⁷⁶³ Im Gegenstand der Schleiermonstranz scheint deshalb schlaglichtartig die zeittypisch-unscharfe Trennung von kirchlichem und höfischem Ritual auf, wie sie von Norbert Elias festgestellt wurde.⁷⁶⁴ Der Fürst unterwirft sich anschaulich der Frömmigkeit und unterwirft damit gleichzeitig den Staat. Die soziale Disziplinierung erstreckt sich also in gleichem Maße auf den Fürsten, seinen Hof und seine Untertanen.⁷⁶⁵ Auch der für die Klosterneuburger Chorherren so wichtige Augustinus hatte niemals eine Trennung von Kirche und Staat im Sinne, denn der Kirchenvater brauchte den Staat als „weltlichen Arm“ (Flasch) der sichtbaren Kirche, ohne das diese den irdischen Staat politisch beherrschen sollte.⁷⁶⁶ Augustinus lehrt sogar, daß der Befehl der Kaiser auch der Befehl Christi sei. Denn wenn sie

⁷⁶¹Joseph Kramp: Die eucharistische Huldigung in Gegenwart und Geschichte. In: Stimmen der Zeit, 53 (1923), S. 161-176 – Ders.: Eucharistia. Von Ihrem Wesen und ihrem Kult. Freiburg i. Br. 1926 – vgl. auch Klauser, Kleine Abendlänische Liturgiegeschichte, S. 138 f.

⁷⁶²Vgl. Hermann Fillitz: Die Insignien und Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches. Wien und München 1954

⁷⁶³Flasch, Augustin, S. 128 u. S. 134

⁷⁶⁴Vgl. Elias, Die höfische Gesellschaft, S. 179

⁷⁶⁵Breuer, Absolutistische Staatsreform und neue Frömmigkeitsformen, S. 25

⁷⁶⁶Flasch, Augustin, S. 170 u. S. 391 f.

das Gute befehlen, befiehlt durch sie Christus.⁷⁶⁷ Aus der Schleiermonstranz wird unter diesen Voraussetzungen auch eine Darstellung der absolutistischen Frömmigkeit zur Zeit Kaiser Karls VI., die in der symbiotischen Beziehung von Kirche und Staat wurzelte.

Seit der Mitte des 12. Jahrhunderts führt der zelebrierende Priester während der Messe vor dem Allerheiligsten die liturgische Kniebeuge aus.⁷⁶⁸ Die Figur des Markgrafen kann deshalb sowohl das Amt des österreichischen Monarchen als auch des Priesters verkörpern. Der hl. Leopold als Symbolfigur habsburgischen Machtvollens vereinigt nicht nur die Eigenschaften von sakralem und profanem Amt, er steht darüber hinaus für die Einheit von Religion und Staat, die von der Person des lebenden Monarchen verkörpert wird. Im Hinblick auf die protestantischen Argumente gegen den Bilderkult kann das Anklingen des Stifterbildes auf der Schleiermonstranz als offene Kritik gelten, denn die von den Protestanten allein anerkannte Rechtfertigung des Christen aus dem Glauben machte fromme Stiftungen theologisch überflüssig.⁷⁶⁹ Auf der Monstranz wird jedoch mit Nachdruck die Legitimität von Glauben (*pietas austriaca*) und Werken (Klosterstiftung) ausdrücklich vertreten. Darüber hinaus wird im Gestus des Niederknien des Monarchen vor dem Allerheiligsten auf der Schleiermonstranz auch eine anti-protestantische Grundhaltung demonstriert. Nach der Reformation kam es immer wieder zu Auseinandersetzungen zwischen den Konfessionen, da sich die Protestanten weigerten vor einer Monstranz den Kniefall auszuführen, wenn sie während einer Prozession vorbeigetragen wurde. Besonders um 1700 in der Pfalz und noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Bayern kam es deshalb zu schweren Konflikten, die als „Kniebeugungsstreit“ in die Geschichte eingegangen sind.⁷⁷⁰

Die auf der Schleiermonstranz vorgeführte jagdliche Heiligenlegende muß im Lichte des höfisch-zeremoniellen Lebens auch unter dem Aspekt der bildlichen Jagddarstellung gesehen werden. Auf die klösterliche Pflicht zur Haltung von Jagdhunden (Hundslege) wurde oben bereits hingewiesen (Vgl. Kap. 5.4). Seit dem Mittelalter war die Jagd

⁷⁶⁷Epistulae CV 3, 11 PL 33, 400; 34, 2 Goldbacher 603, 3: *quia cum bonum iubet, per illos non iubet nisi Christus.* – n. Flasch, Augustin, S. 171

⁷⁶⁸Lankeit, Art. „Eucharistie“. In: RDK, Bd. 6, Sp. 157

⁷⁶⁹Belting, Bild und Kult, S. 25

⁷⁷⁰A. Fink: Art. „Kniebeugungsstreit“. In: HRG, Bd. 2, Sp. 898-901 – In den Jahren 1719-1721 kam es in ganz Deutschland zum Religionsstreit über die 80. Frage des neu aufgelegten Heidelberger Katechismus von 1563, die das Katholische Meßopfer mit der Transsubstantiation und Hostienverehrung verurteilte, insbesondere deren öffentliche Zeigung während Prozessionen in Monstranzen.

zentrales Thema des höfischen Lebens, sie war ein Privileg des Hochadels und Jagdfrevel durch die einfache Bevölkerung wurde als Wildererei streng bestraft. Daß die Jagd eine Form der symbolischen Gewaltausübung durch den Adel war, spiegelt sich in der gesetzlich festgelegten Jagdpflicht der Untertanen wieder.⁷⁷¹

Auf der Schleiermonstranz wird nicht verdeutlicht, welche Tiere der Babenbergerherzog gerade jagte, als er auf den Schleier im Holunderbusch aufmerksam wurde. Betrachtet man aber eines der Flügelbilder des durch Fruehauf d. J. geschaffenden Leopoldsaltar in Klosterneuburg, so findet man eine Eberjagd dargestellt (Abb. 65). Der Künstler wurde hier sicherlich von flämischen Monatsbildern beeinflusst, den dort entstand eine Vielzahl bildlicher Darstellungen von Eberjagden.⁷⁷² Es ist auch möglich, daß Fruehauf ein Fresko an der Südwand der Klosterkirche in Kremsmünster kannte, auf dem eine Eberjagd gezeigt wird, die durch Jagdod zur Klostergründung geführt hatte.⁷⁷³ Auf dem Babenberger-Stammbaum im Stiftsmuseum findet sich ebenfalls noch die Darstellung einer Eberjagd, auf der Ernst der Ältere (1012-1015, Herzog von Schwaben) durch einen Pfeil einer seiner Gefolgsleute tödlich verletzt wurde.⁷⁷⁴

Bei dieser Art von Jagd auf das Schwarzwild wurden auch im 18. Jahrhundert noch Hunde verwendet, die das Tier bis zur Erschöpfung hetzten, um sich dann in dessen Ohren zu verbeißen, bis es durch den Jäger mit Schwert oder Saufeder gestochen wurde.⁷⁷⁵ Bei der riskanten Eberjagd schoß man auch im Barockzeitalter noch nicht mit Feuerwaffen auf die Tiere. Und damit die Hunde durch die Wildschweine nicht getötet wurden, legte man ihnen stachelige Halsbänder um.⁷⁷⁶ Auf der Monstranz ist zu beobachten, daß die Hunde tatsächlich Halsbänder tragen und der Markgraf ein Schwert mit sich führt. Aus der Sicht der Klosterneuburger Bevölkerung war die herrschaftliche Sauhatz auch zur Entstehungszeit der Schleiermonstranz noch ein Ereignis, das man mit gemischten Gefühlen sah. Sicherlich wurde begrüßt, daß die Wildschweine dezimiert wurden, die das Saatgut fraßen und dadurch ganze Ernten vernichten konnten. Andererseits durften die Bauern nicht selbst gegen das Wild vorgehen, geschweige denn die Äcker durch Zäune schützen, da dies den jagdlichen Durch-

⁷⁷¹Roosen, *Ausgewählte Jagdordnungen*, S. 65

⁷⁷²L. Strauch: Art. „Eber“ In: RDK, Bd. 4, Sp. 671 – Vgl. Abbildungen bei Raymond Marle, *Iconographie de l'Art Profane en Moyen Age*, Bd. 1, Den Haag 1931

⁷⁷³Wacha, *Hund und Eber, Legenden um Klosterneuburg und Kremsmünster*

⁷⁷⁴Vgl. Röhrig, *Der Babenberger-Stammbaum*, S. 48-49 (m. Abb.)

⁷⁷⁵Willers, *Die Jagdwaffe im 18. Jahrhundert*, S. 93

⁷⁷⁶Zedler, *Grosses Vollständiges Universal-Lexikon*, Bd. 13, Sp. 1183

ritt des Adels behindert hätte.⁷⁷⁷ In religiöser Hinsicht war die Bedeutung des Wildschweines jedoch eindeutig negativer Natur. In der Bibel gilt das Schwein als unrein und als vom Teufel besessene Kreatur. Besonders interessant für die Schleiermonstranz ist hier der Psalmvers 80,14, der das Schwein als Zerstörer des Weinstockes benennt, welcher ein Symbol Christi ist. In etymologisch abenteuerlicher Herleitung des Wortes *aper* von *a feritate* bezeichneten auch Isidor von Sevilla und Hugo von St. Viktor den Eber als Teufel.⁷⁷⁸ Die Jagdszene auf der Monstranz verkörpert in dieser Hinsicht den Kampf von Tugend und Laster, d.h. des tugendhaften Heiligen gegen das Schwein als Sinnbild der Welt und des Lasters, welches im Aberglauben der Zeit als Teufels- und Hexentier galt.⁷⁷⁹ Eine frühe Darstellung der Eberjagd in der Goldschmiedekunst ist auf einem Fries des berühmten Dreikönigschreins (um 1205) im Kölner Dom zu sehen. Wie schon auf dem Jagdfries am Dom zu Königslutter versinnbildlicht die Eberjagd hier auch den geistigen Kampf gegen das lasterhafte Böse.⁷⁸⁰ Der hl. Leopold geht aus seiner jagdlichen Tugendprüfung — das Schwein galt als Attribut der Unzucht⁷⁸¹ — untadelig hervor und erhält als großzügigen Lohn durch den menschgewordenen Gottessohn den verlorenen Schleier seiner Ehefrau zurück. Auf diese für die Legende so grundlegende Bedeutung hat bisher erst Georg Wacha aufmerksam gemacht.⁷⁸² Die göttliche Zuwendung an den Babenbergerherzog erfolgte jedoch nicht aufgrund seiner heldenhaften Jagd allein, sondern vor allem wegen seiner ihm nachgesagten tugendhaften Frömmigkeit, die sich auf der Monstranz durch den Gestus des Betens und die der Figur gleichsam als Attribute der *Fides* beigegebenen Hunde offenbart.⁷⁸³

Die Legende erhält jedoch noch eine weitere Dimension, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die „Sauhatz“ eine Tätigkeit war, die in bildlichen Darstellungen der jahreszeitlich bedingten Monatsarbeiten immer wieder auftritt.⁷⁸⁴ Das früheste Beispiel eines Jahreszyklus` findet sich in einer Buchmalerei aus Salzburg aus dem 9. Jahrhundert.⁷⁸⁵ Hier wird die Schweinejagd als eine für den Monat November typische

⁷⁷⁷ Spengler, Jagdgeschichte und Jagdausübung in landesherrlicher Zeit, S. 16

⁷⁷⁸ Isidor von Sevilla, Etym. 12,43, Migne PL 82, 428 – Hugo von St. Viktor, De bestiis et aliis rebus, 3,17, Migne PL 177, 89

⁷⁷⁹ Herold: Art. „Schwein“. In: HDA, Bd. 7, Sp. 1476

⁷⁸⁰ Appuhn, Die Jagd als Sinnbild, S. 8-14 (Abb. Tf. 16)

⁷⁸¹ Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes, S. 242

⁷⁸² Wacha, Hund und Eber, Legenden aus Klosterneuburg und Kremsmünster

⁷⁸³ Vgl. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes, S. 240

⁷⁸⁴ O. Holl: Art. „Monate, Monatsbilder“. In: LCI, Bd. 3, Sp. 274-279

⁷⁸⁵ Codex Vindobonensis 387 fol. 90v (Österreichische Nationalbibliothek, Wien)

Arbeit gezeigt. Ein szenisch erweiterter Zyklus aus dem 11. Jahrhundert, stilistisch wohl von Reims abhängig, läßt die Sauhatz im September stattfinden.⁷⁸⁶ Festzustellen ist jedoch, daß die Schweinejagd schon von altersher stets im Spätsommer und im Herbst stattfand, womit die Darstellung auf der Monstranz einen zeitlichen Widerspruch erzeugt: Wie konnte der Holunderbusch blühen, wenn die herzogliche Jagd so spät im Jahr stattfand? Auf der Schleiermonstranz weisen die Perlenbündel auf einen blühenden Holunder hin, so wie dieser auch schon auf den Gemälden Rueland Fruehaufs d. J. gemalt wurde. Dieses „übernatürliche“ Erblühen des Baumes zum Jahresende ist zweifelsohne ein sinnfälliges Detail des Schleierwunders. Die figurale Gruppierung auf der Monstranz läßt darauf schließen, daß der Holunderbusch durch die Anwesenheit der Trinität und der Muttergottes neuerlich erblüht. Grundthema ist hier, wie schon für die Ingolstädter Lepanto-Monstranz gezeigt werden konnte, der Sieg der Tugenden über die Laster, in Anlehnung an die sehr verbreitete *Psychomachia* des Prudentius. Der Eber trat als Attribut häufig in den bildlichen Personifikationen der Laster *ira* und *luxuria* auftritt.⁷⁸⁷

⁷⁸⁶Ms. Cott. Julius A VI (British Museum, London) – Vgl. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes*, S. 270

⁷⁸⁷L. Strauch: Art. „Eber“. In: RDK, Bd. 4, Sp. 673

Zusammenfassung

Die vorangegangene Deutung der beiden Memorialmonstranzen förderte eine erstaunliche Vielschichtigkeit zutage, die dadurch begründet ist, daß dem Sakrament der Eucharistie ein spiritueller Doppelcharakter aus religiösem Opfer und profanem Gastmahl innewohnt. Der Kirchenlehrer Augustinus beschrieb in ähnlichem Zusammenhang den Baum des Lebens gleichermaßen als lebenserhaltendes *alimentum* und *sacramentum* zugleich.⁷⁸⁸ Auf den hier diskutierten Kunstwerken verschmilzt diese Eigenschaft nun wiederum mit den Heiligenlegenden des Papstes Pius V. und des Markgrafen Leopold III., die ebenfalls einen Doppelsinn aus profanem Ereignis und göttlichem Gnadenbeweis mit sich führen. Diese auf den Monstranzen vorfindliche doppelte Dichotomie von Heilsgeschichte und Heiligenlegende kann deshalb jene erweiterte Sinnfälligkeit der Monstranzen ermöglichen, die diese Studien dargelegt haben. Hier seien die an beiden Objekten gewonnenen Erkenntnisse noch einmal abschließend zusammengefaßt.

Die Lepanto-Monstranz

Der an Zeckel vergebene Auftrag zur Herstellung einer Monstranz erging auf das Betreiben der Ingolstädter Jesuiten, sie setzten sich damit gegen die Sodalen der Bürgerkongregation Maria vom Sieg durch. Die Anfertigung wurde in Augsburg von einem Jesuiten überwacht, der den Ingolstädtern auch zusätzlich als Kunstagent diente. In Ausführung und Programm geht dieses außergewöhnliche Kultgerät deshalb auf den theologisch-propagandistischen Willen der Ordensgeistlichen zurück. Johann Zeckel lieferte 1708 ein Kunstwerk, das als prunkvolle Memorialmonstranz seinesgleichen nicht hat. Anhand der erhaltenen Quellenmaterialien konnte Aufschluß darüber gewonnen werden, mit welchem hohem Aufwand diese komplizierte *vas sacra* hergestellt wurde. Außer Zeckels Goldschmiedewerkstatt wurde hier noch weiteres Personal beansprucht: Jeweils ein Graveur, Bildhauer, Maler und Emailleur trugen zum Entstehen der Monstranz bei.

Während die Jesuiten von dem neuen Kultgegenstand wegen der darin versinnbildlichten „schönsten Gedanken“ begeistert waren, hielten sich die Mitglieder der Kongregation, wohl nicht nur aus finanziellen

⁷⁸⁸ *De Genesi ad litteram*, VIII, 4. PL 34, S. 375 ff.

Gründen, mehr als bedeckt. Hier wurde die theologische Bildungsdiscrepanz zwischen den Geistlichen und den Bürgern deutlich. Wie gezeigt werden konnte, war dem durchschnittlich gebildeten Ingolstädter Sodalen die Bedeutung der Seeschlacht von Lepanto mit dem Patronat der Maria vom Siege klar bewußt, wie wohl auch die ihr weiter zugesprochenen Siege der katholischen Fürsten. Auch für das Wohl der Stadt Ingolstadt war die Siegesmadonna von einiger Wichtigkeit. Die primäre Verständnisebene, die Versinnbildlichung des bei Lepanto und seiner Symbolkraft, dürfte also kaum Schwierigkeiten bereitet haben. Auch die erste Bedeutungsebene, das Schiff der Kirche im Kampf gegen die Häresie, dürfte klar verstanden worden sein. Eher esoterisch war hingegen die Vorstellung vom im Mastbaum der Kirche gekreuzigten Christus, handelt es sich hierbei doch um eine uralte Schrift- und Bildtradition, die über die Patristik bis in die Antike zurückreicht. Nur sehr belesene Theologen konnten sich dieser Filiation bewußt sein. Auch das bürgerliche Verständnis der Juwelenallegorese dürfte über die bloße Erkenntnis der Lunula als reichverzierter Krone Mariens kaum hinausgegangen sein, wengleich der Sinn des rosenumkränzten Sanctissimums eher leicht zu erschließen war.

Wie die Jesuiten das Lepantoereignis heilsgeschichtlich verstanden wissen wollten, konnte die Perioche eines Jesuitendramas zum Thema demonstrieren. Lepanto stellte für den Gläubigen ein Ereignis aus einer nachgerade mythischen Zeit dar, das nicht als längst vergangen angesehen wurde, sondern als stetiges Hier und Jetzt.⁷⁸⁹ Die Vergangenheit wurde nicht als andersartige Zeit begriffen, sondern als „zeitloses Exempel für vermeintlich immergültige Verhaltensnormen“⁷⁹⁰. Die Jesuiten hielten die Geschichte als Lehrfach aus ihren in ganz Europa standardisierten Kollegs völlig fern. Die Historie von Lepanto war ihnen daher lediglich Vehikel einer persuasiv vorgetragenen Heilsgeschichte aus gegenreformatorischer Perspektive. Es ist deshalb wenig angebracht, das Geschehen auf der Lepanto-Monstranz zu stark auf historische Faktentreue zu überprüfen.

Aus der betont funktionalen Betrachtungsweise der Lepanto-Monstranz ergibt sich das außerordentlich elaborierte Bildkalkül der Schlachtdarstellung. Nach dem Transsubstantiationsdogma ist Christus in der Hostie real und ungeteilt anwesend. Auf die Mandorla der eucharistischen Sonnenmonstranz wurde ein traditioneller Bildtypus appliziert, nämlich der des gekreuzigten Christus am Mastbaum der

⁷⁸⁹Vgl. Cassirer, Versuch über den Menschen, S. 265

⁷⁹⁰Zit. Kosellek, Vergangene Zukunft, n. Burkhardt, Frühe Neuzeit, S. 385

navicula petri. Durch diese Überlagerung wurde der Eucharistie eine sieghafte Kraft über die Anders- und Ungläubigkeit zugemessen. Die materialisierte Todesüberwindung Christi auf dem Christenschiff läßt die Streiter der *militia christi* über die Häresie triumphieren. Die Glaubenshaltung des barocken Menschen war ohnehin die des Glaubenssoldaten, ihm war Christus Kriegsgeneral und himmlischer Feldobrist zugleich.⁷⁹¹ Die ohnehin schon gegenreformatorische Symbolfunktion der Monstranz konnte auf diese Weise noch pointiert werden. Auch die ausdrückliche Kennzeichnung des Papstes als Steuermann des Christenschiffes macht dies geltend: Gegenüber den Protestanten wird auf den absoluten Primat des Papstes hingewiesen, Pius V. wird als frommer Sieger dargestellt, der zwar sterblich ist, nicht jedoch sein Pontifikat. Im Sinne Kantorowicz ist er das Haupt des mystischen Körpers der Kirche.⁷⁹² In dieser politischen Perspektive ist die Lepanto-Monstranz deshalb wesentlich als Apotheose und Legitimation des Papsttums zu verstehen. Der liturgische Gegenstand ist im engeren Sinn aber als jesuitisches Denkmal des Reformpapstes Pius V. anzusehen, der den römischen Zentralismus wesentlich stärkte, indem er die tridentinischen Beschlüsse durchsetzte und die Liturgie von „bodenständigen Anlagerungen“ (A. L. Mayer) befreite.⁷⁹³ Der Dominikaner auf Petri Stuhl verkörperte auch in den Augen des Volkes die reine, ungeheuchelte Frömmigkeit des katholischen Neubeginns. Man meinte, so Leopold von Ranke, „einen so frommen Papst habe es noch niemals gegeben; sie erzählten sich, sein bloßer Anblick habe Protestanten bekehrt.“⁷⁹⁴

Da Christus in der Hostie anwesend ist, tritt er auf der Monstranz kein zweites Mal auf. Die Muttergottes schwebt, wie es die Bildtradition vorgibt, auf Wolken über der Schlacht. Sie ist im Bildgefüge die Mittlerin zwischen Christus und des die Christenheit vertretenden Papstes, sie wird ohne die sonst für die Siegesmadonna übliche Schlange dargestellt. Die überwundenen Türken sind für den betrachtenden Gläubigen als besiegte Schlange zu denken, eine Vorstellung, die in den Predigten der Feldkapläne in der Schlacht am Weißen Berg deutlich zum Ausdruck kam.⁷⁹⁵ Der Schlüssel der Darstellung liegt in den attri-

⁷⁹¹Intorp, Barockpredigten, S. 30

⁷⁹²Ein Ehrentitel des Papstes war *caput corporis ecclesiae mysticae*, seine wichtigste Funktion *Christus in terris* zu vertreten. Vgl. Kantorowicz, Die zwei Körper des Königs, S. 110 u. S. 221

⁷⁹³Mayer, Renaissance, Humanismus und Liturgie, S. 158 Nur das *Victimae paschali* (Ostern), Thomas von Aquins *Lauda Sion* (Fronleichnam), sowie das *Dies Irae* und *Veni Sante Spiritus* (Pfingsten) durften beibehalten werden. - Vgl. auch Franzen: Art. „Pius V.“, In: LThK, Bd. 8, Sp. 531 f.

⁷⁹⁴Ranke, Geschichte der Päpste, S. 158

⁷⁹⁵Coreth, *Pietas Austriaca*, S. 42

butiven Defiziten der Muttergottesfigur, wie auch aus ihrer verweisen- den Gestik. Diese Bildmechanik wurde als substitutiv verfahren- gekennzeichnet, vom Betrachter wird bewußt eine Eigenleistung gefor- dert. Das gilt auch für den verkürzten Psalmvers, der erst in seiner zu ergänzenden Form den Schlüssel zur Abstraktion der Bildbedeutung lieferte: Christus als Sonne siegt über den Halbmond der türkischen Häretiker.

Um den Bedeutungsgehalt der Monstranz auf unterschiedlichen Sinnebenen klar gliedern zu können, bietet sich ein in jesuitischem Kontext sehr illustrative Muster an: Das seit Thomas von Aquin unver- ändert gültige Prinzip der Textauslegung nach dem vierfachen Schrift- sinn.⁷⁹⁶ In seiner emblemtheoretischen Abhandlung, dem *Speculum*, verknüpft Jacob Masen⁷⁹⁷ die *imagines figuratae* der *ars iconographia* oder *iconomystica* mit den *imagines invisibilium* der Theologen und Naturforscher, sie sind ihm beide „über sich hinausweisende Realzei- chen einer transzendentalen Wahrheit.“⁷⁹⁸ Durch diese erweiterte ima- go-Definition, kann die Bibelallegorese des vierfachen Schriftsinns nach Masen auch auf die Bedeutungsforschung natürlicher Zeichen übertragen werden.⁷⁹⁹ Dieser Grundsatz kann somit als adäquate An- leitung dienen, um, gemäß der jesuitischen Intention moralischer Di- daxe, einen „vierfachen Bildsinn“ herauszuarbeiten:

1. Im ersten Schriftsinn, dem *sensus litteralis*, legt das auf der Mandorla vorgeführte Geschehen Zeugnis ab über die *historia* von Lepanto, dem Ereignis mit allen seinen uns heute übernatürlich erscheinenden Begleitphänomenen. Der Begriff *historia* stand damals aber nicht unbedingt für das geschichtlich Korrekte, sondern „diente als Bezeichnung auch für den wahren Sachverhalt schlechthin“⁸⁰⁰. Lepanto war dem Gläubigen so wahr wie die heilige Schrift selbst.

2. Auf der allegorischen Ebene bezeichnet die Monstranz das Fürbittgebet zur siegreichen Muttergottes und dessen gnadenvolle Erhörung. Die Himmelskönigin dient dem Gläubigen als *mediatrix*, die in direktem Kontakt zu Christus steht. Die Gläubigen konnten sich zur Besatzung des Christenschiffes zählen, dem allein die göttliche Hilfe

⁷⁹⁶Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes, S. 52 – Meier, Gemma Spiritalis, S. 50 – Warncke, Spre- chende Bilder, S. 147

⁷⁹⁷Jacob Masen SJ, *Speculum imaginum veritatis occultae, exhibens symbolae, emblemata, hie- roglyphica, aenigmata, omni tam materiae, quam formae veritatae, exemplis simul, ac praeceptis illustratum [...]* Editio tertia prioribus correctior. Köln 1681

⁷⁹⁸Zit. Bauer, Jesuitische „ars rhetorica“, S. 476

⁷⁹⁹Ebd. - Sedlmayr legt ebenfalls nach dem vierfachen Schriftsinn aus, jedoch ohne genauere the- oretische Grundlegung. Vgl. Hans Sedlmayr, Jan Vermeer - Der Ruhm der Malkunst. (1951) In: Ders., Kunst und Wahrheit, (2. erw. Auflage) Mittenwald 1978, S. 134-143

⁸⁰⁰Zit. Warncke, Sprechende Bilder, S. 246

zuteil wird. Das *navis petri* wird weiter durch den im Mastbaum gekreuzigten Christus legitimiert. Er erscheint in Gestalt der Hostie.

3. Schließlich wird im vierten Sinn, d.h. tropologisch–moralisch, auf das Heil der einzelnen Seele Bezug genommen. Hier ist jeder römische Katholik ein treuer Kämpfer für die Altkirche. Als *miles christianus* zählt er zur Besatzung der triumphierenden Kirche. Ihm wird im Kampfe die göttliche Gnade zuteil.

4. Im anagogisch–eschatologischen Sinn wird eine endgültige Vernichtung der Häresie im Jüngsten Gericht in Aussicht gestellt. Das ewige Leben kann nur an Bord des Schiffes der wahren Kirche erlangt werden.

Insgesamt verwirklicht sich auf der Lepanto-Monstranz die „fundamentale Idee vom Trionfo, dem Übergang alles Irdischen in die höhere Wirklichkeit“.⁸⁰¹ Wie Inge Habig-Bappert konstatiert, ist die Verbildlichung mehrerer Sinnebenen für die eucharistische Allegorese kennzeichnend, die aber alle von der Triumphidee beherrscht werden: „Immer bricht aus der Hostie ein Strahlen und Scheinen hervor, das die Widersacher zu vernichten vermag.“⁸⁰² Durch die Propagierung des Türkenkampfes im Bilde des Schiffes der Kirche wird die Lepanto-Monstranz zur bildlichen Kontroverspredigt. Für die Kontroverspredigt war das Jesuitenkolleg St. Salvator in Augsburg berühmt.⁸⁰³ Das *Concetto* der Lepanto-Monstranz stammt von dem Präses dieses Kollegs, Pater Simon Mayr. Dichter und Hofleute, Juristen und v. a. Jesuiten beschäftigten sich als gelehrte Spezialisten mit der Entwicklung solcher Konzepte.⁸⁰⁴ Für diese Konzepte war das „Aristotelische Fernrohr“ des Jesuiten Emanuele Tesauro grundlegend, bot dieser doch hier eine an Aristoteles anknüpfende moderne Rhetoriktheorie, die sich über die Homiletik und Poetik auch in der bildenden Kunst anwenden ließ. Zentrale Begriffe dieser Rhetorik waren *Ingenium* und *Argutezza*, die geistreiche Erfindung und der scharfsinnige Witz.⁸⁰⁵ Über die theoretischen Grundlagen der jesuitischen „ars rhetorica“ sind wir durch die Forschungen Barbara Bauers gut informiert. Die *Inventio* von *Concetti*, hier die Bilderfindung der Lepanto-Monstranz, bestand aus der neuartigen und eleganten Verknüpfung und Anordnung der *loci* (Fundstellen in Schrift und Ikonographie). Der *Concetto* der Monstranz ist in dieser Hinsicht eine „argute Gedankenverbindung“ im

⁸⁰¹Bauer, Barock, S. 276

⁸⁰²Habig-Bappert, Eucharistie im Spätbarock, S. 158

⁸⁰³Rummel, Katholisches Leben in der Reichstadt Augsburg, S. 39 ff.

⁸⁰⁴Bauer, Barock, S. 35 u. S. 183

⁸⁰⁵Bauer, Barock, S. 186 und S. 189-195 (Hier v.a.„Emanuele Tesauro: Die rhetorische Struktur des barocken Bildes“)

Sinne Tesauros und Jacob Masens.⁸⁰⁶ Die anzustrebende *Argutezza* bestätigten die Geistlichen des Ingolstädter Kollegs, die in der neuen Monstranz „schönste Gedanken“ verwirklicht sahen. Das „rezeptions-ästhetische Ziel der *novitas* und Überraschungskunst“⁸⁰⁷ war also — zumindest für die Ordensgeistlichen — erreicht.

Das Schlachtszenario kann natürlich als Träger mannigfacher Deutungen herangezogen werden. Der wunderbare Fischzug des Petrus bietet sich ebenso an wie eine Anspielung auf die Jesuitenmissionierung in Übersee. Das Schiff der Christen mag als neue Arche gelten, mit einem Christus als neuem Noe. Auch ist an eine Überwindung der Synagoge durch die Ecclesia zu denken. Insgesamt bietet die Darstellung eine hermeneutische Offenheit, die der antithetisch operierenden christlichen Theologie entgegenkommt. Der Schlachtdarstellung liegt jedoch ein Abschnitt aus den „Geistlichen Übungen“ des Ignatius von Loyola zugrunde, in dem die beiden Banner des christlichen und des teuflischen Heers vorgestellt wurden, womit „dem Exerzitanten die Entscheidung für die Nachfolge Christi erleichtert werden sollte.“ Die Allegorese von Tugend und Laster geht sicherlich, auch bezüglich der reichen Andachtsgraphik der niederländischen Gegenreformation, auf die *Exercitia spiritualia* zurück.⁸⁰⁸ In erweiterter Lesart wird die Lepantoschlacht zur Psychomachie, dem Kampf christlicher Tugenden (Michael als Virtus) gegen die Laster der Türken und Protestanten.⁸⁰⁹ Ein Umstand, der auch dem theologisch wenig vorgebildeten Ingolstädter des 18. Jahrhunderts deutlich vor Augen geführt wurde, denn der Geistliche trug während der Prozession die Türkenfigur am Hals umfaßt und demonstrierte durch diese Strangulierung den Sieg der katholischen Kirche über ihre Widersacher. Diese Profanität der Lepanto-Monstranz fügte sich insgesamt sehr gut in den vereinsähnlichen Charakter der Kongregation, sie wurde durch die Stellung der Sodalität zwischen Weltlichkeit und Sakralität geradezu herausgefordert. Die Instrumentalität des Gegenstandes und seine ausladende Formgebung befinden sich in einem höchst spielerischen Übergang. Dieses Widerspiel macht die Lepanto-Monstranz in ihrem zeitgenössischen Kontext zu einem Gegenstand von höchster Beredsamkeit.

⁸⁰⁶Bauer, Jesuitische „ars rhetorica“, S. 327

⁸⁰⁷Zit., a. a. O., S. 328

⁸⁰⁸Bauer, Bild als Argument, S. 138 f. - vgl. Knipping, Iconography of the Counter-Reformation, I, S. 70-78

⁸⁰⁹Vgl. M. Evans, Tugenden und Laster, in: LCI, Bd. 4, Sp. 380-390

Die Schleiermonstranz

Der Auftrag an Johann Känischbaur ging, wie gezeigt werden konnte, auf den Propst des Augustiner-Chorherrenstiftes zurück. Ernst Perger stand nicht nur einem der reichsten Klöster Österreichs vor, er war auch einer der mächtigsten Geistlichen des Landes. Als ehemaliger Dekan der theologischen Fakultät an der Universität und ihr späterer Rektor, stand er als Mann von ausgezeichneter Bildung nicht nur bei Hofe in höchstem Ansehen. Aufgrund der Tatsache, daß auch die an der Monstranz beteiligten Künstler Hofkünstler waren, konnte die Schleiermonstranz dem „Kaiserstil“ (Matsche) zugeordnet werden. Es ist davon auszugehen, daß Perger auf den Entwurf der Schleiermonstranz durch Matthias Steinl prägenden Einfluß nahm, der sowohl formaler, als auch inhaltlicher Natur war. Das Mißtrauen, das dem Goldschmied bei der Anfertigung des außergewöhnlich ambitionierten Gegenstandes entgegengebracht wurde, bestätigt die Vermutung, daß man sich finanziell übernommen hatte. Der Propst steuerte aus seiner Privatschatulle einen beträchtlichen Teil des Edelsteinbesatzes bei. Der Auftrag zur Schleiermonstranz stand in einem übergreifenden Bedeutungszusammenhang mit den aufwendigen Feierlichkeiten zum 600jährigen Gründungsjubiläum des Stiftes im Jahre 1714, für die Steinl ephemere Triumphpforten entwarf.

Die Klosterneuburger Schleierlegende steht in einer literarischen Tradition, die weitaus älter ist als das Stift selbst. Der ikonologischen Wandersage wohnte schon vor ihrer Darstellung auf der Monstranz ein sittlich-religiöser und auch abergläubischer Sinn inne. Die Gesamtbedeutung der Monstranz für die Zeitgenossen erschließt sich erst im Zusammenhang des Jubiläumfestes sowie ihrer weiteren liturgischen Verwendung an Ostern, am Dreifaltigkeitssonntag und an Fronleichnam.

In politischer Hinsicht sollte die Monstranz die Bedeutung Klosterneuburgs für das habsburgische Kaisertum demonstrieren, denn der Nationalheilige Österreichs verkörperte die *pietas austriaca*, durch die sich das Herrscherhaus nach allgemeinem Dafürhalten das ewige Anrecht auf die Kaiserwürde erworben hatte. Die jährlich stattfindende Wallfahrt des Wiener Hofes nach Klosterneuburg hatte deshalb — insbesondere unter Karl VI. — auch staatstragenden Charakter. Die auf der Monstranz dargestellte Schleierlegende verwies in diesem Festrahmen auf die zu diesem Anlaß ebenfalls ausgestellten Klosterneuburger Reliquien, Berührungsreliquien und Erinnerungsstücke des

hl. Leopold und seiner Ehefrau Agnes. Man glaubte sich nicht nur im Besitz des Agnesschleiers und des legendären Holunderbaumes, auch hielt man die im stiftlichen Zwinger gehaltenen Hunde für Nachkommen der beim Schleierfund anwesenden Tiere. Der auf der Monstranz knieende Heilige war als *miles christianus* ein Tugendbild der Habsburger, das vor allem in den anlässlich des Leopoldsfestes gehaltenen Predigten immer wieder formuliert wurde.

Der „höfische Kniefall“ des heiligen Monarchen unter dem Holunderbaum der Monstranz demonstriert in vielschichtiger Weise die durch das Wunder begründete Herrschaft Habsburgs, auch vor dem Hintergrund dynastischer Nachwuchssorgen. Der liturgische Gegenstand ist zugleich auch ein Stifterbild des fürbittenden Fürsten, wie auch ein Jagdstück, das die Erklärung für den gnadenhaften Schleierfund bietet: die Eberjagd bedeutet den tugendhaften Kampf gegen das Böse, der mit erlösender Eucharistie und dem Schleierfund belohnt wird.

Hier durchdringen sich die für den modernen Betrachter streng getrennten Sphären von Kirche und Monarchie in einem Verhältnis der gegenseitigen Abhängigkeit. Doch trägt der Gegenstand gleichfalls den gesteigerten Machtanspruch des Klosterneuburger Propstes vor, der sich durch ihn in allegorischer Weise auf die Ordensgründung durch den hl. Augustinus selbst berief: Die unter dem Holunderbusch stattfindende Szene steht in deutlicher Parallele zur legendären Vision des hl. Augustinus, die der Ordensgründung vorausging. Der reiche Edelsteinbesatz unterstreicht in eindrucksvoller Weise die Doppelfunktion der Monstranz als liturgisches Gerät und politisch-geistliches Symbol.

Im Diskurs der christlichen Bildtradition mit den lokalen religiösen und politischen Gegebenheiten läßt sich der Holunderbaum als *arbor vitae* deuten, als Hoffnungszeichen des von Nachwuchssorgen geplagten Kaiserhauses. In einem weiteren Schritt wird der Holunderbaum mit der Hostie zum Baumkreuz und zum Hostienbaum, wodurch sich dieser auch zum symbolischen Stammbaum der österreichischen Herrschaft auswächst. Hier überlagern sich Heiligenlegende und Wurzel Jesse: Die der Legende hinzugefügte Marienerscheinung versieht im Bildgefüge der Monstranz die Funktion der *mediatrix* und der Verkörperung der unbefleckten Empfängnis. Die auffällige Herausstellung der Dreifaltigkeit geht auf das theologische Kalkül des Propstes zurück, der dadurch deutlich auf die göttliche Einheit in der Dreiheit hinweisen wollte. Der Holunderbusch wird unter dem Zeichen der Trinität zum Baum der Geschichte, der den Beginn des Zeitalters des hl. Geis-

tes verheißt. Vorfindlich ist hier eine symbolische Identitätenkette von Baum, Christus, Maria und der Kirche des neuen Bundes.

Der habsburgische Antiprottestantismus wird auf der Schleiermonstranz in dreierlei Weise demonstriert, da hier gleichzeitig das von den Reformern negierte Transsubstantiationsdogma sowie die Heiligen- und Bilderverehrung betont wird. Dabei manifestiert sich in augenfälliger Weise die „symbolische Gewalt“ Habsburgs gegen seine andersgläubigen Widersacher im Reich.⁸¹⁰ Der absolutistische Fürst wird hier zum Prototyp des frommen Menschen, er gibt sich der Frömmigkeit hin und macht sich dadurch zum Herrscher über Stände und Volk.⁸¹¹ Diese religiöse Vorbildlichkeit der Habsburger wurde von den geistlichen Orden in die Bevölkerung hineingetragen.⁸¹² Die Leopoldswallfahrt diente auch der absolutistischen Disziplinierung des mitreisenden Hofstaates.

Schlußbemerkung

Vergleicht man die Forschungsergebnisse zu den beiden Barockmonstranzen miteinander, so kann man — obwohl es sich hier in formaler Hinsicht um völlig eigenständige Schöpfungen handelt — doch einige Analogien erkennen, denn in beiden Fällen wird den dargestellten Szenen von Lepantoschlacht und Schleierfund das Bild des in Hostiengestalt erscheinenden Gekreuzigten überlagert.

In Ingolstadt erscheint der durch das Sanctissimum verkörperte Corpus im Mastbaum des Schiffes der Kirche, während er in Klosterneuburg die Gestalt des am Baum des Lebens gekreuzigten Heilands annimmt, vor dem der hl. Leopold kniet. Wie das Schiff der Kirche auf der Lepanto-Monstranz, so besteht auch das Baumkreuz der Schleiermonstranz aus jenem Holz des *arbor vitae*, das zum Bau des Kreuzes von Golgatha verwendet wurde: Die Erlösung durch das Kreuzesholz ist gemeinsames Thema der Memorialmonstranzen. In beiden Fällen sind auf den Monstranzen Heiligenlegenden von höchster politischer Tragweite dargestellt: Der Sieg gegen die Türken bei Lepanto erfüllte durch die Gebete Pius V. den Fortbestand des hl. römischen Reiches; die Gründungslegende Klosterneuburgs symbolisierte die politisch-

⁸¹⁰Kapner, Auswirkungen der religiösen und künstlerischen Bemühungen der Barockzeit auf die Volksfrömmigkeit in Wien, S. 223 - Der Autor bezieht sich hier auf Pierre Bourdieu: Theorie der symbolischen Gewalt. Frankfurt a.M. 1972

⁸¹¹Breuer, Absolutistische Staatsreform und neue Frömmigkeitsformen, S. 25

⁸¹²Coreth, Pietas Austriaca, S. 7

religiöse Begründung des habsburgischen Machtanspruchs. Dabei sind beide Prunkmonstranzen anti-türkisch ausgerichtet; im Falle der Schleiermonstranz jedoch in einer indirekten, durch die Trinität symbolisierten Weise. Beide Gegenstände führen die göttliche Legitimität von Reich und Kirche vor Augen, indem sie die dargestellten Szenen in einen heilsgeschichtlichen Zusammenhang stellen und sie mit einer Marienerscheinung begleiten. Die Gottesmutter hat im Bildgefüge der Monstranzen stets die heilsvermittelnde Funktion der *mediatrix* inne. In Ingolstadt leitet sie das Gebet des hl. Pius V. an Jesus Christus weiter, in Klosterneuburg gelobt ihr der hl. Leopold die Stiftung des Klosters. Der salomonische Tempelbau des Heiligen legt hier den Grundstein für den für die habsburgische Herrschaftskontinuität auf den Schultern der Babenberger. Das jeweils zu beobachtende Eingreifen der Gottesmutter in das Heilsgeschehen macht die nahe Verwandtschaft der *Pietas Bavarica* mit der *Pietas Austriaca* deutlich.⁸¹³ Beide Male steht die Muttergottes dem mit dem Schwert für die römisch-katholische Sache streitenden *miles christianus* bei. Nicht außer Betracht geraten darf indessen — unberührt die zahlreichen, heute profan erscheinenden Konnotationen der Darstellungen — daß die Monstranzen nicht in erster Linie humanistisch geprägter *memoria* historisch abgeschlossener Vergangenheit verpflichtet waren. Vielmehr kommt durch sie der religiöse Geist der Anamnese zum Vorschein, der sich nach Augustinus nicht an Vergangenes, sondern an Ewiges „erinnert“. Auch für Thomas von Aquin hatte die Anamnese von Heilsereignissen eschatologischen Charakter, wodurch diese sowohl zum *signum rememorativum* und zum *signum prognosticum* der antizipierenden Erinnerung des künftigen Heils wurden.⁸¹⁴

Auf beiden Memorialmonstranzen geht es im Grunde um eine Apotheose der für das deutsche römische Reich wichtigsten Ämter: Von der jesuitisch geleiteten Bürgerkongregation in Ingolstadt wird gehorsam der ewige Primat des *pontifex maximus* propagiert, während in Klosterneuburg die Gründung des Ordens durch Augustinus und die Stiftung durch den hl. Leopold im Vordergrund steht, die das deutsche Königtum Habsburgs langfristig vorbereitete. Die fest angenommene Unvergänglichkeit der kirchlichen oder weltlichen Amtswürde bildet ein ideelles Tertium der beiden Memorialmonstranzen: *dignitas que non*

⁸¹³Was Anna Coreth gezeigt hat, läßt sich ebenso für die eucharistische Frömmigkeit im bayerischen Kurstaat darstellen: Vgl. Hubensteiner, Geist des Barock (1967).

⁸¹⁴A. Darlapp: Art. „Anamnese“. In: LThK, Bd. 1, Sp. 483-486 — Vgl. Augustinus an Nebridius, Ep. VII, 1 u. 2, sowie Thomas von Aquin, Summa th., III q. 60 a. 3

morietur.⁸¹⁵ Zwar ging Maximilian I. von Bayern mit seiner betonten Eucharistie- und Marienverehrung beispielhaft voraus, die erst später von den Habsburgern aufgenommen wurde, doch erwiesen sich die Österreicher in ihrer Glaubenspraxis als weit weniger papsttreu, da hier der Kaiser den Papst als sittlich-religiöse Instanz zu verdrängen suchte. Wie gezeigt wurde, lag der Lepanto-Monstranz ein Concetto der streng an den päpstlichen Gehorsam gebundenen Jesuiten zugrunde, während sich die Klosterneuburger Augustiner-Chorherren dem Wiener Kaiserhof auch räumlich wesentlich näher fühlten als dem fernen Passauer Bischof oder gar dem Papst. Beide Monstranzen dokumentieren in ganz eigenständiger Weise den Anspruch von Kaiser und Papst, im Machtbereich des anderen zu wirken. Wenn die Ingolstädter Monstranz in ihrer Grundaussage papalistisch argumentiert, so nimmt die Klosterneuburger Prunkmonstranz einen staatsreligiösen, patriotischen und dabei latent antipäpstlichen Standpunkt ein.

Seit dem hohen Mittelalter wurde in kirchlichen Inventaren der beweglichen Kunstwerke zwischen *Ministerium* und *Ornamentum* getrennt.⁸¹⁶ Unter *Ministerium* faßte man dabei liturgische Geräte, die für den Gottesdienst nötig waren, während *Ornamentum* all jene Gegenstände bezeichnete, die dem Schmuck der Kirche dienen sollten. Bei den Memorialmonstranzen handelte es sich für die zeitgenössischen Gläubigen deshalb in keiner Weise um eine Profanisierung liturgischen Geräts, denn hier begegneten sich die vormals zum *Ornamentum* zählenden Darstellungen der Heiligenlegenden mit dem zum *Ministerium* gehörenden Gegenstände der eucharistischen Monstranz. Diese einzigartigen Kunstwerke der kirchlichen Goldschmiedekunst des Barockzeitalters können nur im Zusammenhang des erneuerten, ganzheitlichen Liturgiebegriffes der Zeit verstanden werden: Nachtridentinische Handbücher, die die Ausstattung der Kirchengebäude nun detailliert vorschrieben, führten nur noch die Bezeichnung *Ornatus Ecclesiasticus*, worunter man nun — unter dem Eindruck gegenreformatorischer Christozentrik — die bauliche Beschaffenheit des gesamten Gotteshauses mit allen darin befindlichen Gegenständen meinte, gleich, ob es sich um den Kelch oder das Altarblatt der Kirche handelte.⁸¹⁷ Die Memorialmonstranzen bilden in dieser Hinsicht höchst seltene Beispiele für eine hochbarocke Synästhesie von prachtvollem Kirchenschmuck und feierlicher Liturgie. Im Typus der barocken Sonnenmonstranz läßt sich weiter beobachten, daß das ursprüngliche

⁸¹⁵Vgl. Kantorowicz, Die zwei Körper des Königs, S. 401

⁸¹⁶Wagner, Liturgische Geräte und geistliche Insignien, S. 146

⁸¹⁷Vgl. Jakob Müller, Ornatus Ecclesiasticus (Regensburg 1591)

Kultgerät immer stärkere Merkmale der Eigenrepräsentation aufweist. Anton L. stellte fest, daß „die ganze mittelalterliche Entwicklung von der Bilderschau ausgeht und daß dann unter dem Einfluß der Eucharistieschau (Prozessionen, Expositionen, Legenden, Hostienwunder) auch diese Bildschau gewachsen ist.“ In Gestalt der beiden Memorialmonstranzen erreichte diese Entwicklung einen vorher nicht gekannten Höhepunkt.

Schließlich bleibt darauf hinzuweisen, daß die beiden hier untersuchten Meisterwerke der barocken Goldschmiedekunst — trotz vieler geistiger Übereinstimmungen — finanziell mit höchst unterschiedlichem Aufwand gefertigt wurden. Die wesentlich teurere Klosterneuburger Monstranz ist im Bereich der höfischen Goldschmiedekunst anzusiedeln, wofür nicht nur ihre Herstellung durch die geadelten und deshalb nicht zünftischen Wiener Hofkünstler Steinl und Känischbaur spricht, sondern auch die enge geistlich-politische Bindung des Stiftes an den Wiener Hof. Die kostengünstigere, jedoch für die Ingolstädter Sodalen ebenfalls teure Lepanto-Monstranz wurde von Bürgern einer Territorialstadt bezahlt und durch den noch an die Augsburger Zunftordnung gebundenen bürgerlichen Goldschmied Johann Zeckel ausgeführt. Während der jesuitische *Concetto* der Lepanto-Monstranz universal-katholische Bedeutung beansprucht und in dieser nicht unbedingt an den Ort gebunden ist, so kann für die Schleiermonstranz das Gegenteil gelten, denn sie ist ihrer Funktion und Form nach unmittelbar auf die höfisch-liturgischen Bedürfnisse des Klosterneuburger Stiftes zugeschnitten: Für die Augustiner-Chorherren war noch jene monastische *stabilitas loci* verbindlich, die der jüngere Jesuitenorden nicht mehr befolgte.

Anhang: Quellen zum Besatz der Schleiermonstranz

„Verzeichniss der auf die grosse Monstranze verwendeten Perlen und Steine:

Stuck	Car	D i a m a n t s t e i n e r		Kosten
		gewücht.	gr	
23:	wigen 2	$1\frac{3}{32}$	zu	30 f. 70 f.
18:	— 1	$2\frac{1}{16}$	—	30 f. 46 f. 52 kr. 2 d
24:	— 3	$1\frac{1}{8}$	—	30 f. 101 f. 15 kr.
26:	— 1	1	—	30 f. 37 f. 30 kr.
36:	— 1	$3\frac{1}{8}$	—	30 f. 56 f. 15 kr.
36:	— 1	$3\frac{1}{16}$	—	30 f. 54 f. 22 kr. 2 d
12:	— —	$\frac{1}{8}$	—	30 f. 4 f.
11:	— —	$2\frac{1}{16}$	—	30 f. 16 f. 52 kr. 2 d
150:	— 15	—	—	30 f. 450 f.
20:	— 2	$\frac{1}{16}$	—	30 f. 61 f. 52 kr. 2 d
9:	— 5	$3\frac{1}{8}$	—	40 f. 275 f.
5:	— —	1	—	30 f. 7 f. 30 kr.
36:	— 1	2	—	30 f. 45 f.
46:	— 6	3	—	30 f. 202 f. 30 kr.
7:	— —	2	—	30 f. 15 f.
49:	— 5	—	—	30 f. 150 f.
12:	— 1	$\frac{1}{8}$	—	30 f. 33 f. 45 kr.
24:	— 2	$3\frac{1}{8}$	—	30 f. 86 f. 15 kr.
73:	— 12	—	—	30 f. 360 f.
617 Stuck	wigen $65\frac{27}{32}$ Carath			Kosten 2074 fr.

Ihro Hohwürden Vndt genandten haben darzue gegeben Vber obige noch Ein diamandt Ring wigt

der Capitel Stein $1\frac{7}{8}$ Car. ist werth 320 f. 23 dickstein $3\frac{3}{8}$ Car werth 101 f.

Schmarakhteün					
	5 grosse Schmarakht wigen	17 Car.	kosten	102 f.	
	9 detto Schmarkakh	—	—	nichts	
	3 grosse Schmarakh	13 Car.	—	78 f.	
10 duzet sage	120 discreter gresse	—	$52\frac{7}{8}$ Car.	—	158 f. 45 kr.
	4 Schmarakh	—	$8\frac{7}{8}$ Car.	—	71 f.
	37 Stuckh	—	$8\frac{1}{4}$ Car.	—	24 f. 45 kr.
	Stuckh 178	wigen	100 Carath,	Kosten	434 f. 30 kr.

Rübinsteüner			
	1 stukh zu der Luna pr		7 f.
36 Duzet od. 432	Stuckh in den schein pr		72 f.
	1 stukh Rubinschnallen in die Luna pr	12 f.	
	2 Rubin zu den Pentant pr		24 f.
Stuckh	436	Kosten	115 f.

Die Vbrigen Rubin hab Ihre hohwürdt. undt genad. darzue gegeben

Orientalische granatten		
4 Stuckh zu den herzog hütt pr		9 f.
7 Stuckh oval geschnitten pr		10 f. 30 kr.
11 Stuckh	Kosten	19 f. 30 kr.

Die Vbrigen haben Ihre hohwürdt. und genadten darzue gegeben.

Perll		
280 Stuckh gleine Zahl Perll ad 3 kr.	—	14 fr.
1200 dto gleine Zahl Perll ad 3 kr.	—	60 fr.
130 gar kleine Zahl Perll ad 1½ kr.	—	3 f. 15 kr.
1610 Stuckh		
1 Stuckh zu den Corpus S ^{ti} Spiritus	—	6 f.
4 Stuckh zu dem Scepter v. herzog hütt	—	3 f.
1615 Stuckh	Kosten zusammen	86 f. 12 kr.

Die Vbrigen haben Ihre hohwürden v. genad darzue gegeben

Sauier Stein			
die haben Ihre hohwürden v. genadten sambtlichen darzue gegeben als			
die Kugl des gott Vatters von Ein stukh Sauier pr.			300 f.
die 8 Ekhihte Sauier auf d. globo des fuesses pr.			400 f.
der Sauier Vntter den schein al Capo des Ovals		200 f.	
der Vnttere des ouals			150 f.
			bißhero 1050 f.
4 Sauier an den globo des stambs			130 f.
			auf des fuss
à la facie 5 Sauier Stuckh	—	—	590 f.
à la dorò 5 Sauier Stuckh	—	—	270 f.
auf den Mitten theil	—	—	280 f.
			sage 2320 f.
			silber goldt v. Macherlohn vollgt. ⁸¹⁸

⁸¹⁸Stiftsarchiv Klosterneuburg, Text veröffentlicht von Sebald, Zur Geschichte der Grossen Monstranze in Klosterneuburg, S. 55 f.

„Daß mier Endts Geförttigten Herr Johann Michäel Hoffmann Kayserlich Münz, vnd Eüsenschneider 35 fr. 30 kr. Vor aufgearbeithe, vnd geschliffene Stainer, dan Vor 3407 stückh Kleine St. Leopoldi Pfennig so 20 Markh gewogen Jede à 9 fr. 15 Kr. so außmachet 185 fr. vnd also mit bede Posten Zusammen Zwayhundert, vnd Zainzig Gulden . auf abschlag deß erkaufften Laubmerrisch Hauß zu Grünzing bezahlt, habe hiemit Attestir wollen.

Geben Wienn den 15. December An. 1712.

(Siegel) Ernestus
 Probst zu Closterneüburg⁸¹⁹

„Mehr empfangen eine geschnitene oval Cristal blaten zur Monstranz pr dreyßig gulden den 22 Xbris 1712.

Ernestus
 Probst zu Closterneüburg⁸²⁰

Interims-Quittung.

„Pr. sechs Hundert Guldten, welche auf gnedtliche Verordnung Ihre Hochwürdt vnd genadten herrn herrn Ernest Probstes des hohlöbl. stüffts vnd Closter Neuburg an der Danau & wegen meiner (sowohl derer geliffertes goldt vndt silberne Leopoldus Pfennige, als auch zur Neue Monstranzen behendtigte diamante undt Jubell halber) habendten anfordterung Auf abschlag von Ihre hochwürdtten herrn Patri Augustino Hoff-Maister alhiero Par . undt richtig Empfangen habe Bezeuge mit disser Meiner ferttigung.

Datum Wienn den 1. Juny 1715.

pr 600 fr. (Siegel) Joh. Michael Hofmann

⁸¹⁹A.a.O., S. 56

⁸²⁰Ebd.

Literaturverzeichnis

1. Siglen

HDA	Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, hrsg. v. Hanns Bächtold-Stäubli u. Eduard Hoffmann-Krayer, Leipzig 1927-1942
HRG	Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte, hrsg. v. Adalbert Erler und Ekkehart Kaufmann, Berlin 1971 ff.
LCI	Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. v. Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunfels, Rom und Freiburg i. Br. 1968-1976
LThK	Lexikon für Theologie und Kirche, hrsg. v. Joseph Höfer, Tübingen 1957-1968 (2.Auflage)
RDK	Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, begr. von Otto Schmitt, hrsg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, München 1937 ff.

2. Titel

- Abraham a Sancta Clara: Prophetischer Willkomm / Das ist: Ein Weissagung von Glück ohne Tück
Der dritten Kaeyserlichen Vermählung LEOPOLDI Mit ELEONORA MAGDALENA THERESIA,
(...) Wien 1677
- Abraham a Sancta Clara: Österreichisches DEO GRATIAS, Das ist: Ein Außführliche Beschreibung
Eines Hochfeyerlichen Danck-Fests, Welches Zu Ehren der Allerh. Dreyfaltigkeit wegen gnädi-
ger Abwendung der über uns verhängten schweren Straff der Pest in der käyserlichen Resi-
dentz=Stadt Wien. (...) Wien 1680
- (Anonym): Leopold der Heilige, Schutzpatron von Österreich. Wien 1835
- Angerer, Martin: Das Ornament der deutschen Goldschmiedekunst von der Spätgotik bis zum
Klassizismus. In: Ausst. Kat. Nürnberg 1987, „Deutsche Goldschmiedekunst vom 15. bis zum
20. Jahrhundert aus dem Germanischen Nationalmuseum“, S. 57-77
- Appuhn, Horst: Die Jagd als Sinnbild in der norddeutschen Kunst des Mittelalters. Hamburg und
Berlin 1964
- Appuhn, Horst: Einführung in die Ikonographie der mittelalterlichen Kunst in Deutschland. Darm-
stadt 1979
- Appuhn, Horst: Schatzkammern in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Führer zu kirchlichen
und weltlichen Kostbarkeiten. 1984
- Babinger, Franz: Die Schlacht von Lepanto. In: DU, 255 (Mai 1962), S.17-20
- Backer, Augustin de und Alois de Backer: Bibliothèque des Ecrivains de la Compagnie de Jésus,
ou Notices Bibliographiques. 7 Bde., Lüttich 1853-1861
- Bätschmann, Oskar: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik: die Auslegung von Bil-
dern. (2. Auflage) Darmstadt 1986
- Batz, Karl: Frömmigkeit und religiöses Brauchtum. In: Ausst. Kat. Ingolstadt 1991, „Die Jesuiten in
Ingolstadt“, S. 224-228
- Bartsch-Molden, Regina: Artus Quellinus` Grabmal Sparr. Der Einfluß der Niederlande auf das
Grabmal in Norddeutschland zwischen 1650 und 1725. Diss. Berlin 1991
- Baßler, Moritz: Einleitung: New Historicism — Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. In: Ders.
(Hrsg.), New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Frankfurt/M. 1995; S. 7-28
- Bauch, K.: Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabdenkmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts.
Berlin 1976
- Bauer, Barbara: Das Bild als Argument. Emblematische Kulissen in den Bühnenmeditationen des
Franciscus Lang S. J. In: Archiv für Kulturgeschichte, 64 (1982), S. 79-170
- Bauer, Barbara: Jesuitische „ars rhetorica“ im Zeitalter der Glaubenskämpfe. (Mikrokosmos - Bei-
träge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung, Bd. 18) Bern - Frankfurt/M. 1986

- Bauer, Hermann: Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte. München 1989 (3. durchgesehene und ergänzte Auflage)
- Bauer, Hermann: Barock. Kunst einer Epoche. Berlin 1992
- Bauer, Joseph: Die Prunkmonstranz der Bürgerkongregation Maria vom Siege über den Seesieg von Lepanto (1571) — Gedenkschrift zum 350jährigen Jubiläum der Bürgerkongregation Maria vom Siege zu Ingolstadt. 1612-1962. Ingolstadt 1962
- Bauerreiß, Romuald: Arbor Vitae. Der „Lebensbaum“ und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brauchtum des Abendlandes. (Abhandlungen der Bayerischen Benediktiner-Akademie, Bd. 3) München 1938
- Baxandall, Michael: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Frankfurt/M. 1977
- Bazin, Gerrain: Paläste des Glaubens. Die Geschichte der Klöster vom 15. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. 2 Bde. München 1980
- Beinert, Wolfgang und Heinrich Petri: Handbuch der Marienkunde. Regensburg 1984
- Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. (2. Auflage) München 1991
- Bentkowska, Anna: Symbolics of the Tree; Dilemmas of the Emblematic Interpretation of Painting. In: Polish Art Studies, 6 (1985), S. 89-97
- Bérenger, Jean: Die Geschichte des Habsburgerreiches 1273 bis 1918. Wien - Köln - Weimar 1995
- Beumer, J.: Artikel „Extra Ecclesiam nulla salus“. In: LThK, Bd.3, Sp. 1320
- Bezold, Gustav von und Berthold Riehl: Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern vom elften bis zum Ende des achzehnten Jahrhunderts. I.Theil, Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern. München 1895
- Bihlmeyer, Karl und Hermann Tüchle: Kirchengeschichte. 3 Bde. Paderborn 1982 (18.Auflage)
- Bloch, Peter: Der siebenarmige Leuchter in Klosterneuburg. In: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, N. F. 2 (1962), S. 163-174
- Bloch, Peter: Artikel „Löwe“. In: LCI, Bd. 3, Sp. 112-119
- Boeheim, Wendelin, Albert Ilg und Ivo Sebald: Die Schatzkammer und die Kunstsammlung im Lateranesischen Augustiner-Chorherrenstifte Klosterneuburg. Klosterneuburg 1889
- Boschius, Jacobus: Symbolographia sive De Arte Symbolica Sermones Septem. 5 Teile, Augsburg – Dillingen 1702
- Bosl, Karl: Stellung und Funktion der Jesuiten in den Universitätsstädten Würzburg, Ingolstadt und Dillingen. In: Franz Petri (Hrsg.), Bischofs- und Cathedralstädte des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Köln – Wien 1976, S.163-177
- Braun, Joseph: Liturgisches Handlexikon. Regensburg 1926
- Braun, Joseph: Das christliche Altargerät in seinem Sein und seiner Entwicklung. Freiburg i. Br. 1932
- Braun, Joseph: Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung. Freiburg i. Br. 1940
- Braun, Placidus: Geschichte des Kollegiums der Jesuiten in Augsburg. Augsburg 1822
- Braunfels, Wolfgang: Die Heilige Dreifaltigkeit. Düsseldorf 1954
- Braunfels, Wolfgang: Die Lehre von Lepanto. In: Neues Abendland, 10 (1955), S. 195-202
- Braunfels, Wolfgang: Artikel „Dreifaltigkeit“. In: LCI, Bd. 1, Sp. 525-537
- Braunfels–Esche, Sigrid: Sankt Georg. Legende – Verehrung – Symbol. München 1976
- Breuer, Dieter: Absolutistische Staatsreform und neue Frömmigkeitsformen. In: Chloe, Beihefte zum Daphnis, Bd. 2, 1984, S. 5-25
- Brischar, Johann Nepomuk: Die deutschen Kanzelredner aus dem Jesuitenorden. Als Beitrag zur Geschichte der katholischen Kanzelredner, sowie zur praktischen Benützung für Prediger. 5 Bde., Schaffhausen 1967-1970
- Bruhns, L.: Das Motiv der ewigen Anbetung in der italienischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 4 (1940), S. 253-426
- Brunner, Herbert: Artikel „Dreifaltigkeitssäule“. In: RDK, Bd. 3, Sp. 449-457
- Buck, Christian: Gründungs-Legenden mittelalterlicher Klöster in Bayern und Österreich. Weilheim 1988
- Burkhardt, Johannes: Frühe Neuzeit. In: Richard van Dülmen (Hrsg.), Fischer Lexikon Geschichte. Frankfurt/M. 1990; S.364-385

- Büse, Kunigunde: Das Marienbild in der deutschen Barockdichtung. Interpretationen und Untersuchungen. Diss. Münster 1955
- Cassirer, Ernst: Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur. Frankfurt/M. 1990
- ernik, Berthold (Hrsg.): Das Stift Klosterneuburg und seine Pfarren. Klosterneuburg 1914
- ernik, Berthold: Das mittelalterliche Lebensbild des heiligen Leopold. In: Festschrift St. Leopold (Hrsg. S. Wintermayr), Klosterneuburg 1936, S. 7-26
- Chapeaurouge, Donat de: Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole. Darmstadt 1984
- Chalupecky, Ivan: Die Leopoldslegende in der Slowakei. In: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, N. F. 8 (1973), S. 178-181
- Chevalier, Raymond: La Barbarie turque dans la Litterature et l'Iconographie de la Renaissance en France et en Italie. In: Venezia Arti, 5 (1991), S. 35-42
- Cook, Roger: The Tree of Life. Symbol of the Centre. London 1974
- Coreth, Anna: Österreichische Geschichtsschreibung in der Barockzeit (1620-1740). (Veröffentlichungen der Kommission für neuere Geschichte Österreichs, Bd. 37) Wien 1950
- Coreth, Anna: Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock. (Erweiterte Neuauflage) Wien 1982
- Coupe, William A.: The German illustrated Broadsheet in the seventeenth Century. 2 Bde., Baden-Baden 1966/1967
- Courcelles, Jeanne und Pierre Courcelles: Iconographie de Saint Augustin. 4 Bde., Paris 1965-1980
- Courth, Franz: Marianische Gebetsformen. In: Beinert/Petri (Hrsgg.), Handbuch der Marienkunde, S. 363-403
- Dalmann, G.: Das Grab Christi in Deutschland. Leipzig 1922
- Daniélou, Jean: Liturgie und Bibel. Symbolik der Sakramente bei den Kirchenvätern. München 1963
- Dienst, Hilde: Agnes: Herzogin, Markgräfin, Landesmutter. In: Ausst. Kat. Klosterneuburg 1985, „Der Hl. Leopold – Landesfürst und Staatssymbol“, S. 20-25
- Domandl, Hanna: Kulturgeschichte Österreichs. Von den Anfängen bis 1938. Wien 1993 (2. Auflage)
- Döbele, Isolde: Die Künstler und die Seeschlacht von Lepanto (1571) im 16. und 17. Jahrhundert. In: Hendrik Budde u. a. (Hrsgg.), Lesebuch zur Ausstellung Europa und der Orient 800-1900. Berlin 1989, S. 68-75
- Dölger, Franz Joseph: Sol Salutis. Gebet und Gesang im christlichen Altertum. Münster 1925 (2. Auflage)
- Doyé, Franz von Sales: Heilige und Selige der römisch-katholischen Kirche. 2 Bde. Leipzig 1929
- Dreger, Moriz: Die Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf. In: Kunst und Kunsthandwerk, 12 (1909), S. 425-457
- Dreger, Moriz: Zu Kanischbaur und der Barockplastik in Österreich. In: Kunst und Kunsthandwerk, 18 (1915), S. 521-543
- Drexler, Karl: Das Stift Klosterneuburg. Eine kunsthistorische Skizze. Wien 1894
- Drexler, Karl und Camillo List: Goldschmiedearbeiten in dem regulierten Chorherrenstifte bei Wien. Wien 1897
- Duchhardt, Heinz: Altes Reich und europäische Staatenwelt. (Enzyklopädie deutscher Geschichte Bd. 4) Wiesbaden 1990
- Duhr, Bernhard: Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge. Bde. I-IV, Freiburg i. Br. 1907-1928
- Ehalt, Hubert Ch.: Ausdrucksformen Absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert. Wien 1980
- Elbern, V. H.: Artikel „Edelsteine“. In: Lexikon des Mittelalters (1977 ff.), Bd. 3, Sp. 1564 f.
- Elias, Norbert: Die höfische Gesellschaft. Neuwied und Berlin 1969
- Emminghaus, J. H.: Artikel „Verkündigung an Maria“. In: LCI, Bd. 4, Sp. 422-437
- Ettelt, Beatrix: Das Jesuitengymnasium in Ingolstadt. In: Ausst. Kat. Ingolstadt 1991, „Die Jesuiten in Ingolstadt“, S.105-117
- Evans, M: Artikel „Tugenden und Laster“. In: LCI, Bd. 4, Sp. 380-390

- Felder, Peter: Die künstlerische Herkunft der Solothurner Kongregationsmadonna. Ein Beitrag zur Bendl-Forschung. In: Unsere Kunstdenkmäler, 20 (1969), S. 305-310
- Fillitz, Hermann: Meisterwerke der Wiener Goldschmiedekunst. In: Alte und moderne Kunst, 5 (1958), S. 12-15
- Fillitz, Hermann: Das kirchliche Kunstgewerbe der Barockzeit. In: Ausst. Kat. Melk 1960, „Jakob Prandtauer“, S. 264-278
- Fillitz, Hermann: Kunstgewerbe von 1680 bis zum Ende des Rokoko. In: Karl Swoboda (Hrsg.), Barock in Böhmen, München 1964
- Fillitz, Hermann und Martina Pippal: Schatzkunst. Die Goldschmiede- und Elfenbeinarbeiten aus österreichischen Schatzkammern des Hochmittelalters. Salzburg und Wien 1987
- Fischer, Hermann: Mittelalterliche Pflanzenkunde. München 1929
- Fischer, Maximilian: Merkwürdige Schicksale des Stiftes und der Stadt Klosterneuburg. 2 Bde. Wien 1815
- Flasch, Kurt: Augustin. Einführung in sein Denken. Stuttgart 1994 (2. erweiterte Auflage)
- Flemming, J.: Artikel „Baum, Bäume“. In: LCI, Bd. 1, Sp. 258-268
- Föhl, Walther: Artikel „Baum“ (Abschnitt C.). In: RDK, Bd. 2, Sp. 73-90
- Forstner, Dorothea: Die Welt der Symbole. (2. Auflage) Wien – München 1967
- Frank, Chr.: Sagenforschung. In: Deutsche Gaue, 22 (1921), S. 6 ff.
- Frank, I. und M. Lechner: Artikel „Pius V.“. In: LCI, Bd. 8, Sp. 214
- Franzen, A.: Artikel „Pius V.“. In: LThK, Bd. 8, Sp. 531 f.
- Friess, Gerda: Edelsteine im Mittelalter. Wandel und Kontinuität in ihrer Bedeutung durch zwölf Jahrhunderte (in Aberglauben, Medizin, Theologie und Goldschmiedekunst). Hildesheim 1980
- Frey, Dagobert: Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Münster 1946
- Füglister, Robert L.: Das Lebende Kreuz. Ikonographisch-Ikonologische Untersuchung der Herkunft und Entwicklung einer spätmittelalterlichen Bildidee und ihrer Verwurzelung im Wort. Einsiedeln – Zürich – Köln 1964
- Gall, Ernst: Dehio – Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Handbuch Oberbayern. Berlin 1952
- Gebhard, T.: Fronleichnamsprozessionen. In: Ausst. Kat. München 1960, „Eucharistia“, S. 29-34
- Gerstenberg, G.: Zur Geschichte des deutschen Türkenschauspiels. Meppen. o. J. (Programm)
- Ginhart, Karl: Wiener Kunstgeschichte. Wien 1948
- Goldammer, Karl: Kultsymbolik des Protestantismus. Stuttgart 1960
- Gombert, Hermann: Der Freiburger Münsterschatz. Freiburg i. Br. 1963
- Gombrich, Ernst Hans: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie. Frankfurt/M. 1981
- Graf, Klaus: Die Gmündener Ringsage. In: Einhorn-Jahrbuch Schwäbisch Gmünd, (1984), S. 129 ff.
- Graf, Klaus: Der Ring der Herzogin. Überlegungen zur „Historischen Sage“ am Beispiel der Schwäbisch Gmünder Ringsage. In: Schriften zur staufischen Geschichte und Kunst, 9 (1987), S. 84-134
- Greenblatt, Stephen: Kultur. In: Baßler (Hrsg.), New Historicism, S. 48-59
- Greisenegger, W.: Artikel „Ecclesia“. In: LCI, Bd. 1, Sp. 562-69
- Grimschitz, Bruno, R. Feuchtmüller und W. Mrazek: Barock in Österreich. Wien - Hannover - Basel 1960
- Grzybkowski, Andrzej: Maria über der Frau im Monde. In: Das Münster, 41 (1988), S.302-309
- Guldán, Ernst: Artikel „Dreifaltigkeit (IV.)“. In: RDK, Bd. 3, Sp. 441-447
- Guldán, Ernst: Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv. Graz – Köln 1966
- Guth, Klaus: Geschichtlicher Abriß der marianischen Wallfahrtsbewegungen im deutschsprachigen Raum. In: Beinert/Petri, Handbuch der Marienkunde, S.721-848
- Haas, Carl Max: Die Asamkirche Maria de Victoria in Ingolstadt. Ein Kleinod bayerischen Spätbarocks. Ingolstadt 1949
- Haas, Carl Max: Jesuitentheater in Ingolstadt. Emsdetten 1958
- Habig, Inge: Eucharistische Allegorie im Spätbarock nördlich der Alpen. Phänomenologie der dogmatischen, apologetischen, katechetischen und devotionalen Bildelemente einer kirchlichen Allegorese. Diss. Münster 1971
- Habig, Inge: Die Kirchenlehrer und die Eucharistie. Ein Beitrag zur Disputà Raffaels und zu einem Bildthema in ihrer Nachfolge. In: Römische Quartalsschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, S. 35-49

- Habig-Bappert, Inge: Eucharistie im Spätbarock. Eine kirchliche Bild-Allegorese im deutschsprachigen Raum. Münster 1983
- Hahn, K. und L. Kaute: Arikel „Edelsteine“ In: LCI, Bd. 1, Sp. 578-580
- Heffernan, J. B.: Artikel „Lepanto, Battle of“. In: New Catholic Encyclopedia, 1967, Bd. 8, S.665 f.
- Heppe, Karl Bernd: Figürlich und szenisch gestaltetes Altargerät der Barockzeit. In: Ausst. Kat. Unna 1984, „Barocke Bilderlust. Religiöse Druckgraphik des 17. und 18. Jahrhunderts“, S. 16-39
- Hering-Mitgau, Mane: Barocke Silberplastik in Südwestdeutschland. Weißenhorn 1973
- Hernmarck, Carl: Die Kunst der europäischen Gold- und Silberschmiede 1450-1830. München 1978
- Herold: Artikel „Schwein“. In: HDA, Bd. 7, Sp. 1470-1509
- Herzog, Urs: Geistliche Wohlredenheit. Die katholische Barockpredigt. München 1991
- Hilger, H. P.: Muttergottes mit dem Rosenstrauch. In: Ausst. Kat. Kevelaer 1987 (siehe Abschnitt C.), S. 338 f.
- Hofmann, Siegfried und Wilhelm Reissmüller: Ingolstadt an der Donau. Ingolstadt 1968
- Hofmann, Siegfried: Maria de Victoria – Nachruf auf die einstige Kirche der Kongregation Maria vom Sieg. Teil I. In: Sammelblatt des Historischen Vereins Ingolstadt. (89) 1976, S.81-137
- Hofmann, Siegfried: Maria de Victoria – Nachruf auf die einstige Kongregation Maria vom Sieg. Teil II. In: Sammelblatt des Historischen Vereins Ingolstadt, 90 (1976), S.174-213
- Hofmann, Siegfried und Gert Treffer: Cosmas Damian Asam, Maria de Victoria. Ingolstadt 1986
- Hofmann, Siegfried: Geißler und Kreuzzieher in Ingolstadt zur Zeit des Barocks – ein wenig bekanntes Kapitel Ingolstädter Geschichte. Mit einigen Anmerkungen zu Anton von Buchers „Entwurf einer ländlichen Charfreytagsprocession“ von 1782. In: Sammelblatt des Historischen Vereins Ingolstadt, 97 (1988), S.171-214
- Hofmann, Siegfried: Goldschmiedekunst in und aus Ingolstadt. In: Ausst. Kat. Ingolstadt 1988, „Goldschmiedearbeiten in und aus Ingolstadt“, S. 78-81
- Holenstein, André: Huldigung und Herrschaftszeremoniell im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung. In: Aufklärung, 2 (1992), S. 21-46
- Holl, O.: Artikel „Triumphzug“. In: LCI, Bd. 4, Sp. 359 f.
- Holl, O.: Artikel „Triumphalmotive“. In: LCI, Bd. 4, Sp. 355
- Honour, Hugh: Goldsmiths & Silversmiths. London 1971
- Honour, Hugh und John Fleming: Lexikon Antiquitäten und Kunsthandwerk. München 1984
- Hubensteiner, Benno: Vom Geist des Barock – Kultur und Frömmigkeit im alten Bayern. München 1967
- Intorp, Leonhard: Westfälische Barockpredigten in volkskundlicher Sicht. Münster 1964
- Isaac von Ochsenfurth: Elogia mariana ex lytanijs lauretanis deprompta. Augsburg 1700
- Jázai, G.: Artikel „Inspiration“. In: LCI, Bd. 2, Sp. 344-346
- Jázai, G.: Artikel „Kreuzallegorie“. In: LCI, Bd. 2, Sp. 595-600
- Jordak, Karl: Die Universität Wien 1365-1965. Wien 1965
- Jungbauer: Artikel „Schleier“. In: HDA, Bd. 7, Sp. 1207-1215
- Jungmann, Josef A.: Symbolik der katholischen Kirche. Mit einem Anhang von Ekkart Sauser. Freiburg i. Br. 1960
- Jungmann, Josef A.: Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe. 2 Bde., Wien – Freiburg i. Br. 1962
- Jungmann, Josef A.: Artikel „Heiliges Grab“. In: LThK, Bd. 5, Sp. 122
- Jüttner, G.: Artikel „Edelsteine“. In: Lexikon des Mittelalters, Bd. 3, Sp. 1561 ff.
- Kaes, Anton: New Historicism: Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne? In: Baßler (Hrsg.), New Historicism, S. 251-267
- Kampers, Franz: Mittelalterliche Sagen vom Paradiese und vom Holze des Kreuzes Christi in ihren vornehmsten Quellen und in ihren hervorstechendsten Typen. (Vereinsschrift der Görres-Gesellschaft) Köln 1897
- Kampers, Franz: Die deutsche Kaiseridee in Prophetie und Sage. München 1896
- Kantorowicz, Ernst H.: Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Walter Theimer. Stuttgart 1992
- Kapff, Rudolf: Schwäbische Sagen. Jena 1926

- Kapner, Gerhart: Auswirkungen der religiösen und künstlerischen Bemühungen der Barockzeit auf die Volksfrömmigkeit in Wien. In: Hubert Chr. Ehalt (Hrsg.), *Volksfrömmigkeit - Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, Wien – Köln 1986, S. 221-243
- Karlinger, Hans: *Bayerische Kunstgeschichte, Altbayern und Bayerisch-Schwaben*, Bd. 1, München 1961
- Kaster, K.G.: Artikel „Georg“. In: LCI, Bd. 6, Sp. 379-390
- Kastl, Maria: *Das Schriftwort in Leopoldspredigten des 17. und 18. Jahrhunderts. Untersuchungen zur Heiligenpredigt als lobende und beratende Rede*. Diss. Wien 1988
- Kaufmann, Max R.: *Die Türkei im Spiegel der deutschen Dichtung*. In: *Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 3 (1956), S.67-80
- Kaute, L.: Artikel „Häresie, Häretiker“. In: LCI, Bd. 2, Sp. 216-221
- Kemp, Cornelia: *Angewandte Emblematik in süddeutschen Barockkirchen*. München 1981
- Kiby, Ulrika: *Die Exotismen des Kurfürsten Max Emanuel in Nymphenburg. Eine kunst- und kulturhistorische Studie zum Phänomen von Chinoiserie und Orientalismus in Bayern und Europa des 16. bis 18. Jahrhunderts; seine politische Relevanz. (Studien zur Kunstgeschichte Bd. 53)* Hildesheim – Zürich – New York 1990
- Kieser, Clemens: *Seeschlacht mit Realpräsenz. Ikonologische Studien zur Ingolstädter Lepanto-Monstranz, 1708*. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1996), S. 115-132
- Kieser, Clemens: „Künstliche Arbeit und schönste Gedankhen“. *Bild, Kult und Rhetorik: Die Lepanto-Monstranz in ihrem zeitgenössischen Kontext*. In: *Sammelblatt des Historischen Vereins Ingolstadt*, 104 (1995), S. 43-107
- Klauser, Theodor: *Kleine Abendländische Liturgiegeschichte. Bericht und Besinnung*. Bonn 1965
- Knipping, John B.: *Iconography of Counter-Reformation in the Netherlands*. Leiden 1974
- Knobloch, Stefan: *Prediger des Barock, Franz Joseph von Rodt*. Diss. Würzburg 1974
- Knoch, Otto: *Maria in der Heiligen Schrift*. In: *Beinert/Petri, Handbuch der Marienkunde*, S.15-92
- Koch, Herbert: *Sonderformen des Heilandkreuzes. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 303)* Baden-Baden 1934
- Koch, Ludwig: *Jesuiten-Lexikon. Die Gesellschaft Jesu einst und jetzt. (Repro 1962)* Paderborn 1934
- Kocher, Gernot: *Zeichen und Symbole des Rechts. Eine historische Ikonographie*. München 1992
- Koeplin, D.: Artikel „Interzession Mariä und Christi vor Gottvater“. In: LCI, Bd. 2, Sp. 346-352
- Konstanciak, Ruth: *Jesuitentheater in Ingolstadt*. In: *Ausst. Kat. Ingolstadt 1991, „Die Jesuiten in Ingolstadt“*, S.246-254
- Kosellek, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt/M. 1979
- Kostersitz, Ubaldo: *Das Chorherrenstift Klosterneuburg*. Klosterneuburg 1882
- Kovacs, Elisabeth: *Der heilige Leopold und die Staatsmystik der Habsburger*. In: *Ausst. Kat. Klosterneuburg 1985, „Der Hl. Leopold – Landesfürst und Staatssymbol“*, S. 69 ff.
- Krammer, Otto: *Bildungswesen und Gegenreformation. Die Hohen Schulen der Jesuiten im katholischen Teil Deutschlands vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*. Würzburg 1988
- Kratz, Wilhelm: *Aus alten Zeiten. Die Marianischen Kongregationen in den Ländern deutscher Zunge. Ihr Werden und Wirken von 1575 bis 1650*. Innsbruck – Wien – München 1917
- Kreuzer, Johannes: *Augustinus*. Frankfurt/M. – New York 1995
- Kretzenbacher, Leopold: *Rechtslegenden abendländischer Volksüberlieferung*. Graz 1970
- Kretzenbacher, Leopold: *Tiere an heiliger Stätte*. In: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, 86 (1982), S. 233-252
- Küchelbecker, J. B.: *Allerneuste Nachricht vom Römisch=Kayserl. Hofe. Nebst einer ausführlichen historischen Beschreibung der Kayserlichen Residentz=Stadt Wien, und der umliegenden Örter*. Hannover 1730
- Kultermann, Udo: *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*. München 1990
- Laag, H.: Artikel „Sonne“. In: LCI, Bd. 4, Sp. 175-178
- Lankeit, Klaus (u. a.): Artikel „Eucharistie“. In: RDK, Bd. 6, Sp. 154-254
- Lauer, R. und W. Kemp: Artikel „Rettung Petri aus dem Meer“. In: LCI, Bd. 3, Sp. 546-549
- Lechner, M.: Artikel „Maria, Marienbild“. In: LCI, Bd. 3, Sp. 154-210
- Leff, Gordon: Artikel „Augustin, Augustinismus II“. In: TRE, Bd. 4, S. 699-717
- Lehmann, Hartmut: *Das Zeitalter des Absolutismus. Gottesgnadentum und Kriegsnot. (Christentum und Gesellschaft, Bd. 9)* Stuttgart 1980

- Leischig, Eduard: Zur Geschichte der Wiener Gold- und Silberschmiedekunst. In: Kunst und Kunsthandwerk, 7 (1904), S. 345 ff.
- Leischig, Eduard: Ausstellung alter Gold- und Silberschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum 1907. In: Kunst und Kunsthandwerk, 10 (1907), S. 317 (Teil 1), S. 438 (Teil 2)
- Leitermann, Heinz: Deutsche Goldschmiedekunst. Das Goldschmiedehandwerk in der deutschen Kunst- und Kulturgeschichte. Stuttgart 1953
- Lesky, Grete: Barocke Embleme in Vorau und anderen Stiften Österreichs. Graz 1962
- Lesky, Grete: Das Leben des heiligen Leopold in einem Emblembuch. In: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, N. F. 10 (1976), S. 117-212
- Lieb, Norbert: Ingolstadt in der Kunstgeschichte Bayerns. In: Müller/Reissmüller, Ingolstadt, Bd. 2, S. 397-463
- Lipinsky, A.: Artikel „Lepanto“. In: LCI, Bd. 3, Sp. 88 f.
- Lipinsky, A.: Artikel „Perle“. In: LCI, Bd. 3, Sp. 393 f.
- Lipowicz, W.: Das Theatralische als Beschreibungsformel der barocken Kunst. In: K. Kalinowski (Hrsg.), Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur. Poznan 1985
- List, Camillo: Zur Geschichte der Wiener Goldschmiedekunst. In: Berichte und Mitteilungen des Wiener Altertums Vereins, 33 (1897), S. 147-159
- Löwith, Karl: Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Zur Kritik der Geschichtsphilosophie. (Sämtliche Schriften, Bd. 2) Stuttgart 1983
- Lohmeier, Georg: Maria de Victoria in Ingolstadt. In: Herbert Schindler (Hrsg.), Bayern für Liebhaber, Barock und Aufklärung, München 1972, S.35-47
- Loidl, Franz: Geschichte des Erzbistums Wien. Wien und München 1983
- Ludwig, Vinzenz Oskar: Hervorragende Pröbste Klosterneuburgs in ihrer Beziehung zum politischen Zeitgeschehen. In: Festschrift hl. Leopold (Hrsg. S. Wintermayr), Klosterneuburg 1936, S.240-247
- Ludwig, Vinzenz Oskar: Klosterneuburg. Kulturgeschichte eines österreichischen Stiftes. Wien 1951
- Lünenschloß, Hertha: Ehrgott Bernhard Bendl, ein Augsburger Bildhauer des Spätbarocks (1660-1738). In: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, N.F. 10 (1933), S. 281-314
- Lurker, Manfred: Die Botschaft der Symbole in Mythen, Kultur und Religionen. München 1990
- Mackenzie, Charles Sherrard: The Trinity and Culture. New York 1987
- Marzell: Art. „Holunder“. In: HDA, Bd. IV Sp. 261-276
- Matsche, Franz: Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karl VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“. Berlin – New York 1981
- Mayer, Anton L.: Liturgie und Barock. In: Jahrbuch für Liturgiewissenschaft, 11 (1935), S.67-154
- Mayer, Anton L.: Renaissance, Humanismus und Liturgie. In: Jahrbuch für Liturgiewissenschaft, 14 (1938), S. 123-171
- Mayer, Anton L.: Die heilbringende Schau in Sitte und Kult, In: Heilige Überlieferung. Ildefons Herwegen zum silbernen Abtjubiläum. Münster 1938, S. 234-268
- Meier, Christel: Gemma Spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert, Teil 1. München 1977
- Michels, Anette: Philosophie und Herrscherlob als Bild. Anfänge und Entwicklung des süddeutschen Thesenblattes im Werk des Augsburger Kupferstechers Wolfgang Kilian (1581-1663). Diss. Bonn 1985
- Miller, Josef: Die Marianischen Kongregationen im 16. und 17. Jahrhundert. Ihr Wesen und ihr marianischer Charakter. In: Zeitschrift für katholische Theologie, 58 (1934), S. 85-109
- Merzbacher, F.: Artikel „Militia Christi“. In: LCI, Bd. 3, Sp. 267 f.
- Mitterwieser, Alois: Geschichte der Fronleichnamsprozession in Bayern. München 1933
- Mittig, H. F.: Zu den süddeutschen Schiffskanzeln. In: Alte und moderne Kunst, 13/101 (1968); S.19-26
- Mrazek, Wilhelm: Ikonologie der barocken Deckenmalerei. (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 228. Bd., 3 Abh.) Wien 1953
- Müller, Hannelore: Goldschmiedekunst 1620-1720. In: Ausst. Kat. Augsburg 1962, „Augsburger Barock“, S. 279-387
- Müller, Jakob: Ornatus Ecclesiasticus hoc est: Compendium praecipuarum rerum, quibus quevis rite decenterque compositae ecclesiae exornari, ac redimiri debent (...) München 1591

- Müller, M.: Artikel „Monstranz“. In: *Marinenlexikon* (Hrsg. R. Bäumer u. L. Scheffczyk), Bd. 4, 1992, S. 503 f.
- Müller, Theodor: *Ingolstadt*. Ingolstadt 1958
- Müller, Theodor u. Wilhelm Reissmüller (Hrsgg.): *Ingolstadt – Die Herzogsstadt, die Universitätsstadt, die Festung*. 2 Bde. Ingolstadt 1974
- Neuner, Joseph und Heinrich Roos: *Der Glaube der Kirche in den Urkunden der Lehrverkündigung*. Neubearbeitet von Karl Rahner und Karl-Heinz Weger. Regensburg 1983 (11. Auflage)
- Noeklens, Karl: *Visualisierte Eucharistieologie*. Ein Beitrag zur Sakralikonologie des seicento romano. In: *Münchener Jahrbuch der bild. Kunst*, (29) 1978, S. 104 ff.
- Noppenberger, Franz-Xaver: *Die eucharistische Sonnenmonstranz des Barockzeitalters*. Eine Studie über Geschichte, Aufbau, Dekoration, Ikonologie und Symbolik der barocken Monstranzen vornehmlich des deutschen Sprachgebietes. Diss. München 1958
- Nindl, Georg: *Mariae de Victoria oder der mächtigen und siegreichen Jungfrau und Mutter Gottes Andächtige Verehrung nach den Regeln und Satzungen der löblichen Bürger- und Stadt-Congregation beyderley Geschlechts in Ingolstadt, in acht Abtheilungen der Gebethe, und Andachten zu bequemerem Gebrauch aller Mitglieder dieser löblichen Bruderschaft*. Ingolstadt 1790
- Os, H. W. van und G. Jászai: Artikel „Kreuzlegende“. In: *LCI*, Bd. 2, Sp. 642-648
- Palli, E. Lucchesi: Artikel „Drache“. In: *LCI*, Bd. 1, Sp. 516-524
- Panofsky, Erwin: *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*. In: Ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. (2. Auflage) Berlin 1974, S. 85-97
- Panofsky, Erwin: *Einleitung*. In: Ders., *Studien zur Ikonologie*. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance, Köln 1980, S. 30-54
- Panofsky, Erwin: *Einführung*. *Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin & Ikonographie und Ikonologie*. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance. In: Ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978, S. 7-67
- Pascher, Joseph: *Das Liturgische Jahr*. München 1963
- Pauker, Wolfgang: *Der Bildhauer und Ingenieur Matthias Steinl*. Eine kunsthistorische Studie. In: *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg*, 2 (1909), S. 275-391
- Paulson, Michael G. und Tamara Alvarez-Detrell: *Lepanto, Fact, Fiction and Fantasy*. Lanham u. a. 1985
- Pechstein, Klaus (Hrsg.): *Deutsche Goldschmiedekunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert aus dem Germanischen Nationalmuseum*. Nürnberg 1987
- Perger, Anton von: *Deutsche Pflanzensagen*. Stuttgart und Oehringen 1864
- Peters, Henriette: *Passau, Wien und Aquileia*. Ein Beitrag zur Kirchengeschichte von Wien und Niederösterreich. (Forschungen zur Landesgeschichte von Niederösterreich, Bd. 22) Wien 1976
- Petraschek-Heim, Ingeborg: *Der Agnes-Schleier in Klosterneuburg*. In: *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg*, N.F. 13 (1985), S. 59-94
- Picinello, Filippo: *Symbola Virginea, ad honorem Mariae Matris de Italicè explicata quinquaginta Discursibus*. Augsburg 1694
- Poeschke, J.: Artikel „Mission“. In: *LCI*, Bd. 3, Sp. 271-273
- Poeschke, J.: Artikel „Navicella“. In: *LCI*, Bd. 3, Sp. 320 f.
- Posch, A. und H. Schauerte: Artikel „Türkenkriege“. In: *LThK*, Bd. 10, Sp. 409-411
- Pühringer-Zwanowetz, Leonore: *Matthias Steinl*. Wien – München 1966
- Radermacher, Heinrich J.: *Psalmen und Liturgie*. Eine biblisch-liturgische Erklärung der Sonn- und Festtagsmessen. Paderborn 1938
- Rahner, Hugo: *Maria und die Kirche*. Zehn Kapitel über das geistliche Leben. Innsbruck 1951
- Rahner, Hugo: *Die geistesgeschichtliche Bedeutung der Marianischen Kongregation*. In: *Der große Entschluß*, 7 (1951/52), S. 108-111, 177-179, 214-216, 245-248
- Rahner, Hugo: *Symbole der Kirche*. Die Ekklesiologie der Väter. Salzburg 1964
- Ranke, Leopold von: *Die Geschichte der Päpste*. Die Römischen Päpste in den letzten vier Jahrhunderten. Kardinal Consalvi und seine Staatsverwaltung unter dem Pontifikat Pius VII. (Hrsg. Willy Andreas) Wiesbaden 1958
- Rathke-Köhl, Sylvia: *Geschichte des Augsburger Goldschmiedegewerbes vom Ende des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Augsburg 1964

- Rauscher, Hubertus: Die Barockpredigten des Jesuitenpaters Wolfgang Rauscher in volkskundlicher Sicht. Diss. München 1973
- Redlich, Oswald: Princeps in Compendio. Ein Fürstenspiegel vom Wiener Hofe aus dem XVII. Jahrhundert. In: Monatsblatt des Vereines für Landeskunde von Niederösterreich, 7-9 (1906), S. 105-124
- Redaktion (LCI): Artikel „Michael, Erzengel“. In: LCI, Bd.3, Sp. 255-265
- Reininghaus, Wilfried: Gewerbe in der frühen Neuzeit. München 1990
- Reeves, Marjorie: The *Arbores* of Joachim of Fiore. In: Papers of the British School at Rome, N. F. XI, 1956, S. 124-136
- Riedel, Friedrich W.: Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711-1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter. München - Salzburg 1977
- Röhrich, Lutz: Artikel „Denkmalerzählungen“. In: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 3, Sp. 421-427
- Röhrig, Floridus: Goldschmiedearbeiten im Stift Klosterneuburg. In: Alte und moderne Kunst, 49 (1961), S. 2-5
- Röhrig, Floridus: Das kunstgeschichtliche Material aus den Klosterneuburger Rechnungsbüchern des 16. Jahrhunderts. In: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, N. F. 7 (1971), S. 135-216
- Röhrig, Floridus: Der heilige Markgraf Leopold III. von Österreich. In: Bavaria Sancta. Zeugen christlichen Glaubens in Bayern. (Hrsg. Georg Schwaiger), Bd. 2, Regensburg 1971; S. 130-143
- Röhrig, Floridus: Der Babenberger-Stammbaum im Stift Klosterneuburg. Wien 1976
- Röhrig, Floridus: Echte und falsche Babenberger-Überlieferungen in Klosterneuburg. In: Jahrbuch für Landeskunde in Niederösterreich, N.F. 42 (1976), S. 235-245
- Röhrig, Floridus: Die Türken vor Neuburg. In: Ausst. Kat. Klosterneuburg 1983, Klosterneuburg, Türkensturm und Verteidigung, S. 31-39
- Röhrig, Floridus: Stift Klosterneuburg und seine Kunstschatze. St. Pölten 1984
- Röhrig, Floridus: Leopold III. der Heilige. Markgraf von Österreich. Wien – München 1985
- Röhrig, Floridus: Haben die Babenberger die Fronleichnamsprozession eingeführt? In: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich, N.F. 53 (1987), S. 195-206
- Roosen, Rolf: ... tuen kund und fügen zu wissen - Ausgewählte Jagdordnungen des 18. Jahrhunderts. In: Die Jägerey im 18. Jahrhundert (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts). Heidelberg 1991, S. 49-67
- Rosenberg, Alfons: Christliche Bildmeditation. (2. Auflage) München 1975
- Rosenberg, Marc: Der Goldschmiede Merkzeichen. 4 Bde. Berlin 1928 (3. Auflage)
- Röttgen, Herwarth: Zeitgeschichtliche Bildprogramme der katholischen Restauration unter Gregor XIII. 1572-1585. In: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, 26 (1975), S. 89-122
- Rummel, Peter: Katholisches Leben in der Reichsstadt Augsburg (1650-1806). In: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte e.V., 18 (1984), S. 9-161
- Rupprecht, Bernhard: Akzente im Bau- und Kunstwesen Ingolstadts von der Ankunft der Jesuiten bis zum hohen 18. Jahrhundert. In: Müller/Reissmüller, Ingolstadt, Bd. 1, S. 217-298
- Saliger, Ivo (Hrsg.): Dom- und Diözesanmuseum Wien. Wien 1987
- Sattler, Maximilian Vincenz: Geschichte der Marianischen Congregationen in Bayern. München 1864
- Sauer, Joseph: Symbolik des Kirchengebäudes und seine Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Freiburg i. Br. 1902
- Sauren, Joseph: Die Lauretanische Litanei nach Ursprung, Geschichte und Inhalt. Kempten 1895
- Sausser, E.: Artikel „Anker“. In: LCI, Bd. 1, Sp. 119
- Schabes, Leo: Alte liturgische Gebräuche und Zeremonien an der Stiftskirche zu Klosterneuburg. Klosterneuburg 1930
- Schachner, Anton: Barockes eucharistisches Leben in der Diözese Passau. Masch. Diss. Salzburg 1975
- Schama, Martijn: Artikel „Augustinus“. In: Wörterbuch der Mystik (Hrsg. Peter Dinzelsbacher), Stuttgart 1989, S. 39 ff.
- Schädler, Alfred: Bayerische Barockplastik. In: Ausst. Kat. München 1972, „Bayern – Kunst und Kultur“, S.129
- Scherer, Augustin (Hrsg.): Bibliothek für Prediger. 8 Bde., Freiburg i. Br. 1911 (5. Auflage)
- Schindler, Alfred: Artikel „Augustin, Augustinus I“. In: TRE, Bd. 4, S. 645-698
- Schindler, Herbert: Große Bayerische Kunstgeschichte. 2 Bde., München 1962

- Schindler, Herbert: Bayerische Bildhauer. Manierismus, Barock, Rokoko im altbayerischen Unterland. München 1985
- Schmidt, Heinrich u. Margarete: Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik. München 1981
- Schmidt, Leopold: Volksglaube und Volksbrauch am Festtag des heiligen Leopold. In: Leopold III. und die Babenberger. Beiträge zur österreichischen Jahrtausendfeier. (Hrsgg. Helene Grönn, Franz Oswald und Hans Gruber) St. Pölten 1976; S. 55-68
- Schneider, Alois: Narrative Anleitungen zur Praxis Pietatis. Dargelegt am Exempelgebrauch in den „Iudicia Divina“ des Jesuiten Georg Stengel (1584-1651). 2 Teile, Diss. Würzburg 1981
- Schnell, Hugo: Bayerische Frömmigkeit. Kult und Kunst in 14 Jahrhunderten. München - Zürich 1965
- Schneyer, Johann Baptist: Geschichte der katholischen Predigt. Freiburg 1969
- Schoenen, P.: Artikel „Epitaph“ In: RDK, Bd. 5, Sp. 872-921
- Schreiber, Georg: Das Türkenmotiv und das deutsche Volkstum. In: Volk und Volkstum. Jahrbuch für Volkskunde, 3 (1938), S. 9-54
- Schulten, Walter: Kelch und Monstranz: Inhaltsdeutung an ausgewählten Beispielen. In: Ausst. Kat. Bonn 1975, „Rheinische Goldschmiedekunst der Renaissance und Barockzeit“, S. 28-35
- Schüßler, Gosbert A.: Artikel „Fides II: Theologische Tugend“. In: RDK, Bd.8, Sp. 773-830
- Schulz, H.-J.: Artikel „Marienfeste“. In: LThK, Bd. 6, Sp. 65-69
- Schumacher-Wolfgarten, R.: Artikel „Rose“. In: LCI, Bd. 3, Sp. 563-68
- Schwarzweber, Annemarie: Das Heilige Grab in der deutschen Bildnerei des Mittelalters. Freiburg i. Br. 1940
- Schwelien, Maria: Der Baum in der Kunst. In: Erde- Quelle - Baum. Lebenssymbole in Märchen, Bibel und Kunst. (Hrsgg. Elisabeth Moltmann-Wedel, Maria Schwelien und Barbara Stamer) Stuttgart 1994, S. 217-237
- Sebald, Ivo: Zur Geschichte der grossen Monstranze im Stifte Klosterneuburg. In: Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien. Nrr. 7, 8, 9 (1889), S. 45 f., S. 49 f., S. 55 f.
- Sedlmayr, Hans: Zu einer strengen Kunstwissenschaft. (1931) In: Ders., Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg 1958
- Sedlmayr, Hans: Kunstwerk und Kunstgeschichte. (1956) In: Ders., Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg 1958
- Sedlmayr, Hans: Johann Bernhard Fischer von Erlach. Wien – München 1956
- Sedlmayr, Hans: Die Schauseite der Karlskirche in Wien. In: Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kaufmann. Berlin 1956, S. 262-271
- Sedlmayr, Hans: Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Vermehrte Neuauflage. Hamburg 1978
- Seeliger, St. und Redaktion (LCI): Artikel „Pfingsten“. In: LCI, Bd. 3, Sp. 415-423
- Seling, Helmut: Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868. 4 Bde. München 1980 und 1994 (Supplementband)
- s' Jacob, H.: Idealism and Realism. A Study of Sepulchral Symbolism. Leiden 1954
- Specht, Edith: Die Leopoldspfennige. In: Ausst. Kat. Klosterneuburg 1985, „Der heilige Leopold. Landesfürst und Staatssymbol.“, S. 112-124
- Spengler, W. Eckehart: Jagdgeschichte und Jagdausübung in landesherrlicher Zeit. In: Die Jägerey im 18. Jahrhundert (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts). Heidelberg 1991, S. 13-37
- Stadler, Georg: Marienverehrung im Wandel der Zeit, In: Hochgelobt sei für und für. 30 Marienlieder. (Hrsg. C. Bresgen) 1979, S. 53-69
- Stallmann, E.: Der Baum in der deutschen Volkssage. Masch. Diss. Erlangen 1951
- Steingräber, Erich: Alter Schmuck. München 1956
- Stöver, Ulla: Goldschmiedekunst in Augsburg. In: Augusta 955-1955. Forschungen und Studien zur Kultur- und Wirtschaftsgeschichte Augsburgs. Augsburg 1955
- Strauch, Liselotte: Artikel „Baum“ (Abschnitt A und B). In: RDK, Bd. 2, Sp. 63-73
- Strauch, Liselotte: Artikel „Eber“. In: RDK, Bd. 4, Sp. 665-674
- Strnad, Alfred A.: Kaiser Friedrich III. und die Translatio sancti Leopoldi. In: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, N.F. 7 (1971), S. 103-134
- Szarota, Elida Maria: Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periochenedition. 7 Bde. München 1979-1987

- Thieme, U. und F.Becker (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. 37 Bde., Leipzig 1907-1950
- Tschochner, F.: Artikel „Leopold III. von Österreich“. In: LCI, Bd. VII, Sp. 400-402
- Typotius, Jacobus: *Symbola Divina & Humana Pontificum Imperatorum Regum. Accessit brevis, & facilis Isagoge.* Prag 1601
- Valentin, Jean-Marie: *Le Théâtre des Jésuites dans le pays de langue Allemande. Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés.* 2 Bde. Stuttgart 1983
- Veit, Ludwig Andreas und Ludwig Lenhart: *Kirche und Volksfrömmigkeit im Zeitalter des Barock.* Freiburg i. Br. 1956
- Vetter, Ewald Maria: *Sant peters schifflin.* In: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, 9 (1969); S.7-34
- Vetter, Ewald Maria: *Die Kupferstiche zur Psalmodia eucaristica des Melchior Prieto von 1622.* Münster 1972
- Voßkamp, Wilhelm: *Untersuchungen zur Zeit- und Geschichtsauffassung im 17. Jahrhundert bei Gryphius und Lohenstein.* Bonn 1967
- Wacha, Georg: *Hund und Eber. Legenden um Klosterneuburg und Kremsmünster.* In: *Die österreichische Furche/DieWarte*, 5 Jg. (1949), Nr. 11
- Wacha, Georg: *Reliquien und Reliquiare des hl. Leopold.* In: *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg*, N.F. 3 (1963), S. 9-25
- Wacha, Georg: *Das Nachleben Leopolds III.* In: *Ausst. Kat. Stift Lilienfeld 1976, „1000 Jahre Babenberger in Österreich“*, S. 612-625
- Wagner, Franz: *Liturgische Geräte und geistliche Insignien.* In: *Welt des Barock* (Hrsgg. Rupert Feuchtmüller und Elisabeth Kovács) Wien - Freiburg i. Br. - Basel 1986, S. 146-161
- Walzer, A.: Artikel „Herz Jesu“. In: LCI, Bd. 2, Sp. 250-254
- Wang, Andreas: *Der „miles christianus“ im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition. Ein Beitrag zum Verhältnis sprachlicher und graphischer Bildlichkeit.* Bern – Frankfurt/M. 1975
- Warncke, Carsten-Peter: *Rezension zu Cornelia Kemp, Angewandte Emblematik in süddeutschen Barockkirchen*, München 1981. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 45 (1982), S.302-314
- Warncke, Carsten-Peter: *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis der frühen Neuzeit.* Wolfenbütteler Forschungen Bd. 33) Wiesbaden 1987
- Warnke, Martin: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers.* Köln 1985
- Weber, U.: Artikel „Schiff, Schiff der Kirche“. In: LCI, Bd.4, Sp. 61-67
- Weidlé, Wladimir: *Vom Sichtbarwerden des Unsichtbaren. Bildsemantik.* In: *Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen. Studien zum Bild eines Ideals.* Berlin 1966, S.1-9
- Weil, Mark S.: *The Devotion of the Forty Hours.* In: *Journal of the Courtauld Institute*, (37) 1974, S. 218-248
- Weingartner, Joseph: *Das kirchliche Kunstgewerbe der Neuzeit.* Innsbruck 1926
- Weis, Adolf und Elisabeth Weis: *Die Madonna Platytera. Entwurf für ein Christentum als Bildoffenbarung anhand der Geschichte eines Madonnen-themas.* Königstein i.T. 1985
- Weiskern, Friedrich Wilhelm: *Topographie von Niederösterreich.* 2 Bde., Wien 1769
- Welzig, Werner: *Zur Amplifikation in der barocken Heiligenpredigt.* In: W. Welzig und M. Kastl (Hrsgg.), *Lobrede. Katalog deutschsprachiger Heiligenpredigten in Einzeldrucken aus den Beständen der Stiftsbibliothek Klosterneuburg.* (Österr. Akad. der Wissenschaften - Phil. Hist. Klasse - Sitzungsberichte, Bd. 518) Wien 1989, S. 753-802
- White, Hayden: *Foucaults Diskurs: die Historiographie des Antihumanismus.* In: ders., *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung.* Frankfurt/M. 1990, S. 132-175
- Wild, Barbara: *Der Goldschmied Joseph Moser und die Wiener Goldschmiedekunst des 18. Jahrhunderts.* Masch. Diss. Wien 1982
- Wildmann, C.: *Geschichte der Bruderschaftskirche Maria vom Sieg und der hiesigen Bürger-Congregation.* Ingolstadt 1897
- Wilke, Georg: *Die kirchliche Goldschmiedekunst Augsburgs vom Beginn der Renaissance bis zum Ausgang der XVIII. Jahrhunderts.* Diss. München 1907
- Willers, Johannes Karl Wilhelm: *Die Jagdwaffe im 18. Jahrhundert.* In: *Die Jägerrey im 18. Jahrhundert (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts).* Heidelberg 1991, S. 91-100
- Wintermayr, Siegfried: *Die bildliche Darstellung des hl. Leopold im Wandel der Zeiten.* In: *Festschrift hl. Leopold* (Hrsg. S. Wintermayr), Klosterneuburg 1936, S. 46-63

- Wintermayr, Siegfried: Die Beziehungen des Stiftes Klosterneuburg zur Wiener Universität. In: Festschrift hl. Leopold (Hrsg. S. Wintermayr), Klosterneuburg 1936, S. 181-213
- Woeckel, Gerhard und Erich Herzog: Ignaz Günthers Frühwerk in Koprivná (Geppersdorf). In: Pantheon, 24 (1966), S. 303-313
- Wonisch, Othmar: Ein Kelch J. Kanischbauers nach Entwurf des älteren Fischer von Erlach? In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 10 (1956); S. 142-145
- Wuttke, Dieter: Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe. Göttingen 1977
- Wuttke, Dieter (Hrsg.): Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Baden-Baden 1979

3. Ausstellungskataloge

- Augsburg 1968: Augsburger Barock. 2 Bde.
- Bonn 1975: Rheinische Goldschmiedekunst der Renaissance und Barockzeit
- Bruchsal 1981: Barock in Baden–Württemberg. Vom Ende des Dreißigjährigen Krieges bis zur Französischen Revolution. 2 Bde.
- Ingolstadt 1988: Goldschmiedearbeiten in und aus Ingolstadt. (Hrsg. S. Hofmann)
- Kevelaer 1987: Marianischer–Mariologischer Weltkongreß. (Hrsg. W. Schmitt–Lieb)
- Klosterneuburg 1985: Hl. Leopold. Landesfürst und Staatssymbol.
- Melk 1960: Jakob Prandtauer.
- München 1960: Eucharistia. Deutsche eucharistische Kunst. Offizielle Ausstellung zum eucharistischen Weltkongress München 1960
- München 1972: Bayern. Kunst und Kultur.
- München 1976: Barock und frühe Aufklärung
- München 1991: Die Jesuiten in Bayern.

Teil II: Abbildungen

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Lepanto-Monstranz, 1708, Goldschmiedearbeit von Johannes Zeckel aus Augsburg, Silber, vergoldet, Edelsteine, Perlen, Email (Ingolstadt, Maria de Victoria)
- Abb. 2 Lepanto-Monstranz: Mandorla (Detailansicht)
- Abb. 3 Lepanto-Monstranz: Kreuzchen und Malteserfahne (Detailansicht)
- Abb. 4 Lepanto-Monstranz: Wolkenumrahmung des Sanctissimums (Detailansicht)
- Abb. 5 Lepanto-Monstranz: Rückseite des Strahlenkranzes (Detailansicht)
- Abb. 6 Lepanto-Monstranz: Lunula (Detailansicht)
- Abb. 7a/b Lepanto-Monstranz: Seitenansichten der Mandorla (Detailansicht)
- Abb. 8 Lepanto-Monstranz: Kriegstrophäen mit sinkendem türkischen Schiff (Detailansicht)
- Abb. 9 Lepanto-Monstranz: Beiboot des Türkenschiffes (Detailansicht)
- Abb. 10 Lepanto-Monstranz: Achterkastell des Türkenschiffes (Detailansicht)
- Abb. 11 Lepanto-Monstranz: Kollision des Türken- mit dem Christenschiff (Detailansicht)
- Abb. 12 Lepanto-Monstranz: Achterkastell des Christenschiffes (Detailansicht)
- Abb. 13 Lepanto-Monstranz: Achterkastell des Christenschiffes mit Emailmedaillons (Detailansicht)
- Abb. 14 Lepanto-Monstranz: Maria vom Siege über dem Achterkastell des Christenschiffes (Detailansicht)
- Abb. 15 Lepanto-Monstranz: Türkenschiff mit zerfetzten Segeln (Detailansicht)
- Abb. 16 Lepanto-Monstranz: Erzengel Michael über dem Vorderdeck des Christenschiffes (Detailansicht)
- Abb. 17 Lepanto-Monstranz: Mittlerer Mastkorb des Christenschiffes mit Don Juan d'Austria (Detailansicht)
- Abb. 18 Lepanto-Monstranz: Taube des hl. Geistes im Wolkennimbus (Detailansicht)
- Abb. 19 Lepanto-Monstranz: Rechter Mastkorb des Christenschiffes (Detailansicht)
- Abb. 20 Lepanto-Monstranz: Rechter Mastkorb des Christenschiffes mit Figuren (Detailansicht)
- Abb. 21 Lepanto-Monstranz: Die drei Mastkörbe des Christenschiffes und Taube des hl. Geistes (Detailansicht)
- Abb. 22 Lepanto-Monstranz: Figur der Maria vom Siege (Detailansicht)
- Abb. 23 Lepanto-Monstranz: Figur des Erzengels Michael (Detailansicht)
- Abb. 24 Schleiermonstranz, 1714, Goldschmiedearbeit von Johann Känschbaur aus Wien, nach einem Entwurf von Michael Steinl, Silber, vergoldet, Email, Edelsteine (Stift Klosterneuburg)
- Abb. 25 Schleiermonstranz: Fußplatte mit dem hl. Leopold und seinen Jagdhunden, Emailmedaillon des hl. Augustinus (Detailansicht)
- Abb. 26 Schleiermonstranz: Abgewandte Seite der Fußplatte, Emailmedaillon mit Wappenschilden (Detailansicht)
- Abb. 27 Schleiermonstranz: Figur des hl. Leopold (Detailansicht)
- Abb. 28 Rückansicht der Schleiermonstranz
- Abb. 29 Schleiermonstranz: Sanctissimum und Heiliggeisttaube in der Glorie (Detailansicht)
- Abb. 30 Schleiermonstranz: Figur der Muttergottes auf einer Wolke (Detailansicht)
- Abb. 31 Schleiermonstranz: Figur Gottvaters auf einer Wolke, Heiliggeisttaube in der Glorie (Detailansicht)
- Abb. 32 Maria de Victoria, Ansicht der Kirche der Bürgerkongregation Maria de Victoria in der Kreuzstraße, Ingolstadt, 2. Drittel 17. Jh., Kupferstich
- Abb. 33 Maria de Victoria, Innenansicht der Kirche der Bürgerkongregation Maria de Victoria in der Kreuzstraße, Ingolstadt, 2. Drittel 17. Jh., Kupferstich
- Abb. 34a/b Gedenkmünze der Bürgerkongregation Maria vom Siege in Ingolstadt, Silber, 1633, von Münzmeister Georg Thomas Paur aus Eichstätt (Stadtmuseum Ingolstadt, Münzkabinett)
- Abb. 35 Papst Pius V., um 1755, von Joseph und Johann Klauber aus Augsburg, Kupferstich aus J. S. Klauber: *Hae sunt ergo feriae Domini sanctae, quas celebrare debetis temporibus suis*, Augsburg um 1755

- Abb. 36a-c Ehrenpforten zum 600jährigen Gründungsjubiläum der Stiftskirche Klosterneuburg, 1714, Sepiazeichnungen von Matthias Steinl (Stift Klosterneuburg)
- Abb. 37 Schleierfindung, 1507, von Rueland Fruehauf d. J., Öl auf Holz (Stift Klosterneuburg)
- Abb. 38 Schleierfindung, Ende 17. Jh., unbekannter österreichischer Meister, Öl auf Leinwand (Stift Klosterneuburg)
- Abb. 39 Titelblatt der Perioche zu dem Theaterstück „*Maria Mulier Amicta Sole et Luna sub Pedibus eius [...]*“ von Michael Digiser S. J., Dillingen 1654
- Abb. 40 Lepanto-Monstranz: Taube des hl. Geistes blasenden Puttenköpfchen (Detailansicht)
- Abb. 41 Doppelimpresen Papst Pius' V., aus Jacobus Typotius, *Symbola Divina & Humana Pontificum Imperatorum Regum [...]*, Prag 1601
- Abb. 42 Bildnis Herzog Albrecht V. von Bayern in der Intitiale der Gründungsurkunde des Ingolstädter Jesuitenkollegs, dat. München 20. Dez. 1576, Pergamentmalerei (Baye-risches Hauptstaatsarchiv Jesuiten U 1576 XII 20)
- Abb. 43 Schädelreliquie des hl. Leopold (Stift Klosterneuburg)
- Abb. 44 Erzherzogshut, 1616 (Stift Klosterneuburg)
- Abb. 45a/b Reliquien-Triptychon mit Beckenknochen des hl. Leopolds, 1588, Meister H. S. aus Wien, Silber, vergoldet (Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Wien)
- Abb. 46 Siebenarmiger Leuchter, 1. Hälfte 12. Jh., Bronze (Stift Klosterneuburg)
- Abb. 47 Bau der Stiftskirche in Klosterneuburg, 1507, von Rueland Fruehauf d. J., Öl auf Holz (Stift Klosterneuburg)
- Abb. 48 Aufnahmeschein der Bürgerkongregation Maria vom Sieg in Ingolstadt, 18. Jahrhun-dert, Signatur „G. W.“, Kupferstich
- Abb. 49 Symbole mit Inschriften, gestochen von Johann Georg Wolfgang, aus Jakob Bosch, *Symbolographia sive de Arte Symbolica Sermones Septem*, Augsburg und Dillingen 1702 (Class. I, Tab. IX, Detail)
- Abb. 50 Wie Abb. 33, (Class. III, Tab. VIII, Detail)
- Abb. 51 Wunderbarer Fischzug, 1572, von Nicolo Nelli aus Venedig, Kupferstich
- Abb. 52 Petrus steuert das Schiff der Kirche, 1480, Lombardische Buchmalerei (Pierpont Morgan Library, New York)
- Abb. 53 *Navis Ecclesiae militantis*, 1572, Kupferstich, erschienen bei Huybrecht in Antwerpen
- Abb. 54 Passions-Schiff, Flugblatt, Nürnberg um 1630, Holzschnitt von Paul Fürst, Text von Johann Klai, Nürnberg
- Abb. 55 Sogenannte „Kolomann-Monstranz“, 1752, Reliquiar von Joseph Moser aus Wien, Silber, vergoldet, Edelsteine (Stift Melk)
- Abb. 56 Schleierfund auf einem Emblembild, 1692, Kupferstich
- Abb. 57 Lebens- und Erkenntnisbaum, um 1465, deutscher Einblattholzschnitt (Museo Civico Pavia)
- Abb. 58 *Lignum vitae*, barockes Kreuzmeditationsbild, 2. Hälfte 17. Jahrhundert, Kupferstich
- Abb. 59 Österreich als grüner Baum, von Tobias Sadeler nach Adriaen Bloemert, Titelpupferstich aus Abraham a Sancta Clara, *Prophetischer Willkomm*, Wien 1677
- Abb. 60 Personifikation der Virtù, aus Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom 1603
- Abb. 61 Inspiration Augustins durch die Dreifaltigkeit, 1624, von Schelte a Bolswert aus Antwerpen, Kupferstich
- Abb. 62 Inspiration Augustins zur Ordensgründung, 1624, von Schelte a Bolswert aus Antwerpen, Kupferstich
- Abb. 63 a/b Kniende Figuren in der Grabkapelle der Familie Ferrao, gestiftet 1640, von Giuliano Fenelli (S. Paolo Maggiore, Neapel)
- Abb. 64 Verehrung der Eucharistie durch Angehörige des Hauses Habsburg, 1684, von Mar-tin Gasser, Öl auf Leinwand (Stiftskirche Stams in Tirol)
- Abb. 65 Eberjagd des Markgrafen Leopold III., 1507, von Rueland Fruehauf d.J., Öl auf Holz (Stift Klosterneuburg)

Abbildungsnachweis

Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München: 39, 42 — Leo Bruhns: 63a/b — Bürgerkongregation Maria vom Siege, Ingolstadt: 6, 12, 13 — Isolde Dautel, Stuttgart: 5, 7a/b, 11, 60 — Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg: 54 — Viktor Harrant, Wien: 45 a/b — Inge Kitlitschka-Strempel, Klosterneuburg: 24-31, 36a-c, 38, 43, 44, 47, 65 — Museo Civico, Pavia: 58 — Museo Storico Navale, Venedig: 51 — Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv: 35 — Pierpont Morgan Library, New York: 52 — Rijksprentenkabinett, Amsterdam: 37, 61, 62 — Stadtarchiv Ingolstadt, Photosammlung: 1, 2, 3, 4, 9, 11, 14-23, 32-34a/b, 48 — Stadt- und Landesbibliothek, Wien: 59 — Stiftsbibliothek, Klosterneuburg: 56 — Stift Stams, Stams in Tirol: 64 — Universitätsbibliothek Tübingen, Photostelle: 41, 49, 50



Abb. 1 Lepanto-Monstranz, 1708, Goldschmiedearbeit von Johannes Zeckel aus Augsburg, Silber, vergoldet, Edelsteine, Perlen, Email (Ingolstadt, Maria de Victoria)

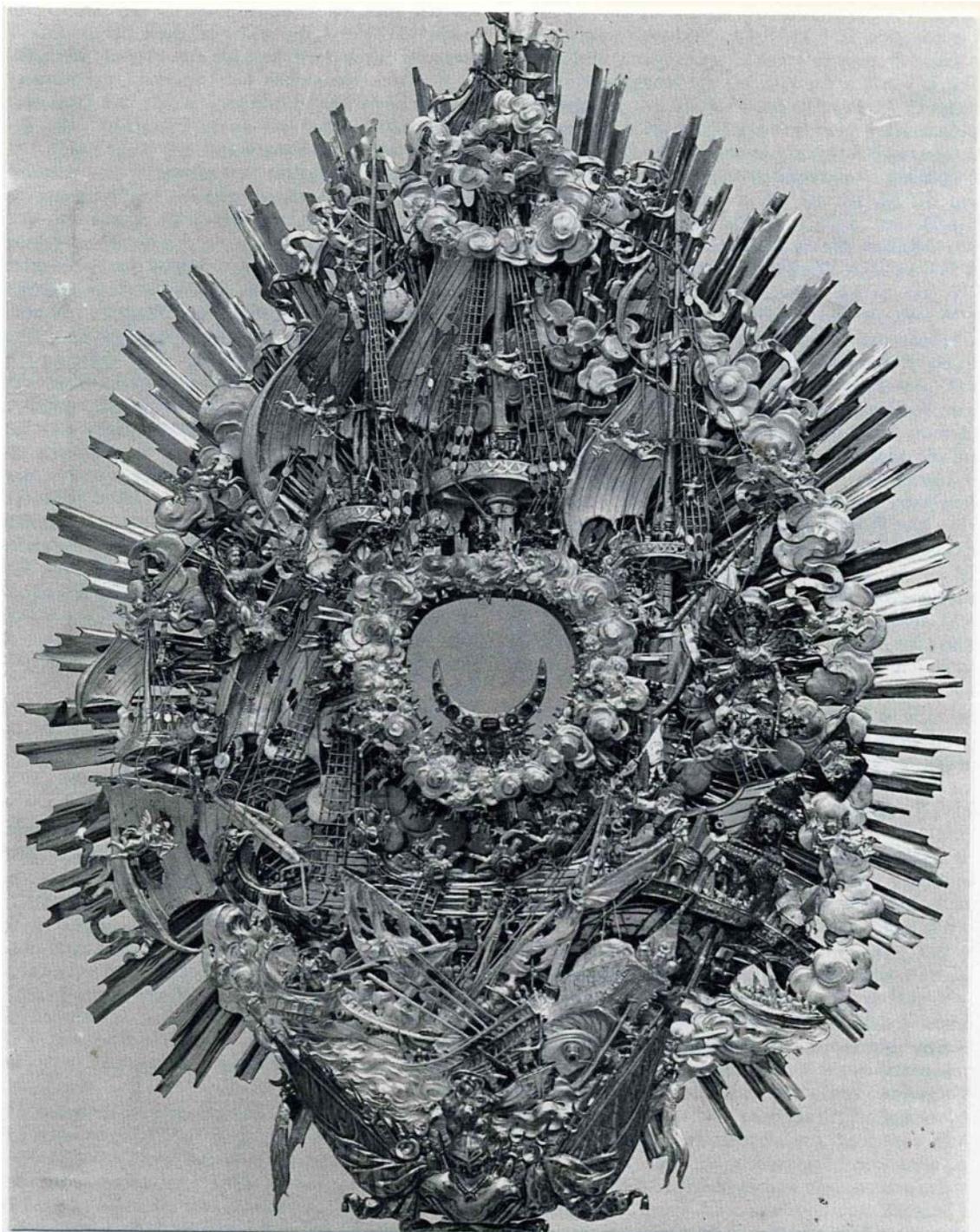


Abb. 2 Lepanto-Monstranz: Mandorla (Detailansicht)



Abb. 3. Lepanto-Monstranz: Kreuzchen und Malteserfahne (Detailansicht)



Abb. 4 Lepanto-Monstranz: Wolkenumrahmung des Sanctissimums (Detailansicht)



Abb. 5 Lepanto-Monstranz: Rückseite des Strahlenkranzes (Detailansicht)



Abb. 6 Lepanto-Monstranz: Lunula (Detailansicht)

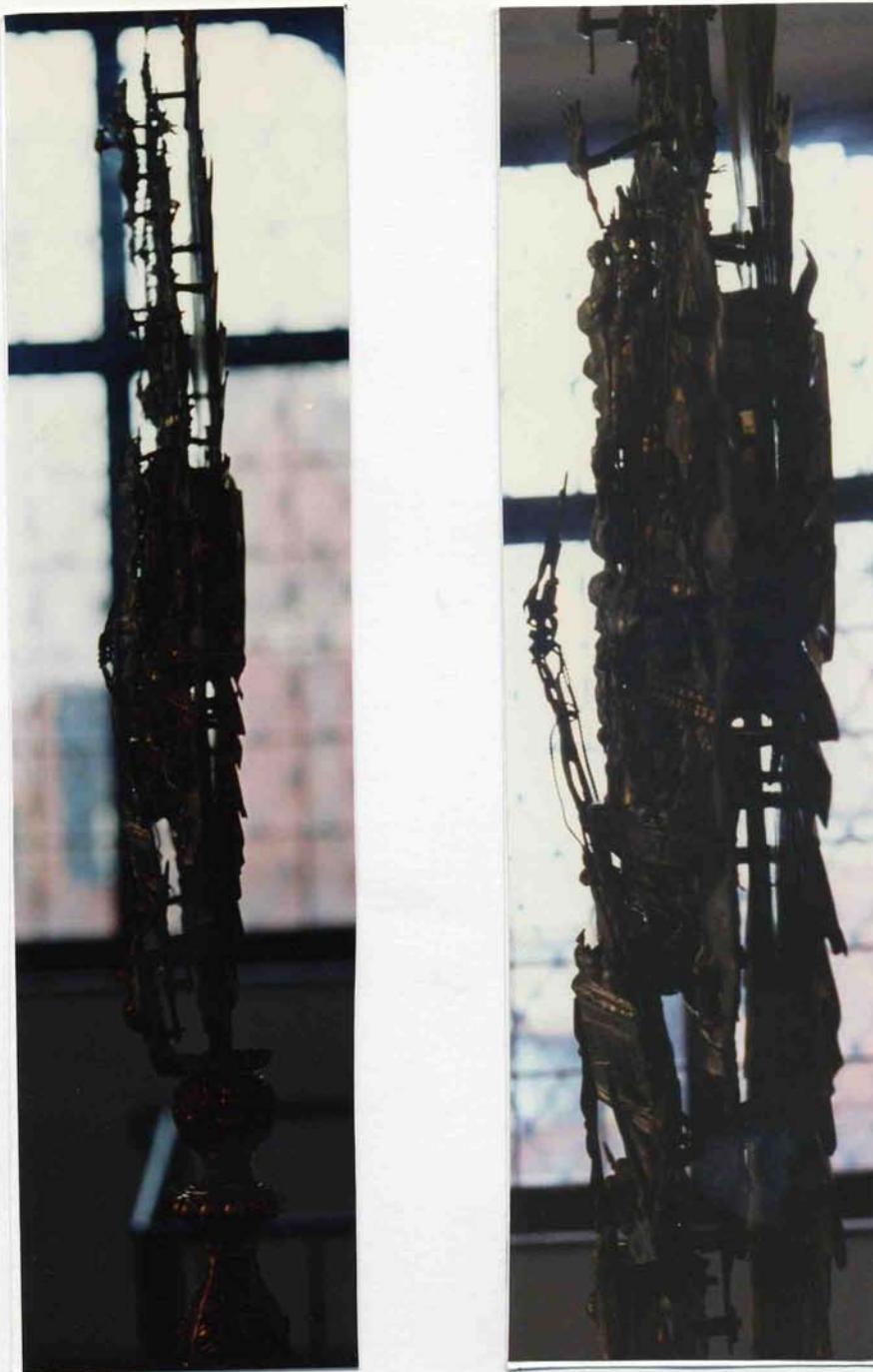


Abb. 7a/b Lepanto-Monstranz: Seitenansichten der Mandorla



Abb. 8 Lepanto-Monstranz: Kriegstrophäen mit sinkendem türkischen Schiff (Detailansicht)



Abb. 9 Lepanto-Monstranz: Beiboot des Türkenschiffes (Detailansicht)

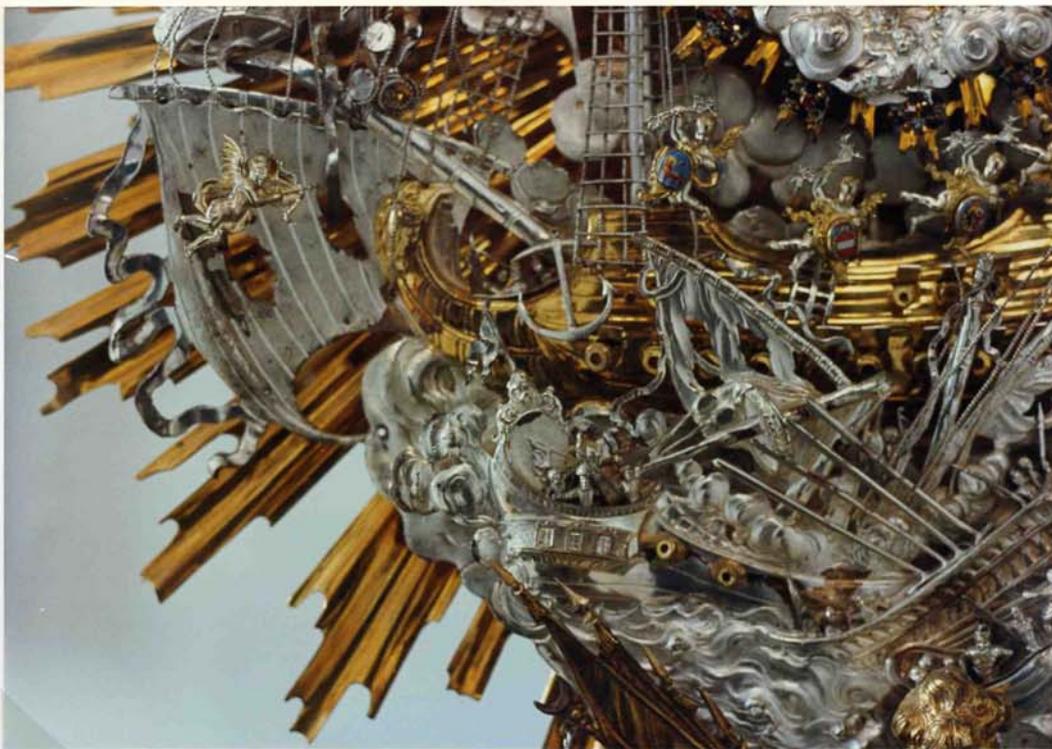


Abb. 10 Lepanto-Monstranz: Türkenschiff mit zerstörter Takelage (Detailansicht)

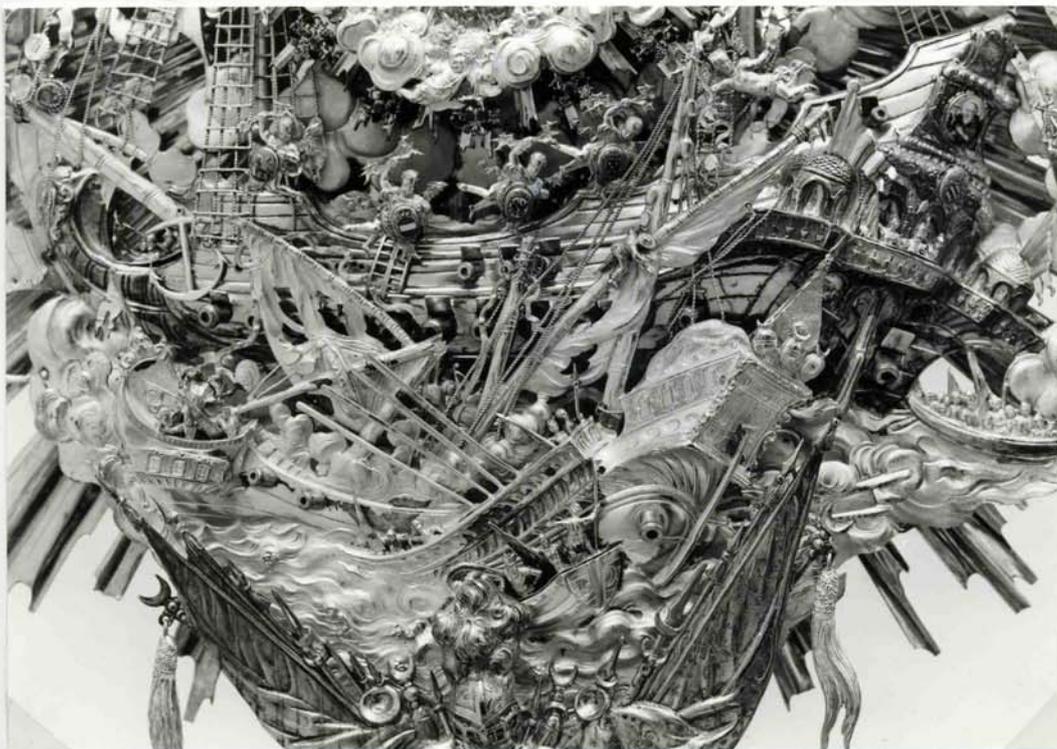


Abb. 11 Lepanto-Monstranz: Kollision des Türken- mit dem Christenschiff (Detailansicht)



Abb. 12 Lepanto-Monstranz: Achterkastell des Christenschiffes (Detailansicht)



Abb. 13 Lepanto-Monstranz: Achterkastell des Christenschiffes mit Emailmedaillons (Detailansicht)



Abb. 14 Lepanto-Monstranz: Maria vom Siege über dem Achterkastell des Christenschiffes (Detailansicht)



Abb. 15 Lepanto-Monstranz:
Türkenschiff mit
zeretzten Segeln
(Detailansicht)

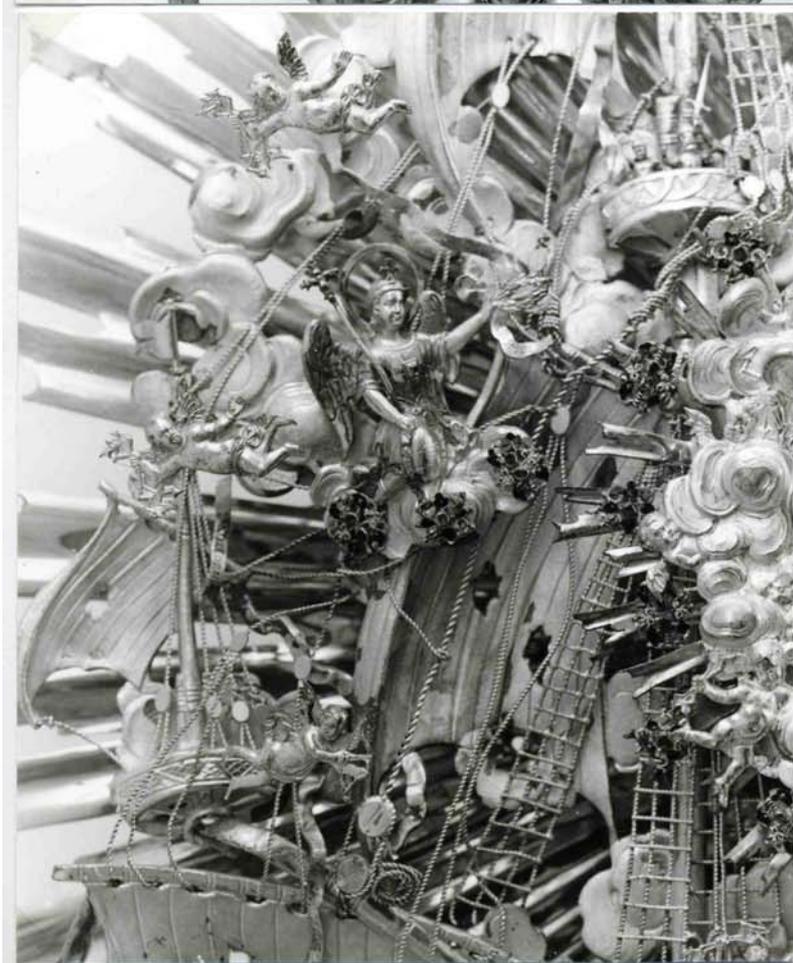


Abb. 16 Lepanto-Monstranz:
Erzengel Michael
über dem Vorder-
deck des Christen-
schiffes
(Detailansicht)



Abb. 17 Lepanto-Monstranz:
Mittlerer Mastkorb
des Christenschiffes
mit Don Juan
d'Austria
(Detailansicht)



Abb. 18 Lepanto-Monstranz:
Tauben des hl. Gei-
stes im Wolkenni-
bus (Detailansicht)

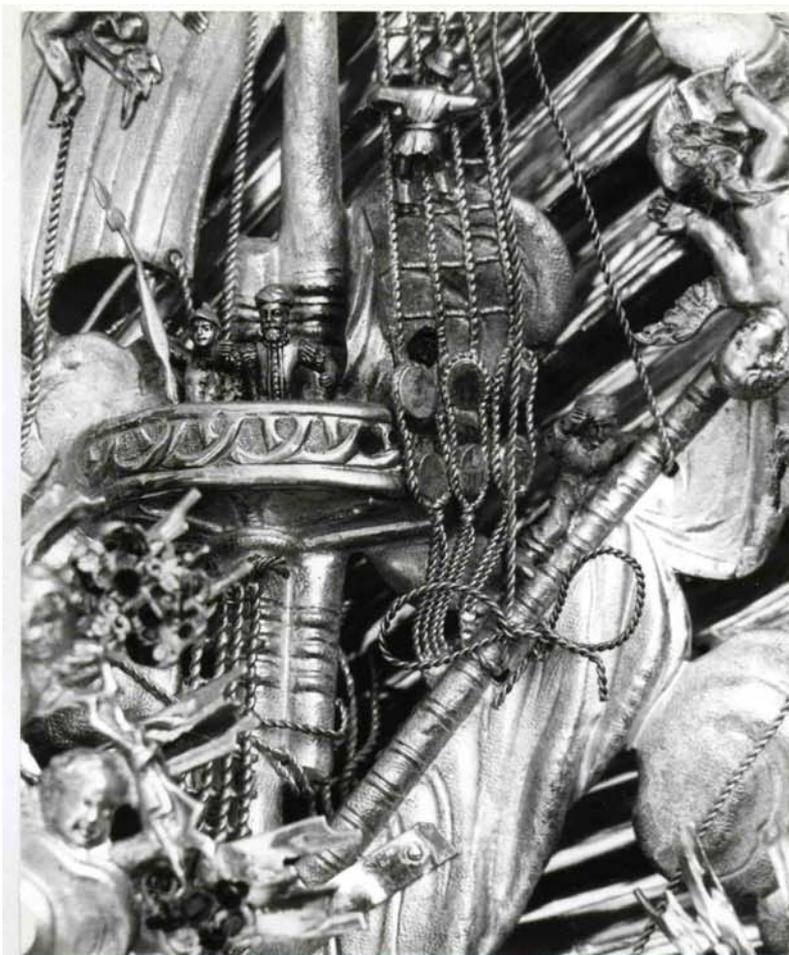


Abb. 19 Lepanto-Monstranz:
Rechter Mastkorb
des Christenschiffes
(Detailansicht)

Abb. 20 Lepanto-Monstranz:
Rechter Mastkorb
des Christenschiffes
mit Figuren
(Detailansicht)





Abb. 21 Lepanto-Monstranz:
Die drei Mastkörbe
des Christschiffes
und Taube des hl.
Geistes
(Detailansicht)

Abb. 22 Lepanto-Monstranz:
Figur der Maria vom
Siege
(Detailansicht)



Abb. 23 Lepanto-Monstranz: Figur des Erzengels Michael (Detailansicht)



Abb. 24 Schleiermonstranz, 1714, Goldschmiedearbeit von Johann Känischbaur aus Wien, nach einem Entwurf von Matthias Steinl, Silber, vergoldet, Email, Edelsteine (Stift Klosterneuburg)



Abb. 25

Schleiermonstranz: Fußplatte mit dem hl. Leopold und seinen Jagdhunden, Emailmedaillon des hl. Augustinus (Detailansicht)



Abb. 26

Schleiermonstranz: Abgewandte Seite der Fußplatte, Emailmedaillon mit Wappenschilden (Detailansicht)



Abb. 27

Schleiermonstranz: Figur des hl. Leopold (Detailansicht)



Abb. 28

Ansicht der Schleiermonstranz von der Rückseite



Abb. 29

Schleiermonstranz: Sanctissimum und Heiliggeisttaube in der Glorie (Detailansicht)



Abb. 30

Schleiermonstranz: Figur der Muttergottes auf einer Wolke (Detailansicht)



Abb. 31

Schleiermonstranz: Figur Gottvaters auf einer Wolke, Heiliggeisttaube in der Glorie (Detailansicht)

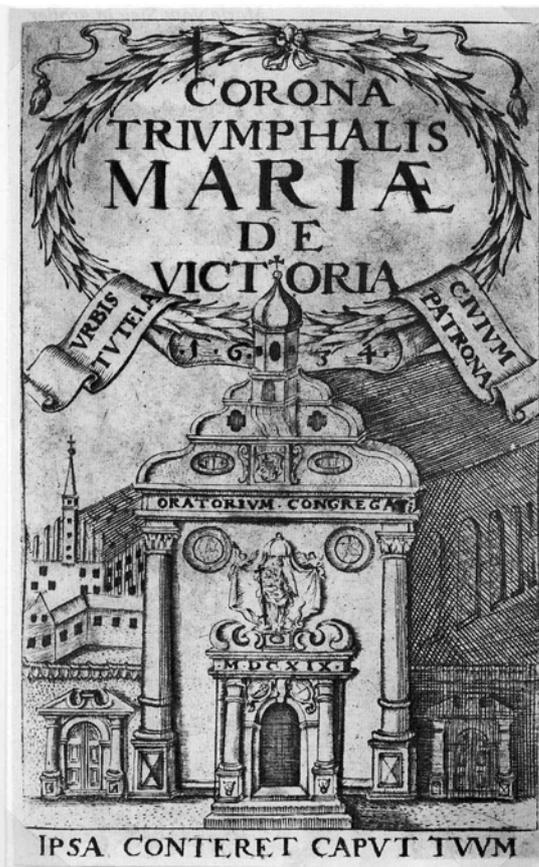


Abb. 32 Maria de Victoria, Ansicht der Kirche der Bürgerkongregation Maria de Victoria in der Kreuzstraße, Ingolstadt, 1634, Kupferstich



Abb. 33 Maria de Victoria, Innenansicht der Kirche der Bürgerkongregation Maria de Victoria in der Kreuzstraße, Ingolstadt, n. 1634, Kupferstich



Abb. 34a/b Gedenkmünze der Bürgerkongregation Maria vom Siege in Ingolstadt, Silber, 1633, von Münzmeister Georg Thomas Paur aus Eichstätt (Stadtmuseum Ingolstadt, Münzkabinett)



Abb. 35 Papst Pius V., um 1755, von Joseph und Johann Klauber aus Augsburg, Kupferstich aus J. S. Klauber, *Hae sunt ergo feriae Domini sanctae, quas celebrare debetis temporibus suis*, Augsburg um 1755



Abb. 36a-c Ehrenpforten zum 600jährigen Gründungsjubiläum der Stiftskirche Klosterneuburg, 1714, von Matthias Steinl, Sepia (Stift Klosterneuburg)

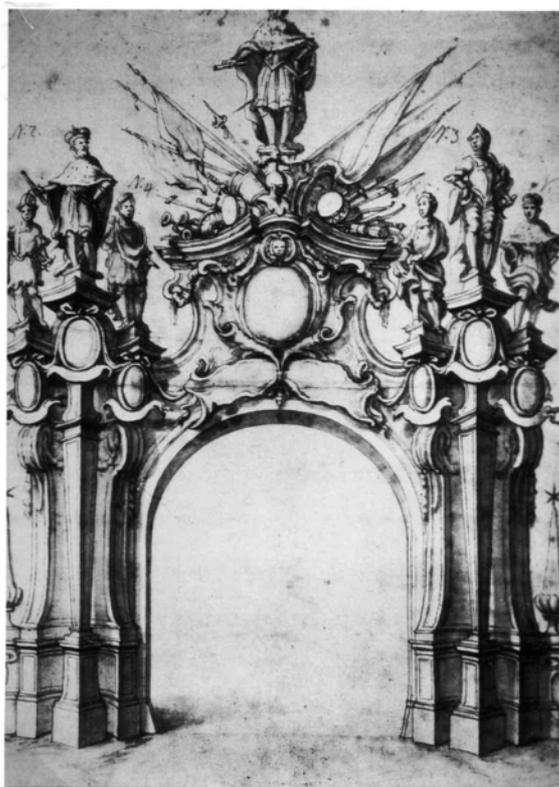




Abb. 37 Schleierfindung, 1507, von Rueland Fruehauf d. J., Öl auf Holz (Stift Klosterneuburg)

Abb. 38 Schleierfindung, Ende 17. Jh., unbekannter österreichischer Meister, Öl auf Leinwand (Stift Klosterneuburg)



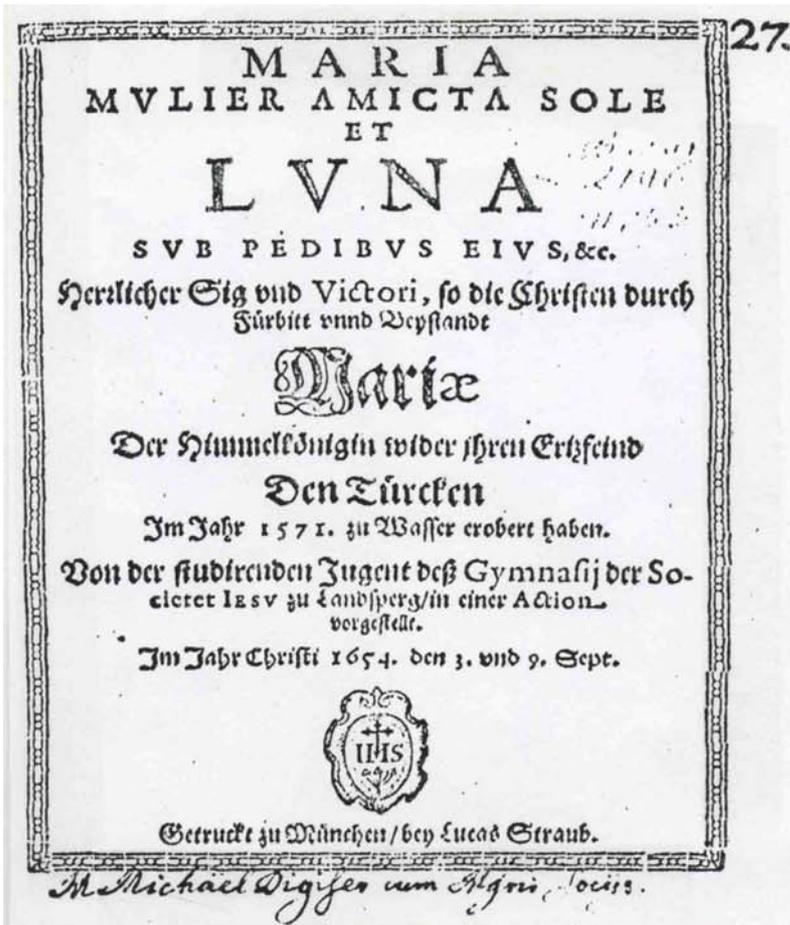


Abb. 39 Titelblatt der Perioche
zu dem Theaterstück „*Maria
Mulier Amicta Sole et Luna sub
Pedibus eius [...]*“ von Michael
Digiser
S. J., Dillingen 1654

Abb. 40 Lepanto-Monstranz:
Tauben des hl. Geistes
blasenden Puttenköpfchen
(Detailansicht)



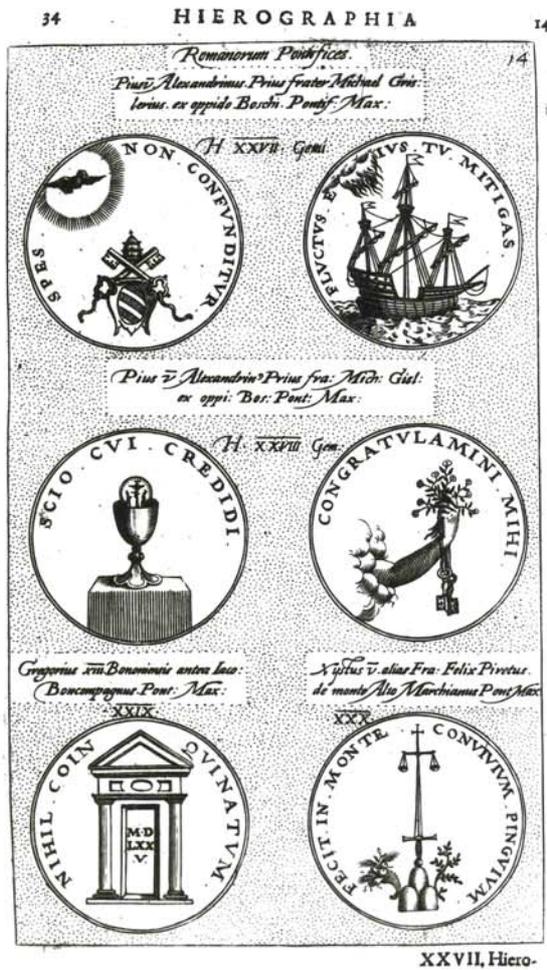


Abb. 41 Doppelimpresen Papst Pius' V., aus Jacobus Typotius, *Symbola Divina & Humana Pontificum Imperatorum Regum [...]*, Prag 1601 (obere zwei Paare)

Abb. 42 Bildnis Herzog Albrecht V. von Bayern in der Intitiale der Gründungsurkunde des Ingolstädter Jesuitenkollegs, dat. München 20. Dez. 1576, Pergamentmalerei (Bayerisches Hauptstaatsarchiv Jesuiten U 1576 XII 20)





Abb. 43 Schädelreliquie des hl. Leopold (Stift Klosterneuburg)



Abb. 44 Erzherzogshut, 1616
(Stift Klosterneuburg)

Abb. 45a/b Reliquien-
Triptychon mit Beckenknochen
des hl. Leopolds, 1588, Meister
H. S. aus Wien, Silber, vergol-
det (Erzbischöfliches Dom- und
Diözesanmuseum Wien)

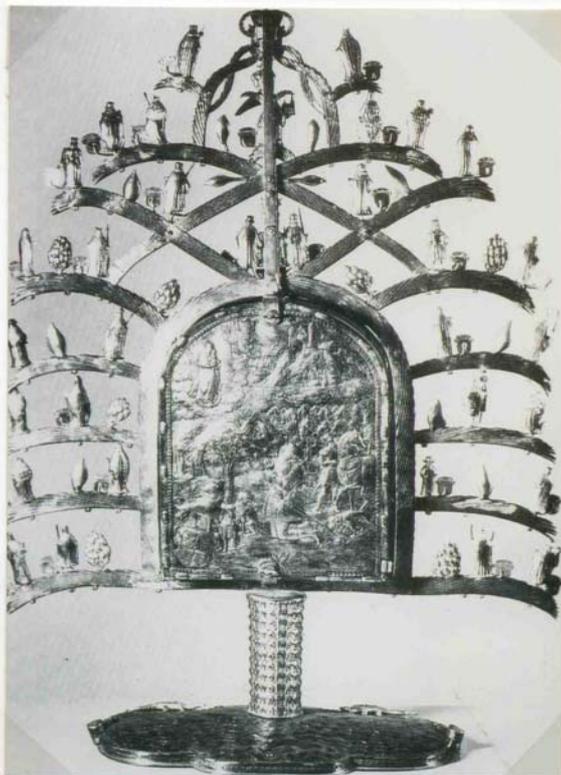




Abb. 46 Siebenarmiger Leuchter im Stift Klosterneuburg,
1. Hälfte 12. Jh., Bronze

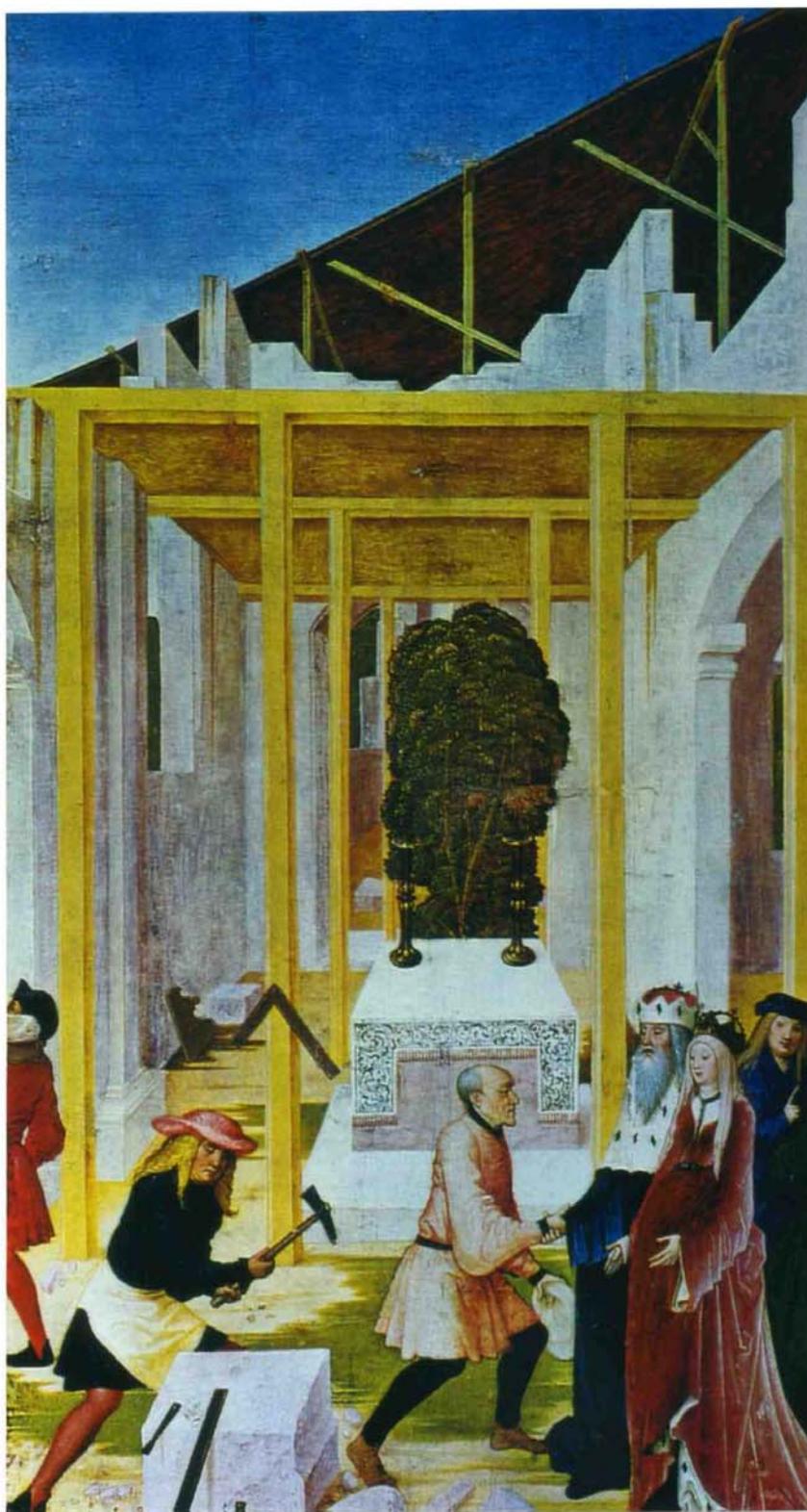


Abb. 47 Bau der Stiftskirche in Klosterneuburg, 1507, von Rueland Fruehauf d. J., Öl auf Holz (Stift Klosterneuburg)



Wir Präfect, Assistenten und Consultores
 der Löblichen Bruderschaft Unser Lieben Frauen
MARIE DE VICTORIA,
 In der Churfürstlich-bayerischen Hauptstadt und Bestung Ingolstadt,
 wünschen allen, so dieses lesen werden, Gnad, Fried, und Liebe
 Christi unserß Erlösers und Seligmachers.

Sowohl alle getreue und eiferige Diener der Jungfrau und Mutter Gottes Mariä sich dieser Zuversicht und Hoffnung zu trösten haben, sie seyen in das Buch des Lebens eingeschrieben: Inmassen unter die Zeichen göttlicher Gnadenwahl, von den Christlichen Lehrern, die Verehrung dieser Himmelskönigin, je und allzeit gerechnet worden: jedoch zu einem Zusatz dieses höchsten und besten Trostes, und Stärkung einmal gefassten Eifers in dem Dienst Mariä, dann auch zu Vermehrung brüderlicher Liebe bey allen uns einverleibten Mitgliedern, bekennen und urkunden wir hiemit, daß

rechtmäßiger Weise, unserer Bruderschaft einverleibt und eingeschrieben, auch aller Gnaden und Abläß, so vom päpstlichen Stuhl selbiger ganz reichlich verliehen, theilhaftig worden: Neben dem aber, daß er der Gemeinschaft und Mitgenießung der guten Werk, so in unserer Bruderschaft geschehen, sich vermög päpstlicher Bullen zu getrösten, versprechen wir ihm hiemit, auch nach seinem Tod und Absterben, wo uns selbiger zu Kund gethan wird, seiner Seelen zu Hilf und Trost, neben andern gemeinen Gebethern, und gewöhnlichen Jahrtagen, das heilige Messopfer auf einem befreysten und sonders privilegirten Altar, alsbald für ihn aufopfern zu lassen. Welches alles zu bekräftigen, haben wir unserer Bruderschaft gewöhnliches Insignel hiesfür gedruckt. Gegeben in der churfürstl. Hauptstadt, und Bestung Ingolstadt in Baiern, im Jahr nach dem der Engel Gabriel Mariä den Gruß gebracht. den Monatstag

PRÆFECTUS.

SECRETARIUS.

Abb. 48 Aufnahmeschein der Bürgerkongregation Maria vom Sieg in Ingolstadt, 18. Jahrhundert, Signatur „G. W.“, Kupferstich

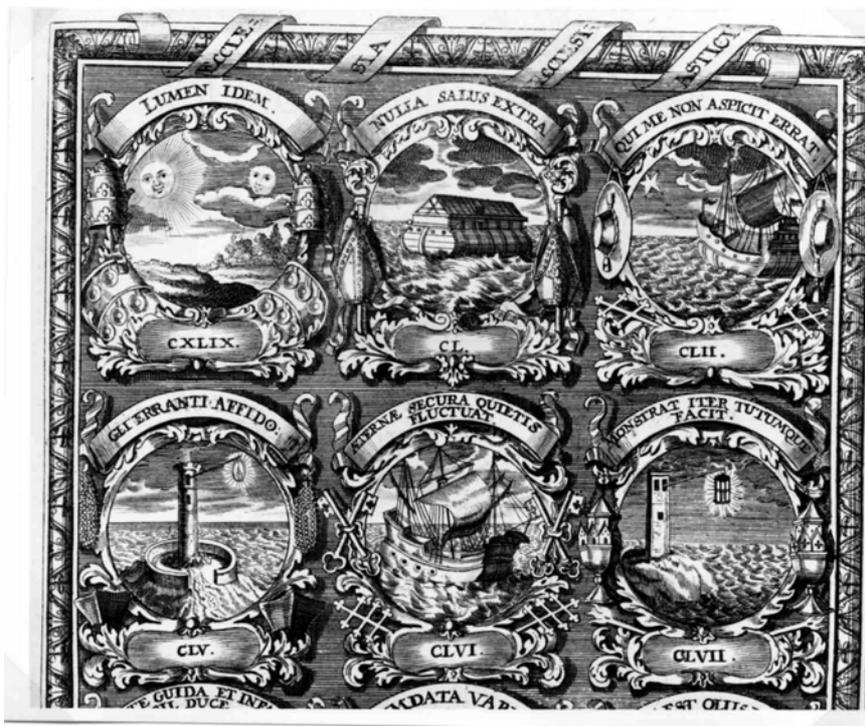


Abb. 49 Symbole mit Inschriften, gestochen von Johann Georg Wolfgang, aus Jakob Bosch, *Symbolographia sive de Arte Symbolica Sermones Septem*, Augsburg und Dillingen 1702 (Class. I, Tab. IX, Detail)



Abb. 50 Wie Abb. 33 (Class. III, Tab. VIII, Detail)

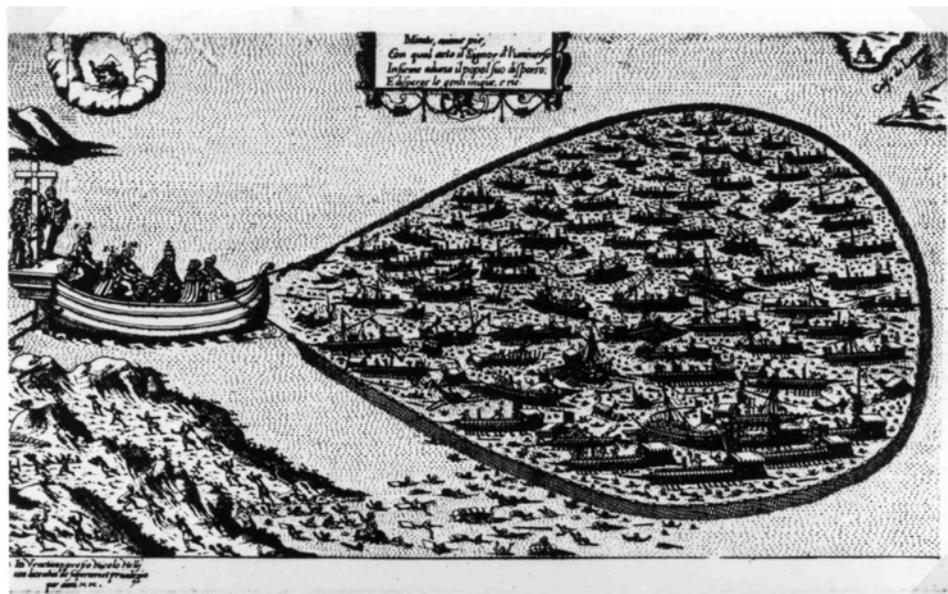


Abb. 51 Wunderbarer Fischzug, 1572, von Nicolo Nelli aus Venedig, Kupferstich

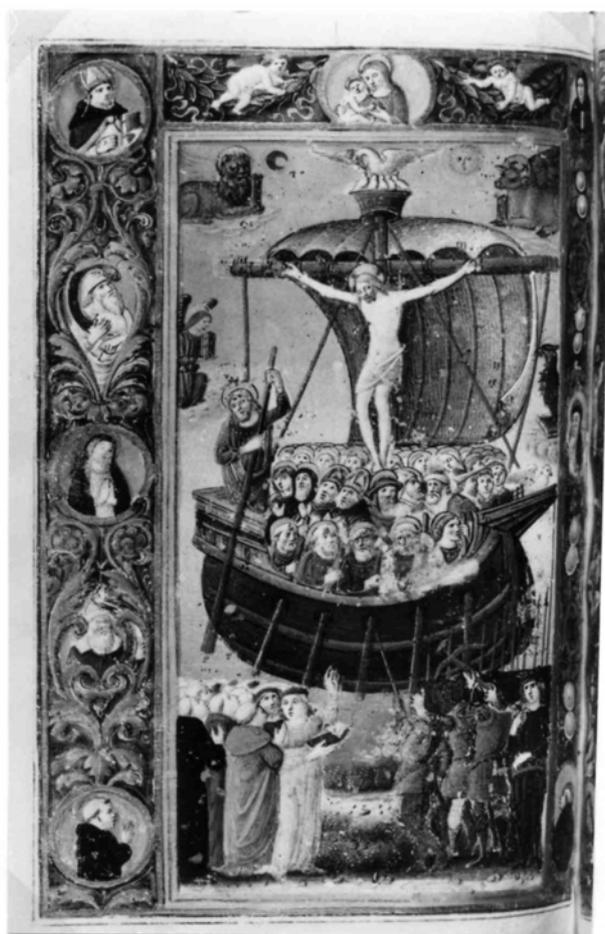


Abb. 52 Petrus steuert das Schiff der Kirche, 1480, Lombardische Buchmalerei (Pierpont Morgan Library, New York)



Abb. 53 *Navis Ecclesiae militantis*, 1572, Kupferstich, erschienen bei Huybrecht in Antwerpen

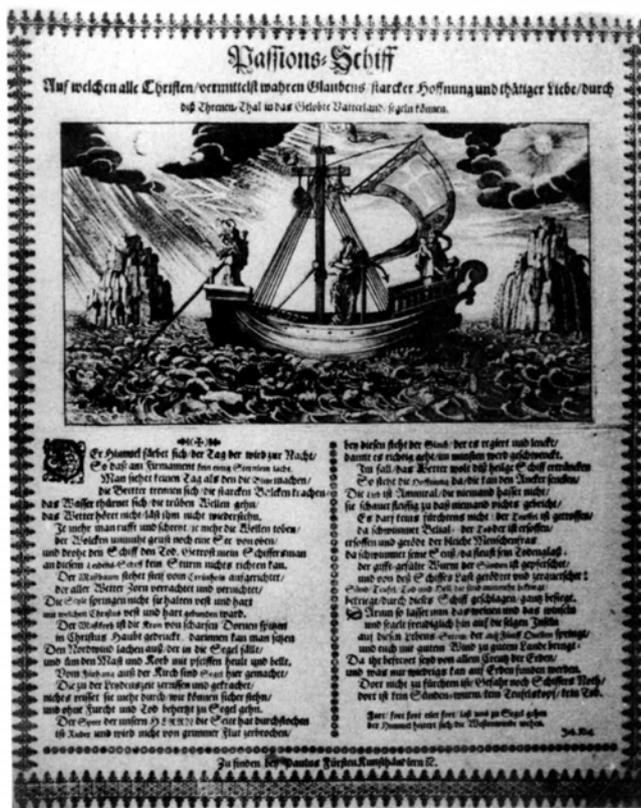


Abb. 54 *Passions-Schiff*, Flugblatt, Nürnberg um 1630, Holzschnitt von Paul Fürst, Text von Johann Klai, Nürnberg



Abb. 55 Sogenannte „Kolomann-Monstranz“, 1752, Reliquiar von Joseph Moser aus Wien, Silber, vergoldet, Edelsteine (Stift Melk)



Abb. 56 Schleierfund auf einem Emblembild, 1692, Kupferstich



Abb. 57 Lebens- und Erkenntnisbaum, um 1465, deutscher Einblattholzchnitt (Museo Civico Pavia)

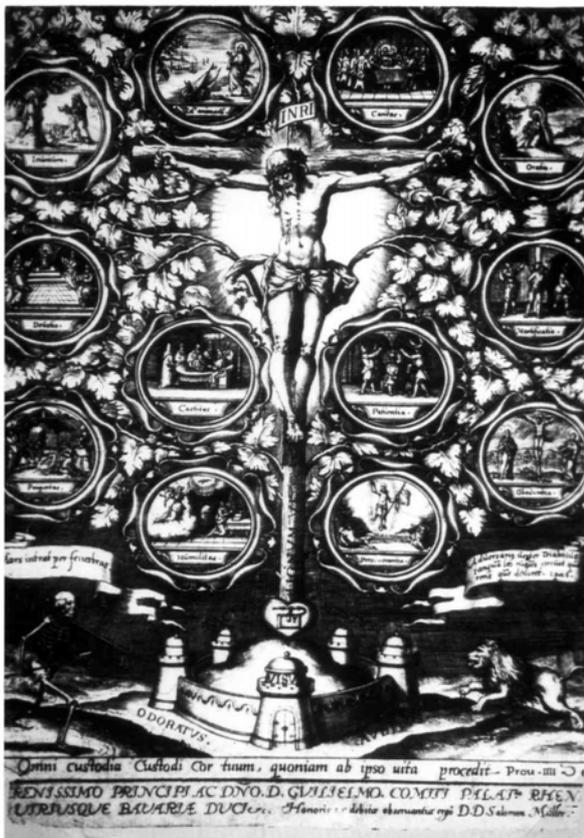


Abb. 58 *Lignum vitae*, barokkes Kreuzmeditationsbild, 2. Hälfte 17. Jahrhundert, Kupferstich



Abb. 59 Österreich als grüner Baum, von Tobias Sadeler nach Adriaen Bloemert, Titelpupferstich aus Abraham a Sancta Clara, *Prophetischer Willkomm*, Wien 1677

DI CESARE RIPA.
V I R T Û.

511



Si dipinge giouane , perche mai non inuecchia , anzi più sempre vien vigorosa , & gagliarda , poi che gl'atti suoi costituiscono gli habiti , & durano quanto la vita de gl'huomini .

Bella si rappresenta , perche la virtù è il maggior ornamento dell'animo .

L'ali dimostrano , che è proprio della virtù l'alzarsi à volo sopra il comune uso de gl'huomini volgari , per gustare quei dilette , che solamente prouano gl'huomini più virtuosi , i quali , come disse Vergilio , sono alzati fino alle stelle dell'ardente virtù , & diciamo che s'inalza al cielo , che per mezzo della virtù si fa chiaro , perche diuenta simile à Dio , che è l'istessa virtù , & bontà .

Il sole



Abb. 61 Inspiration Augustins durch die Dreifaltigkeit, 1624, von Schelte a Bolswert aus Antwerpen, Kupferstich



Abb. 62 Inspiration Augustins zur Ordensgründung, 1624, von Schelte a Bolswert aus Antwerpen, Kupferstich

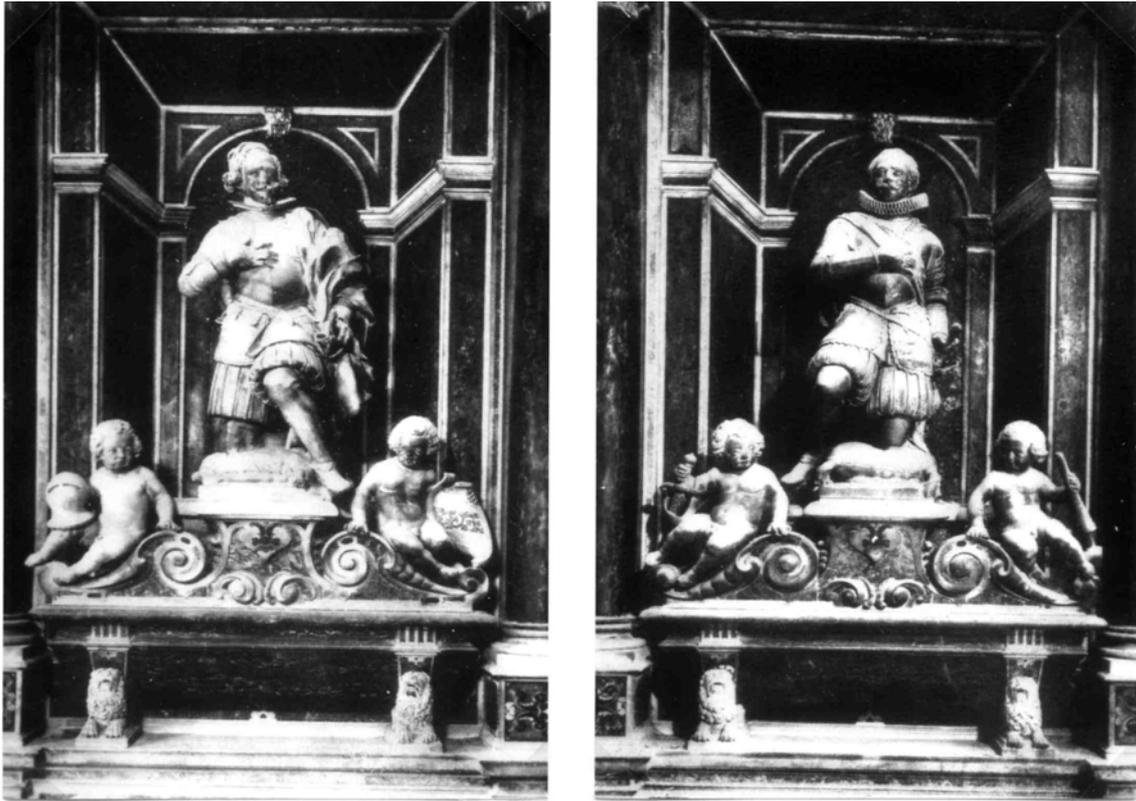


Abb. 63 a/b Kniende Grabfiguren in der Kapelle der Familie Ferrao, gestiftet 1640, von Giuliano Fenelli (S. Paolo Maggiore, Neapel)



Abb. 64 Verehrung der Eucharistie durch Angehörige des Hauses Habsburg, 1684, von Martin Gasser, Öl auf Leinwand (Stiftskirche Stams in Tirol)



Abb. 65 Eberjagd des Markgrafen Leopold III., 1507, von Rueland Fruehauf d.J., Öl auf Holz (Stift Klosterneuburg)