

Der Bildersturm ist bestrebt, durch Vernichtung der Bilder eine Überlieferung unmöglich zu machen. Besondere Wirkmacht entfaltet oftmals der religiös motivierte Bildersturm, dem es nicht in erster Linie um die Tilgung einer unliebsam gewordenen Erinnerung geht, sondern der gleich die Legitimität von Bildern in Frage stellt. Im deutschen Sprachraum fanden im Zuge der Reformation im großen Umfang ikonoklastische Maßnahmen statt, besonders bei den verschiedenen reformierten Strömungen: Gegenden, in denen einmal ein reformiertes Bekenntnis galt, weisen daher meist kaum mehr ein mittelalterliches Bildwerk auf. Den wenigen erhaltenen kommt daher größere Aufmerksamkeit zu.

In der Georgskirche in Amberg, von 1623 bis 1773 die Kirche des Amberger Jesuitenkollegs,¹ befindet sich auf dem Altar der an das südliche Seitenschiff angebauten Marienkapelle eine kleine bemalte Holztafel, die Maria mit dem Jesuskind darstellt (Abb. 1): Diese Tafel² befand sich ursprünglich in einer Mönchszelle des bis zum 16. Jahrhundert mächtigen und einflussreichen Klosters Kastl bei Amberg; die Calvinisten ließen in Kastl um 1590 einen Bildersturm durchführen, dem Bild wurden dabei zuerst mit einem Nagel Ritzungen zugefügt, danach warf man es ins Feuer. Dabei nahm es zwar Schaden, verbrannte jedoch nicht. Ein Kastler Bürger rettete es aus den Flammen und versteckte es bei sich. Nach der Rekatholisierung gelangte es 1695 über Umwege an die Amberger Jesuiten. Sie ließen in St. Georg den Marienaltar errichten, auf dem sie das Täfelchen, dem die bilderstürmerische Misshandlung bis heute anzusehen ist, zur Verehrung aussetzten. Die barockzeitliche, noch heute verbindliche Präsentation ist exemplarisch für den Umgang der katholischen Reform mit vorreformatorischen Relikten, die einer versuchten Zerstörung standgehalten haben und in einen neuen Kontext präsentiert werden, der diese Vorgeschichte ausdrücklich thematisiert.

Der konfessionsgeschichtliche Hintergrund

Die Oberpfalz mit Amberg als ihrer alten Hauptstadt blickt auf eine bewegte Geschichte der Konfessionalisierung zurück, die durch zahlreiche Wechsel des Bekenntnisses geprägt war.³ Zwischen 1544 und 1620/1626 musste die Bevölkerung fünfmal das Bekenntnis ändern: Nach der Einführung der Reformation wechselte das Herzogtum dreimal zwischen Luthertum und Calvinismus, bis Herzog Maximilian I. von Bayern wieder den Katholizismus einföhrte.

Diese Vorgänge wirkten sich auch auf St. Georg aus, die erste und lange Zeit einzige Amberger Pfarrkirche (einzig das städtische Spital wurde von einem eigenen Pfarrer seelsorglich betreut). Seit der Reformation war die inmitten der Stadt gelegene Martinskirche de facto Pfarrkirche. Die am Rand der Stadt gelegene Georgskirche verlor daher ihre Funktion, zudem war sie durch die Bilderstürme, die die

Kurfürsten Ottheinrich und Friedrich III. hatten durchführen lassen, komplett ausgeräumt und durch die langjährige Vernachlässigung in einem desolaten Zustand; 1599 erschien sie durch ihr verwüstetes Inneres nicht mehr einer Nutzung würdig, sie wurde geschlossen und erst zwanzig Jahre später wieder geöffnet.⁴ 1623 übernahmen die Jesuiten St. Georg, die die Kirche schrittweise wieder instand setzten und für den katholischen Gottesdienst nutzbar machten.⁵ Zur Verbreitung und Festigung des Katholizismus in Amberg gründeten die Jesuiten 1622 eine Marianische Soldatenkongregation für die Garnison, 1626 eine zusätzliche Studentenkongregation unter dem Titel Mariä Verkündigung, 1629 schließlich eine Bürgerkongregation, für die beim Neubau des Jesuitenkollegs ab 1672 ein eigener Kongregationssaal eingerichtet wurde.⁶

Diese Vorgeschichte ist mit zu bedenken, wenn die Jesuiten 1695 ein Marienbild mit genau dokumentierter Herkunft als Geschenk erhalten und der allgemeinen Verehrung aussetzen. Über die Vorgänge, die zu der Schenkung geführt haben, unterrichten ausführlich zwei Schriftstücke: ein (doppelt verzeichneter) Eintrag von 1695 in lateinischer Sprache im *Gutthärterbuch von St. Georg* (München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Jesuitica 1140) und ein auf die Rückseite der Holztafel geklebter Zettel mit deutschsprachiger Beschriftung, der wohl auf die Mitte des 17. Jahrhunderts oder kurz danach zu datieren ist und die ein gewisser Johann Perger unterzeichnet hat, dem das Bild zeitweise gehörte.⁷ Auf dieser schriftlichen Überlieferung basiert der in deutscher Sprache abgefasste Text einer Inschrift auf einer Tafel aus schwarzem Marmor; diese ist links in die Laibung des Bogens eingemauert, der sich vom Schiff in die Marienkapelle öffnet, und wurde wahrscheinlich zum Anbau der Kapelle 1695 hier angebracht.

Wie bereits ausgeführt, wurde 1590 in Kastl ein Bildersturm durchgeführt, bei dem auch das Bild zerstört werden sollte. Gemäß der Überlieferung konnte es der Vater des Kastler Bürgers Niklaß Kelbl (auch: Kölbl) aus dem Scheiterhaufen retten und versteckte es bei sich zu Hause im Kamin. Niklaß Kelbl holte es um 1626, als die Oberpfalz wieder katholisch war, aus dem Kamin und hängte es in der Stube auf, nachdem ihn der erwähnte Johann Perger mehrfach darum gebeten hatte. Kelbls Sohn Hans sodann schenkte es Perger, vermutlich um 1650/1660. Der Verbleib des Bildes ist für die nächsten Jahre unbekannt, jedenfalls ist es in den Besitz des Amberger Spitalpfarrers Wolfgang Jacob Sedlmayr gelangt: Dieser übergab es nämlich 1695 den Jesuiten. Er war Mitglied der von den Jesuiten in Amberg gegründeten und geistlich betreuten Marianischen Kongregation sowie in den Jahren 1697 und 1705 deren Präfekt. Der Anbau der Marienkapelle ist offenbar schon vor der Schenkung des Bildes geplant worden; bereits um 1675 war an der gegenüberliegenden Stelle im nördlichen Seitenschiff eine Kreuzkapelle angebaut worden, wo unter dem Altarbild mit der Kreuzabnahme von Caspar de Crayer ein großer Tabernakel die Reliquien des Märtyrers Prosper aufnimmt. Als marianisches Gegenstück dazu wurde die Kapelle am südlichen Seitenschiff errichtet, und um ihr als Ort der Marienverehrung mehr Gewicht beizulegen, schenkte Sedlmayr die Marientafel dazu, die als Gnadenbild bald darauf mit Stiftungen bedacht wurde.⁸

Das Marientäfelchen und seine Rekontextualisierung

Die kleinformative Tafel stellt Maria als Halbfigur mit dem Kind dar, am oberen Rand sind gemalte Ranken mit Blüten erkennbar. Als Entstehungszeit ist die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts wahrscheinlich, der Maler ist unbekannt, aber in den



2 Unbekannt, *Tabernakel des Marienaltars*, um 1730/40, vergoldetes Kupferblech und Silber auf Holz, Amberg, St. Georg

Niederlanden zu suchen, möglicherweise im Umkreis von Dierick Bouts oder Hans Memling.⁹ In der Farbsubstanz lassen sich einige Verluste feststellen, den Gesichtern sind die gewaltsamen Ritzungen beigefügt.

Das Bild findet sich heute in einen größeren inhaltlichen Kontext gesetzt, der sich mit der Geschichte befasst, von ihr berichtet und sie ausdeutet: Am Zugang zur Kapelle unterrichtet zunächst die Inschriftentafel ausführlich in deutscher Sprache über die Geschichte des Bildes. Um 1730/40 wurde das Marienbild in eine aufwendige Tabernakelanlage eingefügt (Abb. 2). Sie besteht aus einem Holzkern, der mit vergoldetem Kupferblech verkleidet ist, auf das Silberornamente angebracht sind. Mittig öffnet sich eine Tür mit (neuer) Verglasung, hinter der sich das verehrte Marienbild befindet.¹⁰ Eine Besonderheit sind beidseits je zwei Säulen aus blauem Glas, die das Gebälk der Tabernakelanlage stützen. Zuoberst sitzt ein vergoldeter Strahlennimbus mit dem Marienmonogramm, seitlich außen sind geschnitzte Öllampen aufgestellt.

Die Tabernakelnische mit dem Gnadenbild umgeben vier konvexe Metalltafeln vermutlich aus Zinn; sie tragen in Ölmalerei ausgeführte emblematische Darstellungen, die die Geschichte des Gnadenbildes allegorisch ausdeuten. Ein querovales Medaillon ist im Giebelfeld des Tabernakels angebracht, ein weiteres am Sockel unterhalb des Tabernakels, zwei hochvale beidseits des Tabernakels. Das



3 Unbekannt, *Der brennende Dornbusch am Tabernakel des Marienaltars*, um 1730/40, Ölmalerei auf Zinn (?), Amberg, St. Georg

Bildfeld füllt jeweils die allegorische Darstellung aus, die lateinische Inschrift dazu steht in einem Schriftband am oberen Rand. Das obere Medaillon stellt den aus der Asche wiedererstehenden Phönix dar (Inschrift mit Übersetzung: *CLARIOR EX CINERE – Strahlender aus der Asche*), das untere den brennenden Dornbusch (*[S]OLUS NON LAEDOR AB IGNE – Als einziger nehme ich keinen Schaden vom Feuer*) (Abb. 3), das linke die Sonne über einer Landschaft (*ARDET UT PROSIT – Sie brennt, um zu nützen*), das rechte einen Schmelzofen (*DAT OMNIBUS AFFLUENTER – Er gibt allen reichlich¹¹*) (Abb. 4). Der Phönix verbrennt bei seinem Tode, ersteht sodann aber ganz neu aus der Asche. Der Dornbusch, der brennt, aber nicht verbrennt, wird im Buch Exodus erwähnt: Er bezeichnet die Gegenwart Gottes, wurde späterhin aber auch als Präfiguration für die jungfräuliche Geburt gedeutet; die Jesuiten wiederum bezogen den misslungenen Versuch der Calvinisten, das Marienbild zu zerstören, als Antitypus auf das alttestamentliche Bild. Die Sonne wird in ihrer Ambivalenz vorgestellt: Sie kann durch ihre Hitze Nutzen bringen und Schaden anrichten. Und im Schmelzofen kann unter Hitzeinwirkung reineres Metall gewonnen werden. Alle vier Darstellungen haben den Bezug zu Hitze, Feuer und Brennen gemeinsam und spielen damit auf die Geschichte des Gnadenbildes an, das dem Feuer ausgesetzt war.

Die ganze Anlage wurde auf das Marienbild hin konzipiert: Auf dieses beziehen sich das Monogramm und die emblematischen Bilder; zusammen mit den beiden seitlich oben auf dem Gebälk aufgestellten geschnitzten Öllampen, in denen sich ebenfalls das Sichverzehren, ohne aufgezehrt zu werden,¹² ausdrückt, entfaltet sich hier ein mehrschichtiges ikonologisches Programm. Es kreist um die Geschichte des Marienbildes, das Brand und mutwillige Beschädigung überstanden hat.

Durch das Erstellen eines neuen Kontextes wird das Bild umcodiert und um einige Bedeutungsebenen erweitert: War es ursprünglich für die private Andacht bestimmt, wurde es nun der öffentlichen Verehrung ausgesetzt; sollte es zuvor

in erster Linie die Mutter Gottes und ihren Sohn beim Gebet bildlich präsent werden lassen, bekam es jetzt auch den Rang eines Siegeszeichens zugesprochen. Man wird auch mit der Annahme nicht zu weit gehen, dass die Amberger Jesuiten das Bild stellvertretend für den Katholizismus in der Oberen Pfalz inszenieren wollten: Wie dieser von Lutheranern und Calvinisten unterdrückt worden war, aber letztlich siegreich blieb, so ging auch jenes zwar mit Blessuren, aber umso glorreicher aus dem Bildersturm hervor. Die didaktische Aufbereitung operiert mit Texten in lateinischer und deutscher Sprache sowie mit Sinnbildern und richtet sich damit an mehrere Zielgruppen von verschiedenem Bildungsgrad. Sie sicherte so die mit dem Bild verbundene Überlieferung und hielt sie im Sinne eines Katholizismus in Erinnerung, der nach der Reformation wieder den bestimmenden Einfluss erlangt hatte.



4 Unbekannt, *Schmelzofen am Tabernakel des Marienaltars*, um 1730/40, Ölmalerei auf Zinn (?), Amberg, St. Georg

Anmerkungen

- 1 Vgl.: Georg Blößner, Geschichte der Georgskirche (Malteserkirche) in Amberg. Mit Grundriß und mehreren Abbildungen, in: *Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg*, 1898, Bd. 50, S. 257–319; Felix Mader, *Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern. Oberpfalz & Regensburg XVI. Stadt Amberg*, München 1909, S. 27–48; Sixtus Lampl, *St. Georg Amberg* (Kleine Kunstdführer Nr. 615), 3. Aufl., Regensburg 1999.
- 2 Vgl.: Blößner 1898 (wie Anm. 1), S. 301–302; Mader 1909 (wie Anm. 1), S. 36–38; Josef Dettenhaller, Eine altniederländische Madonntafel in Amberg, in: *Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg*, 1958, Bd. 99, S. 207–219, mit weiterer Literatur; Lampl 1999 (wie Anm. 1), S. 15.
- 3 Zur Reformation Ambergs und der Oberpfalz siehe Philipp Schertl, Die Amberger Jesuiten im ersten Dezennium ihres Wirkens (1621–1632). I. Teil: Tätigkeit in Amberg selbst, in: *Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg*, Bd. 102, 1962, S. 101–194, besonders S. 108–127.
- 4 Vgl.: Blößner 1898 (wie Anm. 1), S. 280; Schertl 1962 (wie Anm. 3), S. 110.
- 5 Vgl.: Schertl 1962 (wie Anm. 3), S. 117.
- 6 Vgl.: Ebd., S. 153–155.
- 7 Vgl.: Dettenhaller 1958 (wie Anm. 2), S. 218–219, dort auch die Inschriften in Transkription und Übersetzung.
- 8 Vgl.: Ebd., S. 208 u. 210.
- 9 Josef Dettenhaller weist auf eine Marienplatte im Pariser Louvre hin, die der Amberger Tafel – abgesehen von den Beschädigungen – gleicht; Dettenhaller 1958 (wie Anm. 2), S. 215. Das New Yorker Metropolitan Museum of Art verwahrt ebenso ein Marienbild, das jenen beiden gleicht, abgesehen vom Landschaftshintergrund; diese Tafel wird der Werkstatt des Dierick Bouts zugeschrieben.
- 10 Die beiden Engel im Tabernakel und das Schriftband stammen aus dem 20. Jahrhundert, die von den Engeln gehaltene Krone dürfte gleichzeitig mit dem Tabernakel entstanden sein.
- 11 Zitat aus dem Brief des Jakobus 1,5.
- 12 Vgl.: Lampl 1999 (wie Anm. 1), S. 15.