

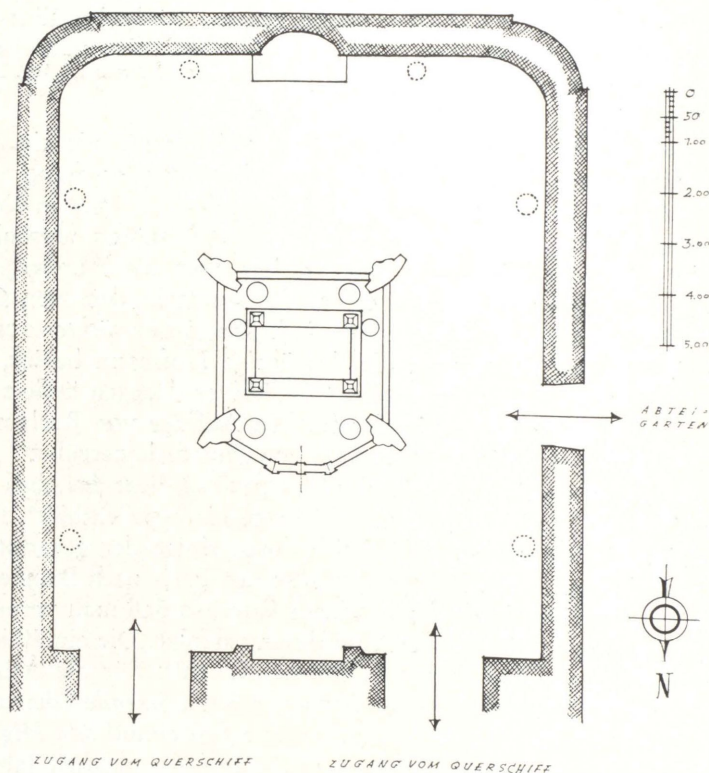
Die Heilig-Grab-Kapelle des Bamberger Michaelsklosters ist der Südseite des Querschiffs vorgelagert (Abb. 1)<sup>1</sup>. Ihr längsoblanger, einige Stufen tiefer gelegener Raum mit im Süden abgerundeten Ecken besitzt vom Querschiff her zwei Zugänge; eine weitere Tür an der Westseite führt in den Abteigarten. Je zwei schlichte, stichbogige Fenster im Süden und Westen erhellen die in der Mitte von einer unbelichteten tambourlosen Kuppel überwölbte Kapelle. Das Klostergewölbe der Kuppel ist über einem ungleichseitigen Achteck konstruiert; seine schmaleren Segmente und der durch ein kräftiges Gesims abgesetzte Plafond sind von figürlichem Stuck überzogen. Den Raum beherrscht der Aufbau eines Heiligen Grabes, der in die Kuppelzone hineinragt (Abb. 2). Zentrum der Anlage ist das nach allen Seiten hin offene Grab Christi: vier steinerne Baluster tragen die mensaartige Deckplatte, unter der — von trauernden Engeln an Kopf und Füßen flankiert — der Leichnam Christi liegt. In der Mitte der Platte ruht auf einem von Voluten geschmückten Fuß die Weltkugel. Sie ist von der Schlange umwunden, die das Indiz des Sündenfalles, den Apfel, im Maul hält. Über ihrem Haupt fügen sich Wolken und Engelsköpfe zu einer Standfläche für die in der Karwoche hier zur Verehrung aufgestellte Monstranz mit dem Allerheiligsten; auf sie sind ein Strahlenkranz in der Form ihres Umrisses, mit Sternen und einer Krone darüber, und zwei adorierende Engel bezogen. Darüber schwebt in der Kuppel Gottvater, Blitze schleudernd, mit dem Zepter in der Linken; in den Wolken unter ihm liegt das geopfert Lamm auf dem Buch mit den sieben Siegeln. Die gleiche Darstellung findet sich auf der Rückseite. Eine im Grundmaß quadratische Brüstung, die sich zur Eingangsseite hin trapezförmig erweitert, umfriedet die eigentliche Grabanlage. Über den Ecken erheben sich urnenbekrönte Nischenobelisken, die als Folie für vier leuchtertragende Engel dienen. In dem Raum zwischen Brüstung und Grab sitzen auf der Vorderseite zwei zu diesem blickende Wächter; zwei weitere stehen auf der Rückseite. Eine Nische an der südlichen Wand umschließt die Sitzfigur der klagenden Muttergottes<sup>2</sup>. Sechs große Wandbilder, an jeder Längsseite zwei und zwei an den gerundeten Ecken, vergegenwärtigen Szenen aus der Passion<sup>3</sup>.

Die Frage nach dem Meister des Heiligen Grabes ist bisher nie eingehend erörtert worden. In der Literatur hat man die Namen zweier Künstler damit in Verbindung gebracht. Die älteste Zuweisung stammt von J. H. Jäck, der den 1749 in Kronach geborenen Bildhauer Georg Hofmann nennt, indem er sich auf dessen persönliche Angaben beruft<sup>4</sup>. Ihm folgt G. Barthel in seiner Dissertation über die Bamberger Plastik des Barocks<sup>5</sup>, während K. Kupfer auf Grund einer Eintragung in dem von G. J. Mutschele selbst angelegten Werkverzeichnis betont, daß die beiden *Scharwächter* von diesem 1787 gefertigt wurden<sup>6</sup>. Dieselbe Aufteilung, die das übrige Hofmann beläßt, findet sich in K. Sitzmanns Künstlerlexikon für Ostfranken<sup>7</sup>. H. Mayer dagegen äußert ohne Begründung die auch von M. Hofmann und in der fünften Auflage von Reclams Kunstführer übernommene Vermutung, daß die ganze Anlage von Mutschele herrührt<sup>8</sup>.

Als einzige Quelle zu den Arbeiten für das Heilige Grab liegt das oben genannte *Verzeichnis* vor, das im Jahre 1786 beginnt und Einträge bis 1797 enthält<sup>9</sup>. Der allgemeine Vermerk *Mutscheles Bildhauerarbeiten* läßt sich durch einige der genannten Werke auf Georg Josef Mutschele beziehen<sup>10</sup>. Er kam 1784/85 aus Paris nach Bamberg zurück und arbeitete hier in Werkstattgemeinschaft mit seinem Vater, so daß man vermuten kann, die genaue Buchführung sei aus Gründen der Verrechnung erfolgt. Die einläßlichen Vermerke deuten für den angegebenen Zeitraum auf Vollständigkeit<sup>11</sup>. Für die Arbeiten auf dem Michelsberg sind folgende Eintragungen von Belang: 1787: 2 *Sizende Scharwächter zum H: Grab auf den Migels Berg* 10 T(aler) — 15 fl; 1789: 2 *figuren auf den Migels berg nehmlich 2 stehende Scharwechter zum H: Grab* — 17 fl / 45 x; im gleichen Jahr: *Die 4 Engel auf den Michelsberg die gesigter nach zu helfen* — 2 fl und *auf den Migels Berg in die*

*Begrebtus den gott vatter sambt den den (sic) lam̄ 6 T(aler) — 9 fl<sup>2</sup>.* Es wird deutlich, daß die bisherige Literatur die Quellen nur unvollständig zur Kenntnis genommen oder ungenau ausgewertet hat. Außer den Grabwächtern ist ein Gottvater mit dem Lamm als Werk Mutscheles anzusehen, da die Bezeichnung *Begrebtus* auf die ursprüngliche Bestimmung der Kapelle als Sepultur weist. Bei der erwähnten Überarbeitung der Gesichter von vier Engeln liegt es nahe, an die vor den Obeliskten stehenden Engel zu denken, die demnach von einem anderen Bildhauer gefertigt sein müßten. Ob man ihn, Jäcks Nachricht zufolge, mit Hofmann identifizieren darf, läßt sich nur auf Grund stilkritischer Überlegungen beantworten.

Betrachtet man die Anlage unter diesem Aspekt, so ergibt sich eine Scheidung in zwei Gruppen, die nicht nur in ihrer künstlerischen Eigenart, sondern auch ihrem Zeitstil nach verschieden sind. Schon im Material bestehen Unterschiede. Für die trauernde Muttergottes, den Leichnam Jesu und die Weltkugel mit den adorierenden Engeln wurde Stuck verwendet; die restlichen Figuren sind in Holz gearbeitet. In der Haltung, der Gebärde und im Ausdruck der Schmerzensmutter tritt trotz der formalen Geschlossenheit der Gestalt eine starke innere Bewegung hervor (Abb. 3). Ausdrucksträger ist nicht zuletzt das Gewand mit den eingetieften Mulden zwischen den wenig stofflich behandelten Brechungen und den erregt sich aufblätternen Säumen. Alle Gewandmotive sind jedoch fast ausnahmslos in die Kontur der Figur eingebunden. Selbst die zur stummen Klage verschränkten Hände Marias greifen nicht sehr weit in den Umraum aus und finden zudem in dem ausschwingenden Überhang des Mantels unter der Hüfte und in der Abwendung des zurückgeworfenen Kopfes ein wohlponderiertes Gegengewicht<sup>13</sup>. Die ganze Figur ist aus solchen spannungserzeugenden Diagonalen aufgebaut. Das Streben nach Einheitlichkeit des Ausdrucks erweist sich auch bei der Gestalt des Toten als das bestimmende Formprinzip (Abb. 4). Durch die Wiedergabe des Körpers mit dem stark herausgewölbten Brustkorb



1 Grundriß der Kapelle mit dem Heiligen Grab



2 Ansicht des Heiligen Grabes von Nordosten



3 Trauernde Muttergottes an der Südwand der Kapelle

und den angewinkelten Beinen, deren Sehnen gratig hervortreten, durch das zur Seite geneigte Haupt und die geschwollenen Wundmale an den Füßen wird die Erinnerung an den erlittenen Kreuzestod beschworen; zugleich bot sich, formal gesehen, die Möglichkeit einer kontrastreichen Anordnung auf den zu den Rändern hin verebbenden Faltschüben des Leinentuches. Das Antlitz Christi stimmt, was das Physiognomische anbelangt, im wesentlichen mit den bei Maria feststellbaren Merkmalen überein (Abb. 5). Charakteristisch sind die geschwungenen einfachen Schlitzkerbungen der Augen, die Mundbildung mit der abgeflachten Oberlippe, die ausgeprägte Kinnpartie und vor allem die ungewöhnlich spitz zulaufende Nase mit dem gratig begrenzten Rücken, dessen Kontur leicht gewellt ist. Ebenso verrät die Wiedergabe des Haares in großzügig zusammengefaßten Strähnen dieselbe Hand. Die im Vergleich mit Maria kräftigere Herausarbeitung des Kinns bei Christus und die gröbere Strukturierung seines Inkarnats ergeben sich aus dem anderen Thema; das Material erleichterte diese unterschiedliche Charakterisierung. Auch die beiden Engel auf der Weltkugel wird man, da ihre Gesichter entsprechend gebildet sind, der Gruppe zuzählen müssen (Abb. 6 a, b)<sup>14</sup>. Als bemerkenswerter Unterschied fällt die Art ihrer Gewandbehandlung auf: statt der scharfen Grate beim Gewand der Gottesmutter und am Lententuch Christi erscheint ein stofflich weiches Faltengefüge, das nicht — wie bei den zwei anderen Figuren — einem bestimmten Ausdrucksgehalt dient. Die strudelnde Bewegung der Gewänder der beiden Engel vermittelt den Eindruck des Schwebens; in ihrer Hinordnung auf das Allerheiligste sind sie zwar bewegt, entbehren aber jeder inneren Dramatik.

Sucht man nach ähnlichen Gestaltungsprinzipien, so findet man bei Giovanni Giuliani (1663-1744) gelegentlich eine gleichermaßen nach dem jeweiligen Thema wechselnde Formensprache<sup>15</sup>. Die bei einigen seiner Werke ebenfalls vorkommende Strukturierung der Oberfläche der Gewänder mittels gratig begrenzter Mulden legt den Schluß nahe, daß der Meister der Bamberger Figuren aus dem österreichischen Kunstkreis im frühen 18. Jahrhundert Anregungen empfangen hat<sup>16</sup>. Seine ganze Konzeption mit der durchgängigen,

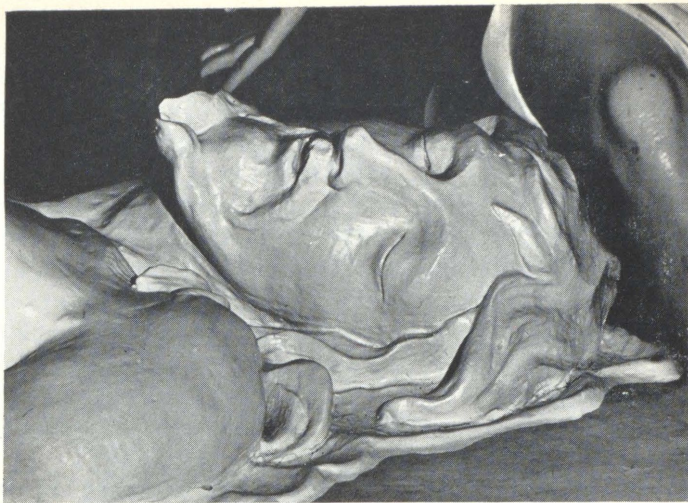
jede Einzelform bestimmenden Bewegung ist hochbarock<sup>17</sup>. Als Anhalt für eine genauere zeitliche Fixierung kann die Form der die Deckplatte des Grabes tragenden Baluster dienen, da sie annähernd den gleichen Umriss besitzen wie die an der Balustrade der Dientzenhofer'schen Treppenanlage der Klosterkirche aus der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre und die an der Kommunionbank. In denselben Zeitraum weist die Ornamentik der hölzernen Brüstungsfelder, die aus dem Bandelwerk entwickelt ist und in ähnlicher, wenn auch feinerer Ausführung an den Oratorien des Querschiffs und unter der Orgel im Westen vorkommt. Aus den bisherigen Untersuchungen ergibt sich demnach, daß gegen 1730 ein Heiliges Grab in der Sepultur errichtet worden sein muß. Von dieser Anlage sind bis heute erhalten: das Grab mit dem Leichnam Christi und die Weltkugel mit den adorierenden Engeln darüber, die Einfassung, deren ursprüngliche Ecklösung sich nicht mehr sicher rekonstruieren läßt<sup>18</sup>, und die diesem Komplex zugeordnete trauernde Muttergottes. In den späten achtziger Jahren erfolgte eine beträchtliche Erweiterung der ursprünglichen Anlage durch Hofmann und G. J. Mutschele, dessen Anteil auf Grund seines Werkverzeichnisses gesichert ist.

In den beiden sitzenden Scharwächtern, seinen ersten Arbeiten für das Heilige Grab, erweist sich der Meister als ein im Detail zwar geschickter, in der Gesamtform aber ausdrucksleerer Bildhauer (Abb. 7, 9). Die wegen des Kürsaß ohnehin etwas steifen Körper erfahren durch die Faltengebung, die trotz des Bemühens um bewegte Motive zähflüssig und schlaff ist, keine wesentliche Belebung. Hinzu kommt das Vage in Ausdruck und Gestik, das einer genauen Festlegung des gemeinten Affekts entgegensteht, verstärkt wohl in seiner Wirkung durch das Fehlen des eigentlichen Bezugspunktes. Am ehesten ließe sich an das Überraschtsein der Wächter durch den Vorgang der Auferstehung denken, so daß die Vermutung nahe liegt, das Bewegungsmotiv leite sich aus einem solchen Zusammenhang her. Die Orientierung an einer — wahrscheinlich graphischen — Vorlage stände durchaus in Einklang mit Mutscheles Ausbildung an der Akademie in Paris<sup>19</sup>. Der sich auf diese Weise ergebende Gesamteindruck wird bei den knapp zwei Jahre später gefertigten stehenden Grabwächtern durch eine beruhigtere Formensprache vermieden, doch gelangt der Künstler auch hier zu keiner überzeugenden Formulierung (Abb. 8). Stellt man die Figuren in ihrer Gesamtheit der älteren Gruppe gegenüber, dann tritt nicht nur der Unterschied in der Qualität hervor; auch die durch den zeitlichen Abstand bedingte Verschiedenheit der Konzeption wird offenkundig. Der Gottesmutter verleihen die durchgängige Bewegung und die unmittelbare Ausdruckskraft ihrer Trauer ein überzeugendes Pathos. Den Scharwächtern fehlt der einheitliche Bewegungsimpuls; durch die Verselbständigung der Einzelform erhält diese etwas Beliebiges, und das Agieren wird zur deklamatorischen Geste<sup>20</sup>.

Daß zu Hofmanns Anteil die vier stehenden Engel gehören (Abb. 9, 10), macht ein Vergleich mit verschiedenen gesicherten Werken des Meisters wahrscheinlich. Die Immaculata des linken Seitenaltares der Pfarrkirche in Reundorf, die 1781-87 entstanden sein



4 Leichnam Christi, Ansicht von der Rückseite des Heiligen Grabes



5 Kopf des Grabchristus (Abb. 4)



6a/b Anbetende Engel zu Seiten der Weltkugel

muß<sup>21</sup>, ist in der etwas überlängten Proportion und im Bewegungsmotiv verwandt (Abb. 15). Parallelen lassen sich auch in den anatomischen Details und der Drapierung des Gewandes feststellen. Auffallend ist der ungewöhnlich starke, säulenhafte Hals, charakteristisch die etwas teigige Mittelhand mit den wohlgeformten beweglichen Fingern. Der um die Hüfte geschlungene doppelte Überschlag des Gewandes entspricht dem des Mantels der Hl. Katharina an der Altarwand von Oberküps<sup>22</sup>. Für die ösenartige Vertiefung in den Falten und die Knitterung unterhalb des Knies, das ein scharfer horizontaler Bruch markiert, bietet wieder die Immaculata in Reundorf eine Parallele. Hier ist außerdem auch die in diesen



7 G. J. Mutschele: Rechter sitzender Grabwächter



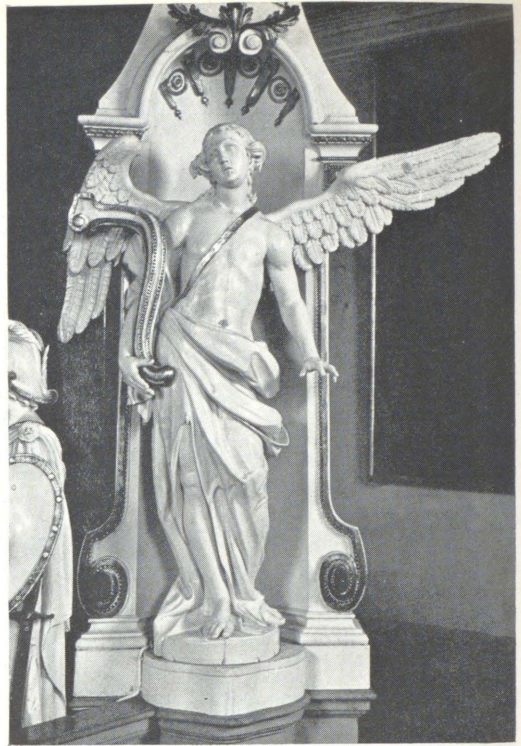
8 G. J. Mutschele: Linker stehender Grabwächter

Knick einmündende, von der entgegengesetzten Hüfte herabführende Falte nachzuweisen. Die Übereinstimmung in der Formensprache ermöglicht, die Entstehung der Engel im gleichen Zeitraum anzunehmen. Hofmann war von 1762 an Schüler des Bamberger Hofbildhauers Johann Bernhard Kamm<sup>23</sup> und hat längere Zeit mit seinem Lehrer zusammengearbeitet. Der Pinzberger Hochaltar, der 1776 an Kamm verakkordiert wurde, trägt auf der Innenseite der Mensa die Signatur Hofmanns und die Jahreszahl 1783<sup>24</sup>. Noch die Ausstattung der Pfarrkirche in Oberailsfeld von 1798/99 dokumentiert, daß beide Künstler nebeneinander gearbeitet haben<sup>25</sup>. Kamm erweist sich dabei als die stärkere künstlerische Persönlichkeit, an der sich Hofmann in seinem Schaffen selbst in späteren Jahren noch orientierte. Die Möglichkeit ist nicht auszuschließen, daß für einen oder mehrere der Engel ein Kamm'sches Modell maßgeblich war<sup>26</sup>. Für die Ausführung durch Hofmann spricht jedoch eindeutig der stilistische Befund.

Wie die zum Vergleich herangezogenen Werke erkennen lassen, eignet den Gesichtern der Figuren eine gewisse Ausdrucksschwäche, da ihre Undifferenziertheit häufig kein Äquivalent zu dem Ausdruckswert des Körpers bietet. Dies macht es wahrscheinlich, daß die Notiz *die 4 Engel auf den Michelsberg die gesigter nach zu helfen* in Mutscheles Werkverzeichnis sich auf die vier stehenden Engel bezieht, zumal die Ausstattungsarbeiten in der Klosterkirche selbst bereits in den fünfziger Jahren abgeschlossen waren. Auch der Stilvergleich stützt die Vermutung. Im Ausbauschen der Haare über den Ohren ist zwar eine stilistische Eigentümlichkeit Hofmanns faßbar<sup>27</sup>, aber der Gesichtsschnitt verrät die Hand Mutscheles (Abb. 11). Die Einbettung der Augen in ihre Höhlen, die stark markierten geschwungenen Oberlider mit der durchgearbeiteten Brauenpartie, die nicht abgegrenzte, etwas hochgezogene Oberlippe des leicht geöffneten Mundes und die angedeutete Neigung zu einem Doppelkinn sind für einzelne Gelehrtenbüsten und mehrere Köpfe der Putten auf den Schränken des Naturalienkabinetts des ehemaligen Jesuitenkollegs bezeichnend (Abb. 12), über deren Ausführung durch Mutschele kein Zweifel bestehen kann<sup>28</sup>. Seine



9 G. Hofmann: Leuchterengel vorn links; G. J. Mutschele: Linker sitzender Grabwächter

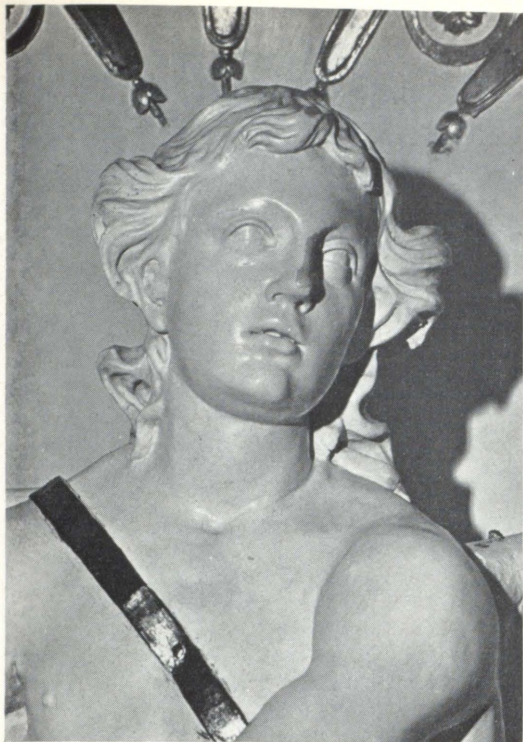


10 G. Hofmann: Leuchterengel hinten links

Überarbeitung der Gesichter diente der Steigerung des Ausdrucks. Den Engeln teilt sich dadurch ein bestimmtes Sentiment mit, das ihrer Funktion als himmlische Ehrenwache des toten Erlösers entspricht.

Für die Beantwortung der Frage, welche der beiden Gottvatergestalten in der Kuppel mit der im Werkverzeichnis erwähnten identisch ist, ergibt sich aus der Konfrontation mit den sitzenden Grabwächtern der Hinweis auf die rückwärtig angebrachte Figur (Abb. 13). Vergleichbar erscheint besonders das etwas starre Gesicht mit den wulstig gebildeten Augenbrauen und dem betonten Ansatz der dominierenden Nase. Auch die wenig artikulierte Faltengebung erinnert an die Krieger, und das Motiv des „Faltenbretts“ unterhalb des Knies ist bei anderen, sicher von der Hand Mutscheles stammenden Werken ebenso zu finden<sup>29</sup>. Als Meister der Gottvaterdarstellung auf der Vorderseite wird man Hofmann nennen können (Abb. 14). Was den Typus anbelangt, ist die Sitzfigur des Matthäus von der Kanzel in Reundorf verwandt. Vor allem bieten sich der S-förmig in Gegenbewegung zum Gesicht ausschwingende ungeteilte Bart, die Mundpartie und die in einer verhältnismäßig flachen Schräge von den Nasenflügeln ausgehende, den Lippenbart begleitende Falte zum Vergleich an. Die von Mutscheles Ausführung stark abweichende Bildung der Wolken aus einzelnen, spiralgig durchfurchten Scheiben läßt sich bei Hofmann über einen längeren Zeitraum hin — von der Immaculata in Reundorf bis zu der Dreifaltigkeitsgruppe im Auszug des Hochaltars von Oberailsfeld — feststellen<sup>30</sup>. Das Lamm unter den Füßen Gottvaters unterscheidet sich von dem der Rückseite durch einen höheren Grad an Idealität. Bei Mutschele vermitteln das schlaffe Herunterhängen des vorderen Beines und der kraftlos zurückgesunkene Kopf den Eindruck eines geschlachteten Tieres, während Hofmann durch die Art der Anordnung mehr die Vorstellung des Opferlammes zur Geltung bringt. Diese Auffassung findet sich ebenso bei anderen von ihm geschaffenen apokalyptischen Lämmern, die auch in der Charakterisierung des Felles durch muldenförmige Kerbungen die gleiche Hand verraten<sup>31</sup>.





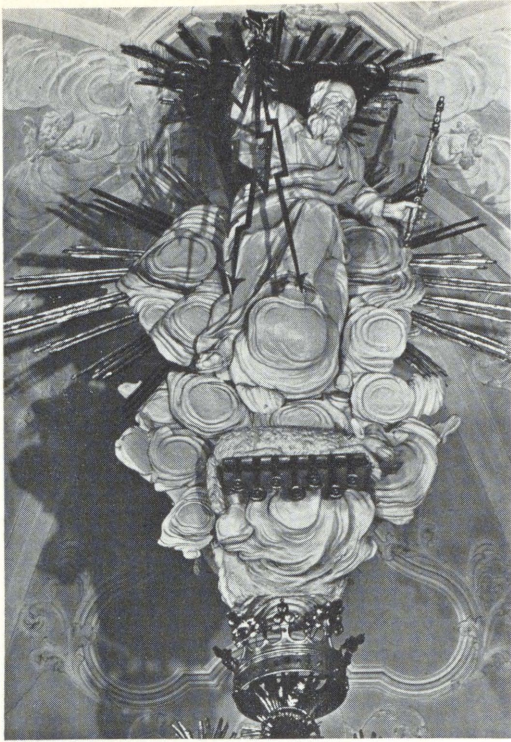
11 Kopf des Leuchterengels vorn rechts, überarbeitet v. G. J. Mutschele



12 G. J. Mutschele: Gelehrtenbüste des Naturalienkabinetts im ehem. Jesuitenkolleg, Bamberg

Auf weniger sicherem Boden bewegt man sich bei der Einordnung der beiden sitzenden Engel (Abb. 16, 17)<sup>32</sup>, die auf den ersten Blick nur schwer mit den bisher behandelten Figuren in Zusammenhang zu bringen sind. Die in den Arbeiten Mutscheles und Hofmanns sich schon ankündigende klassizistische Formgesinnung erscheint hier als Dominante von prägender Kraft; hinzu kommt ein Gefühlsgelalt, der bereits auf das frühe 19. Jahrhundert verweist. In der stärkeren Zusammenfassung des Umrisses, der Verflachung der Falten, der großzügigen Behandlung der Flügel und der großflächigen Ausklärung des Gesichtes manifestieren sich die am Ende des Jahrhunderts herrschenden Stiltendenzen. Gestik und Gesichtsausdruck bekunden einen Einklang des Gefühls, das durch die etwas zu gefällige Betonung ins leicht Sentimentale gewendet wird. Als Entstehungszeit dürften daher die letzten Jahre vor der Säkularisation anzunehmen sein. Der offenkundige zeitliche Abstand zu den übrigen Werken ist bei der Frage nach dem Meister zu berücksichtigen. Es liegt nahe, bei der Zuweisung dieser Engel an einen der beiden an der bisherigen Erweiterung der Anlage beteiligten Künstler zu denken. Dabei lassen sich für Hofmann außer einigen allgemeineren Ähnlichkeiten keine direkten Kriterien für eine solche anführen<sup>33</sup>. Zudem besteht wenig Wahrscheinlichkeit, daß er den Auftrag für die späteren Figuren erhielt, nachdem die Gesichter seiner Leuchterengel wegen ihrer mangelhaften Bildung von Mutschele überarbeitet werden mußten. Dagegen lassen sich zur Formensprache Mutscheles Beziehungen nachweisen, so in den verhältnismäßig ungegliederten, spitz zulaufenden Fingern, der Gestaltung des Gesichtes mit dem leicht geöffneten Mund und der hochgezogenen Oberlippe und auch in der Durchbildung der Haare<sup>34</sup>. Für die Art der Gewanddrapierung bieten seine bekannten Werke allerdings keine Parallele; auch ist in der Bewegungsführung eine zurückhaltende Eleganz spürbar, der man bei dem Meister sonst nicht begegnet. Man kann daher nicht ganz ausschließen, daß die sitzenden Engel bereits der aus Mutscheles Werkstatt hervorgegangenen Schülergeneration angehören<sup>35</sup>.

Als Ergebnis ist festzuhalten, daß die Heilig-Grab-Anlage aus den späten zwanziger Jahren zunächst durch die vier leuchtertragenden Engel mit den zugehörigen Nischen-



13 G. J. Mutschele: Gottvater von der Rückseite des Heiligen Grabes



14 G. Hofmann: Gottvater von der Vorderseite des Heiligen Grabes



15 G. Hofmann: Immaculata. Reundorf, Pfarrkirche, nördl. Seitenaltar



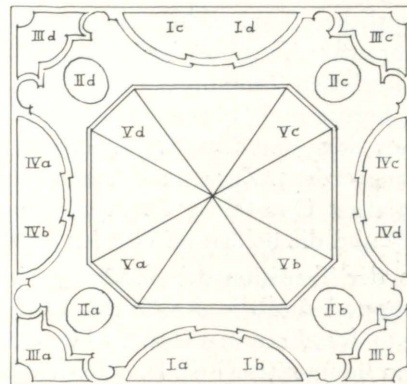
16 Linker sitzender Engel

obelisken und dem Gottvater mit dem apokalyptischen Lamm von Hofmann erweitert wurde. Die damit vollzogene entscheidende Veränderung des alten Bestandes könnte Jäcks Inanspruchnahme der gesamten Anlage für den Künstler erklären<sup>36</sup>. Da Mutschele 1789 die Gesichter der Engel bereits überarbeitet hat und andererseits schon 1787 die beiden sitzenden Scharwächter lieferte, dürften Hofmanns Arbeiten kurz vor dieser Zeit anzusetzen sein. Die Annahme wird gestützt durch die offensichtlich nachträgliche Einfügung des Gottvaters und des Lammes von Mutschele auf der Rückseite<sup>37</sup>. Demnach stellt sich Mutscheles Anteil — Gottvater und die Grabwächter — als eine zweite Erweiterung des Gesamtkomplexes dar. Als Abschluß wurden die beiden sitzenden Engel hinzugefügt.



17 Kopf des rechten sitzenden Engels

18 Schema der Deckenstuckierung



Die Tatsache, daß in den späten zwanziger Jahren bereits eine Heilig-Grab-Anlage vorhanden war, gibt Anlaß zu der Frage, ob zwischen ihr und dem Programm der nach der bisherigen Literatur 1726/27 stuckierten Decke eine Beziehung besteht. Grundlage für die bisherige Datierung und Zuweisung war Lahners Zitat aus dem Baurechnungsbüchlein des Konvents von 1726/27: *Stockador — Martin grasser erhielt wegen der überhaupt accordierten Sepultur — Capell 48 fl*, das er in seiner Geschichte des Michelsberges anführt<sup>38</sup>. Diese Fassung des Textes haben sämtliche Bearbeiter nach ihm übernommen. Lahner hat jedoch, wie eine Überprüfung des Eintrags im Original ergab, von sich aus dem Quellentext das Wort *Sepultur* eingefügt und damit der Stelle einen eindeutigen Sinn unterlegt<sup>39</sup>. Aus dem Titel des Büchleins und den übrigen Abrechnungen geht indes hervor, daß mit *Capell* stets eine inzwischen verschwundene im Abteigarten errichtete Kapelle gemeint ist; für deren Stuckierung erhielt Martin Grasser also 48 Gulden, eine Summe, die als Rechnungsbetrag für die umfangreichen Arbeiten in der Sepultur ohnedies zu gering gewesen wäre. Die gesicherten Arbeiten des Meisters in der evangelischen Kirche in Mistelgau und im alten Rathaus in Erlangen<sup>40</sup> weisen ihn als eine handwerkliche, sich auf ornamentale Motive beschränkende Kraft aus, so daß auch die Möglichkeit einer Zuschreibung

des hochrangigen Stücks der Heilig-Grab-Kapelle auf Grund stilistischer Kriterien entfällt. Für die Datierung der Stuckarbeiten, die in dem genannten Rechnungsbuch nicht aufgeführt sind und daher nicht 1726/27 entstanden sein können, ergeben sich gleichwohl einige Hinweise aus den Rechnungsvermerken. Aus ihnen geht hervor, daß die Sepultur damals zwei zusätzliche Fenster erhielt und daß eine Zahlung für einen *Thürstein* erfolgte, vermutlich für die Tür zum Abteigarten<sup>41</sup>; außerdem wurden Schiefersteine für das Dach geliefert<sup>42</sup>. Die Eintragungen lassen einen Umbau der alten, offensichtlich nicht mehr benutzten Sepultur zur Heilig-Grab-Kapelle vermuten. Die neuen Fenster im Westen dienten der nun notwendig gewordenen besseren Beleuchtung des Raumes, die neue Tür ermöglichte den Zugang zu der erwähnten Kapelle im Garten, und die Neueindeckung des Daches findet eine Erklärung in seiner durch das geplante Klostergewölbe bedingten Erhöhung. Da die Stuckierungsarbeiten erst nach der Fertigstellung des Daches 1727 in Angriff genommen werden konnten, muß ihre Ausführung in die Jahre 1728-30 fallen<sup>43</sup>.

Inhaltlich sind der Kuppelbereich und die ihn rahmenden flachen Deckenstreifen deutlich voneinander geschieden. Die Kuppel wird von der Darstellung der vier Evangelisten in den schmalen Gewölbekompartimenten beherrscht, während am Plafond in Lunetten, Ovalen und Dreiecksfeldern die verschiedensten Allegorien und Personen in ihrer Konfrontation mit dem als Gerippe auftretenden Tod erscheinen (Abb. 18)<sup>44</sup>. Die Felder sind von kräftigen Profilen gerahmt und durch frei und sicher geführte, z. T. in Blattranken aufgelöste Bandelwerkformen miteinander verklammert. Den entwicklungsgeschichtlichen Hintergrund für die umfangreichen Darstellungen bilden die Totentänze, die seit dem späten Mittelalter weiteste Verbreitung gefunden hatten und deren Tradition im Barock noch ungebrochen war<sup>45</sup>. Doch läßt sich bei dem Bamberger Zyklus von einem Totentanz im eigentlichen Sinne nicht mehr sprechen, zutreffender ist der im zeitgenössischen Schrifttum gebrauchte Terminus *Totenspiegel*<sup>46</sup>; schon rein äußerlich unterscheidet er sich von den mittelalterlichen Totentänzen mit ihrer Aufreihung von Vertretern der einzelnen Stände, Ämter, Berufe und Lebensalter durch die Abkehr von der einheitlichen Abfolge der Figuren. Statt dessen sind die Darstellungen in vier jeweils in sich geschlossenen Gruppen einander zugeordnet. Zusammen gehören (Abb. 18): die vier Szenen in den Ecken (III a-d), die gemalten Ovalfelder darüber (II a-d), die beiden Lünetten im Osten und Westen (IV a-d) und die beiden im Norden und Süden (I a-d).

Aus der Tradition der Totentänze stammen lediglich die Darstellungen der Lünetten der Gruppe I und die der Ovale. In den Lünetten begegnet der Tod auf der einen Seite (Abb. 19) dem Eremiten (I a) und dem Krüppel (I b), auf der anderen dem Soldaten (I c) und dem Baumeister (I d). Den beiden Alten, denen das Irdische in Erwartung des Ewigen nichts mehr gilt oder das Leben nur eine mühsam ertragene Last ist, erscheint der Tod als Freund, der den einen an der Hand führt und dem anderen den Weg erleichtert, indem er ihn auf dem Rücken trägt<sup>47</sup>. Ihnen gegenübergestellt sind die beiden, die gegen ihren Willen aus der Arbeit abberufen werden oder in heftiger Gegenwehr als noch junge Männer abtreten müssen. Der Baumeister folgt dem Tod, der ihm einen Grundriß präsentiert, und wendet sich, den Bauplan zusammengerollt in seiner Rechten, mit lebhaftem Bedauern nach seinem begonnenen Werk um, während der Soldat gegen das geflügelte Gerippe mit der Königskrone Front macht und ihm — bewehrt mit Säbel und Schild — den Zugang zu einer Turmveste zu wehren sucht<sup>48</sup>. Wurde der Tod in dieser Gruppe als der unerbittliche Herr über das menschliche Leben gezeigt, der nicht danach fragt, ob die Menschen bereit sind ihm zu folgen, so ist die zweite von der Totentanztradition bestimmte Gruppe mehr auf das Tun und Planen des Menschen ausgerichtet, das der Tod durch sein Dazwischentreten vereitelt und in seiner Belanglosigkeit entlarvt. Die Hoffnung des Kardinals (II a) auf die päpstliche Würde, erkennbar an den Insignien auf dem Tisch, wird durch den Tod zunichte gemacht<sup>49</sup>, der sich die Schlüssel Petri aneignet und damit seine Macht zum Ausdruck bringt (Abb. 20). Dem im Kreis seiner Schüler dozierenden Gelehrten (II b) ist er mit der Sanduhr als Mahner, der auf die Sinnlosigkeit des menschlichen Fragens nach dem Ursprung der Dinge hinweist, gegenübergestellt (Abb. 21)<sup>50</sup>. Zu dem Maler im Atelier (II c) tritt der Tod in der kennerischen Pose eines Kunstliebhabers, der dem vor



19 Tod mit Eremit und Krüppel (I a/b)

der Staffelei sitzenden Künstler voll Interesse über die Schulter blickt, doch wird gerade in dieser ironischen Verfremdung deutlich, daß er mit seinem Eingreifen alles menschliche Bemühen durchkreuzt (Abb. 22). Den eigentlichen Zweck des Besuchs verrät die hinter seinem Rücken gezeigte Sanduhr, die dem „Kunstgenuß“ die Grenze setzt<sup>51</sup>. Inhaltlich stark von der Tradition abhängig ist die Szene mit dem Kaufmann (II d), der sich vergeblich durch den erworbenen Reichtum vom Zugriff des Todes loszukaufen sucht (Abb. 23)<sup>52</sup>. Ungerührt spielt ihm der Knochenmann zum Tanz auf und bekundet damit, daß irdisches Gut vor ihm nichts gilt. — Den gemalten Ovaltondi sind jeweils zwei Gerippe in Stück zugeordnet, die zu den einzelnen Szenen in Beziehung stehen und deren Aussage unterstreichen. Links und rechts der Kardinalsszene hocken zwei Gerippe mit den bekannten Vanitassymbolen Rauchgefäß und Seifenblasen<sup>53</sup>; die den Gelehrten flankierenden scheinen angesichts von Totenschädeln und Gebein selbst in Vergänglichkeitsbetrachtungen versunken zu sein<sup>54</sup>; hier wird der ironische Unterton, der den ganzen Totenspiegel beherrscht, besonders deutlich spürbar. Der gleiche Eindruck drängt sich bei den Ruhmesgenien des Malers auf, geflügelten Gerippen, die lorbeerbekrönt und mit hämischem Grinsen die Kunde von seinen Werken der Nachwelt überliefern und in dem aufgeschlagenen Buch die Meta als Symbol des auch dem Künstler gesetzten Endes vorweisen<sup>55</sup>. Der geöffnete Zirkel veranschaulicht die vorbestimmte Lebensspanne. Den Kaufmann schließlich flankieren zwei Skelette, die mit unverhohlener Freude den Augenblick ihres Eingreifens abwarten. Das eine ist mit den gewohnten Attributen, Sanduhr und Sense, ausgestattet, das andere zielt mit dem Pfeil spielend auf ein Zifferblatt, wohl als Allusion auf das Ende der dem Menschen zugemessenen Zeit durch den Tod<sup>56</sup>.

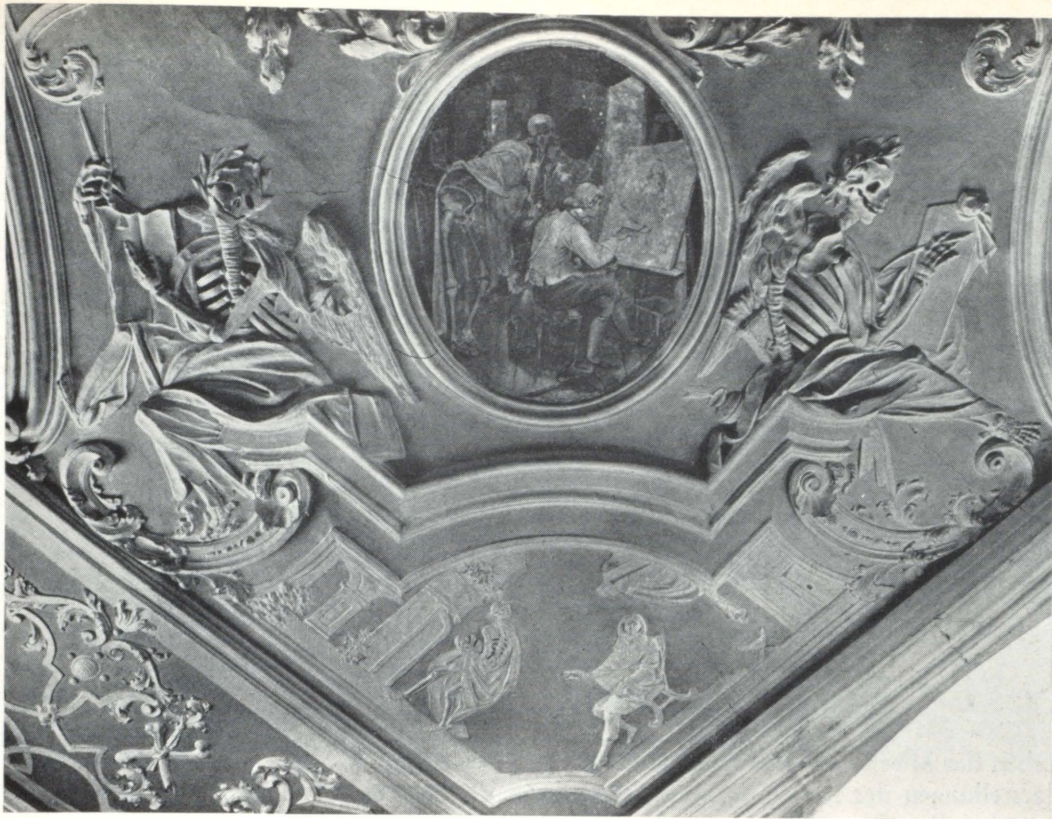
In den Ecken des Plafonds dokumentiert der Tod seine unbegrenzte Gewalt, indem er den Mächtigen der vier Erdteile entgegentritt. Mit einem Pfeil bedroht er den neben einem Warenballen unter Palmen gelagerten Indianerhäuptling (III a), der abwehrend die Hand hebt (Abb. 20), und auf der Asien versinnbildlichenden Darstellung überreicht er dem türkischen Sultan (III b), der ihn vor seinem Palast empfängt, ein Schriftstück, vermutlich eine Kriegserklärung (Abb. 21)<sup>57</sup>. In der folgenden Szene macht sich der Tod, hohnlachend auf den unter einem Baldachin thronenden Herrscher Europas (III c) zurückblickend, mit der Kaiserkrone davon (Abb. 22). Einem sich entsetzt abwendenden Afrikaner (III d), den Krone, Sonnenschirm, Schatztruhe und Löwenfell als mächtigen Potentaten ausweisen, hält er das Stundenglas vor Augen (Abb. 23). So erscheint der Tod als Herr über alle Macht und allen Reichtum der Welt, weil er deren Bedeutung mit dem



20 Nordöstl. Ecke des Plafonds (II a/III a)



21 Nordwestl. Ecke des Plafonds (II b/III b)



22 Südwestl. Ecke des Plafonds (II c/III c)



23 Südöstl. Ecke des Plafonds (II d/III d)



24 Tod mit Allegorien von Frühling und Herbst (IV a/b)

Leben der Mächtigen auslöschen kann. Dieser Grundgedanke, der schon für die Herrscherdarstellungen der mittelalterlichen Totentänze bestimmend war, bietet sich hier in einer barocken Erweiterung<sup>58</sup>.

Die vierte Gruppe zeigt, daß auch die Natur im Wechsel ihrer Jahreszeiten, die durch allegorische Putten und die jeweils zeitbedingten Blüten und Früchte versinnbildlicht werden, dem Tod unterworfen ist. Den Gedanken der Vergänglichkeit verdeutlicht besonders die Darstellung des Frühlings (Abb. 24): Neben die kaum erblühte Rose in der Hand des Knaben hält der Tod eine weitgeöffnete mit einem Totenschädel in der Mitte (IV a). Bei der Allegorie des Herbstes vergnügt sich ein tanzender Putto an frischgeschnittenen Trauben, während sich der Tod bereits anschickt, den Pfeil auf die Sehne zu legen (IV b). In der Lünette der Gegenseite, mit dem Sommer, flieht ein Knabe, mit Ähren und einer Sonnenblume in der Hand, entsetzt vor dem sensenschwingenden und nach ihm greifenden Gerippe; auf dem Boden liegen eine Garbe und zwei Kürbisse (IV c). In der anschließenden Winterszene wärmt sich der mit abgewendetem Gesicht vor einem Kohlenbecken kniende Putto die Hände, ohne den Tod mit seinem Pfeil zu bemerken (IV d).

Im Ganzen erweitert der Bamberger Totenspiegel auch vom Inhalt her das mittelalterliche Totentanzschema beträchtlich, das ausschließlich auf den Menschen bezogen war<sup>59</sup>. Die übernommenen Typen werden der neuen Gesamtkonzeption eingefügt und erhalten innerhalb dieses weiter umfassenden Bezugssystems einen neuen Sinn: die mittelalterliche Totentanzidee ist gemäß den Vorstellungen barocker Ikonologie umgeformt. Kennzeichnenderweise waren für die aus älteren Zyklen übernommenen Typen weniger die Bildtradition als die zugehörigen Texte bestimmend. Mit der Überlieferung wird souverän geschaltet, ihr Gedankengut eingebunden in ein neues, übergeordnetes Konzept. Die Ausweitung des Programms deutet auf Vertrautheit mit der reichen Erbauungsliteratur des 17./18. Jahrhunderts, von der hier vor allem Abraham a Sancta Claras Totenkapelle herangezogen worden ist, und weist auf die Kenntnis einiger der zahlreichen Jesuitendramen der Zeit. Nur ein gebildeter und belesener Mann kann also dem Stukkateur das Programm vorge-schrieben haben, und es liegt nahe, dabei an einen der Religiösen des Klosters, vielleicht sogar an den Auftraggeber Abt Anselm selbst, zu denken.

Der Name des statt Grasser für die Ausführung des Programms in Frage kommenden Meisters ist vorläufig noch unbekannt<sup>60</sup>. Seine Ornamentformen weisen Parallelen zu den





25 Evangelist Markus, nordöstl. Kuppelsegment (Va)

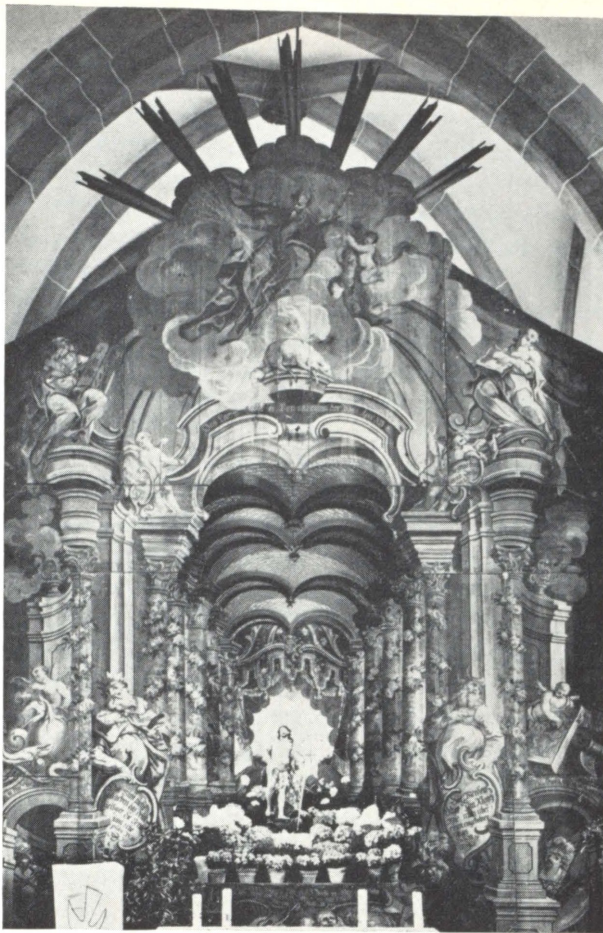
26 Zwerg mit Hund in der Hohlkehle des Jagdzimmers. Küps, Neues Schloß



etwa gleichzeitig stuckierten Querschiffskapellen der Klosterkirche auf<sup>61</sup>. Die Art, wie das Bandelwerk in vegetabilische Formen übergeht, und besonders die Bildung der Akanthusblätter machen den Zusammenhang wahrscheinlich; hinzu kommt der Gewandstil der sitzenden Tugenden, der in der Faltengebung der Umhänge der Gerippe seine Entsprechung findet. Allerdings erscheint der figürliche Schmuck der Sepultur im ganzen einfallsreicher, sowie straffer und sicherer in der Durchführung. Die größere geistige Beweglichkeit des Meisters wird in der immer neuen, z. T. ausgesprochen ironisierenden Abwandlung der Grundfigur des hockenden Gerippes deutlich. Daneben wirken die Tugenden der Querschiffsaltäre recht unbelebt und flau. Den gleichen Mangel an innerem Leben zeigt auch das etwas behäbige Hervorquellen des Blattwerks, das in der Sepultur pointierter ansetzt und spritziger geformt ist. Die grundsätzliche Ähnlichkeit in der stilistischen Ausformung läßt den Schluß zu, daß es sich hier lediglich um die üblichen Qualitätsschwankungen innerhalb eines größeren Werkstattbetriebes handelt, in dem verschiedene Kräfte an der Arbeit beteiligt waren. Daß in der Sepultur selbst nicht nur eine Hand am Werk war, geht aus einem Vergleich zwischen den Evangelisten (Abb. 25) und den Figuren des Plafonds hervor. Unterschiede bestehen besonders in der weicheren Gewandbildung gegenüber der der Gerippe. Verbindungen lassen sich indes zwischen diesen und den großen Figuren der Muttergottes und des Grabchristus aufzeigen, so daß zu fragen wäre, ob sie nicht auch Werke des Meisters des Totenspiegels sind. Möglicherweise besitzen wir in der Stuckausstattung des Neuen Schlosses in Küps eine weitere Arbeit dieser Werkstatt, wenn auch offen bleiben muß, ob die formale Konzeption der Ausstattung dort von dem gleichen Meister stammt wie die in Bamberg<sup>62</sup>. Die Figuren im Jagdsaal des Schlosses entsprechen in ihrer freien, z. T. mit Witz vorgetragenen Bewegung durchaus dem Bamberger Zyklus (Abb. 26). Stilistisch sind sie im Typus der Gesichter und in der Gewandbildung vor allem den Evangelisten in der Kuppel verwandt. Hinzu kommen Übereinstimmungen im Detail, im architektonischen und landschaftlichen Beiwerk<sup>63</sup>. Der lockere Charakter der Dekoration in Küps entspricht ihrer Entstehung in den dreißiger Jahren<sup>64</sup>.

Der in der Bamberger Anlage gegebene Typus des Heiligen Grabes mit dem ausgesetzten Allerheiligsten hat sich erst in der nachreformatorischen Zeit herausgebildet<sup>65</sup>. Ein Blick auf seine Entwicklung zeigt, daß an der Verbreitung die Jesuiten maßgeblich beteiligt waren<sup>66</sup>. Im Mittelalter wurde vielfach die Hostie allein, zusammen mit dem Kreuz oder mit einer Figur des toten Christus am Karfreitag im Grab beigesetzt<sup>67</sup>. Die spätere räumliche Trennung macht die Eucharistie zum eigenen Gegenstand der Verehrung. Ob dieser neue Brauch mit Überlegungen zusammenhängt, wie sie bereits im 13. Jahrhundert als Argument gegen die Aufbewahrung der Hostie im Grab vorgebracht wurden, bedarf noch der Klärung<sup>68</sup>. Sicher hat auch die im Zuge der Reform sich vertiefende eucharistische Frömmigkeit zu der ausdrücklichen Betonung des Altarsakraments beigetragen<sup>69</sup>. Die neue Akzentuierung blieb nicht ohne Einwirkung auf die Dekoration der zu errichtenden Aufbauten. Über dem Bereich des Grabes, der im Anschluß an die mittelalterliche Tradition mit dem Leichnam Christi, mit den verehrenden Engeln und den Wachsoldaten zu gestalten war, mußte eine Möglichkeit für die Aufstellung der Monstranz geschaffen werden. Dem Streben nach einem alles umfassenden Szenarium kam das Prinzip der barocken Bühnendekoration entgegen<sup>70</sup>. Für die Gestaltung der Aufbauten erlangte die Entwicklung des *Castrum doloris* Bedeutung<sup>71</sup>. Die für die Barockzeit typische Einbeziehung allegorischer und symbolischer Vorstellungen erlaubte, die jedes Jahr neu aufgerichteten Heilig-Grab-Dekorationen dem jeweils gewählten Thema gemäß zu verändern<sup>72</sup>. In dem gelegentlich angebrachten Isaiasvers *Erit sepulcrum eius gloriosum*<sup>73</sup>, der als prophetischer Hinweis auf die dem leeren Grab in der Auferstehungsbotschaft zukommende Rolle verstanden werden konnte, sah man wohl zugleich eine Bestätigung für das eigene Tun.

Neben den temporären gab es auch, wie bereits im Mittelalter, feststehende Heilig-Grab-Anlagen; zu ihnen gehört die der ehemaligen Sepultur des Bamberger Michaelsklosters<sup>74</sup>. In ihrer ursprünglichen hochbarocken Ausführung ist jeder illusionistische Effekt vermieden<sup>75</sup>; eher fühlt man sich an den klaren Aufbau der Zweietagengräber des 16. Jahrhunderts erinnert<sup>76</sup>, doch entspricht die räumliche Konzeption barocken Vorstellungen, so die Zuordnung der Kuppel als Hoheitsraum<sup>77</sup>, die Lichtführung, die durch die Verbindung von Gegenlicht und Seitenlicht eine Entmaterialisierung bewirkt, und der über eine verhältnismäßig große Entfernung von Gefühlsintensität getragene Bezug zwischen Maria und dem Leichnam Christi. Inhaltlich sind zwei Bedeutungskomplexe miteinander verschränkt, der historische, der mit der Klage der Mutter um den toten Sohn im Ereignishaften bleibt, und der symbolische, dessen Schwerpunkt in der von der Schlange umwundenen Weltkugel und dem darauf ausgesetzten Allerheiligsten liegt. Das im biblischen Bericht nicht erwähnte Verweilen der Mutter am Grab ist, wie die Pietà, eine im Mittelalter entstandene Vorstellung<sup>78</sup>; ihr Weiterleben in der Folgezeit wird durch das bis ins 18. Jahrhundert am Karfreitag in St. Stephan in Wien am Heiligen Grab aufgeführte Spiel bezeugt, in dem Maria sich nach der Versiegelung des Grabes diesem zuwendet mit den Worten: *Ich will nun gehen zu meines Kindes grab / will allda sitzen und klagen*<sup>79</sup>. Zentrum des symbolischen Gehalts ist der Gedanke von Sünde und Erlösung. Die Schuld der Stammeltern, angedeutet durch den Apfel im Maul der Schlange, wird durch Christi Tod gesühnt. Daß damit die Macht der höllischen Schlange ihr Ende gefunden hat, dokumentiert die Aufstellung der Monstranz mit der Hostie über deren Haupt. Eine Folge des Sündenfalls ist auch die Gewalt des Todes über die Erde<sup>80</sup>; die mittelalterlichen Totentänze beginnen mit dem sündigen Menschenpaar. In diesem Zusammenhang erscheint die Interpretation des Totenspiegels an der Decke unter einem neuen Aspekt. Für sich allein betrachtet bietet der Zyklus ein düsteres Bild. Bezogen auf den toten Christus im Grab wird die Deutung ins Positive gewendet, da er durch seinen Tod die Macht des Todes gebrochen hat<sup>81</sup>. Der auf der Deckplatte angebrachte Isaiasvers verkündet diesen Sieg. Parallelen zu solcher Sinngebung finden sich auch bei späteren Totentänzen durch die Einfügung des auf der Weltkugel über Tod und Schlange triumphierenden Erlösers<sup>82</sup>. Bei der Heilig-Grab-Anlage erscheint er durch die Gegenwart seiner verklärten Gestalt in der Hostie als Sieger. Die Evangelisten in der Kuppelwölbung sind Künder seiner Heilstat und somit der Grabanlage zugeordnet<sup>83</sup>; in ihrem speziellen Bezug auf die Eucharistie



27 Heilig-Grab-Dekoration. Baunach, Pfarrkirche

implizieren sie zugleich die Vorstellung der Majestas Domini<sup>84</sup>. Gerade diese Verweisungszusammenhänge machen deutlich, daß die Deckenzone zum Gesamtprogramm gehört.

Da, wie sich zeigen ließ, die das ikonographische Programm der Anlage bestimmenden Teile der Heilig-Grab-Kapelle mit großer Wahrscheinlichkeit in der gleichen Zeit entstanden sind, muß die Grundkonzeption von dem Bauherrn Abt Anselm herrühren<sup>85</sup>. In das Bild dieses den Quellen zufolge durchaus ungewöhnlichen Mannes würde sich ein solches Ideengebäude ohne weiteres einfügen. Er war — im Gegensatz zu vielen Religiösen seines Klosters — von dem Willen zur Reform durchdrungen und scheute keine Konflikte, sie durchzusetzen. Durch seine Unbeugsamkeit gestaltete sich das Verhältnis zu den ihm unterstellten Mönchen so, daß er sich schließlich gezwungen sah das Kloster zu verlassen und sogar seines Amtes verlustig ging. Sein Erneuerungseifer spiegelt sich auch in seiner Bautätigkeit. Im Jahr der Amtseinführung des Abtes beginnen die großangelegten Umgestaltungen im Innern der Kirche, die — wie es scheint — mit dem Umbau der Sepulturnachfolge ihren vorläufigen Abschluß fanden. Sein kompromißloses Vorgehen bei den Erneuerungsarbeiten wurde ihm von den Chronisten des Klosters verschiedentlich vorgeworfen, besonders das Herausreißen und Einschmelzen der Grabplatten seiner Vorgänger<sup>86</sup>. Gerade in der Umgestaltung der Sepulturnachfolge zeigt sich jedoch ein ausgeprägter Sinn für die Bewahrung des Überkommenen: der sepulkrale Charakter des Raumes blieb auch in seiner neuen Bestimmung erhalten<sup>87</sup>.

Die Erweiterung der Heilig-Grab-Anlage unter Abt Gallus durch den zürnenden Gottvater mit dem apokalyptischen Lamm in den Wolken akzentuiert nur die bereits zum Ausdruck kommende Vorstellung des Strafgerichts über das in Adam und Eva sündig

gewordene Menschengeschlecht und des Sühneopfers, das die Schuld tilgte und Gottes Zorn versöhnte. Aus welchem Anlaß diese Erweiterung vorgenommen wurde, läßt sich nicht sagen<sup>88</sup>. Das Thema des dem Jupiter tonans gleich Blitze schleudernden Gottvaters erscheint — vermutlich von Ripas Formulierung ausgehend<sup>89</sup> — seit den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts gelegentlich bei Heilig-Grab-Dekorationen<sup>90</sup>. In Baunach, unweit von Bamberg, bildet es den Abschluß einer vermutlich von Anwander gemalten Scheinarchitektur<sup>91</sup> (Abb. 27); die durch das Lamm zu Füßen des Vaters bewirkte Versöhnung wird in der Auslöschung des Sündenfalls am rechten Seitenstück anschaulich<sup>92</sup>. Eine etwa gleichzeitige Ölskizze des Januarius Zick im Frankfurter Goethemuseum, auf der die Gegenüberstellung der Ursünde mit ihren Folgen und der Erlösung durch typologische Entsprechungen bereichert ist, verdeutlicht die Strafe Gottes durch den die Welt beherrschenden Tod<sup>93</sup>, so daß sich in gewisser Weise eine Parallele zu der für Bamberg maßgeblichen Konzeption ergibt. Die Erweiterung der Anlage durch die Hinzufügung der vier Engel ist aus deren Funktion zu erklären und formal als Abrundung zu verstehen. Durch die hinter ihnen aufragenden Obelisken — ein Element der Castrum-Doloris-Dekorationen — wird die starke Betonung der Mitte ausgeglichen und zugleich eine nach der Einfügung des Gottvaters notwendig gewordene Verklammerung mit dem Kuppelraum geschaffen. In der Ausschmückung der gerahmten Felder mit den arma Christi auf ihrer Rückseite kommt ein Motiv zur Geltung, das häufig im Zusammenhang des Heiligen Grabes Verwendung fand<sup>94</sup>; an dem von Bernhard Kamm 1779 für Forchheim ausgeführten halten Putti die Dornenkrone und das Schweißstuch der Veronika<sup>95</sup>. Die Anstückung des zweiten Gottvaters erfolgte vornehmlich aus ästhetischen Gründen, bei der zum Umschreiten gedachten Anlage mußte die nur schematisch mit Wolkenscheiben überzogene Rückseite des Hofmann'schen Gottvaters unbefriedigend wirken. Die Kriegsknechte wie auch die beiden sitzenden Engel boten sich, falls sie nicht bereits vorhandene ersetzen sollten, auf Grund des biblischen Berichts und der bildnerischen Tradition als Ergänzungen an<sup>96</sup>. Ob allerdings die jetzige, sehr gedrängte Anordnung dieser Figuren innerhalb der Umfriedung die ursprüngliche ist, erscheint fraglich. Da sich an den Rückseiten der stehenden Scharwächter nur notdürftig mit Leinwand kaschierte Aushöhlungen befinden und die beiden anderen vor Felskulissen sitzen, die hinten abgeflacht sind, liegt der Schluß nahe, daß alle vier Figuren vor den Wänden postiert werden sollten. Die trauernden Engel kommen ebenfalls erst außerhalb der Umfriedung zur Geltung. Für die Anlage des späten 18. Jahrhunderts wird man also wohl die folgende Aufstellung in Betracht ziehen müssen (Abb. 1)<sup>1</sup>: noch am alten Platz befindet sich die Muttergottes, die eindeutig für die Nische an der Südwand konzipiert ist; links und rechts von ihr, unterhalb der Fenster, dürften die beiden Engel angeordnet gewesen sein und an den Längsseiten je ein Grabwächter von jedem Paar. Durch eine solche Aufstellung lassen sich Gesten und Blickrichtung der Figuren in einen sinnvollen Bezug zum Heiligen Grab bringen. Von anderen Anlagen her ist bekannt, daß deren Umgebung im Anschluß an den Evangelistenbericht als Garten gestaltet wurde<sup>97</sup>. Auch hier könnten deshalb Zierbäumchen und Blumenschmuck Verwendung gefunden haben, wodurch eine Isolierung der an den Wänden aufgestellten Figuren vermieden worden wäre. Heute beschränkt sich die Ausschmückung mit Blumen auf die später hinzugefügte Wanne über der Deckplatte des Grabes. In der leeren flachen Wandnische an der Eingangsseite war möglicherweise ursprünglich das Kreuz ohne Corpus mit dem um den Querbalken geschlungenen Leichentuch angebracht<sup>98</sup>, als Gegenstand der Verehrung und als Hinweis auf die letzte Station des Leidensweges, der durch die großformatigen Gemälde an den Wänden dem Besucher des Heiligen Grabes zur frommen Betrachtung vor Augen gestellt wurde<sup>99</sup>.

Bei dieser Anordnung wird der Gläubige in einer für den Barock typischen Weise im Durchschreiten des Weges zwischen den Scharwächtern, den Engeln und der Muttergottes und dem Heiligen Grab in der Raummitte zum unmittelbar an dem Heilsereignis Beteiligten<sup>100</sup>. Wenn in dem spätmittelalterlichen Passionsspiel von St. Stephan der büßende Sünder, vom Schutzengel geleitet, zum Grab kommt, um den toten Erlöser zu betrauern, und gewissermaßen als Exempelfigur dem zuschauenden Volk die eigene Anteilnahme an

der Passion nahelegt<sup>101</sup>, so sieht sich hier der Betrachter durch den ihm zugewiesenen Platz am Grabe Christi selbst in der Rolle des Sünders, der — das Mysterium seiner Erlösung vor Augen — die Größe des Sühneopfers bedenken und das durch die Versenkung in die Leidensgeschichte geweckte Mitgefühl in seinem Verhalten zum Ausdruck bringen soll. Die Möglichkeit, mittels Gemälden oder anderen Darstellungen eine über die mündliche Unterweisung hinausgehende Wirkung zu erzielen, hat Lipowsky in seiner Geschichte der Jesuiten in Bayern gerade vor dem Bericht über die Karfreitagsfeierlichkeiten in München 1580 betont und sich dabei des seit Gregor dem Großen in der Kirche zur Verteidigung der Bilder üblichen Arguments bedient<sup>102</sup>. Seine Erwähnung der propagandistischen Aufgabe, die *Herzen für die Religion Jesu und seiner Kirche zu gewinnen*<sup>103</sup>, macht deutlich, daß mit den durch die sinnliche Vorstellung angeregten Gemütskräften gerechnet wurde<sup>104</sup>. Aufgeklärten Geistern mußte ein solches, weniger auf die Erfassung durch die Ratio ausgerichtete Aufzeigen der Glaubenswahrheiten als eine zu überwindende Stufe in der Entwicklung der menschlichen Gesellschaft erscheinen, zumal manche Praxis sicher Anstoß erregen konnte<sup>105</sup>. Von den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts an bemühte man sich in den einzelnen Diözesen, den Auswüchsen zu steuern oder eine allgemeinverbindliche Regelung zu treffen<sup>106</sup>. 1783 untersagte ein Dekret Josephs II. die Aufstellung der Heiligen Gräber, doch wurde unmittelbar nach seinem Tod der alte Brauch wieder aufgenommen<sup>107</sup>. Für Franken bestimmte nach der Säkularisation der geistlichen Fürstentümer das Regierungsblatt vom 31. März 1803, „daß die Grabvorstellung Christi nur mit Ausstellung des Sanctissimum zur Anbetung auf einem hinlänglich beleuchteten Seiten-Altar nach liturgischer Vorschrift gefeiert und allenfalls noch auf dem Antependium das Bild des im Grabe liegenden Heilands angebracht werden soll. Jede andere Verzierungen sind bei scharfer Strafe verboten“<sup>108</sup>. Von dem Verbot war auch die Heilig-Grab-Anlage auf dem Michelsberg betroffen. Der Amtmann des in dem aufgelassenen Kloster eingerichteten Spitals erreichte allerdings durch eine geschickte Argumentation bereits 1805 die Erlaubnis, wieder — wie ehemals — die Zeremonien des Karfreitags und der Auferstehungsfeier hier zu begehen<sup>109</sup>. Dieser Brauch hat sich bis in unsere Zeit erhalten.

#### ANMERKUNGEN

- 1 Die Kapelle hat folgende Maße: Länge 1096 cm, Breite 951 cm, Höhe 400 cm, Scheitelhöhe der Kuppel etwa 650 cm. Sie wird durch vier Fenster belichtet; die zwei der Südseite flankieren die Nische der Muttergottes, von denen der Westseite ist das eine über der Tür zum Abteigarten angebracht, das zweite südlich davon in 235 cm Abstand. Alle Fenster setzen 208 cm über dem Boden an.  
Die Zeichnungen des Grundrisses und des Deckenschemas (Abb. 1, 18) sind Herrn Architekt Fritz Ricke, Hannover, zu danken. Die geschlossenen Kreise innerhalb der Umfriedung des Heiligen Grabes bezeichnen auf dem Grundriß den gegenwärtigen Standort der Einzelfiguren, die durchbrochenen Kreise an den Wänden geben einen Anhaltspunkt dafür, wie die ursprüngliche Aufstellung während der Karwoche zu denken ist.
- 2 Die Figuren sind etwas unterlebensgroß; Grabchristus 159 cm, Muttergottes 128 cm, stehende Engel 154 cm, sitzende Engel 110 cm, stehende Grabwächter 170 cm, sitzende Grabwächter 144 cm (die Maße verstehen sich einschließlich der Sockel der Figuren, die je 9 cm messen); Engel zu Seiten der Weltkugel je 54 cm (für alle Größenangaben war der jeweils am höchsten hinaufreichende Teil der Figuren maßgeblich; bei dem rechten der beiden Engel ist dies der erhobene Arm, die Übereinstimmung im Maß mit seinem Pendant erklärt sich aus seiner zierlicheren Körperbildung). Von den Gottvaterdarstellungen in der Kuppel konnten keine exakten Maße genommen werden.
- 3 Maße der Gemälde: 262:157 cm.
- 4 Joachim Heinrich Jäck: Pantheon der Literaten und Künstler Bamberg. Leben und Werke der Künstler Bamberg 1, A-H. Erlangen 1821, S. 113.
- 5 Gustav Barthel: Entwicklungsgeschichte der Bamberger Plastik vom Ende des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Diss. Frankfurt a. M. 1933, S. 48 f.
- 6 Konrad Kupfer: Der Bildhauer Friedrich Theiler aus Ebermannstadt und die Künstlerfamilie Mutschel. Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte 7. Erlangen 1917; 1, S. 93; 2, S. 201.

- 7 Karl Sitzmann: Künstler und Kunsthandwerker in Ostfranken. (Bayreuth) 1957, S. 258, 389.
- 8 Heinrich Mayer: Bamberg als Kunststadt. Bamberg-Wiesbaden 1955, S. 177 — Dr. MH (Michel Hofmann): Volksfrömmigkeit und Staatskirchentum vor 150 Jahren. In: Fränk. Bl. f. Geschichtsforsch. u. Heimatpflege 9, Nr. 8, 1957, S. 29-32 — Alexander von Reitzenstein-Herbert Brunner: Bayern. Reclams Kunstführer. Deutschland. Baudenkmäler 1. 5. Aufl. Stuttgart 1964, S. 124 f.
- 9 Verzeichnis Aller Arbeit die von einem Jahr zum anderen im Jahr 1786 gemacht worden. Bamberg, Stadtarch. Msc. 141 (Hist. Ver. Nr. 2246).
- 10 K. Kupfer (Anm. 6) 1, S. 95.
- 11 Selbst Arbeiten von geringerer Bedeutung, die nur Kreuzerbeträge erbrachten, sind aufgeführt.
- 12 Verzeichnis (Anm. 9), S. 3, 6. Die Talerangaben stehen in der Textspalte; sie wurden von Mutschele für die Abrechnung in der Zahlenspalte in Gulden umgerechnet (1 T = 1,5 fl).
- 13 Diese Art der Ponderation findet sich bereits in der 1. Hälfte des 18. Jahrs., vgl. die aus Bamberg stammende, als Unbefleckte Empfängnis bezeichnete Marienstatue in Frankfurter Privatbesitz (Otto Schmitt-Georg Swarzenski: Meisterwerke der Bildhauerkunst in Frankfurter Privatbesitz 2. Bildwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1924, Abb. 54).
- 14 Beide Engel sind an mehreren Stellen beschädigt und teilweise ergänzt. Rechter Engel: rechte Hand angestückt, Flügel beschädigt. Linker Engel: rechter Arm ergänzt, rechter Flügel am Schulteransatz stark ergänzt.
- 15 Elfriede Baum: Giovanni Giuliani. Wien-München 1964, Abb. 36-38, 70/71. Deutlich wird, daß sich Giuliani bei Werken mit verschiedenem Bedeutungsgehalt — hier Mythologie und religiöser Bereich — einer unterschiedlichen Faltenebung bedient, obwohl sie annähernd gleichzeitig entstanden. Auch er wählt für die ernstesten Themen mit innerer Dramatik, bei denen die Verdeutlichung des Gefühls vom Gewand der Figur mitübernommen wird, den unstofflicheren, abstrakteren Faltentypus.
- 16 Die Beziehungen des Hochstifts Bamberg zu Österreich waren in der 1. Hälfte des 18. Jahrs. besonders intensiv. Zahlreiche Bamberger Künstler wurden von Fürstbischof Lothar Franz von Schönborn zur künstlerischen Fortbildung nach Wien geschickt, wo sich sein späterer Nachfolger, der Reichsvizekanzler Friedrich Carl von Schönborn, ihrer annahm; vgl. hierzu bes. den Abschnitt über Joseph Scheubel d. Ä. bei K. Sitzmann (Anm. 7), S. 474.
- 17 Zum Vergleich sei auf die 1709 entstandene Immaculata Andreas Faistenbergers in der Pfarrkirche von Roding verwiesen, die bei unterschiedlicher Behandlung der Einzelform gleichen Gestaltungsprinzipien folgt (Adolf Feulner: Münchner Barockskulptur. München 1922, Taf. 4).
- 18 Ihre Stelle nehmen heute die Nischenobelisken mit den darin stehenden Engeln ein. Vermutlich befanden sich dort ursprünglich einfache Eckpfosten, kleine Pyramiden mit Kugelbekrönung oder dergleichen.
- 19 G. J. Mutschele hielt sich zwei Jahre in Paris auf, bildete sich an der dortigen Akademie weiter, nahm aber auch zahlreiche Aufträge an, die er, wie es scheint, zur Zufriedenheit seiner Auftraggeber ausführte (J. H. Jäck, Anm. 4; 2, I - Z. Bamberg 1825, S. 66 f. — K. Kupfer, Anm. 6; 1, S. 90).
- 20 Auch bei den stehenden Grabwächtern wäre zu fragen, ob sie nicht in ihrer formalen Erscheinung durch Typen aus Kreuzigungsdarstellungen bestimmt sind. So erinnert der eine der Wächter (Abb. 8) durch die vor die Brust gehaltene Hand an den für die Gottheit Christi Zeugnis ablegenden Hauptmann unter dem Kreuz.
- 21 H. Mayer: Die Kunst des Bamberger Umlandes. 2. Auflage. Bamberg 1952, S. 219.
- 22 Die Kirche in Oberküps wurde (ebda, S. 196) 1798-1802 erbaut; Hofmanns Altarwand dürfte also etwa 1802 entstanden sein.
- 23 Hugo Roder: Johann Bernhard Kamm. Diss. Würzburg 1932. 86. Ber. d. Hist. Ver. Bamberg, 1938, S. 25 ff.
- 24 Ebda, S. 41, 80 — H. Mayer (Anm. 21), S. 202.
- 25 Alfred Schädler: Die Kunstdenkmäler des Landkreises Pegnitz. KDB. Oberfranken 2. München 1961, S. 397 f.
- 26 Dies gilt vor allem für den Engel vorn links, der die anderen in der Qualität eindeutig übertrifft. Vgl. bes. Standmotiv und Hüftausbiegung der Hl. Otilia vom Heinrich-Kunigunden-Altar der Wallfahrtskirche in Gößweinstein (Ebda, S. 228, Abb. 144).
- 27 Dieses Motiv findet sich auch bei zahlreichen Werken Kamms, von dem Hofmann es übernommen hat.
- 28 In Mutscheles Werkverzeichnis S. 14/15 sind in den Jahren 1794/95 mehrere Abschlagszahlungen für die *Bildbauer Arbeit in das Naduralien Cabinet* aufgeführt. Der gesamte Akkord belief sich auf 296 fränkische Gulden, wovon 20 fl vor *nacharbeit* gezahlt wurden. — Für die Gestaltung der Gesichter vgl. auch die der stehenden Scharwächter.
- 29 Vgl. bes. die Figuren des Hl. Joseph und der Immaculata am linken Seitenaltar der Pfarrkirche von Neuhaus/Peg., den Mutschele zusammen mit dem zugehörigen rechten Seitenaltar laut Eintrag auf S. 6 des Werkzeichnisses 1789 arbeitete.
- 30 Die gleiche Art der Wolkenbildung findet sich im Auszug der Pfarrkirche in Kleukheim, der 1790-93 entstand. Zur Datierung vgl. H. Roder (Anm. 23, S. 94 f.), der entgegen dem von ihm angeführten, von Hofmann selbst unterzeichneten Akkord große Teile der Kleukheimer Ausstattung Kamm zuweist; dazu liegt jedoch keine Veranlassung vor. Allgemein fällt bei Roder die Tendenz auf, Hofmann unterzubewerten.
- 31 Vgl. die Lämmer in Reundorf, Ebensfeld, Pinzberg etc.
- 32 Da die Engel in ihrer heutigen Aufstellung sehr schlecht zu fotografieren sind, wurden für die Abb. 16/17 beide auf die Brüstung des Heiligen Grabes versetzt. Diese Anordnung ist also aufnahmetechnisch begründet und entspricht weder der ursprünglichen noch der gegenwärtigen.
- 33 Die feststellbaren Ähnlichkeiten, wie etwa die Bildung der an der Wurzel breit ansetzenden Nase, lassen sich aus dem Lokalstil erklären.
- 34 Für die Bildung der Finger und der Haare vgl. die Putten im Bamberger Naturalienkabinett.

- <sup>35</sup> Wegen der mangelhaften Erforschung der Skulptur dieser Zeit ist vorläufig eine genauere Bestimmung des Künstlers nicht möglich.
- <sup>36</sup> Man muß wohl entweder ein Mißverständnis J. H. Jäcks voraussetzen oder annehmen, daß er, bedingt durch die zwischen Gespräch und Niederschrift liegende Zeitspanne von mehreren Jahren, Hofmanns differenziertere Angaben verallgemeinert hat.
- <sup>37</sup> Auf der ursprünglich flachen Rückseite wurde in etwas grober Manier für das Lamm eine Konsole anstuckiert, deren Wolkenbildung ebenso wie die des Thrones, auf dem der angefügte Gottvater sitzt, sichtlich von der der vorhandenen Teile abweicht.
- <sup>38</sup> Andreas Lahner: Die ehemalige Benedictiner-Abtei Michelsberg zu Bamberg. 51. Ber. d. Hist. Ver. Bamberg, 1889, S. 330.
- <sup>39</sup> Der genaue Titel dieses einzigen aus der fraglichen Zeit erhaltenen Baurechnungsbuches lautet: Closter Monchsbergisch Bau-Rechnung. Aller Ausgab geldt für unterschiedl. Materialien, Handwerksleute und Tagelöhner über den geführten neuen Abtey-Bau oder der Cantzley dann auch für unterschiedl. Arbeit(en) in der Kirch, Capell, Sepultur, Backhauß vnd eine Mauer beym neuen Kuhengarten von Petri Cathedra 1726 biß dahin 1727. Staatsarchiv Bamberg, A 232. — Die, von A. Lahner (Anm. 38) falsch zitierte, Eintragung lautet: *Außgabgeldt dem Stockador — 48 (fl) Martin Grasser wegen der überhaupt accordirt(en) Capell zu fertig(en) melt accord* (fol. 12 v). Aus der Aufführung im Titel geht eindeutig hervor, daß *Capell* und *Sepultur* voneinander unabhängige Bauten sind und die zitierte Abrechnung mit der Sepultur nichts zu tun haben kann.
- <sup>40</sup> K. Sitzmann (Anm. 7), S. 210 — August Gebessler: Stadt und Landkreis Erlangen. Kurzinventar. München 1962, S. 47.
- <sup>41</sup> Auf fol. 2 v des Baurechnungsbuches ist das *Außgabgeldt für Thürstein, Postament, Fensterstein, Plattenschalen* verzeichnet. Lieferant war *Hanns Michael Hoffmann, Steinbauer zu Zeil*. Laut Eintrag lieferte er *1 thür zu 40 Batzen* und *2 fenster zur Sepultur ad 2 T(aler)*. Das in der Titelzeile erwähnte Postament ist vermutlich identisch mit dem für die Muttergottes. Daß tatsächlich zwei Fenster hinzugefügt wurden, zeigt sich an den unterschiedlichen Breitenmaßen. Die Fenster der Südwand messen in der Breite je 140 cm, die der Westwand je 150 cm.
- <sup>42</sup> Abrechnung auf fol. 7 r.
- <sup>43</sup> Das genaue Datum ist nicht feststellbar. Die Quellenlage zur Baugeschichte des Michelsberges ist allgemein sehr schlecht, da, wie A. Lahner (Anm. 38, S. 402 Anm. 4) nach einer Notiz in den Akten des Hist. Ver. zit., alle „alten Urkunden“ während einer Auslagerung nach der Säkularisation verbrannt wurden, „um Kien zu sparen“.
- <sup>44</sup> (Dümlein): Stumme Prediger III. Die Hl. Grabkapelle auf dem Michaelsberge. In: Bamberger Volksbl. 72, 29. 3. 1888 — A. Schuster: Der Totentanz in der Hl. Grabkapelle der Michaelskirche. In: Alt Bamberg 1, 1897/98, S. 180-87; leicht verkürzt in: Bayerland 10, 1899, S. 153 ff. — Paul Finzel: Über Totentänze und den zu St. Michael in Bamberg. In: Mainbote von Oberfranken 1913, S. 38-40; Franken 1, 1913, S. 374-78. — Johann Joseph Morper: Der Totentanz in der Michelsberger Kirche zu Bamberg. In: Bamberger Stadt- und Landkalender 218, 1955, S. 84-86. — DrMH (Anm. 8), S. 32.
- Die bisherigen Ausführungen über den Zyklus betonen vorwiegend den erbaulichen Aspekt. Sie schließen sich z. T. wörtlich an den ersten Deutungsversuch Dümleins an. So begegnet man den gleichen unzutreffenden Vorstellungen in fast allen Bearbeitungen. Der Versuch einer Gesamtinterpretation des Programms und einer entwicklungsgeschichtlichen Einordnung wurde bisher nicht unternommen.
- Plastische Totentanzzyklen sind weit seltener als gemalte. In Stuck ist uns lediglich der etwas frühere in Tarłów/Polen bekanntgeworden; Jan Białostocki: Stil und Ikonographie. Dresden 1965, S. 202, 225, Anm. 71, Abb. 48.
- <sup>45</sup> Allg. Lit., soweit sie sich auch mit der nachmittelalterlichen Entwicklung auseinandersetzt, jeweils mit ausführlicher Bibliogr.: Gert Buchheit: Der Totentanz. Seine Entstehung und Entwicklung. Leipzig 1926 — Ellen Breede: Studien zu den lateinischen und deutschsprachigen Totentanztexten des 13. bis 17. Jahrhunderts. Halle 1931 — P. Stephan Kozáky: Geschichte der Totentänze. Budapest 1936-45; bes. wichtig 3. Lief.: Der Totentanz von heute. Budapest 1941 — Wolfgang Stammler: Der Totentanz. Entstehung und Deutung, München 1948.
- <sup>46</sup> Von Totentänzen im eigentlichen Sinn kann man nur bei den als Reigen gestalteten oder aus Paaren zusammengeordneten Zyklen des späten Mittelalters sprechen. Wichtig in unserem Zusammenhang sind vor allem die beiden Basler Totentänze; Hans Ferdinand Maßmann: Die Baseler Totentänze in getreuen Abbildungen . . . Stuttgart 1847 (mit Wiedergabe der Beischriften). — Schon Hans Holbeins großer Holzschnitt-Totentanz von 1538 bricht mit der mittelalterlichen Tradition, ist also kein echter Totentanz mehr. Er löst das Motiv des paarweisen Tanzens in Einzelszenen auf, in denen jeweils der Tod an die Menschen in ihrer täglichen Umgebung herantritt. Die Auswahl der vom Tod heimgesuchten Menschen entspricht im wesentlichen noch der mittelalterlichen Darstellungen (Alexander Goette: Holbeins Totentanz und seine Vorbilder. Straßburg 1897 — St. Kozáky (Anm. 45), 3. Lief., Taf. 1/II). In der Nachfolge dieses entscheidenden Zyklus entstehen bis weit ins 17. Jahrh. hinein Totentänze, die sich an den von Holbein gegebenen Aufbau anlehnen. Die Auswahl der Vertreter der Stände etc. ist dabei Wandlungen unterworfen, und häufig werden neue Typen eingeführt. Die wichtigsten Zyklen sind in unserem Zusammenhang der umfangreiche Totentanz auf der Spreuerbrücke in Luzern, von Kaspar Meglinger 1626-32 gemalt (Totden Tanz, Oder Klag Sprüch Aller fürnehmsten Ständen vnnnd Handthierung der Welt, Mit schönen Figuren abgemahlet vnnnd Illustriert auff der Mühlin- oder Sprewerbrug zu Luzern. Luzern 1635, 2. Aufl. 1641. Paul Hilber: Der Totentanz auf der

Spreuerbrücke in Luzern. Luzern 1927) und der große Kupferstich-Totenspiegel der Brüder Rudolf und Conrad Meyer aus Zürich (Rudolf Meyers Todten-dantz — Ergäntzet und her aus gegeben Durch Conrad Meyern Maalern in Zürich Im Jahr 1650. St. Kozáky (Anm. 45), 3. Lief., Taf. ix-xii). Wie der Kupfertitel dieses Totenspiegels zeigt, hat sich der alte Terminus Totentanz noch im Barock gehalten. Der Drucktitel jedoch (Sterbenspiegel, das ist sonnklaare Vorstellung menschlicher Nichtigkeit durch alle Ständ und Geschlechter . . .) bringt die angemessenere barocke Bezeichnung. Wir wählten die im Drucktitel von Abraham a Sancta Claras Erbauungswerk, Bemahlte Toden-Capell, zu findende Benennung Totenspiegel. (Besonders meublirt und gezierte Todten-Capelle Oder Allgemeiner Todten-Spiegel, darinnen alle Menschen, wes Standes sie sind . . . Nürnberg 1710. Würzburg 1710). Dieses Werk ist kennzeichnend für eine neue Entwicklung. Es vereint Teile der herkömmlichen Totentänze mit Darstellungen allegorischen oder emblematischen Charakters zu einer über die tradierte Totentanzidee weit hinausgehenden Gesamtdarstellung der Macht des Todes.

47 Die Gestalt des Eremiten gehört zwar schon dem mittelalterlichen Totentanz an (z. B. Großbasel), bei dem er aber dem Tod nur widerstrebend folgt. Erst seit dem 17. Jahrh. gibt es, wohl unter dem Einfluß der Jesuitendramen, Darstellungen, in denen er sich willig vom Tod führen läßt (Meyer'scher Totenspiegel). Entsprechend ist er im Bamberger Zyklus charakterisiert. Die unwirtliche Höhle, in der er hauste, versinnbildlicht den Verzehr auf die Annehmlichkeiten der Welt.

Die Vorstellung, daß der Krüppel oder Bettler den Tod als Freund betrachtet, hat eine lange Tradition; auch im Großbasler Totentanz findet sie sich. Daneben gibt es ebenso Darstellungen des dem Tod widerstrebenden Krüppels, so im Berner Totentanz des Niklaus Manuel Deutsch. Der beigefügte Text spiegelt dort diese Haltung wieder (Paul Zinsli: Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel. Bern 1953, S. xix/73). Im Bamberger Totenspiegel wird durch das Motiv des hilfreichen Tragens gezeigt, daß der Tod hier für sein Opfer nichts Schreckliches an sich hat. Die Ruine zu Seiten des Krüppels deutet dessen Alter und Gebrechlichkeit an, denen mit dem Obeliskens symbolisch die Hoffnung auf die Ewigkeit entgegengestellt ist.

Seltsamerweise wurde der Krüppel in der bisherigen Literatur, ausgehend von Dümlein, fast einhellig als das einzige Kind eines Reichen gedeutet, das der Tod aus dem Elternhaus wegschleppt. Daraus entwickelte sich dann die Fehlinterpretation der nördlichen und südlichen Lünetten als Lebensalterzyklus mit der zusätzlichen, völlig unbelegbaren Behauptung, es handle sich zugleich um einen Tageszeitenzyklus. Von dieser Interpretation ging erst J. J. Morper (Anm. 44, S. 84) ab, der allerdings neue Verwirrung stiftete, da nach ihm dargestellt ist, wie der Tod „einem Mann . . . auf den Rücken sprang und der ihn nun mit sich fortschleppt“.

48 Der Plan in der Hand des Todes zeigt den Grundriß eines längsoblonden Raumes mit einer Art Tumba in der Mitte, so daß die Interpretation als Totenkapelle mit Katafalk für die Exequien gerechtfertigt erscheint.

Der Baumeister im Totentanz ist eine Neuformulierung des 17. Jahrh. Sowohl in Luzern auf der Spreuerbrücke als auch im Meyer'schen Totenspiegel findet sich der aus seiner Arbeit abberufene Baumeister.

Auch die Gruppierung Tod und Soldat ist verhältnismäßig jung. Sie tritt erst seit dem 16. Jahrh. auf, für das der Landsknecht zum festen Begriff geworden war. Bei Holbein begegnet in der 2. Auflage von 1545 der Soldat, der, wie in Bamberg, einen Schwertkampf mit dem Tod zu bestehen hat. Davon ausgehend findet sich der Typus neben anderen bis ins 18. Jahrh. In Bamberg wird der Szene noch der von einem Wall umgebene Turm zugefügt; er ist als Veste *Trutztod* zu deuten, deren vergebliche Verteidigung gegen den Tod durch die Soldaten auf den Jesuitenbühnen dargestellt wurde (Anton Dürrwächter: Die Darstellung des Todes und Totentanzes auf den Jesuitenbühnen, vorzugsweise in Bayern. In: Forschungen zur Kultur und Literaturgeschichte Bayerns 5. Ansbach-Leipzig 1897, S. 113).

Die Konfrontation von noch im Irdischen befangenen jüngeren Männern und mit dem Tod vertrauten Alten war der Zeit geläufig. Das Drama „Aeternitas“ der Freiburger Jesuiten von 1639 zeigt im 1. Akt eine Reihe von *Weltbrüedern*, die gegen ihren Willen vom Tod abberufen werden, während der 2. Akt verschiedene *Waldbrueder und Weltfeindt* auf die Bühne bringt, die *wollend disen Waldvogt und langersehnten Commendanten nit mehr von sich hinweglassen* (A. Dürrwächter, S. 112 f.).

49 Sämtliche Gemälde in den Tondi wurden erst bei der Instandsetzung des Totenspiegels im Jahre 1889 unter einer Schicht blauer Tünche entdeckt und anschließend restauriert (A. Schuster, Anm. 44, S. 187).

Einen Hinweis zum richtigen Verständnis der Szene gibt der Titelvers der Kardinalsdarstellung des Meyer'schen Totenspiegels: *Weil ich in meinem Stand nit alt / Hofft ich die Schlüssel unn den Gwalt / Zur Kirchen, die jetz offen steht / Da man mit mir zur Gräbnuß geht*. Die Vorstellung, die hinter diesem Vers steht, war den Zeitgenossen geläufig. Dies beweist ein inhaltlich ähnlicher, sonst jedoch von dem Meyer'schen Text unabhängiger Titel unter der Kardinalsdarstellung des alten Lübecker Totentanzes von 1463, der 1701 kopiert und mit neuen Versen versehen wurde (F. Naumann: Der Tod in allen seinen Beziehungen, ein Warner, Tröster und Lustigmacher. Dresden 1844, S. 48 ff.).

50 Den Sinn dieser Darstellung verdeutlicht der Titelvers unter der Szene mit dem Gelehrten auf der Luzerner Spreuerbrücke: *Philosophieren, hoch studieren / Thut viel der glehrten Leut verführen / Die mehr aller Sachen ein Anfang / Betrachten als den Untergang*. Eine weitere Parallele für diese Auffassung bietet eines der Jesuitendramen, in dem der Tod ein *nutzliche Lektion von der närrischen Weltweisheit* hält (A. Dürrwächter, Anm. 48, S. 113). Der Gelehrte in dieser Bedeutung gehört der neueren Entwicklung der Totentänze an. Er tritt erst im 17. Jahrh. neben die älteren Typen des Arztes und des Sterndeuters.

51 Am Beginn der mit der Renaissance einsetzenden Maler-Darstellungen in den Totentänzen steht die des Berner Totentanzes, um 1515-20, des Nikolaus Manuel Deutsch (A. Goette, Anm. 46, S. 147 ff., Abb. 83). In der Folge fehlt der Maler in kaum einem der großen Zyklen. Seit dem 16. Jahrh. (Totentänze in Luzern, Tarlow, Meyer'scher Totenspiegel etc.) wird der Maler im Atelier gezeigt, wo ihn der Tod aus der Arbeit abrufft.



- 52 Die Bamberger Darstellung folgt im Aufbau, entgegen dem sonst meist bestimmenden, von Holbein geprägten Bildschema, das den Kaufmann bei seinen Waren im Hafen zeigt (Luzern, Meyer), dem Typus des barocken Fürstenbildes, bei dem der Porträtierte den Vordergrund einnimmt, während im durch Vorhänge abgeteilten Hintergrund dessen Wirkungsfeld erscheint. Für den Inhalt ist jedoch ohne Einschränkung die mittelalterliche Tradition bestimmend; dies geht eindeutig hervor aus der dem Großbasler Totentanz beigefügten Inschrift . . . *Der Tod nimpt weder Gelt noch Gut / nun tanzen her mit freyem Mut* und aus der Klage des Kaufmanns . . . *Der Tod hat meine Gab verschmacht* (H. F. Maßmann, Anm. 46, Anhang Taf. vi). Der mißglückte Versuch des Kaufmanns, sich vom Tod loszukaufen, begegnet auch im Totentanzdrama der Ingolstädter Jesuiten von 1609 (A. Dürrwächter, Anm. 48, S. 102).
- 53 Zu diesen beiden im Vordergrund stehenden Attributen vgl. Abraham a Sancta Clara (Anm. 46, S. 164, 228), zur Seifenblase als Vanitassymbol bes. Wolfgang Stechow: Homo Bulla. In: Art Bull. 20, 1938, S. 202 ff. — In der Auswahl der beiden Symbole ist sicher auch eine ironisierende Allusion auf die dem Kirchenfürsten zustehende Ehre des Weihrauchs und seinen wie eine Seifenblase zerplatzenden Wunschtraum zu sehen.
- 54 In bezug auf die Mittelszene führen die begleitenden Gerippe hier zu der Bemühung des Gelehrten, den Ursprung der Dinge zu ergründen, die Gegenhaltung des *respice finem* vor Augen. Die Vorstellung des über dem Schädel meditierenden Todes entstammt der Ikonographie des 16. Jahrh. (Andreas Vesalius: *De humani corporis fabrica*. Basel 1543 — *De artibus opuscula* xl. Essays in honor of Erwin Panofsky 2. Hrsg. v. Millard Meiss. New York 1961, S. 80, Abb. 1).
- 55 Zur Meta als Symbol für *finis* vgl. Giovanni Piero Valeriano: Hieroglyphica . . . Basel 1575, fol. 291. Wie aus seinem Text hervorgeht, ist die Meta auch als Ruhmesmal zu deuten. Gerippe, die die Taten eines Menschen auf einer Tafel verzeichnen, finden sich im Barock häufig an Epitaphien (E. Panofsky: *Mors vitae testimonium*. The positive aspect of death in renaissance and baroque iconography. In: Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich. München 1964, S. 221 ff.). Diese positive Bedeutung — der Tod verkündet den Ruhm des Verstorbenen — klingt in der Bamberger Darstellung ebenfalls an und entspricht der doppelten Bedeutung der Meta.
- 56 Dümlein (Anm. 44) deutet das Zifferblatt und den Pfeil als das Anzeigen der Todesstunde durch den Tod. Im Präludium II des Freiburger Jesuitendramas „Aeternitas“ führt der Tod, der zugleich *wirdt verstanden als die sterblichkeit oder Zeit . . . 12 umbras* mit sich, also wohl ein Zifferblatt (A. Dürrwächter, Anm. 48, S. 112).
- 57 Die Pyramiden am linken Bildrand bedeuten nicht, daß die Szene sich in Ägypten abspielt; da dies Land in der damaligen Vorstellung Asien zugerechnet wurde, dienen sie vielmehr zur allgemeinen Kennzeichnung dieses Erdteils (vgl. die große Allegorie Asiens von G. B. Tiepolo im Treppenhaus der Würzburger Residenz). Man kann darin keinesfalls, wie Dümlein und P. Finzel (Anm. 44), das Grabmal des als Herrscher Afrikas aufgefaßten „Pharaonen“ sehen. Die Darstellung des Todes als Bote, der eine Nachricht von tödlicher Tragweite überbringt, ist verschiedentlich vorgeprägt, so in der Ratsherrnszene auf der Luzerner Spreuerbrücke und — besonders eindrucksvoll — in dem Totentanz, den Jakob van Wyl 1615 für das Jesuitenkolleg in Luzern schuf (Werner Y. Müller: *Der Luzerner Totentanz des Jakob van Wyl*. Zürich 1941). Der Tod überreicht dort als türkischer Bote dem Kaiser ein Dokument, wohl auch eine Kriegserklärung. Dieser Typus erscheint also in Bamberg in einfacher Umkehrung.
- 58 Formal bilden die Erdteiallegorien und die Gemälde in den Ovaltondi innerhalb der Deckenkomposition eine zusammengehörige Gruppe. Das Bemühen, inhaltlich an sich nicht als Einheit zu verstehenden Szenen auf Grund ihrer formalen Verbundenheit auch im Ikonographischen zu verklammern, ist für die Gestaltungsweise des Barock kennzeichnend. Die Zuordnung der Erdteile zu den jeweiligen Darstellungen der Tondi ist daher nicht zufällig. So erscheint unter dem Kirchenfürsten der Erdteil Amerika, auf den sich im 16./17. Jahrh. die Mission konzentrierte. Asien/Ägypten, seit alters her das Land der Weisheit und der Wissenschaften, vor allem der Mathematik und Astronomie, ist dem Gelehrten zugeordnet. Ein sinnvoller Zusammenhang ergibt sich auch aus der Verbindung des Malers mit Europa, der Hüterin der Kultur und Schirmherrin der Künste, und der Afrikas mit dem Kaufmann, da dieser Erdteil gerade im 18. Jahrh. als Kolonialgebiet immer stärker in den Gesichtskreis trat (Stichwort „Erdteile“ in: RDK 5, Sp. 1107 ff.).
- 59 Eine solche Erweiterung war in der literarischen Produktion des 17. Jahrh. bereits vorbereitet, vor allem durch die Jesuitendramen und die in den entsprechenden Passagen weit über den Rahmen der alten Totentänze hinausgehende Erbauungsliteratur des Abraham a Sancta Clara, der aber wohl seinerseits auf ältere Schriftsteller, wie etwa Joh. Weichard von Valvasor und dessen „Theatrum mortis humanae“ (Salzburg 1682) zurückgegriffen hat. Der erbauliche Grundton dieser Werke hat in dem Bamberger Totenspiegel nur geringen Nachhall gefunden; vorherrschend ist die ironisch-satirische Stimmung des Ganzen, die auf die ältere Tradition zurückgeht.
- In Anlage und ikonographischem Programm ist für den Bamberger Zyklus — bei aller Abhängigkeit einzelner Motive von der Überlieferung — kein direktes Vorbild aufzufinden. Allerdings ist die Entwicklung des Totentanzes nach Holbein und besonders im Barock noch nicht gründlich untersucht worden, da die Meinung vorzuherrschen scheint, es handle sich bei diesen Zyklen lediglich um Verfallsprodukte, die im wesentlichen nicht über Holbein hinausführten (G. Buchheit, Anm. 45, S. 185).
- 60 Trotz der einschlägigen Arbeiten von Christian Friedrich Rupp (*Der Dekor des Bandwerkstils und des frühen Rokoko in Franken*. Diss. Erlangen 1934) und O. Blüth ([Marum]: J. J. Vogel und die Stukkaturen in Oberfranken von 1680-1740. Diss. Frankfurt a. M. 1922) erlaubt es die augenblickliche Forschungslage nicht, zu einer näheren Bestimmung zu gelangen. Die Arbeit von Rupp will mehr einen allgemeinen Überblick als

- Einzelforschung bieten, und die Dissertation von Blüth leidet unter der mangelnden Scheidung der einzelnen Mitglieder der Künstlerfamilie.
- 61 K. Sitzmann (Anm. 7), S. 164 f. — C. F. Rupp (Anm. 60), S. 27 — H. Mayer (Anm. 8), S. 165 (durch die Angabe des Vollendungsdatums von 1729 eines der Altargemälde wird ein Anhalt für die Vollendung der Ausstattung gegeben).
- 62 Die Frage der Urheberschaft des Systems einer Stuckdekoration ist schon deshalb schwer zu entscheiden, weil zahlreiche Komponenten dabei eine Rolle spielen. Von Fall zu Fall können der Architekt oder der Bauherr durch Entwurfsskizzen oder Vorlageblätter auf die Ausführung Einfluß nehmen. Auch die Bestimmung des betreffenden Raumes spielt bei der Wahl des Dekorationschemas mit hinein. So wurde in Bamberg der Plafond in einzelne kräftig gerahmte Felder unterteilt, eine Gestaltungsweise, die Formprinzipien des 17. Jahrh. reflektiert, hier jedoch angemessen erscheint, weil durch sie die ikonographische Aussage unterstrichen wird und die ornamentalen Teile in dienender Funktion gehalten werden. Der völlig verschiedene Charakter der beiden Räume — in Bamberg ist es eine Kapelle, in Küps ein der Geselligkeit dienender Saal — darf bei einer Zuweisung daher nicht außer acht gelassen werden. — Auf diesen Fragenkomplex wird an anderer Stelle ausführlicher einzugehen sein.
- 63 Vgl. die Profilierung der ungewöhnlich kräftigen Rahmungen des Mittelfeldes der Decke, die fächerförmigen Kartuschen und die an einer Seite durch einen Wulst betonten Bänder. Vergleichbare Architekturmotive (Ruine und Obelisk) sind zwischen den Jagdszenen der Hohlkehle eingefügt. Die Behandlung der Felsen und Sträucher entspricht ebenfalls der in Bamberg.
- 64 Tilman Breuer (Landkreis Kronach. Kurzinventar. München 1964, S. 169) vermutet den Meister der Stuckdekoration des Neuen Schlosses im Umkreis der Vogelwerkstatt.
- 65 Die Lit. ist zusammengestellt bei Walter Schulten: Die Heilige Stiege auf dem Kreuzberg zu Bonn. Düsseldorf 1964.
- 66 Bei Anton von Bucher (Sämtliche Werke 1. Hrsg. v. Joseph von Klessing, München 1819, S. 63) wird „die Erfindung des heil. Grabes den Ignazianern“ zugeschrieben. Neil C. Brooks (The sepulchrum Christi and its ceremonies in late medieval and modern times. In: Journ. of Engl. and Germanic philology 27, 1928, S. 156) sieht in der Aussetzung des Allerheiligsten den Einfluß der Jesuiten. Diese nahmen selbst die Urheberschaft des Brauches für sich in Anspruch (Johannes Schmidl: Historia Societatis Jesu Provinciae Bohemiae 1. Prag 1774, S. 127). Georgius Varus und der Rektor des Prager Kollegs Hoffaeus werden als Gewährsmänner für die Behauptung zitiert, *societatem excitandi Christo Domino Sepulchri initium Pragae fecisse, ac inventionis huius Authorem esse*. Es verlautet aber nichts darüber, wie das 1559 für Prag erstmals bezugte Heilige Grab beschaffen war. Erst 1570 wird das Altarsakrament erwähnt, vor dem sich mechanisch bewegte Engel verneigen (S. 288). Nach Christian Greinz (Die fürsterzbischöfliche Kurie und das Stadtdekanat zu Salzburg. Salzburg 1929, S. 126) soll im Salzburger Dom schon von 1545 an das Sanctissimum beim Heiligen Grab ausgesetzt gewesen sein, doch fehlt für diese Behauptung jeder Quellenbeleg.
- 67 N. C. Brooks (Anm. 66), S. 156 — Joseph Andreas Jungmann: Die Andacht der vierzig Stunden und das Heilige Grab. In: Liturgisches Erbe und pastorale Gegenwart. Innsbruck 1960, S. 301 ff. Im Bamberger Dom wurden, wie Xaver Haimerl (Das Prozessionswesen des Bistums Bamberg im Mittelalter. Münchner Studien zur historischen Theologie 14. München 1937, S. 23) nachweist, das Adorationskreuz und das Allerheiligste — das letztere wurde seit dem 15. Jahrh. in einer großen Monstranz getragen — im Grab beigesetzt. W. Schultens Vermutung (Anm. 65, S. 94), daß im späten Mittelalter am Heiligen Grab in Wienhausen vielleicht schon eine Monstranz „im Gebrauch“, d. h. ausgestellt gewesen sei, wird durch Horst Appuhns Bemerkung (Kloster Wienhausen. Hamburg 1955, S. 23) über deren Aufbewahrung im Gehäuse des Sarkophags hinfällig.
- 68 Die vielfach zitierte Bemerkung *in ordine div. officii secundum consuetudinem chori Turicensis an. 1260* — nach J. A. Jungmann (Anm. 67), S. 307 Breviarium — wurde durch Abt Gerbert von St. Blasien überliefert (Martin Gerbert: Vetus liturgia allemanica disquisitionibus praeviis notis, et observationibus illustrata 2. St. Blasien 1776, S. 858): *Contra omnem rationem est, quod in quibusdam ecclesiis Eucharistia, in huiusmodi archa sepulchrum repraesentante poni consuevit et claudi. Ibi enim Eucharistia, quae est verum et vivum corpus Christi, ipsum Christi corpus mortuum repraesentat, quod est indecens penitus et absurdum.*
- 69 E. M. Vetter: Die Psalmodia Eucharistica des Melchior Prieto. Habil. Schr. Heidelberg 1963 (Masch. Schr.). Charakteristisch ist auch die damalige Verbreitung des vierzigstündigen Gebets in der Verbindung mit der Aussetzung des Allerheiligsten (J. A. Jungmann, Anm. 67, S. 295 f.).
- 70 Dazu vor allem Hans Tintelnot (Barocktheater und barocke Kunst. Berlin 1939, S. 271 ff.), der auch auf den Einfluß der 1693 erstmals veröffentlichten Dekorationsentwürfe Pozzos für das vierzigstündige Gebet hinweist (S. 276); die bei Wolfgang Kautzsch (Das Barocktheater im Dienste der Kirche. Die theatralische Raumkunst des Barock in ihren Hauptphasen. Diss. Leipzig. Gelnhausen 1931, S. 61) ebenfalls zu findende Annahme, daß damit die religiöse Übung der Karwoche gemeint sei, ist irrig. Auch die Themen der Aufbauten lassen erkennen, daß sie nicht als Heilig-Grab-Dekorationen dienen. Auf dem Entwurf von Andrea Pozzo (Perspectivae pictorum atque architectorum 1. Augsburg 1706, Taf. 66) für ein Heiliges Grab (*pro feria v et vi hebdomadae sanctioris*) liegt der Leichnam Jesu unter dem Altar, auf dem in einer Urne das Allerheiligste aufbewahrt wird. Darüber steht die Schmerzensmutter unter einer Säulenstellung; zwei trauernde Engel und zwei mit Leidenswerkzeugen sind auf den Brüstungen angeordnet. Pozzo soll selbst auf seiner Reise nach Wien das Heilige Grab der Innsbrucker Jesuitenkirche entworfen haben (Nikolaus Grass: Barock-Heiliggräber. In: Ostern in Tirol. Schlern-Schriften 169, 1957, S. 235). — Daß eine aufwendige Heilig-Grab-Anlage auch Gegenstand der Bühnendekoration sein konnte, zeigt die Ankündigung einer *Passions-Tragoedie* der Stadtmusikanten in München (wohl 1762), in der unter den *besonderen Auszierungen* das Grab Christi auf

- das herrlichste illuminiert genannt wird (Paul Legband: Münchener Bühne und Litteratur im 18. Jahrhundert. In Oberbayer. Arch. 51, 1904, S. 65). In einem K. A. gezeichneten Aufsatz (Die Errichtung des heiligen Grabes in der Charwoche. In: Kirchenschmuck 23, Stuttgart 1868, S. 5) wird gefordert, auf „unwürdige Schnurrereien, welche nur nach dekorativem Theatereffekt haschen, die fromme Empfindung verletzen und die Andacht stören“, zu verzichten, und als beste Lösung empfohlen, Formen romanischen Stils zu verwenden.
- 71 Zum *Castrum doloris* vgl. RDK 3, Sp. 373 ff. — Joseph Furttentbach (Newes Itinerarium Italiae. Ulm 1627, S. 81) bezeichnet die *sepoltura santa*, die er im Palast der Medici sah, als *Castrum doloris* oder *sepulcrum Dominicum* (Philipp Maria Halm: Heilige Gräber des 18. Jahrhunderts. In: D. christl. Kunst 1, 1904/05, S. 184 — N. Grass, Anm. 70, S. 229).
- 72 Vgl. die in der Chronik der Augustinerbarfüßer in Wien überlieferten Themen; erwähnt in: D. Kirchenschmuck 5, 1874, S. 118; Polemik von F. A. Obermayr (Bildergalerie katholischer Mißbräuche. Frankfurt-Leipzig 1784, S. 73), der es als Mißbrauch anprangert, Christus *statt des Grabes in ein Theater zu legen*.
- 73 Isaias 11, 10. Die Inschrift ist u. a. zu finden an dem zwischen 1734 und 1757 gefertigten Heiligen Grab der Zisterzienserkirche von Raitenhaslach (Ph. M. Halm, Anm. 71, S. 167 m. Abb.), an der Karfreitagsdekoration des Hochaltars von Johann Georg Bergmüller in Diessen (ebda, S. 166 m. Abb.), an dem Heiligen Grab von Christoph Brandstätter aus den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrh. in Maria Luggau (Franz Kollreider: Krippen und Heiliggräber in Osttirol. Lienz 1958, S. 48). Vgl. auch W. Schulten (Anm. 65, S. 99 f.), der irrtümlich den 12. statt den 10. Vers angibt.
- 74 Weitere Beispiele sind das Heilige Grab in der Asamkirche in München von 1733 (Carl Lamb: Zur Entwicklung der malerischen Architektur in Südbayern in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Diss. München. Würzburg 1937, S. 41) und das unter der 1751 vollendeten Heiligen Stiege auf dem Kreuzberg bei Bonn (W. Schulten, Anm. 65, S. 87 f., wo noch einige Beispiele aufgeführt sind). In Raitenhaslach ist das Heilige Grab in der Vorhalle der Kirche in einen Schrank eingebaut, der am Gründonnerstag geöffnet wird.
- 75 Daran nimmt G. Barthel (Anm. 5, S. 49) Anstoß, allerdings in dem Glauben, daß es sich um eine stilistische Eigentümlichkeit der siebziger Jahre handle.
- 76 Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth: Marginalien zu Nicolaus Gerhaert von Leyden. Festschrift Karl Oettinger. Erlangen 1967, S. 215 ff.
- 77 Die Anlage der Kuppel ist selbstverständlich vor allem im Zusammenhang mit dem Typus des Heiligen Grabes in Jerusalem zu sehen.
- 78 Vgl. die Stelle in dem während des Mittelalters häufig als Werk des Hl. Bernhard bezeichneten *Planctus Mariae* des Zisterziensers Ogier: *Sepulto Domino, sepulcrum mater amplectit omni corde, et qua poterat voce benedicebat filium suum. Sedens ad sepulcrum in viso capite illi extendebat manus desuper osculans illud* (PL 182, Sp. 1140).
- 79 Albrecht Ritter von Camesina: Das Passionsspiel bei St. Stephan in Wien. In: Ber. u. Mitt. d. Alterthums-Ver. zu Wien 10, 1869, S. 337. — Angeblich (D. Kirchenschmuck 26, 1895, S. 156) befanden sich in Albertis Heilig-Grab-Kapelle der Rucellai von 1467 in S. Pancrazio in Florenz der „Sarkophag Christi mit einer Statue Mariens daneben“, doch erwähnen Walter u. Elisabeth Paatz (Die Kirchen von Florenz 4. Frankfurt a. M. 1952, S. 570) nur eine Figur des toten Heilands aus dem 19. Jahrh. Eine Marienfigur weist auch die in Anm. 70 beschriebene Heilig-Grab-Dekoration Pozzos auf.
- 80 War an der Decke in der Zusammenstellung des Todes mit den Allegorien der Erdteile die Vorstellung von dessen Macht über die Welt vergegenwärtigt, so ist analog dazu in dem über der Weltkugel ausgesetzten Sanctissimum die den Tod überwindende Herrschaft Christi versinnbildlicht. Das Motiv der von der Schlange umwundenen Weltkugel, das auch im Zusammenhang der Immaculata-Darstellung begegnet, geht auf das 16. Jahrh. zurück. In Verbindung mit dem Opfertod Christi erscheint es unter dem Kruzifixus des 1693 von Fischer von Erlach entworfenen Hochaltars der Wallfahrtskirche von Mariazell.
- 81 In einem *Exercitium poeticum de Christo resurgente* von Rottenbuch aus dem letzten Drittel des 17. Jahrh. (München, Bayer. Staatsbibl., Clm 12 429 f., S. 169 ff.) inspiriert der Anblick des Heiligen Grabes und der Gläubigen, die es besuchen, den Dichter, die in Bamberg ikonologisch entfaltete Vorstellung auf der Bühne zu gestalten: Dem sich der Herrschaft über alles Leben rühmenden Tod werden durch die Erlösungstat Christi die Grenzen seiner Macht bewußt, so daß er mit dem Leben Frieden schließt. Vgl. auch A. Dürrwaechter: Passionsspiele auf dem Jesuiten- und Ordenstheater. In: Hist.-polit. Bl. f. d. kath. Deutschland 126, 1900, S. 560.
- 82 Vgl. die Darstellung im Meyer'schen Totentanz (St. Kozáky, Anm. 45, 3. Lief., Taf. XII Nr. 29).
- 83 Sie erscheinen auch auf dem Heilig-Grab-Entwurf von Johann Anton Gump, der Himmelsphäre über dem Gebälk zugeordnet, in der das geopfert Lamm zu Füßen des Vaters vor der Weltkugel mit dem darin dargestellten Sündenfall liegt (Peter Strieder: Entwürfe zu „Heiligen Gräbern“ in Münchner Kirchen. In: D. Münster 4, 1951, S. 278, Abb. 14).
- 84 Eine Parallele bietet eine Zeichnung nach Sebald Beham, auf der vier Evangelisten den über Tod und Teufel triumphierenden, auf der Weltkugel stehenden Auferstandenen umgeben (Elfried Bock: Die Zeichnungen der Universitätsbibliothek Erlangen. Frankfurt a. M. 1929, Taf. 119 Kat. Nr. 314).
- 85 Zu seiner Charakterisierung vgl. A. Lahner (Anm. 38), S. 325 ff.
- 86 Abschrift aller in unserer Vater-Stadt Bamberg Vorfindlichen Grabmaalen und gedächtnissen Zusammengetragen von einem Liebhaber des Altertums Joanne Sebastiam Schram pro tempore chor: Rector: ad D:V: Bamberge SS: auf dem Kaulberg. Bamberg, Stadtarch., Ms. 456d (Hist. Ver.), S. 587/88 (A. Lahner, Anm. 38, S. 328 f.).

- 87 Einige Bodenplatten tragen in Erinnerung an die ehemals dort befindlichen Grabplatten noch Sterbedaten oder Kreuzzeichen. Möglicherweise hat der nach F. Kollreider (Anm. 73, S. 45 f.) für manche Orte überlieferte Brauch, das Heilige Grab in der Friedhofskapelle oder im Beinhaus aufzustellen, bei dem Entschluß zur Umgestaltung eine Rolle gespielt.
- 88 Es gibt auch sonst Beispiele dafür, daß Heilige Gräber im Lauf der Jahre erweitert wurden. Anlaß dazu war sicher gelegentlich der fromme Eifer, etwas Neues zu bieten und nach Möglichkeit die aufwendigste Anlage im Umkreis zu besitzen. In Bamberg erhielt 1765 die Dominikanerkirche ein umfangreiches Heiliges Grab von Bernhard Kamm (H. Roder, Anm. 23, S. 100), das eventuell einen solchen Anlaß bieten konnte; es ging bei der Säkularisation verloren.
- 89 Cesare Ripa: *Iconologia*. Rom 1603, S. 165. Hier ist die Vorstellung *Flagello di Dio* durch einen stehenden, bärtigen Mann mit einer Geißel in der rechten und einem Bündel Blitze in der linken Hand illustriert. Freundl. Hinweis von Herrn cand. phil. Wolfger Bulst, Heidelberg.
- 90 Die Vorstellung des strafenden Gottvaters klingt schon in J. A. Gumpss Entwurf für die Heilig-Grab-Dekoration der Münchner Theatinerkirche von 1695 an (P. Strieder, Anm. 83, S. 276, Abb. 1). Als Versöhnungsopfer und als Zeichen der Versöhnung erscheint das Allerheiligste in der Monstranz auf der von Engeln getragenen Bundeslade (ebda, S. 281, irrtümlich als das heilige Buch bezeichnet). Auf dem in Anm. 83 erwähnten Entwurf hält Gottvater zum Zeichen der Versöhnung durch das unter ihm gelagerte Opferlamm einen Palmzweig in der Rechten.
- 91 H. Mayer (Anm. 21), S. 21.
- 92 Die Tafel ist, wie die Wiedergabe des Themas bei drei Immaculata-Darstellungen — die älteste von 1764 — des Kremerschmidt erweist, als Grabplatte zu interpretieren (Karl Garzarolli-Thurnlackh: Martin Johann Schmidt. Zürich-Wien-Leipzig 1925, Abb. 31). Zu dem Thema vgl. auch Ernst Guldan (Eva und Maria. Graz-Köln 1966, S. 122), der sich zu dessen Herkunft jedoch nicht äußert. Es scheint nicht ausgeschlossen, daß es zuerst im Zusammenhang mit Heilig-Grab-Dekorationen verwendet wurde.
- 93 Ernst Beutler-Josephine Rumpf: Bilder aus dem Frankfurter Goethemuseum. Frankfurt a. M. 1949, S. 6 f., Taf. 3. Freundl. Hinweis von Herrn Dr. Jörg Gamer, Heidelberg, dem auch für seine sonstigen sachkundigen Bemerkungen an dieser Stelle noch einmal herzlich gedankt sei. Die Skizze wird bei anderer Gelegenheit ausführlicher behandelt werden.
- 94 Dargestellt sind auf den Obelisksen, links vorn: Hellebarde, Morgenstern, Rohr und Dornenkrone; links hinten: die Geißelsäule mit Geißel und Rute; rechts hinten: Kreuz, Kelch, Säbel, Laterne und Speiß; rechts vorn: Lanze, Stab mit Essigschwamm, Hammer, Zange und Nägel. Schon auf der von Pozzo veröffentlichten Heilig-Grab-Dekoration (Anm. 70) flankieren Engel mit den Leidenswerkzeugen den Aufbau. In St. Antoni in Anras (1723) sind diese neben dem Altar, unter dessen Mensa der Leichnam Christi liegt, angeordnet (F. Kollreider, Anm. 73, Abb. 57); vgl. auch den Prospekt der Allerheiligenkirche in Hall von 1771 (Ph. M. Halm, Anm. 71, S. 185 m. Abb.) mit den das Kreuz in der Glorie umschließenden armatragenden Engeln und das Heilige Grab in St. Andrä in Abfaltern (um 1800), bei dem sich mittels eines Uhrwerks die Engel mit den Leidenswerkzeugen um das Podest für die Monstranz bewegen.
- 95 K. Sitzmann: Forchheims Kirchen, ein Spiegel Bamberger Kunst. Forchheim 1922, Abb. 40. Der Pinzberger Pfarrer Kretschmar betont in seinem Bericht von 1782 an das Ordinariat, daß dieses Heilige Grab, das nur während dreier Tage im Jahr gebraucht würde, mehr gekostet habe als die Ausstattung seiner Kirche mit Altären und der Kanzel (H. Roder, Anm. 23, S. 79).
- 96 Schon einem der ältesten erhaltenen figürlichen Heiligen Gräber — in Freiburg i. Br., um 1330-40 — sind zwei Engel beigelegt (Annemarie Schwarzweber: Das Heilige Grab in der deutschen Bildnerei des Mittelalters. Freiburg i. Br. 1940, Abb. 4). — Gegen „sogenannte Trauerengel mit weißem Nastuch in der Hand“ wendet sich K. A. (Anm. 70, S. 4).
- 97 Johannes 19, 41. Vgl. die Dekoration der St. Jakobskirche in Innsbruck von 1725 (N. Grass, Anm. 70, S. 238 f. — W. Schulten, Anm. 65, S. 102 f.); wie weit Schultens Behauptung, mit dem Garten sei zugleich das Paradies gemeint, richtig ist, bedarf einer genaueren Untersuchung. K. A. (Anm. 70, S. 5 f.) rechtfertigt die Schmückung des Heiligen Grabes mit Blumen wie folgt: „Es ist auch ganz billig, daß der Garten grünt und blüht, in dessen Mitte jenes Grab steht, das keine Verwesung, keinen Tod, wohl aber den Tod des Todes umschließt, den Leib desjenigen, der die Verwesung nicht sah.“
- 98 Auf dem in Anm. 83 genannten Entwurf von J. A. Gumpss geht der Blick durch die Bogenöffnung im Hintergrund auf den Kalvarienberg mit den drei leeren Kreuzen.
- 99 Ihre Reihenfolge geht in der heutigen Anordnung von links nach rechts. Dargestellt sind: Christus am Ölberg, der Verrat des Judas — in einer ungewöhnlichen Formulierung, da auf die Begleitpersonen verzichtet wurde und Christus, bereits gebunden, den Kuß des Verräters empfängt —, die Geißelung, die Dornenkrönung, Christus von Pilatus vorgeführt und einer der Felle unter dem Kreuz.
- Der Name Scheubel wurde in Verbindung mit den Gemälden wohl zum ersten Mal genannt von M. Landgraf: Das Kloster Michaelsberg Benedictiner-Ordens und das Elisabethen-Katharinenspital zu Bamberg. Bamberg 1837, S. 7 — H. Mayer (Anm. 8, S. 177) weist die Bilder ohne Begründung dem jüngeren Scheubel zu; später (St. Michael zu Bamberg. Kleiner Kunstführer 336. 3. Aufl. München 1959) führt er sie dagegen als Werke Josef Scheubels an, ohne zwischen Vater und Sohn zu unterscheiden. Zweifellos handelt es sich bei den recht mäßigen Arbeiten um Gemälde aus dem Umkreis des älteren Scheubel.
- 100 Dagobert Frey: Der Realitätscharakter des Kunstwerks. Wien 1946, S. 140 f.
- 101 A. v. Camesina (Anm. 79), S. 337.

- <sup>102</sup> Felix Lipowsky: Geschichte der Jesuiten in Bayern 1. München 1816, S. 198. J. Schmidl (Anm. 66, S. 127) betont im Anschluß an den Bericht über die Errichtung des ersten Heiligen Grabes 1559 in Prag ebenfalls: *nihil enim tenacius insidet menti, haeretque; nihil potentius movet, quam ea, quae sunt oculis subjecta fidelibus.*
- <sup>103</sup> F. Lipowsky (Anm. 102), S. 199. Vgl. auch die aufschlußreiche Stelle bei J. Schmidl (Anm. 66, S. 127 f.): *Experti itaque Primi Patres Nostris, quam alta in Mysteriis Divinis, ac Doctrina Fidei, populos premeret ignoratae nox, hanc ut illi dispellerent, et notitiam Christiano cuique necessarium rudibus, facili ad captum methodo insererent, mox a primo suo ingressu, Ritus Caeremonias, Processiones, solemnitates varia spectacula, et repraesentationes ex more Ecclesiae, ubique induxerunt.*
- <sup>104</sup> Die 965/75 von Aethelwold verfaßte *Regularis concordia* begründet die am Karfreitag am Heiligen Grab stattfindenden Zeremonien: *ad fidem indocti vulgi et neophytorum corroborandam* (D. Kirchenschmuck 5, 1874, S. 78).
- <sup>105</sup> Charakteristisch ist die Erklärung des Churfürstl. fränkischen General-Commissariats in Bamberg in dem gegen die Aufstellung von Weihnachtsskrippen gerichteten Erlaß vom 4. November 1803: „Sinnliche Darstellungen gewisser Religionsbegebenheiten waren nur in einem solchen Zeitraum nützlich oder gar notwendig, in welchen es an geschickten Religionsdienern fehlte, die Unterrichtsanstalten noch sehr selten und ganz mangelhaft waren und das Volk noch auf einer solch niedrigen Stufe der Kultur und Aufklärung stand, daß man leichter durch Versinnlichung der Gegenstände als durch mündlichen Unterricht und Belehrung auf den Verstand wirken und dem Gedächtnisse nachhelfen konnte.“ Es folgt die Feststellung, „daß es solcher Vehikel zur religiösen Aufklärung und Belehrung nicht mehr bedarf“ (M. Hofmann, Anm. 8, S. 31).
- <sup>106</sup> 1783 untersagte ein Erlaß des Brixener Fürstbischofs die Errichtung der aufwendigen Heiligen Gräber und verfügte, daß statt dessen nur eine Tumba mit dem Leichnam Christi aufgestellt und das Allerheiligste ausgesetzt werde (N. Grass, Anm. 70, S. 254). 1786 gab die Diözese Passau eine Instruktion über das Aussehen des Heiligen Grabes heraus und veröffentlichte das im Vorjahr im Passauer Dom errichtete als Modell in einem Kupferstich von Johann Friedrich Carl (Kreisarch. München, H. R. Fasc. 461, Nr. 36; N. C. Brooks, Anm. 66, S. 158 — E. Guldán: Das Heilige Grab im Dom zu Passau 1785. In: D. Münster 7, 1954, S. 253 f., Abb. S. 248). Ein bereits bestehender Altar ist mit einem Antependium versehen, das einen mit den Leidenswerkzeugen dekorierten Sarkophag aufweist. Der Tabernakel ist als Sarkophag gebildet; auf ihm steht, von Kerzen umgeben, das verhüllte Sanctissimum, und dahinter ragt das Kreuz mit dem um die Querarme geschlungenen Tuch auf. Interessant und sicher symptomatisch für die Einstellung weiter Kreise der Bevölkerung zu dieser Neuerung ist die von Brooks (S. 159) zit. Eingabe der Gemeinde von Triftern: *Und da nun das ganze Pfarr Volck zu dem schon vorhandenen Grab die greste devotion hat, und ihnen hiebey grossen seelen nuzen verschafen, welche andacht aber bey dem Neu errichtenden Grab . . . sehr gering ablaufen wurde, als ergethet . . . unser . . . bitten . . . das das . . . grab noch ferners . . . beybehalten werden dürfte.* Auch der Fürstbischof von Würzburg Franz Ludwig von Erthal (1779-95) hat sich gegen die *unwürdigen Verzierungen* der Heiligen Gräber gewendet (M. Hofmann, Anm. 8, S. 29).
- <sup>107</sup> N. Grass (Anm. 70), S. 253 ff. — Bei seinem Aufenthalt in Wien 1782 hatte Papst Pius VI. angesichts der Heiligen Gräber lediglich festgestellt: *Romae non sic!*, aber an diesen keinen Anstoß genommen und sie *zur Erbauung des Volkes* alle aufgesucht (wohl in der Theol. Quartalschr. 81, 1899, S. 366, zum ersten Mal hervorgehoben).
- <sup>108</sup> Regierungsblatt für die Churbayrischen Fürstenthümer in Franken, 12. Stück, Würzburg 31. 3. 1803, S. 50 (M. Hofmann, Anm. 8, S. 30).
- <sup>109</sup> Ebda, S. 32. In der Begründung des Antrags wird darauf verwiesen, daß die Pfründner ihres Alters wegen die Heiligen Gräber in der Stadt nicht aufsuchen könnten und daß, da die Anlage feststehend sei, sich keine Aufstellungskosten ergeben würden.

Außer dem Foto für Abb. 27 (Emil Bauer, Bamberg) sind die Aufnahmen für alle übrigen von H. Ricke, Heidelberg. — Herrn Stadtdirektor Dr. Uttenreuther, Bamberg, sei an dieser Stelle nochmals herzlich für die freundl. Erteilung der Fotoerlaubnis gedankt.