



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Kanzeln Johann Meinrad Guggenbichlers“

Band 1 von 2 Bänden

Verfasserin

Beate Michaela Graf

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Mai 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz

Die Kanzeln Johann Meinrad Guggenbichlers

Eine geschnittene Predigt

Textband

Dank all jenen, die über fast zwei Jahrzehnte mein lamentös wiederkehrendes „Müsste, Sollte, Könnte“ mit stoischem Gleichmut ertragen haben und mir und Guggenbichler doch treu geblieben sind. Für den Mut meinen gestrengen Weggefährten Veronika und Claudia, für die Form meinem geduldigen Freund Michael und für das ewige Lesen meinem Lebensgefährten Gerhard - Dank!

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	7
1.1	Forschungslage	9
1.2	Biographisches	12
1.2.1	Eine Lücke - Lehrjahre	17
1.2.2	Historisch-geographisches Umfeld	20
1.2.3	Zunftordnung - Werkstattbetrieb	23
2	Predigtort - Schritte zur Kanzel	29
2.1	Positionierung	31
2.2	Katholizismus - Protestantismus	32
3	Kanzeln im Allgemeinen	37
3.1	Kanzelaufbau	37
3.2	Kanzelgestaltung	39
3.3	Farbigkeit und Fassung	41
3.4	Hölzer	44
3.5	Bildprogramme	45
4	Einstimmung auf den `Meister zu Mansee´	47
4.1	Vorbemerkung	47
4.2	Straßwalchen - fixes Vorspiel	50
5	Die Kanzeln Guggenbichlers	55
5.1	MONDSEE, Stiftskirche Hl. Michael	55
5.2	IRRSDORF, Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt	67
5.3	ABTSDORF, Pfarrkirche Hl. Laurentius	72
5.4	ST. WOLFGANG, Wallfahrtskirche	74
5.4.1	Exkurs: Pastor Bonus	81
5.5	MONDSEE, Mariahilfkapelle	84
5.6	ST. GEORGEN im Attergau, Pfarrkirche St. Georg	85
5.7	LOCHEN, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt	87
5.8	OBERHOFEN am Irrsee, Pfarrkirche 14 Nothelfer	90
5.9	EINZELFIGUREN	91
5.9.1	Hallstatt, Friedhofskapelle Hl. Michael	91

5.9.2	Attersee, Pfarrkirche	92
5.9.3	Vöcklamarkt, Pfarrkirche	93
6	Conclusio.....	94
7	Anhang	97
7.1	Bibliographie	97
7.2	Abbildungsverzeichnis (Fotonachweis)	106
7.3	Zusammenfassung.....	118
7.4	Lebenslauf.....	119

1 Einleitung

Der Weg zum Thema meiner Diplomarbeit erfolgte auf Umwegen und in mehreren Schritten. Zu einer Annäherung an die österreichische Barockskulptur im Allgemeinen kam es durch Professor Heinz, der mir den Salzburger Bildhauer Pfaffinger vorschlug. Sein plötzlicher und früher Tod veränderte die Situation völlig. Die Jahre zogen dahin und in der Zwischenzeit war in Salzburg eine Diplomarbeit zu diesem Meister entstanden.

Nach einigem Umherirren kristallisierte sich nach und nach der „Bildhauer zu Mansee“¹ im Allgemeinen und, im Bemühen um eine Einschränkung des Themas bzw. da gerade eine Diplomarbeit zur Altarentwicklung bei Guggenbichler² im Entstehen war, die Kanzelgestaltung - vor allem unter dem Aspekt ihrer plastischen Ausgestaltung - bei Johann Meinrad Guggenbichler im Besonderen heraus.

Daraus resultierend, unternehme ich in meiner Diplomarbeit den Versuch, einerseits den Guggenbichlerischen Kanzeltypus in einen größeren Zusammenhang einzubetten, andererseits die Stellung seiner Kanzelstatuetten innerhalb seines Oeuvres bzw. stilistische Veränderungen derselben zu hinterfragen. Gleichzeitig versuche ich an Hand von ausgewählten Beispielen, Wechselwirkungen, Ähnlichkeiten und Unterschiede der Werke Guggenbichlers zur Salzburger und Innviertler Kunstproduktion seiner Zeit bzw. zu seinen möglichen Lehrmeistern Thomas Schwanthaler und/oder Jakob Gerold anzusprechen.

In frühen Betrachtungen zur österreichischen Bildhauerkunst des Barocks verweisen die Autoren, allen voran Heinrich Decker, gerne auf eine beinahe

¹ DECKER, Guggenbichler, 1949, S. 8

² LOBMAIER, Die Altarentwicklung bei Guggenbichler, 1998

„logische und selbstverständliche“ Lehrzeit in Italien bzw. eine „fortwirkende Gotik“³ als nationales Element in der deutschen Kunstlandschaft.

Ich spüre in meiner Arbeit eher den Ideen und Einschätzungen meines hochgeschätzten Lehrers Günter Heinz nach, die er in einer Vorlesung zum Thema „Malerei und Skulptur des 17. und 18. Jahrhunderts in Österreich“ im Wintersemester 1978/79 äußerte. Meines Wissens werden wir erstmals nachdrücklich durch Professor Heinz auf bisher nicht näher beachtete, neue Aspekte hinsichtlich der Einflussnahme durch die niederländischen Romanisten und deren Vermittlung, vor allem durch die Münchener Großplastik aufmerksam gemacht. Ein neuer Kunstkreis, sicherlich bedingt durch den Salzburger Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau, der nun das seeschwäbische Gebiet bzw. den Konstanzer Kreis ins Spiel bringt, dürfte eine entscheidende Rolle für die alpenländische Schnitzkunst spielen.

Heinz stellt auch die Frage nach einer gewissen Verwilderung, in der bis zu einem gewissen Grad der Ausgangspunkt für die Expressivität zu suchen ist.⁴ Wichtig wird nun der inhaltliche Illustrationszwang, die Ablesbarkeit wird zum beherrschenden Bildmotiv.

Heinz bezeichnete Johann Meinrad Guggenbichler in der erwähnten Vorlesung als den bedeutendsten Schnitzer seiner Zeit - im Kontext der Fragestellung einer „provinziellen Kunst“, der im tiefsten Empfinden des Inhalts, im Sinne des Tridentinischen Konzils die Klarheit der Mitteilung, die Ablesbarkeit des Heilsgeschehens verwirklichte und im stärksten Bewusstsein der Möglichkeiten des Mediums Holz, im Oberflächenreiz der Dinge die Wirklichkeitsnähe für das Betrachterauge nachvollziehbar machte.⁵

³ FEULNER, Geschichte der deutschen Plastik, 1953

⁴ HEINZ, Vorlesung, WS 1978/79

⁵ HEINZ, Vorlesung, WS 1978/79

In diesem Sinn wird 'Provinzielle Kunst' im Zusammenhang mit dem Werk Guggenbichlers nicht im negativen Wortsinn verstanden, sondern als Gegensatz zur 'Hofkunst', im Sinne des einheimischen Künstlers als Kontrapunkt zu den Italienern oder den 'italienisch geschulten Ausländern'.

1.1 Forschungslage

Die vorhandene Literatur ist in allen zu behandelnden Bereichen - Kanzelentwicklung, salzburgisch-oberösterreichische Barockplastik und Meinrad Guggenbichler - nicht gerade üppig.

Um mir einen Überblick über die Entwicklung der Kanzeln im 17. und 18. Jahrhundert zu verschaffen, habe ich mich mit den Untersuchungen von Ingeborg Haschek⁶, Annemarie Henle⁷, Barbara Kienzl⁸, Hanna Mayer⁹ und Horst Schweigert¹⁰ auseinandergesetzt.

Für die Barockplastik, bieten - abgesehen von allgemeinen Betrachtungen (um nur einige zu nennen) von Fritz Baumgart¹¹, Günther Brucher¹², Adolf Feulner¹³, Wilhelm Pinder¹⁴, Martin Riesenhuber¹⁵ und Erika Tietze-Conrat¹⁶ - die Publikationen von Heinrich Decker¹⁷ und Lothar Pretzell¹⁸ für diesen speziellen Zusammenhang immer noch die umfassendsten Informationen. Im Hinblick auf das Schaffen Guggenbichlers stütze ich mich im Wesentlichen auf die unten genannten Publikationen.

⁶ HASCHEK, Barockkanzeln im Donauraum, 1991

⁷ HENLE, Die Typenentwicklung der süddeutschen Kanzeln, 1933

⁸ KIENZL, Kanzeln in Kärnten, 1986

⁹ MAYER, Deutsche Barockkanzeln, 1932

¹⁰ SCHWEIGERT, Barocke Kanzeln in der Steiermark, 1971

¹¹ BAUMGART, Geschichte der abendländischen Plastik, 1957

¹² BRUCHER (hrsg.), Barock in Österreich, 1994

¹³ FEULNER, Geschichte der deutschen Plastik, 1953

¹⁴ PINDER, Deutsche Barockplastik, 1933

¹⁵ RIESENHUBER, Kirchliche Barockkunst in Österreich, 1924

¹⁶ TIETZE-CONRAT, Österreichische Barockplastik, 1920

¹⁷ DECKER, Barockplastik, 1943

¹⁸ PRETZELL, Salzburger Barockplastik, 1935

Basierend auf Datierungen aus dem Chronicon¹⁹ gibt Erich Strohmmer einen ersten Überblick über die Schaffensperioden Guggenbichlers.²⁰ Im Jahr 1955 veröffentlichte derselbe ein Verzeichnis der urkundlich gesicherten Werke.²¹

Eine erste umfassende Würdigung erfuhr der Bildhauer Johann Meinrad Guggenbichler 1932 durch die Dissertation von Annelene Mann²². Jedoch schreibt sie dem Werk von Thomas Schwanthaler am ehesten eine Einflussnahme auf die weitere Entwicklung der heimischen Kunstproduktion zu.²³ Im Schaffen Johann Meinrad Guggenbichlers sieht sie die „Brücke zwischen allgemeinem künstlerischem Vermögen und dem Schaffen einer Persönlichkeit“²⁴ geschlagen. „Das ausgesprochene Empfinden für greifbare Substanz findet in ihm einen großartigen Ausdruck. Darüber hinaus wächst in seiner Gestaltung das Plastische zu einem neuen körperlichen Dasein, dessen Aktion die Fesseln der architektonischen Bezogenheit sprengt.“²⁵

Im Anschluss an Heinrich Deckers, wohl im Zusammenhang mit dem Erscheinungsjahr 1943 etwas pathetisch ausgefallenen Würdigung der „Barockplastik in den Alpenländern“²⁶ veröffentlichte derselbe Autor 1949 eine Monographie²⁷ Guggenbichlers mit erweitertem Werkverzeichnis. Diese Arbeit sollte lange Zeit die Grundlage für die Guggenbichler-Rezeption bilden. Hinter der ‚Blut- und Boden-Pathetik‘ verbirgt sich eine neue Wertschätzung und ein neuer Blick auf die künstlerische Qualität alpenländischer Schnitzwerke, die bis dahin zumeist ein Schattendasein im ‚Volkstümlichen‘ führten. Interessanterweise geht Decker, trotz dieser, aus heutiger Sicht inakzeptablen Überbetonung des ‚nationalen Elements‘, in

¹⁹ LIDL, Chronicon, 1748

²⁰ STROHMER, Mondsee und Mondseerland, 1921

²¹ STROHMER, Verzeichnis der urkundlich gesicherten Werke, 1955

²² MANN, Guggenbichler, 1932

²³ MANN, Guggenbichler, 1932, S.7

²⁴ MANN, Guggenbichler, 1932, S.7

²⁵ MANN, Guggenbichler, 1932, S.7

²⁶ DECKER, Barockplastik, 1943

²⁷ DECKER, Guggenbichler, 1949

Erfüllung regimetreuer Diktion mit damit `naturgemäß´ etwas einseitiger Fokussierung v.a. in Hinblick auf Guggenbichlers handwerkliches Können a priori von einem Aufenthalt in Oberitalien aus. Ohne die penetrante Glorifizierung alles `Deutschen´ in ihrer gleichzeitigen Herabwürdigung alles `Nicht-Deutschen´ bemühen zu müssen, würden sich gerade hinsichtlich des technischen Vermögens viele Ausgangspunkte in der viel beschworenen heimischen Tradition finden lassen.

Zwischenzeitlich wird diese Problematik glücklicherweise differenzierter gesehen. Wie Ingeborg Schemper-Sparholz feststellt, „ist auch bei Bildschnitzern, die nie italienischen Boden betreten haben (wie H. Spindler, H. Waldburger, J. Gerold oder B. Steinle) ein Gefühl für diesseitige Körperschwere bemerkbar, für Detailrealismus und Präsenz der Figur, die an die Ziele der Brüder Carracci erinnern, aber die Bezeichnung `barock´ noch nicht voll rechtfertigt. [...] Der streng gegenreformatorisch eingestellte Hof in München und der Diözesanherr Passau, dem weite Teile Oberösterreichs kirchlich unterstellt waren, bestimmten den Neubeginn der sakralen Kunst um 1600 im Mühlviertel (Aigen-Schlägl), Innviertel (Reichersberg) und in den großen oberösterreichischen Stiften Kremsmünster, Garsten und St. Florian. Über Hubert Gerhard, Hans Krumper in München und ihren Einfluss auf die sogenannte Weilheimer Schule gab es also sehr wohl eine Anbindung an die international gespeiste höfische Kunstszene.“²⁸

Im Zusammenhang mit der OÖ Landesausstellung 1981 beschäftigte sich Wilfried Lipp²⁹ in seinem Beitrag zur Kunstregion Mondseeland auch mit dem „Bildhauer zu Mansee“³⁰, wobei er in seinen Datierungen und Beurteilungen Decker meist sehr nahe steht.

²⁸ SCHEMPER-SPARHOLZ, Skulptur und dekorative Plastik, 1999, S. 462 f.

²⁹ LIPP, Kunstregion Mondseeland, 1981, S.109 ff.

³⁰ DECKER, Guggenbichler, 1949, S. 8

In seiner Diplomarbeit unternahm Markus Lobmaier 1998 den Versuch, der Guggenbichlerischen Altarentwicklung und seinem möglichen Fortwirken in der oberösterreichisch-salzburgischen Kunstlandschaft nachzuspüren.³¹

Zum 350. Geburtstag 1999, publiziert Brigitte Heinzl ihre Überlegungen zum Bildhauer des Stiftes Mondsee.³² Gerade dort, wo Mann und Decker - fast pauschalierend - gerne ein Werkstattschaffen sehen, widerspricht Heinzl des Öfteren. Tatsächlich gibt es für die 1690er Jahre kaum urkundlich gesicherte Werke. Dokumentiert sind lediglich die 1691 beendeten Arbeiten in Michaelbeuern.

Drei Jahre später ergänzt sie ihre Betrachtungen durch die Herausgabe der archivalischen Quellen zu Leben und Werk Guggenbichlers.³³

1.2 Biographisches

In der Schweizer Stiftskirche zu Einsiedeln wurde am 17. April 1649 das vierte Kind der Eheleute Georg Guggenbüel und Elisabeth Gwäschin auf den Namen Johann Meinrad getauft. Im Taufbuch des katholischen Pfarrarchivs in Einsiedeln findet sich folgender Eintrag:

Aprilis a. 1649
17. Baptizans Idem.
Infans. Johan Meinrad.
Pater. Geörg Guggenbüel.
Mater. Elisabeth Giräschin.
Patrinus. Johan Melchior Lindauwer.
*Matrina. Anna Lillin.*³⁴

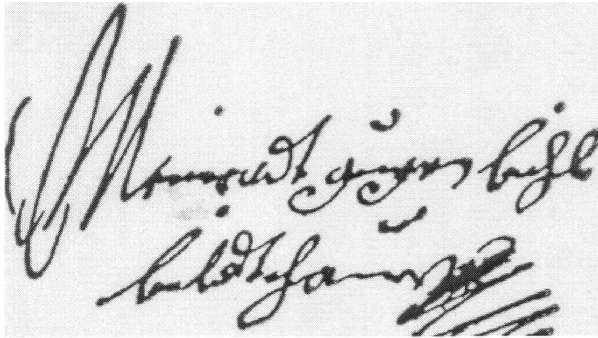
³¹ LOBMAIER, Die Altarentwicklung bei Guggenbichler, 1998

³² HEINZL, Guggenbichler, 1999

³³ HEINZL, Guggenbichler. Archivalische Quellen, 2002

³⁴ HEINZL, Guggenbichler. Archivalische Quellen, 2002, S.13

Wie Heinzl vermerkt, schrieb sich der Bildhauer selbst Guggenbühl, was im salzburgisch-österreichischen Raum mit der üblichen Endung auf -er geschrieben wurde.³⁵



„Guggen“ bedeutet soviel wie Kuckuck, „büel, bichl“ heißt kleiner Berg. Daher führte Johann Meinrad Guggenbichler auch ein „sprechendes Wappen“, einen „Guggen“ auf dem Dreiberg.³⁶

Für knapp ein Jahrzehnt, bis zur Geburt seines Sohnes Johann Meinrad dürfte Georg, nach eigenen Angaben in Weislingen bei Dillingen in Süddeutschland³⁷ geboren, als Baumeister und Steinplastiker für das Stift Einsiedeln³⁸ tätig gewesen sein.

Bald nach der Geburt Meinrads übersiedelte die Familie in die Nachbarschaft des Klosters Weingarten, wo die Eltern 1650 das Bürgerrecht in Altdorf erhalten.³⁹

³⁵ HEINZL, Guggenbichler. Archivalische Quellen, 2002, S.13

³⁶ LIPP, Kunstregion Mondseeland, 1981, S.109 ff.

³⁷ LAYER, Die Guggenbichler aus Weisingen, 1965/66, S.96

³⁸ Laut LAYER und KUNZE sind Mitglieder der Familie Guggenbichler (Guggenbüel) ab dem 16. Jahrhundert in Pfäffikon am Zürichsee, seit dem ausgehenden 10. Jahrhundert der Grundherrschaft des Klosters Einsiedeln zugehörig, nachweisbar. - Der Wallfahrtsort Maria Einsiedeln ist eng mit dem Hl. Meinrad, der 861 dort starb, verbunden. Im Baden-Württembergischen geboren, auf der Reichenau ausgebildet, zog er sich um 835 in eine Einsiedelei "im finsternen Wald" südlich des Zürcher Sees zurück. Dort entstand 934 das Benediktinerkloster. Gefördert von Bischöfen, vom Adel (besonders von Herzogin Reginlinde) und vom Königshaus wurde Einsiedeln ein geistlich-kulturelles Zentrum und mit Ausstrahlung auch nach Bayern und Oberitalien.

³⁹ LAYER, Die Guggenbichler aus Weisingen, , 1965/66, S.97

Bis vor kurzem wurde die Erwähnung bezüglich „[...] der Bildthauer Arbeit der 2 Kasten [...]“⁴⁰ in St. Florian im Jahre 1670 mit dem ersten urkundlich gesicherten Auftreten Johann Meinrad Guggenbichlers identifiziert. Heinzl⁴¹ konnte nachweisen, dass dieser Irrtum⁴², bereits von Strohmer⁴³ erkannt, auf einem Ziffernsturz beruht. Tatsächlich bezieht sich dieser Eintrag auf den ältesten, gleichnamigen Sohn.⁴⁴

Bei Mann finden sich Hinweise auf Arbeiten in Zell am Moos von 1672 (nicht erhalten) und Mondsee von 1673.⁴⁵ Layer datiert das erste Auftreten in Straßwalchen auf 1672.⁴⁶ Im selben Jahr sieht Kunze⁴⁷ erste Berührungspunkte Guggenbichlers mit dem Wirkungskreis des Klosters Mondsee.

Einig ist man sich in der Literatur über die Mitarbeit am Hochaltar von Straßwalchen (Abb. 1) 1675, wo in der diesbezüglichen Kirchenrechnung von „[...] Menrath Guggenpichl Bildhauergsöllen [...]“ gesprochen wird.⁴⁸ Bereits 1676 wird er im Zusammenhang mit den Figuren des Tabernakels der selbigen Kirche als „[...] Bilthauern alhie [...]“ bezeichnet.⁴⁹

Der Auftrag für Straßwalchen durch den aus St. Wolfgang stammenden Abt Cölestin Kolb (1668-83) dürfte der Auftakt für die lebenslange Tätigkeit des Bildschnitzers für das Kloster Mondsee gewesen sein. Insgesamt sollte Guggenbichler 44 Jahre der ‚Haus- und Hofkünstler‘ des Klosters bleiben.

⁴⁰ St. Florian, Stiftsarchiv, Baurechnung 1706, Nr.68

⁴¹ HEINZL, Guggenbichler. Archivalische Quellen, 2002, S.95

⁴² CZERNY, Kunstgewerbe im Stifte St. Florian, 1886, S. 179

⁴³ STROHMER, Verzeichnis der urkundlich gesicherten Werke, 1955, S. 157-165

⁴⁴ „Dieser hatte eine andere Schrift als der Vater und unterschrieb mit Johann Meinradt Guggenbichler, während sein Vater mit Meinrad Guggenbichl unterzeichnete.“ HEINZL, Guggenbichler, 1999, S. 9

⁴⁵ MANN, Guggenbichler, 1932, S.45

⁴⁶ LAYER, Die Guggenbichler aus Weisingen, 1965/66, S.103

⁴⁷ KUNZE, Zur Familiengeschichte der Guggenbichler, 1962

⁴⁸ HEINZL, Guggenbichler. Archivalische Quellen, 2002, S.14

⁴⁹ HEINZL, Guggenbichler. Archivalische Quellen, 2002, S.16

Derselbe Abt beauftragte im Jahr 1675 Thomas Schwanthaler mit der Ausführung des Doppelaltars von St. Wolfgang (Abb. 2). Gleichzeitig schuf Jakob Gerold den Hochaltar in Sommerholz (Abb. 3). Diese beiden Bildschnitzer sind bezüglich der Frage nach möglichen Lehrmeistern noch relevant.

Infolge eines Rechtsstreits wegen der Schwängerung der Salome Perl in Straßwalchen scheint Johann Meinrad Guggenbichler 1678 erstmals in den Archivalien des Klosters Mondsee auf.⁵⁰ Im Antwortschreiben des Mondseer Abtes an den Landrichter Stainhauser vom 3. Februar 1678 findet sich der Hinweis auf den hier tätigen Bildhauer *„[...] wegen deß in hiesiger Closterarbeit befindenden Bildthauers Meinrad Guggenpichl einer an Salome Sperlin ledigen Mentschen zu Straßwalchen vorgebend begangener Khindtsschwengung und daher zur verworchten Straff begehrtter Verschaffung seiner Persohn nach gedachten Straßwalchen [...]“*⁵¹

Im April 1678 erwirbt der *„kunstreichen Meinraden Guggenpill noch ledigs standts“*⁵², wie er im Kaufvertrag apostrophiert wird, ein Haus in Mondsee.

Aus dem Eintrag des Traubuchs der Pfarrkirche von Mondsee vom Oktober 1679, wo er *„Menrath Guggenbiehl, bilthauer alhie“*⁵³ genannt wird, erfahren wir über seine Heirat mit Catharina Aidtenpichler, Tochter des Mondseer Gastwirts und Ratsbürger Balthasar Aidtenpichler. Dieser Ehe entstammen neun Kinder, die zwischen 1680-93 geboren wurden.⁵⁴ Beim Erstgeborenen Joannes Menradus muss es sich demzufolge um den in St. Florian, richtigerweise 1706 erwähnten *„Bildthauer“* handeln.

⁵⁰ HEINZL, Guggenbichler. Archivalische Quellen, 2002, S.17

⁵¹ HEINZL, Guggenbichler. Archivalische Quellen, 2002, S.19

⁵² HEINZL, Guggenbichler. Archivalische Quellen, 2002, S.221

⁵³ HEINZL, Guggenbichler. Archivalische Quellen, 2002, S.23

⁵⁴ LINDENTHALER, Bildhauer Guggenbichler zu Mondsee, 1927, S. 196

Noch unter Abt Kolb erfolgte 1679-81 die erste große Ausstattungsphase der Stiftskirche Mondsee, die auch unter den nachfolgenden Äbten Maurus Oberascher (1683-98) und Amand Göbl (1698-1723) ihre Fortsetzung finden sollte. Höhepunkte im Schaffen des Bildhauers stellen die Arbeiten für den Hochaltar in Michaelbeuern⁵⁵, wo er im Vertrag als der „*Ehrenveste und Kunstreiche Herr Menrado Guggenpichler, Burger und Bildhauer in Mondsee*“ bezeichnet wird⁵⁶ und für St. Wolfgang (1704-06, 1712-13) dar. Durch seine, beinahe ausschließliche Tätigkeit für Mondsee und die dem Stift inkorporierten Pfarren sehen wir einen Künstler in einem geographisch eng begrenzten Schaffensbereich vor uns, was nicht gleichzeitig eine Begrenztheit seines Schaffens bedeutet.

Trotz seines, regional eher beschränkten Tätigkeitsbereichs (Abb. 4) müssen wir uns das politische Umfeld des Künstlers im Einflussbereich dreier unabhängiger Staaten - des Erzherzogtums Österreich, des Erzbistums Salzburg und des Kurfürstentums Bayern - deutlich vor Augen halten.

Laut Eintrag im Totenbuch:

„Anno 1723

Maius

10. Meinradus Guggenbichler statuarius huius loci, à Cong. corp. xti. Sep. in Coem. Mons“.⁵⁷

verstarb der Künstler am 10. Mai 1723 in Mondsee. Sein Grab ist verloren, da der Friedhof 1815 aufgelassen wurde.⁵⁸

⁵⁵ Der Altarentwurf wurde laut Vertrag von Guggenbichler geliefert. „Normalerweise durfte Guggenbichler nur für Mondsee und seine Pfarren arbeiten. Da das Stift sich direkt an den Bildhauer wandte, konnte das Salzburger Konsistorium keinen Einspruch dagegen erheben.“ SCHEMPER-SPARHOLZ, Skulptur und dekorative Plastik, 1999, S. 529

⁵⁶ SCHEMPER-SPARHOLZ, Barockbildhauer im Dienst der Klöster, 1992, S. 330

⁵⁷ HEINZL, Guggenbichler. Archivalische Quellen, 2002, S.193

⁵⁸ LINDENTHALER, Bildhauer Guggenbichler zu Mondsee, 1927, S. 196

1.2.1 Eine Lücke - Lehrjahre

Zwischen den Jahren 1663, dem Todesjahr des Vaters und 1675, seinen ersten urkundlich gesicherten Arbeiten in Straßwalchen klafft eine dokumentarische Lücke. Logisch erscheint, dass er seine ersten künstlerischen Gehversuche in der väterlichen Werkstatt machte, da er sich wohl kaum vor seinem 14. Lebensjahr auf Wanderschaft begab.

Sein Vater Georg gibt selbst Dillingen als seine Heimat an. Dillingen, im östlichen Schwaben gelegen, galt als ein Zentrum der katholischen Erneuerung und stand in regem kulturellen Austausch mit Augsburg, das wiederum ein wichtiges Sammelbecken der Niederländischen Romanisten war. Bei Georg handelt es sich offenbar um einen italienisch geschulten Meister, da er 1633 im Auftrag für den Hochaltar der Hofkirche Luzern radikal mit den Traditionen brach und erstmals ein Werk im Geist des römischen Barocks realisierte.⁵⁹

Bisher lassen sich Johann Meinrads Lehr- und Wanderjahre an Hand von Dokumenten nicht erhellen und wir sind weiterhin auf Spekulationen - pro und contra Italien - angewiesen. In der älteren Literatur findet sich häufig der Hinweis auf einen Aufenthalt in Oberitalien und die beinahe `natürlich - logische´ Annahme des italienischen Einflusses.

Decker vermutet einen Aufenthalt in den Provinzen Bergamo und Brescia, wahrscheinlich in der Bildhauerwerkstatt des Grazioso Fantoni (1630-1698). Diesem Aufenthalt schreibt Decker die Wurzeln seines technischen Könnens zu, seine Fähigkeit, Ornament- und Körperformen seiner Werke tief zu unterschneiden.⁶⁰

Es erscheint mir nicht uninteressant, den - in seiner Vorlesung im WS 1978/79 - geäußerten Gedanken von Professor Heinz aufzugreifen, worin er

⁵⁹ LAYER, Die Guggenbichler aus Weisingen, 1965/66, S. 98

⁶⁰ DECKER, Guggenbichler Ausstellungskatalog Züri, 1979, S. 147

den Niederländischen Romanismus an die Wiege der österreichischen Barockskulptur stellt. In Hinblick auf die Herkunft seines Vaters und die Nähe zu Augsburg und München ein wohl hilfreicher Gedanke.

Die Schlüsselstellung Joachims von Sandrart, des „Herold[s] hochbarocker italo-flämischer Gestaltungsweise“⁶¹, für die österreichisch-bayerische Kunstproduktion der Zeit wäre mit Sicherheit einer eingehenden Untersuchung wert.

Vergessen werden darf dabei selbstverständlich nicht, dass z.B. das Berninische Motiv der stark bewegten Mäntel oder die gedrehten, weinlaubumrankten Säulen als Allgemeingut der Zeit verstanden werden müssen. Decker geht davon aus, dass Guggenbichler in Norditalien mit von Bernini geprägter Kunst in Berührung kam.⁶²

Riesenhuber vermutet in ihm einen Schüler Thomas Schwanthalers.⁶³ Tatsächlich erscheint es nicht unwahrscheinlich, dass Johann Meinrad ins ehemals östliche Bayern, nach Ried zu einem Meister aus ebenfalls schwäbischem Umfeld in die Lehre ging. Nachklänge des Rieder Meisters lassen sich finden oder wie Guby formuliert: „In seinem Altaraufbau ist Guggenbichler noch reicher als Thomas Schwanthaler, alles flimmert bei ihm in überreicher Vergoldung, seine Figuren sind noch bewegter als bei dem Rieder Meister, aber alles an ihm ist biegsamer, weicher, empfindsamer. Die Kunst Salzburgs und des Südens mischt sich in Guggenbichler mit der herben, kraftstrotzenderen, von Schwanthaler verkörperten Kunst des altbayerischen Nordens, damit wird seine Kunst fast zum Symbol für die Stellung und Bedeutung des Innviertels in der Geschichte deutscher Kunst.“⁶⁴

⁶¹ SCHEMPER-SPARHOLZ, Skulptur und dekorative Plastik, 1999, S. 464

⁶² DECKER, Guggenbichler Ausstellungskatalog Züri, 1979, S. 147

⁶³ RIESENHUBER, Kirchliche Barockkunst in Österreich, 1924, S. 441

⁶⁴ GUBY, Kunstdenkmäler Innviertel, 1921, S. 53

Eingedenk der Tatsache, dass Guggenbichler just in jenem Augenblick in Verbindung zum Kloster Mondsee tritt, als Schwanthaler mit seinem Doppelaltar in St. Wolfgang beginnt, erscheint mir das ein wichtiger Ansatz. Oder wie Decker es formuliert: „Es war die Gunst des Schicksals, dass Guggenbichlers Schaffen um 1675-1680, also in jenen Jahren begann, in denen das Formenerbe des Manierismus keine Nachfolger mehr fand, das Hochbarock seine ersten entscheidenden Triumphe feierte. Vom Stift Mondsee fortlaufend mit bedeutenden Aufträgen bedacht, konnte er seiner inneren Stimme gehorchend unbeirrt die Bahn seines Schaffens verfolgen.“⁶⁵

Lipp schreibt dazu: „Die Kunst des Mondseerlandes ist die Kunst des Klosters Mondsee und zwar, [...] eine importierte Kunst. Die einzige wahrhaft hervorragende Ausnahme bildet dabei das Schaffen Johann Meinrad Guggenbichlers, der zwar auch nicht dem Mondseerland entwuchs, aber in ihm seine künstlerische Heimat gefunden hat.“⁶⁶

Eine hypothetisch mögliche 'Wanderschaftsroute' (Abb. 5) könnte aufgrund verwandtschaftlicher Beziehungen und stilistischer Abhängigkeiten bzw. Ähnlichkeiten wie folgt angenommen werden: Bald nach dem Tod seines Vaters Georg (um 1590/99-1663) könnte der junge Meinrad über den Bodenseeraum nach Dillingen gelangt sein, wo sich 1610 sein Onkel Sebastian Guggenbichler (um 1580-1646) als Bildhauer niedergelassen hatte. Der um zehn Jahre ältere Bruder Meinrads, Johann Michael, übernahm nach dem Tod des Vaters die Werkstatt seines Onkels Sebastian, der 1598 bei einem der führenden schwäbischen Bildhauer der Spätrenaissance, Christoph Murmann d. J. in der Lehre war. Danach wird er als Geselle bei Christoph Rodt zu Neuburg genannt und seine Mitarbeit am Hochaltar von Illertissen scheint gesichert. Spätestens seit seiner Ansiedlung in Dillingen

⁶⁵ DECKER, Guggenbichler Ausstellungskatalog Zürn, 1979, S. 155

⁶⁶ LIPP, Kunstregion Mondseerland, 1981. S. 84 f.

scheint er in Verbindung mit den Brüdern Zürn in Waldsee gestanden zu sein.

Durchaus den Zeitgepflogenheiten entsprechend wird angenommen, dass Meinrads Vater bei seinem älteren Bruder gelernt hat und sich danach in Italien aufhielt. Gesichert ist sein Tätigkeitsbereich für die Schweiz (1633 Fischingen/Thurgau, Luzern, Einsiedeln), das Bodenseegebiet (1637 Vollendung des Mariä-End-Altars im Konstanzer Münster) und Vorarlberg (Hochaltar für St. Nikolaus/Feldkirch; Zusammenarbeit mit Giulio Benso aus Genua, der bereits 1627 für den Umbau nach Weingarten kam). Über den Vater könnten sich damit bereits sehr wohl Bezugspunkte zur italienischen Kunst bzw. zum seeschwäbischen Raum ergeben haben.⁶⁷

Nahe liegend scheint, dass der junge Bursche in Konstanz das Werk seines Vaters studierte, mit der Kunst Hans Morincks in Berührung kam und dann einige Zeit in der Werkstatt des Bruders verbrachte. Im benachbarten Augsburg, einem Zentrum der Gegenreformation mag er mit den niederländisch gefilterten römischen Erfahrungen und den Umsetzungen derselben Bekanntschaft gemacht haben. Über München, einem weiteren katholisch dominierten Kulminationspunkt der niederländisch-romanistischen Einflusssphäre wandert er weiter nach Salzburg, dem `Nova Roma´ und von der Gerold-Werkstatt schließlich ins benachbarte Innviertel zu Thomas Schwanthaler, um sich kurze Zeit später als selbstständiger Meister in Mondsee niederzulassen.

1.2.2 Historisch-geographisches Umfeld

Die herrschaftlich-geographische Geschichte der Zugehörigkeit des Mondseerlandes ist kompliziert und wechselhaft. Die alten landschaftlichen Gerichtsgrenzen der Herrschaft Wildeneck, die in etwa dem Mondseerland entspricht, decken sich nur teilweise mit dem heutigen Gerichtsbezirk. Als

⁶⁷ LAYER, Die Guggenbichler aus Weisingen, 1965/66, S. 89-104

Kontinuum präsentierten sich die lange territoriale Randlage mit verstärktem Beharrungsvermögen in allen Lebensbereichen, die Orientierung nach Salzburg im Westen und die Beziehungen zum bayerischen Raum.⁶⁸ Darüber hinaus ist der Gedanke, dass eine Bevölkerung und damit im weiteren Sinne die Kunst auch durch ihre Landschaft geprägt wird - ein Zusammenhang von Volk und Umwelt besteht - bereits eine Erkenntnis von Hippokrates.

Mit dem Sturz der Agilolfinger wird die Gründung Odilos zum freien Reichskloster und in den 830er Jahren bischöflich-regensburgisches Eigenkloster.⁶⁹ Im Jahr 1252 wird das Erzstift Salzburg Inhaber der weltlichen Gewalt und hat damit mit den Salzburger Urbaramtsleuten Untertanen im Mondseerland.⁷⁰ Die geographisch-historische Randlage verhindert ein gemeinsames Ganzes zwischen Volk und Stift, wodurch vor allem der kultische Bereich in Form von Brauchtum, Wallfahrt und Heiligenverehrung zum verbindenden Element wird.⁷¹

Die Bürgerrechte können leicht erworben werden, da Hausbesitz und Gewerbeausübung keine Voraussetzung sind. Dies führt zum Zuzug von Marktbürgern aus oft weit entlegenen Gegenden, wie z.B. aus Niederbayern, dem späteren Innviertel.⁷²

Im Anschluss an die Melker Reform beginnt eine Blütezeit, die ihren pekuniären Widerhall vor allem in den Einnahmen aus der Wallfahrt in St. Wolfgang fand.

Den 1503, nach dem Tod Herzog Georg des Reichen von Bayern-Landshut einsetzenden Erbfolgestreit, kann Maximilian I. im Jahr 1506 für Österreich

⁶⁸ KUNZE, Volkskultur im Mondseerland, 1981, S. 244

⁶⁹ HEILINGSETZER, Das Mondseerland als historische Landschaft, 1981, S.9-12

⁷⁰ HEILINGSETZER, Das Mondseerland als historische Landschaft, 1981, S. 15-16

⁷¹ LIPP, Kunstregion Mondseerland, 1981, S. 84 f.

⁷² HEILINGSETZER, Das Mondseerland als historische Landschaft, 1981, S. 17. - Mit dem Frieden von Teschen kam das Innviertel 1779 an Österreich.

entscheiden. Mit der 1565 erfolgten Ablöse der Pfändungssumme wird das Mondseerland endgültig ein Teil des Landes ob der Enns⁷³ und damit Anrainer der geistlichen Fürstentümer Salzburg und Passau. Bis in die Zeit Joseph II. gehören Oberösterreich und Niederösterreich zur Diözese Passau. Die instabile klösterliche Situation im Zuge der konfessionellen Auseinandersetzungen kann erst durch die Berufung einiger Brüder aus dem bayerischen Kloster Niederaltaich verbessert werden. Damit wird deutlich, dass die traditionellen katholischen Rückzugsgebiete, allen voran Bayern und Schwaben, einerseits das kirchliche Leben abseits des Protestantismus aufrechterhielten, andererseits die alten Verbindungen lebendig blieben.⁷⁴

Mit der Gründung der Salzburger Universität kommt es zu einer Intensivierung der Beziehungen zwischen dem Erzstift und dem Kloster Mondsee. Im Oktober 1617 wird in Melk die Congregatio Austriaca gegründet, dem die Stifte Altenburg, Garsten, Gleink, Göttweig, Lambach, Kremsmünster, Kleinmariazell, Melk, Mondsee, Schotten Wien und Seitenstetten angehören. Die Konföderation bestand aus vier Provinzen (schwäbisch, salzburgisch, bayerisch und österreichisch), deren jede aus der Mitte ihrer Äbte einen Assistenten zu stellen hatte, denen gemeinsam mit dem Präses die Verwaltung der Universität oblag.⁷⁵ So wirkten unter anderem die Äbte Cölestin Kolb (1668-83)⁷⁶ und Maurus Oberascher (1683-98)⁷⁷ als Professoren, Assistenten und Präses' an der Universität.

Daraus ergab sich mit Sicherheit eine entscheidende Rolle der Universität als Vermittlerin und Drehscheibe des kulturellen Austausches. Es wäre

⁷³ HEILINGSETZER, Das Mondseerland als historische Landschaft, 1981, S. 26-28

⁷⁴ HEILINGSETZER, Das Mondseerland als historische Landschaft, 1981, S. 29

⁷⁵ NEUBERT, Stift Mondsee und Salzburger Universität, 1967, S. 10-13

⁷⁶ Abt Kolb war 1672-74 Assistent, NEUBERT, Stift Mondsee und Salzburger Universität, 1967, S. 20

⁷⁷ Pater Maurus lehrte Philosophie und Theologie, kehrte 1667 nach Mondsee zurück, wurde 1670 Prior und 1671 Pfarrer in St. Wolfgang. Im Oktober 1683 wurde er zum Abt von Mondsee gewählt und war als solcher in den Jahren 1688-91 und 1694-96 Assistent, 1691-94 sogar Präses. NEUBERT, Stift Mondsee und Salzburger Universität, 1967, S. 41

interessant, die Beziehungen der Klöster näher zu untersuchen, würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Als eine der Konsequenzen jenes Kontakts ist sicher der Auftrag im Jahr 1626 für den Hochaltar in Mondsee von Hans Waldburger zu verstehen.

Das Fehlen eines eigenen Fürstenhofs in Oberösterreich machte die Klöster verstärkt zu Auftraggebern. Im Hinblick auf die Auftraggeber erscheint der Umstand interessant, dass die Mondseer Prälaten und Konventualen nur selten der adeligen oder patrizischen Oberschicht angehörten, sondern in den meisten Fällen breiten Bevölkerungsschichten entstammten.

1.2.3 Zunftordnung - Werkstattbetrieb

Seit dem Mittelalter war das Handwerk untrennbar mit der Zunft, einem ursprünglich freiwilligen Zusammenschluss von selbstständigen Handwerkern verbunden. Die anfängliche Schutzgesetzgebung in Form der Zunftordnung wurde jedoch zusehends zum rigiden Kontrollorgan eines Zwangsverbandes. Ende des 16. Jahrhunderts gelangten die Zünfte unter strenge behördliche Aufsicht.⁷⁸ Vorrangiges Ziel war es, gegen Störer⁷⁹ und Fretter vorzugehen und die Zahl der privilegierten Künstler so gering als möglich zu halten. Gleichzeitig bekam, neben Adel und Landständen auch der Magistrat, u.a. durch die Verleihung des Bürgerrechts, die Möglichkeit, Künstlern ohne Befragung der Zunft, die Arbeit in der Stadt zu ermöglichen. Daneben kam es zu einer Zunahme ländlicher Handwerker, die nicht den städtischen Handwerksordnungen unterstanden.⁸⁰ Viele Stifte in Österreich verfügten über einen Hauskünstler, der „befreit von den Beschränkungen, die

⁷⁸ KIENZL, Kanzeln in Kärnten, 1986, S. 15

⁷⁹ Handwerker, die entweder kein Meisterrecht hatten oder auf dem Lande (behaust oder unbehaust) arbeiteten. Man betrachtete sie als ungelernete Leute, die die Arbeit der zunftmäßigen Handwerker störten. KIENZL, Kanzeln in Kärnten, 1986, S. 17

⁸⁰ KIENZL, Kanzeln in Kärnten, 1986, S. 17

die zünftische Ordnung den Handwerkern auferlegte“⁸¹ seiner Aufgabe direkt an Ort und Stelle nachgehen konnte.

Meister und Leiter einer Werkstatt konnte nur werden, wer sesshaft war (Bürger einer Stadt), ein Haus führte bzw. verheiratet war und Gesellen und Lehrlinge bei sich aufnehmen konnte. „*Aigen rauch halten*“ heißt in der damaligen Zunftsprache, eine eigene Wirtschaft als Meister führen.⁸² `Ausländer` mussten ihre `Ehrlichkeit` (von ordentlichen Leuten ehelich geboren, sein Handwerk ordnungsgemäß erlernt⁸³) nachweisen.

Selbst der Lehrjunge musste katholisch und ehelich geboren sein. Der Lehrzeit folgte die `Freisprechung`. Der Lehrbrief gehörte neben dem Geburtsschein zu den wichtigsten Dokumenten eines Handwerkers. Seit dem Ausgang des 15. Jahrhunderts waren Wanderjahre zwingend für die Zulassung zur Meisterschaft, die mit dem Meisterstück besiegelt wurde, vorgeschrieben.⁸⁴

Verträge des Mittelalters hießen `Gedinge` oder `Gedings`.⁸⁵ Der Realvertrag wurde symbolisch durch die Anzahlung rechtskräftig. Im Formalvertrag wurden die vorhergehenden Abmachungen von Zeugen bekräftigt, oft auch mit der Stellung von Bürgen abgesichert.⁸⁶

Arbeitsverträge waren oft sehr detailliert. Sie enthielten nicht nur die Themenstellung, den Preis und die Zahlungsbedingungen, sondern umfassten oft die Wahl der Farben und Garantieklauseln für die Dauerhaftigkeit der Arbeit und die Behebung etwaiger beim Transport entstandener Schäden.⁸⁷ Bei ständig beschäftigten Meistern erübrigte sich in

⁸¹ RAMHARTER, Historische Quellen zur Barockaltar-Herstellung, 1999, S. 29

⁸² GUBY, Zürn, 1927, S. 8

⁸³ SLATNER, Bildhauerfamilie Zürn, 1966, S. 8

⁸⁴ KIENZL, Kanzeln in, 1986, S. 24

⁸⁵ ULM, Die Familie Schwanthaler, 1974, S. 69

⁸⁶ ULM, Die Familie Schwanthaler, 1974, S. 69

⁸⁷ BARDACHZI, Wunderwelt Plastik, 1954, S. 21

der Regel eine detaillierte vertragliche Ausformung des Auftrags und man wird nur eine Abrechnung vorfinden.⁸⁸

„Im 17. und 18. Jahrhundert ist der Bildschnitzer (-hauer) noch durchaus Handwerker wie im 15. Jahrhundert, ja er ist gleichsam noch eine Stufe tiefer ins Handwerkliche gerückt, da die „große Kunst“ der Höfe andere Wege geht und das „individuelle Künstlertum“ für sich allein in Anspruch nimmt.“⁸⁹ Der Bildhauer der Barockzeit musste sich nicht nur gegen Übergriffe verwandter Gewerbe (Tischler, Maler usw.) in seinen Bereich schützen, er geriet auch sehr oft mit Künstlern seines eigenen Berufsstands in Streit. Diese handwerkliche Beschränkung und die Konkurrenz untereinander zwangen ihn daher, kein Werk unfertig aus seiner Werkstatt zu lassen, denn „Gediegenheit der Ausführung ist eine der wichtigsten Forderungen des Auftraggebers.“⁹⁰

Bei Decker heißt es in Bezug auf Guggenbichler: „Dagegen blieben dem Meister die Lande des Erzstiftes Salzburg verschlossen, da die dortige Hofkammer ihm, dem Ausländer, in dieser Zeit des Merkantilismus jede Betätigung verwehrte.“⁹¹ „Der Ruhm Guggenbichlers erreicht natürlich auch das Erzstift Salzburg, das auf seine Arbeiten nicht verzichten wollte, jedoch war ihm nach den Zunftgesetzen untersagt, im Raum des Erzstifts zu arbeiten. So lieferte er nur die Entwürfe, für seine Konkurrenten Simeon Frieß und Johann Georg Mohr.“⁹²

Meistens übernahm ein Tischler oder Bildhauer den Auftrag für ein herzustellendes Werk. Der Fassmaler (Maler) erstellte in der Regel einen eigenen Kostenüberschlag, da die Fassung nicht immer sofort nach der

⁸⁸ RAMHARTER, Historische Quellen zur Barockaltar-Herstellung, 1999, S. 29

⁸⁹ OBERWALDER, Thomas Schwanthaler, 1937, S. 142

⁹⁰ OBERWALDER, Thomas Schwanthaler, 1937, S. 11

⁹¹ DECKER, Guggenbichler Ausstellungskatalog Zürn, 1979, S. 148

⁹² SCHEMPER-SPARHOLZ, Barockbildhauer im Dienst der Klöster in Österreich, 1992, S. 331

Fertigstellung erfolgte.⁹³ Die Werke entstanden normalerweise in Zusammenarbeit bestehender Arbeitsgemeinschaften zwischen Tischler, Bildhauer und Maler oder Fassmaler (bei Landkirchen häufig identisch⁹⁴), die auf Wunsch des Auftraggebers durchbrochen werden konnten.

In Bezug auf die von Guggenbichler herangezogenen Fassmaler lässt sich Kontinuität erkennen. So stammen die Fassungen in Straßwalchen und Irrsdorf von Matthias Wichelhamer aus dem Salzburgischen Neumarkt am Wallersee, in Michaelbeuern von Martin Schaumberger aus Salzburg, spätere Werke wurden häufig von Lorenz Exendorfer, Maler in Mondsee gefasst. Für alle drei Werkstätten gilt, dass sie auf sehr hohem Niveau handwerklich und künstlerisch tätig waren. Technisch unterscheiden sich Ausführung und Qualität der Maler nur wenig voneinander.⁹⁵

Der renommierteste Künstler fungierte meist als `Generalunternehmer´ und hielt den Entwurf in einer sogenannten `Visierung´ fest.⁹⁶ Anzunehmen ist, dass Bildhauer wie Waldburger, Schwanthaler und Guggenbichler zumindest die Schreinerarbeit und wahrscheinlich auch die Farbigkeit selbst bestimmten.⁹⁷

Wie Manfred Koller in seinem Beitrag zur Schwanthaler-Ausstellung darlegt, war die Bezahlung des Fassmalers oft doppelt so hoch wie die des Bildhauers, da der erstere oft die Hälfte des Honorars für Materialien aufzuwenden hatte. Die Einkünfte führender Bildhauer wie Waldburger, Schwanthaler oder Guggenbichler dürften jedoch generell hoch gewesen sein.⁹⁸ Die Relationen zwischen Bildhauer, Schreiner und Fassmaler werden

⁹³ KIENZL, Kanzeln in Kärnten, 1986, S. 32

⁹⁴ KOLLER, Material, Fassung und Technologie der Schwanthaler, 1974, S. 188

⁹⁵ GHEZZI, Restaurierung der Altäre, 1999, S. 127

⁹⁶ BARDACHZI, Wunderwelt Plastik, 1954, S. 21

⁹⁷ KOHLER, Barocke Altarfassungen, 1982, S. 19

⁹⁸ KOLLER, Material, Fassung und Technologie der Schwanthaler, 1974, S. 188

in den angeführten Zahlungen für Altäre in Straßwalchen, Irrsdorf und Michaelbeuern deutlich.⁹⁹

Von Guggenbichler darf angenommen werden, dass er das Oberhaupt eines gut eingerichteten Werkstattbetriebs war. „1681-1717 betrieb er seine Werkstatt im gotischen Kreuzgang der Stiftskirche und beschäftigte vorwiegend Gesellen aus dem süddeutschen Raum.“¹⁰⁰ Die Gesellen waren oft als Laubschneider bei der Anfertigung ornamentaler Schnitzwerke der Altäre tätig bzw. führten die anstrengende Arbeit des Aushackens bei der Zurichtung der Bildwerke aus.¹⁰¹ Die große Zahl `fahrender Gesellen` verhinderte sicherlich eine nachhaltige Stilbildung.¹⁰²

Nicht mangelnder Ideenreichtum, sondern gängige Praxis waren Wiederholungen bestimmter Bildtypen, sei es durch den Meister selbst oder in Form einer Art Serienproduktion durch die Gesellen.

Die Reisebeschreibungen des Bildhauergesellen Ertinger erhellen zwar nicht die Arbeits- und Lebensbedingungen der Guggenbichlerischen Werkstatt, machen jedoch die Mobilität auch vergangener Zeiten deutlich, die damit wechselseitige Beeinflussung und den möglichen, relativ raschen Informationsfluss von Neuigkeiten.

„[...] Eine kleine Halbe stundt von gemelten atter see seindt mier auf der Zway meil langen mansee Ein geschüfft worden und abends spatt angelandt zu C: M: Mansee...Ein sauberer Marckht und schönes Closter sambt Zwayer kürchen allwo von dem kunstberiemtten Menradt gugenbichel Vihle bilthauer arbaith zu sehen, bey gemelt H. gugenbichel hab ich 14 dag in arbaith

⁹⁹ Hochaltar Strasswalchen 1675: Bildhauer 200 fl, Schreiner 125, Fassmaler 500; Irrsdorf 1682: Bildhauer 750, Schreiner 150, Fassmaler 900; Michaelbeuern 1691: Bildhauer 465 fl, Schreiner 94, Fassmaler 700 - KOLLER, Material, Fassung und Technologie der Schwanthaler, Anm. 10, S. 212

¹⁰⁰ SCHEMPER-SPARHOLZ, Barockbildhauer im Dienst der Klöster, 1992, S. 330

¹⁰¹ DECKER, Guggenbichler, 1949, S. 10

¹⁰² LIPP, Kunstregion Mondseerland, 1981. S. 111

*zugebracht, hat neben meiner gearbaith Johan georg beirle und davit Hell bette auß schwaben von danen hab ich mih Erheblicher Ursachen bey nechtlicher weil, mit einem botten auff den weg begebenm und hab das landt ob der Ens zu rug gelegt, [...]*¹⁰³

Für die rasche Vermittlung und Ausbreitung neuer künstlerischer Tendenzen, stilistischer Eigenarten der jeweiligen Werkstätten oder neuer Bildinventionen waren neben diesen `fahrenden Gesellen´ „Ordensgemeinschaften ein wichtiger verbindender Faktor, die neben hauseigenen Handwerkern bestimmte Künstler bevorzugten, die sie in die diversen Niederlassungen sandten, wobei einmal gefundene Lösungen nicht nur für die Architektur, sondern auch für die Ausstattungen wiederholt wurden.“¹⁰⁴

¹⁰³ TIETZE-CONRAT, Des Bildhauergesellen F.F.Ertingers Reisebeschreibungen, 1907, S. 22 f.

¹⁰⁴ SCHEMPER-SPARHOLZ, Grenzüberschreitendes in der Kunst, 1993, S. 246

2 Predigtort - Schritte zur Kanzel

Die Pfingstpredigt des Paulus in der Apostelgeschichte vor den Pilgern „aus allen Völkern unter dem Himmel“ (Apg 2,5) kann als Beginn der christlichen Predigtgeschichte angesehen werden.

Als einem der Eckpfeiler der Liturgie seit frühchristlicher Zeit kam der architektonischen Betonung des Predigtorts eine besondere Bedeutung zu. Bis ins Spätmittelalter finden sich jedoch weder konkrete Hinweise auf eine vorgeschriebene Stellung im Kirchenraum, noch eine einheitliche Bezeichnung für den erhöhten Platz im Chorbereich, der unter anderem als „ambones, pulpita, analogia, tribuna oder lectorium“ bezeichnet wurde. Im späten Mittelalter wird meist von einem „stuol“ oder „hohen Predigtstul“ gesprochen.¹⁰⁵ „Wir verstehen unter `Kanzel´ die Stätte im Kirchenraum, die primär der Predigt, der Verkündigung des Wortes Gottes, dient.“¹⁰⁶

Etymologisch entwickelte sich der mittelhochdeutsche Begriff Kanzel aus dem lateinischen Wort `cancelli´ und dem davon abgeleiteten althochdeutschen `káncella´¹⁰⁷, welches das Gitter, die Chorschranken der frühchristlichen Basilika bezeichnete.

Die spätere Kanzelentwicklung ist ohne die Vorform des **Ambos**, von dem bereits im 3. Jahrhundert aus gepredigt wurde, unter anderem von Origenes ausdrücklich bezeugt¹⁰⁸, nicht denkbar. Das Wort `Ambo´ ist der griechischen Sprache entnommen und leitet sich vom Verb `hinaufsteigen´ ab.¹⁰⁹

Nördlich der Alpen sind wir bis ins 8. Jahrhundert hauptsächlich auf Hypothesen angewiesen, die eine Anbringung hölzerner Lesepulte an den cancelli vermuten lassen.

¹⁰⁵ ADRIANI, Predigtort, 1966, S. III

¹⁰⁶ POSCHARSKY, Die Kanzel, 1963, S. 51 f

¹⁰⁷ ADRIANI schreibt in seiner Dissertation „chancella“, siehe Anmerkung 23, S. III

¹⁰⁸ ADRIANI, Predigtort, 1966, S. 10

¹⁰⁹ DAMBLON, Ab-kanzeln gilt nicht, 2003, S. 20

Unter Karl dem Großen wird die Bedeutung der bischöflichen Predigt für die Erziehung und Bildung des Volkes hervorgehoben. Der veränderte Ambo (Abb. 6) der Aachener Pfalzkapelle, eine Stiftung Heinrich II., zeigt, dass es sich, im Gegensatz zu römischen Ambonen, um prachtvoll verzierte Kultgegenstände, um Ausstattungsstücke handelte.¹¹⁰

Mit dem Aufkommen der Bettelorden entdeckten die Mönche die Massenwirksamkeit der Predigt und mussten dazu die Kirchen verlassen. Bereits Bernhard von Clairvaux, der predigend zum Kreuzzug aufrief, machte sich als `erster Populist` das `Phänomen der Massen` zu nutze.

Aufgrund häufiger Konflikte mit den Pfarren besaßen die Bettelmönche, unabhängig von Parrocchialverhältnissen, Privilegien¹¹¹: überall Messe zu feiern und unter freiem Himmel zu predigen.

Daraus ergibt sich die Entwicklung weg von Lettnern und Ambonen hin zu Kanzeln, die man sich anfänglich als einfache **Holzkonstruktionen** vorzustellen hat. Die wahrscheinlich älteste erhaltene Abbildung (Abb. 7) eines erhöhten, einfachen Bretterverschlags ist in einer Handschrift von 1353, die Papst Clemens IV. anlässlich der Heiligsprechung Hedwigs zeigt, belegt.¹¹²

Damit kommt es zusehends zu einer Loslösung der Predigt aus dem liturgischen Zusammenhang und somit zu einem sich verschärfenden Gegensatz von Messe und Predigt. Eine Entwicklung, die letztlich im Konflikt von Reformation und Gegenreformation ihr Echo und in der nachfolgenden Rekatholisierung der habsburgischen Länder in Positionierung und künstlerischer Gewichtung der barocken Gestaltung von Hochaltar und Kanzel ihren Niederschlag finden sollte.

¹¹⁰ ADRIANI, Predigtort, 1966, S. 23

¹¹¹ 1311 wird auf dem Konzil von Vienne von Clemens V. die Bestimmung erneuert, wonach es den Dominikaner und Franziskanern gestattet sei auch unter freiem Himmel zu predigen - HEFELE von, Konziliengeschichte VI, 1875-1890, S. 542

¹¹² DAMBLON, Ab-kanzeln gilt nicht, 2003, S. 53

Der einfache, hölzerne Predigtstuhl kann als die wichtigste Vorform der spätgotischen steinernen Kanzel nördlich der Alpen angesprochen werden.¹¹³ Die Errichtung von fixen Predigtkanzeln wird erst im 15. Jahrhundert allgemein üblich.¹¹⁴

2.1 Positionierung

Es finden sich zwar verschiedentlich Aussagen zur Gestaltung der Kanzelanlage, entscheidend ist jedoch das Fehlen eines allgemein gültigen, verbindlichen Kanons hinsichtlich der Stellung der Kanzel im Kirchenraum und ihrer Ausgestaltung.

Vereinzelt wird in Konzilsbeschlüssen von Provinzialsynoden auf die Aufstellung an der Evangelienseite hingewiesen. Die *‘Instructio fabricae Ecclesiae’* des Karl Borromäus, veranlasst durch die 3. Mailänder Provinzialsynode 1573, die der kirchlichen Restauration und Hebung des geistlichen Standes dienen sollten, beschäftigten sich in keiner Weise mit der Stellung oder Gestaltung der Kanzel, obwohl der Predigt eine wesentliche Aufgabe zukam.¹¹⁵

Der offenbar üblichen Aufstellung an der Epistelseite¹¹⁶ in Italien steht die häufige Anbringung an der Nordseite im Gebiet nördlich der Alpen gegenüber. Dies mag mit der Vorstellung der mittelalterlichen Symbolisten in Zusammenhang stehen, die den Norden als den Sitz der Dämonen ansahen, als das Reich der Sünde.¹¹⁷ Um dem entgegen zu wirken, wurde die

¹¹³ ADRIANI, Predigtort, 1966, S. 53

¹¹⁴ CLAUSSEN, Die Kanzel, 1959, S. 1130

¹¹⁵ LIPINSKY, Anordnungen des Karl Borromäus, 239 f

¹¹⁶ ADRIANI, Predigtort, 1966, S. 17 f: „Das Evangelium wurde vom Ambo an der Schranke rechts vom Altar aus verlesen. Der Lektor wandte sich zum gegenüberliegenden Ambo, von dem anschließend die Episteln gelesen wurden. Ein weiterer, kleiner Ambo, für die Schriften der Propheten bestimmt, ist meist nur ein Anbau an den Epistelambo; seine Vorderseite wendet sich nach Westen zur Gemeinde. Wegen der Ausrichtung des Lesepultes hin zur Gemeinde scheint die Vermutung, der Prophetenambo sei der Ort der Predigt gewesen, plausibel. Im Gegensatz zum Norden stehen die meisten italienischen Kanzeln auf der Epistel-, also der Südseite der Kirche, was sicher auf alte Traditionen zurückverweist.“

¹¹⁷ ADRIANI, Predigtort, 1966, S. 77 f.

Heilsbotschaft im Norden verkündet. Die dämonenbannende Bedeutung des Predigtorts scheint im späten Mittelalter verloren gegangen zu sein.

Bedingt durch den Kirchentypus variiert der Standort selbstverständlich. Im Zusammenhang mit den Kanzel Guggenbichlers gilt vornehmlich: „bei kleineren, einschiffigen Kirchen steht die Kanzel an einer Seitenwand der Kirche nahe dem Chor, oder die Kanzel wird direkt an den Choranfang, an den Triumphbogen gestellt [...]“.¹¹⁸

Die schrittweise Lösung der Predigt aus dem Chorzusammenhang findet ihren Abschluss im `neuen Raumbedürfnis´ der Predigermönche. Die Kanzel rückt nun in die Mitte der Nord- oder Südseite des Kirchenschiffs.

Die „neue Mitte“ des Predigers¹¹⁹ erfuhr ihren eigentlichen Durchbruch in der Reformation.

Ein Zusammenhang mit der Neupositionierung scheint auch durch die Bildzyklen der Langhauswände gegeben zu sein, die erst durch die Erklärung des Predigers¹²⁰ ihren tatsächlichen Sinn entfalten. Schon Gregor der Große betont die missionarische Kraft des Bildes.¹²¹

„Für den Alltagsglauben der großen Menge machte die Gegenwart eines sichtbaren Bildes den intellektuellen Beweis der Wahrheit des Abgebildeten vollkommen überflüssig [...] Alle diese Vorstellungen wurden unmittelbar als Bilder zum Glauben.“¹²²

2.2 Katholizismus - Protestantismus

„Das Konzil von Trient hat als Antwort auf das `verbum solum´ der Reformatoren und auf die Bestreitung einzelner Sakramente nicht eine Wort und Sakrament zusammenfassende und zur Einheit integrierende theologische Konzeption entworfen, in der das legitime Anliegen der

¹¹⁸ MAYER, Deutsche Barockkanzeln, 1932

¹¹⁹ ADRIANI, Predigtort, 1966, S. 74

¹²⁰ Enciclopedia universale dell'arte II, 1958, S. 337

¹²¹ ADRIANI, Predigtort, 1966, S. 72

¹²² HUIZINGA, Herbst des Mittelalters, 1975, S. 229

Reformation zur Sprache gekommen wäre, es hat vielmehr mit aller Kraft sich dem zugewandt, was von Seiten der Reformatoren bestritten wurde. Das von den Reformatoren Bestrittene oder Infragegestellte war das Leitmotiv der von der katholischen Kirche auf dem Konzil von Trient gegebenen Antwort. Das führte dazu, dass etwa in der katholischen Theologie der Traktat über Sakrament und Sakramente nicht nur intensiv reflektiert, sondern immer mehr differenziert wurde. Die Theologie des Wort Gottes in den verschiedenen Weisen seiner Gestalt und Präsenz im Sein und im Tun der Kirche kam demgegenüber kaum zur Sprache.¹²³

Wenn weiter das gleiche Tridentinum gegenüber „der Enge des isolierten Schriftprinzips“¹²⁴ der altprotestantischen Orthodoxie das Traditionsprinzip herausstellte, war es nur folgerichtig, dass die vier Kirchenväter Hieronymus, Ambrosius, Augustinus und Gregor I. im Chor zum Hochaltar traten oder die Kanzel zierten.

Wiewohl die Predigt im 13. und 14. Jahrhundert eine ungeahnte Blüte erlebt, kommt es - bedingt durch die konfessionellen Auseinandersetzungen - zunehmend zum Gegensatz von Opfermahl und Predigt. Hierin gründet sich bereits der entscheidende Unterschied zum protestantischen Verständnis: 1544 betont Luther, dass die Abhaltung des Gottesdienstes nicht an ein Gotteshaus und den geweihten Altar gebunden ist, sondern, „dass die Christen zusammenkommen, beten, Predigt hören und Sakramente empfangen.“¹²⁵ Für Luther bleibt das Wort des Predigers bestimmend für den Gesamtgottesdienst, Wort und Sakrament bilden eine untrennbare Einheit. Es kommt zur Ausbildung des Kanzelaltars als Symbol der Vereinigung von Wort und Sakrament.¹²⁶

¹²³ FRIES (Hg.), Wort und Sakrament, 1966, S.13

¹²⁴ SCHREIBER, Weltkonzil, 1951, S. 399

¹²⁵ LEWY, Schloss Hartenfels, 1908, S. 84

¹²⁶ POSCHARSKY, Die Kanzel im protestantischen Kirchenbau, 1960, S. 54 ff

Typisch katholisch ist die Trennung zwischen Wort und Sakrament.¹²⁷ Im Jahr 1588 erschien eine ausführliche Anordnung von Melchior Khlesl an die Pfarrherren, Priester, Prediger etc. im Erzherzogtum Österreich unter der Enns, wie sie den Gottesdienst, die Predigt, die Administration u.a. zu verrichten hätten. Darin wird den Predigern neben der Auslegung des Heiligen Evangeliums besonders das „explicieren der heiligen Messe ans Herz gelegt“.¹²⁸

Trotz einer Blüte der barocken Predigtkultur in Reaktion bzw. als Antwort auf die Protestanten ist das entscheidende Motiv der barocken Sakralarchitektur der Sakramentskult.¹²⁹ Das `Schaubedürfnis`, d.h. die Untermuerung des Wortes durch eine `bildhafte Worthheit` stellt einen wesentlichen Bestandteil der Barockpredigt als Äquivalent der übrigen Kunstgattungen dar. Bilder erhalten gleichsam eine pastorale, einer Predigt gleichkommende Aufgabe - den Ungelehrten die Heiligen Bücher zu ersetzen.¹³⁰ Im Großen und Ganzen ist die Akzeptanz des mittelalterlichen Kunsterbes durch das Tridentinum gegeben. Gabrielle Paleotti spricht sich gegen alles Ungewöhnliche¹³¹ aus, verfißt aber das Recht auf größte Anschaulichkeit und auf ein gesteigertes Empfindungsleben. Wenn das Mysterium der Erlösung und die Heiligen vita in der Predigt behandelt werden, warum soll es nicht erlaubt sein, das gleiche Thema in einem Gemälde darzustellen und es denen darzubieten, die es begierig und fromm ansehen? „Wenn die Ohren zur Erzählung der Passion zugelassen werden, wie sollten die Augen von ihrem Anblick ausgeschlossen werden?“¹³²

Unterstrichen wird der Gegensatz Wort-Sakrament häufig durch die tatsächliche räumliche Entfernung zwischen Hochaltar und Kanzel.

¹²⁷ DAMBLON, Ab-kanzeln gilt nicht, 2003, S. 66

¹²⁸ KIENZL, Kanzeln in Kärnten, 1986, S. 148

¹²⁹ DAMBLON, Ab-kanzeln gilt nicht, 2003, S. 67

¹³⁰ KIENZL, Kanzeln in Kärnten, 1986, S. 147

¹³¹ „[...] niemand erlaubt sein, an irgendeinem Orte oder in irgendeiner Kirche, auch wenn sie auf was immer für eine Weise befreit wäre, ein ungewöhnliches Bild aufzustellen oder aufstellen zu lassen.“ (Sess. XXV),

SCHREIBER, Weltkonzil, 1951, S. 402

¹³² SCHREIBER, Weltkonzil, 1951, S. 402 f.

Mit dem Aufstieg der Domus Austriaca nach dem Westfälischen Frieden und dem Sieg über die Türken entwickelt sich die Kanzel in den rekatholisierten Gebieten zu einem Ort der geistigen Vorbereitung auf die sich am Altar vollziehende Eucharistie. Gleichsam zu einer Forderung des Tridentinischen Bilddekrets von 1563 wird die Gestaltung des Kirchenraums als eine malerische und plastische Bilderwelt. Als neue Bühne für szenische Darstellungen in Bezug auf die Kanzel bietet sich u.a. der Schalldeckel an. Im Sinne der ungebrochenen Kontinuität wird die stärkere Rückbesinnung der nachkonziliären Zeit auf spätantike, frühchristliche Traditionen verständlich. In diesem Kontext steht auch der Wandel der theologischen Aussage vom gotischen Weltenrichter zum triumphierend barocken Auferstandenen, der bühlenwirksam die Vollendung des Heilswerks am Schalldeckel offenbart.

Gleichzeitig zum barock-katholischen Triumph dürfte die pietistische Bewegung einen nicht unmaßgeblichen Widerhall in der Kunst des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts gefunden haben. Als wichtigste nachreformatorische Reformbewegung der Evangelischen Kirche ursprünglich im 17. Jahrhundert in England und den Niederlanden entstanden, fand der Pietismus in den Erbauungszirkeln Philipp Jakob Speners (1635 – 1705)¹³³ seinen Niederschlag in Deutschland. „Im Pietismus wurde `der Einzelne´ für den Glauben entdeckt. Durch eine Lebenswende, als `Wiedergeburt´ bezeichnet, nehmen Menschen `Christus persönlich in ihr Leben auf´. Pietismus bezeichnet also die bewusst vom Subjekt erlebte Gotteserfahrung und die bewusst vollzogene Hingabe an Gottes Wort.“¹³⁴

¹³³ Seit 1666 als Pfarrer in Frankfurt a.M., 1686 Oberhofprediger in Dresden, 1691 Propst und Pfarrer von St. Nicolai, fasste Spener 1675 die pietistischen Grundgedanken in seine Hauptwerk »Pia desideria oder Herzliches Verlangen nach gottgefälliger Besserung der wahren evangelischen Kirchen samt einigen dahin einfältig abzweckenden christlichen Vorschlägen« zusammen. Aus: http://www.philos-website.de/index_b.htm?autoren/pietismus_b.htm~main2

¹³⁴ Aus: <http://www.heiligenlexikon.de/Glossar/Pietismus.html>

Entscheidend ist die subjektiv-persönliche Erfahrung von Verinnerlichung und Mitempfinden.

Das II. Vatikanische Konzil verwies auf die Bedeutung der Wortverkündigung und warnte vor einer einseitigen Sakramentenfrömmigkeit. Wichtigstes Ergebnis des Konzils waren die Einbindung der Homilie (statt Predigt in Anknüpfung an die Tradition des Origines, vom Priestersitz oder Ambo aus gehalten) in die Liturgie und ihr biblischer Bezug.¹³⁵

¹³⁵ DAMBLON, Ab-kanzeln gilt nicht, 2003, S. 72

3 Kanzeln im Allgemeinen

3.1 Kanzelaufbau

Die übliche Gestaltung sieht einen **Kanzelfuß**, einen Kanzelkorb und einen Schaldeckel vor. Riesenhuber merkt an, dass die Kanzeln der Barockzeit fast ausschließlich durch das Fehlen des Kanzelfußes gegenüber der Renaissance gekennzeichnet sind. Die Stelle der Kanzelstütze vertritt an diesen freischwebenden Kanzeln der so genannte „Zipf.“¹³⁶ Dies gilt für alle Kanzeln Guggenbichlers. Nach Mayer ist das Fehlen einer Stütze gerade für den österreichischen Bereich typisch.¹³⁷

In der Gegenüberstellung des Augsburger Kanzelgehäuses mit Gestaltungen Schwanthalers in Zell und Guggenbichlers in Irrsdorf, lässt sich diese offenbar typisch österreichische Variante bzw. der Übergang gut verdeutlichen. Die Ausführung¹³⁸ von Hans Degler (Abb. 8) zeigt noch deutlich ein massives, auch in den Proportionen annähernd äquivalentes Verhältnis zu den anderen Teilen einnehmendes, den Gesamtgrundriss des Korbes unterstützendes eigenständiges `Kanzelfuß-Geschoß`. Der Gestaltung in Zell am Pettenfirst von Schwanthaler (Abb. 9) kommt gewissermaßen eine Mittlerstellung zu, indem die tragende Engelsherme noch eine Erinnerung an frühere Kanzelfüße aufkommen lässt, jedoch bereits jeglichen Bodenkontakt verloren hat. Im Irrsdorfer Beispiel (Abb. 10) von Guggenbichler ist nun der `Zipf` in Form eines blattbesetzten, knospenartigen Gebildes umgesetzt. Zusätzlich sind die tabernakelähnlichen Schaldeckel-Aufbauten der Vorgänger der Freiplastik gewichen.

¹³⁶ RIESENHUBER, Kirchliche Barockkunst in Österreich, 1924, S. 127

¹³⁷ MAYER, Deutsche Barockkanzeln, 1932, S. 64

¹³⁸ Nicht näher kann auf die Problematik des tatsächlichen Entwerfers und die Ausführung durch den jeweiligen Tischler eingegangen werden.

Der meist sechs- oder achteckige, polygonale **Grundriss** des Korbkanzeltypus wird in der Gotik festgelegt und bleibt bis ins 18. Jahrhundert bestimmend.¹³⁹

Ein bekanntes Beispiel für diese Grundrissform ist die Kanzel von St. Stephan (Abb. 11) in Wien. Die Basis setzt sich aus aufgeschichteten, gegeneinander verschobenen Sechsecken zusammen, wodurch der Eindruck der verunklärten Tektonik noch die Gesamterscheinung bestimmt.¹⁴⁰ Laut Keller handelt es sich um die früheste erhaltene Kanzel mit Kirchenväterdarstellungen in Österreich.¹⁴¹

Kompositionell von Bedeutung ist im Allgemeinen die zunehmende **Verschmelzung von Korpus und Schalldeckel** durch eine ornamental ausgestattete Rückwand,¹⁴² wobei für unseren Zusammenhang mehrheitlich die deutliche Trennung der Geschosse und die Betonung der Horizontale bestimmend bleibt. Das Absetzen der Einzelteile des Aufbaus voneinander manifestiert sich für Haschek in der Kanzel (Abb. 12) der Eggenburger Pfarrkirche um 1515, die damit bereits die Renaissance ankündigt.¹⁴³

Der stilistische Wandel zeigt sich in erster Linie in den Umbildungen der Einzelformen und wird v.a. im Ornament besonders deutlich.

Mit Ausnahme der Wolfgangseer Kanzel (Abb. 13) bleibt der Zusammenhang von Korpus und Schalldeckel bei den anderen Kanzeln Guggenbichlers eher locker.

Die Anbringung eines **Schalldeckels** entsprach der Tradition¹⁴⁴, den Ort des Gotteswortes durch einen Baldachin zu betonen, der in seiner Bedeutung als

¹³⁹ SCHWEIGERT, Barocke Kanzeln in der Steiermark, 1971, S. 18

¹⁴⁰ HASCHEK, Barockkanzeln im Donauraum, Wien 1991, S. 3

¹⁴¹ KELLER, Reclams Lexikon der Heiligen, 1968, S. 313

¹⁴² SCHWEIGERT, Barocken Kanzeln in der Steiermark, 1971, S. 27

¹⁴³ HASCHEK, Barockkanzeln im Donauraum. Wien 1991, S. 4

¹⁴⁴ Ein Schalldeckel wurde erst um 1500 üblich, jedoch die älteste, mit 1422 datierte Steinkanzel in St. Martin, Landshut hatte bereits einen. POSCHARSKY, Kurze Entwicklungsgeschichte der Kanzel, 1960, S. 51 f.

Himmelsgewölbe, als Abbild des himmlischen Jerusalems „zur Auszeichnung des Darunterbefindlichen“¹⁴⁵ wird. Guggenbichler folgt den Gepflogenheiten der Renaissance, indem der Deckelgrundriss üblicherweise dem des Korbs folgt¹⁴⁶ und den der Zeittendenzen, indem die Schalldeckel durchwegs flach gestaltet sind, den Entwicklungen gegen Ende des 17. Jahrhunderts entsprechend.¹⁴⁷

3.2 Kanzelgestaltung

Durch die Zunahme dekorativer Elemente - wobei bis 1630 Hauptelemente des Florisstils wie Kartuschen, Bandornamente, Masken, Engelsköpfe und Fruchtschnüre dominieren¹⁴⁸ - kommt es im Lauf des 17. Jahrhunderts zusehends zu einer Verunklärung des architektonischen Aufbaus. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts setzt durch die gestalterische Verschmelzung der architektonischen Einzelteile und den Wechsel der Ornamentik, von spätmanieristischen Schweifwerkformen, über Knorpelwerk (Abb. 14) bis zum Akanthusmotiv ab dem dritten Viertel des 17. Jahrhunderts, die Auflösung der begrenzten Flächen ein, freiplastische Bewegung und Gestik treten in Kommunikation zur Gemeinde.

Als Konsequenz daraus erfolgt schließlich im 18. Jahrhundert eine stärkere Anpassung an die umschließende Raumarchitektur. Damit kommt es zum Verlust des Eigenwerts, die Einzelteile werden auf Vorderansicht konzipiert.¹⁴⁹

Zur Verdeutlichung der beschriebenen allgemeinen Entwicklung der Kanzel vom 17. zum 18. Jahrhundert mögen die folgenden Beispiele dienen. In der Carlone-Kanzel von 1697 in Baumgartenberg (Abb. 15) sind Relief-Kartuschen an die Stelle streng begrenzter Felder getreten, die leicht

¹⁴⁵ ADRIANI, Predigtort, 1966, S. 110

¹⁴⁶ MAYER, Deutsche Barockkanzeln, 1932, S. 66

¹⁴⁷ HASCHEK, Barockkanzeln im Donauraum, 1991 S. 19

¹⁴⁸ HENLE, Kanzeltypen des 17. Jahrhunderts, 1933/34, S.310

¹⁴⁹ HASCHEK, Barockkanzeln im Donauraum, 1991 S. 19

ausgreifenden Gesten der Halbfiguren akzentuiert eine erste Kontaktaufnahme mit dem Betrachter. Matthias Steinl bringt 1719 mit dem Kanzelgrundriss in der Peterskirche (Abb. 16) die Reflexion des Konchengrundrisses der Kirchenarchitektur ins Spiel und legt mit der Betonung der Mitte den Hauptakzent auf die Vorderansicht. Die Stainer-Kanzel (Abb. 17) aus der Veit Königer-Werkstatt um 1765/70 konzentriert mit ihrer pyramidalen Komposition alles auf den, die Häretiker stürzenden Augustinus am Schaldeckel. Die am unteren Korbwulst sitzenden Evangelisten haben sich gleichsam inmitten der Gläubigen niedergelassen. Besonders im 18. Jahrhundert ist „die Kanzel nicht nur funktional notwendiges Mobiliar des Kirchenraumes [...], sondern oft in den Gesamteindruck des Innenraumes so genial und mit sicherem Stilgefühl hineinkomponiert, dass man sie sich nicht aus dem Gesamtkunstwerk und dem Kosmos einer solchen Kirche, vor allem auch ihrer Ikonologie, herausbrechen kann, ohne der gesamten ästhetischen Wirkung irreparablen Schaden zuzufügen.“¹⁵⁰

Im Gegensatz zu diesen allgemeinen Tendenzen lässt sich bei den späteren Guggenbichler-Kanzeln in Lochen und Oberhofen, durch das Fehlen einer Rückwand, ein 'Rückschritt' hin zu einem angesetzt-isolierten Charakter von Korb und Deckel beobachten. Der nackte Pfeiler fungiert als einziges Bindeglied.

Schweigert stellt fest, dass die lutherische Kanzelgestaltung mit der 1618 geschaffenen Kanzel von Pernegg (Abb. 18) maßgeblichen Einfluss gewinnt. Wichtig für die weitere Entwicklung ist das Säulen-Motiv, die hier rahmend Nischen mit Kirchenväter-Darstellungen begleiten. Die Polychromierung ist nicht original. Die Bedeutung einer protestantischen Kanzel für die weitere Entwicklung erklärt sich wohl aus der Betonung der evangelischen Predigt

¹⁵⁰ EMMINGHAUS, Von der Kanzel zum Ambo, 1980, S.1

und der damit verbundenen, besonderen Ausgestaltung des Predigtorts. Daneben ist für das frühe 17. Jahrhundert an verschiedenen Kanzeln Nieder- und Oberösterreichs im formalen und dekorativen Aufbau spätmanieristisches Formengut nachweisbar, das dem architekturtheoretischen Stichwerk „de Architectura“ von Wendel Dietterlin nahe steht.

In der Kanzel der Stiftkirche von Göttweig (Abb. 19) sieht Haschek den Übergang vom Manierismus zum Frühbarock. Das Werk des niederländisch geschulten Bildhauers Hermann Schmidt dürfte sich aus dem Einflussbereich Friedrich Sustris (Abb. 20) ableiten. Das manieristische Element der hermengerahmten Rundbogennischen verbindet sich mit dem barocken Motiv der gedrehten Säulen.¹⁵¹

Den Typus des durch Säule gegliederten Kanzelkorbs verwendet bereits Benedetto da Maiano um 1475 auf der Kanzel in Santa Croce in Florenz.¹⁵² In Österreich zählen die Kanzeln von Pernegg und Krenstetten zu den frühesten erhaltenen mit Säulenstellung.¹⁵³

3.3 Farbigkeit und Fassung

Ab der Mitte des 17. Jahrhunderts präsentieren sich Altäre, analog dazu Holzkanzeln, zunehmend in einem, wohl durch die Jesuiten beeinflussten Schwarz-Gold-Akkord.¹⁵⁴ Diese Dominanz mag wohl auch darin begründet liegen, dass dieser Orden nicht nur die meisten, sondern auch die fähigsten und eifrigsten Kanzelredner im Barockzeitalter stellte.¹⁵⁵

Koller vermutet eine mögliche Quelle in dem, unter niederländischem Einfluss hervorgegangenem süddeutschen Kunstgewerbe des frühen

¹⁵¹ HASCHEK, Barockkanzeln im Donauraum, 1991, S. 12 f.

¹⁵² SCHWEIGERT, Barocken Kanzeln in der Steiermark, 1971, S. 21

¹⁵³ KIENZL, Kanzeln in Kärnten, 1986, S. 66

¹⁵⁴ SCHWEIGERT, Barocken Kanzeln in der Steiermark, 1971, S. 8

¹⁵⁵ KIENZL, Kanzeln in Kärnten, 1986, S. 148

17. Jahrhunderts, das schwarz-braunes exotisches Ebenholz für die Herstellung von Schränken verwendete.¹⁵⁶ Wesentliche Voraussetzungen finden sich im Dekorationsstil des Niederländers Cornelis Floris, dessen Einfluss vor allem im Kunstgewerbe deutlich wird.¹⁵⁷ Koller mag bei seinen Überlegungen an die Kanzel von Krenstetten (Abb. 21) gedacht haben, der Haschek eine wesentliche Wirkung v.a. im Oberösterreichischen Bereich, wo sich auch die hohen Aufbauten häufig finden, zuschreibt.¹⁵⁸

Bei Thomas Schwanthaler, ebenso wie bei Meinrad Guggenbichler oder Michael Zürn d.J. und den meisten einheimischen Bildhauern ihrer Generation zwischen Passau und Wien lassen sich nur Schwarz-Gold-Altaraufbauten nachweisen. Diese Schwarz-Gold-Tradition blieb vor allem für Land- und Stiftskirchen weit über 1700 hinaus verbindlich. Koller sieht darin u.a. auch das Beharrende einer älteren Generation, wie Guggenbichlers bevorzugten Faßmaler Matthias Wichlhamer aus dem salzburgischen Neumarkt, der seit Straßwalchen (1675) bis St. Wolfgang (1706) viele seiner Altäre gefasst hatte, für ausschlaggebend.¹⁵⁹ Obwohl hier explizit auf die Erscheinungsform der Altäre eingegangen wird, gilt dies auch für die Kanzeln Guggenbichlers, wobei es in St. Wolfgang durch die Überfülle der Dekoration und die beigefügten Medaillons mit Szenen der Wolfgangslegende zu einer Abschwächung der Dominanz dieses Akkords kommt.

Nachdem außer den Altären von Mondsee die meisten anderen Werke Guggenbichlers völlig überfasst sind, müsste auch die "für Guggenbichlers überschäumenden Spätstil" charakteristisch angesehene Figurenfarbigkeit und Marmorierung am Altar in Oberhofen (1712) neuerlich auf ihre Originalität überprüft werden. Andere Spätwerke, wie der Sebastiansaltar in Mondsee (1714) oder der Leonhardsaltar in Irrsdorf (1716) halten ebenso wie der lokale Nachfolger Guggenbichlers in Mondsee, Josef Anton Koch

¹⁵⁶ KOLLER, Material, Fassungen und Technologie der Schwanthaler, 1974, S. 187 ff.

¹⁵⁷ SCHWEIGERT, Barocke Kanzeln in der Steiermark, 1971, S. 13

¹⁵⁸ HASCHEK, Barockkanzeln im Donauraum, 1991, S. 14

¹⁵⁹ Manfred KOLLER, Material, Fassungen und Technologie der Schwanthaler, 1974, S. 196-199

(Seitenaltäre in Mondsee 1742 oder St. Wolfgang 1745), am Schwarz-Gold-Kontrast fest.¹⁶⁰

Die nun beliebten Spiralsäulen werden stets "gesandelt" und matt vergoldet oder "bronziert". Im 17. Jahrhundert wird als Kontrast zur Brantweinvergoldung die stets so genannte 'praunierte Vergoldung' eingesetzt - eine Mattvergoldung auf bräunlicher Unterlage. Diese Vergoldungsart wurde für Gewänder, Ornamente und besonders für die gesandelten Altarsäulen herangezogen, wie u.a. aus dem 1690 abgeschlossenen Fassmalervertrag mit Johann Martin Schaumberger zum Hochaltar Guggenbichlers in Michaelbeuern hervorgeht.¹⁶¹

Besonders schwierig gestalten sich Fragen im Hinblick auf ein originales Erscheinungsbild und die beabsichtigte künstlerische Wirkung der Skulpturen, da der Großteil Übermalungen bzw. Überfassungen aufweist.

Emailartige, häufig zweischichtige Inkarnate, leuchtende blau-rot oder grün lüstrierte Unterkleider oder Mantelumschläge und glanz- sowie bräunlich mattvergoldete und goldartig auf Silber lasierte Gewandaußenseiten oder Ornamente kennzeichnen die Figurenfassung. Diese Figurenfassungen mit Gold- und Lüsterfarben verleugnen nicht ihre Herkunft aus der manieristischen Edelsteinfassung, betonen aber statt deren filigraner Preziosität gerne üppige, manchmal noch exotisch gesteigerte Pracht.¹⁶²

Der von Schwanthaler geprägte Fassungstyp mit vergoldeten Außenseiten der Gewänder und über Silberauflagen rot, grün oder blau lüstrierte oder gelblich lasierten Innenseiten oder Untergewändern wird mit geringen

¹⁶⁰ KOLLER, Material, Fassung und Technologie der Schwanthaler, 1974, S. 196-199

¹⁶¹ KOLLER, Barockaltäre in Österreich, 1974, S. 50

¹⁶² KOLLER, Material, Fassung und Technologie der Schwanthaler, 1974, S. 196-199

Variationen übernommen und zum immanenten Bestandteil fortlaufender Tradition.¹⁶³

„Die Inkarnate sind - wie bereits in der Gotik weit verbreitet - häufig in mindestens zwei Phasen angelegt worden, wobei im allgemeinen über einer deckenden, dunkleren und im Ton wärmeren, glatten Untermalung eine kühle und helle, entweder lasierende oder deckende, fein vertreibende Schlussmodellierung aufgetragen wurde. Noch ins Nasse gemalte bläuliche Schläfenadern sowie in die Stirne gezogene braune Haarlocken verlebendigen die Figuren und viele "Khintl" (= Kinderln, Putten) Thomas Schwanthalers etwa am Altar in St. Wolfgang. Derartiger stilisierter Naturalismus wird allerdings noch durch die zusätzlich um gestrichelte Augenbrauen und den Haaren mit Weiß aufgesetzten Glanzlichter differenzierte Fassung der Figuren Meinrad Guggenbichlers übertroffen (z. B. Altäre in Mondsee: erhalten, St. Wolfgang: übermalt)“.¹⁶⁴

3.4 Hölzer

In der Wahl der Schnitzhölzer dürfte man sich anfänglich ebenfalls an der spätgotischen Tradition, nämlich Linde (wesentlich anfälliger für Klimaschwankungen und damit für Fassungsschäden), angelehnt haben. Demgegenüber wird im Innviertel seit Hans Degler Ahorn bevorzugt. Dies gilt vor allem für Schwanthaler und dürfte auch auf seinen Zeitgenossen Guggenbichler zutreffen.¹⁶⁵ Die größere Härte des zähen, aber gleichmäßigen Ahorns wurde sicherlich wegen der größeren Dauerhaftigkeit in Kauf genommen. Offenbar aufgrund der größeren Widerstandsfähigkeit gegen Schädlingsbefall wurde die Verwendung von, bereits in der Gotik nachweisbarem, frischem Holz üblich.¹⁶⁶

¹⁶³ KOLLER, Material, Fassung und Technologie der Schwanthaler, 1974, S. 201

¹⁶⁴ KOLLER, Material, Fassung und Technologie der Schwanthaler, 1974, S. 206

¹⁶⁵ KOLLER, Material, Fassung und Technologie der Schwanthaler, 1974, S. 189 f.

¹⁶⁶ KOLLER, Material, Fassung und Technologie der Schwanthaler, 1974, S. 190

Im Zuge einer Auftragszunahme nach dem Dreißigjährigen Krieg wird der gefasste Altaraufbau stets aus billigerem Nadelholz (Fichte, Kiefer, Lärche) hergestellt, bei vorgesehener Beizung wird nur die Oberfläche mit feinen Weichholzplatten (Linde) verkleidet.¹⁶⁷ Dies gilt z.B. für die Guggenbichler-Altäre in St. Wolfgang.

Die seit dem Mittelalter bewährte Aushöhlung des rückwärtigen Holzkerns zur Vermeidung von Holzrissen wurde weitgehend beibehalten. Diese Technik lässt sich am Sebastian des ehemaligen Pestaltars der Stiftskirche oder der Statuette eines Guten Hirten, beide im Heimatmuseum Mondsee, leicht überprüfen.

3.5 Bildprogramme

Laut Adriani lassen sich **Evangelisten- und Kirchenväter-Darstellungen** seit dem 15. Jahrhundert als Hauptschmuck an deutschen Kanzeln nachweisen.¹⁶⁸ Die ikonographischen Wurzeln finden sich in Autoren- und Evangelistendarstellungen früher mittelalterlicher Handschriften, denen oft auch die Gestik entlehnt scheint.¹⁶⁹ Darstellungen der Evangelisten in Muschelnischen und antikisierenden Gewändern finden sich schon auf der Cathedra des Maximian (Abb. 22). Im schreibenden Matthäus des Heinrichambos in Aachen erkennt Fillitz deutlich die Anregung karolingischer Vorbilder in der Art des Golddeckels (Abb. 23) des Codex Aureus.¹⁷⁰

Die oftmals diagonale Anordnung der Evangelisten verweist auf die Verpflichtung des Matthäusevangeliums, in „alle Welt“ zu gehen¹⁷¹, nach allen Himmelsrichtungen zu predigen, das evangélion, die ‚Heilsbotschaft‘ zu verkünden. Ambrosius und Augustinus verglichen die Evangelisten mit den

¹⁶⁷ KOLLER, Material, Fassung und Technologie der Schwanthaler, 1974, S. 189 f.

¹⁶⁸ ADRIANI, Predigtort, 1966, S. 60

¹⁶⁹ ADRIANI, Predigtort, 1966, S. 62

¹⁷⁰ FILLITZ, Mittelalter I, 1969, S. 165 f.

¹⁷¹ DAMBLON, Ab-kanzeln gilt nicht, 2003, S. 64

vier Paradiesesflüssen - wie die Flüsse aus einer Quelle entspringen, schöpfen diese Männer aus der Botschaft Christi.¹⁷²

Die Anordnung der Kirchenväter erfolgt häufig nach der hierarchischen Rangordnung, wobei Gregor dem Großen als Papst der Ehrenplatz zukommt.¹⁷³ Als eigentliche Träger des Evangeliums, als Sinnbilder des geheiligten Menschen finden sich die Doctores Ecclesiae z.B. an der Straßburger Kanzel.¹⁷⁴

Zu einer Wiederbelebung dieser Thematik kommt es durch das Konzil von Trient.¹⁷⁵ Katholische Kanzeln der nachkonziliären bzw. gegen-reformatorischen Epoche weisen häufig plastische oder gemalte Darstellungen der Evangelisten und Kirchenväter auf. In Deutschland sind die Programme bereits gegen 1600 um verschiedene Heilige, Christus und Bibelszenen erweitert. In Österreich setzt diese Tendenz erst ab der Mitte des 17. Jahrhunderts ein.¹⁷⁶

Guggenbichler orientiert sich in der Wahl seiner Bildprogramme weitgehend an dieser Tradition. Am Kanzelkorb in Mondsee tritt Paulus zu den Evangelisten. Besonderes Augenmerk legt der Bildschnitzer auf die Freifiguren am Schalldeckel. In St. Wolfgang verwendet er erstmals das Thema des Pastor Bonus, worauf in weiterer Folge noch näher eingegangen wird.

¹⁷² DAMBLON, Ab-kanzeln gilt nicht, 2003, S. 16

¹⁷³ ADRIANI, Predigtort, 1966, S. 61

¹⁷⁴ ADRIANI, Predigtort, 1966, S. 104

¹⁷⁵ SCHREIBER, Weltkonzil, 1951, S. 399

¹⁷⁶ KIENZL, Kanzeln in Kärnten, 1986, S. 41

4 Einstimmung auf den `Meister zu Mansee´

4.1 Vorbemerkung

Biographische Lücken vor allem hinsichtlich seiner Ausbildung und seiner künstlerischen Grundlagen einerseits und fehlendes Quellenmaterial in Bezug auf sein Oeuvre im Allgemeinen und die Kanzeln im Besonderen andererseits, erschweren die Suche nach dem `roten Faden´ im Schaffen unseres Meisters. Erschwerend gestaltet sich der Umstand, dass eine ähnlich unvollständige archivalische Belegbarkeit auch für seine vermeintlichen - oder tatsächlichen - Lehrmeister gilt.

Von **Thomas Schwanthaler** wird angenommen, dass er seine Lehrzeit beim Vater absolvierte und nach dessen Tod, selbst noch sehr jung, die Werkstatt in Ried übernahm. Seine Wanderschaft wird ihn wohl kaum weit über den bayerisch-österreichischen Raum hinausgeführt haben.¹⁷⁷

Jakob Gerold wird 1602 in Salzburg getauft und nach dem frühen Tod des Vaters übernimmt Hans Waldburger die Vormundschaft. Damit kann mit ziemlicher Sicherheit von einer ersten Ausbildung in der Waldburger-Werkstatt, seiner Mitarbeit an der Innenausstattung der Stiftskirche Schlägl ab 1624 und am Hochaltar in Mondsee 1626 ausgegangen werden. Gerold verlässt 1628 Salzburg und taucht 1641 ebendort, nach einem Pragaufenthalt, für den bisher keine gesicherten Werke eruiert werden konnten, wieder auf. Ab 1643 findet sich sein Name dann regelmäßig in Rechnungen des Stifts St. Peter.¹⁷⁸ Decker charakterisiert sein Spätwerk (Abb. 24) folgendermaßen: „An dem Hochaltar in Sommerholz 1673-75 vollendet sich diese Klärung und Befreiung. Die scharfen Falten sänftigen sich zu weichem Fluss, die Ausdrucksenergie zu charakturvoller Schönheit.

¹⁷⁷ OBERWALDER, Thomas Schwanthaler, 1937, S. 107

¹⁷⁸ RAMHARTER, Der Bildhauer Jakob Gerold, 1985, S. 8-24

Guggenbichler war es vergönnt, diese Entwicklung bis zur krönenden Vollendung zu führen.“¹⁷⁹ Oberwalder schreibt dazu: „Am weitesten in der Vereinfachung der Form ging Salzburg. Hier ist durch Steinwerke im Dom schon ein italienisierender Stil eingeführt worden, der einen förmlichen Schematismus in die Darstellung brachte [...] Auch Gerold arbeitet mit jenen glatten, geschwungenen Linien, die noch Wolf Weißenkirchners Werke von denen Schwanthalers typisch unterscheiden. Gerade bei den Salzburger Werken wird das Hauptgewicht nicht auf die Darstellung der Gewandfigur, sondern auf die Ausarbeitung des Gesichts gelegt. Diese Einstellung dürfte auch eine Vorbedingung für die Charakterdarstellungen Guggenbichlers sein. Schwanthaler aber wurde von dieser Salzburgischen Richtung kaum beeinflusst. Eher ist später das Gegenteil anzunehmen.“¹⁸⁰

Möglicherweise gab es in den späten 50er Jahren beim Hochaltar von St. Leonhart in Tamsweg (1658-61, Abb. 25) eine Zusammenarbeit der beiden Bildschnitzer. Auf jeden Fall muss Schwanthaler den Altar gekannt haben, da der Aufsatz seines Doppelaltars (Abb. 26) Referenzen an den Tamsweger Altar erkennen lässt.

Für **Andreas Thamasch**, mit dem es sicherlich Berührungspunkte gab (Kaisheim Abb. 27 und Wolfgangaltar Mondsee Abb. 28), fehlen ebenfalls alle, seine Lehrzeit betreffenden Dokumente. Eine erste Nachricht aus den Archivalien von 1671 nennt ihn als Gesellen bei Schwanthaler in Ried. Obwohl keine Urkunden vorhanden sind, gilt es als gesichert, dass er ab 1674 als Stiftsbildhauer in Stams tätig war.¹⁸¹

Noch schwieriger und verworrener gestaltet sich die Frage nach dem so genannten **‘Meister IPM’** des Altars von St. Florian bei Helpfau um 1672

¹⁷⁹ DECKER, Barockplastik, 1943, S. 58

¹⁸⁰ OBERWALDER, Thomas Schwanthaler, 1937, S. 117 f.

¹⁸¹ GAUSS, Thamasch, 1973, S. 9-12

(Abb. 29). Diesem Meister, dem eine ganze Gruppe von Altären¹⁸² zugesprochen wird, kommt in manchen Details eine Vorbildwirkung zu. Viele Kunsthistoriker und -historikerinnen haben sich mit diesem Meister auseinandergesetzt. Soweit ich die, nicht gerade einfache Forschungslage überblicke, gab es noch keinen `Durchbruch`. Einig ist man sich in der Forschung mittlerweile über „die Eigenständigkeit des Bildhauers gegenüber Thomas Schwanthaler und seiner Herkunft aus dem Werkkreis der Zürn“.¹⁸³ Der Einfachheit halber möchte ich mich mit meiner kurzen Zusammenfassung auf Schindler stützen. Da alle genannten Altäre Bilder von Tobias Schinagl aufweisen, lokalisierte Guby diese Schöpfungen in den Umkreis Burghausen. Decker sprach von einem „Mattighofener Meister der ekstatischen Zürnnachfolge“. Infolge gewisser Ähnlichkeiten zum Rieder Florianialtar (Abb. 30) von Schwanthaler, wo nun gestreckte Figuren in Gegensatz zum Gewand treten und sich in energischer Gegenbewegung von Armen und Beinen präsentieren¹⁸⁴, wurde auch dieser als Autor angenommen. Franz Martin brachte schließlich den Namen Johann Andreas Spindelbauer ins Spiel. Abgesehen davon, dass es nicht meine Aufgabe ist, bin ich nicht in der Lage, das Geheimnis des `Meisters IPM` zu lüften. Mich interessieren im Zusammenhang mit Guggenbichler die Plastiken der Altäre von Eggelsberg (Hochaltar Abb. 31) und Erlach am Inn (Wolfgang Abb. 32). Schindler charakterisiert diese Schnitzfiguren als aus ihrer manieristischen Grundhaltung herausgelöst, mit energischer Kontrapostik dynamisiert und im Sinne des Barocks monumentalisiert. Die freigestellten Hauptfiguren auf üppig verzierten Sockeln in Eggelsberg (Anna Abb. 33) scheinen Vorfahren von Erlach am Inn zu sein. Für Schindler verbinden sich in Joachim und Anna „frühbarocke Erscheinungswucht mit jenem leidenschaftlichen Ausdrucksstreben, das bei aller Sperrigkeit des Faltenwerks schon auf

¹⁸² Altäre in Eggelsberg, St. Laurenz bei Altheim, Kirchberg bei Braunau, Wippenham bei Ried und Ranshofen; Decker erweiterte um Mehrnbach; laut Dehio noch Erlach am Inn bei Simbach in Niederbayern

¹⁸³ SCHINDLER, Bayerische Bildhauer, 1985, S. 55-67

¹⁸⁴ OBERWALDER, Thomas Schwanthaler, 1937, S. 102

Meinrad Guggenbichler hinweist.“ Ramharter sieht die Gesichter „in einer den Köstendorfer [Schöpfungen von Gerold] vergleichbaren Weise `beseelt´.“¹⁸⁵

Spannend und zielführend wäre sicherlich auch eine genauere Untersuchung der Anregungen bzw. der, eventuell wechselseitigen Beeinflussung durch die Maler der Alterblätter. Schließlich hat Guggenbichler mit prominenten Meistern wie Johann Michael Rottmayr,¹⁸⁶ Frans de Neve oder Franz Pereth zusammengearbeitet. Nicht zu vergessen der, schon oben angedeutete maßgebliche Einfluss Joachims von Sandrart, dessen Lambacher Zyklus ohne Zweifel allgemein bekannt war. Ein näheres Eingehen darauf würde allerdings den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen.

Diese Vorbemerkung sollte dazu dienen, das engste lokale Umfeld Guggenbichlers zu sondieren und die damit verbundenen Schwierigkeiten kurz anzusprechen. Ein genauerer stilistischer Vergleich wird sich in weiterer Folge aus der direkten Konfrontation mit dem Schaffen des Mondseer Meisters ergeben.

4.2 Straßwalchen - fixes Vorspiel

In Anbetracht der oben geschilderten Probleme der stilistischen Einordnung scheint mir ein einführender Blick auf sein erstes urkundlich gesichertes Werk unverzichtbar. Obwohl 1675 in einer Kirchenrechnung noch „[...] *Menrath Guggenpichl Bildhauergsöllen*[...]“¹⁸⁷ genannt, begegnen wir im Zusammenhang mit den Arbeiten am Hochaltar der Pfarrkirche von

¹⁸⁵ RAMHARTER, Der Bildhauer Jakob Gerold, 1985, S. 101

¹⁸⁶ „Das Bild, mit dem Rottmayr seinen Durchbruch als anerkannter Maler schaffte, stützt sich in der „Invention“ und dem dramatischen Helldunkel auf das Altarbild von Carl Loth in der Capella del Crocifisso im Dom von Trient, an dessen Entstehung Rottmayr 1685 als Mitglied der Loth-Werkstatt möglicherweise selbst mitgewirkt hat.“ - SCHEMPER-SPARHOLZ, Skulptur und dekorative Plastik, 1999, S. 529

¹⁸⁷ HEINZL, Guggenbichler. Archivalische Quellen, 2002, S.14

Straßwalchen¹⁸⁸ (Abb. 34) einem jungen Künstler, der just in dem Augenblick von sich Reden macht als Thomas Schwanthaler den Auftrag für seinen Doppelaltar in St. Wolfgang erhält.

Der Fassmaler Matthias Wichlhammer (Wichlhamber) hatte die Aufgabe, alle Figuren und die Zierart zu vergolden. Der schwarz gebeizte Altaraufbau des Mattseer Tischlers Matthias Steinle, den Ramharter¹⁸⁹ für den Vater des berühmten Matthias hält, folgt einem tradierten Schema. Fassmaler wie Tischler haben nachweislich in der Gerold-Werkstatt gearbeitet. So hatte Steinle schon 1664 den, heute zerstörten Hochaltar-Aufbau für Köstendorf in gleicher Form geliefert.¹⁹⁰ Dieses Zusammenwirken von, für Gerold tätigen Handwerkern, kann als Argument für eine Lehrzeit Guggenbichlers beim Salzburger Bildhauer dienen.

Meinrads Hochaltar zu Straßwalchen, laut Vertrag von 1675 schwarz (prauniert) und gold gefasst - also ursprünglich erwartungsgemäß mattgold gesandt - wurde 1840 himmelblau und 1869 gelbgrau übermalt, 1897 schließlich abgebrochen und 1918 mit blau lüftierten Säulen wieder aufgestellt.¹⁹¹ Lipp merkt an, dass die ursprüngliche Fassung von Matthias Wichlhamber in den 1940er Jahren ungünstig erneuert wurde.¹⁹² Bei der letzten Restaurierung in den Jahren 1995-96 wurden sämtliche originalen roten und grünen Farblüster bei den Draperien der Figuren freigelegt bzw. ergänzt. Der vorhandene, unpassende Tabernakel des 18. Jahrhunderts wurde durch einen anderen von 1642 (Kuppel ergänzt) ersetzt. Die beiden Altarblätter von Franz Pereth aus dem Jahr 1675 fehlen heute.¹⁹³

¹⁸⁸ An der Grenze des Mondseerlandes werden ein Metzger Ruepp Guggenbichler und eine Regina Guggenpichlerin als Verwandte bezeichnet. Dies könnte ein Anlass gewesen sein, sich um diesen Auftrag zu bemühen. KUNZE, Zur Familiengeschichte der Guggenbichler, 1962, S. 35

¹⁸⁹ RAMHARTER, Barocke Skulpturen der Residenzgalerie, 1999, S. 47

¹⁹⁰ DECKER, Guggenbichler, 1949, S. 21

¹⁹¹ KOLLER, Barockaltäre in Österreich, 1974, S. 32

¹⁹² LIPP, Kunstregion Mondseeland, 1981, S. 429

¹⁹³ GHEZZI, Restaurierung der Altäre, 1999, S. 129 f.

Die ihm zuteil werdende Aufmerksamkeit und Anerkennung könnte sich in der Bezeichnung „[...] *Bilthauern alhie* [...]“¹⁹⁴ nur ein Jahr später widerspiegeln. Gleichsam aus dem archivalischen Niemandsland seiner Lehrzeit heraustretend, präsentiert sich hier ein, intensiv an Schwanthaler geschulter und gleichzeitig mit den Strömungen des fürsterzbischöflichen Hofes vertrauter Künstler.

Neu ist das Zusammenspiel der Aufsatzfiguren in Gesten und Umrissen. Leichte Torsion der Figuren und das Abdecken aller Blickrichtungen führt zu ersten Gruppenbildungen. Der Mantel des heiligen Wolfgang (Abb. 35) wird zur Raumfolie zwischen Skulptur und Altaraufbau. Dieses nischenartige ‚Hinterlegen‘ charakterisiert Ramharter¹⁹⁵ als typisch salzburgisches Element. Die ‚Mantelfolie‘, die Zusammenfassung von Gesicht und Mitra zu einem einheitlichen Schwung, die Körperhaltung im Allgemeinen und sogar Details wie die kleinen Querfalten über dem Oberschenkel des Spielbeins, die bei Guggenbichler stärker betont und zentriert werden, scheinen im Köstendorfer Virgil (Abb. 36) von Gerold vorformuliert.

Sollte die Datierung 1676 für den Erlacher Altar richtig sein, könnte man den dortigen Wolfgang (s. Abb. 32) als den, monumentalisiert-beseelten Gefolgsmann des Straßwalchener Heiligen ansehen. Als ‚Drittem im Bunde‘ sei auf den Wolfgang (Abb. 37) Schwanthalers am Doppelaltar verwiesen. Gemeinsam ist ihnen das Streben nach individualisiertem Ausdruck und seelischem Empfinden und tiefe, von der Nasenwurzel abwärts verlaufende Falten. In der kantigen, rechteckigen Gesichtsform mit markanten Backenknochen stehen sich die Heiligen aus Straßwalchen und Erlach näher. Mit seinem vorspringenden Kinn mit Grübchen und der tiefen Einbuchtung zwischen Unterlippe und Kinn, die ein scharfes Licht- und Schattenspiel unterstützt, zeigt der Andreas Spindelbauer zugeschriebene Wolfgang eine eindeutigere Individualisierung. Guggenbichlers Heiliger

¹⁹⁴ HEINZL, Guggenbichler. Archivalische Quellen, 2002, S.16

¹⁹⁵ RAMHARTER, Der Bildhauer Jakob Gerold, 1985, S. 71

scheint noch auf der `Suche nach einer eigenen Persönlichkeit'. Im Vergleich dazu wählt Schwanthaler eine ovale, volle, etwas `teigige' Gesichtsform mit Tränensäcken und Neigung zum Doppelkinn, die scharfe Falte ist abgemildert.

Die, nach vorne oben ausschwingenden Gewandsäume unterstreichen die Bewegung in den Raum. In den tiefen Unterschneidungen, den mitunter knittrig, moderat `auszipfenden' Falten erweist sich Guggenbichler als technisch brillanter Schüler der heimischen Tradition. Damit in engstem Zusammenhang steht das dramatische Licht- und Schattenspiel, ein weiteres Indiz auf dem Weg zur ganzheitlichen Erfassung.

„In den Skulpturen [seines Doppelaltars] erreichte Thomas Schwanthaler seinen reifen Stil mit szenisch-räumlich agierenden Gestalten von spürbarer Körperlichkeit in bewegt fließenden, üppigen Faltengewändern. [...] Schwanthalers reifer Gewandstil entspricht demjenigen der Berninischule zweiter Generation, etwa bei Ercole Ferrata [Abb. 41] oder dem Lütticher Jean Delcour, [...]“¹⁹⁶ Mit dem Doppelaltar hat der Rieder Meister seinen beseelten großen Stil gefunden.¹⁹⁷ Anmutig `erschlankt', in leichter S-Kurve, in `rieselnde Falten' gehüllt, verkörpert die Scholastika (Abb. 39 und Abb. 40) innere Ruhe, gepaart mit sicherem statischen Empfinden. Im Vergleich zur Barbara (Abb. 38) von Straßwalchen fällt die Anlehnung im Motivischen auf. Die schräg von der rechten Hüfte, nun ein bewegliches Zentrum, abwärtslaufenden Hauptfaltenzügen mit ähnlichen kleinen Kerben und Dellen sind ein Echo auf die typischen, zwischen den Beinen herabgezogenen Tütenfalten Schwanthalers. Doch bei der Barbara wird die Hauptrichtung unterbrochen und durch Mantel und Untergewand abgestuft, die größere Vielfältigkeit der Binnenzeichnung bedingt eine Auffächerung der Oberfläche. Das Spielbein unterbricht nicht mehr in gleicher Vehemenz den Faltenfluss,

¹⁹⁶ SCHEMPER-SPARHOLZ, Skulptur und dekorative Plastik, 1999, S. 526

¹⁹⁷ OBERWALDER, Thomas Schwanthaler, 1937, S. 103

das Verhältnis Gewand Körper ist 'organischer'. Der Körper tritt deutlicher zutage, das eng anliegende Gewand betont die Leibesmitte. Das Spielbein wird nicht mehr hinterlegt, sondern die Faltenbahnen begleiten in innerer Logik die Gliedmassen und unterstützen dennoch die Standfestigkeit. Der linke Arm greift parallel zum Hauptfaltenzug nach vorne, der rechte bleibt noch dicht am Körper. Die leicht durchhängende Ausschnittdraperie hält die Figur am Boden. Im Gegensatz zur in-sich-gekehrten Scholastika ist die Barbara eine jugendlich verzückte Schwärmerin.

5 Die Kanzeln Guggenbichlers

Vorausgeschickt werden kann, dass Guggenbichler in der Gestaltung seiner Kanzelgehäuse und in der Wahl der Bildprogramme den Boden der Tradition nicht verlässt. Mondsee und St. Wolfgang nehmen aus unterschiedlichen Gründen eine Sonderstellung in seinem Schaffen ein, ohne deshalb unbedingt von vorgegebenen Bahnen abzuweichen. Das Festhalten am polygonalen Grundriss, die gebräuchliche Aufteilung in Kanzelkorb, verbindende Rückwand und Schaldeckel und die Wahl herkömmlicher plastischer Ausgestaltung kennzeichnen weitgehend die Kanzeln Guggenbichlers. Mitunter entstellende, nachträgliche Fassungen erschweren die Beurteilung der Bildwerke.

5.1 MONDSEE, Stiftskirche Hl. Michael

Dokumentarisch ist dieses Frühwerk (Abb. 42) Guggenbichlers leider nicht belegt. Heinzl bringt mit einer Entstehungszeit um 1679¹⁹⁸ die früheste Datierung ins Spiel. Als Argument dient ihr die Verwendung des Knorpelwerks am Kanzelgehäuse, das - wie sie richtig bemerkt - nur bis etwa spätestens 1679 an Guggenbichler-Altären auftaucht. Außer Acht lässt sie Überlegungen hinsichtlich einer zeitlich divergierenden Ausführung von Kanzelarchitektur und figuraler Ausstattung bzw. den Blick auf die benachbarten, urkundlich gesicherten Choraltäre. Auf dieses zeitliche Auseinanderklaffen von Architektur und Plastik möchte ich später zurückkommen.

Annelene Mann nimmt die Vollendung 1684 an.¹⁹⁹ Decker geht von einer Ausführung in den Jahren 1683-87 aus. Er schreibt, dass die Plastiken „an einem älteren Aufbau angebracht“ wurden, ohne jedoch klar zu machen, ob

¹⁹⁸ HEINZL, Guggenbichler, 1999, S. 171

¹⁹⁹ MANN, Guggenbichler, 1932, S. 47

es sich dabei lediglich um eine Vermutung seinerseits handelt oder eine, heute nicht mehr vorhandene Quelle diese Einsicht nahe legte.²⁰⁰

Aufgrund der fehlenden Quellen gestalten sich Fragen nach Fassmaler und Tischler schwierig. Wie schon beim Straßwalchener Hochaltar ist Matthias Wichlhamber (Wichlhammer) der Fassmaler der Chor- und Seitenaltäre der Stiftskirche, als Tischler der frühen Altäre in Mondsee gilt Martin Mayr. Da es sich, wie in weiterer Folge gezeigt werden soll, beim Mondseer Gehäuse um einen bereits in situ befindlichen, älteren Aufbau handelt, kann nicht zwingend von einer ähnlichen Arbeitsgemeinschaft ausgegangen werden. Es war mir leider nicht möglich, eine belegbare Klärung zu finden.

Aus dem oben Gesagten ergeben sich nun zwei Fragen: einerseits die nach den stilistischen Unterschieden des Kanzelgehäuses im Vergleich zu den benachbarten, ersten in Mondsee urkundlich fassbaren Altären und andererseits die nach der zeitlichen Einordnung der Evangelistenstatuetten in das Oeuvre des Meisters.

Das, an der Südseite des Triumphbogens positioniert Kanzelgehäuse²⁰¹ zeigt einen sehr traditionellen, an der Renaissance orientierten Aufbau (Krenstetten s. Abb. 21). Das bedeutet eine klare Unterscheidung der Einzelteile mit Betonung der Horizontalelemente in klarer Differenzierung der Gesims- und Sockelzonen, wobei die Horizontaltendenz durch die bekrönende Figur des Auferstandenen kontrastiert wird. Ein pinienartiger `Knospenzipf` fasst die Verjüngung des Auslaufs zusammen, Säulensockel- und -abschlussverkröpfungen verklammern die einzelnen Zonen mit dem Brüstungsfeld. Dieses wird durch trennende, übereck gestellte gedrehte Säulen klar in Kompartimente unterteilt. Die Evangelisten bewegen sich in Nischen mit stilisiert-aufgebrochenen `Muschelbekrönungen`.

²⁰⁰ DECKER, Guggenbichler, 1949, S. 32

²⁰¹ Kienzl merkt an, dass die gegen 1700!!! von Guggenbichler in Mondsee geschaffene Kanzel am deutlichsten den Einfluss eines Entwurfs von Simon Cammermeier (erstmalig publiziert 1971 von Schweigert, Abb. 64) um 1660 zeigt. KIENZL, Kanzeln in Kärnten, 1986, S. 79

Muschelnischen tauchen offenbar erstmals an der Kanzel in Pernegg (s. Abb. 18) auf und in sehr schematisierter Form auch an der Wasserburger Kanzel (Abb. 43) der Brüder Zürn. Die Pilaster- und Knorpelwerk verzierte verbindende Rückwand hinterlegt den Prediger mit einem Rundbogen, flankiert von doppelten Ohrrahmen mit gespregt-giebelartigen Ornamenten bekrönt. Die schweren Voluten des Schalldeckels unterstützen die Bewegung zum stufenartig verjüngten Sockel der Freiplastik, der rudimentär an tabernakelähnliche Aufbauten wie den der Degler-Kanzel (s. Abb. 8) in Augsburg erinnert. Der Schwarz-Gold-Akkord bestimmt den Gesamteindruck. Im direkten Vergleich mit den benachbarten Chor- bzw. Seitenaltären verdeutlichen sich die Unterschiede in der Ornamentik. Die steifen Säulen der Kanzel (Abb. 44 und Abb. 47) mit ihren wie mit einem 'Punktraster' aufgesetzten kleinteiligen Weintrauben stehen den, aus den Weinranken 'herausschwellenden' des Wolfgang- (Abb. 45) oder Armeseelenaltars (Abb. 46 und Abb. 49) gegenüber. Zartes, wie von einem Windhauch angehobenes, Laubwerk hat den versatzstückartig verteilten großen Blättern des Kanzelkorbs Platz gemacht. 'Auszügelndes' Akanthusornament ersetzt das Knorpelwerk. Die Ornamentapplikationen unter den Statuetten-Konsolen erinnern im ersten Moment an Masken (Abb. 48). Aufgrund dieser 'altertümlichen' Ornamentik ist anzunehmen, dass Decker mit seinem Hinweis auf ein älteres Gehäuse recht hat. Im Jahre 1674 wurde der Lettner abgebrochen. Dieser Umstand wird als *Terminus post quem* anzusetzen zu sein. Als *Terminus ante quem* könnte die Vollendung des Doppelaltars in St. Wolfgang 1676 gelten, da Schwanthaler hier erstmals das vegetabile Akanthusornament verwendete.²⁰² Ohne Zweifel ist davon auszugehen, dass Kanzelgehäuse und Statuetten nicht gleichzeitig entstanden sind bzw. die architektonische Konzeption nicht auf Guggenbichler zurückgeht.

²⁰² SCHEMPER-SPARHOLZ, Skulptur und dekorative Plastik, 1999, S. 476

Die nächste Schwierigkeit ergibt sich bei der Datierung der geschnitzten Bildwerke. Bei neuerlicher Betrachtung an Ort und Stelle bin ich zu der Auffassung gelangt, dass die plastische Ausgestaltung der Kanzel eine Mittlerstellung (was noch zu belegen sein wird) zwischen den urkundlich gesicherten Choraltären (Heiliggeist- und Wolfgangaltar, 1679-81²⁰³) und den beiden Seitenaltären (Corpus Domini- und Armeseelenaltar, beide laut Chronicon 1684 aufgerichtet) einnimmt und daher eine Datierung um 1682 wahrscheinlich macht.

Die Figur des monumental aufgefassten Auferstandenen mit vergoldetem Mantel und natürlicher Inkarnatfassung²⁰⁴ (Abb. 50) als Schalldeckelbekrönung wird auf Grund des Größenverhältnisses zum übrigen Gehäuse zum 'geistlichen Zentrum', zum Zentralmotiv des Werks. Die Gestaltung des Räumlichen als eigenes Ausdrucksmoment - wie Heinz²⁰⁵ treffend feststellt - manifestiert sich in der ausladend-raumgreifenden, alle Gläubigen umschließenden Geste seines rechten Arms. Die Schreitbewegung unterstreicht die Dynamik des, auf den Betrachter Zugehens und gleichzeitig suggeriert die körperliche Aktion die tatsächliche Überwindung des Todes. Als weiteres dynamisierendes Element unterstreicht die Diagonale der Auferstehungsfahne die Präsenz Christi. Das Auseinanderstreben von Oberkörper und Fahne erhöht den dreidimensionalen Eindruck. Der wallende, flatternde Umhang des 'berninischen Mantelmotivs' wird virtuos umgesetzt.

Bei näherer Betrachtung fällt das 'Manierierte' der Körperhaltung auf. Das gesamte Gewicht lastet auf dem linken Bein. Das rechte, angewinkelte Bein ist mehr Attitüde denn echtes Ausschreiten. Darin äußert sich meines Erachtens ein immanenter Wesenszug Guggenbichlerischer

²⁰³ HEINZL, Guggenbichler, archivalische Quellen, 2002, S. 35

²⁰⁴ laut DECKER, Guggenbichler, 1949, S. 82 beschädigte Originalfassung

²⁰⁵ HEINZ, Vorlesung, , WS 1978/79

Gestaltungsweise. Trotz genauester Modellbeobachtung, detailliertester motivischer Realistik unterstützen solche 'Manierismen' das 'irreale' Moment des Dargestellten, kontrastieren damit in subtilster Weise den diesseitigen Charakter und unterstreichen die Überhöhung des Inhaltlichen. Das leichte Vorknicken des Oberkörpers unterstützt das 'Abstrakte' der Haltung und schafft damit eine Überhöhung der physischen Präsenz in Referenz an den Geist symbolhafter, 'vergeistigter' gotischer Skulptur. Die weitausladende Gestik, das Licht- und Schattenspiel der gebauschten, gedellten, zuckenden Draperien und die Dynamik des Inhaltlichen zeigen deutlich die hochbarocke Umsetzung.

Das genaue Studium der einheimischen Tradition und die wohl auch daraus resultierende meisterliche Schnitztechnik lassen sich in Vergleichen mit Hans Leinberger (Abb. 52) oder Veit Stoß (Abb. 53) exemplifizieren. In den tiefen Unterschneidungen, den in sich vielfach geknickten, gedellten und 'zerwirbelten' Draperien findet sich ohne Zweifel mit Leichtigkeit die handwerkliche Basis. In der Frontalansicht des auswehenden Mantels (Abb. 51) ergibt sich eine ähnliche 'Arabeske' wie bei der Madonna von Veit Stoß. Die Bewegung des Gewands gründet jedoch nicht auf der Linie, sondern erhebt sich aus den Rundungen der Faltenbäusche.

Das häufig von Schwanthaler benutzte Motiv des, mit erhobenen Zehenspitzen energischen Ausschreitens weit über den Sockelrand hinaus findet sich auch in Mondsee (Abb. 54). Doch wie vereinfacht und undifferenziert erscheint die Brustpartie des Rieder Christus (Abb. 55) im Vergleich. Typisch bei Schwanthaler ist immer wieder die verunklärte Mitte, die uns über den Übergang vom Rumpf zu den Beinen im Unklaren lässt. Was der Oberkörper des Rieder Beispiels zu kurz ist, ist der des Mondseers zu lang. Vielleicht ist es das, was Schindler das „typische innviertlerische

‘Antauchen’ zur großen Bewegung, einer sehnigen Streckung und Biegung, die die ganze Gestalt ergreift“ nennt.²⁰⁶

Große Ähnlichkeiten in der Haltung und Gestaltung des Oberkörpers (Abb. 56), seiner differenzierten Detailbehandlung und dem tief eingesunkenen Brustbein ergeben sich zur Darstellung der Sünder vor Christus (Abb. 57) von Sandrart. Das Sujet wurde häufig vor allem in der flämischen Kunst bei Rubens und Rembrandt thematisiert. Der Einfluss Van Dycks auf die Christusgestaltung ist unübersehbar.

Der Auferstehungschristus (Abb. 58) aus St. Leonhard von Andreas Thamasch zeigt einen ähnlich sehnigen, beinahe ‘geschundenen’ Brustkorb, die innere Haltung jedoch ist eine andere. So ist der Mondseer Christus ein vorwärtsstürmender, der des Stamser Stiftsbildhauers ein himmelswärtsblickender. Ist es hier ein Hinausdrängen auf die Gemeinde zu, der persuasive Charakter des Triumphierenden in rhetorischer Gestik, ist es dort ein Aufsichtbezogensein, das die Überzeugung im ‘persönlichen Pathos’ sucht. Der Christus (Abb. 59) in Kaisheim von Thamasch ist dem Guggenbichlerischen Werk in der Körperhaltung wesentlich näher. Die gleiche Schrittstellung, das leichte Wegknicken aus der Vertikalachse, die erhobene Rechte, die Linke um den Fahnenstab. Doch es fehlt die Vehemenz, die Intensität Meinrads. Der Christus von Thamasch scheint um eine Spur zu weit zurückgelehnt und kontrastiert damit die Vorwärtsbewegung. Er scheint in seinem Stehen der Darstellung am Auferstehungsbrunnen (Abb. 60) von Adriaen de Vries näher. Im Vergleich zu seinem Vorgänger aus St. Leonhard sind Gesicht und Körper in der Ausführung geklärt und verfeinert, schön gescheiteltes Haar in ornamentalen Wellen umfängt den regelmäßigen Kopf.²⁰⁷ Meines Erachtens bleibt die reich bewegte, beinahe gekräuselte Draperie der Thamasch-Figur ‘an der Oberfläche hängen’, wohingegen Guggenbichler die Dramatik seiner

²⁰⁶ SCHINDLER, Bayerische Bildhauer, 1985, S. 64

²⁰⁷ GAUSS, Thamasch, 1973, S. 43

Faltenwürfe aus der pathetischen Aufgewühltheit seines Protagonisten zu entwickeln scheint.

Die Christusfigur (Abb. 61) von Hans Morinck, als Bekrönung des Sakramentstabernakels, greift auf einen Stich von Hieronymus Wierix nach Maerten de Vos zurück und ist sein einziges überliefertes Werk mit vollständig erhaltener Rahmung und komplettem Figurenprogramm. Die Datierung 1594 ist durch die Stiftungsinschrift gesichert.²⁰⁸ Der innere Tenor der beiden Werke ist unterschiedlich. Morincks Christus präsentiert sich als 'klassisch schöner' Männerkörper, mit dem Verweis auf die Seitenwunde, beruhigt zurückgelehnt in seinem Triumph über den Tod. Gemeinsam sind diesen Bildwerken die genaueste Beobachtung naturalistischer Details und die subtile Behandlung in der Durchgestaltung des Oberflächenreizes, das weitausgreifende Schrittmotiv und das Wegknicken des Oberkörpers. Werke wie diese könnte Guggenbichler in Konstanz gesehen haben.

In der sensualistischen Erfassung, dem reich nuancierten Licht- und Schattenspiel, der tiefen Achselhöhle des erhobenen Arms und der Physiognomie lassen sich durchaus Berührungspunkte zum Weltenrichter (Abb. 62) von Rubens herstellen.

Mit dem Geburtsort Georg Petels streifen wir den Weilheimer Kreis.²⁰⁹ Nach ersten Kontakten zu Rubens in Antwerpen und einem Romaufenthalt lässt er sich 1625 in Augsburg nieder. Dort entfaltet sich eine singuläre Künstlerpersönlichkeit, die die italienisch-niederländischen Einflüssen auf das Ureigenste verarbeitet. In der vibrierenden Sensibilität des Augsburger Sebastians (Abb. 63), in der subtilen Körpermodellierung und der prägnanten Physiognomie des Aislinger Sebastians (Abb. 64) zeigt sich die Schulung an Rubens, nach dessen Entwürfen er nachweislich gearbeitet hat und Van Dyck, dem er ebenfalls freundschaftlich verbunden war. Selbstverständlich

²⁰⁸ RICKE, Hans Morinck, 1973, S. 144

²⁰⁹ Aus Weilheim stammte auch der, um eine Generation ältere Münchner Hofkünstler Hans Krumper, der mit seiner Werkstatt und seinem Schwager Degler viele Oberösterreichische Stifte mit Altären belieferte.

stehen sich in der Gegenüberstellung des Augsburger und Mondseer Meisters zwei unterschiedliche Grundhaltungen gegenüber. Einerseits das Streben nach dem Ideal des menschlichen Körpers, die Idee der *‘bellezza’* gepaart mit der Ausgewogenheit und Harmonie der Darstellung, die Straffung von Umriss und Binnenform, andererseits höchste Expression und Pathos im Dienste der inhaltlichen Interpretation. Gemeinsam ist ihnen die genaue Modellbeobachtung, das sichere Gefühl für Körper und Raum. Eine echte Mittlerrolle kommt dem Sebastian (Abb. 65) von Schwanthaler zu. Neu im Innviertel ist die kräftige Biegsamkeit, die muskulöse und gleichzeitig weiche Durchgestaltung.²¹⁰ Der Rieder Meister beweist sein Interesse an der Deskription des exakten Detailstudiums, doch die Einzelteile verbinden sich noch nicht zum Ganzen, die Gedrungenheit der Figur, die Disproportion von Ober- und Unterkörper sperrt sich gegen die ganzheitliche Erfassung. Die Grundrichtung geht nach vorne, durch die *‘geschlossene Drehung’* bleibt die Figur jedoch noch stärker der Fläche verhaftet.

Die Evangelisten (Gewänder vollständig vergoldete, Gesichter, Hände und Füße in Inkarnatfassung) des Kanzelkorbs (Abb. 66 und Abb. 67), bereichert durch Paulus in der Mitte, agieren auf kleinen, durch das umlaufende Gesims vereinheitlichten *‘Nischenbühnen’*, die von gedrehten Säulen mit Trauben und Weinlaubdekor getrennt werden. Lediglich Lukas, Johannes und Paulus sind durch ihre Attribute zweifelsfrei gekennzeichnet. Die Identifizierung von Markus und Matthäus bleibt Spekulation, da ihre Symbole fehlen. Decker schreibt, „derzeit ohne Attribute“ bzw. „in den letzten Jahren ihrer Attribute beraubten Statuetten“²¹¹, was ein Indiz dafür sein könnte, dass sie bei der Restaurierung 1943 abgenommen und seither verschollen sind oder tatsächlich gestohlen wurden.

²¹⁰ OBERWALDER, Thomas Schwanthaler, 1937, S. 130

²¹¹ DECKER, Guggenbichler, 1949, S. 82 bzw. S. 32

Ohne direkten Kontakt untereinander treten die Evangelisten in ihrer greifbaren Substanz in eine lebhafte Interaktion mit dem Betrachter ein. Die unterschiedlichen Blickrichtungen und Kopfneigungen eröffnen ein Zusammenspiel über die trennenden Säulen hinweg, ihre Plastizität sprengt die rahmende Architektur. Weiterentwicklungen bzw. die neue Umsetzung des körperlichen Daseins werden in einem Vergleich mit der Wasserburger Kanzel deutlich. Die Gegenüberstellung des Johannes der Mondseer Kanzel (Abb. 68) mit demselben Heiligen der Zürn-Kanzel der Jakobskirche in Wasserburg (Abb. 69), etwa 40 Jahre früher entstanden, veranschaulicht die Guggenbichlerische Umdeutung von Körperlichkeit und Freiheit der Bewegung. Bei den gotisch schlanken Figuren weist Guby auf den Einfluss italianisierender Niederländer hin, vor allem auf Hubert Gerhards Bronzwerke, die die Brüder²¹² Martin und Michael Zürn mit virtuoser Schnitzkunst in Holz umsetzen.²¹³ Die bewusst stilisierte Körperhaltung, die anatomisch völlig unhaltbare Parallelstellung der Füße und die 'zittrig-ornamentale' Gewandbehandlung wird in der Mondseer Figur (Abb. 70) zu einer organisch begriffenen Öffnung des Umrisses nach allen Seiten, das betonte Spielbein unterstreicht das Hinaustreten und das Gewand wird in 'malerischer' Differenzierung wiedergegeben. Im Vergleich der Barbara vom Hochaltar in Strasswalchen (Abb. 71) mit dem Johannes der Mondseer Kanzel wird das typische, nach vorne oben Auf- und Ausrollende, das knitttrige 'Auszipfen' der Gewandsäume deutlich, aber auch die Umdeutung der Draperie hin zu einem 'großen Ganzen', zur Zusammenschau aller Teile. In der verlängerten, S-förmigen Falte vor dem Schritt klingt eine Reminiszenz an das kleinteiligere 'eckige S' im Schritt der Barbara an. Die Lockerung der Bewegung, die Auflockerung der Umrissform ist bereits in der Barbara

²¹² Der wesentlich ältere Jörg Zürn hat bei Hans Morinck gelernt. OBERWALDER, Thomas Schwanthaler, 1937, S. 109

²¹³ GUBY, Kunstdenkmäler Innviertel, 1921

spürbar. Noch fehlt der Jungfrau jedoch die, scheinbar aus dem Innersten kommende, eruptive Kraft der Kanzelstatuetten.

Die physiognomische Verwandtschaft zum Johannes von Van Dyck (Abb. 73) steht in ihrer Ausführung in einem ähnlichen Verhältnis wie der Auferstandene (s. Abb. 50) des Schalldeckels zum Sebastian (s. Abb. 63) in Augsburg von Petel. Das länglich eckige Gesicht mit betonten Backenknochen und dem runden, aufgewölbten Kinn lässt deutliche Anklänge erkennen, doch der Mondseer Evangelist (Abb. 72) ist ganz und gar diesseitig in seiner Erregung, die Stirn leicht gerunzelt, die Oberlippe leicht nach oben gezogen, als „redete [er] Mundart“.²¹⁴ Im Lochener Johannes (Abb. 74) von 1709/10 ist die innere Erregtheit einem geglätteten, beseelten Gesichtsausdruck gewichen.

Im physiognomischen Zusammenhang sei hier noch auf den Simon (Abb. 75) Van Dycks in der Gegenüberstellung zum Lukas (Abb. 76) aus Mondsee bzw. auf den Dyckschen Paulus (Abb. 77) der Madonna mit Kind im Vergleich zum Mondseer Heiligen (Abb. 78) hingewiesen.

Ramharter sieht die Paulusfigur Schwanthalers aus Mattighofen (Abb. 79) „in der Gestik am Beginn der barocken Pathosformel im Alpenraum.“²¹⁵ Im Mattighofener Apostelfürsten tritt uns eine typische Schwanthalerische kraftstrotzende, bärtige Männergestalt mit ausdrucksvollem Gesicht entgegen, beinahe vibrierend in ihrer erregten Körperwendung und Gestik. Charakteristisch sind die durchscheinende Nabelgrube, die stark nach innen gedrehten Kniee, der mächtige wallende Bart und die, die Figur hinterlegenden, eingerollten Faltenbahnen. Möglicherweise verzerren sich in der Gegenüberstellung der monumentalen mit der etwa 50 cm hohen Paulusdarstellung (Abb. 78) der Mondseer Kanzel etwas die Relationen, dennoch werden Abhängigkeiten wie Unterschiede deutlich. Bei aller

²¹⁴ SCHINDLER, Bayerische Bildhauer, 1985, S. 72

²¹⁵ RAMHARTER, Barocke Skulpturen der Residenzgalerie, 1999, S. 83

Dramatik und Steigerung der Affekte kommt dem 'Gegenspieler Gewand', gleichsam eine 'Überwurfhülle' über einem muskulös-männlichen Körper, bei Schwanthaler größeres Eigenleben zu. Die, das Buch umfassende, Hand holt den Umriss noch einmal in die Fläche zurück. Demgegenüber gelangt der Mondseer Schnitzer zur inneren Einheit, ohne unbedingtes Augenmerk auf die 'anatomisch Richtigkeit' zu legen; der Körper erhält nicht mehr Aufmerksamkeit als zur harmonischen Gestaltung notwendig. So fällt die Faltenkonzentration und -bauschung oft nicht mit der tatsächlichen Körpermitte zusammen, fügt sich aber logisch der Dramatisierung unter, die Draperie folgt der Bewegung der Glieder. Gleichzeitig zu barocker Effektsteigerung, stärkerer Verzahnung der Glieder untereinander und größerer Materialisierung der Einzelfigur, bringt die vollständige Vergoldung einen immateriellen Aspekt ins Spiel.

Interessant erscheint ein Blick auf den Hl. Christophorus (Abb. 80) aus St. Moritz in Augsburg, um 1630 von Georg Petel geschaffen, wo Pathos und monumentale Männlichkeit vorgebildet sind. Auffallend für Petel ist die „gewisse Knorrigkeit“²¹⁶, offenbar in Referenz an heimische Traditionen. Schultes sieht in Thomas Schwanthaler den „ersten Vertreter des Hochbarock nördlich der Alpen, der künstlerisch zwischen dem großen Wegbereiter Georg Petel und den Vollendern Meinrad Guggenbichler, Michael Zürn d. J., Paul Strudel, Giovanni Giuliani und Balthasar Permoser vermittelt.“²¹⁷

Im Hochaltar von Mondsee (Abb. 81) sieht Oberwalder den deutlichen Übergang vom gotischen zum barocken Altar.²¹⁸ Ramharter lokalisiert in seiner Dissertation verschiedene Künstlerhände und identifiziert den Paulus als frühe Arbeit von Jakob Gerold.²¹⁹ Im Vergleich zu Gerolds Köstendorfer Heiligen (Abb. 82) wird der Fortschritt von etwa 40 Jahren deutlich. Die

²¹⁶ SCHÄDLER, Georg Petel, 1985, S. 54

²¹⁷ SCHULTES, Schwanthaler zum 300. Todestag, 2007, S. 05

²¹⁸ OBERWALDER, Thomas Schwanthaler, 1937, S. 17

²¹⁹ RAMHARTER, Der Bildhauer Jakob Gerold, 1985, S. 24

einfachere, klarere Konzeption - in Hinblick auf Waldburgers (?) Petrus - das Interesse an der Darstellung des Körpers und am statischen Empfinden werden bereits in Mondsee deutlich. Auch in Köstendorf steht `nur` die Schrittstellung zur Verfügung, noch ist der Schritt zur echten Freiplastik nicht getan, das Gewicht noch nicht gleichmäßig verteilt. Die leichte Körperdrehung, die stärkere Neigung des Kopfs und das diagonale Vorweisen des Schwerts als raumschaffendes Element weisen in die Richtung Schwanthalers und Guggenbichlers. Der Körper scheint aus dem Gewand zu drängen, der „Wattebart“ wird als ganze Masse zur Seite geschoben²²⁰, die Hände werden detailliert mit Adern und Sehnen wiedergegeben.

Es ist nun noch darzulegen, warum ich zu einer Datierung der Kanzelplastik um 1682 neige: Ich sehe den Entwicklungsstrang vom Heiliggeist- (Benedikt Abb. 83) über den Wolfgangaltars (Maurus Abb. 84) und über die Kanzel hin zu Speise- (Abb. 86) und Armeseelenaltar (Abb. 87). Die Heiligen der Choraltäre stehen in ihrer Gewandbehandlung der Barbara (s. Abb 38) von Straßwalchen noch sehr nahe. Benedikt (Abb. 83) präsentiert sich in ruhiger Schrittstellung, die Konzentration der Aussage liegt im Kopf, im Festhalten des Augenblicks. Die Binnenzeichnung mit betonten Faltenstegen und -schluchten schreibt sich in ein Radialnetz von Schüsselfalten und diagonalen Faltenbahnen ein. Im Vergleich zum Maurus (Abb. 84) des gegenüberliegenden Altars gibt es noch ein größeres Wechselspiel zwischen `Faltengeäst` und eng anliegenden Partien. Beim jugendlich schwärmerischen Heiligen bereichert sich die Binnenzeichnung (Abb. 85), die Figur gerät zunehmend in Bewegung, sei es auch `nur` die Bewegtheit der seelischen Ergriffenheit. Die Umrisslinie erfährt noch nicht die `Auffächerung` der Kanzelfiguren, die Arme bleiben enger am Körper. Der

²²⁰ RAMHARTER, Der Bildhauer Jakob Gerold, 1985, S. 111

Paulus (s. Abb. 78) der Kanzel leitet in seiner aufgebrochenen, kraftvoll bewegten Umrisslinie zur Barbara (Abb. 88) am Aufsatz des Speisealtars über. Die starke Beugung, die ausgreifende Rechte, schwere, tief unterschrittene Schüsselfalten rechts, auswallende Säume links und die Körperhaftigkeit des ganz und gar diesseitigen Modells unterstreichen die Dramatik. Ähnliches gilt für die Fides in der Mitte oder die Maria im Zentrum des Aufsatzes des Armeseelenaltars (Abb. 87). Im Kleinformat der Kanzelstatuetten scheint die Monumentalität und Körperhaftigkeit der Großfiguren vorformuliert.

Ich halte die plastische Ausgestaltung der Kanzel, im Besonderen den Auferstanden für äußerst qualitätvolle Arbeiten des jungen Bildhauers am Beginn seiner Tätigkeit für das Kloster in Mondsee.

Abschließend zur Kanzelbetrachtung von Mondsee - der Vollständigkeit halber - möchte ich noch die beiden fehlenden Evangelisten im Foto vorstellen. Von links nach rechts finden sich Markus oder Matthäus (Abb. 89), Lukas (s. Abb. 67), Paulus (s. Abb. 78), Markus oder Matthäus (Abb. 90 und Abb. 91) und Johannes (s. Abb. 70).

5.2 IRRSDORF, Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt

Eine Irrsdorfer Kirchenrechnung von 1692 besagt folgendes: *„Gemeine Außgaben: Erstlichen würdet der Jenige ihme Schibaldt durch den Balthasar Pruedl²²¹ ybergebene Auszug oder Schein von Meinradt Guggenpichler bildthauer und Lorenz Exendorffer Mallern beeden zu Mänsee wegen Claidung der Canzl und des Oratory so in der 1691sten Raittung per Ausgab*

²²¹ Oberhofer nennt einen Baltasar Gradl, seit 1675 in Salzburg ansässigen Bürger und Tischler, der den Kanzeldeckel in Strasswalchen und die Kanzel in Irrsdorf fertigte. Wie weit es hier Übereinstimmungen oder Leseschwierigkeiten gibt, ist mir nicht bekannt. OBERHOFER, Tischler-Zimmerer, 1978, S. 27.

*zubringen vergessen worden hieher gesetzt, so betrifft 173 fl. 4 β d.*²²²

Damit dürfte die Vollendung der Arbeiten im Jahr 1691 feststehen.

Meines Erachtens muss bedacht werden, dass Guggenbichler im April 1690 den Vertrag für den Hochaltar der Stiftskirche Michaelbeuern, ein weitgehendes eigenhändiges Hauptwerk der 1690er Jahre unterschrieb. Am Höhepunkt einer Schaffensperiode, die Decker das „große Pathos (1684-92)“ nennt, als Haupt einer umfangreichen Werkstatt, mag die Gewichtung des Meisters - eigenhändig oder nicht - eher zum Hochaltar einer Stiftskirche, denn der Kanzel einer Wallfahrtskirche tendieren.

Wie üblich ohne Verweis vermerkt Decker, dass die Figuren 1876 grob überstrichen wurden.²²³ In der Fassung der Gewänder kommt es nun zu einer farbliche Differenzierung und Akzentuierung vor allem der Attribute. Die Mantelinnenseite des Paulus ist silber gefasst, die Untergewänder präsentieren sich heute großteils in einem rötlich-brauen Farbton, die Säume sind durch Bordürenmusterung aufwändig gestaltet.

Der Hochaltar dieser Kirche wurde 1682 bestellt und 1685 erfolgte die Bezahlung, gleichzeitig auch an den Fassmaler Wichlhammer und den Tischler Martin Mayr. Bereits am Hochaltar taucht die farbliche Differenzierung der Gewänder und die reiche Bordürengestaltung auf. Obwohl laut oben angeführter Rechnung Lorenz Exendorfer für die Fassung der Kanzel verantwortlich war, spricht nichts dagegen, dass sich diese Tendenz fortsetzt.

Die Kanzel (Abb. 92) der Wallfahrtskirche folgt in der Grundkonzeption dem Mondseer Vorbild. Ein `Knospenzipf` schließt den vereinfachten, flachen Auslauf ab, das dominierende Polygon des Kanzelkorbs ist, wohl wegen des Zugangs von der Sakristeiwand aus, in seinem Grundriss erweitert. Nach vier Wangenfeldern knickt der Grundriss, um gleichzeitig mit drei weiteren

²²² HEINZL, Guggenbichler, 1999, S. 85

²²³ DECKER, Guggenbichler, 1949, S. 83

Feldern vorzuspringen, der unregelmäßige Grundriss der Kanzel wurde durch Zufügung von drei Feldern ausgeglichen. Es beginnt mit einem leeren Feld, dem Ambrosius, Gregor, Hieronymus, Augustinus und zwei weitere, mit Engelsköpfen besetzte Felder folgen. Die strenge Geschoßgliederung des älteren Kanzelkorbes wird durch mittig gesprengte, geschwungen drapierte Bänder in der oberen Abschlusszone aufgelockert. Neu hinzugekommen sind über Eck gestellte Engelsköpfchen, die seit den frühen Altären in Mondsee als zusätzliche Dekorationselemente Verwendung finden. Statt geschoß-verklammernder Säulen besetzen bzw. verschleifen nun Fruchtfestons die Ecken. Die Kirchenväter (Abb. 93 und Abb. 94) agieren auf vorgelegten 'Konsolbühnen', die hinterlegte Wand mit Ohrmuschelrahmen ist reine Hintergrundfolie, die Muschelabschlüsse sind Applikation. Im Vergleich zu Mondsee sind die Statuetten tatsächlich in den Raum hinausgetreten.

Die Rückwand ist konvex-vorspringend dem nördlichen Triumphbogenpfeiler angepasst und mit teils durchhängenden Festons geziert. Die Taube im Blütenkranz an der Innenseite des Deckels als Übermittlerin des Heiligen Geistes und somit Zeichen der göttlichen Inspiration erscheint meist an den Unterseiten der Schaldeckel. Als Symbol der Wahrheit überstrahlt sie den Prediger, der den Heiligen Geist um die Worte zu den Herzen der Gläubigen bittet. Anstelle des Auferstandenen bekrönt Paulus (Abb. 95²²⁴) den polygonalen Schaldeckel, der durch sitzende Putti mit Evangelistensymbolen (Stier, Adler, Löwe) am Rand bevölkert wird. In der Bereicherung dieser Szenerie ergeben sich Ansätze zur Gruppenbildung, die auf die Gestaltung in St. Wolfgang vorausweisen. Merkwürdige, vorgreifenden 'Hörndl-Voluten' an den Ecken des Schalldachs ersetzen die formalistischen Knorpelwerk-Voluten von Mondsee (in St. Wolfgang liegen die Fruchtschnüre in den Schaldeckel-Einbuchtungen). Laut Kienzl wird Paulus entsprechend der Traditio Legis meist mit Schwert und Buch dargestellt. Mit diesen Attributen

²²⁴ man möge sich nicht von der eigentümlichen 'Schwachbrüstigkeit' und dem ausgezehrten Gesicht des Farbfotos irritieren lassen

wird auf sein Matyrium einerseits und sein eigenes Wort im Brief an Hebräer: „*Denn lebendig ist das Wort Gottes kraftvoll und stärker als jedes zweischneidige Schwert.*“ (Hebr. 4,12) anderseits verwiesen.²²⁵ Im gegenreformatorischen Sinn könnte die Bezugnahme auf den Apostelfürsten als Legitimationsanspruch auf das Jurisdiktionsprimat des Papstes gelten. Geht man von einem zugrunde liegenden theologisch-geistlichem Konzept aus, symbolisiert der Auferstandene in Mondsee per se die Erfüllung der Heilslehre, unterstützt von den Evangelisten, die diese verbreiten. So gesehen erscheint es nur logisch, dass die Kirchenväter nun als Wegbegleiter des Paulus fungieren.

Nach dieser grundsätzlichen Betrachtung der Kanzel komme ich nun zu stilistischen Fragen in puncto eigenhändiger Ausführung der Statuetten.

In der Darstellung des Paulus (Abb. 96) schließe ich mich der Beurteilung Deckers als eigenhändiges Werk an. An dieser Stelle möchte ich die Umsetzung desselben Heiligen (Abb. 97) der Mondseer Kanzel in Erinnerung rufen. Hier begegnet der reifere dem jungen Meister, doch beide Plastiken atmen den gleichen Geist in der Erfassung des Räumlichen als eigener Ausdrucksträger. Hier eine weit ausladenden Schüsselfalte, die die Hüfte zum Zentrum der Raumeroberung macht, beinahe expressiv übersteigert in ihrem inhaltlichen Illustrationszwang, dort vielfache Gewandbauschungen über einer nach oben verrutschen Mitte. Tiefe Unterschneidungen zeigen einmal mehr Guggenbichlers Bewusstsein für die Möglichkeiten des Mediums. Die abwechselungsreichen Kurvaturen der Säume spiegeln eine beinahe pathetische Interpretation des Oberflächenreizes wider, der letztlich für das Betrachterauge die Wirklichkeitsnähe suggeriert. In dieser sensualistischen Oberflächenwiedergabe lässt sich ein Nachhall genauer niederländischer stofflicher Detailbeobachtung erahnen. Besonderes

²²⁵ KIENZL, Kanzeln in Kärnten, 1986, S. 211

Augenmerk legt der Meister auf das genaue Modellstudium von Köpfen und Händen. Ein Detail des Ulrichs (Abb. 98) vom Hochaltar in Michaelbeuern zeigt die Entwicklung seiner Gesichter hin zur Verinnerlichung. Trotz einer geradezu porträthaften Genauigkeit und barock-dramatischer Zuspitzung der Bart- und Haargestaltung, haben diese Gesichter eine kraftvoll-kontemplative Innerlichkeit, die letztlich ein wesentliches Gegengewicht zur materiell-formalen Präsenz im Sinne der religiösen Aussage darstellt. Immer sind es ernste, nachdenkliche, möglichst individuell begriffene Männergesichter, doch die Tendenz geht von der 'Einzelpersönlichkeit' hin zur Allgemeingültigkeit des Individuums durch die überhöhende Vergeistigung desselben. In der Betrachtung der Fides vom Corpus Domini Altar in Mondsee spricht Heinz von „einem sehr diesseitigen Wesen und Körper, das aber nicht mit dem donnernden Pathos, dem Einseitigen, mit jener starken inneren und äußeren Bewegung auftritt, die weiter nicht differenziert ist, sondern auch hier sehen wir zwei Wirkungsmöglichkeiten: eine entschiedene Bewegung einerseits, andererseits - bei all ihren Realismus - die Zurücknahme des Pathos im Sinne einer sich bereits ankündigenden kontemplativen Geistigkeit. Es ist begreiflich, dass sich Guggenbichler für die Realistik der Oberfläche, die ja die Präsenzwirkung der Werke garantiert, wahrscheinlich flämische Vorbilder bediente.“²²⁶

Gewisse Schwierigkeiten in der Einschätzung der Eigenhändigkeit werfen die Kirchenväter auf. Ambrosius mit Bischofsstab, Bienenkorb und Buch (Abb. 100) und Gregor mit Buch und Tiara (Abb. 101) einerseits, Hieronymus mit Buch, rotem Hut und Löwen (Abb. 102) und Augustinus mit rotem flammenden Herz (Abb. 103) andererseits zeigen unterschiedliche Auffassungen und variierende künstlerische Durchbildungen. Interessant erscheint mir ein Blick zurück auf die Kanzel (Abb. 104) Schwanthalers in Zell am Pettenfirst. Die motivischen Anlehnungen sind unübersehbar.

²²⁶ HEINZ, Vorlesung, WS 1978/79, 10. VO

In Gegenüberstellung des Gregors (Abb. 105 und Abb. 106) der Kanzel und des Wolfgangs (Abb. 107) vom Hochaltar derselben Kirche (etwa gleichzeitig mit den Mondseer Kanzelfiguren) wird der Nachklang der großen Form, der pathetischen Gewandbehandlung deutlich. Der 'gefranste' Mantelsaum, die gekräuselte, unterhalb der Kniee ausschwingende Mantelfalte, die Kontrastierung von Längsfalten und Stoffbäuschen zeigen die Motivik Guggenbichlers. Im Vergleich des Augustinus (Abb. 108) zum etwa zeitgleichen Ulrich (Abb. 109) des Hochaltars von Michaelbeuern sind die 'Motivzitate' - gebauschte Mantelfalte, Parallelfalten des Untergewands - in der monumentalen Ausführung nun subtilst und vielfältigst durchgearbeitet. Bis auf die entgegengesetzte Kopfhaltung und die versetzte Handhaltung ist das Standmotiv mit vorgestelltem rechten Bein und der leichten Krümmung nach rechts ident. Im Gesamteindruck stehen Augustinus und Hieronymus (Abb. 110) der Kanzel den Schreinwächtern von Michaelbeuern - wie z.B. dem Rupert (Abb. 111) - nahe, erreichen jedoch nicht diese Differenziertheit der Großplastiken. Ein wesentlicher Unterschied zeigt sich in den Gesichtern. Im Vergleich zum Martin (Abb. 99) des Hochaltars von Irrsdorf zeigt sich das Fehlen der konkreten Akzentuierung des inneren, seelischen Erlebens. Die Kanzelstatuetten lassen in ihrem 'zögerlichen Schauen' die Konzentration und Entschlossenheit des Ausdrucks, bei gleichzeitigem 'In-Sich-Ruhen' in der Gewissheit der Erlösung, was der Gesamtgestaltung eine vehementere 'innere Logik' verleiht, vermissen.

Ich denke, dass die Grundkonzeption und wesentliche Ausführung sehr wohl die Meisterhand verrät, der vielleicht die letzte Konsequenz abgeht.

5.3 ABTSDORF, Pfarrkirche Hl. Laurentius

Bekannt ist, dass die Kirche des zeitweiligen Sommersitzes der Mondseer Äbte zwischen 1699-1702 neu ausgestattet wurde. Rechnungen

von 1698 und 1699 belegen die Bezahlung des Hochaltars, erwähnen jedoch keine Kanzel.²²⁷ Die Datierungen der Kanzel liegen zwischen 1699-1704 und man spricht unisono von Werkstattarbeiten. Lipp sieht in diesen Werken „typische Zeugnisse für das selbständige Schaffen der Werkstatt Guggenbichlers, dem jedoch das vitale Formempfinden des Meisters abgeht.“²²⁸

Vorausgeschickt sei, dass die ca. 40 cm hohen Statuetten 1974 gestohlen und erst 1983 (schwer beschädigt) wieder gefunden wurden. In der Folge mussten Johannes und Markus (von links) nachgeschnitzt werden.²²⁹ Damit beschränkt sich die Betrachtung auf Lukas (Abb. 115) und Matthäus (Abb. 114 und Abb. 116). Außerdem macht die neue, buntfarbige Fassung eine Beurteilung schwierig, wenn nicht gar unmöglich.

Die am südlichen Triumphbogenpfeiler angebrachte Kanzel (Abb. 112) der Abtsdorfer Pfarrkirche entspricht in ihrem architektonischen Aufbau dem gängigen Schema von polygonalem Korb (mit zusätzlichem leeren Feld) und hölzerner Rückwand als Verbindung zum Schalldeckel. Die Erscheinungsform des Kanzelgehäuses erinnert stark an Irrsdorf, ist jedoch durch die größere Leichtigkeit und Verspieltheit der dekorativen Elemente gemildert. Der Auslauf ist mit Ornamentrippen strahlenförmig belegt, die Sockelzone ist durch geflügelte Puttiköpfe belebt und durch Volutenklammern mit dem unteren Gesims des Brüstungsfelds verbunden. Im Gegensatz zu Irrsdorf sind die Evangelisten in Rundbogennischen mit Akanthusmuschel-Abschluss zurückgekehrt und stehen auf ihren vorkragenden Konsolbühnen zusätzlich auf 'Erdsockeln'. Reichgeschmückte, übereck gestellte Säulen mit zarten Kapitellen und vorgelegten, farbig akzentuierten Festons trennen die Nischen. Eine

²²⁷ HEINZL, Guggenbichler, 1999, S. 156

²²⁸ LIPP, Kunstregion Mondseeland, 1981, S. 437

²²⁹ KIRCHENFÜHRER Abtsdorf, 1992, S. 13

einseitige Wandverkleidung leitet zum, mit durchhängender Blätterkette und sich ringelnden Blätterdekorationen verzierten Schaldeckel (Abb. 113) über, der von einem flammenden Herz auf einem Engelskopf bekrönt wird. Weiterhin dominiert der Schwarz-Gold-Akkord von Gehäuse und Zierart, die Figuren sind nun jedoch vollständig farbig gefasst. Bedauerlicherweise wissen wir nichts über die ursprüngliche Fassung. An den Altarfiguren selbiger Kirche tauchen aber bereits Farbakzente auf, was die Vermutung zulässt, auch für die Kanzelstatuetten ähnliches anzunehmen.

Bereits in einer ersten Betrachtung wird klar, dass zwischen diesen Evangelistendarstellungen und dem Schaffen Guggenbichlers Welten künstlerischer Qualität liegen. Meines Erachtens handelt es sich hier um eine schwache Werkstattarbeit, der nicht nur das „vitale Formenempfinden“ gänzlich fehlt, sondern die nicht einmal den Verdacht auf Dramatik und innere Größe aufkommen lässt. Repetitiv mechanische Aneinanderreihung barocker Motive, ein „steif-wehender“ Mantel, eine erhobene Hand ohne Überzeugungskraft, ein Schreiten ohne Vorwärtskommen - ein barocker Formalakt ohne inneres Verständnis.

5.4 ST. WOLFGANG, Wallfahrtskirche

Keines der Werke Guggenbichlers für die Wallfahrtskirche ist archivalisch belegt. Die im Chronicon für das Jahr 1706 erwähnte Aufstellung der Kanzel (Abb. 117) wird jedoch von niemandem angezweifelt.

In den Jahren 1981/82 und 1983 wurden die Kanzel und der Rosenkranzaltar unter Beteiligung der Restaurierwerkstätten des Bundesdenkmalamtes Wien restauriert und konserviert. Dies möchte ich dazu nutzen, technische Einzelheiten aus dem Restauratorenbericht wiederzugeben. Festgestellt wurde, dass es zwei Überarbeitungen gab: In der ersten wohl 1856-60, gleichzeitig zur Übermalung am Pacheraltar, wurden die Schwarzfassung des Aufbaus und Großteile der Lüster und anderer farbiger Fassungen, außer der Inkarnate, opak übermalt. In einer zweiten Überarbeitung (1932 oder 1943?) kam es zur Reinigung und Inkarnatretuschen, die gesamte

Kanzel wurde mit dickem Schellack überzogen. Bei den Restaurierungen der 80er Jahre hat man sich zu einer Freilegung (mit Ausnahme der Wolken und Schafe) entschlossen, Fehlstellen der Originalvergoldung und der oxidierten Silberfassung wurden grundsätzlich retuschiert. Bei den Metallaufträgen handelt es sich vorwiegend um Glanzgold und Glanzsilber auf einem für Wichelhamber typischen gelben Bolus, sowie auch um Ölversilberung auf Bleiweißgrund, welcher hauptsächlich als Träger der Rot- und Grünluster der Gewänder, Bänder und des Vorhangs fungiert. Im Gegensatz vermutet Lipp, dass die bunte Originalfassung von Laienbruder Aemilian Rösch stammt.²³⁰ Der Aufbau besteht aus Nadel-, die Schnitzereiteile aus Lindenholz. In die geschnitzten Fruchtgebilde (Abb. 118) sind gefasste Realapplikationen, wie Walnuss-, Mandelschalen oder Föhrenzapfen integriert. Die Vorhänge haben gefasste Echtschnüre, die Bänder der Fruchtgebilde und die Draperien der Putti aus teilweise gefasstem Leinen; eine weitere Besonderheit sind die plastischen Wundmale (Abb. 119) des Kruzifixes, bestehend aus gefasstem, wachsetränktem Flachs.²³¹

Das Grundkonzept ist nach wie vor gleich: Kanzelkorb - Rückwand - Schaldeckel. Doch wie hat sich alles verändert, jedes Detail ist in Schwingung geraten - es gibt keine Kanten, keine klar unterscheidbaren Felder mehr.

Eine wuchtige vielgestaltige Knospe mit eigens geschwungenem Rand fasst den Auslauf zusammen. Dieser birgt in sich bereits den neuartigen Kleeblatt-Grundriss, dessen Auf- und Abschwellen von zarten, im oberen Abschluss blätterbegrenzten Rippen gegliedert wird. Eine Hohlkehle leitet zum Lorbeer- und Fruchtband besetzten Wulst der Sockelzone über. Kirchenväter auf Wolkenpodesten, von großen Akanthusblättern hinterfangen, sind in die Konchenzwinkel eingestellt, die konvex ausschwingenden Brüstungswangen tragen vier gemalte Kartuschen, gerahmt von Blattwerk und kleinen

²³⁰ LIPP, Kunstregion Mondseeland. 1981, S. 124

²³¹ MOSER-SEIBERL, Kanzel in St. Wolfgang, 1999, S. 133-137

Fruchtgehängen. Das Malerische des Gesamteindrucks wird realiter durch die gemalte Wolfgangslegende unterstützt. Im Kanzelkelch erreicht der Kleeblatt-Grundriss seine Entfaltung. Kienzl weist darauf hin, dass diese Konchenkonzeption zu den frühesten in Österreich gehört. Gute zehn Jahre später verwendet Matthias Steinl in der Wiener Peterskirche einen ähnlichen Grundriss.²³² Schweigert wiederum sieht in den erstmals 1659 und 1661 veröffentlichten Kanzelentwürfen von Jean Lepautres die Vorbilder für Steinl.²³³

Die Rückwand, bereichert durch kostbare Vorhangdraperien, wird triumphale Bühne - Salomons Tempel und der Ausblick auf das Allerheiligste. Der erste südliche Pfeiler der Kirche wird zur Mittelachse, an der das mitrabekrönte Doppelwappen von Stift und Abt angebracht ist. Links und rechts aufliegende Putti (Abb. 120) rafften den Vorhang und bilden gleichzeitig mit ihren erhobenen Armen die Verklammerung, den bruchlosen Übergang zum Schalldeckel. Diese etwa 65 cm hohen Kinderengel können durchaus als Umdeutung schalldachtragender Karyatiden (s. Abb. 9 und Abb. 20) verstanden werden. Das barocke Vorhangmotiv lässt sich vom alttestamentarischen Tempelvorhang ableiten, der das Heilige und das Allerheiligste (Bundeslade) trennt.²³⁴ Im Sinne der Offenbarwerdung, dem Ansichtigwerden der Verheißung wird das Velum hochgezogen, zurückgeschlagen. Dieses Motiv findet sich bereits bei vorkarolingischen Evangelistendarstellungen und unterstreicht vielleicht das „Offenbarungswesen ihres Amtes“²³⁵. Durchhängende Fruchtgirlanden kontrastieren das Vor- und Zurückschwingen des Deckels, der dem Grundriss des Korbs folgt, im Durchmesser jedoch etwas größer ist. Ein Ährenkranz betont den Rand, auf dem verteilt fünf, mit Lämmern spielende Putti (Abb. 121) ihre Beinchen baumeln lassen; wohl eine der reizvollsten

²³² KIENZL, Kanzeln in Kärnten, 1986 S. 84

²³³ SCHWEIGERT, Barocke Kanzeln in der Steiermark, 1971, S. 79 f

²³⁴ HAWEL, Der spätbarocke Kirchenbau, 1987, S. 289

²³⁵ SCHRÄDE, Vor- und frühromanische Malerei, 1958, S. 232

Schöpfungen dieses Genres. An der Unterseite erscheint - wie immer - die Taube auf Wolken im Strahlenkranz, durch Engelsköpfchen bereichert. Die Einkerbungen der Oberseite sind mit Fruchtschnüren ausgelegt. Im Zentrum, auf einem Sockel, steht nun der Pastor Bonus.

Neu ist die bunte Fassung, der vollkommene Verzicht auf die Vergoldung. Der gute Hirte (Abb. 122) trägt ein einfaches bodenlanges Kleid, Sandalen und einen breitkrempigen Hut, sein rechter Arm umfasst den Hirtenstab, die braune Tasche hängt quer vornüber. Mit beiden Händen hält er das, über die Schultern gelegte Lamm fest. Zu seinen Füßen schaut ein Lamm 'zum Herrn auf'. Das Motiv des Guten Hirten, alpenländischen Krippenfiguren nahe stehend, zeigt die 'Bodenständigkeit' Guggenbichlers. Die Kunst des Volks für das Volk in höchster künstlerischer Vollendung. Die eindeutige Schreitbewegung entspricht der 'Natürlichkeit' eines Hirten und hat nichts mehr mit der Theatralik des Auferstanden von Mondsee oder des Paulus von Irrsdorf zu tun. Die leicht vorgebeugte Haltung erklärt sich aus der Last des, über die Schultern gelegten Schafs. Alles ist 'leiser' geworden, jedoch um nichts weniger überzeugend. Waren es dort große Gesten, ist es hier die Richtigkeit der exakten Modellbetrachtung wie im Motiv des sanft ausschwingenden Mantels auf Grund der Schreitbewegung, die überzeugen. Das volkstümliche Motiv wurde gewissermaßen ein 'Bestseller' und mehrmals wiederholt, so auf den Schaldeckeln in St. Georgen im Attergau (Abb. 123) und der Mariahilfkapelle in Mondsee (Abb. 124) sowie als Einzelstatuen für Lochen (Abb. 125) und Vöcklamarkt²³⁶ bzw. eine Statuette gleichen Themas (heute im Heimatmuseum Mondsee). Der Blick 'der göttlichen Fürsorge' gleitet über Putti und Lämmer und wirkt damit in einem gewissen Sinne gruppenbildend. Doch scheint die innere Versunkenheit den Blick weit über das tatsächliche Geschehen hinauszuführen. Die Konzentration auf das Kontemplativ-Entrückte späterer Arbeiten kündigt sich

²³⁶ Decker spricht von einer Werkstattarbeit und datiert um 1712. Heinzl lehnt die Zuschreibung an Guggenbichler ab und vermutet, dass es sich um ein Werk des gleichnamigen Sohns handelt.

an. Von vorne betrachtet scheint es eine Momentaufnahme, vielleicht das Zögern vor der Klarheit - kein Schäfchen fehlt. Von der Seite betrachtet ist es ein 'Schritt ins Leere' - doch der Pastor Bonus braucht keinen festen Boden unter den Füßen, um die Verheißung zu erfüllen. Vielleicht ist gerade diese 'Leere' die Überhöhung des Motivs? Treffend finde ich die Aussage Deckers: wonach „[...] die Gestalt in der Vorderansicht noch zögernd zu verharren und erst in den Seitenansichten sich stetig zu bewegen scheint.“²³⁷

Die Kirchenväter (Abb. 126 und Abb. 127) setzen nun im Kleinformat die Erfahrungen der Schwebefiguren von Michaelbeuern um, doch auch das Schweben scheint 'leichter' geworden zu sein, da auf stützende Putti verzichtet wurde. Augustinus (Abb. 128) mit Buch und flammendem Herz in der linken und dem Bischofsstab in der rechten Hand ist in seiner gesamten Linienführung auf die Mitte hin ausgerichtet. Blick und linkes Bein weisen nach links, der Bischofsstab folgt mit seiner Neigung dieser Richtung. Er ist eine spiegelbildliche Wiederholung des Ulrichs vom Hochaltar in Michaelbeuern (Abb. 129). Variationen bzw. exakte Wiederholungen gleicher, bereits ausgeführter Themata, sei es durch die Werkstatt oder den Meister selbst, waren eine durchaus übliche Vorgangsweise. Beide Figuren sind etwas nach hinten durchgestreckt, was dem Standbein größere Festigkeit und dem Spielbein größere Freiheit verleiht. Kleinteilige exakte Falten wechseln mit großzügigen Draperien. Der Mantel ist gleichzeitig Abgrenzung gegen die Architektur, Hintergrundfolie und raumschaffendes Element als Verschleifung zu den benachbarten Kartuschen. Die Gegenüberstellung derselben Darstellung in Irrsdorf (Abb. 130) zeigt die bereits oben angesprochenen Unterschiede.

Gregor (Abb. 131) hält mit blauen Pontifikalhandschuhen den Papststab in der rechten Hand, die Taube sitzt auf seiner rechten Schulter. Seine Blickrichtung und die Stellung des linken Beins korrespondieren mit

²³⁷ DECKER, Guggenbichler, 1949, S. 58

Augustinus. Im Gregor des Kanzelkelchs werden Erinnerungen an den Rupert (Abb. 132) in Michaelbeuern wach. Der Mantel durchschneidet die Diagonale und unterstützt gleichzeitig eine Aufwärtsbewegung im Sinne einer Überhöhung des Dargestellten. Von hohem dekorativem Wert ist die Kontrastierung des längsgefälteten Untergewands in beinahe graphischer Schärfe mit der großzügig gebauschten Draperie des Mantels. Die genaueste Beobachtung des Stofflichen und die farbige Akzentuierung der Details unterstreichen den Oberflächenreiz und die beinahe haptische Erfahrbarkeit der kostbaren Stoffe. Dennoch geht es nicht um die Wiedergabe des Tatsächlichen, sondern dient der Immaterialisierung und Abstrahierung der Dargestellten. „Seit etwa 1660 ist die Fassung hochbarocker Bildwerke durchwegs auf den Gegensatz der lebensnahen Farben des menschlichen Körpers zu der mystisch leuchtenden Glanzvergoldung der Gewänder abgestellt gewesen, so begannen bereits Guggenbichlers Plastiken in St. Wolfgang in diesen Zweiklang bunte Farben einzubeziehen. Auf Gold- und Silberfolien wurden in transluziden Lasuren edelsteinhaft glänzende Farbschattierungen aufgetragen, die keineswegs stofflicher Charakteristik dienen. Sie stellen vielmehr schon technisch, aber auch ihrer Wirkung nach eine Wiederaufnahme jener kostbar abstrakten Fassungsweise dar, die der alpenländische Manierismus des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts absichtsvoll wählte.“²³⁸ Selbstverständlich hat sich in vier Jahrzehnten viel verändert, ich möchte jedoch nochmals an den Köstendorfer Heiligen (Abb. 133 und Abb. 134) und Thomas Schwanthaler (s. Abb. 104) erinnern. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf den Gregor der Irrsdorfer Kanzel (Abb. 135). Motivik und physiognomische Ähnlichkeiten sind deutlich, die Ausführung ist jedoch nicht vergleichbar in Differenzierung und Subtilität.

²³⁸ DECKER, Die Alterswerke Meinrad Guggenbichlers, , 1949, S. 110

Nach der Mitte der Brüstung kehren sich nun die Blickrichtungen um. Hieronymus (Abb. 137) schaut jetzt nach rechts, hat aber noch sein linkes Bein vorgestellt. Den Kreuzstab hält er beinahe senkrecht, das Buch in der rechten Hand liegt am Körper an, der Löwe kauert, farblich wenig differenziert von seiner Umgebung, neben dem Standbein. Großartig ist die subtile Ausführung der Hände. Ausgehend davon, dass die Mondseer Kanzel ein eigenhändiges Werk des jungen Bildhauers ist, möchte ich den frühen Paulus (Abb. 136) dem Wolfgang Hieronymus gegenüberstellen. Zwischen diesen Werken liegen etwa 25 Jahre. Überwiegt im Jugendwerk der Wille zur großen Form, zum barocken Pathos, zeigt der reife Meister alle Raffinesse in der genauesten stofflichen Behandlung. Beiden gemeinsam ist die innere Kraft der Dargestellten. Paulus ist ein kraftvoll dynamischer Mann in mittleren Jahren. Hieronymus (Abb. 138) ist durch die überzeugende künstlerische Gestaltung immer noch kraftvoll, jedoch ist die Frage des Kontemplativen in den Mittelpunkt gerückt, der dekorative Charakter limitiert den Eigenwert der Einzelskulptur und geht in Richtung Gesamtkunstwerk. Der Zusammenschau aller Teile, ihrer Unterordnung unter das Gesamtbild wird nun der Vorrang gegeben. Das figurale Werk wird Teil eines größeren Ganzen, die außerordentliche Qualität vermeidet noch den Konzentrationsverlust für den Betrachter. Ambrosius (Abb. 139) hat nun das rechte Bein vorgestellt, fast als stemmte er sich dagegen, um die umlaufende Richtung einzufangen. Seine Arme werden in einer Kurve zusammengeführt, als würden sie das Schwellen der Brüstung nachvollziehen, der Bischofsstab zeigt nach außen. Damit schließt die große Bewegung des Zusammenspiels aller Umrisse und Kurven der dekorativen Elemente ab.

Erwähnt sei noch der Arm mit Kruzifixus (Abb. 140) am Kanzelkorb, oberhalb des Papstes Gregor angebracht. Im Kleinstformat offenbart sich die überragende künstlerische Qualität Guggenbichlers. Das Motiv des Gekreuzigten findet sich häufig, einerseits wohl Bezug nehmend auf den einstigen Ort der Rechtssprechung, dem *‘locus iudicandi’*, andererseits als Hinweis auf den Kreuzestod Christi als die entscheidende Erlösungstat Gottes. *„Wir dagegen verkündigen Christus als den Gekreuzigten: für Juden*

ein empörendes Ärgernis, für Heiden eine Torheit, für die Berufenen aber, Juden wie Griechen, Christus, Gottes Kraft und Gottes Weisheit.“ (1 Kor 1,23f). Die Kreuzesverehrung erfährt vor allem durch die Jesuiten neuen Aufschwung. Im Barock wird das Kreuz, als Ausdruck des irdischen Sieges oft vergoldet.²³⁹ Häufig ist der Kruzifixus als Missionskreuz, von einer Hand gehalten, am oberen Korbrand befestigt, um so die Wirkung der Predigt mit Hinweis auf den Kreuzestod zu verstärken.²⁴⁰

Mit höchster künstlerischer Meisterschaft, mit größter Konzentration auf den persuasiven Charakter barocker Kunst, unter Ausschöpfung aller gestalterischen Mittel und einem überbordenden Dekorationsreichtum erreicht das *‘theatrum sacrum’* hier seine Vollendung. In Erinnerung gerufen sei, dass Guggenbichlers Werk vor den, in situ befindlichen Altären Pachrs und Schwanthalers zu bestehen hatte. Eine Konkurrenzsituation, die im positivsten Wortsinn die künstlerische Herausforderung schlechthin für den Mondseer Meister darstellen musste.

5.4.1 Exkurs: Pastor Bonus

Der Gute Hirte ist im Christentum eines der ältesten und verbreitetsten Symbole für Jesus Christus. Das Thema per se ist wesentlich älter. Hirtenbild bzw. Hirtenstab, bereits in frühen Kulturen des Orients oder dem jüdisch-biblischen Sprachgebrauch mit Königstitulatur und mit göttlicher Repräsentation in Verbindung gebracht, wurde im christlichen Umfeld fast ausschließlich auf die *‘Hirten der Kirche beschränkt’*, versinnbildlicht in der Person des Papstes mit dem Pallium um die Schultern.

Im Johannesevangelium (Joh. 10,1-18) erscheint der Gute Hirte zuerst als Gegenbild zu Dieben und Räubern, die nicht durch die Stalltür kommen,

²³⁹ DAMBLON, Ab-kanzeln gilt nicht, 2003, S. 80

²⁴⁰ KIENZL, Kanzeln in Kärnten, 1986, S. 229

sondern anderswo einsteigen (Abb. 141). „²Wer aber durch die Tür hineingeht, ist der Hirt der Schafe. ³Ihm öffnet der Türhüter, und die Schafe hören auf seine Stimme; er ruft die Schafe, die ihm gehören, einzeln beim Namen und führt sie hinaus.“ (Joh 10,2-3). Im Gegenbild zum Tagelöhner in Joh 10,11-21 heißt es: „Ich bin der gute Hirt. Der gute Hirt gibt sein Leben hin für die Schafe.“ (Joh 10,11).

Für die bildende Kunst scheint das Gleichnis vom verlorenen Schaf im Motiv eines Schäfers mit einem Lamm auf den Schultern bestimmend²⁴¹. Dieses Sujet bezieht sich auf die Bibelstellen Lk 15,3 und Joh 10,11, wobei Lukas keine Gleichsetzung von Hirte und Christus vornimmt, Johannes hingegen schon.

Je nach Motiv und Zusammenhang wird der Pastor Bonus als jugendlicher bartloser Hirte, als lehrender bärtiger oder ab dem späten 15. Jahrhundert als Christus mit Wundmalen dargestellt. In der frühchristlichen Ikonographie ist er sündenvergebender Erlöser, Sinnbild oder erzählendes Gleichnis. Am Ende der Spätantike wandelt sich die Bildauffassung und die Darstellung des Guten Hirten verliert sich. Erst im 12. Jahrhundert wird er wieder fester Bestandteil des Bildthemas. Aus der Überlegung Luthers, wonach Bilder für den Transport von Glaubensinhalten gut und nützlich seien, fertigte Hans Sebald Beham nach dem, 1527 erschienenen Betbüchlein Luthers eine Holzschnittfolge an, worunter sich ein Bild des Guten Hirten (Abb. 142) befand. Neues wurde häufig in der Graphik geprägt und fand durch Holzschnitte, später Kupferstiche in Form von Tendenzgraphik vor allem im niederländischen Raum weite Verbreitung.²⁴²

Ein Kupferstich des Antwerpener Hieronymus Wierix (Abb. 143) zeigt, ganz im Sinne der jesuitischen Auffassung, Ignatius von Loyola zum dornengekrönten Schmerzensmann, dargestellt als Pastor Bonus, betend.

²⁴¹ LURKER, Symbolik, 1985, S. 314

²⁴² LEGNER, Der Gute Hirte, 1959, S. 33

„In the sixteenth century theatre the Good Shepard must have been more than a bit-part. Bruegel drew him for an engraving in the same way as he was pictured in literature with crook and pouch, holding a sheep or lamb carrying it. Wierix' prints represent the Saviour holding a sheep on his shoulders; he himself appears as the Man of Sorrows with the signs of his wounds and the crown of thorns, together with the Virgin, St. Peter and St. Ignatius.“²⁴³

Das Schaf symbolisiert die Auferstehung und auch die menschliche Natur. Es ist deutlich, wie der Nachdruck auf jenen Termini liegt, die in der Theologie der Zeit, in der vornehmlich jesuitisch bestimmten Erbauungsliteratur, in der Homiletik, zu den eigentlichen Grundanliegen gehören. Die Vielgestaltigkeit und Betontheit in der Kunst der Gegenreformation hat aber ihre eigentliche Quelle in der neuen Christusfrömmigkeit, in der Bevorzugung all jener Bilder der Caritas Christi, wie sie eben, vor allem von Antwerpen aus in den Kupferstichen jesuitischer Prägung überall verbreitet wurden. Eucharistie und Herz-Jesu-Frömmigkeit verbinden sich mit dem Bild des Guten Hirten, wie schon einmal in den Verbildlichungen spätmittelalterlicher Mystik. Endlich wirkt die barocke weltliche Schäferdichtung in ihrer allegorisch-mythologischen Ausmalung auch in den geistlichen Bereich, und neben dem weltlichen entsteht das geistliche Schäferspiel²⁴⁴, an „Geistlicher Schäfferey“ erbaute man sich in beiden Konfessionen gleichermaßen.²⁴⁵

In der Tendenz zum 'intimeren Andachtsbild' taucht das Motiv des Guten Hirten verstärkt ab 1700 auf.

²⁴³ KNIPPING, Iconography of the Counter Reformation, Bd. 1, 1975, S. 231-233

²⁴⁴ LEGNER, Der Gute Hirte, 1959, S. 37-40

²⁴⁵ SCHARFE, Evangelische Andachtsbilder, 1968, S. 137

Der wesentlichste Träger wird die Kanzel. „Ich bin der gute Hirte, meine Schafe hören die Stimme.“ Die inhaltliche Zugehörigkeit resultiert aus der Bestimmung der Kanzel als Verkündigungsort.

Im Verhältnis zur geringen Anzahl der Kirchenväter Darstellungen kommt der Gute Hirte relativ oft in deren Umkreis vor - die Kirchenväter als Übermittler und Zeugen der kirchlichen Lehre zu verstehen, denen Christus als Pastor Bonus, der diese Lehre verkörpert, gegenübersteht.²⁴⁶

5.5 MONDSEE, Mariahilfkapelle

Von Strohmer werden wir darauf aufmerksam gemacht, dass unter Abt Goedl die Restaurierung des Ulrichskirchleins (heute Mariahilfkapelle) erfolgte und der Auftrag für die Altäre - und wohl auch für die Kanzel - an Guggenbichler ging.²⁴⁷ Bedauerlicherweise ist die Kanzel (Abb. 144) nicht erhalten geblieben. Der heute vorhandene Aufbau stammt wahrscheinlich aus der Zeit um 1730²⁴⁸. Das Chronicon erwähnt die Aufstellung der Altäre und der Orgel 1706, allerdings keine Kanzel. Die spielenden Putti mit Lämmern sind ebenfalls spätere Zutaten.

Damit beschränkt sich die Betrachtung auf den Guten Hirten (Abb. 145) des Schalldeckels, der wohl von der ursprünglichen Ausstattung stammt. Die spiegelverkehrte Variation ist von St. Wolfgang entlehnt, die Buntfarbigkeit wurde nicht übernommen. Die Interpretation des Themas kann bei weitem nicht mit der subtilen Erfassung der Schreitbewegung und genauen Beobachtung des Mantelmotivs mithalten, die Gesamtwirkung ist wesentlich plumper. Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, wurde dieses volkstümliche Thema mehrfach variiert, z.B. in St. Georgen im Attergau.

²⁴⁶ KIENZL, Kanzeln in Kärnten, 1986, S. 190

²⁴⁷ STROHMER, Mondsee und Mondseerland, 1921

²⁴⁸ HEINZL, Guggenbichler, 1999, S. 177

5.6 ST. GEORGEN im Attergau, Pfarrkirche St. Georg

In einer Kirchenrechnung des Pfarrarchivs von 1709 wird vermerkt, dass für „[...] Canzl dem Pilthauer von Mondsee und Matthiae Räbel Maller [...] 256 fl“, samt Tischler und Schlosser bezahlt wurden.²⁴⁹

Die Aufstellung erfolgte offenbar später. Wie schon in Abtsdorf, macht eine penetrante moderne Übermalung der Statuetten eine Beurteilung ausgesprochen schwierig.

Die Kanzel (Abb. 146) befindet sich am nördlichen Triumphbogenpfeiler (Zugang von der Kreuzkapelle) und greift in der Gestaltung des Gehäuseaufbaus auf die Zeit von vor St. Wolfgang zurück. Der flache Auslauf ist ohne `Zipf` (scheint zu fehlen; wahrscheinlich gab es eine ähnliche, zapfenartige Rosette korrespondierend zum unteren Deckelabschluss) und mit sternförmig auslaufenden Ranken verziert. Stilisiert wirkende Hermenputti übernehmen die Funktion der Säulen und Festons früherer Kanzeln und verklammern mit ihren Flügeln den oberen Rand. Der schmalen Holzverkleidung des Triumphbogens sind Beschlagwerk und eine abschließende Muschel appliziert. Im Zusammenhang mit dem Motiv der Muschel sei an Plinius' Ansicht über die Geburt der Perle erinnert, in der sich die, an die Oberfläche gestiegene Muschel mit einem Tropfen des Himmeltaus befruchten lässt. Somit wird die Perle zum Ergebnis der Vereinigung von Himmel und Erde, vom Unterirdischen und Himmlischen, vom archetypisch Weiblichen und Männlichen. Clemens von Alexandria verwendet um 150 erstmals dieses Bild für die Geburt des göttlichen Kindes und somit für die Vereinigung von Mensch und Gott.²⁵⁰ Der menschlich-vergänglichen Natur der Heiligen wird dadurch die himmlisch-ewige hinterfangend beigegeben. Häufig ist dies bei Kanzeln der Fall, ist es doch

²⁴⁹ HEINZL, Guggenbichler, 2002, S. 167

²⁵⁰ HAWEL, Der spätbarocke Kirchenbau, 1987, S. 326 f.

Ziel des Predigers, die Gläubigen hin zur Wandlung, zur Überwindung des Todes zu führen. Der Prediger von Andechs vertritt die Auffassung, dass in der Kirche der Mensch vom „irdischen Wohner“ zum „himmlischen Einwohner“ werden kann.²⁵¹

Der Schaldeckel mit betontem Gesims ist von spielenden Putti mit Lämmern umsäumt, die wohl in Reflexion auf St. Wolfgang mit `Ährengirlanden` zum Sockel des Pastor Bonus überleiten. In Anlehnung an St. Wolfgang kehrt das Thema des Guten Hirten (Abb. 149 und Abb. 150) als Freifigur wieder, allerdings in vollständiger (mit annehmbarer moderner) Vergoldung, die Gewandinnenseiten blitzen rot auf, Gesicht und Hände tragen Inkarnatfassung, die umgehängte Tasche ist braun gefasst, das über die Schultern gelegte Schaf in Silberfassung. Die Gestaltung ist dem Wolfganger Vorbild (s. Abb. 151) sehr ähnlich, allerdings ist die schlichte Einfachheit durch die leichte Torsion des Oberkörpers, den erhobenen Blick und die Anklänge des Kontraposts aufgebrochen. Der Pastor Bonus scheint beinahe in den Triumphbogen eingepasst, als würde er sich mit seinem leichten Zurückneigen an den Bogen anlehnen. Die gelängte Figur und die differenzierte technische Behandlung der Details sprechen für eine Ausführung durch die Meisterhand. In den, wie von innen angesaugten Gewandkompartimenten werden Erinnerungen an die, über zwei Jahrzehnte älteren Choraltäre von Mondsee wach. Entsprechungen finden sich in der Lochener Umsetzung (Abb. 152) des gleichen Themas. Überraschende physiognomische Ähnlichkeiten zeigen sich beim Blick auf das Porträt eines jungen Mannes (Abb. 153) von Van Dyck. Der leicht geöffnete Mund, derselbe Schnurr- und Kinnbart, die Betonung der Backenknochen und die leicht verschatteten, melancholischen Augen machen sie zu Brüdern.

Die Evangelisten (Abb. 147 und Abb. 148) bewegen sich auf dünnen Konsolen vor und in einfachen Rundbogennischen. Stellt man diesen

²⁵¹ HAWEL, Der spätbarocke Kirchenbau, 1987, S. 329

späteren Johannes (Abb. 154) der Mondseer Schöpfung (s. Abb. 70) gegenüber, kann man einen schwachen Zusammenhang erahnen. Anklänge in der Kurvatur der Säume, aufkippende Falten, aber alles bleibt Vermutung. Die langgezogene Tütenfalte zwischen den Beinen lässt an Schwanthaler denken. Das Standmotiv wirkt extrem übersteigert. Dieses Maß an Manieriertheit, beinahe bis zur Effekthascherei ist Guggenbichler unähnlich. In der Gestaltung des Matthäus - sein Attribut Mensch wurde gestohlen und nachgeschnitzt - (Abb. 156) wird man - in vereinfachter Form - durch die Draperien des Mantels, quer vor dem Hals in weichen Falten fallend und dem Bogen von der Schulter zur Hüfte an die Barbara (s. Abb. 38) in Straßwalchen erinnert.

Alles in allem muss man Decker zustimmen, der meint, die Übermalung mache eine Beurteilung der Originalität unmöglich.²⁵²

5.7 LOCHEN, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt

Sämtliche Werke der Lochener Pfarrkirche sind urkundlich leider nicht belegt, laut Heinzl ist der Altar durch eine Inschrift an der Rückseite datiert²⁵³. Nichts spricht jedoch gegen eine Datierung der Kanzel um 1709/10 im Anschluss an St. Georgen. Hinderlich in der Einschätzung der Originalität ist die moderne Fassung. Decker spricht im Zusammenhang der Werke der Kirchengestaltung für Lochen von „echter Monumentalität und [...] Pracht der plastischen Erscheinung.“²⁵⁴

Die zwischen Empore und erstem südlichen Langhauspfeiler angebrachte Kanzel (Abb. 157) folgt dem Vorbild von St. Georgen, zeigt jedoch eine größere Klarheit im Aufbau. Der `Knospenzipf´ scheint den Auslauf, vielleicht als Reflex auf St. Wolfgang ganz leicht nach innen zu drücken und vermittelt damit ein schwaches Auf- und Abswellen, die Rankenrippen sind im

²⁵² DECKER, Guggenbichler, 1949, S. 86

²⁵³ HEINZL, Guggenbichler, S. 167

²⁵⁴ DECKER, Guggenbichler, 1949, S. 65

Vergleich zu St. Georgen stärker stilisiert. An Stelle der Puttiköpfe der unteren Abschlusszone sind Inschriftbänder getreten, Volutenverkröpfungen zur Brüstung ersetzen die etwas unmotivierten Sockelverbindungen unterhalb der Engelshermen in St. Georgen. Vollständig vergoldete, schlanke 'klassizistische' Säulen trennen die Evangelisten und unterstützen eine neuerliche Konzentration auf die plastische Ausgestaltung. Die beschlagwerkartigen Applikationen der oberen Abschlusszone in St. Georgen sind in rollwerkartige übergeführt.

Erstmals gibt es keine verbindende Rückwand, Korb und Deckel sind direkt an die Wand angesetzt. Am Schalldeckel (Abb. 158) agiert nun ein silbergefasster Pelikan, zu dessen Sockel aufgeringelte Blattbänder überleiten. Das Motiv des Pelikans, der mit seinem Blut seine Jungen wieder lebendig macht, findet sich im Physiologus²⁵⁵, vermutlich im 2. Jahrhundert in Alexandria entstanden. Diesem späteren Vorbild mittelalterlicher Bestiarien lässt sich entnehmen, dass die Alttiere die Jungen bei der Fütterung töten. Nach drei Tagen aber öffnet die Mutter ihre Seite und legt sich über die Brut, die durch das Blut wieder zum Leben erwacht. Wegen dieser Selbstaufopferung galt der Pelikan im Mittelalter als Christussymbol.²⁵⁶

Die Evangelisten (Abb. 159, Abb. 160, Abb. 161 und Abb. 162) werden von Nischen mit mächtigen Muschelabschlüssen hinterfangen, ein Hermenputto betont die Mitte der Brüstung. Bis auf Matthäus sind allen Evangelisten Attribute beigegeben. An der Kanzelbrüstung (oberhalb von Markus) befindet sich ein Kruzifix, das zur Gemeinde schaut.

In den lebhaft bewegten Figuren des Lukas (Abb. 163) oder Markus und Matthäus (Abb. 164), der Vielfältigkeit ihrer kontrapostischen Motive und den voluminösen Draperien wird ein 'pathetischer Rückfall' deutlich. Mir drängt sich hier der Gedanke an eine Zusammenführung der Erfahrungen von Mondsee und St. Wolfgang auf. Decker nennt es eine Phase „monumentaler

²⁵⁵ PHYSIOLOGUS Frühchristliche Tiersymbolik; übersetzt und herausgegeben von Ursula Treu; Berlin 1981

²⁵⁶ GRAHAM, The Pelican as Image, 1962

Klassik“²⁵⁷. Die extrem aufgebrochene Umrisslinie und beinahe `abstrakte´ Saumkurvatur des Matthäus (Abb. 165 und Abb. 166) korrespondieren durchaus mit dem Ambrosius (Abb. 167) von St. Wolfgang. Die differenzierte Binnenzeichnung, doch vor allem die wallenden und gebauschten Draperien der Markusinterpretation (Abb. 168, Abb. 170 und Abb. 171) sind sehr wohl Nachklänge der Paulusfigur (Abb. 169) von Mondsee. Hier trifft sich die monumental aufgefasste, kräftige, raumgreifende Körperlichkeit der gebauschten Gewänder mit dem dekorativen Reichtum des genau durchgezeichneten Einzelmotivs. Gemäß dem alternden Künstler, dessen Augenmerk sich mehr und mehr auf eine Allgemeingültigkeit der inhaltlichen Aussage verlagert, sind die Gesichter weniger individualisiert, die Lebensalter weniger deutlich voneinander unterschieden.

Interessant erscheint mir ein Blick auf die eigenhändige Schmerzensmutter (Abb. 172 und Abb. 173) der Kreuzigung in der selben Kirche. Jedes Detail ist genauesten akzentuiert. Der Verlust von Pathos wird durch die Subtilität, das flirrend-vibrierende Hell-Dunkel der Binnenzeichnung wettgemacht. In der Gegenüberstellung der späteren (Abb. 174) zur früheren (Abb. 175) Johannes-Interpretation fällt das Fehlen der `angesaugten´ Gewandpartien auf, die auswallenden Faltenenden (Abb. 176) sind erhalten geblieben. Das beinahe durchgestreckte linke Bein erinnert stark an St. Georgen (Abb. 154), die Gesamtkonzeption der Figur weist jedoch nicht die dortige Manieriertheit auf.

In den Statuetten von Lochen scheint es, als würde sich der alternde Meister in größerer künstlerischer Einheitlichkeit, in diesen kontrapostisch mühelos bewegten, kraftvollen, organisch begriffenen Gestalten seiner Anfangsjahre erinnern und `rhythmisierte Monumentalität´ in die Figuren zaubern.

²⁵⁷ DECKER, Guggenbichler, 1949, S. 66

5.8 OBERHOFEN am Irrsee, Pfarrkirche 14 Nothelfer

In einer Kirchenrechnung von 1712 wird vermerkt, dass Meinrad Guggenbichler für die Altäre, die Kanzel und das Oratorium von Oberhofen 1226 fl. erhält.²⁵⁸ 1709 beginnt Guggenbichler mit den Arbeiten an den Altären in Oberhofen. Damit ist es wahrscheinlich, dass diese Kanzel im Anschluss, relativ zeitgleich mit dem Lochener Beispiel vollendet wurde.

Die Kanzel (Abb. 177) ist am ersten linken Pfeiler, am Übergang vom Langhaus zum Chor angebracht und in polygonalem Grundriss über Eck gestellt, der Zugang erfolgt von der Sakristei. Die architektonische Umsetzung ist ein beinahe 'wörtliches' Zitat von Lochen, die dekorativen Elemente sind stark zurückgenommen. Der Unterschied besteht darin, dass die Evangelisten wie schon in Irrsdorf vor geraden Ohrrahmenfeldern auf Wolkenkonsolen posieren und der Korbgrundriss um ein leeres Feld erweitert ist.

Gleich ist auch das Motiv des Pelikans (Abb. 178) am Schalldeckel. Bei der Silber dominierten Lüsterfassung könnte es sich um die alte, vermutlich von Khöttl geschaffene Fassung handeln.²⁵⁹

Die Evangelisten mit Strahlenkränzen in vergoldeten Gewändern und Inkarnatfassung sind leichtfüßige bewegliche Figuren, die über die Wolken hinaus zu schweben scheinen. Besonders deutlich wird dies am Matthäus (Abb. 179), der aus seinem schmalen Feld ohne Muschelbesatz, eingeklemmt zwischen Wand und Säule herauszustürmen scheint. Übertriebene 'Stirnlocken' (Abb. 180) unterstreichen die Freude am Dekorativen und Deskriptiven. Markus (Abb. 181 und Abb. 182) ist leicht nach hinten gelehnt, sein vorgebeugtes linkes Bein und sein ausgreifender linker Arm deuten die Bewegung in den Raum an und öffnen die Silhouette. Das geschlossene, unter den rechten Arm geklemmte Buch beruhigt den

²⁵⁸ HEINZL, Guggenbichler. Archivalische Quellen, Linz 2002, S. 179

²⁵⁹ LIPP, Kunstregion Mondseerland, 1981, S. 243

Umriss. Die kaskadenartigen Mantelenden zu beiden Seiten des Körpers hinterfangen die Figur in einer Art 'dekorativen Dramatik'. Das jugendliche Gesicht mit kurzem Bart erinnert an Christusdarstellungen. Der Gesichtsausdruck ist weichlich-sentimental, der zaghaft unentschlossene Gesichtsausdruck passt nicht zu den anderen. Im Vergleich zu den anderen Statuetten ist die Ausführung insgesamt einfacher und undifferenziert. Das Markusgesicht erinnert an Darstellungen des Guten Hirten, wirkt aber eher hilflos denn verinnerlicht. Gerade hier vermisse ich die Hand Guggenbichlers am meisten. Am Lukas (Abb. 183 und Abb. 184) lässt sich wieder das abwechslungsreiche Faltenspiel, die Verzahnung der Einzelteile und das Verspannen der Glieder beobachten. Die mächtige, unterschrittene Schüsselfalte bringt die Bewegung nach unten außen und ist gleichzeitige der Widerpart zum auswallenden Mantelende über der rechten Schulter, das seinerseits wieder die Diagonale der vorgestreckten Rechten abschließt und die Einheit herstellt. Ähnliches gilt für den Johannes (Abb. 185) in seiner kontrapostischen Haltung und den fein ausgebildeten Händen. Wie gewöhnlich zeigt sein erhobenes Haupt einen seelenvollen Ausdruck. Ich denke, dass der wesentlichste Teil der Ausführung auf den Meister selbst zurückgeht.

5.9 EINZELFIGUREN

Ohne nähere stilkritische Untersuchung möchte ich abschließend, in der Literatur in einem Naheverhältnis zu Guggenbichler erwähnte, erhalten gebliebene Kanzelstatuetten bzw. Schalldeckelbegründungen vorstellen.

5.9.1 Hallstatt, Friedhofskapelle Hl. Michael

Heinzl erwähnt zwei archivalisch nicht belegte Kirchenväter um 1718 in der Sakristei der Pfarrkirche, die zur alten Kanzel (heute in der

Michaelskirche) gehören.²⁶⁰ Im Dehio Oberösterreich findet sich der Hinweis auf zwei barocke Kirchenväter von der alten Kanzel, um 1720/30 aus der Guggenbichler-Werkstatt.²⁶¹

Durch die freundliche und spontane Hilfe von Frau Scheutz konnte ich mehrere unrestaurierte, im Kanzelkorb zusammengestellte Plastiken in der momentan nicht zugänglichen Michaelskapelle sichten. Insgesamt fand ich vier Kirchenväter, wobei Gregor und Ambrosius (Abb. 186) nicht einmal in den Verdacht eines Werkstattumkreises geraten.

Bei der Betrachtung der beiden aufgefundenen Statuetten von Hieronymus (Abb. 190 und Abb. 193) und Augustinus (Abb. 187 und Abb. 189) zeigen sich bereits in einer oberflächlichen Gegenüberstellung mit den Kirchenvätern von Irrsdorf (Abb. 188 und Abb. 191) und St. Wolfgang (Abb. 192) Verwandtschaften.

Eine genauere stilistische Untersuchung muss jedoch auf einen späteren Zeitpunkt verschoben werden.

5.9.2 Attersee, Pfarrkirche

Heinzl erwähnt in der Sakristei der Pfarrkirche einen Tabernakel, vier Kirchenväter (Abb. 194), den Fassmaler Matthias Räbl und datiert um 1709. Sie geht davon aus, dass sich die Statuetten ehemals am Tabernakel befanden und vermutet aufgrund einer Kirchenrechnung von St. Georgen am Attersee, die eine Bezahlung für die Kanzel und einen Tabernakel belegt, dass es sich um denselben handelt.²⁶² Lipp spricht von wesentlich eigenhändigen Werken mit moderner Fassung, die wohl aus der Filialkirche Berg bei Attersee (in Anlehnung an Decker) stammen und datiert um 1690/95. Er sieht einen stilistisch engen Zusammenhang mit den Tabernakelfiguren von Michaelbeuern (1690/91), aber auch zu Großplastiken

²⁶⁰ HEINZL, Guggenbichler, 1999, S. 171

²⁶¹ DEHIO-HANDBUCH die Kunstdenkmäler Österreichs, Oberösterreich, 6. Auflage, Wien 1977, S. 107

²⁶² HEINZL, Guggenbichler, 1999, S. 157

der Kirche in Irrsdorf (1682/84)²⁶³. Durch mehrfach unglückliche Umstände war es mir leider nicht möglich, die - heute nur mehr drei (einer wurde gestohlen) - Kirchengväter in situ zu studieren.

5.9.3 Vöcklamarkt, Pfarrkirche

Decker nennt die lebensgroße Aufsatzfigur (Abb. 195) der Kanzel eine Werkstattarbeit nach dem Vorbild der Schreinwächter des nördlichen Seitenaltars in Oberhofen und datiert um 1712²⁶⁴, entsprechendes findet sich auch im Dehio Oberösterreich.²⁶⁵

²⁶³ LIPP, Das Mondsee Land, 1981, S. 437

²⁶⁴ DECKER, Guggenbichler, 1949, S. 88

²⁶⁵ DEHIO-HANDBUCH die Kunstdenkmäler Österreichs, Oberösterreich, 6. Auflage, Wien 1977, S. 353

6 Conclusio

Mit Ausnahme der Kanzel von St. Wolfgang setzt Meinrad Guggenbichler in der Gestaltung der Kanzelgehäuse keine ungewöhnlichen, neuen Akzente. Mit dem weitgehenden Festhalten am polygonalen Grundriss, der klaren Unterteilung in Kanzelkorb, verbindende Rückwand und Schalldeckel und dem Absetzen der einzelnen Figurenfelder voneinander, folgt der Mondseer Meister am ehesten Konzeptionen der Sustris-Nachfolge. In der Wahl der Bildprogramme orientiert sich Guggenbichler an seit dem 15. Jahrhundert als Hauptschmuck an Kanzeln des deutschen Sprachraums nachweisbaren Evangelisten- und Kirchenväterdarstellungen.

Bereits im Frühwerk legt Guggenbichler jedoch größtes Augenmerk auf die plastische Ausgestaltung eines älteren Kanzelaufbaus in der Klosterkirche von Mondsee. Das Zentralmotiv ist der Christus Triumphans des Schalldeckels, dem Jakob Gerold und Thomas Schwanthaler - jeder auf seine Weise - in ihrer Suche nach Individualität der Dargestellten, der Wiederentdeckung des menschlichen Körpers in seinem organischen Sein, der genauen Modellbeobachtung und der Differenzierung der Oberflächen den Weg bereitet haben. Die Blickrichtungen der Evangelisten am Kanzelkorb, bereichert durch Paulus in der Mitte, eröffnen ein Zusammenspiel über Grenzen hinweg, bemühen sich um die Interaktion mit dem Betrachter. Der tiefe Ernst ihrer inneren Überzeugung verleiht ihnen äußere Monumentalität und Dramatik. Hand in Hand geht das Zusammensehen aller Teile im Sinne einer 'malerischen Oberfläche', unterstützt vom vibrierenden Changieren von Licht und Schatten.

In der 1691 datierten Kanzel von Irrsdorf belebt die 'organischere' Ornamentik den traditionellen architektonischen Aufbau. Die Paulusfigur des Schalldeckels mit umgebenden Putti zeigt erste Ansätze zur Gruppenbildung. Die Kirchenväterstatuetten, die in ihrer Grundhaltung die Meisterhand verraten, sind im Sinne der Raumeroberung tatsächlich 'vorgetreten'. Neu ist eine farbliche Differenzierung und Akzentuierung der Attribute.

Das an Irrsdorf erinnernde Kanzelgehäuse von Abtsdorf ist durch die größere Verspieltheit der dekorativen Elemente aufgelockert, der Bühnencharakter des Schaldeckels verliert sich aufgrund der fehlenden Freifigur. Schwere Beschädigungen und die neue, buntfarbige Fassung der Evangelistenstatuetten machen eine seriöse Beurteilung beinahe unmöglich, dennoch halte ich diese, dokumentarisch nicht belegten Umsetzungen für schwache Werkstattarbeiten.

Die Kanzel von St. Wolfgang nimmt im Oeuvre Guggenbichlers eine Sonderstellung ein. Der fünfteilige konchenförmige Grundriss gehört zu den frühesten in Österreich, der malerische Gesamtendruck wird realiter durch gemalte Kartuschen verstärkt, der dekorative Charakter limitiert den Eigenwert der Skulptur und weist den Weg zum Gesamtkunstwerk. Neu ist das Motiv des Pastor Bonus am Schaldeckel, erstmals vollständig farbig gefasst. Die neue Betonung des kontemplativen Moments und die Bevorzugung der Caritas Christi-Thematik dürften ihre Ursprünge in einer Synthese der pietistischen Strömung in ihrer subjektiven Gotteserfahrung von Verinnerlichung und Mitempfinden, der vornehmlich jesuitisch geprägten Erbauungsliteratur (beides v.a. durch niederländische Tendenzgraphik verbreitet) und der bei beiden Konfessionen gleichermaßen beliebten 'geistlichen Schafferey' haben. In der beinahe haptischen Erfahrbarkeit des Stofflichen, dem Reichtum der Binnenzeichnung, dem komplexen System vielfältiger Verzahnungen, der kraftvollen Körperspannung gepaart mit größtmöglicher Beweglichkeit der Kirchenväterstatuetten äußern sich die handwerkliche Virtuosität und die künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten Johann Meinrad Guggenbichlers.

Das Kanzelgehäuse von St. Georgen greift auf Gestaltung vor St. Wolfgang zurück, das Motiv des Guten Hirten, jetzt wieder (modern) vergoldet, ist beibehalten. Die ungünstige neue buntfarbige Fassung der Evangelistenstatuetten erschwert eine Beurteilung des, in einer Kirchenrechnung von 1709 belegten Werks. In Grundzügen lassen sich bei der Ausführung der Evangelistendarstellungen Anklänge an das Frühwerk erkennen.

In Lochen und Oberhofen scheint der alternde Künstler die Erfahrungen von beinahe vier Jahrzehnten zusammenzuführen. Beiden Kanzeln fehlt die verbindende Rückwand, das dekorative Element ist extrem zurückgenommen, das Hauptaugenmerk liegt wieder auf der Einzelfigur. Ein bekrönender Pelikan ersetzt nun jeweils die Freifigur. In den archivalisch nicht belegten Statuetten von Lochen scheint die Monumentalität des Mondseer Werks mit der Beweglichkeit und subtilen Binnenzeichnung von St. Wolfgang eine Synthese eingegangen zu sein. Kennzeichnend ist die geringere Individualisierung der Dargestellten. Ähnliches gilt für die 1712 urkundlich belegte Ausführung von Oberhofen.

Das künstlerische Vermögen Guggenbichlers sucht abseits kunsttheoretischer Auseinandersetzungen gelehrter Höfe, abseits vom 'l' art pour l' art der bellezza' in der Expressivität, der intensivsten Gestaltung des Oberflächenreizes, der Dramatik und Leidenschaft verbunden mit der Suche nach der Allgemeingültigkeit des Individuums im Sinne der Überhöhung, des Überpersönlichen, die Wahrheit des innersten Empfindens.

Man kann Professor Günter Heinz, der ihn als 'den bedeutendsten alpenländischen Schnitzer seiner Zeit' bezeichnete - geläutert durch 'eine geschnitzte Predigt' - nur vollauf zustimmen.

7 Anhang

7.1 Bibliographie

ADRIANI, Predigtort, 1966

Götz Adriani, *Der mittelalterliche Predigtort und seine Ausgestaltung*, Stuttgart 1966

AK, Augsburger Barock, 1968

Ausstellungskatalog, *Augsburger Barock*, Augsburg 1968

AK, Dürers Verwandlung, 1981

Ausstellungskatalog, *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock*, Liebeghaus, Frankfurt/M. 1981

AK, Mondseeland, 1981

Ausstellungskatalog, *Das Mondseeland. Geschichte und Kultur*, Linz 1981

AK, Schwanthaler, 1974

Ausstellungskatalog, *Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633-1848. Vom Barock zum Klassizismus*, Reichersberg 1974

AK, Vries, 1998/99

Ausstellungskatalog, *Adriaen de Vries 1556-1626*, Rijksmuseum, Amsterdam 1998/99

AK, Zürn, 1979

Ausstellungskatalog, *Die Bildhauerfamilie Zürn (1585-1724). Schwaben/Bayern/Mähren/Österreich*, Linz 1979

BADT, Wesen der Plastik, 1963

Kurt Badt, *Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik*, Köln 1963

BARDACHZI, Wunderwelt Plastik, 1954

Karl Bardachzi, *Wunderwelt österreichischer Plastik*, Wien 1954

BAUBÖCK, Schwanthaler-Forschung, 1968

Max Bauböck, *Probleme und Situation der Schwanthaler-Forschung. Barockland Oberösterreich*, in: *Oberösterreich*, 18. Jg, H 1, 1968

BAUER, Barock, 1992

Hermann Bauer, *Barock. Kunst einer Epoche*, Berlin 1992

BAUMGART, Geschichte der abendländischen Plastik, 1957

Fritz Baumgart, *Geschichte der abendländischen Plastik von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Köln 1957

BRUCHER (Hg.), Barock in Österreich, 1994

Günther Brucher (Hg.), *Die Kunst des Barock in Österreich*, Salzburg und Wien 1994

BUSCH/LOHSE (Hg.), Barock-Plastik in Europa, 1964

Harald Busch/Bernd Lohse (Hg.), *Barock-Plastik in Europa. Monumente des Abendlandes*, Frankfurt am Main 1964

CLAUSSEN, Die Kanzel, 1959

Hildegard Claussen, *Die Kanzel*, in: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 3, Tübingen 1959

CORETH, Pietas Austriaca, 1959

Anna Coreth, *Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*, Wien 1959

CZERNY, Kunstgewerbe im Stifte St. Florian, 1886

Albin Czerny, *Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Linz 1886

DAMBLON, Ab-kanzeln gilt nicht, 2003

Albert Damblon, *Ab-kanzeln gilt nicht. Zur Geschichte und Wirkung christlicher Predigtorte*, Münster 2003

DECKER, Barockplastik, 1943

Heinrich Decker, *Barockplastik in den Alpenländern*, Wien 1943

DECKER, Guggenbichler, 1949

Heinrich Decker, *Meinrad Guggenbichler*, Wien 1949

DECKER, Die Alterswerke Guggenbichlers, 1949

Heinrich Decker, *Die Alterswerke Meinrad Guggenbichlers. Zum 300. Geburtstage des Künstlers*, in: *OÖ Heimatblätter*, Jg. 3, Heft 2, 1949, S. 110 f

DECKER, Guggenbichler Ausstellungskatalog Zürn, 1979

Heinrich Decker, *Meinrad Guggenbichler*, in: Ausstellungskatalog, *Die Bildhauerfamilie Zürn 1585-1724*, Linz 1979

DEGEN, Sozialgeschichte, 1983

Isabella Degen, *Sozialgeschichte der österreichischen Barockbildhauer*, Wien 1983

DEHIO-HANDBUCH *die Kunstdenkmäler Österreichs*, Oberösterreich, 6. Aufl., Wien 1977

EMMINGHAUS, Von der Kanzel zum Ambo, 1980

Johannes Heinrich Emminghaus, *Von der Kanzel zum Ambo*, in: Gd 14, 1980

ENCICLOPEDIA universale dell'arte II, 1958

EULER-ROLLE, Gesamtkunstwerk in Österreich, 1985

Bernd Euler-Rolle, *Das barocke Gesamtkunstwerk in Österreich - idealer Begriff und historische Prozesse*, in: *Kunsthistoriker*, Jg. II, Nr. 4/5, 1985

EULER-ROLLE, Gesamtausstattungen des österreichischen Barock, 1983

Bernd Euler-Rolle, *Form und Inhalt kirchlicher Gesamtausstattungen des österreichischen Barock bis 1720/30*, Dissertation, Wien 1983

FEULNER, Geschichte der deutschen Plastik, 1953

Adolf Feulner/Theodor Müller, *Geschichte der deutschen Plastik*, München 1953

FILLITZ, Mittelalter I, 1969

Hermann Fillitz, *Das Mittelalter I*, Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 5, Berlin 1969

FRIES, Wort und Sakrament, 1966

Heinrich Fries, *Wort und Sakrament*, München 1966

GAUSS, Thamasch, 1973

Ulrike Gauss, *Andreas Thamasch (1639-1697); Stiftsbildhauer in Stams und Meister von Kaisheim*, Weishorn 1973

GHEZZI, Restaurierung der Altäre, 1999

Josef Ghezzi, *Zur Restaurierung der Altäre von Meinrad Guggenbichler in Strasswalchen, Irrsdorf und Michaelbeuern. Gefasste Altäre und Skulpturen des Barock 1600-1780*, in: *Restauratorenblätter* 20, 1999

GRAHAM, The Pelican as Image, 1962

Graham, *The Pelican as Image and Symbol*, in: *Revue de littérature comparée* 36, 1962

GRIMSCHITZ, Barock in Österreich, 1960

Bruno Grimschitz/Rupert Feuchtmüller/ Wilhelm Mrazek, *Barock in Österreich*, Wien 1960

GROISS, Hans Spindler, 1974

Eva Groiss, *Hans Spindler: ein Weilheimer Bildhauer des 17. Jahrhunderts in Oberösterreich*, München 1974

GUBY, Kunstdenkmäler Innviertel, 1921

Rudolf Guby, *Die Kunstdenkmäler des oberösterreichischen Innviertels*, 1921

GUBY, Zürn, 1927

Rudolph Guby, *Die Bildhauer Martin und Michael Zürn*, Passau 1927

HASCHEK, Barockkanzeln im Donauraum, 1991

Ingeborg Haschek, *Barockkanzeln im Donauraum. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Kanzelbaues im 17. und 18. Jahrhundert*, Dissertation, Wien 1991

HAWEL, Der spätbarocke Kirchenbau, 1987

Peter Hawel, *Der spätbarocke Kirchenbau und seine theologische Bedeutung. Ein Beitrag zur Ikonologie der christlichen Sakralarchitektur*, Würzburg 1987

HEFELE von, *Konziliengeschichte VI*, 1875-1890

HEILINGSETZER, Das Mondseerland als historische Landschaft; 1981

Georg Heilingsetzer, *Das Mondseerland als historische Landschaft und seine Zentren. Kloster und Markt*, in: Ausstellungskatalog. *Das Mondseeland. Geschichte und Kultur*, Linz 1981

HEINZ, Barock in Österreich, 1956

Günter HEINZ, *Barock in Österreich*, in: *Christliche Kunstblätter* 94, 1956

HEINZ, Vorlesung, WS 1978/79

Günter Heinz, *Vorlesung „Malerei und Skulptur des 17. und 18. Jahrhunderts in Österreich“*, Wien, WS 1978/79

HEINZ, Raffael und die niederländische und deutsche Kunst

Günter Heinz, *Raffael und die niederländische und deutsche Kunst*, Meran, S. 101-134

HEINZL, Guggenbichler, 1999

Brigitte Heinzl, *Johann Meinrad Guggenbichler 1649-1723. Der Bildhauer des Stiftes Mondsee*, Passau 1999

HEINZL, Guggenbichler. Archivalische Quellen, 2002

Brigitte Heinzl, *J. M. Guggenbichler (1649 - 1723). Archivalische Quellen zu Leben und Werk*, in: *Beiträge zur Landeskunde von Oberösterreich*, Histor. Reihe, Bd. 12, Linz 2002

HEINZL, Schwanthaler, 2007

Brigitte Heinzl, *Der Bildhauer Thomas Schwanthaler (1634-1707)*, Ried/I. 2007

HENLE, Kanzeltypen des 17. Jahrhunderts, 1933/34

Annemarie Henle, *Die Entwicklung der süddeutschen Kanzeltypen des 17. Jahrhunderts*, in: *Christliche Kunst*, 30. Jg., 1933/34

HENLE, Typenentwicklung der süddeutschen Kanzeln, 1933/34

Annemarie Henle, *Die Typenentwicklung der süddeutschen Kanzeln des 18. Jahrhunderts*, Dissertation, Heidelberg 1933.

HUIZINGA, Herbst des Mittelalters, 1975

Johan Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, Stuttgart 1975

JEDIN, Das Tridentinum, 1936

Hubert Jedin, *Das Tridentinum und die Bildenden Künste*, in: *Zs für Kirchengeschichte* 74 (3/4), 1936

KELLER, Reclams Lexikon der Heiligen, 1968

Hiltgart Keller, *Reclams Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten*, Stuttgart 1968

KIENZL, Kanzeln in Kärnten, 1986

Barbara Kienzl, *Die barocken Kanzeln in Kärnten*, Kärntner Landesarchiv 13, Klagenfurt 1986

KIRCHENFÜHRER, Dom zu Aachen, 2000

Kirchenführer, Dorothée Hugot (Hg.), *Der Dom zu Aachen. Ein Wegweiser*, Aachen 2000

KIRCHENFÜHRER Abtsdorf, 1992

Kirchenführer *Abtsdorf*, Peda-Kunstführer Nr. 002, Passau 1992

KIRCHENFÜHRER, Pfarrkirche Attersee, 2006

Kirchenführer, *Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt Attersee*, Christliche Kunststätten Österreichs, Nr. 450, Salzburg 2006

KIRCHENFÜHRER, Eggenburg, 1979

Kirchenführer, *Eggenburg, NÖ*, Christliche Kunststätten Österreichs, Nr. 26, Salzburg 1979

KIRCHENFÜHRER, Das Mondseeland und seine Kirchen, 2000

Kirchenführer, *Das Mondseeland und seine Kirchen. Geschichte und Kunst in Wort und Bild*, Ried/I. 2000

KIRCHENFÜHRER, Pfarrkirche Stainz

Kirchenführer, Helmut Lackner, *Die Pfarrkirche hl. Katharina in Stainz*

- KIRCHENFÜHRER, Il Duomo di Santo Stefano, 2001
Kirchenführer, Reinhard H. Gruber, *Il Duomo di Santo Stefano a Vienna*, Innsbruck 2001
- KNIPPING, Iconography of the Counter Reformation, 1975
John B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on earth*, 2 Bände, Leiden 1975
- KOHLER, Barocke Altarfassungen, 1982
Dagmar Kohler, *Barocke Altarfassungen in Österreich*, Dissertation, Wien 1982
- KOLLER, Barockaltäre in Österreich, 1974
Manfred Koller, *Barockaltäre in Österreich: Technik, Fassung, Konservierung*, in: *Restauratorenblätter der Denkmalpflege in Österreich*, Band 2, 1974
- KOLLER, Material, Fassung und Technologie der Schwanthaler, 1974
Manfred Koller, *Material, Fassung und Technologie der Schwanthaler und die Problematik von Restaurierung und Erhaltung ihrer Werke*, in: Ausstellungskatalog, *Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633-1848. Vom Barock zum Klassizismus*, Reichersberg 1974
- KUNZE, Volkskultur im Mondseerland, 1981
Walter Kunze, *Volkskultur im Mondseerland*, in: Ausstellungskatalog, *Das Mondseeland. Geschichte und Kultur*, Linz 1981
- KUNZE, Zur Familiengeschichte der Guggenbichler, 1962
Walter Kunze, *Zur Familiengeschichte der Guggenbichler*, in: *Heimatbund Mondseer Rauchhaus* Mitt.Nr.12, Mondsee 1962
- LARSEN, Anthony van Dyck, 1988
Erik Larsen, *The paintings of Anthony van Dyck*, 2 Bände, Freren 1988
- LAYER, Die Guggenbichel aus Weisingen, 1965/66
Adolf Layer, *Die Guggenbichel aus Weisingen*, in: *Jb. des historischen Vereins Dillingen an der Donau* 67/68, 1965/66
- LEGNER, Der Gute Hirte, 1959
Anton Legner, *Der Gute Hirte*, Düsseldorf 1959
- LEWY, Schloss Hartenfels, 1908
Max Lewy, *Schloss Hartenfels bei Torgau*, 1908
- LHOTSKY, Österreichischer Barock, 1976
Alphons Lhotsky, *Österreichischer Barock*, in: *Lhotsky, Aufsätze und Vorträge* Band V, Wien 1976
- LIDL, Chronicon, 1748
Bernhard Lidl, *Chronicon Lunaelacense*, 1748
- LINDENTHALER, Bildhauer Guggenbichler zu Mondsee, 1927
Michael Lindenthaler, *Bildhauer Johann Meinrad Guggenbichler zu Mondsee*, Heimatgaue Jg. 8, 1927
- LIPINSKY, Anordnungen des Karl Borromäus
Angelo Lipinsky, *Die Anordnungen des heiligen Karl Borromäus über die Errichtung Heiliger Stätten und über die kirchlichen Geräte*, in: *Die christliche Kunst* 30

LIPP, Kunstregion Mondseeland, 1981

Wilfried Lipp, *Kunstregion Mondseeland*, in: Ausstellungskatalog, *Das Mondseeland. Geschichte und Kultur*, Linz 1981

LOBMAIER, Die Altarentwicklung bei Guggenbichler, 1998

Markus Lobmaier, *Die Altarentwicklung bei Meinrad Guggenbichler und sein möglicher Einfluss in der oberösterreichisch-salzburgischen Kunstlandschaft bis um 1760*, Diplomarbeit, Wien 1998

LUGER, Joachim von Sandrart und Lambach, 1968

Walter Luger, *Joachim von Sandrart und Lambach. Barockland Oberösterreich*, in: *Oberösterreich*, 18. Jg, H 1, 1968, S. 15-19

LURKER, Symbolbedeutung von Rechts und Links, 1980

Manfred Lurker, *Die Symbolbedeutung von Rechts und Links und ihr Niederschlag in der abendländisch-christlichen Kunst*. In: *Symbolen* (=Jahrbuch für Symbolforschung, NF 5), Köln 1980

LURKER, Symbolik, 1991

Manfred Lurker, *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart 1991

MANN, Guggenbichler, 1932

Annelene Mann, *Meinrad Guggenbichler*, Dissertation, München 1932

MAYER, Deutsche Barockkanzeln, 1932

Hanna Mayer, *Deutsche Barockkanzeln. Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, Heft 287, Straßburg 1932

MOSER-SEIBERL, Kanzel in St. Wolfgang, 1999

Eva Moser-Seiberl, *Kanzel und Rosenkranzaltar Meinrad Guggenbichlers in St. Wolfgang*, in: *Gefasste Altäre und Skulpturen des Barock 1600-1780*, Restauratorenblätter 20, 1999, S. 133-137

NEUBERT, Stift Mondsee und Salzburger Universität, 1967

Renate Neubert, *Beziehungen zwischen dem Stift Mondsee und der Salzburger Benediktiner-Universität*, Dissertation, Wien 1967

NUSSBAUM, Bewertung von Rechts und Links, 1962

Otto Nussbaum, *Bewertung von Rechts und Links in der römischen Liturgie*, in: *Jb für Antike und Christentum*, Jg. 5, 1962, S. 158-171

OBERHOFER, Tischler-Zimmerer, 1978

Rupert Oberhofer, *Tischler-Zimmerer*, in: *Ein ehrsam Handwerk der Tischler zu Salzburg*, Salzburg 1978

OBERWALDER, Thomas Schwanthaler, 1937

Waltrude Oberwalder, *Der Bildhauer Thomas Schwanthaler: eine Teiluntersuchung der süddeutschen Plastik der 2.Hälfte des 17.Jahrhunderts, bezogen auf das Werk eines Meisters*, Wien 1937

PEVSNER, Gegenreformation und Manierismus, 1925

Nikolaus Pevsner, *Gegenreformation und Manierismus*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Bd. 46, 1925, S. 243-262

PHYSIOLOGUS *Frühchristliche Tiersymbolik*; übersetzt und herausgegeben von Ursula Treu; Berlin 1981

PINDER, Deutsche Barockplastik, 1933
Wilhelm Pinder, *Deutsche Barockplastik*, Leipzig 1933

POSCHARSKY, Kurze Entwicklungsgeschichte der Kanzel, 1960
Peter Poscharsky, Kurze Entwicklungsgeschichte der Kanzel, 1960, S. 51 f

POSCHARSKY, Die Kanzel im protestantischen Kirchenbau, 1960
Peter Poscharsky, *Die Kanzel im protestantischen Kirchenbau bis zum Ende des Barock*, Schriftenreihe des Instituts für Kirchenbau und kirchliche Kunst der Gegenwart I, 1963; Kunst und Kirche 1960

POSCHARSKY, Die Kanzel, 1963
Peter Poscharsky, *Die Kanzel. Erscheinungsform im Protestantismus bis zum Ende des Barock*, Gütersloh 1963

PRETZELL, Salzburger Barockplastik, 1935
Lothar Pretzell, *Salzburger Barockplastik. Entwicklungsgeschichte der Salzburger Plastik vom Anfang des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1935

PROPYLÄEN, Byzanz, 1968
Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 3, *Byzanz und der christliche Osten*, Fritz Volbach, Berlin 1968

PROPYLÄEN, Mittelalter I, 1969
Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 5, *Das Mittelalter I*, Hermann Fillitz, Berlin 1969

PROPYLÄEN, Kunst des 17. Jahrhunderts, 1970
Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 9, *Die Kunst des 17. Jahrhunderts*, Erich Hubala, Berlin 1970

RADEMACHER, Die Kanzel in ihrer Entwicklung in Deutschland, 1921
Franz Rademacher, *Die Kanzel in ihrer archäologischen und künstlerischen Entwicklung in Deutschland bis zum Ende der Gotik*, in: *Zeitschrift für christliche Kunst*, 34.Jg., H 1-3, Düsseldorf 1921, S.123

RAMHARTER, Barocke Skulpturen der Residenzgalerie, 1999
Johannes Ramharter, *Barocke Skulpturen der Residenzgalerie Salzburg*, Salzburg 1999

RAMHARTER, Der Bildhauer Jakob Gerold, 1985
Johannes Ramharter, *Der Bildhauer Jakob Gerold und die Salzburger Plastik um die Mitte des 17. Jahrhunderts*, Dissertation, Wien 1985

RAMHARTER, Historische Quellen zur Barockaltar-Herstellung, 1999
Johannes Ramharter, *Historische Quellen zur Barockaltar-Herstellung in Österreich*, in: *Restauratorenblätter* 20, 1999, Gefasste Altäre und Skulpturen des Barock 1600-1780

RECLAMS KUNSTFÜHRER ÖSTERREICH, Band 1,
Wien/Niederösterreich/Oberösterreich/Burgenland, Stuttgart 1968

RICKE, Hans Morinck, 1973

Helmut Ricke, Hans Morinck. *Ein Wegbereiter der Barockskulptur am Bodensee*, Sigmaringen 1973

RIESENHUBER, Kirchliche Barockkunst in Österreich, 1924

Martin Riesenhuber, *Die kirchliche Barockkunst in Österreich*, Linz 1924

ROTTER, Entwicklung des Altarbaus im 17. Jahrhundert, 1956

Gudrun, Rotter, *Die Entwicklung des Österreichischen Altarbaus im 17. Jahrhundert*, Dissertation, Wien 1956

SCHÄDLER, Georg Petel, 1985

Alfred Schädler, *Georg Petel (1601/02-1634). Barockbildhauer zu Augsburg*, München 1985

SCHARFE, Evangelische Andachtsbilder, 1968

Martin Scharfe, *Evangelische Andachtsbilder. Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes*, Stuttgart, 1968

SCHEMPER-SPARHOLZ, Barockbildhauer im Dienst der Klöster, 1992

Ingeborg Schemper-Sparholz, *Barockbildhauer im Dienst der Klöster in Österreich - zwischen Künstlertum und Handwerkerstand*, in: *Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert*, Konstanty Kalinowski (Hg), Poznan 1992

SCHEMPER-SPARHOLZ, Grenzüberschreitendes in der Kunst, 1993

Ingeborg Schemper-Sparholz, *Grenzüberschreitendes in der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Bemerkungen zur Forschungslage und Beispiel unter Berücksichtigung der Barockplastik*, in: *Kontakte und Konflikte. Böhmen, Mähren und Österreich: Aspekte eines Jahrhunderts gemeinsamer Geschichte*, Waidhofen an der Thaya 1993

SCHEMPER-SPARHOLZ, Skulptur und dekorative Plastik, 1999

Ingeborg Schemper-Sparholz, *Skulptur und dekorative Plastik*, in: Hellmut Lorenz (Hg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Barock*, Bd. 4, München 1999

SCHINDLER, Bayerische Bildhauer, 1985

Herbert Schindler, *Bayerische Bildhauer. Manierismus, Barock. Rokoko im altbayerischen Unterland*, München 1985

SCHÖNBERGER, Deutsche Plastik des Barock, 1963

Arno Schönberger, *Deutsche Plastik des Barock*, Königstein im Taunus 1963

SCHRADE, Vor- und frühromanische Malerei, 1958

SCHREIBER, Weltkonzil, 1951

Georg Schreiber, *Das Weltkonzil von Trient*, Band 1, 1951

SCHRÖDER, Irrsdorf, 1988

Klaus Albrecht Schröder, *Festschrift für Irrsdorf*, 1988

SCHULTES, Schwanthaler zum 300. Todestag, 2007

Lothar Schultes, *Thomas Schwanthaler-zum 300. Todestag*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Landeskunde*, OÖ Muselaverein, 37. Jg., Heft 2, April 2007, S. 05

SCHWEIGERT, Barocke Kanzeln in der Steiermark, 1971

Horst Schweigert, *Die Entwicklung der barocken Kanzeln in der Steiermark. Eine stilistische Untersuchung des Kanzelbaues in der Zeit von 1600 bis 1800*, Dissertation, Graz 1971

SLATNER, Bildhauerfamilie Zürn, 1966

Michael Slatner, *Die Bildhauerfamilie Martin und Michael Zürn*, Braunau 1966

SOBOTKA, Bildhauerei der Barockzeit, 1927

Georg Sobotka, *Die Bildhauerei der Barockzeit*, Wien 1927

STROHMER, Mondsee und Mondseerland, 1921

Erich Strohmmer, *Mondsee und Mondseerland*, Österreichischen Kunstbücher 21/22, Wien 1921

STROHMER, Verzeichnis der urkundlich gesicherten Werke, 1955

Erich Strohmmer, *Verzeichnis der urkundlich gesicherten Werke Johann Meinrad Guggenbichlers*, Schlern-Schriften, Band 139, Innsbruck 1955, 157-165, in: 139. Beiträge zur Kunstgeschichte Tirols. Festschrift zum 70. Geburtstag von Josef Weingartner, Sonderheft der Tiroler Heimatblätter, Jg. 27/1952 H 4/6

STROHMER, Die barocken Altäre St. Wolfgang, 1929

Erich Strohmmer, *Die barocken Altäre St. Wolfgang am Abersee*, in: *Kirchenkunst, Österreichische Zeitschrift für Pflege religiöser Kunst*, 1. Jg, 1929, S. 9-15

THIEME BECKER, *Künstlerlexikon*, 15. Bd., 1922, S. 252

TIETZE-CONRAT, Des Bildhauergesellen F.F.Ertingers Reisebeschreibungen, 1907

Erika Tietze-Conrat, *Des Bildhauergesellen F.F.Ertingers Reisebeschreibungen durch Österreich und Deutschland*. Quellenschrift zur Kunstgeschichte, 14. Bd., Wien-Leipzig 1907

TIETZE-CONRAT, Österreichische Barockplastik, 1920

Erika Tietze-Conrat, *Österreichische Barockplastik*, Wien 1920

TOMAN (Hg.), Barock, 1997

Toman Rolf (Hg.), *Die Kunst des Barock. Architektur, Skulptur, Malerei*, Köln 1997

ULM, *Innviertler Plastik*, 1966

Benno ULM, *Die Innviertler Plastik im 17. Jahrhundert*, in: OÖ, 16.Jg, 1966, S.14 f.

ULM, Die Familie Schwanthaler, 1974

Benno Ulm, *Die Familie Schwanthaler*, in: Ausstellungskatalog *Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633-1848. Vom Barock zum Klassizismus*, Reichersberg 1974

WÖLFFLIN, Renaissance und Barock, 1986

Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Basel 1986

WURZBACH, Biographisches Lexikon, 1870

Constantin von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich: enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben*, XXII, Wien 1870

<http://www.heiligenlexikon.de/Glossar/Pietismus.html>

http://www.philos-website.de/index_b.htm?autoren/pietismus_b.htm~main2

7.2 Abbildungsverzeichnis (Fotonachweis)

Abbildung 1

Hochaltar, 1675, Pfarrkirche Hl. Martin, Strasswalchen (HEINZL, Guggenbichler, 1999 - Foto Gregor Peda)

Abbildung 2

Doppelaltar, Thomas Schwanthaler, 1675/76, Wallfahrtskirche, St. Wolfgang (UNIDAM-Brucher, G. (Hg.), Die Kunst des Barock in Österreich, Wien 1994, Abb. XVII.)

Abbildung 3

Hochaltar, Jakob Gerold, 1675, Pfarrkirche, Sommerholz (PRETZELL, Salzburger Barockplastik, 1935, Abb. 17)

Abbildung 4

Karte - Kanzeln in situ oder erhaltene Statuetten Guggenbichlers

Abbildung 5

Karte - mögliche Route der Wanderschaft

Abbildung 6

Ambo Kaiser Heinrichs II., 1. Viertel des 11. Jhs., Pfalzkapelle, Aachen (KIRCHENFÜHRER, Dom zu Aachen, 2000, S. 24, Abb. 10)

Abbildung 7

Papst Clemens bei einer Heiligsprechung, Handschrift von 1353 (DAMBLON, Ab-kanzeln gilt nicht, 2003, S. 54, Abb. 16)

Abbildung 8

Kanzel, Hans Degler, 1608, St. Ulrich und Afra, Augsburg (MAYER, Deutsche Barockkanzeln, 1932, Abb. 6)

Abbildung 9

Kanzel, Thomas Schwanthaler, 1668, Pfarrkirche, Zell am Pettenfirst (HEINZL, Schwanthaler, 2007, S. 36)

Abbildung 10

Kanzel, 1691, Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt, Irrsdorf (HEINZL, Guggenbichler, 1999 - Foto Gregor Peda)

Abbildung 11

Kanzel, um 1480/1500, Stephansdom, Wien (KIRCHENFÜHRER, Il Duomo di Santo Stefano, 2001, S. 41)

Abbildung 12

Kanzel, um 1515, Pfarrkirche, Eggenburg (KIRCHENFÜHRER, Eggenburg, 1979, S. 7)

Abbildung 13

Kanzel, 1706, Wallfahrtskirche, St. Wolfgang (HEINZL, Guggenbichler, 1999 - Foto Gregor Peda)

Abbildung 14

Kupferstich, 1653, Klosterarchiv, Stams (GAUSS, Thamasch, 1973, Abb. 16)

Abbildung 15

Kanzel, Carlo Carlone, 1697, Stiftskirche, Baumgartenberg (HASCHEK, Barockkanzeln im Donaauraum, 1991)

Abbildung 16

Kanzel, Matthias Steinl, 1719, Peterskirche, Wien (HASCHEK, Barockkanzeln im Donauraum, 1991)

Abbildung 17

Kanzel, Werkstatt Veit Königer, 1765/70, ehem. Stiftskirche, Stainz (KIRCHENFÜHRER, Pfarrkirche Stainz, S.39)

Abbildung 18

Kanzel, um 1618, ehem. Stiftskirche, Pernegg (HASCHEK, Barockkanzeln im Donauraum, 1991)

Abbildung 19

Kanzel, Hermann Schmidt, 1642, Stiftskirche, Göttweig (UNIDAM-Ingeborg Schemper/ Institut für Kunstgeschichte)

Abbildung 20

Kanzelentwurf für die Münchener Michaelskirche, Friedrich Sustris, 1593 (HASCHEK, Barockkanzeln im Donauraum, 1991)

Abbildung 21

Kanzel, Hans Seitz, 1636, Pfarrkirche, Krenstetten (HASCHEK, Barockkanzeln im Donauraum, 1991)

Abbildung 22

Elfenbein - Kathedra des Erzbischofs Maximianus, zwischen 545 und 553, Museo Arcivescovile, Ravenna (PROPYLÄEN, Byzanz, 1968, Abb. 87)

Abbildung 23

Einband Codex Aureus aus St. Emmeram, Vorderdeckel, um 870, Bayerische Staatsbibliothek, München (PROPYLÄEN, Mittelalter I, 1969, Abb. 95)

Abbildung 24

Jakobus d. Ä., Hochaltar, Jakob Gerold, um 1675, Pfarrkirche, Sommerholz (DECKER, Barockplastik, 1943, Abb. 205)

Abbildung 25

Aufsatz, Hochaltar, Jakob Gerold, 1658-61, St. Leonhard, Tamsweg (RAMHARTER, Barocke Skulpturen der Residenzgalerie, 1999, S. 45, Abb. 1)

Abbildung 26

Aufsatz, Doppelaltar, Thomas Schwanthaler, 1675/76, Wallfahrtskirche, St. Wolfgang (HEINZL, Schwanthaler, 2007, S. 115)

Abbildung 27

Gesprenge, Hochaltar, Andreas Thamasch, 1673-82, ehem. Zisterzienserkirche, Kaisheim (GAUSS, Thamasch, 1973, Abb. 32,33)

Abbildung 28

Aufsatz, Wolfgangaltar, Meinrad Guggenbichler, 1679-82, ehem. Klosterkirche, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 29

Mittelteil, Hochaltar, Meister „IPM“, um 1672, St. Florian bei Helpfau (SCHINDLER, Bayerische Bildhauer, 1985, S. 57, Abb. VI)

Abbildung 30

Florianialtar, Bräuerkapelle, Thomas Schwanthaler, 1669, Pfarrkirche, Ried im Innkreis (ANSICHTSKARTE, Foto Hirnschrodt, Ried/I.)

Abbildung 31

Hochaltar, um 1661 (?), Pfarrkirche, Eggelsberg (HEINZL, Schwanthaler, 2007, S. 31)

Abbildung 32

Hl. Wolfgang, Hochaltar, Johann Andreas Spindlbauer zugeschrieben, 1676, Erlach am Inn bei Simbach (SCHINDLER, Bayerische Bildhauer, 1985, S. 59, Abb. 26)

Abbildung 33

Hl. Anna, Hochaltar, um 1661 (?), Pfarrkirche, Eggelsberg (SCHINDLER, Bayerische Bildhauer, 1985, S. 63, Abb. 29)

Abbildung 34

Hochaltar, 1675, Pfarrkirche Hl. Martin, Strasswalchen (HEINZL, Guggenbichler, 1999 - Foto Gregor Peda)

Abbildung 35

Hl. Wolfgang und Raphael, Hochaltar Gebälk, Pfarrkirche Hl. Martin, Strasswalchen (HEINZL, Guggenbichler, 1999 - Foto Gregor Peda)

Abbildung 36

Hl. Virgil, ehem. Hochaltar in Köstendorf, Jakob Gerold, 1664, Residenzgalerie, Salzburg (RAMHARTER, Barocke Skulpturen der Residenzgalerie, 1999, Tafel II, Foto Ulrich Ghezzi)

Abbildung 37

Hl. Wolfgang, Detail Doppelaltar, Thomas Schwanthaler, 1675/76, Wallfahrtskirche, St. Wolfgang (BAUBÖCK, Schwanthaler-Forschung, 1968, S. 29)

Abbildung 38

Hl. Barbara, rechte Schreinwächterin Hochaltar, Pfarrkirche Hl. Martin, Strasswalchen (HEINZL, Guggenbichler, 1999 - Foto Gregor Peda)

Abbildung 39

Scholastika, Doppelaltar, Thomas Schwanthaler, 1675/76, Wallfahrtskirche, St. Wolfgang (HEINZL, Schwanthaler, 2007, S. 23)

Abbildung 40

Scholastika Detail, Doppelaltar, Thomas Schwanthaler, 1675/76, Wallfahrtskirche, St. Wolfgang (UNIDAM-Österreichische Kunstgeschichte, Bd. IV, Barock/Archiv)

Abbildung 41

Feuertod der hl. Agnes, Ercole Ferrata, 1660, Rom, Sant'Agnese (TOMAN (Hg.), Barock, 1997, S. 297)

Abbildung 42

Kanzel, ehem. Stiftskirche, Mondsee (HEINZL, Guggenbichler, 1999 - Foto Gregor Peda)

Abbildung 43

Kanzel, Martin und Michael Zürn, 1637-39, Stadtpfarrkirche, Wasserburg am Inn (AK, Zürn, 1979, Abb. 35)

Abbildung 44

Kanzelkorb, ehem. Stiftskirche, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 45

Placidus, Wolfgangaltar, 1679-82, ehem. Stiftskirche, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 46

Armeseelenaltar, 1684, ehem. Stiftskirche, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 47

Kanzelkorb, ehem. Stiftskirche, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 48

Kupferstich, 1653, Klosterarchiv, Stams (GAUSS, Thamasch, 1973, Abb. 16)

Abbildung 49

Tabernakel, Armeseelenaltar, ehem. Stiftskirche, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 50

Auferstandener Christus, Schalldeckel, ehem. Stiftskirche, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 51

Auferstandener Christus, Schalldeckel, ehem. Stiftskirche, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 52

Engel im Gewandsaum der Muttergottes mit Kind, Hans Leinberger, ehem. Stiftskirche, Polling (SCHINDLER, Bayerische Bildhauer, 1985, S. 21, Abb. 7)

Abbildung 53

Madonna mit Kind, Veit Stoß, um 1520, Victoria und Albert Museum, London (AK, Dürers Verwandlung, 1981, S. 198, Kat.Nr. 123)

Abbildung 54

Auferstandener Christus, Schalldeckel, ehem. Stiftskirche, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 55

Auferstehungschristus, Thomas Schwanthaler, um 1680, Museum, Ried (HEINZL, Schwanthaler, 2007, S. 110)

Abbildung 56

Auferstandener Christus, Schalldeckel, ehem. Stiftskirche, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 57

Christus und die reuigen Sünder, Joachim von Sandrart, um 1662, Industrie- und Handelskammer, Augsburg (AK, Augsburger Barock, 1968, Abb. 62)

Abbildung 58

Auferstehungschristus, Andreas Thamasch, 1673-76, St. Leonhard, Ried bei Landeck (GAUSS, Thamasch, 1973, Abb. 49)

Abbildung 59

Auferstehungschristus, Andreas Thamasch, um 1685, ehem. Klosterkirche, Kaisheim (GAUSS, Thamasch, 1973, Abb. 50)

Abbildung 60

Auferstehungsbrunnen, Adriaen de Vries, 1616-20, St. Martini Kirche, Stadthagen (AK, Vries, 1998/99, S. 29, Abb. 20)

Abbildung 61

Sakramentstabernakel, Hans Morinck, 1594, St. Stephan, Konstanz (RICKE, Hans Morinck, 1973, Abb. 36)

Abbildung 62

Das Große Jüngste Gericht, Peter Paul Rubens, 1614-16, Alte Pinakothek, München (KNIPPING, Iconography of the Counter Reformation, Bd. 2, 1975, S. 372)

Abbildung 63

Hl. Sebastian, Georg Petel, um 1627/28, St. Moritz, Augsburg (SCHÄDLER, Georg Petel, 1985, S. 58)

Abbildung 64

Hl. Sebastian, Georg Petel, um 1629/30, Sebastianskapelle, Aislingen (SCHÄDLER, Georg Petel, 1985, S. 60)

Abbildung 65

Hl. Sebastian, Thomas Schwanthaler, 1660/61, Pfarrkirche, Eitzing (GAUSS, Thamasch, 1973, Abb. 6)

Abbildung 66

Lukas - Paulus - Matthäus oder Markus, Kanzelkorb, ehem. Stiftskirche, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 67

Matthäus oder Markus - Lukas, Kanzelkorb, ehem. Stiftskirche, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 68

Johannes, Kanzelkorb, ehem. Stiftskirche, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 69

Johannes, Kanzel, Martin und Michael Zürn, 1638-39, St. Jakob, Wasserburg (DECKER, Barockplastik, 1943, Abb. 73)

Abbildung 70

Johannes, Kanzelkorb, ehem. Stiftskirche, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 71

Hl. Barbara, rechte Schreinwächterin, Hochaltar, Pfarrkirche Hl. Martin, Strasswalchen (HEINZL, Guggenbichler, 1999 - Foto Gregor Peda)

Abbildung 72

Johannes Detail, Kanzelkorb, ehem. Stiftskirche, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 73

Johannes, Van Dyck, um 1617-18, Musée Bonnat Bayonne (LARSEN, Anthony van Dyck, Bd. 2, 1988, S. 76, Cal. 161)

Abbildung 74

Johannes, Kanzelkorb, Pfarrkirche, Lochen (Foto Verfasserin)

Abbildung 75

Simon, Van Dyck, 1618-19, H. Shickmann, N.Y. (LARSEN, Anthony van Dyck, Bd. 2, 1988, S. 69, Cal. 142)

Abbildung 76

Lukas, Kanzelkorb, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 77

Madonna mit Kind und hll. Rosalia, Petrus und Paulus, Anton van Dyck, 1629, KHM, Wien (UNIDAM-Anton van Dyck. Riflessi italiani (Ausst.-Kat.), Mailand 2004)

Abbildung 78

Paulus, Kanzelkorb, ehem. Stiftskirche, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 79

Paulus, Thomas Schwanthaler, 1668-1676, Pfarrkirche, Mattighofen (RAMHARTER, Barocke Skulpturen der Residenzgalerie, 1999, S. 83, Abb. 8)

Abbildung 80

Hl. Christophorus, Georg Petel, um 1630, St. Moritz, Augsburg (SCHÄDLER, Georg Petel, 1985, S. 63)

Abbildung 81

Hochaltar Detail, Hans Waldburger und Werkstatt, 1626, ehem. Stiftskirche, Mondsee (TOMAN (Hg.), Barock, 1997, S. 333)

Abbildung 82

Paulus, Jakob Gerold, 1664, Pfarrkirche, Köstendorf (RAMHARTER, Barocke Skulpturen der Residenzgalerie, 1999, S. 51, Abb. 6)

Abbildung 83

Benedikt, Heiliggeistaltar, 1679-81, ehem. Stiftskirche, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 84

Maurus, Wolfgangaltar, 1679-81, ehem. Stiftskirche, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 85

Maurus Detail, Wolfgangaltar, 1679-81, ehem. Stiftskirche, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 86

Aufsatz Speisealtar, 1684, ehem. Stiftskirche, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 87

Aufsatz Armeseelenaltar, 1684, ehem. Stiftskirche, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 88

Barbara, Aufsatz Speisealtar, 1684, ehem. Stiftskirche, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 89

Markus oder Matthäus, Kanzelkorb, ehem. Stiftskirche, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 90

Markus oder Matthäus, Kanzelkorb, ehem. Stiftskirche, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 91

Detail Markus oder Matthäus, Kanzelkorb, ehem. Stiftskirche, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 92

Kanzel, Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt, Irrsdorf (HEINZL, Guggenbichler, 1999 - Foto Gregor Peda)

Abbildung 93

Ambrosius - Gregor - Hieronymus, Kanzelkorb, Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt, Irrsdorf (Foto Verfasserin)

Abbildung 94

Ambrosius - Gregor - Hieronymus - Augustinus, Kanzelkorb, Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt, Irrsdorf (Foto Verfasserin)

Abbildung 95

Paulus, Schaldeckel, Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt, Irrsdorf (HEINZL, Guggenbichler, 1999 - Foto Gregor Peda)

Abbildung 96

Paulus, Schaldeckel, Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt, Irrsdorf (Foto Verfasserin)

Abbildung 97

Paulus, Kanzelkorb, ehem. Stiftskirche, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 98

Detail Ulrich, Hochaltar, 1690-91, Stiftskirche, Michaelbeuern (HEINZL, Guggenbichler, 1999 - Foto Gregor Peda)

Abbildung 99

Detail Martin, Hochaltar, 1682-85, Irrsdorf (Foto Verfasserin)

Abbildung 100

Ambrosius, Kanzelkorb, Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt, Irrsdorf (Foto Verfasserin)

Abbildung 101

Gregor, Kanzelkorb, Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt, Irrsdorf (Foto Verfasserin)

Abbildung 102

Hieronymus, Kanzelkorb, Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt, Irrsdorf (Foto Verfasserin)

Abbildung 103

Augustinus, Kanzelkorb, Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt, Irrsdorf (Foto Verfasserin)

Abbildung 104

Ambrosius, Kanzelkorb, Thomas Schwanthaler, um 1668, Pfarrkirche, Zell am Pettenfirst (HEINZL, Schwanthaler, 2007, S. 36)

Abbildung 105

Gregor, Kanzelkorb, Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt, Irrsdorf (Foto Verfasserin)

Abbildung 106

Gregor, Kanzelkorb, Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt, Irrsdorf (Foto Verfasserin)

Abbildung 107

Wolfgang, Hochaltar, 1682-85, Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt, Irrsdorf (Foto Verfasserin)

Abbildung 108

Augustinus, Kanzelkorb, Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt, Irrsdorf (Foto Verfasserin)

Abbildung 109

Ulrich, Hochaltar, 1690-91, Stiftskirche, Michaelbeuern (HEINZL, Guggenbichler, 1999 - Foto Gregor Peda)

Abbildung 110

Hieronymus, Kanzelkorb, Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt, Irrsdorf (Foto Verfasserin)

Abbildung 111

Rupert, Hochaltar, 1690-91, Stiftskirche, Michaelbeuern (HEINZL, Guggenbichler, 1999 - Foto Gregor Peda)

Abbildung 112

Kanzel, Pfarrkirche Hl. Laurentius, Abtsdorf (HEINZL, Guggenbichler, 1999 - Foto Gregor Peda)

Abbildung 113

Schalldeckel, Pfarrkirche Hl. Laurentius, Abtsdorf (Foto Verfasserin)

Abbildung 114

Matthäus, Kanzelkorb, Pfarrkirche Hl. Laurentius, Abtsdorf (Foto Verfasserin)

Abbildung 115

Lukas, Kanzelkorb, Pfarrkirche Hl. Laurentius, Abtsdorf (Foto Verfasserin)

Abbildung 116

Matthäus, Kanzelkorb, Pfarrkirche Hl. Laurentius Abtsdorf (Foto Verfasserin)

Abbildung 117

Kanzel, Wallfahrtskirche, St. Wolfgang (HEINZL, Guggenbichler, 1999 - Foto Gregor Peda)

Abbildung 118

Detail Fruchtgebilde, Kanzelkorbwulst, Wallfahrtskirche, St. Wolfgang (MOSER-SEIBERL, Kanzel in St. Wolfgang, 1999, S. 136)

Abbildung 119

Detail Kruxifixus, Kanzelbrüstung, Wallfahrtskirche, St. Wolfgang (MOSER-SEIBERL, Kanzel in St. Wolfgang, 1999, S. 136)

Abbildung 120

linker Engel der Vorhangdraperie, Kanzel, Wallfahrtskirche, St. Wolfgang (Foto Verfasserin)

Abbildung 121

Detail Schalldeckel, Wallfahrtskirche, St. Wolfgang (HEINZL, Guggenbichler, 1999 - Foto Gregor Peda)

Abbildung 122

Guter Hirte und Detail, Schalldeckel, Wallfahrtskirche, St. Wolfgang (Foto Verfasserin; Detailfoto DECKER, Guggenbichler, 1949, Abb. 72)

Abbildung 123

Guter Hirte, Schalldeckel, Pfarrkirche, St. Georgen im Attergau (Foto Verfasserin)

Abbildung 124

Guter Hirte, Schalldeckel, Mariahilfkapelle, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 125

Guter Hirte, Pfarrkirche, Lochen (HEINZL, Guggenbichler, 1999 - Foto Gregor Peda)

Abbildung 126

Augustinus - Gregor, Kanzelkorb, Wallfahrtskirche, St. Wolfgang (Foto Verfasserin)

Abbildung 127

Hieronymus - Ambrosius, Kanzelkorb, Wallfahrtskirche, St. Wolfgang (Foto Verfasserin)

Abbildung 128

Augustinus, Kanzelkorb, Wallfahrtskirche, St. Wolfgang (Foto Verfasserin)

Abbildung 129

Ulrich, Hochaltar, 1690-91, Stiftskirche, Michaelbeuern (HEINZL, Guggenbichler, 1999 - Foto Gregor Peda)

Abbildung 130

Augustinus, Kanzelkorb, Wallfahrtskirche, Irrsdorf (Foto Verfasserin)

Abbildung 131

Gregor, Kanzelkorb, Wallfahrtskirche, St. Wolfgang (Foto Verfasserin)

Abbildung 132

Rupert, Hochaltar, 1690-91, Stiftskirche, Michaelbeuern (HEINZL, Guggenbichler, 1999 - Foto Gregor Peda)

Abbildung 133

Rupert, ehem. Hochaltar in Köstendorf, Jakob Gerold, 1664, Residenzgalerie, Salzburg (RAMHARTER, Barocke Skulpturen der Residenzgalerie, 1999, Tafel II, Foto Ulrich Ghezzi)

Abbildung 134

Rupert Detail, ehem. Hochaltar in Köstendorf, Jakob Gerold, 1664, Residenzgalerie, Salzburg (RAMHARTER, Barocke Skulpturen der Residenzgalerie, 1999, S. 49, Abb. 4)

Abbildung 135

Gregor, Kanzelkorb, Wallfahrtskirche, Irrsdorf (Foto Verfasserin)

Abbildung 136

Paulus, Kanzelkorb, Stiftskirche, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 137

Hieronymus, Kanzelkorb, Wallfahrtskirche, St. Wolfgang (Foto Verfasserin)

Abbildung 138

Hieronymus Detail, Kanzelkorb, Wallfahrtskirche, St. Wolfgang (Foto Verfasserin)

Abbildung 139

Ambrosius, Kanzelkorb, Wallfahrtskirche, St. Wolfgang (Foto Verfasserin)

Abbildung 140

Arm mit Kruzifix, Kanzelbrüstung, Wallfahrtskirche, St. Wolfgang (Foto Verfasserin)

Abbildung 141

Kupferstich von Philipp Galle nach Pieter Breughel, 1565 (LEGNER, Der Gute Hirte, 1959, Abb. 33)

Abbildung 142

Guter Hirte, Holzschnitt, Hans Sebald Beham (LEGNER, Der Gute Hirte, 1959, S. 33, VI)

Abbildung 143

Jerome Wierix, c. 1610, The Good Shepherd with the Virgin Mary, St. Peter and Ignatius Loyola, copper engraving (KNIPPING, Iconography of the Counter Reformation, Bd. 1, 1975, S. 233, Abb. 227)

Abbildung 144

späteres Kanzelgehäuse, um 1730, Mariahilfkapelle Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 145

Guter Hirte, Schalldeckel, Mariahilfkapelle, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 146

Kanzel, Pfarrkirche, St. Georgen im Attergau (HEINZL, Guggenbichler, 1999 - Foto Gregor Peda)

Abbildung 147

Markus - Matthäus - Lukas, Kanzelkorb, Pfarrkirche, St. Georgen im Attergau (Foto Verfasserin)

Abbildung 148

Lukas - Johannes, Kanzelkorb (Foto Verfasserin)

Abbildung 149

Guter Hirte, Schalldeckel, Pfarrkirche, St. Georgen im Attergau (HEINZL, Guggenbichler, 1999 - Foto Gregor Peda)

Abbildung 150

Guter Hirte, Schalldeckel, Pfarrkirche, St. Georgen im Attergau (Foto Verfasserin)

Abbildung 151

Guter Hirte, Schalldeckel, St. Wolfgang (Foto Verfasserin)

Abbildung 152

Guter Hirte, um 1709/10, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Lochen (HEINZL, Guggenbichler, 1999 - Foto Gregor Peda)

Abbildung 153

Junger Mann, Anton van Dyck

(http://www.askart.com/askart/v/anthony_van_dyck/anthony_van_dyck.aspx)

Abbildung 154

Johannes, Kanzelkorb, Pfarrkirche, St. Georgen im Attergau (Foto Verfasserin)

Abbildung 155

Lukas, Kanzelkorb, Pfarrkirche, St. Georgen im Attergau (Foto Verfasserin)

Abbildung 156

Matthäus, Kanzelkorb, Pfarrkirche, St. Georgen im Attergau (HEINZL, Guggenbichler, 1999 - Foto Gregor Peda)

Abbildung 157

Kanzel, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Lochen (Foto Verfasserin)

Abbildung 158

Pelikan am Schalldeckel, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Lochen (Foto Verfasserin)

Abbildung 159

Lukas - Markus, Kanzelkorb, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Lochen (Foto Verfasserin)

Abbildung 160

Lukas - Markus, Lochen (Foto Verfasserin)

Abbildung 161

Matthäus - Johannes, Lochen (Foto Verfasserin)

Abbildung 162

Matthäus - Johannes, Kanzelkorb, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Lochen (Foto Verfasserin)

Abbildung 163

Lukas, Kanzelkorb, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Lochen (Foto Verfasserin)

Abbildung 164

Markus - Matthäus, Kanzelkorb, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Lochen (Foto Verfasserin)

Abbildung 165

Matthäus und Detail, Kanzelkorb, Lochen (Foto Verfasserin)

Abbildung 166

Matthäus und Detail, Kanzelkorb, Lochen (Foto Verfasserin)

Abbildung 167

Ambrosius, Kanzelkorb, Wallfahrtskirche St. Wolfgang (Foto Verfasserin)

Abbildung 168

Markus, Kanzelkorb, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Lochen (Foto Verfasserin)

Abbildung 169

Paulus, Kanzelkorb, Wallfahrtskirche, Mondsee (KIRCHENFÜHRER, Das Mondseeland und seine Kirchen, 2000, S. 19)

Abbildung 170

Markus, Kanzelkorb, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Lochen (Foto Verfasserin)

Abbildung 171

Detail Markus, Kanzelkorb, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Lochen (Foto Verfasserin)

Abbildung 172

Schmerzensmutter der Kreuzigung, um 1709/10, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Lochen (Foto Verfasserin)

Abbildung 173

Schmerzensmutter der Kreuzigung, um 1709/10, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Lochen (Foto Verfasserin)

Abbildung 174

Johannes, Kanzelkorb, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Lochen (Foto Verfasserin)

Abbildung 175

Johannes, Kanzelkorb, ehem. Stiftskirche, Mondsee (Foto Verfasserin)

Abbildung 176

Detail Johannes, Kanzelkorb, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Lochen (Foto Verfasserin)

Abbildung 177

Matthäus - Markus - Lukas, Kanzelkelch, Pfarrkirche 14 Nothelfer, Oberhofen (Foto Verfasserin)

Abbildung 178

Pelikan am Schalldeckel, Pfarrkirche 14 Nothelfer, Oberhofen (Foto Verfasserin)

Abbildung 179

Matthäus, Kanzelkorb, Pfarrkirche 14 Nothelfer, Oberhofen (Foto Verfasserin)

Abbildung 180

Detail Matthäus, Kanzelkorb, Pfarrkirche 14 Nothelfer, Oberhofen (Foto Verfasserin)

Abbildung 181

Markus, Kanzelkorb, Pfarrkirche 14 Nothelfer, Oberhofen (Foto Verfasserin)

Abbildung 182

Markus, Kanzelkorb, Pfarrkirche 14 Nothelfer, Oberhofen (Foto Verfasserin)

Abbildung 183

Lukas, Kanzelkorb, Pfarrkirche 14 Nothelfer, Oberhofen (Foto Verfasserin)

Abbildung 184

Detail Lukas, Kanzelkorb, Pfarrkirche 14 Nothelfer, Oberhofen (Foto Verfasserin)

Abbildung 185

Johannes, Kanzelkorb, Pfarrkirche 14 Nothelfer, Oberhofen (Foto Verfasserin)

Abbildung 186

Gregor und Ambrosius, Friedhofskapelle, Hallstatt (Foto Verfasserin)

Abbildung 187

Augustinus, Friedhofskapelle, Hallstatt (Foto Verfasserin)

Abbildung 188

Gregor, Kanzelkorb, Irrsdorf (Foto Verfasserin)

Abbildung 189

Augustinus, Friedhofskapelle, Hallstatt (Foto Verfasserin)

Abbildung 190

Hieronymus, Friedhofskapelle, Hallstatt (Foto Verfasserin)

Abbildung 191

Hieronymus, Irrsdorf (Foto Verfasserin)

Abbildung 192

Hieronymus, Wallfahrtskirchen, St. Wolfgang (Foto Verfasserin)

Abbildung 193

Hieronymus, Friedhofskapelle, Hallstatt (Foto Verfasserin)

Abbildung 194

Augustinus, Pfarrkirche, Attersee (KIRCHENFÜHRER, Pfarrkirche Attersee, 2006, S. 9)

Abbildung 195

Guter Hirte, Schalldeckel, Pfarrkirche, Vöcklamarkt (ANSICHTSKARTE, Foto Rinnerthaler, Salzburg)

7.3 Zusammenfassung

Mit Ausnahme der Kanzel von St. Wolfgang setzt Meinrad Guggenbichler in der Gestaltung der Kanzelgehäuse keine ungewöhnlichen, neuen Akzente. Mit dem weitgehenden Festhalten am polygonalen Grundriss, der klaren Unterteilung in Kanzelkorb, verbindende Rückwand und Schaldeckel und dem Absetzen der einzelnen Figurenfelder voneinander, folgt der Mondseer Meister am ehesten Konzeptionen der Sustis-Nachfolge. In der Wahl der Bildprogramme orientiert sich Guggenbichler an seit dem 15. Jahrhundert als Hauptschmuck an Kanzeln des deutschen Sprachraums nachweisbaren Evangelisten- und Kirchenväterdarstellungen.

Fehlende archivalische Quellen und vielfach entstellende, moderne Übermalungen erschweren die Suche nach dem `roten Faden´ in Guggenbichlers Oeuvre.

Bereits im Frühwerk legt Guggenbichler jedoch größtes Augenmerk auf die plastische Ausgestaltung, im Besonderen auf die Freifiguren des Schaldeckels.

Die Kanzel von St. Wolfgang nimmt im Oeuvre Guggenbichlers eine Sonderstellung ein. Der Konchengrundriss gehört zu den frühesten in Österreich, der malerische Gesamteindruck wird realiter durch gemalte Kartuschen verstärkt, der dekorative Charakter limitiert den Eigenwert der Skulptur und weist den Weg zum Gesamtkunstwerk. Neu ist das Motiv des Pastor Bonus am Schaldeckel, erstmals vollständig farbig gefasst.

Die Wiedergabe der Kontemplation wird zunehmend zu einem Hauptanliegen des Bildschnitzers.

In der Expressivität, der intensiven Gestaltung des Oberflächenreizes, der Dramatik und Leidenschaft, verbunden mit der Suche nach der Allgemeingültigkeit des Individuums im Sinne der Überhöhung, des Überpersönlichen, der Wahrheit des innersten Empfindens kann man Guggenbichler als den bedeutendsten alpenländischen Bildhauer seiner Zeit bezeichnen.

7.4 Lebenslauf

Curriculum Vitae

Name	Beate Michaela Graf
Geburtsdatum	21. 9. 1963 in Baden bei Wien
Staatsangehörigkeit	Österreich
Bildungsweg	1970 - 1974 Volksschule in Wien, Stein an der Donau 1974 - 1983 Gymnasium (Matura am BORG Krems) 1984 - 1990 Universität Wien, Studium der Kunstgeschichte (alle Prüfungen, ausgenommen Diplomprüfung)
Fremdsprachen	Italienisch, Englisch

Berufliche Tätigkeiten:

1986	Bürotätigkeit bei der Firma Franz Haas Waffelmaschinen, Wien
1988 - 1994	Kulturvermittlung bei den NÖ Landesausstellungen
1990 - 2003	Reiseleiterin für Kunstreisen in Europa bei Bustours / Austrobus, Wien
1996 - 1998	Ausstellungsorganisation und administrative Tätigkeiten in der Artothek Alte Schmiede, Wien
1999	Bürotätigkeit bei Bustours / Austrobus, Wien
2000 - 2003	Kunstvermittlung in der Kunsthalle Krems
2000	Anmeldung des Gewerbes als staatlich geprüfte Fremdenführerin (Austria Guide)