



JOACHIM WERZ/JOSEF KREIML (HG.)

Mariahilf

**Geschichte – Theologie –
Frömmigkeit**

VERLAG FRIEDRICH PUSTET

Mariahilf

Regensburger Marianische Beiträge

Herausgegeben von
Josef Kreiml, Sigmund Bonk
und Veit Neumann

im Auftrag des
Institutum Marianum Regensburg e. V.

Band 2

Joachim Werz / Josef Kreiml (Hg.)

Mariahilf

Geschichte – Theologie – Frömmigkeit

Verlag Friedrich Pustet
Regensburg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2021 Verlag Friedrich Pustet, Regensburg
Gutenbergstraße 8 | 93051 Regensburg
Tel. 0941/920220 | verlag@pustet.de

ISBN 978-3-7917-3296-1
Reihen-/Umschlaggestaltung: www.martinveicht.de
Umschlagbild: Lucas Cranach der Ältere, Gnadenbild Mariahilf, Innsbruck;
Wikimedia Commons
Satz: Vollnhals Fotosatz, Neustadt a. d. Donau
Druck und Bindung: Friedrich Pustet, Regensburg
Printed in Germany 2021

eISBN 978-3-7917-7376-6 (pdf)

Unser gesamtes Programm finden Sie im Webshop unter
www.verlag-pustet.de

Inhalt

Vorwort	9
----------------------	---

I. Mariahilf in Kunst und Geschichte

Susanne Biber

Schleier, Blick, Umarmung

Lucas Cranachs Mariahilf-Bild im Vergleich zu zeitgenössischen Marienbildern	15
---	----

Alexandra Axtmann

Inszeniert in prächtigem Ornat

Mariahilf-Altäre des 17. und 18. Jahrhunderts	35
---	----

Julia Wächter

Vertrauen auf die Hilfe Marias

Ein Blick in die Kirchengeschichte	69
--	----

II. Mariahilf in Liturgie, Frömmigkeit und Theologie

Hans-Ulrich Weidemann

Maria, Hilfe der Christen: ein Fest und sein Evangelium

Liturgiegeschichtliche und exegetische Beobachtungen zur johanneischen Kana-Erzählung (Joh 2,1–11)	83
---	----

Marco Benini

„O Maria, hilf uns allen“

Das Motiv „Mariahilf“ in Gebeten und Gesängen	132
---	-----

Barbara Stühlmeyer

Unguenta infudisti in plangentia vulnera mortis

Das Mariahilf-Motiv in den Mariengesängen der
Hildegard von Bingen 165

Joachim Werz

Mariahilf predigen

Predigtmodi anlässlich der Säkulumfeierlichkeiten
in Innsbruck im 18. Jahrhundert 186

Christian Handschuh

Mariahilf

Regionale Karriere einer Wallfahrt 219

P. Josef Weber SDB

Don Bosco und die Mariahilf-Verehrung 239

Barbara Wieland

Neuanfang in der Diaspora mit Marias Hilfe

Patrozinien *Sancta Maria auxilium christianorum*
im 20. Jahrhundert 250

Marco Benini

**„Laß uns den Schutz der gnädigen Jungfrau Maria
erfahren“**

Das Motiv „Mariahilf“ in der Euchologie der Marienmessen . . . 282

III. Mariahilf in Gegenwart und Zukunft

Michael N. Ebertz

Mariahilf

Eine soziologische Annäherung 303

Kerstin Schlögl-Flierl

Maria als mutige Frau – neu zu heben für

die Moralthologie 352

Manuel Schlögl

Mariahilf als ekklesiologisches Zukunftsbild

Der Beitrag der Mariologie zu einer „Kirche im Wandel“ 374

IV. Mariahilf in Gebeten, Andacht und Predigten

Sub tuum praesidium / Unter deinen Schutz und Schirm . . . 389

Memorare / Gedenke, o gütigste Jungfrau Maria 390

Jungfrau, Mutter Gottes mein 391

Salve Regina / Sei begrüßt, o Königin 392

Alma Redemptoris Mater / Erhabne Mutter des Erlösers . . 393

Meerstern, ich dich grüße 394

Maria, breit den Mantel aus 396

Andacht zu Maria Hilf 398

Bischof Rudolf Vorderholzer, Regensburg

**„Was er euch sagt, das tut!“ – Maria hilft durch
guten Rat** 404

Bischof Stefan Oster SDB, Passau

**Wie vor der Reformation – Die Krise der Kirche
in der Welt von heute – Maria, hilf!** 410

*Erzbischof Nikola Eterović, Apostolischer Nuntius
in Deutschland*

**„Du bist Petrus und auf diesen Felsen werde ich
meine Kirche bauen“ (Mt 16,18)** 420

Erzbischof em. Karl Braun, Bamberg

Maria, Hilfe der Christen 425

Schriftstellenregister	429
Personenregister	433
Abbildungsnachweis	437
Autoren und Herausgeber	439

Vorwort

Wer im *Lexikon für Theologie und Kirche* nach einem Artikel zu „Mariahilf“ oder „Maria Hilf“ sucht, wird nicht fündig werden.¹ Diese Tatsache erstaunt mit Blick in die Kirchen-, Kunst- und Frömmigkeitsgeschichte durch und durch, was einige Beispiele verschiedener Epochen und Jahrhunderte verdeutlichen sollen:

Der Schlachtruf „Maria, hilf!“ lässt sich erstmals während der Kreuzzüge in der Zeit Ludwigs IX. von Frankreich (1214–1270) neben dem älteren „*Deus vult!*“ von Papst Urban II. (reg. 1088–1099) in den Quellen finden.² Der spanische König Philipp II. (1527–1598) rief Maria als seine *Generalissima* in den Zeiten der Kolonialkriege an, und Papst Pius V. (reg. 1566–1572) nannte sie „Obsiegerin gegen die Türcken“³ und fügte nach dem Sieg über dieselben bei Lepanto am 7. Oktober 1571 die Anrufung im selben Jahr in die Lauretanische Litanei ein.⁴ Ferdinand II. (1578–1637) führte als weiteres Feldzeichen des kaiserlich-habsburgischen Heeres neben Doppeladler und Burgunderkreuz das Madonnenbild ein.⁵

Der Überlieferung zufolge bewegte die Lauretanische Litanei – wenngleich ohne Anrufung *Auxilium Christianorum* – Lucas Cranach den Älteren (1472–1553) zu Beginn des 16. Jahrhunderts, ein Marienbildnis für den sächsischen Hof zu schaffen.⁶ Von dort aus fand es zu Beginn des 17. Jahrhunderts durch Erzherzog Leopold V. (1586–1632) seinen Weg in das Haus Habsburg. Seit 1650 wird Cranachs

1 Vgl. LThK³, Bd. 6 (2006), 1318–1363.

2 Vgl. Art. Feldgeschrei, in: Heinrich August Pierer, Julius Löbe (Hg.), Universal-Lexikon der Gegenwart und Vergangenheit, Bd. 6, Altenburg 1858, 170.

3 Hans Peter Hauschild, Liebet eure Feinde!, in: Lettre. Zeitschrift für internationale Kultur und Politik 3 (2003).

4 Walter Dürig, Die Lauretanische Litanei, Sankt Ottilien 1990.

5 Alfred Mell, Die Fahnen der österreichischen Soldaten im Wandel der Zeiten, Wien 1962, 29.

6 Vgl. hierzu ausführlicher die Beiträge von Susanne Biber und Alexandra Axtmann in diesem Band.

Werk als Gnadenbild in der Stadtpfarrkirche St. Jakob in Innsbruck verehrt; es wurde zu einem zentralen Kultbild des frühneuzeitlichen und nachtridentinischen Katholizismus.⁷ Mit dem Sieg über die Osmanen in der Schlacht am Kahlenberg am 12. September 1683 nahm die Verehrung der Gottesmutter als Hilfe der Christenheit einen enormen Aufschwung, der sich unter anderem in einem florierenden Wallfahrtswesen, der Errichtung von Mariahilf-Patrozinien, der Gründung von Mariahilf-Bruderschaften und einer sich ausbreitenden Verehrung Mariens als Hilfe der Christenheit in Liturgie und privater Frömmigkeit manifestieren lässt.⁸

Im 19. Jahrhundert dynamisierte sich die Verehrung Mariens als Hilfe der Christenheit erneut, unter anderem durch die Einführung des Festes „Maria, Hilfe der Christen“, das Papst Pius VII. (reg. 1800–1823) als Dank für seine Befreiung aus der napoleonischen Gefangenschaft für den 24. Mai einführte.⁹ Zudem wirkten sich die Gründung der Kongregation der Barmherzigen Brüder von Maria Hilf sowie die Aufnahme des Attributs „Maria Helferin“ in den Or-

7 Vgl. David Ganz, Georg Henkel, Kultbilder im konfessionellen Zeitalter. Historischer Überblick und Forschungsperspektiven, in: dies. (Hg.), Rahmen-Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter (KultBild 2), Berlin 2004, 9–38; Georg Henkel, Vom Kunstbild zum Kultbild: Mariahilf zu Innsbruck, in: David Ganz, Georg Henkel (Hg.), Rahmen-Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter (KultBild 2), Berlin 2004, 143–171; Jürgen Lenssen (Hg.), Maria-Hilf. Ein Cranach-Bild und seine Wirkung. Ausstellungskatalog Würzburg 23. Oktober–20. November 1994 (Katalogreihe Marmelsteiner Kabinett 13), Würzburg 1994; Gisela Luther, Sinnlichkeit und Heilserwartung. Lucas Cranachs Mariahilfbild und dessen Rezeption im kleinen Andachtsbild und Bildvotiv, Marburg 1980; Hans Aurenhammer, Die Marienbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit. Der Wandel ihrer Ikonographie und ihrer Verehrung (Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde VIII), Wien 1956. – Zur Bildverehrung in den Beschlüssen des Konzils von Trient vgl. Philipp Zitzlsperger, Trient und die Kraft der Bilder. Überlegungen zur *virtus* der Gnadenbilder, in: Peter Walter, Günther Wassilowsky (Hg.), Das Konzil von Trient und die katholische Konfessionskultur (1563–2013) (Reformationgeschichtliche Studien und Texte 163), Münster 2016, 335–372, hier 361–367.

8 Vgl. hierzu ausführlicher die Beiträge von Susanne Biber, Alexandra Axtmann, Christian Handschuh und Marco Benini in diesem Band.

9 Vgl. Bernd Blisch, Art. Pius VII., in: BBKL, Bd. 7, Herzberg 1994, 670–673.

densnamen der Salesianer durch Don Bosco (1815–1888) dynamisierend auf die Verbreitung der Anrufung Mariens als Hilfe der Christen aus.¹⁰ Auch die Katastrophen der beiden Weltkriege im 20. Jahrhundert und ihre Folgen sowohl für die gesamte Gesellschaft als auch für den Einzelnen beförderten die Verehrung Mariens in ihrer Zuschreibung als Hilfe der Christen in Not, Sorge und Bedrängnis.¹¹

Dieser kursorische Blick in die Geschichte verdeutlicht, dass „Mariahilf“ nicht nur in den verschiedenen Epochen der Kirchengeschichte, sondern auch in unterschiedlichen Kontexten und Medien binnen der römisch-katholischen Kirche, ihrer Frömmigkeit und Liturgie eine vielfältige Rezeption erfuhr. Der vorliegende Band nimmt sich daher erstmals aus verschiedenen Disziplinen „Mariahilf“ in Geschichte, Theologie und Frömmigkeit an. Es würde zu kurz greifen, dabei ausschließlich historisch zu analysieren und Vergangenes zu beschreiben. Vielmehr wird auch danach gefragt, ob und inwiefern das Motiv „Mariahilf“ in systematischen Fächern der Theologie rezipiert werden kann, um einen Beitrag zum Christsein in Kirche und Gesellschaft im 21. Jahrhundert beizusteuern. Außer Frage steht dabei, dass die vorliegende Sammlung an Beiträgen keineswegs alle Aspekte abdeckt, die es zu dieser Thematik – regional wie auch überregional – zu bearbeiten gäbe. Die exemplarischen Studien sollen Impulsgeber für weitere Forschungen in den verschiedenen Disziplinen sein. Der abschließende Teil mit Gebeten, Liedtexten, Andachten und Predigten zu Mariahilf ist einerseits eine Dokumentation des Vorausgegangenen und andererseits auch zugleich für den gottesdienstlichen oder persönlichen Gebrauch gedacht.

Unser größter Dank gilt den Autorinnen und Autoren der Beiträge, die zum Gelingen dieses Bandes in entscheidender Weise beigetragen haben. Durch die großzügige Förderung von Seiten des Institutum

10 Vgl. hierzu die Beiträge von Christian Handschuh und Josef Weber in diesem Band. – Zur Kongregation der Barmherzigen Brüder von Maria Hilf vgl. <https://www.brueder.info> (aufgerufen am 23.9.2020). – Zu den Salesianern vgl. Norbert Wolff, *Viele Wege führen nach Deutschland. Überlegungen zur salesianischen Geschichte der Jahre 1883–1922* (BBHS 15), München 2001.

11 Vgl. hierzu die Beiträge von Barbara Wieland, Kerstin Schlögl-Flierl und Manuel Schlögl in diesem Band.

Marianum Regensburg, der Propstei- und Dompfarre St. Jakob Innsbruck sowie des Bistums Passau konnte der vorliegende Band in diesem Umfang erscheinen. Hierfür danken wir allen Förderern ganz herzlich. Frau Dr. Anne Werz sind wir für das sorgfältige Lektorat und die redaktionelle Vereinheitlichung sämtlicher Manuskripte sehr dankbar. Wir freuen uns über die Aufnahme dieses Bandes in die Reihe *Regensburger Marianische Beiträge*, wofür wir den Mitherausgebern der Reihe, Herrn Prof. Dr. Sigmund Bonk (Regensburg) und Herrn Prof. Dr. Veit Neumann (St. Pölten), unseren Dank sagen. Der Verlag Friedrich Pustet in Regensburg und in besonderer Weise Herr Dr. Rudolf Zwank und Herr Willibald Butz haben zuverlässig die Drucklegung des Bandes begleitet.

Rottenburg am Neckar / Regensburg, 8. September 2021

Die Herausgeber

I.
Mariahilf in Kunst
und Geschichte

Schleier, Blick, Umarmung

Lucas Cranachs Mariahilf-Bild im Vergleich zu zeitgenössischen Marienbildern

Susanne Biber

1. Einführung

Das Mariahilf-Bild¹ (Abb. 1) von Lucas Cranach dem Älteren (1472–1553) ist nicht nur ein Mutter-Kind-Bild mit zärtlicher Intimität, wie ein Betrachter ohne Vorkenntnisse es sehen könnte, sondern es birgt trotz seiner Natürlichkeit und des Verzichts auf Symbole drei Motive, die genauer betrachtet den tiefen christlichen Ausdruck des Bildes

1 Vgl. Gisela Luther, Sinnlichkeit und Heilserwartung. Lucas Cranachs Mariahilfbild und dessen Rezeption im kleinen Andachtsbild und Bildvotiv, Marburg 1980; Eckhard Leuschner, Gnadenbild zwischen Ästhetik und Bildtheologie. Zur frühen grafischen Reproduktion der Madonna von Mariahilf, in: Reproduktion. Techniken und Ideen von der Antike bis heute. Eine Einführung, hg. von Jörg Probst, Berlin 2011, 14–33; Max J. Friedländer, Jakob Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel – Boston – Stuttgart 1979, Nr. 393; Jan Wittmann, Die Bedeutung des Marienbildes im Schaffen Cranachs, in: Ingo Sandner (Hg.), Ausstellungskatalog Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen, Regensburg 1998, 169–180; vgl. weiter: Hans Aurenhammer, Marienbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit, Wien 1956, 119–125; Jürgen Lenssen (Hg.), Maria Hilf: ein Cranach Bild und seine Wirkung (Marmelsteiner Kabinett 13), Würzburg 1994; Georg Henkel, Vom Kunstbild zum Kultbild. Mariahilf zu Innsbruck, in: David Ganz, Georg Henkel (Hg.), Rahmen-Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter, Berlin 2004, 143–171; Georg Henkel, Rhetorik und Inszenierung des Heiligen. Eine kulturgeschichtliche Untersuchung zu barocken Gnadenbildern in Predigt und Festkultur des 18. Jahrhunderts, Weimar 2004, 223–252; Larry Silver, Full of Grace. ‘Mariolatry’ in Post Reformation Germany, in: Michael Wayne Cole, Rebecca Zorach (Hg.), The Idol in the Age of Art. Objects, Devotions, and the Modern World,

offenbaren können: Schleier, Blick und Umarmung. Keine anderen Informationen werden mitgegeben. Es finden sich keine weiteren symbolischen Gegenstände oder zusätzliche Heilige, um ein größeres Ganzes zu beschreiben. In der Reduktion auf das Wesentliche kann die spirituelle Dimension hervorleuchten. Sie beinhaltet das humanistische Bestreben des „Zurück zu den Quellen“, das mit der Epoche der Renaissance verbunden wird, aber auch mit dem Wunsch der Reformation nach *sola scriptura* oder *sola gratia*, und ist ohne die Tradition der Ikonen nicht denkbar.

2. Kunstbild und Gnadenbild: „Mariahilf“

Kontext und Betrachter machen aus einem Kunstbild ein Andachtsbild, aus einem Andachtsbild ein Gnadenbild oder Kultbild.² Das Kunstbild erfreut den Kunstsinnigen, das Andachtsbild führt zur inneren Andacht des Gläubigen und das Kultbild zur erhofften Hilfe durch das wundertätige Bild. Lucas Cranachs Mariahilf-Bild scheint alle drei Zustände erfahren zu haben.

Die historische Überlieferung zum Bild beginnt nicht zeitgleich mit der Entstehung (nach 1537), sondern erst Anfang des 17. Jahrhunderts mit Erzherzog Leopold V. von Österreich (1586–1632), Bischof von

Farnham 2009, 89–316, hier 294–296; Ausstellungskatalog Lucas Cranach der Ältere. Meister, Marke, Moderne, hg. von Gunnar Heydenreich, Daniel Görres, Beat Wismer, München 2017; Ausstellungskatalog Verehrt. Geliebt. Vergessen. Maria zwischen den Konfessionen, hg. von Katja Schneider, Petersberg 2019.

- 2 Zur Thematik Gnadenbild/Kultbild (*figura gratiae*) und Kunstbild vgl. Henkel, Rhetorik (Anm. 1), 14–16 sowie David Ganz, Georg Henkel, Kultbilder im konfessionellen Zeitalter. Historischer Überblick und Forschungsperspektiven, in: dies. (Hg.), Rahmen-Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter, Berlin 2004, 9–38; Henkel, Vom Kunstbild zum Kultbild (Anm. 1). Vgl. auch Gerhard Wolf, Kultbilder im Zeitalter des Barock, in: Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock, Bd. 1, Wiesbaden 1995, 399–413; Philipp Zitzlsperger, Trient und die Kraft der Bilder. Überlegungen zur *virtus* der Gnadenbilder, in: Peter Walter, Günther Wassilowsky (Hg.), Das Konzil von Trient und die katholische Konfessionskultur (1563–2013) (Reformationsgeschichtliche Studien und Texte 163), Münster 2016, 335–372.

Passau und Straßburg (bis 1625), Regent von Tirol und Vorderösterreich und Bruder Kaiser Ferdinands II. (1578–1637). Er wird in einer der ersten schriftlichen Entstehungsgeschichten erwähnt, der Inschrift eines Kupferstichs von 1673. In ihm wird das jetzt schon als Gnadenbild verehrte Bild zwischen den Zweigen eines marianischen Wunderbaumes gezeigt. Dort ist zu lesen:

„Der Durchleuchtigste Ertzhertzog Leopoldus zu Oesterreich / besuchte den Durchleuchtigsten Chur=Fürsten Johann Georg auß Sachsen / in seiner Wohnstatt zu Dresden / tasselbsten unter kostbarer Bewürdung unter disen zween grossen Herren die freundliche Verträulichkeit also zunamb / das Georgius, Leopoldo frey stelhe nach Belieben ein Stuck auß seiner Kunst=Cammer zuerhalten / und ob sich zwar allda eine solche Mänge von allerhand vortrefflichkeiten einfande / daß die Augen gleichsamb auff einem zweifelhafften Irr-Weg gelait stunden / so kundte sich doch Leopoldus in kein andere Hochschätzbarkeit verlieben / sondern erwöhlte ein auff Holtz gemahlnes Unser Lieben Frauen Bild.“³

Es sei während der Reformation in die Kunstkammer des Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen (1585–1656) gekommen, als es angeblich aus der Heiligkreuzkirche habe genommen werden müssen, „nach aldar eingeschlichner lutherischer sect.“⁴, und hier sei es dann bis zur Schenkung an Erzherzog Leopold V. geblieben.⁵

Schon diese frühe Inschrift nennt als ersten Bestimmungsort des Bildes die Kreuzkirche in Dresden. Gisela Luther schließt diese Möglichkeit nicht aus, da Marienbilder in der Reformation dort anscheinend nicht entfernt wurden.⁶ Die Aufbewahrung in der Kunstkammer des Kurfürsten von Sachsen hält sie für nicht wahrscheinlich, da im ersten Inventar von Kunstkammerer David Ußlaub (1545–1616) für

3 Luther, Sinnlichkeit (Anm. 1), 23, FN 62: Marianischer Wunderbaum: „Salvus patriae, Felicitatis origo“, vgl. FN 284 und 179. Die Inschrift dieses Kupferstiches publizierte zum ersten Mal Carl Strompen, Madonnenbilder Lucas Cranachs in Innsbruck, in: Zeitschrift des Ferdinandeums in Tirol und Vorarlberg 3 (1895), 318.

4 Luther, Sinnlichkeit (Anm. 1), 23, FN 63.

5 Ebd., 23.

6 Ebd., 24.

das Jahr 1587 einzig auf Blatt 8 ein „Bildnis der Jungfrau Maria mit dem Kindlein Jesu“ genannt wird, ohne Cranach jedoch explizit zu nennen. Andere Gemälde Cranachs wurden immer mit seinem Namen versehen.⁷ Luther findet auch keine Beweise für eine Anwesenheit Erzherzog Leopolds V. in Dresden. Sie schließt eine Schenkung über diplomatische Mittelsmänner jedoch nicht aus.⁸

Die Legendenbildung, die mit den Wallfahrten in Innsbruck und Passau beginnt, versucht die Überlieferungslücken zu schließen. Es ist hier schon von Gnade und Blick die Rede, da das Bild Leopold in besonderer Weise rührt und auf sich aufmerksam macht.

„Die Liebe sowohl als mitleidswürdige Blick, so dise Lieb-volle Bildnuß aus seinem dicken Staub gleichsam aus einer verhüllenden Wolcken hervor seinen Beduncken nach auf ihn geworffen, hatten sein zartes Hertz schon dergestalten verstricket, daß da andere jetzt dise, jetzt jene Seltenheiten betrachteten, unser frommer Fürst nach nichts anders mehr trachten konte, als wie er dise Gnaden-volle Bildnuß aus disen ihr so schmachhafft- an ein herrlicheres Orth übersetzen, und ihre Entunerhrung mit schuldigster Verehrung ersetzen möchte.“⁹

Die Legenden werden sogar so weit ausgeschmückt, dass das Bild in Gegenwart Martin Luthers (1483–1546) gemalt worden sei. Dies ist tatsächlich nicht ganz auszuschließen, da Luther und Cranach eng befreundet waren. Cranach und seine Frau waren Trauzeugen bei Luthers Hochzeit und beide gegenseitig Paten bei jeweils einem Kind. Auch durch die Zusammenarbeit in der reformatorischen Sache waren

7 Ebd., 25, FN 73, 73a.

8 Ebd., 25 f. Luther begrenzt den Zeitraum der Übergabe zwischen dem Regierungsantritt Johann Georgs 1611 und der Herstellung der Passauer Kopie 1622.

9 Christoph Lechthaller, Predigt am 4. August 1750, in: *Jubel in Jubel-Jahr* Das ist: Kurtze Beschreibung Des In Jubilaei-Jahr 1750. Den zweyten Augusti angefangenen- und den neunten selben Monats geendigten Jubel-Fest, Als Von der ersten Übersetzung 1650. Des wunderthätigen Maria-Hülff Bilds In der Löbl. St. Jacobs-Pfarr-Kirchen der Kayserl. Königl. Tyrolischen Residentz-Stadt Insprugg das erste Saeculum oder hundert-jährige Zeit-Lauf feyerlich begangen worden, Augsburg o. J., zitiert nach Henkel, Rhetorik (Anm. 1), 224; vgl. Luther, Sinnlichkeit (Anm. 1), 23; vgl. zu der Predigt auch den Beitrag von Joachim Werz in diesem Band.

beide eng verbunden, zum Beispiel durch Flugblätter, die Cranach für Luther von Anfang an machte. Doch diese Zusammenarbeit beeinträchtigte nicht Cranachs Schaffen für die „altgläubige“ Seite. Er war für entscheidende Personen der katholischen Seite wie Albrecht von Brandenburg (1490–1545) tätig.¹⁰

Eine bisher in der Forschung noch unerwähnt gebliebene Möglichkeit ist, dass das Bild vielleicht sogar für einen katholischen Auftraggeber geschaffen wurde. Seine Entstehungszeit kann noch in die Regentschaft Herzog Georgs von Sachsen (1471–1539) fallen, für den Cranach auch andere Aufträge ausgeführt hat. Möglicherweise ist das Bild sogar ein Auftragswerk für seine Residenzstadt Dresden. Das Verschenken von Bildern war keine Seltenheit unter den fürstlichen Herrschern. Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen (1463–1525) verschenkte mehrere Marienbilder,¹¹ so schenkte er zum Beispiel Herzog Georg von Sachsen und seiner Gemahlin 1512 zwei Madonnenbilder:

„I fl.meister Lucas Cranach zu Wittberg unssrer gst.u.g. hern mallher für zeway unser lieben Frawen Bildenis, welche unser gest. H.Her der churfürstl. unserm g. Hern Hertzog Jorge und seiner gnd. malh. zu Eylburg an nawen Jarstag sso Ir. f.g. bayeinander gewest, geschenkt. Act. Dinstage In marckt lauts seiner Quitang.“¹²

Es lässt sich nicht ausschließen, dass in der Verbindung zwischen zwei christlichen Herrschern auch immer die Dimension des Andachtsbildes mitschwang, nicht nur die von wertgeschätzter Kunst. Zwischen 1534 und 1539, der Entstehungszeit des Mariahilf-Bildes (um 1537), entstand auch ein Porträt Georgs durch Lucas Cranach den Älteren.¹³

10 Vgl. Andreas Tacke, *Mit Cranachs Hilfe. Antireformatorische Kunstwerke vor dem Tridentiner Konzil*, Heidelberg 2007; ders., *Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520–1540)* (Berliner Schriften zur Kunst 2), Mainz 1992; ders., *Zwei katholische Hauptwerke Lucas Cranachs d. Ä. Fallstudien zur konfessionellen Ungebundenheit des Künstlers in der deutschen Reformationszeit*, Heidelberg 2014.

11 Vgl. Luther, *Sinnlichkeit* (Anm. 1), 37 f.

12 Robert Bruck, *Friedrich der Weise als Förderer der Kunst*, Straßburg 1903, zitiert nach Luther, *Sinnlichkeit* (Anm. 1), FN 123.

13 Lucas Cranach der Ältere, *Georg der Bärtige*, zwischen 1534 und 1539, Öl auf Holz, Wartburg-Stiftung Eisenach.

Insgesamt lässt sich für Lucas Cranachs *Mariahilf*-Bild (Abb. 1) festhalten, dass es nicht als Kultbild oder Gnadenbild oder etwa als Kopie einer vorhandenen Ikone entstand. Sein Ursprung ist, außer der Urheberschaft, im Dunkeln.¹⁴ Diese konnte durch die Entdeckung der Signatur Lucas Cranachs bei der Restaurierung von 1960 gesichert werden, ebenso konnte die „Auffrischung“ der Farben des Originals durch den Maler Albrecht von Felsburg (1838–1905) um 1890 rückgängig gemacht werden.¹⁵ Nach Friedländer und Rosenberg ist seine Entstehung aufgrund der Signatur nach 1537 anzusetzen.¹⁶

Die Geschichte von Lucas Cranachs „Maria mit dem sie umhalsenden Jesuskind“ als Gnadenbild beginnt erstaunlicherweise auch nicht mit dem Original, sondern mit der Passauer Kopie des Bildes. Der Passauer Domdekan und Bistumsadministrator Freiherr Marquard von Schwendi (1574–1634) erbat sich eine Kopie des Cranach'schen Gemäldes, die er früh „*Mariahilf*“ nannte. Seine Marienvisionen trugen zur Legitimation des Vorgangs bei.¹⁷ Festhalten lässt sich, dass das Bild erst im Besitz des Erzherzogs Leopold V. Spuren hinterlässt und in die Öffentlichkeit tritt, die Unklarheit vorheriger Besitz- und Aufbewahrungsverhältnisse bleibt mündlicher Überlieferungsgeschichte geschuldet. Das Bild gelangte vermutlich als Geschenk des Kurfürsten Johann Georg an Erzherzog Leopold V. Dessen Sohn, Erzherzog Ferdinand Karl (1628–1662), überlässt es 1650 der Bürgerschaft von Innsbruck. Von dort gelangt es in die Innsbrucker Burg

14 Selbst diese war anfänglich nicht klar, auch Albrecht Dürer wurde als Urheber vermutet. Luther, *Sinnlichkeit* (Anm. 1), 23 f.

15 Luther, *Sinnlichkeit* (Anm. 1), 22, FN 60. Nach Mitteilung des Bundesdenkmalamts Innsbruck, Dr. F. Caramelle.

16 Friedländer, Rosenberg, Cranach (Anm. 1), Nr. 393.

17 Vgl. den Beitrag zur Passauer Wallfahrt von Christian Handschuh in diesem Band. Walter Hartinger, *Mariahilf ob Passau. Entstehung einer volkstümlichen Wallfahrt und Andachtsform*, in: Lenz Kriss-Rettenbeck, Gerda Möhler (Hg.), *Wallfahrt kennt keine Grenzen. Themen zu einer Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums und des Adalbert Stifter Vereins*, München – Zürich 1984, 284–299; Walter Hartinger, *Mariahilf ob Passau. Volkskundliche Untersuchung der Passauer Wallfahrt und der Mariahilf-Verehrung im deutschsprachigen Raum*, Passau 1985; *Geschichte der Stadt Passau*, hg. von Egon Boshof, Walter Hartinger, Maximilian Lanzinner, Karl Möseneder, Hartmut Wolff, Regensburg 1999.

und anschließend in die Dompfarrkirche Innsbruck.¹⁸ Aufgrund des Neubaus der Kirche befand es sich von 1717 bis 1724 in der Spitalskirche Innsbruck, danach kehrte es in die Dompfarrkirche Innsbruck, an seinen jetzigen Aufenthaltsort, zurück.¹⁹

Verehrt als Gnadenbild war das Innsbrucker Original, wie auch die Passauer Kopie, Ziel unzähliger Wallfahrten und Urbild zahlloser Wiederholungen an Hauswänden, in Feldkapellen, Stuben und allen Kirchen, die von Bruderschaftsmitgliedern aufgesucht wurden.²⁰

3. Lucas Cranachs Marienbild – in reformatorischer Reduktion „zurück zu den Quellen“

Ob sich Cranach, dessen künstlerische Tätigkeit wesentlichen Einfluss auf die deutsche Reformation hatte, hätte vorstellen können, dass er

18 Friedländer, Rosenberg, Cranach (Anm. 1), Nr. 393; Inge Kirchhof, Brigitte Ascherl, Johanna Felmayer (Hg.), *Die sakralen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Innere Stadtteile* (Österreichische Kunsttopographie 52.1), Wien 1994, 43 f.

19 Friedländer, Rosenberg, Cranach (Anm. 1), Nr. 393.

20 Seit Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden zahlreiche Kopien nach dem Passauer Vorbild im gesamten süddeutschen, böhmischen und alpenländischen Raum, unterstützt durch die Mariahilf-Bruderschaften, „denen teils ihrerseits der Status eines wundertätigen Gnadenbildes zufiel“. Dies förderte den Wunsch nach weiteren Kopien, wie z. B. in der 1656 errichteten Mariahilfkirche in Wien, nach der ein ganzes Stadtviertel benannt wurde, oder die 1653 von Johann Carl Loth für die Peterskirche in München angefertigte Kopie. Im Münchner Bild ist nur der Kopf Marias mit einem Schleier bedeckt, es folgt dem Passauer Modell. In einem Kupferstich, ohne Hinweis auf Passau, lautet die Unterschrift: „Wahre abbildung der wunderthätigen Maria Hilf bei St. Peter in München“. Dem Bild wurde in jedem neuen Kontext die Originalität der Begegnung mit Maria zugesprochen. Vgl. Leuschner, Gnadenbild (Anm. 1), 26; David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago – London 1991, 116 f., Abb. 51. Vgl. zur Verbreitung im westlichen Teil des Karpatenbeckens: József Liszka, „... und dein Tröster will ich sein“. Die Ausbreitung der Mariahilf-Verehrung im westlichen Teil des Karpatenbeckens, in: *Passauer Jahrbuch. Beiträge zur Geschichte und Kultur Ostbairerns* 48 (2006), 105–117. Vgl. zur Dynamik der Verbreitung in den unterschiedlichen Medien wie Malerei, Druckgrafik, Skulptur, Schnitzerei auch Lenssen, *Maria Hilf* (Anm. 1).

mit seinem nach 1537 geschaffenen Bild eine Darstellung schuf, die in weiten Teilen des katholischen Europas Verbreitung finden und als Bildtypus „Maria Hilf“ zur Hilfe der Christenheit²¹ werden sollte?

Lucas Cranach schuf im Laufe seines Lebens circa 150 Madonnenbilder beziehungsweise Bilder mit mariologischem Hauptthema. Sie nehmen quantitativ einen sehr bedeutenden Teil seines Werkes ein. Die Vorbilder für Cranach sieht Jan Wittmann, ausgehend von der oberdeutschen Tradition – wie Martin Schongauer (um 1445/50–1491) –, in Malern wie Gerard David (um 1460–1523), Quentin Massys (um 1466–1530) und Giovanni Bellini (um 1437–1516), ab 1513 Perugino (um 1445/48–1523) und später vermutlich auch Raffael (1483–1520). An Albrecht Dürer (1471–1528) orientierte er sich weniger. Vor 1520 wurden weniger Madonnen mit Kind geschaffen, sondern größere mariologische Themen dargestellt. Nach der Reformation, in der Zeit nach 1520, werden fast nur noch Bilder mit der Darstellung der Madonna geschaffen, nur kindliche Engel und der Johannesknabe begleiten sie. Die um 1520 bis 1522 ausgeführten Tafeln des Erfurter Doms und des Prager Altars sind die letzten von der Cranach-Werkstatt ausgeführten Marienbilder mit weiteren Heiligen,²² obwohl Cranach auch weiterhin neben den zahlreichen Bildern mit protestantischem Inhalt auch Bilderzyklen in katholischer Tradition malte. Wichtige Auftraggeber waren hier die sächsischen Fürsten der albertinischen Linie und Kardinal Albrecht von Brandenburg.

21 Leuschner schreibt: „Die Maria Passaviensis hatte aufgrund der unruhigen Zeitläufte allerdings noch einen Trumpf: Als 1683 Wien durch die Türken belagert wurde, entzog sich Leopold I. der Aufgabe, die Verteidigung seiner Hauptstadt zu leiten, und setzte sich in das vermeintlich sichere Passau ab. Vor dem Gnadenbild von Mariahilf betete das Kaiserpaar täglich um Rettung aus der Türkeengefahr. Als einige Wochen nach der Abreise Leopolds aus seiner Hauptstadt die christliche Allianz die Entsatzschlacht um Wien am Kahlenberg unter dem Kampfmotto ‚Maria hilf!‘ gewann, wurde dieser Erfolg nicht zuletzt dem Passauer Mariahilf-Bild zugeschrieben. Bei der Schlacht erbeutete Waffen der besiegten Türken stellte man auch in der Wallfahrtskirche auf dem Schulerberg zur Schau.“ Leuschner, Gnadenbild (Anm. 1), 25. Vgl. Joseph Siegler, Mariahilf bei Passau. Eine geschichtliche Beschreibung dieses berühmten Wallfahrtsortes, Passau 1862, 53.

22 Wittmann, Die Bedeutung des Marienbildes (Anm. 1), 169–171.

4. Orthodoxe Ikonen: Eleusa – Glykophilusa – Pelagonitissa

Lucas Cranachs spätestester Madonnentypus²³ nach Friedländer ist eine eigene Form, die verschiedene Momente der orthodoxen Marienikonen aufgreift. Als prägender Einfluss wird die „Madonna von Cambrai“ (Abb. 2) gesehen, die dem Typus der orthodoxen Ikone der Eleusa²⁴ (die Barmherzige) entspricht. Cranach könnte sie auf seiner niederländischen Reise kennengelernt haben, falls nicht im Original, so doch möglicherweise von ihr angeregte Kopien²⁵ und Variationen Dirk Bouts' (1410/20–1475) (Abb. 3) und Gerard Davids (um 1460–1523) (Abb. 4). Die Anregung durch diesen Typus wird kompositorisch und vom Ausdruck noch deutlicher im Vergleich mit der ursprünglich byzantinischen Muttergottes von Wladimir (Abb. 5). Oft wirkt die Eleusa in ihrer Traurigkeit eher wie eine Passionsmadonna. Cranachs Mariahilf-Madonna ist viel heiterer, jedoch trotzdem keine Glykophilusa²⁶ (die Süßküssende), ein Untertypus der Eleusa, die ihr Kind herzt, das sich an ihre Wange schmiegt oder sie am Hals berührt, sie aber nicht mit beiden Händen umarmt. Sie hat aber deren fröhliche Zugewandtheit. Eine Anregung der Pelagonitissa²⁷ (Muttergottes mit dem spielenden Jesuskind) könnte die Betonung der Bewegung, der beweglichen Hingewandtheit des Jesuskindes zur Mutter sein. Insgesamt könnte man sagen: Cranach verwendet den Bildtypus der Eleusa, aber ändert die Stimmung und Bewegung.

23 Es ist nach Friedländer und Rosenberg der späteste „Madonnentyp Cranachs, der in Stimmungsgehalt und Komposition Anklänge an Raffael zeigt“. Friedländer, Rosenberg, Cranach (Anm. 1), Nr. 393.

24 Vgl. Karl-August Wirth, Elëusa, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. IV (1957), 1297–1307; auch in: RDK Labor, <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=93185> (aufgerufen am 12.2.2020).

25 Im Auftrag des Domkapitels kopiert Petrus Christus das Bild dreimal, Hayne de Bruxelles zwölfmal. Karl Kolb, Eleusa. 2000 Jahre Madonnenbild, Tauberbischofsheim 1968, 27; vgl. Aurenhammer, Marienbilder (Anm. 1), 121.

26 Vgl. Wirth, Elëusa (Anm. 24).

27 Vgl. Alfredo Tradigo, Icons and Saints of the Eastern Orthodox Church, Los Angeles 2006, 180.

Wie in der orthodoxen Tradition fehlen alle bis dahin bekannten Symbole. Kein Apfel als Anspielung auf die Sünde Adam und Evas, keine himmlische Stadt Jerusalem im Hintergrund, keine der verschiedenen floralen Motive und auch keine weiteren Personen stören das Geschehen zwischen Mutter und Kind. Sogar unverdächtige Weintrauben, die auf die Eucharistie verweisen, fehlen. Die Reduktion auf das Geschehen kann kaum noch weiter getrieben werden. Nur der ein menschliches Kind gewordene Gott und seine Mutter, die Theotokos, sind im Bild zu einer Art bildlicher *sola scriptura* geworden. Das reformatorische Drängen²⁸ zurück zu den Quellen, verbunden mit der orthodoxen Ikonografie, scheint in diesem letzten Cranach'schen Marienotypus zu einer Art Vollendung gefunden zu haben.

5. Schleier und Geheimnis

Mit Lucas Cranachs „Madonna im Rund“ von 1525 (Abb. 6) beginnt die Reihe dieser neuen marianischen Bildkomposition: der „Maria mit dem sie umhalsenden Jesuskind“²⁹. Sie hat schon unverkennbar die Merkmale des späteren Mariahilf-Bildes: leerer Hintergrund, das Kind blickt die in Halbfigur sitzende Mutter an, die Mutter sieht zum Betrachter, ein durchsichtiger Schleier legt sich über den Kopf Marias. Mehrere Versionen Cranachs und seiner Werkstatt davon sind erhalten. Heute befindet sich im Museum Schloss Güstrow³⁰ ein Werk der Werkstatt Lucas Cranachs, das zeitlich nach 1537 entstanden sein dürfte. Gering abweichend vom Mariahilf-Bild wird auf das Umsäumen des Brusttuches und auf das Band im Haar Marias verzichtet, auch die Farbigkeit ist verän-

28 „Die Art der Darstellung aber wurde vorbildhaft für eine ganze Reihe von Marienbildern, zu denen unter anderen auch das berühmte Maria-Hilf-Bild zählt. Die Gruppe der Bilder mit der Madonna und dem sie umhalsenden Kind bildet den ersten Haupttyp reformatorisch geprägter Marienbilder, für die kein Name passender wäre als der der HOLDSELIGEN GOTTESMUTTER.“ Wittmann, Die Bedeutung des Marienbildes (Anm. 1), 179.

29 Friedländer, Rosenberg, Cranach (Anm. 1), Nr. 393.

30 Werkstatt Lucas Cranach der Ältere, Maria mit dem sie umhalsenden Kinde, nach 1537, Staatliches Museum Schwerin, Museum Schloss Güstrow, in: https://lucascranach.org/DE_SMS_G575 (aufgerufen am 20.4.2020).

dert. Der Schleier befindet sich wie in der „Madonna im Rund“ nur über dem Kopf Marias. Etwa zeitgleich nach 1537 entstand eine weitere „Madonna mit dem sie umhalsenden Kind“, die sich heute in Privatbesitz befindet. Sie wird Lucas Cranach dem Jüngeren (1515–1586) zugeschrieben.³¹ Auch hier ist der größte Unterschied zum ursprünglichen Mariahilf-Bild der Schleier, der nur über Marias Kopf fällt und noch nicht das Kind mit einbezieht. Interessanterweise legt sich auch auf der Passauer Kopie der Schleier nur um Maria. Ganz ohne Schleier ist die „Madonna mit Kind“ in London von 1547. Hier steht das Jesuskind auf grünem Stoff. Das Bild schließt oben mit einem Rundbogen ab.³²

Alle diese angeführten Varianten legen entweder den Schleier nur über Maria oder lassen ihn sogar ganz weg. Umso ungewöhnlicher ist, dass er im Mariahilf-Bild über beide – Mutter und Kind – gelegt ist. Einen Hinweis auf die Bedeutung dieses Motivs könnte Cranachs „Maria lactans“³³ (Abb. 7) geben, die zeitlich näher zur „Madonna im Rund“ um 1525 bis 1530 entstand und sich heute in der Kapuzinerkirche in Innsbruck befindet. Der Vorhang, der von Engeln gehalten wird, verbindet als Hintergrund Maria und das Jesuskind. Diese Hinterlegung beider Personen verwenden auch Jan van Eyck (um 1390–1441) in seiner „Madonna am Springbrunnen“ (Abb. 8), Quentin Massys in seinem Bild „Jungfrau mit Kind vor Engeln“ (Abb. 9) oder geografisch näherliegend Stefan Lochner (um 1400/10–1451) in seiner „Madonna im Rosenhag“ (Abb. 10) um 1450, mit einem von Engeln gehaltenen goldenen Vorhang, von dem herab Gottvater und Heiliger Geist aus einer Engelschar blicken. Möglicherweise hatte Cranach auf seiner Reise Eyck oder Massys gesehen;

31 Lucas Cranach der Jüngere, Die Madonna mit dem sie umhalsenden Kinde, nach 1537, Privatbesitz, in: https://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P040 (aufgerufen am 20.4.2020).

32 Lucas Cranach der Ältere, Madonna mit Kind, 1547, The Royal Collection, London, in: https://lucascranach.org/UK_RCL_RCIN407818 (aufgerufen am 20.4.2020).

33 Vgl. auch: Lucas Cranach der Ältere, Madonna mit Kind vor einem von Engeln gehaltenen Vorhang, um 1527–1530, Städel Museum Frankfurt am Main, in: https://lucascranach.org/DE_SMF_847 (aufgerufen am 20.4.2020). Hier ist auch das Schrittmotiv des Kindes ähnlich, aber insgesamt näher an der Glykophilusa, da es das Kinn liebkost.

auch könnte Lochner als Grundlage für die Umwandlung in Cranachs eigene weitaus bewegtere Form gedient haben. Durch die Engel als Halter der Vorhänge wird klar der Wechsel in eine andere Ebene als Hintergrund des Geschehens angezeigt: die des Himmlischen und Göttlichen.³⁴ In Cranachs Gemälde sind Maria und Jesus zusammen unter einem durchsichtigen Schleier. Beide werden dadurch auf sichtbare und einfache Weise Teil eines Geheimnisses, der Menschwerdung Gottes in Jesus Christus und des damit verbundenen Geheimnisses Marias.

Ein Schleier bringt wie ein Vorhang die Dimensionen des Verbergens und Offenbarens³⁵ mit sich. Ein Schleier will gelüftet werden. In Raffaels „Madonna mit dem blauen Diadem“³⁶ (Abb. 11) von circa 1510 bis 1518 scheint Maria den Schleier über dem göttlichen Jesuskind zu heben, um es Johannes zu offenbaren. Das Göttliche wird hinter einem Vorhang oder Schleier verborgen. Bei Cranach befinden sich sowohl Maria als auch das Jesuskind unter einem durchsichtigen Schleier. Beide Personen umfasst das Geheimnis, durch beide wird es sichtbar. Ihre Beziehung, die Beziehung zwischen Gott und Mensch, ist das Geheimnis. Es wird ohne weitere symbolische Erklärungen und Erweiterungen dargestellt. Beide sind Teil des Geheimnisses, das zugleich sichtbar und verborgen ist. Der nicht verbergende, sondern durchsichtige Schleier zeigt das „öffentlich Geheimnis“³⁷: Es ist die Bewegung Gottes auf den

34 Wittmann sieht die schützende Funktion des Vorhangs: „Der ursprüngliche Sinn des Vorhangs bis zu Cranach hin ist die Abschirmung des neugeborenen Kindes, die Bildung eines schützenden und heiligenden Gehäuses, in der Art eines Baldachins.“ Wittmann, *Die Bedeutung des Marienbildes* (Anm. 1), 176.

35 „Die Vorläufer der gemalten Vorhänge auf Marienandachtsbildern sind [...] sicher bei den realen [...] Vorhängen der Andachts- und Gnadenbilder zu suchen.“ Brigitt A. Sigel, *Der Vorhang der Sixtinischen Madonna. Herkunft und Bedeutung eines Motivs der Marienikonographie*, Zürich 1977, 104 f. Vgl. das Kapitel „Verhüllung als Kontinuum für Offenbarung und Erscheinungen in christlicher Tradition“ in: Dominik Meiering, *Verhüllen und Offenbaren. Der verhüllte Reichstag von Christo und Jeanne-Claude und seine Parallelen in der Tradition der Kirche* (Bild – Raum – Feier. Studien zu Kirche und Kunst 5), Regensburg 2006, 97–152.

36 Vgl. den als Ganzes unveröffentlichten Aufsatz von Sigmund Bonk, *Der Schlüssel zu Raphaels Gemälde „Die Madonna mit dem blauen Diadem“*.

37 Johann Wolfgang von Goethe, *Epirrhema*, in: ders., *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 1: *Gedichte und Epen I*, München 1998, 358.

Menschen zu, die sichtbar, physisch greifbar wird, aber doch zugleich unfassbar durch das nicht darstellbare Göttliche. Wie im Schleier die Grenze, aber auch die Grenzüberschreitung³⁸ Gottes zum Menschen sichtbar wird, so auch in den Blicken Jesu und Marias.

6. „Von Gott gesehen“ – Blicke: zeitgenössische Marienbilder im Vergleich

„Meine Seele erhebt Gott, den Herrn,
und mein Geist freut sich in Gott, meinem Heiland.
Denn er hat mich, seine geringe Magd, *angesehen* [kursiv S. B.]; da-
rüber werden mich Kindeskinde selig preisen ewiglich.
Denn er, der alle Dinge tut, hat große Dinge an mir getan, und heilig
ist sein Name,
und seine Barmherzigkeit reicht von einem Geschlecht zum andern
bei allen, die sich fürchten vor ihm.
Er wirkt gewaltig mit seinem Arm und zerstört alle, die hoffärtig sind
in ihres Herzens Sinn.
Er setzt die großen Herren ab von ihrer Herrschaft und erhöht die
niedrig und nichts sind.
Er macht satt die Hungrigen mit Gütern aller Art, und die Reichen läßt
er leer bleiben.
Er nimmt sein Volk Israel auf, das ihm dient, nachdem er gedacht an
seine Barmherzigkeit,
wie er denn versprochen hat unseren Vätern, Abraham und seinen
Kindern in Ewigkeit.“³⁹
(Lk 1,46–55)

38 Hierzu schreibt Hegel: „Die Grenze ist das, worin die Begrenzten ebenso sehr sind als nicht sind [...]“ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik*. Erster Teil: Die objektive Logik, Bd. 4, Stuttgart 1965, in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Hermann Glockner, 20 Bände, Stuttgart ⁴¹1964–1968, 198. Und an anderer Stelle: „denn die Grenze ist ein solches, über welches hinausgegangen werden muß“. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Philosophische Propädeutik*, Bd. 3, in: ders., *Sämtliche Werke*, 131.

39 Martin Luther, *Das Magnifikat*, Vorlesung über den 1. Johannesbrief (Calwer Luther-Ausgabe 9), Neuhausen – Stuttgart 1996, 22; D. Martin Luthers Werke, 120 Bände, Weimar 1883–2009 (Weimarer Ausgabe = WA), hier WA 7, 546.

Schon auf der ersten Seite seiner Auslegung des Magnifikats (Lk 1,46–55) spricht Martin Luther von Gottes Sehen in die Tiefe. Er zitiert Daniel: „Du sitztest über den Cherubim und siehst in die Tiefe (oder: in den Abgrund).“⁴⁰ Zentral wird das Sehen auch in seiner darauffolgenden Auslegung von Lk 1,48, das er an dieser Stelle anders übersetzt: „Denn er hat angesehen die Nichtigkeit seiner Magd; darum werden mich selig preisen alle Kindesinder.“ Hierzu schreibt er:

„Deshalb tun die ihr Unrecht, die da sagen, sie habe sich nicht ihrer Jungfrauschaft, sondern ihrer Demut gerühmt. Sie hat sich weder ihrer Jungfrauschaft noch ihrer Demut gerühmt, sondern einzig des gnädigen, göttlichen Ansehens; darum liegt die Betonung nicht auf dem Wort *humilitatem*, sondern auf dem Wörtlein *respexit*. Denn ihre Nichtigkeit ist nicht zu loben, sondern Gottes Ansehen.“⁴¹

Im „Magnifikat“ erörtert er weiter, wie für ihn rechte Marienverehrung aussieht:

„Wie muß man sagen zu Ihr? Sieh die Worte an, so lehren sie dich so sagen: ‚O, du selige Jungfrau und Mutter Gottes, wie bist du so gar nichts, geringgeachtet gewesen, und Gott hat dich dennoch so überaus gnädig und reichlich *angesehen* [kursiv S. B.] und große Dinge an dir gewirkt. Du bist ja deren keins wert gewesen, und weit und hoch über all dein Verdienst hinaus ist die reiche, überschwengliche Gnade Gottes in dir. Oh wohl dir; selig bist du von der Stunde an, bis in Ewigkeit, die du einen solchen Gott gefunden hast usw.“⁴²

40 Luther, Magnifikat (Anm. 39), 22; WA 7 (Anm. 39), 546.

41 Luther, Magnifikat (Anm. 39), 43; WA 7 (Anm. 39), 560 f.

42 Luther, Magnifikat (Anm. 39), 53. „O du selige junpfraw unnd mutter gottis, wie bistu szo gar nichts unnd gering voracht gewesen, und got hat dich doch szo gar gnediglich und reylich angesehen und grosz dinck in dyr gewirckt, du bist der selben yhe keynisz wirdig gewesen, und ist ubir alle dein vordienst weyt und hoch die reyche ubirschwencklich gnade gotis in dyr. O wol dyr selig bistu von der stund an bisz in ewicket, die du einen solchen got funden hast.“ WA 7 (Anm. 39), 568, 11–17.

An anderer Stelle sagt er noch 1533: „Das Geschöpf Maria kann nicht genug gelobt werden.“⁴³ In Luthers Arbeitszimmer hing ein Marienbild,⁴⁴ möglicherweise von Lucas Cranach, auch wenn er gleichzeitig gegen die zahlreichen Marienwallfahrtsorte und den zeitgenössischen Marienkult polemisierte.⁴⁵ Im „Magnifikat“ erläutert er, wie die Künstler Maria malen sollen, um nicht das „tröstliche Gnadenbild“ zu verdecken:

„Aber die Meister, die uns die selige Jungfrau dergestalt malen und vor Augen bilden, daß nichts Verachtetes, sondern lauter Großes und Hohes an ihr zu sehen ist, was tun sie anders, als daß sie allein *uns* der Mutter Gottes und nicht *sie* Gott gegenüberstellen? Damit machen sie uns schüchtern und verzagt und verdecken das tröstliche Gnadenbild, wie man's mit den Bildern in der Fastenzeit macht. Denn es ist [in ihrer Person] kein Beispiel mehr da, dessen wir uns getrösten können, sondern sie wird über alle Beispiele hinausgehoben. Und doch sollte und wollte sie gerne das allervornehmste Beispiel der Gnade Gottes sein, um alle Welt anzureizen zu Zuversicht, Liebe und Lob der göttlichen Gnade; alle Herzen sollten von ihr Gott gegenüber eine solche Meinung gewinnen, die mit aller Zuversicht sich so ausdrücken könnte: ‚Ei du selige Jungfrau und Mutter Gottes, wie hat uns Gott in dir einen so großen Trost erzeugt, weil er deine Unwürdigkeit und Nichtigkeit so gnädig angesehen hat; dadurch sind wir für die Zukunft dran erinnert, daß er auch uns arme, nichtige Menschen nach deinem Beispiel nicht verachten und gnädig ansehen wird.‘“⁴⁶

43 „Creatura Maria non potest satis laudari.“ WA 2 Tischreden (Anm. 39), 1, 219.

44 Als Merkbild war die bildliche Darstellung für Martin Luther wichtig: „So werden myr auch meine bildstürmer eyn crucifix odder Marien bilde lassen müssen, ia auch eyn abgotts bilde, soferne ichs nichts anbete, sondern eyn gedechtnis habe.“ WA 70 (Anm. 39), 33.

45 Luther lehnte den „Glauben an die Stellung Marias als Mittlerin, Fürsprecherin und Versöhnerin“ ab. Reintraud Schimmelpennig, Die Geschichte der Marienverehrung im deutschen Protestantismus, Paderborn 1952, 10. Vgl. zu Marienwallfahrten: Ausstellungskatalog Verehrt. Geliebt. Vergessen (Anm. 1), 115–129.

46 Luther, Magnifikat (Anm. 39), 54 f.; WA 7 (Anm. 39), 568 f.

In Lucas Cranachs Mariahilf-Bild wird Maria von Jesus *angesehen*. Das Jesuskind hat nur Augen für Maria. Sie wird in Luthers Sinne Gott gegenübergestellt. Sie blickt den Betrachter an und gibt ihm die Zuversicht auf die göttliche Gnade weiter. Lucas Cranach der Ältere hat diese Gegenüberstellung und Zuversicht auch in seinem Bild „Christus segnet die Kinder“ (Abb. 12) von 1534/40 gemalt. Die Größenverhältnisse sind vertauscht und der erwachsene Jesus blickt jetzt auf ein von ihm gehaltenes Kind. Ein zweites Kind auf einem grünen Kissen wird gleichzeitig von ihm berührt.⁴⁷ Fast wie in einem umgekehrten Eleusa-Bild wird die Erwählung durch Gottes Sehen gezeigt. Cranachs neue reformatorische Bildentwicklung bestärkt die Wichtigkeit des Blickes – des Von-Gott-Gesehenwerdens – wie im Mariahilf-Bild. In ihm blickt Maria, anders als das kleine von Jesus gesegnete Kind, das unbestimmt nach oben sieht, direkt den Betrachter an. Sie gibt den Blick Jesu an den Betrachter weiter und weist auf dessen eigene Erwählung hin – auf sein eigenes Von-Gott-Gesehenwerden. So wird Maria auch durch ihre Haltung im Bild „das allervornehmste Beispiel der Gnade Gottes“⁴⁸.

Die folgenden Vergleiche mit verschiedenen zeitgenössischen Bildern verdeutlichen die einzigartig intime und sich doch mit dem Betrachter verbindende Wirkung des Mariahilf-Bildes. Als möglicher Einfluss soll Martin Schongauers „Madonna im Rosenhag“ (Abb. 13) von 1473 erwähnt werden. Beide Bilder verbindet das Motiv der Umarmung, aber die Richtung der Blicke ist unterschiedlich: Bei Schongauer blicken sowohl Maria als auch das Jesuskind aus dem Bild heraus. Es wird aber kein Betrachter direkt angesehen, die Blicke bleiben unbestimmt in unterschiedliche Richtungen.

47 Der Schleier, den mehrere Frauen tragen, ähnelt dem Marias im Innsbrucker Bild. Er endet kurz vor den Augen. Ihr Haar wird von einem schwarzen Band kurz nach dem Haaransatz gehalten.

48 Luther, Magnifikat (Anm. 39), 54; WA 7 (Anm. 39), 568 f. Luther zeigt auch aus katholischer Sicht im „Magnifikat“, dass Maria „die beste Auslegung dessen ist, was als Mitte reformatorischer Lehre gilt, des ‚sola gratia‘ und des ‚sola fide‘, alles allein aus Gnade, alles aufgrund des Glaubens“. Walter Kasper, *Katholische Kirche. Wesen – Wirklichkeit – Sendung*, Freiburg im Breisgau 2011, 218.

Friedländer und Rosenberg sahen in Cranachs Mariahilf-Bild Einflüsse Raffaels und eine zum „mindesten mittelbare Beziehung“ zur „Madonna Tempi“ (Abb. 14) von 1508.⁴⁹ In ihr sind, wie im Eleusa-Typus üblich, die Gesichter des Jesuskindes und Marias Wange an Wange aneinandergeschmiegt, aber das Jesuskind umarmt Maria nicht. Es wird nur von Maria gehalten. Das Blickmotiv ist umgekehrt: Das Kind blickt aus dem Bild, die Madonna auf das Kind. Wie im Innsbrucker Mariahilf-Bild verbindet ein durchsichtiger Schleier die zwei, doch nicht über beider Köpfe, sondern eher wie mithilfe des Vorhangmotivs werden beide durch den Stoff vereint. Die in der bisherigen Forschung noch nicht als Vergleich herangezogene „Small Cowper Madonna“ Raffaels (Abb. 15) von 1504/05 ist näher am Mariahilf-Bild. Sie zeigt wie bei Cranach ein Maria am Hals umarmendes Jesuskind. Aber es gewinnt durch eine andere Blickrichtung eine unterschiedliche psychologische Wirkung und theologische Bedeutung. Maria und Jesuskind sehen voneinander weg, nach außen aus dem Bild. Der Blick ist bei beiden eher indirekt. Sie scheinen am Betrachter vorbeizusehen. Eher ist es noch beim Jesuskind ein direkter Blickkontakt. Der durchsichtige Schleier, der in der „Madonna Tempi“ noch beide verbindet, ist locker über Kopf und Schulter als schmales Tuch gebunden und umfängt nur Maria.

In Quentin Massys' „Kirschenmadonna“ (Abb. 16) aus den 1520er Jahren umarmen und küssen sich Maria und das Jesuskind. Sie blicken einander an. Das Kussmotiv rückt sie mehr in die Nähe des Typus der Glykophilusa. Auf seiner niederländischen Reise 1508 kann Cranach die „Kirschenmadonna“ noch nicht gesehen haben, möglicherweise hat er aber die „Madonna von Cambrai“ kennengelernt, deren Eleusa-Typus auch über Dirk Bouts (Abb. 3) und Gerard David (Abb. 4) an ihn vermittelt worden sein könnte. Massys und seine Werkstatt fertigten die „Kirschenmadonna“ in mehreren Versionen an. In einer Version in Privatbesitz betont der Maler das Motiv des Vorhangs, indem er ihn die Ausblicke in die Landschaft ganz verbergen lässt. Der Vorhang bleibt aber durchsichtig und Teile der Landschaft bleiben erkennbar.⁵⁰

49 Friedländer, Rosenberg, Cranach (Anm. 1), Nr. 393.

50 Sie wurde bei Christie's am 9. Juli 2015 verkauft, siehe <https://www.christies.com/lot/lot-studio-of-quentin-metsys-the-madonna-5916239/?> (aufgerufen am 13.3.2021).

Mathias Grünewalds (um 1480–um 1530) „Stuppacher Madonna“ (Abb. 17) von 1514/16 zeigt eine ähnlich herzliche Begegnung und ähnliche Blicke zwischen Kind und Mutter wie im Mariahilf-Bild, sogar inniger, da kein Blick zum Betrachter die Beziehung stört. Ein durchsichtiger Schleier umhüllt nur das Kind, das auf Marias Knien stehend von ihr gehalten wird. Von zahlreichen Symbolen umgeben, zeigt Gottvater im oberen Teil des Bildes durch die Aussendung seiner himmlischen Scharen sein Eingreifen in die Welt, zum Beispiel durch den Regenbogen. Hier darf der Betrachter an der intimen Freude Jesu und Marias teilhaben. Sie wird aber nicht durch Blicke auf ihn über die Bildgrenze nach außen gelenkt.

7. Umarmung – Amplexus Jesu

Das Motiv des Blickes wird in Lucas Cranachs Mariahilf-Bild vom Motiv der Umarmung begleitet; beide Motive zeigen die Grenzüberschreitung und transzendierende Zuwendung des göttlichen Kindes an, das Maria ansieht und umarmt. Die Umarmung des Jesuskindes wird meist als hilfesuchende Geste des Kindes interpretiert und zusammen mit dem ernsten, traurigen Blick der Madonna als Vorahnung des Kreuzestods Jesu gedeutet.⁵¹ In der Predigtliteratur zu „Mariahilf“ wurde dieses für Kinder typische Verhalten, ihre Bedürftigkeit den Eltern gegenüber, als historische Begründung für das Bild und den Namen „Mariahilf“ herangezogen.⁵²

51 Vgl. Kolb, Eleusa (Anm. 25), 70, 110 f.

52 Henkel, Rhetorik (Anm. 1), 250. Dem Prediger Joseph Maximilian Wagner scheint zum Jubiläum 1750, dass das Jesuskind selbst in diesem Bild lehren wolle, was Mariahilf sei, nämlich „daß und weilen er nemlich selbst in seiner kindlichen Schwachheit öfters bey Maria seiner Mutter Hülfe gesucht, sollen auch wir allein unseren Nöthen, und Gefahren fortan ruffen: Maria-Hülff, Maria-Hülff. So vil können wir aus diser heiligen Bildnuß selbst abnehmen, was Maria-Hülff seye, und woher diser trostreiche Namen rühre.“ Joseph Maximilian Wagner, 1. Lob-Predig. Maria Gnaden-voll gegen alle in ihrer Gnaden-Bildnuß Maria-Hülff zu Insprugg, in: *Jubel in Jubel-Jahr* Das ist: Kurtze Beschreibung Des In Jubilaei-Jahr 1750. Den zweyten Augusti angefangenen- und den neunten selben Monats geendigten Jubel-Fest, Als Von der

Doch könnte in dieser kindlichen Geste der Zugewandtheit zur Mutter noch eine grundlegendere Bedeutung versteckt sein. Die Tradition des christlichen Amplexus⁵³ bietet für das Motiv eine tiefere Interpretationsmöglichkeit, inspiriert von der Geschichte Gottes mit den Menschen. Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass dieses Bild sich zu einem der bekanntesten Wallfahrtsbildnisse entwickelte. Ausgehend vom Hohelied, dem Amplexus des Priesters beim Friedensgruß, den römischen Mosaiken von Santa Maria in Trastevere und Bernhard von Clairvaux' (um 1090–1153) „Amplexus Jesu vom Kreuz herab“ (Abb. 18) zeigt sich die tiefe Verwurzelung der Umarmung im christlichen Denken und Handeln. In Santa Maria in Trastevere sitzen Christus und Maria auf einem gemeinsamen Thron (Abb. 19). Das Mosaik der Hauptapsis (1130–1143) der ältesten Marienkirche Roms stammt aus der Zeit des Neubaus im 12. Jahrhundert.⁵⁴ Maria hält eine Schriftrolle mit einer Inschrift aus dem „Hohelied der Liebe“ in ihren Händen: „LEVA / EIUS / SUB CA/PITE ME/O ET DEX/[T]ERA IL/LIUS AM/PLESA“ („Seine Linke liegt unter meinem Kopf, seine Rechte umfängt mich“, Hld 2,6). Jesus umarmt Maria wie im Hohelied. Und in Christi Buchrolle ist zu lesen: „VENI / ELEC/TA MEA / ET PO/NAM IN / TE THRO/NUM / MEUM“ („Komm, meine Erwählte, und ich will dich auf meinen Thron setzen“) – eine Paraphrase des Hohelieds (Hld 4,8): „*Veni de Libano, sponsa mea, veni de Libano, veni, coronaberis*“⁵⁵ („Komm doch mit

ersten Übersetzung 1650. Des wunderthätigen Maria-Hülff Bilds In der Löbl. St. Jacobs-Pfarr-Kirchen der Kayserl. Königl. Tyrolischen Residentz-Stadt Insprugg das erste Saeculum oder hundert-jährige Zeit-Lauf feyerlich begangen worden, Augsburg o.J., 7 / 1–20, hier 6 f.; vgl. zu der Predigt auch den Beitrag von Joachim Werz in diesem Band.

53 Vgl. Andreas Heinz, Amplexus, in: LThK³, Bd. 1 (1993), 542; Eduard Nagel, Friedensritus, Friedenskuß (Fk.), in: LThK³, Bd. 4 (1995), 142 f.; Susanne Biber, Umarmungen Gottes. Das Marienportal des Regensburger Domes, in: Veit Neumann, Josef Spindelböck, Sigmund Bonk (Hg.), Glaube und Kirche in Zeiten des Umbruchs. Festschrift für Josef Kreiml, Regensburg 2018, 449–466.

54 Vgl. Otto Gillen, Braut – Bräutigam (Sponsa – Sponsus), in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. II (1942), 1110–1124; auch in: RDK Labor, <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=92399> (aufgerufen am 3.9.2018).

55 Die lateinische Vulgata fügt „coronabis“ hinzu, das in der hebräischen Fassung und der Septuaginta nicht enthalten ist. „Corono, coronare“ bedeutet neben „krönen“ auch „kranzartig umgeben, umschließen“.

mir, meine Braut, vom Libanon, weg vom Libanon komm du mit mir“), die sich auch auf Ps 45,12 bezieht.⁵⁶ Jesu erwählender Blick und seine Umarmung Marias in Lucas Cranachs Mariahilf-Bild enthüllt nicht nur die innigliche Beziehung zwischen Mutter und Kind, sondern sie offenbart gleichzeitig die innige Beziehung eines Gottes, der Kind wird, um seinem Geschöpf zu begegnen. Das Bild eines Gottes, der keine Angst hat vor der Niedrigkeit, im Säuseln des Windes oder in der Ohnmacht eines Kindes.

56 Vgl. Stefano Riccioni, *The Word in the Image. An Epiconographic Analysis of Mosaics of the Reform in Rome (Twelfth-century)*, in: *Inscriptions in Liturgical Spaces*, hg. von Kristin B. Aavitsland und Thomas K. Seit (AAHP 24, n.s. 10), Rom 2011, 85–137.

Inszeniert in prächtigem Ornat

Mariahilf-Altäre des 17. und 18. Jahrhunderts

Alexandra Axtmann

In seinem grundlegenden Buch aus dem Jahr 1985 über Mariahilf ob Passau und dem daraus erwachsenen Wallfahrtswesen beziffert Walter Hartinger die Zahl der ab dem 17. Jahrhundert vorrangig im österreichischen und süddeutschen Raum neu entstandenen Mariahilf-Wallfahrtsorte mit 515 – eine Referenzzahl, die daraufhin immer wieder zitiert wurde.¹ Eine seiner zahlreichen Quellen für diese Schätzung ist die bestandskatalogartige Bandreihe der österreichischen Gnadenstätten von Gustav Gugitz aus den 1950er Jahren, der allein 167 Registereinträge unter „Mariahilfbild (nach L. Crnach)“ aufführte, wobei es sich bei einigen um skulpturale Bildwerke nach dem Typus handelt und andere nach aktuellen Recherchen und ohne autoptische Begutachtung nicht verifizierbar waren.² Dabei handelt es sich bei dem überwiegenden Teil aller verzeichneten, nachprüfbaren Exemplare nicht um Hauptbilder von neuen Altären, sondern oftmals nur um gerahmte Einzelbilder, die vor oder auf solchen aufgestellt oder an Seiten- und Kapellenwänden zwischen nicht selten zahlreichen Ex-voto-Tafeln und dergleichen mehr gehängt wurden. Für Bayern hatte Torsten Gebhard 1954 die Zahl der marianischen Gnadenbilder allgemein auf über 400 geschätzt, die

-
- 1 Walter Hartinger, *Mariahilf ob Passau. Volkskundliche Untersuchung der Passauer Wallfahrt und der Mariahilf-Verehrung im deutschsprachigen Raum*, Passau 1985, 50, 172, Tafel IV; ders., *Mariahilf-Verehrung*, in: Remigius Bäumer, Leo Scheffczyk (Hg.), *Marilenlexikon*, Bd. 4, St. Ottilien 1992, 300 f.
 - 2 Gustav Gugitz, *Österreichs Gnadenstätten in Kult und Brauch. Ein topographisches Handbuch zur religiösen Volkskunde in fünf Bänden*, Wien 1955–1958.

Helmut Sperber in seiner umfassenden Untersuchung von 269 oberbayerischen Exemplaren dann nach Typen gruppierte und 45 als Mariahilf-Darstellungen identifizierte, bei denen es sich in den meisten Fällen jedoch um skulpturale Werke handelt.³ Nimmt man zudem Hans Aurenhammers Standardwerk zu den Mariengnadenbildern Wiens und Niederösterreichs zur Hand, sind darin für diese Region 57 Gnadenbildkopien des Innsbrucker Mariahilf-Bildes von Lucas Cranach dem Älteren (1472–1553) aufgeführt, wovon die Hälfte explizit als Altarbilder deklariert ist.⁴ Und Mathilde Tobler listete in ihrem 1991 veröffentlichten Verzeichnis für Schweizer marianische Gnadenbilder des Bistums Konstanz für die untersuchte Region 76 Orte mit Mariahilf-Gnadenbildkopien auf, wobei hier oft mehrere Kopien in unterschiedlichen Medien je Ort vorhanden und 40 davon Altarbilder sind.⁵

Dieser kurze Einblick in den Forschungsstand lässt erahnen, dass aufgrund der notwendigen Einzelprüfung jedes dokumentierten Exemplars eine adäquate Übersicht und Bearbeitung von Mariahilf-Altären ein nahezu unmögliches Unterfangen ist. Außerdem lässt sich für die meisten Untersuchungen zu Mariahilf-Altären durchweg die Fokussierung auf die Beschreibung und Abgrenzung der Gnadenbildkopie zum Innsbrucker Original (um 1537) oder der Passauer Kopie (vor 1622) und jeweils die Darlegung dessen Historie sowie ein Mangel an der Betrachtung der gesamten Altararchitektur konstatieren. Mag dies vielleicht der Tatsache geschuldet sein, dass zahlreiche der Kirchen im Laufe der Jahrhunderte aus vielerlei Gründen um- oder neu gebaut, teilweise mehrfach restauriert oder die Altäre gänzlich

3 Torsten Gebhard, Die marianischen Gnadenbilder in Bayern, in: *Kultur und Volk. Beiträge zur Volkskunde aus Österreich, Bayern und der Schweiz* (FS für Gustav Gugitz), Wien 1954, 93–116, hier 114; Helmut Sperber, *Unsere Liebe Frau. 800 Jahre Madonnenbild und Marienverehrung zwischen Lech und Salzach*, Regensburg 1980, 56–61, 161–163.

4 Hans Aurenhammer, *Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit. Der Wandel ihrer Ikonographie und ihrer Verehrung*, Wien 1956, 119–129.

5 Mathilde Tobler, „Wahre Abbildung“. Marianische Gnadenbildkopien in der schweizerischen Quart des Bistums Konstanz (GFd 144/1991), Stans 1991, 254–355.

transloziert wurden, so sind doch viele der überkommenen Mariahilf-Altäre immer noch in der mehr oder weniger original intendierten Form erhalten.

Der vorliegende Beitrag fokussiert nun die im Zentrum der Kirchenräume prominent inszenierten Mariahilf-Hochaltäre des 17. und 18. Jahrhunderts im Kerngebiet ihrer Verbreitung, einem Radius von 100 bis 300 Kilometern um die erste, ab 1622 wirkmächtige Kopie in Passau. In den Blick genommen werden Hochaltäre, bei deren Gnadenbild es sich um eine gemalte Kopie jener oder des Originals handelt und nicht um neue, eigene Mariahilf-Bildschöpfungen wie beispielsweise in der Wallfahrtskirche Mariahilf in Graz oder skulpturale Umsetzungen.⁶

Auf Basis der möglichen Gesamtschau können verschiedene Strategien der Inszenierung und Integrierung von Gnadenbildern auf einem bestehenden oder neu errichteten Altar unterschieden werden: Neben der einfachen Aufstellung vor oder der Einbettung einer gerahmten Gnadenbildkopie⁷ als Auszugbild in ikonografisch nicht immer entsprechenden Altarblättern gibt es seit dem späten 16. Jahrhundert unzählige Beispiele für deren Anbringung als erhöhtes Hauptbild in vielerlei aufwendigen Rahmenkonstruktionen. Dabei präsentiert die vorrangig anzutreffende Mariahilf als gekrönte himmlische Herrscherin im skulpturalen Strahlenkranz mit und ohne Baldachin eine weitere als Bild-im-Bild in einem gemalten Altarblatt. Als materieller Mittelpunkt und Zentrum der Andacht wurden die mit den Gnadenbildern bestückten Altäre im Zusammenspiel von architektonischen, skulpturalen und weiteren bildkünstlerischen Medien als Zielpunkte der Räume und große „Altarbühnen“⁸ konzipiert. Entweder für einen einheitlichen Raumeindruck zeitgleich mit den Barocki-

6 Hartinger, Mariahilf (Anm. 1), 17 f., 52.

7 Im Folgenden ist hiermit immer das Mariahilf-Bild gemeint.

8 David Ganz, Georg Henkel, Kultbilder im konfessionellen Zeitalter. Historischer Überblick und Forschungsperspektiven, in: dies. (Hg.), Rahmen-Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter, Berlin 2004, 9–38, hier 30; Georg Henkel, Rhetorik und Inszenierung des Heiligen. Eine kulturgeschichtliche Untersuchung zu barocken Gnadenbildern in Predigt und Festkultur des 18. Jahrhunderts, Weimar 2004.

sierungen der Kirchen oder als akzentverleihende Einzelstücke geplant, spielt hierbei die Stuckplastik eine große Rolle, da diese eine einheitliche wie kontrastierende farbliche Optik ermöglichte und den bildnerischen Ideen keine Grenzen setzte.⁹ Der Ausgestaltung dieser Orte als liturgische Zentren wurde in nachtridentinischer Zeit ohnehin besondere Bedeutung beigemessen, zumal durch den Wegfall von Sakramentshäuschen Umbauten zur Integrierung von prachtvollen Tabernakeln für eine permanente Ausstellung des Sakraments auf dem Hochaltar gefordert waren.¹⁰

Für die beiden im Folgenden vorgestellten Rahmenkonzeptionen werden sechs repräsentative, gut und weniger bekannte Beispiele katalogartig vorgestellt, wobei aufgrund der gebotenen Kürze auf umfassende Beschreibungen der einzelnen Wallfahrtshistorien und Kopien verzichtet wird. Vielmehr geht es jeweils um die Erfassung der gesamten Altararchitekturen und die Einbettung des Gnadenbildes in den sie neu umgebenden Ensembles. Neben der punktuellen Betrachtung der erweiterten marianischen Narration in den Deckenfresken wären in vielen Fällen ikonografische Bezüge durch die Einbeziehung der Seitenaltäre oder der weiteren Ausstattungs- und Figurenprogramme herzustellen, ebenso wie durch Vergleiche mit den zeitgleich entstandenen skulpturalen Mariahilf-Altären, was jedoch in diesem Rahmen ausbleiben muss. Für die Entstehung und Geschichte des Cranach'schen Bildes, die außergewöhnliche Konversion eines religiösen Kunstbildes protestantischer Herkunft zu einem wundertätigen Gnadenbild katholischen Ursprungs sowie seinen Weg von Passau nach Innsbruck und auf den dortigen Altar in St. Jakob¹¹ sei auf

9 Peter Volk, *Johann Baptist Straub 1704–1784*, München 1984, 10 f.

10 Diana Fleischer, *Mittelalterliche Bildwerke in kurbayerischen Barockaltären. Figurenerhalt und Rezeptionsgehalt in der Frühen Neuzeit*, Affalterbach 2015, 80 f.; Karl Noehles, *Altartabernakel, Retabel und Kirchenraum des Hochbarock*. Anmerkungen zu ihrem formalen und theologischen Bezugssystem, in: Dieter Breuer (Hg.), *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock*, Teil 1, Wiesbaden 1995, 331–352, hier 331, 342 f.

11 Vgl. Gebhard, *Gnadenbilder* (Anm. 3), 116; Aurenhammer, *Mariengnadenbilder* (Anm. 4), 119–123; Tobler, *Marianische Gnadenbildkopien* (Anm. 5), 254–263; Gregor Martin Lechner, *Marienverehrung und Bildende Kunst*, in: *HMar*², Bd. 2 (1997), 109–172; Karl Kolb, *Typologie der Gnadenbilder*, in:

den Beitrag von Susanne Biber in diesem Band verwiesen. Zum theologischen Hintergrund von Mariahilf siehe die Beiträge von Marco Benini, Christian Handschuh und Joachim Werz.

1. Ein Thron für die Himmelskönigin

„Auff ihrem Haupt trägt sie ein Cron,
Von Gold und Edelgsteinen,
Von Silber ist gemacht ihr Thron,
Auff dem thut sie erscheinen.“¹²

In silbernen und goldenen, mit prächtigen Kronen, Strahlengloriolen und Wolkenkränzen geschmückten Rahmen wird das irdisch-schlichte Mariahilf-Bild in den meisten Altären zu einer juwelenhaften Ikone und zur *Regina Coeli* stilisiert, wie in Maria Hilf in Amberg (1.4), St. Jakob in Pottendorf¹³, St. Peter in München¹⁴, Mariahilf in Wien¹⁵, Maria Hilf über Neumarkt i. d. OPf.¹⁶ und am Ort des Originals in

HMar², Bd. 2 (1997), 449–482; Eckhard Leuschner, Das Gnadenbild zwischen Ästhetik und Bildtheologie. Zur frühen grafischen Reproduktion der Madonna von Mariahilf, in: Jörg Probst (Hg.), Reproduktion. Techniken und Ideen von der Antike bis heute, Berlin 2011, 14–33.

- 12 Prokop von Templin, *Mariae Hüelff Ehren Krantz* [...], Passau 1642, 1. Gesang, Strophe 3 (o. S.); Universitätsbibliothek Augsburg, Signatur 02/XIII.6.8.1303, VD17 384:717559K; Hartinger, Mariahilf (Anm. 1), 40.
- 13 1779 auf den neuen Hochaltar übertragen. Aurenhammer, Mariengnadenbilder (Anm. 4), 66, 123, 167; Gugitz, 2, Niederösterreich und Burgenland (Anm. 2), 146 f.; DKDÖ, NB von Richard Kurt Donin, Niederösterreich (1973), 260.
- 14 1775/76 in den neuen Rahmen gesetzt. Volk, Straub (Anm. 9), 196; Hartinger, Mariahilf (Anm. 1), 46 f.; Tobler, Marianische Gnadenbildkopien (Anm. 5), 263–265.
- 15 Hartinger, Mariahilf (Anm. 1), 46; Pfarre Mariahilf (Hg.), 350 Jahre Gnadenbild in Mariahilf 1660–2010. Festschrift, Wien 2010; Norbert Möller, Das Mariahilf-Bild im Dom zu St. Jakob in Innsbruck 1650–2000, Innsbruck 2000, 49 f.; DKDÖ, NB von Wolfgang Czerny u. a., Wien, II. bis IX. und XX. Bezirk (1993), 244–247.
- 16 Hochaltar von 1718 bis 1727. Jürgen Lenssen (Hg.), Maria-Hilf. Ein Cranach-Bild und seine Wirkung, Ausstellungskatalog Diözese Würzburg, Würzburg 1994, 57; DHDK, NB von Jolanda Drexel, Bayern, 5 (1991), 340 f.

St. Jakob in Innsbruck¹⁷ in besonders prächtiger Weise (Abb. 20).¹⁸ Die vom Gnadenbild ausgehenden Strahlen sind dabei seit dem Barock häufig eingesetzte künstlerische Mittel wie Schnüre, Ketten oder Spiegel, die im zeitgenössischen Verständnis vom Sehakt als Berührungsakt die Wege der göttlichen Übertragungskräfte in Form von Sehstrahlen verdeutlichen und von Maria auf weitere Heilige oder die Betrachtenden treffen, während sie selbst oft von denen des Heiligen Geistes und Gottvaters getroffen wird und somit als „Gnadenreflektor“ fungiert.¹⁹ Eine derartige Kombination ist ebenso in zahlreichen

17 Johanna Felmayer, Franz-Hans Hye, Propsteikirche und Dom St. Jakob, in: Johanna Felmayer u. a. (Bearb.), Die sakralen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Teil 1: Innere Stadtteile, Wien [1995], 1–72, hier 39–51.

18 Weitere Hochaltäre dieser Art finden sich in: Wallfahrts- und Filialkirche Unsere Liebe Frau in Kitzbühel (Tirol), um 1700 (DKDÖ, NB von Heinz Mackowitz, Tirol ⁴1960, 102); Kaplaneikirche Unsere Liebe Frau in Gries im Sulztal (Tirol), 1703 (Gugitz, 3, Tirol [Anm. 2], 38; DKDÖ, NB von Heinz Mackowitz, Tirol ⁴1960, 43); Wallfahrtskirche Maria Hilf auf dem Mariahilfberg in Mondsee (Oberösterreich), 1706 (Gugitz, 5, Oberösterreich und Salzburg [Anm. 2], 83 f.; DKDÖ, NB von Erwin Hainisch, Oberösterreich ³1958, 202 f.); Wallfahrtskirche Mariä Heimsuchung im Steinfels in Landau a. d. Isar, um 1725 (Felix Mader, Wallfahrten im Bistum Passau, München – Zürich 1984, 91 f.); Filial- und Wallfahrtskirche hl. Herz Mariens in Föllim, 1. Viertel 18. Jahrhundert (Gugitz, 2, Niederösterreich [Anm. 2], 27; DKDÖ, NB von Evelyn Benesch u. a., Niederösterreich nördlich der Donau 1990, 217 f.); Wallfahrtskirche Maria Bründl/Brünnl in Landshut, 1726 (Anton Eckardt, Landshut, Maria Bründl, in: KDNB 2 [1914], 55; DHDK, NB von Michael Brix, Bayern, 2 [²2008], 350); Wallfahrtskirche Maria Hilf Brixen-Zinggen, 17. Jahrhundert (Gugitz, 3, Tirol [Anm. 2], 202); Maria-Hilf-Kapelle am Buchberg in Lambach (Gugitz, 5, Oberösterreich und Salzburg [Anm. 2], 61; erscheint jedoch stark verändert); Maria-Hilf-Kirche in Seis am Schlern (Südtirol), 18. Jahrhundert (Gugitz, Tirol [Anm. 2], 168).

19 Philipp Zitzlsperger, Trient und die Kraft der Bilder. Überlegungen zur *virtus* der Gnadenbilder, in: Peter Walter, Günther Wassilowsky (Hg.), Das Konzil von Trient und die katholische Konfessionskultur (1563–2013) (Reformationsgeschichtliche Studien und Texte 163), Münster 2016, 335–372, hier 361–367; Gabriele Wabnitz, Die Mariahilf-Kirche in Amberg. Baugeschichte und Ausstattung, München 1998, 99; Gerhard P. Woeckel, Pietas Bavarica. Wallfahrt, Prozession und Ex-voto-Gabe im Hause Wittelsbach in Ettal, Wessobrunn, Altötting und der Landeshauptstadt München von der Gegenreformation bis zur Säkularisation und der „Renovatio Ecclesiae“, Weißenhorn 1992, 150–160, hier 156 f.

frühen Kupferstichen des Gnadenbildes und seiner Kopien wie auch in Passau ab 1630 in der skulpturalen Gestaltung von Prozessionsstäben mit „Mariahilf-Bild in Sonnenstrahlen“ nachweisbar.²⁰

Hinzu tritt in vielen Fällen die Zurschaustellung des Gnadenbildes in einem die Mittelnische oder den ganzen Altaraufbau umspannenden, skulptural gestalteten Thron (1.1–1.3). Im Sinne eines himmlischen wie irdischen Würdezeichens mit kostbarem Baldachin über dem Sitz des Herrschers, in unserem Fall des Gnadenbildes, dient ein solch kostbarer „Himmel“ seit der Antike dessen symbolischer Überhöhung und Auszeichnung. Zudem verweist die Form des säulentragenden Retabels auf Gian Lorenzo Berninis (1598–1680) Altarziborium für das zentrale Heiligtum des katholischen Glaubens in St. Peter in Rom, wobei in der Regel nicht die Raumtiefe umgesetzt und die Säulen dicht gestaffelt geplant werden mussten.²¹ Wie für Herrscher des 17. und 18. Jahrhunderts üblich, wird das Gnadenbild an erhöhter Stelle zwischen Baldachin und Thronstuhl (Altar) platziert und vergegenwärtigt als Stellvertreter die Präsenz der Dargestellten.²² Cranachs liebevolle Muttergottes in zeitgenössischem Habitus erscheint dadurch als himmlische Herrscherin und durch die oftmalige Beigabe eines ganzen Hofstaats an Engeln auch als *Regina Angelorum*. Der geöffnete Vorhang des Baldachins unterstreicht dabei im Sinne des Tempelvorhangs die Heiligkeit und Sakralität des eigentlich Verhüllten, auch wenn dieser natürlich immer als offener gestaltet wurde.²³ In einigen Altären erscheinen die skulpturalen Baldachine aus der

20 Hartinger, *Mariahilf* (Anm. 1), 35.

21 Noehles, *Altartabernakel* (Anm. 10), 338; Volk, *Straub* (Anm. 9), 11; Joseph Braun, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Bd. 2, München 1924, 185–275.

22 Himmel, über den Thron oder Parade-Stuhl, in: GVUL 13 (1739), 102; Thron, in: GVUL 43 (1745), 1788 f.

23 Isabella Augart, *Affekt als Raum. Mediale Figurationen der Verehrung bei Francesco Vanni*, in: Anna Pawlak, Lars Zieke, Isabella Augart (Hg.), *Ars – Visus – Affectus. Visuelle Kulturen des Affektiven in der Frühen Neuzeit*, Berlin – Boston 2016, 104–124, hier 110; Dörte Wetzler, *Die Wieskirche als inszenierende Rahmung des Gegeißelten Heilands*, Paderborn 2019, 83, 113; Peter Hersche, *Die Allmacht der Bilder. Zum Fortleben ihres Kults im nachtridentinischen Katholizismus*, in: HZ.B, NF 33 (2002), 391–405, hier 398.

Fernsicht durch ihre Gestaltung, die Fältelungen des Stoffes und die Farbgebung, beinahe wie textile, so zum Beispiel in Maria-Hilf in Beratzhausen²⁴, in Maria Hilf in Grünsink mit einem bunten kleinteiligen Blumendekor²⁵ oder in besonderer Opulenz und das gesamte Retabel überspannend in Mariahilf ob Guttaring²⁶.

Als Himmelskönigin wurde das Mariahilf-Gnadenbild darüber hinaus temporär wie permanent gekrönt; somit wurde ihrem himmlischen Prototypen im Sinne des *Aurum coronarium* gehuldigt.²⁷ Für diese aus der Antike stammende, seit dem frühen Mittelalter belegbare und ab Mitte des 16. Jahrhunderts wiederbelebte Praxis wurden zahlreiche metallene oder textile und edelsteinbesetzte Kronen angefertigt und gestiftet, ergänzt durch Schmuck wie Perlenketten und goldene Ringe sowie farblich dem Kirchenjahr angepasste Bekleidung in Form von Prunkgewändern und sogar Perücken.²⁸ So wurde dem Original im Innsbrucker Dom zu bestimmten Zeiten eine Krone appliziert, die sich noch heute im Kirchenschatz befindet,²⁹ während andere Kopien wie in Mariahilf in Wien dauerhaft gekrönt wurden. Auch dem Passauer Gnadenbild wurden seit 1645 mehrere mit Edelsteinen besetzte vollplastische und flache Votivkronen gestiftet, die

24 Hochaltar um 1750. DHDK, NB von Jolanda Drexel, Bayern, 5 (1991), 62 f., hier 63.

25 Altar 18. Jahrhundert. Sperber, Madonnenbild (Anm. 3), 59; DHDK, NB von Ernst Götz u. a., Bayern, 4 (2006), 413; Erich Rüba (Bearb.), Erst die Mess' und dann die Maß. 250 Jahre Wallfahrtskirche Grünsink bei Weßling 1763–2013, Weßling 2013, 23–36.

26 Hochaltar um 1750; ob dieser Johann Pacher zugeschrieben werden kann, ist in der Forschung noch nicht geklärt. DKDÖ, NB von Ernst Bacher u. a., Kärnten (1976), 369; Gugitz, 4, Kärnten und Steiermark (Anm. 2), 44 f.; Gustav Gugitz, Mariahilf bei Guttaring, in: Marienlexikon (Anm. 1), Bd. 4 (1992), 301.

27 Nikolaus Gussone, Die Krönung von Bildern im Mittelalter, in: JVK, NF 13 (1990), 150–176, hier 151, 155.

28 Ebd., 157–160; Hartinger, Mariahilf (Anm. 1), 66–69; Fleischer, Bildwerke (Anm. 10), 77; Klaus Guth, Geschichtlicher Abriß der marianischen Wallfahrtsbewegung im deutschsprachigen Raum, in: HMar², Bd. 2 (1997), 325–448, hier 422; David Ganz, Gottesmutter und Honigschlecker. Klösterlicher Besitzanspruch und kulinarische Seherfahrung in der Wallfahrtskirche Neubirnbau, in: Ganz, Henkel, Kultbilder (Anm. 8), 173–218, hier 181.

29 Felmayer, Hye, Propsteikirche (Anm. 17), 84 f.

vor das Gnadenbild gehängt oder direkt auf dem Rahmenglas angebracht wurden. Außerdem sind hier um 1680 zehn Festtagskleider zur besonderen Ausstattung erwähnt, die das gemalte Marienbild bekleideten, wie dies vor allem für skulpturale Werke üblich war.³⁰ Derartige mediale Inszenierungen und Rahmungen zu besonderen Anlässen wie Wallfahrtsjubiläen, so verdeutlicht es auch die eingangs zitierte Strophe aus dem Gesang des Kapuzinerpredigers Prokop von Templin (1609–1680) aus dem Jahr 1661, verleih(ten) den Gnadenbildern gewissermaßen personale Züge und verstärk(ten) die Suggestion von deren Körperlichkeit.³¹

1.1 Der Thron für „die allererste Copey“³² in Mariahilf ob Passau

Ursprünglich war die im Auftrag des Domdekans und Bistumsadministrators Freiherr Marquard von Schwendi (1574–1634) von einem unbekannten Maler angefertigte Kopie des in der fürstbischöflichen Residenz in Passau von 1611 bis 1625 befindlichen Mariahilf-Gemäldes ab 1622 in einer Holzkapelle auf dem Passauer Schulerberg rechts vom Inn öffentlich ausgestellt worden.³³ Nachdem Schwendi das Bild zunächst in seiner Privatkapelle aufbewahrt hatte, wurde ihm der Ort für eine öffentliche Ausstellung in mehreren Visionen gewiesen.³⁴ Nach dem starken Zustrom an Gläubigen, die zu dem wundertätigen Bild pilgerten, ließ er vermutlich durch Francesco Garbanino schon 1624 eine größere Mariahilf-Kirche mit umliegendem Klosterkom-

30 Hartinger, Mariahilf (Anm. 1), 66–69; Lenssen, Maria-Hilf (Anm. 16), 51 f.

31 Hartinger, Mariahilf (Anm. 1), 70; Ganz, Gottesmutter (Anm. 28), 185; Ganz, Henkel, Kultbilder (Anm. 8), 29.

32 Gnadenvolles An- und Aufkommen des wahren, rechten, alten ORIGINAL Heil. Bild Maria Hülff [...], Innsbruck 1723, 23; Signatur V.ss. 586 [VD18 1438213X-001], <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10788550-4> (aufgerufen am 10.3.2021).

33 Mit der Regierungsübernahme Erzherzog Leopolds in Tirol kam das Original in die Residenz nach Innsbruck. Felmayer, Hye, Propsteikirche (Anm. 17), 14.

34 Hartinger, Mariahilf (Anm. 1), 9 f., 13, 166; Lenssen, Maria-Hilf (Anm. 16), 43.

plex sowie eine hölzerne überdachte Treppenanlage als Zugang von der Stadt errichten.³⁵ 1627 wurde die Kirche geweiht, 1628–1630 waren die Gebäude und die Stiegenanlage vollendet. Beim Stadtbrand 1662 wurde die Kirche zwar stark zerstört, konnte aber wiederhergestellt werden. Von 1630 bis zur Säkularisierung wurde der Wallfahrtsort von dem damals noch jungen Reformorden der Kapuziner betreut, und auch nach der Wiederherstellung der Wallfahrt ab Mitte des 19. Jahrhunderts siedelte sich dieser Orden hier an, bis ihn 2002 die Pauliner ablösten.³⁶

Die architektonische Anlage des Altars, wie er sich heute zeigt, wurde laut erhaltenen Kirchenrechnungen von 1719 bis 1729 von der Augsburger Tischler- und Goldschmiedewerkstatt Wilhelm Raumer wohl nach Plänen des italienischen Architekten, Theateringenieurs und Dekorationsmalers Antonio Maria Nicolo Beduzzi (1675–1735) neu angefertigt und weist einige Veränderungen aus dem 19. Jahrhundert auf (Abb. 21).³⁷ Wie der Vorgängeraltar aussah, kann leider aufgrund fehlender oder 1662 zerstörter Akten nicht rekonstruiert werden, auch wenn Wolfgang Hartinger anhand von Kirchenrechnungen herausfand, dass der Hochaltar der Erstaussstattung nach der Beschaffung des neuen an die Passauer Kirche St. Severin geschenkt wurde; diese wurde allerdings im 19. Jahrhundert komplett um- und neu gebaut und der Altar ist nicht mehr erhalten.³⁸

Der prospektartige Säulenaufbau nimmt die gesamte Breite des halbrunden Chorraums ein und ist mit diesem auch durch zwei Halbsäulen an den Wänden sowie einem mächtigen Gebälk verbunden. Vier versetzt stehende kannelierte Säulen mit Kompositkapitellen tragen den konkav einschwingenden Mittelteil, über dem zwei übergroße halbe Voluten aufsteigen. Zwar erscheint in deren Mitte ein

35 Leuschner, Gnadenbild (Anm. 11), 14; DHDK, NB von Jolanda Drexel, Bayern, 5 (2008), 499–501, hier 500.

36 Hartinger, Mariahilf (Anm. 1), 31, 37 f., 150; DHDK, Bayern (Anm. 35), 500.

37 Hartinger, Mariahilf (Anm. 1), 56, 143; Felix Mader, Passau, Wallfahrtskirche Maria-Hilf, in: KDNB 3 (1919), 227–237, hier 229; Hartinger, Marienlexikon (Anm. 1), 301.

38 Hartinger, Mariahilf (Anm. 1), 56, 66; Felix Mader, Passau, St. Severin, in: KDNB 3 (1919), 308.

großes Kreuz, auf das zwei auf den Voluten sitzende Engel hinweisen, jedoch erscheint diese Konstruktion nicht ganz stimmig. Hartinger hat einen Riss publiziert, der vielleicht als Beduzzis Entwurf gelten kann und, wie in den allermeisten skulptural gestalteten Mariahilf-Altären üblich, an dieser Stelle den wolkenumkränzten Gottvater zeigt. Über diesem halten zwei Engel eine kreuzbekrönte Krone; darunter ist die Taube des Heiligen Geistes zum Gnadenbild hin vermittelnd platziert, die auch noch heute bzw. wieder an dieser Stelle zu finden ist.³⁹

Im Zentrum der goldenen Kolonnadenwand erscheint das von zwei auf Wolken knienden Engeln getragene, circa einen Meter hohe Gnadenbild in einem breiten silbernen Rahmen mit direkt an der oberen Rahmenkante applizierter Krone.⁴⁰ Diese Elemente entsprechen laut Inventar von 1682 der ursprünglichen Präsentation des Gnadenbildes vor dem Altarneubau. Allerdings ist hier die Rede von silbernen Engeln, für die dem Augsburger Goldschmied Johann Erhardt Staiger 1671 eine Rechnung ausgestellt worden war.⁴¹ Nicht erwähnt und auch nicht im genannten Riss gezeichnet ist der das Gnadenbild und die Engel bekrönende und umschließende rote Prunkbaldachin mit goldenem Saum, der oben von zwei Engelsköpfen aufgehallen wird, sowie das Schmuckmedaillon direkt unterhalb des Rahmens mit einer gemalten Ansicht der Wallfahrtsanlage. Diese Neugestaltung wie auch die heutigen goldenen Trageengel und anderen Schnitzfiguren mit naturalistischen Inkarnaten wurden 1911 vom Münchner Bildhauer Johann Huber angefertigt; das Gemälde stammt von einem Maler namens Schmitt/Schmid.⁴² Begleitet

39 Hartinger, *Mariahilf* (Anm. 1), 57, Abb. 8, Tafel XVI.

40 Mader, *Passau* (Anm. 37), 229; Lenssen, *Maria-Hilf* (Anm. 16), 43.

41 Hartinger, *Mariahilf* (Anm. 1), 56, 66. Eine ähnliche Präsentation findet sich im Hochaltar der Wallfahrtskirche Mariä Heimsuchung im Steinfels in Landau a. d. Isar, um 1725; Mader, *Wallfahrten* (Anm. 18), 91–93.

42 Brief zum Kostenvoranschlag für die Gestaltung des Baldachins, datiert auf den 14. Januar 1911, und Rechnung von Johann Huber an Domvikar Brunner, datiert auf den 16. Mai 1911; beide in: Archiv des Bistums Passau, Signatur ABP, OA, Administrationsarchiv PA-Mariahilf 92a. Freundlicher Hinweis und Verfügbarmachung von Frau Prof. Dr. Hannelore Pütz, Archiv des Bistums Passau.

wird Mariahilf von den bekannten Pestheiligen Sebastian (links) und Rochus (rechts) in den Kolonnaden-Nischen und von den Heiligen Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist auf dem Gebälk, die als weitere Fürbitter und Vermittler bei Krankheiten und menschlicher Not versammelt sind.⁴³

Alte Postkartenansichten des Hochaltars vor dieser Umgestaltung zeigen eine breite Blumenkranz-Rahmung um das Gnadenbild, die aus der Zeit der Umgestaltung der Kirche im Jahr 1846 im Zuge der Wiederbelebung der Wallfahrt durch Bischof Heinrich von Hofstätter (1805–1875) stammen muss; in dieser Zeit wurde auch das Kreuz im Auszug aufgesetzt.⁴⁴ Künstliche Rosen und prächtige Ehrenpforten mit Kränzen und Girlanden waren bereits seit dem 17. Jahrhundert für die Prozessionen und Maiandachten angefertigt worden.⁴⁵ Außerdem sind auf dem Gesims noch Prunkvasen, sogenannte „Maykrieg“ zu sehen, wie sie ebenfalls im 17. Jahrhundert gestiftet worden waren.⁴⁶ Da jedoch während der napoleonischen Kriege der Kirchenschatz konfisziert wurde, ist anzunehmen, dass es sich hierbei um Anfertigungen des 19. Jahrhunderts handelt.

Da Hartinger in Zusammenhang mit den textilen Festtagsbaldachinen einen ursprünglich hölzernen und farbig gefassten Vorhang um das Bild erwähnt⁴⁷ und eine derartige Rahmung nicht nur seit den ersten Kupferstichen wie dem Titelukupfer von Prokop von Templins *Gnaden Lust-Garten* von 1661⁴⁸, sondern auch für Mariahilf-Altäre wie in Schwendi (Abb. 22) schon früh üblich war, kann

43 Hartinger, Mariahilf (Anm. 1), 57; Mader, Passau (Anm. 37), 229; Joseph Siegler, Mariahilf bei Passau. Eine geschichtliche Beschreibung dieses Wallfahrts-Ortes, besonders für die Wallfahrer verfaßt; mit einem Gebetbüchlein als Anhang, Passau 1862, 107–109.

44 ABP, Ansichtskartensammlung; DHDK, Bayern (Anm. 35), 501; Hartinger, Mariahilf (Anm. 1), 142 f.

45 Hartinger, Mariahilf (Anm. 1), 144.

46 Ebd., 76–78.

47 Ebd., 65 f.

48 Hier ist ein blumengeschmückter Vorhang um das Gemälde gelegt. Prokop von Templin, *Mariae Hülf ob Passaw Gnaden-Lust-Garten* [...], Passau 1661, München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur V.ss. 637, VD17 12:117717R.

vermutet werden, dass in Passau bereits im 18. Jahrhundert ein Baldachin um das Gnadenbild ergänzt worden war und die Neugestaltung von 1911 also hieran anknüpfte. Bei genauer Betrachtung wird deutlich, dass Huber die gesamte Komposition recht genau von dem Titelkupfer des Mariahilf-Bruderschaftsbuchs von 1707 übernommen hat, mit dem Unterschied, dass der Vorhang dort grün ist und sich der rote Lambrequin unter dem Gnadenbild befindet.⁴⁹

Mit seiner goldenen Optik, den opulenten Kapitellen und kanneelten Säulen hebt sich der Altar im Chor stark von der schlichten Wandgliederung im Kirchenschiff ab und wird in der kleinen einschiffigen Kirche zum Höhepunkt und Ziel jeden Blickes – zu einem kulissenhaften „religiösen Erlebnisraum“⁵⁰. Hinzu tritt der zweigeschossige Metalltabernakel⁵¹, der wie in sehr vielen Altar-neubauten einen heilsgeschichtlichen Zusammenhang zwischen dem Marienbild, der Gottesmutter, und dem Opfertod Christi herstellt.⁵² Diese Inszenierung konnte an besonderen Festtagen mit zusätzlichen kostbaren textilen Baldachinen, sogenannten „Hochaltar-Aufbuz-Flügeln“, mit ephemeren Ausstattungen wie Kränzen aus Blumen oder Laubwerk, Fahnen, Festons oder Triumphbögen erweitert und mit etlichen silbernen Ampeln und der von Leopold I. (1640–1705) gestifteten Kaiserampel von 1676 gezielt illuminiert werden.⁵³

49 Das Buch wurde 1630 begonnen und bis 1705 geführt. Hartinger, Mariahilf (Anm. 1), 170, FN 119, Tafel IX.

50 Hartinger, Mariahilf (Anm. 1), 65.

51 Mader, Passau (Anm. 37), 229.

52 Hartinger, Mariahilf (Anm. 1), 65.

53 Hartinger, Mariahilf (Anm. 1), 54 f., 65 f.; Henkel, Rhetorik (Anm. 8), 144–155. Auch für Mariahilf und St. Jakob in Innsbruck und andere belegt. Reinhard Rampold, Landschaftliche Pfarrkirche Mariahilf, in: Martha Fingernagel-Grüll u. a. (Bearb.), Die sakralen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Teil 2: Äußere Stadtteile, Wien [1995], 180–222, hier 218 f.; ders., Die landschaftliche Pfarre Mariahilf in Innsbruck, Innsbruck 2020, 37 f.; Tilman Osterwold, Lucas Cranach. Bilder und Nachbilder, in: Verena Grabmayr, Heinz Mackowitz (Hg.), FS Otto R. v. Lutterotti zum 14. Januar 1974, Innsbruck 1973, 337–361, hier 340.