

## „Böhmisch-oberpfälzische Akanthusaltäre“ oder „Akanthusaltäre in Böhmen und in der Oberpfalz“

### Anmerkungen zur Herkunft des Akanthusaltars

Zu den bemerkenswertesten Erzeugnissen barocker Schnitzkunst gehören in vielen Kirchen Böhmens und der Oberpfalz die Akanthusranken- oder Akanthusaltäre, um deren Erforschung man sich in der letzten Zeit intensiv bemüht hat.<sup>1</sup> Die ältesten Beispiele stammen aus den 1680er Jahren, die jüngsten entstanden um die Mitte des 18. Jahrhunderts, ihre Hauptverbreitung fanden sie zwischen ca. 1690 und 1720.

Die Bezeichnung Akanthusaltar ist eine neuzeitliche Erfindung, im Barock hätte man sie „Altäre von geschnitztem Laubwerk“ genannt. Gegen die Bezeichnung „Laubwerkaltar“ wäre daher von der Quellenlage und der Kunstgeschichte her nichts einzuwenden.

Das wichtigste Merkmal ist, wie schon der Name sagt, die Verwendung des Akanthusornamentes für die Gestaltung des *Altaretabels* unter Verzicht auf ein orthogonales Konstruktionsgerüst. Dies will heißen: der Akanthusaltar behält in jedem Falle den kanonischen Altaraufbau bei. Er besitzt einen Altartisch mit einer Predella, je nach seinem Rang mit oder ohne einen Tabernakel. Darauf sitzt das Altaretabel mit einem gemalten oder geschnitzten Bild oder die Figur des Altarpatrons oder der -patronin. Den Abschluß bildet in den meisten Fällen der Auszug mit Bild oder Figur. Auch die üblichen Altarfiguren werden in vielen Fällen beibehalten, während man in anderen (z. B. in der Schloßkirche Reuth) figürliches geschnitztes Beiwerk völlig beiseite läßt.

Das Besondere nun ist die Gestaltung des Altaraufsatzes. Man verzichtet auf die Verwendung einer Architektur im Sinne eines Altaraufbaus mit Säulen, Pilastern, Gesimsen, Konsolen, Volutenspangen. Die einzigen rechtwinkligen Teile sind die Rahmen der

Altarbilder oder ihrer Nischen. Das wuchernde, verschlungene, kraft- und saftvoll emporwachsende Blattwerk der mittelmeerischen Akanthuspflanze – mehr oder minder verfremdet – bildet einen prachtvollen, dicht gewobenen, von dynamischen Kraftlinien bestimmten Rahmen für das Altarbild.

Die formale Assoziation mit bestimmten liturgischen Geräten – Monstranzen und Ostensorien – des späten 17. Jahrhunderts liegt nahe. Auch hier wird etwas präsentiert, das Allerheiligste oder eine Reliquie, umgeben von durchbrochenem, dichtem Ast- und Laubwerkrahmen. Nicht zu Unrecht werden Akanthusaltäre auch als „Monstranzaltäre“ bezeichnet. Dies betrifft die Form, nicht aber den Inhalt. Ein Altar ist keine monumentale Monstranz, sondern ein Ort des Opfers. Beide Formen speisen sich aus gemeinsamen Vorbildern.

Auffallend ist der Verzicht auf jedes architektonische Hilfsgerüst. Alle Tektonik ist zugunsten kraftvoll bewegten Laubwerks aufgegeben. Akanthusaltäre bilden geradezu eine Gegenströmung zu den mächtigen und kolossal aufragenden Altararchitekturen, die während des 17. Jahrhundert üblich waren. Solche Altäre mochten in großen, für sie erbauten oder zumindest geeigneten Räumen gut wirken, in Kathedra- len, Jesuiten- und Klosterkirchen.

Doch die meisten unserer Akanthusaltäre stehen in kleinen Kirchen, die bisweilen noch aus dem Mittelalter stammen. Hier erkennt man den genialen Vorteil der pflanzlichen Retabel: sie konnte sich jedem Raum, und seien es noch so beengte Verhältnisse gewesen, in Form und Aufbau anpassen. Wie vollkommen Raumform und Altarform übereingehen, zeigt der Schloß-



Gesamtansicht des Akanthusaltars von Johann Carl Stilp, 1723/24, in Leonberg.



Ausschnitt aus dem Akanthusaltar des Johann Carl Stilp, 1723/24, in Leonberg.

altar von Reuth, dessen an eine Monstranz gemahnende Form wohl nicht zuletzt vom Stichkappengewölbe bestimmt wird.<sup>2</sup> Keine andere Altarform hätte sich vollkommen in die Rundung der Altarwand einfügen können und dabei noch ein Fenster einschließen können, wie der Akanthusaltar in Leonberg. Ohne bedrückt oder verkürzt zu wirken, wie dies bei architektonischen Altären in zu kleinen Räumen immer wie-

der vorkommt, füllt der Akanthusaltar den niedrigen Raum der Schloßkapelle zu Holzhammer aus.<sup>3</sup> Gleich, welchen Kirchenraum man auch sieht – seien es die schlanke und hohe gotische Architektur in Louny oder Nymburk, die rundbogigen Wandpfeilernischen in St. Quirin, die Polygonapsis in Benesov oder die romanische Apsis der Schloßkapelle in Schönkirch – immer paßt sich der Akanthusaltar dem Raum und

den Raumverhältnissen an. Er bildet daher nie einen Fremdkörper, wie es vielleicht ein architektonischer Altar getan hätte.

Die Akanthusaltäre gelten als ein Beitrag Böhmens zur Kunst des Barock.<sup>4</sup> In der Tat wäre dies eine Kapriole, die man den Böhmen schon zutrauen würde, einer Kunst, in der ein Baumeister wie Giovanni Santin-Aichel wirkte. Die Architektur Santin-Aichels (1667–1723), dessen Schaffenszeit mit der Blütezeit der Akanthusaltäre zusammenfällt, hat man als „Barockgotik“ bezeichnet, als ein Wiederaufleben gotischer Formen. Es geht um ein Wiederanknüpfen an abgerissene klösterliche Traditionen, an das vorhusitische Mittelalter, um Wiederaufbauten zerstörter gotischer Bauten. Dies geschah im Sinne einer Nachschöpfung, einer Nachempfindung, nicht einer genauen Rekonstruktion, bei der die gotisierenden Formen einen bisweilen pittoresken Charakter erlangten.<sup>5</sup> Die hier spürbar werdende „antiklassische“ oder „antibarocke“ Strömung läßt sich nördlich der Alpen feststellen, dort, wo sich auch der Akanthusaltar verbreitete. Es scheint hier eine Auflehnung gegen die strengen italienischen Architektornormen gegeben zu haben, die an antiken Vorbildern orientiert waren und auf die Lehren des antiken römischen Architekten Vitruv zurückgingen. Allerdings handelt es sich aber keineswegs nur um ein oberpfälzisch-böhmisches Phänomen.

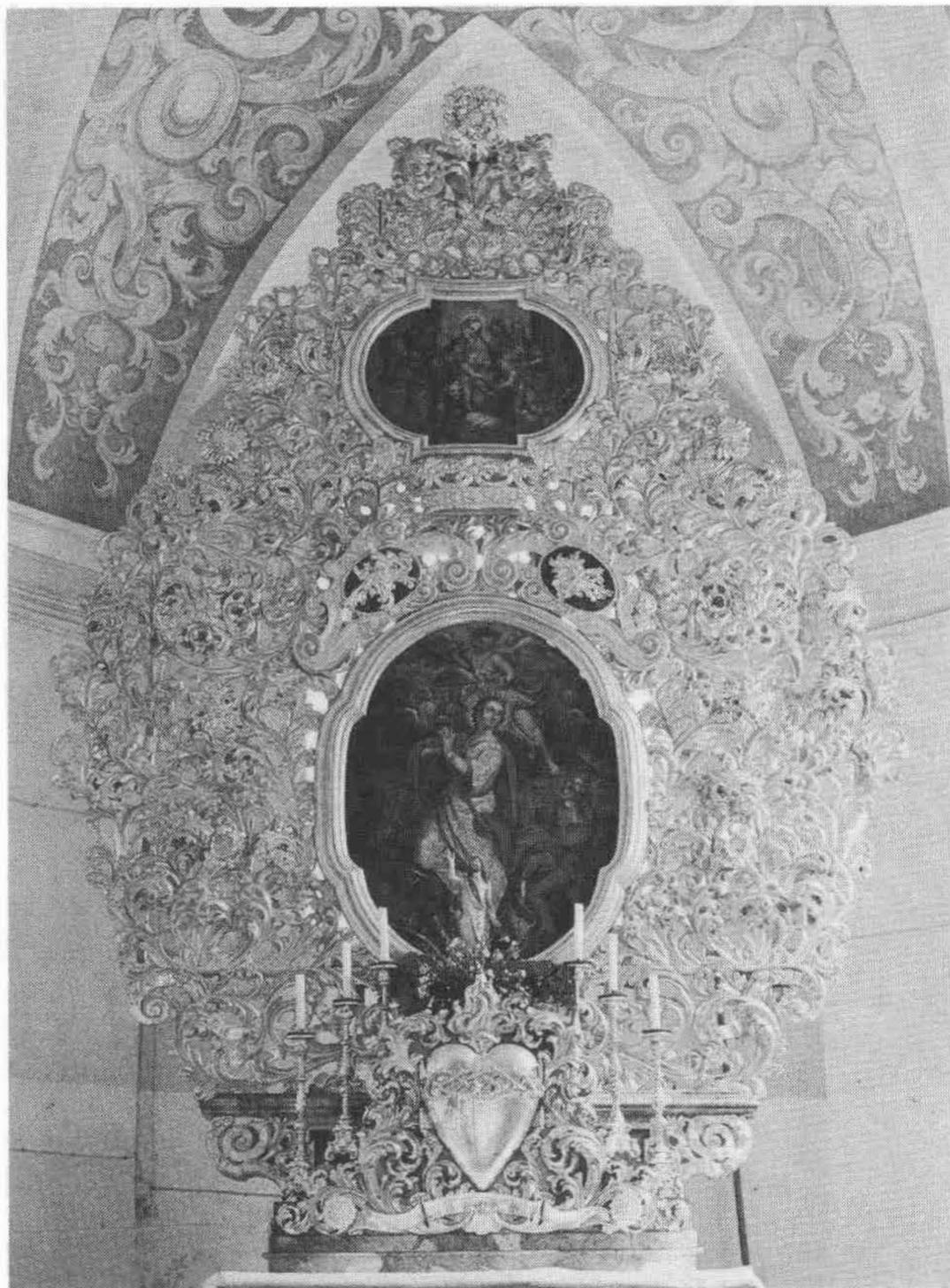
Ein Hinweis auf die Gotik ist hier deswegen vonnöten, weil die Frage immer wieder gestellt wird, ob das Pflanzenwerk der Akanthusaltäre etwas mit den reichen Laubwerkarchitekturen spätgotischer Schnitzaltäre zu tun habe. Denn nicht erst der Barock hat den Akanthus als Ornamentform wiederentdeckt, vielmehr war er seit der Antike durch alle Jahrhunderte in der Kunst präsent gewesen. Das Mittelalter verwendete ihn, wie Rankenentwürfe von Martin Schongauer zeigen. Auch hat man die üppig wuchernden Laubwerkschnitzereien des Meisters HL in den Altären in Breisach oder Niederrotweil vor Augen. Tatsächlich wurden in der gotischen Kunst an Akanthus gemahnende Formen verwendet, doch führt von dort kein Weg zu den Akanthusaltären des 17. und 18. Jahrhun-

derts. Gotisches Laubwerk bleibt auch in noch so aufwendig geschnitzten Retabeln immer Füllsel der Schreine, bleibt an die Architektur gebunden.

An der Theorie der böhmischen Herkunft unserer Akanthusaltäre müssen Bedenken angemeldet werden.<sup>6</sup> Die Aussage, der Typus des Akanthusaltäres sei „*andernorts völlig unbekannt*“<sup>7</sup> ist kulturgeographisch jedenfalls falsch, denn das Verbreitungsgebiet umfaßt einen viel weiteren geographischen Raum, der von der Oberpfalz über Niederbayern nach Österreich und bis nach Ungarn, über Böhmen und Mähren bis nach Schlesien reicht.<sup>8</sup>

Es gibt keinen wirklichen Hinweis darauf, daß der Akanthusaltar in Böhmen<sup>9</sup> entstanden sei. Er erlebte dort etwa zwischen 1690 und 1720/25 seine größte Blüte,<sup>10</sup> aber seine Wurzeln muß man wohl anderswo suchen, nämlich in der italienischen Kunst. Ein Vergleich mit der Genese der böhmischen Wallfahrtskirchen und Gnadenkapellen drängt sich auf: jene außergewöhnlichen Bauten, bei denen das Heiligtum von einem Umgang eingefaßt bzw. völlig umschlossen wird, haben in keinem anderen Land Mitteleuropas größere Verbreitung gefunden und originellere Lösungen hervorgebracht als in Böhmen, doch importiert wurden sie aus Italien.<sup>11</sup>

Überblickt man die zeitliche Verteilung der Akanthusaltäre, so zeigt sich, daß sie in den 1680er Jahren an unterschiedlichen Orten ziemlich zeitgleich einsetzen. Die ältesten exakt datierbaren Akanthusaltäre sind wohl die sechs Seitenaltäre in der Stiftskirche Garsten in Oberösterreich, die sich aufgrund von Quellen und der Signaturen der Altarblätter in die Jahre zwischen 1685 und 1688 datieren lassen.<sup>12</sup> Damit sind sie älter als die ältesten böhmischen Beispiele, mit einer Ausnahme, über die noch zu sprechen sein wird. Als Schöpfer gelten der Bildhauer Fr. Marian Rittinger und der Tischlermeister Johann Jakob Pokorny.<sup>13</sup> Mit dem Bau von Garsten kommen wir in den unmittelbaren Bannkreis italienischer Künstler, jener Kräfte also, die schon in der Zeit vor dem Dreißigjährigen Krieg, aber dann verstärkt nach 1648 nach Österreich, Deutschland und Böhmen kamen und der Kunst ihren Stempel aufdrückten.



Der Akanthusaltar von Johann Christoph Windisch (?), um 1717, in der Schloßkirche Reuth, gilt als das vollkommene Beispiel eines Oberpfälzer Akanthusaltars.

Gleichzeitig mit den Altären von Garsten, nämlich um 1685–87, entstand der Hauptaltar der Wallfahrtskirche St. Quirin.<sup>14</sup> Er ist der älteste Vertreter seines Typs in der Oberpfalz und zugleich der ungewöhnlichste, so ungewöhnlich, daß die Frage berechtigt erscheint, ob es sich tatsächlich um einen Akanthusaltar im allgemeinen Sinn des Wortes handelt. Über

einer Predella mit Akanthusvoluten spannt sich ein mit Laubwerk besetzter ovaler Ring um ein von zwei schwebenden Engeln flankiertes Gemälde mit der Darstellung des Pfingstgeschehens, in deren Mittelpunkt Maria steht. Es ist keine jener mehr oder minder geschlossenen Akanthuswände, die das Gros bilden. Hier wird man auf einen älteren Bildtypus verwiesen, Maria im Rosenkranz oder Maria im Blumenkranz, wie in einem Gemälde von Peter Paul Rubens (um 1620) in der Alten Pinakothek in München, wo Maria von einem Blumenkranz und zahlreichen Engeln umgeben wird.<sup>15</sup> Man sollte diese Bildtradition bei der Frage der Genese des Akanthusaltars vielleicht noch stärker beachten, als dies beim geringen Umfang eines solchen Aufsatzes geschehen kann.<sup>16</sup>

Die direkte Wurzel unserer Akanthusaltäre – dies scheint mir zweifelsfrei – liegt in der Kunst des italienischen Hochbarocks. Man muß sich immer vor Augen halten, daß hauptsächlich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts es die zahlreichen italienischen Wanderkünstler waren, die über die Alpen nach Deutschland, hauptsächlich nach Bayern, nach Österreich und nach Böhmen strömten und bis ins frühe 18. Jahrhundert alle Bereiche der Kunst nachhaltig prägten. Sie kamen nach Bayern auf Wunsch der Kurfürstin Adelheid von Savoyen, die die deutschen Kräfte für „*idioti nell'edificare*“ hielt und nur die Bauleute aus ihrer Heimat für geschickt genug erachtete, die Kunst wieder aufleben zu lassen. Italienischer Geschmack wurde auch in Böhmen im Laufe des 17. Jahrhunderts bestimmend.

Jedem Schnitzer von Akanthusaltären standen natürlich die zahlreichen Dekorationsentwürfe und Ornamentstiche zur Verfügung. Sie hatten aber auch unmittelbar die Schöpfungen der italienischen Stukkateure vor Augen, man denke an Johann Carl Stilp in Waldsassen. In Garsten, Ranshofen und Seitenstetten gehen die Seitenaltäre eine optische Einheit mit dem Stuckzierat des Langhauses ein. Es ist eine österreichische Sondererscheinung: die große Klosterkirche mit sechs Seitenaltären aus Akanthuswerk.

Auch die Oberpfalz wurde im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts gewissermaßen „italianisiert“: der

kurfürstliche Oberhofbaumeister Enrico Zuccalli arbeitete in der kurfürstlichen Residenz Amberg, sein Kontrahent Giovanni Antonio Viscardi in Freystadt, die Fürst Lobkowitz'schen Bauunternehmungen in Neustadt a.d. Waldnaab und St. Quirin scheint Antonio Porta geleitet zu haben, Giovanni Battista Carlone und seine Stukkatoren in Amberg und Waldsassen, die Lucchesi in Speinshart, Jacopo Tornino stuckierte in Schloß Wörth a. d. Donau, Pietro Spineta war an der Planung der Stadtpfarrkirche in Pfreimd beteiligt, die schließlich durch den Wessobrunner Stukkator Johann Schmuzer all'italiana ausgestattet wurde.<sup>17</sup> Für Böhmen seien Namen wie Giovanni Battista Alliprandi, Giovanni Santin-Aichel, Ottaviano Broggio oder Carlo Lurago genannt. Die Ornamentik war den Kirchenverwaltungen, den Pfarrern und den Gläubigen völlig vertraut, so daß der Boden für die Übernahme der Sonderform des Akanthusaltars bereitet war, sei er nun aus Böhmen gekommen oder aus Italien.

Der älteste bekannte Akanthusaltar, auf den Hamperl und Rohner nachdrücklich hinwiesen,<sup>18</sup> scheint der 1675 geweihte, seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges jedoch verschollene rechte Seitenaltar in der Maria-Hilf-Kirche im westböhmisches Tachov gewesen zu sein, vom Typ her ein sogenannter „Engelsaltar“.

Dies deutet auf die zweite Wurzel unserer Akanthusaltäre: die um 1650/60 im Umkreis des führenden römischen Barockbildhauers und Architekten Giovanni Lorenzo Bernini entstandenen Engelsaltäre, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu einer der beliebtesten Altargattungen wurde.<sup>19</sup> Zu ihren Kennzeichen gehören plastische Engelsfiguren, die den Altar umschweben und auf das Heilige im Zentrum hinweisen. Viele unserer Akanthusaltäre repräsentieren den Typus des Engelsaltars. Ist es Zufall, daß gerade die beiden ältesten in Tachov und St. Quirin dazuzählen? St. Quirin: Engel halten und präsentieren das Altarbild, transzendieren es in eine übernatürliche Sphäre oder bringen es aus einer solchen in die Realität des Betrachters. Auch die bereits erwähnten Bilder Rubens' und Bruegels gehören letztlich in diese Bildkategorie.

Dort, wo sich der klassische italienische Akanthus des späten 17. Jahrhunderts verbreitet hatte, kamen auch Akanthusaltäre auf. Sie gerieten schließlich in dem Maße außer Mode, in dem auch im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts der Einfluß der Italiener auf die nordische Kunst geringer wurde. Im Leonberger Altar Johann Carl Stilps von 1723/24 tritt deutlich schon die neue Zeit hervor, die die italienischen Pflanzenformen verdrängte: es ist das Bandelwerk, jenes wohl in Frankreich oder Österreich entstandene Ornament, das sich in Süddeutschland seit 1709 und hauptsächlich nach 1715/20 durchsetzte. Es besteht aus bandförmigen, bewegten Leisten und C-Spangen, oftmals in Blattkelchen oder Voluten endend. Es ist die Sprache einer anderen Epoche, in der heimische, süddeutsche Kräfte die künstlerische Führung übernahmen und Bayern im Laufe des 18. Jahrhunderts auf einen nie gekannten Zenith künstlerischer Blüte führten. Diese neue Strömung bezeichnet die Kunstgeschichte als Régence. Die Zeit der Akanthusaltäre ging mit ihrem Aufblühen zu Ende.

#### Anmerkungen

- 1 Literatur in Auswahl:  
 Edda PREISSEL: Der Akanthus-Altar in der nördlichen Oberpfalz, in: Festschrift 23. Bayerischer Nordgautag Waldsassen, Kallmünz 1980, 67–70.  
 HAMPERL-ROHNER 1984: Wolf-Dieter Hamperl und Aquilas Rohner, Böhmisches-oberpfälzische Akanthusaltäre (Großer Kunstführer 123), München-Zürich 1984.  
 Bernd EULER-ROLLE: Akanthusaltäre: Zum „Dekorativen“ und zum „Provinziellen“ Stil des Barock, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. 40 (1987), S. 67–82 und S. 345–348.  
 HAMPERL-ROHNER 1990: Wolf-Dieter Hamperl und Aquilas Rohner: Die Schnitzwerke Johann Michael Dosers in Oberfranken und der Oberpfalz (Großer Kunstführer 166), München-Zürich 1990.  
 Elisabeth VOGL: Schicksal eines Kulturdenkmals – Die beiden Akanthusrankenaltäre aus Königstein, in: Festschrift 31. Bayerischer Nordgautag Windischeschenbach.

- Kulturland Oberpfalz – Wege in die Zukunft. Kallmünz 1996, S. 133–138.
- 2 HAMPERL-ROHNER 1984, Titelbild.
  - 3 Ebd. Abb. S. 46.
  - 4 So HAMPERL-ROHNER 1984, S. 8–14.
  - 5 Erich BACHMANN, in: Barock in Böhmen, Hgb. von Karl M. Swoboda, München 1964, S. 37–41.
  - 6 Diese Zweifel äußert auch Bernd EULER-ROLLE, dessen Gedanken ich mich im folgenden verpflichtet fühle, ohne (aus redaktionellen Gründen) jedes Zitat zu belegen.
  - 7 HAMPERL-ROHNER 1984, S. 7.
  - 8 Hierauf wies schon BACHMANN, in: Barock in Böhmen, a. a. O., 137 hin. Selbst HAMPERL-ROHNER 1984, S. 60–70 zählen weitere Verbreitungsgebiete auf.
  - 9 HAMPERL-ROHNER 1984, S. 8–14.
  - 10 Ebd. S. 14.
  - 11 BACHMANN S. 45.
  - 12 EULER-ROLLE S. 69.
  - 13 Von Garsten führt der künstlerische Strang unmittelbar nach Seitenstetten und nach Ranshofen, wo zwischen 1697 und 1699 je sechs weitere Akanthusaltäre, wiederum als Seitenaltäre entstanden.
  - 14 Vgl. Ernst EMMERIG, Wallfahrten im Landkreis Neustadt a. d. Waldnaab, in: Festschrift 31. Bayerischer Nordgautag. Kulturland Oberpfalz – Wege in die Zukunft, Kallmünz 1996, Abb. S. 51. Die Datierung schwankt in der Literatur von „vor 1687“ (HAMPERL-ROHNER 1984, S. 24) bis 1695 (EMMERIG).
  - 15 Erich HUBALA (Hg.): Die Kunst des 17. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte Bd. 9), Berlin 1984, Abb. 110.
  - 16 Hinweisen möchte ich in diesem Zusammenhang auf ein ebenfalls in München aufbewahrtes Bild von Jan Bruegel d. Ä., das die Hl. Familie zeigt, umgeben von einer großen Frucht- und Blumengirlande, die auf der Oberseite eingesunken den Buchstaben M (für Maria) darzustellen scheint. Diese Form zeigt auch der Akanthusaltar in Deusmauer mit dem Mittelbild der hl. Margareta (HAMPERL-ROHNER Abb. S. 59. Bruegel: HUBALA a. a. O. Abb. 135).
  - 17 Zu diesem noch immer nicht erschöpfend erforschten Thema sei verwiesen auf Adolf MÖRTL: Zum Verhältnis von Dekoration und Architektur bei nordoberpfälzischen Kirchenbauten um 1700, in: 1250 Jahre Kunst und Kultur im Bistum Regensburg. Berichte und Forschungen. Hg. von Peter Morsbach, München-Zürich 1989, 411–429. – Eva Christina VOLLMER, Die Kunsttätigkeit der Brüder Appiani im Bistum Regensburg, in: 1250 Jahre, 431–444. Neue Aufschlüsse sind aus der kunstgeschichtlichen Dissertation zu erwarten, die derzeit von Ursula BERNDL über Giovanni Battista Carlone verfaßt wird.
  - 18 HAMPERL-ROHNER 1984, 14. Die Bildunterschrift S. 16 („geweiht 1663“) ist falsch.
  - 19 EULER-ROLLE 80f.