



Der Chorraum als Bühne – von Sichtbarem und Unsichtbarem

Stefan Hartmann

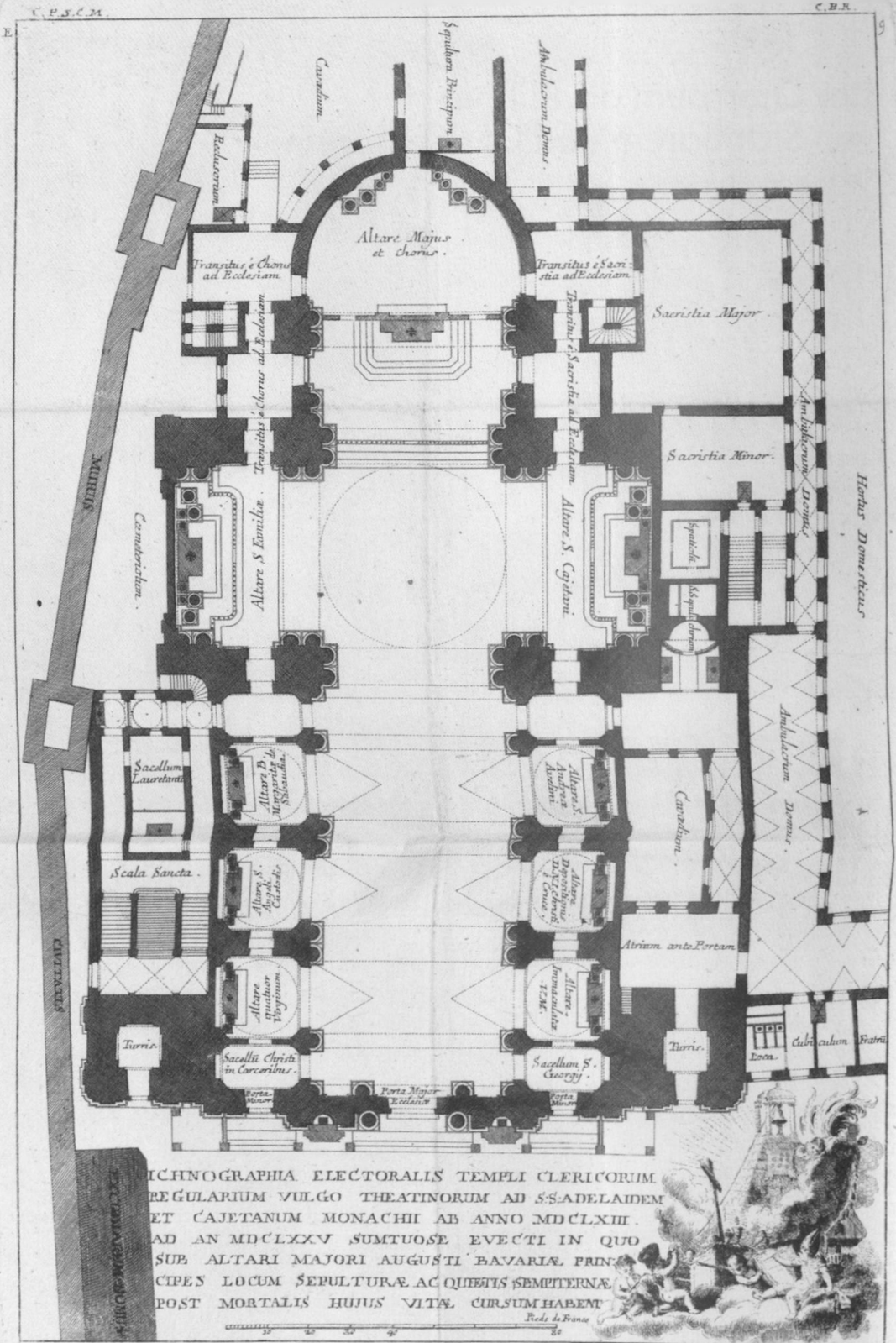
„Sie sagte: Der Herr hat mir geholfen; er hat in diesen Tagen gnädig auf mich geschaut und mich von der Schande befreit, mit der ich in den Augen der Menschen beladen war.“

„In Summa nach der Vaticanischen Kirchen zu Rom / glaube ich nicht / daß von dieser Gattung ein schöneres Gebäu in ganz Deutschland anzutreffen seye.“

Ein festlicher, ein feierlicher, ein würdevoller Raum ganz – in Weiß. Weiß dominiert den kompletten Innenraum von St. Kajetan (Abb. 1), ohne dadurch einen kargen oder monotonen Eindruck zu erzeugen: im Gegenteil. Mächtige Halbsäulen, die über hohen

Sockeln ansetzen, gliedern und rhythmisieren das Langhaus. Ihre Kanneluren betonen die Vertikale, während das umlaufende Gebälk, das über den Säulen verkröpft ist, die Horizontale akzentuiert (Abb. 2). Die klare Gliederung setzt sich oberhalb des Gebälks fort, bis hin zu den Gurtbögen des Tonnengewölbes. Zur Vierung hin wird der Raum durch ein hervortretendes Säulenpaar schmaler (Abb. 3), um sich gleich danach – durch die Kuppel – in die Höhe und im Chorraum auch wieder in die Breite zu öffnen. Man kann von einer regelrechten Inszenierung sprechen, die den Blick in Richtung Chorraum lenkt. Ergänzt wird diese klare architektonische Gliederung durch ein reiches Stuckdekor, dessen dominierende Motive Früchtedefestons und Akanthuswerk bilden, als Zeichen von Fruchtbarkeit und Überfluss (Abb. 4).³

Abb. 1: Innenraum St. Kajetan, Aufnahme: 2015.



ICHNOGRAPHIA ELECTORALIS TEMPLI CLERICORUM
 REGULARIUM VULGO THEATINORUM AD S. ADELAIDAM
 ET CAJETANUM MONACHI AB ANNO MDCLXIII.
 AD AN MDCLXXV SUMTUOSE EVECTI IN QUO
 SUB ALTARI MAJORI AUGUSTI BAVARIAE PRIN-
 CIPES LOCUM SEPULTURAE AC QUIETIS SEMPERNAE
 POST MORTALIS HUIUS VITAE CURSUM HABENT



Ihren Kulminationspunkt erreichen Gliederung und Dekor im Chorraum (Abb. 5). An der Stirnwand der Apsis tragen mächtige gedrehte Doppelsäulen einen verkröpften Sprenggiebel, auf dem Skulpturen angebracht sind. Die Säulen flankieren ein großformatiges Hochaltarblatt. Darüber, im Giebelfeld, befindet sich ein Fenster, das seinerseits durch eine gesprengte Ädikula eingerahmt wird. Bei den Querschiffaltären wird dieses Schema in variiertem Form aufgegriffen. Die Wandflächen des Chorraums sind angefüllt mit Reliefs und Ornamenten aus Stuck. Ein Stück vor der eindrucksvollen Altarwand steht der Hochaltar frei im Raum. Flankiert wird er von den überlebensgroßen Evangelisten-Skulpturen Balthasar Ableithners (1614 – 1705).

Dieser weiße Innenraum wird durch zahlreiche Fenster in natürliches Licht getaucht, wobei auch die Lichtregie nicht dem Zufall überlassen wurde. Das Langhaus erhält Tageslicht durch Obergadenfenster. In die Vierung strömt das Licht von den Querschiffen und, vor allem, von der Kuppel. Der Chorraum schließlich wird auf drei Seiten durch Fenster in der Gewölbezone erhellt. Zudem ergießen sich, je nach Tages- und Jahreszeit, noch Sonnenstrahlen aus der Vierungskuppel in den Chor.

Abb. 2: Grundriss der Theatinerkirche (spiegelverkehrt), in: Cuvilliers, François de, Folge E, 4 Blätter mit Titel. Plattenmaß: 35,0 x 22,5 cm.

Der Chorraum als „*theatrum sacrum*“

Architektur, Ornamente, Skulptur, Malerei und Beleuchtung führen also zum Chorraum hin beziehungsweise kulminieren dort. Dies ist Bestandteil einer typisch barocken Inszenierung, die man unter dem Schlagwort „*theatrum sacrum*“ subsumieren könnte. In der Nachfolge des Konzils von Trient, das zwischen 1545 und 1563 in drei Perioden tagte, ist der Begriff „*theatrum*“ bzw. „*teatro*“ in Bezug auf den Innenraum katholischer Kirchen mehrfach belegt. Einerseits wird damit der Kirchenraum als „Ort der christlich-ethischen Erziehung“ markiert, andererseits weist der Begriff eine gestalterische Dimension auf, wobei er sich sowohl auf ephemere Festapparate beziehen konnte wie auf komplette Kirchengebäude.⁴ In diesem Zusammenhang muss man sich klarmachen, dass zu jener Zeit in Kirchen zahlreiche „liturgiegebundene Spiele“ stattfanden – etwa zur Passion Christi. Zudem wurden „Dramen, Opern und Ballette[n]“ mit religiösen Inhalten aufgeführt.⁵ Zu diesem Zweck wurden auch ephemere Architekturen geschaffen, wie das „Kulissenheiligrab“ (Abb. 6), das Johann Anton Gumpp (1654 – 1719) 1691 für St. Kajetan gestaltete; der Entwurf stammt bereits aus dem Jahr 1675, die Skulpturen fertigte Andreas Faistenberger (1646 – 1735).⁶

Als heutiger Kirchenbesucher kann man sich den enormen Aufwand kaum vorstellen, der für solche temporären Installationen zu besonderen Tagen des Kirchenjahres betrieben wurde. Gumpps Kulissenheiligrab war eingebunden in eine monumentale Triumphbogenarchitektur von 27 Metern Höhe, die wohl vor dem Hochaltar, in der Vierung zur Aufstellung



kam⁷ und deren gedrehte, gekuppelte Säulen und verkröpftes Gebälk gestalterisch Bezugnahmen auf die Architektur des Kirchenraums. An der Spitze des Triumphbogens thronte Gottvater, auf einer von vier jugendlich aussehenden Engeln getragenen (Welt-) Kugel. Hinterfangen wurde er von einem Dreieck, das von einem Sternenkranz eingefasst war. In der rechten Hand hielt Gott ein Zepter mit einem Dreieck im Strahlenkranz, in das ein Auge eingeschrieben war – Symbol der „Dreifaltigkeit in ihrer Allgegenwart und Allwissenheit“.⁸ Hinter Gottvater war die Arche Noah dargestellt, die hier wohl zugleich als Symbol für die Kirche zu verstehen ist.⁹ Zu seiner Rechten wurden Adam und Eva von einem Engel mit Flammenschwert aus dem Paradies vertrieben; die Schlange wand sich vor ihnen auf dem Boden. Zur Linken Gottes war der Engelssturz dargestellt: Ein Engel, wohl der Erzengel Michael, stieß mit einer Lanze nach einem anderen Engel, der zu seinen Füßen lag. Zwei weitere Engel wurden ebenfalls vertrieben, einer davon, hielt eine Fackel: Luzifer. Unter dem Schiffsbug wurden wohl die Feinde der Kirche zerquetscht. Eine von zwei realisierten Wechselszenen des Triumphbogens zeigte jenen dramatischen Moment aus der Opferung Isaaks, in dem der Engel Abraham davon abhält, das erhobene Schwert auf seinen Sohn herabfahren zu lassen. Den Hintergrund der Opferungsszene bildete der „[...] Abschlussprospekt [...], der unter der schwebenden, von Engeln getragenen Monstranz mit dem Altarsakrament in einer Strahlengloriole Golgatha mit den drei Kreuzen

Abb. 3: Innenraum, Halbsäulen und verkröpftes Gebälk der Vierung, Aufnahme: 2015.

zeigt.“¹⁰ Hierbei handelte es sich um eine gängige typologische Gegenüberstellung der Szene aus dem Alten Testament mit der Kreuzigung Christi. Die Holzfiguren waren dabei äußerst realistisch gestaltet, „[...] mit Glasaugen versehen und mit Stoff bekleidet.“¹¹

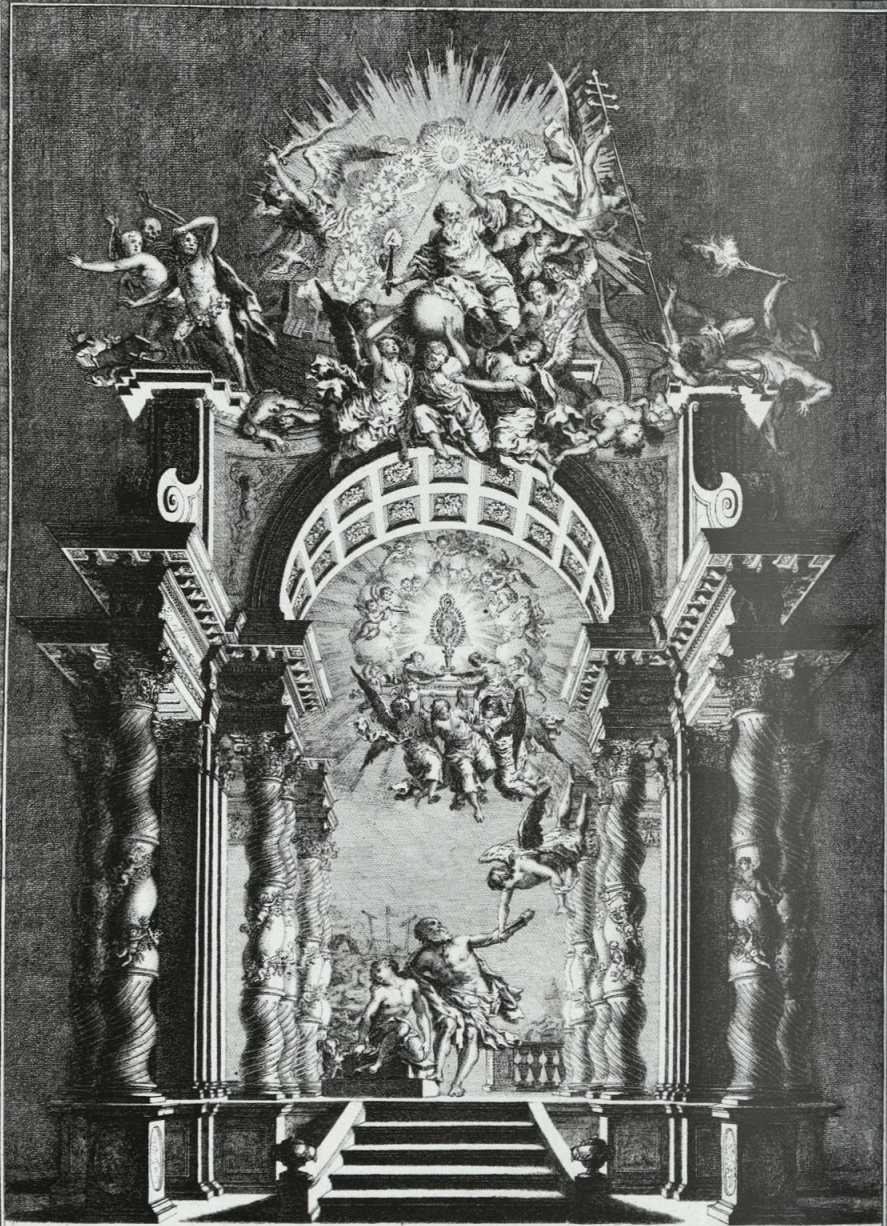
Das Kulissenheiligrab beeindruckte also nicht nur durch seine Dimensionen und durch gestalterischen Aufwand, vielmehr sollten die Darstellungen eine Botschaft transportieren, die für die Gläubigen der Zeit klar erkennbar war: Die Auflehnung gegen Gott führt zur Bestrafung, zum Ausstoß aus der Gemeinschaft der Gläubigen. Der Glaube an Gott hingegen, das Vertrauen auf ihn, führt zur Erlösung. Der Opfertod Jesu, der in der Eucharistiefeyer wiederholt wird, wird dabei als zentrales Moment der Heilsgeschichte hervorgehoben. Die Teilnahme an der Eucharistie wiederum ist auch als Zeichen der Teilhabe an der Gemeinschaft der Gläubigen zu verstehen. Zur Entstehungszeit des Heiligen Grabes stellte die von Engeln getragene Kugel mit Gottvater eine gestalterische wie inhaltliche Verbindung zum Kugel-Tabernakel auf der Altarmensa her, die ebenfalls von Engeln getragen wurde (Abb. 7).¹² Eventuell handelt es sich bei den vier Engeln, die die Monstranz tragen, um eine Anspielung auf die „vier Wesen“ der Johannes-Offenbarung (4,8), die Gott preisen. Diese wiederum werden schon seit der Frühzeit der Kirche auf die vier Evangelisten bezogen,¹³ die ja die Mensa zu beiden Seiten flankieren.¹⁴ Während der Karwoche war der Chorbereich mit dem Tabernakel und den Evangelisten-Skulpturen durch das Heilige Grab für die Gläubigen nicht sichtbar, wenn man davon ausgeht, dass diese temporäre Architektur vor dem Chorraum zur Aufstellung kam. Umgekehrt aber wurde das



Abb. 4: Detail der Stuckdekoration, Aufnahme: 2015.



Abb. 5: Chorraum. Aufnahme: 2015.



Sancti Sepulchri in Templo Electorali SS. Adalidis et Cajotani Monachij apud R.R.P.P. Theolonicos quatuor annis in Hebdomada Sacra pro
 Parasceve erigi soliti quod proclarum Opus circa annum 1673 a celebri Aula Electoralis Pictore Theobaldo M. de
 de Gump Tirrolensi non solum inventum sed et juxta artis Arduitate leges exacte constructum fuit una
 cum Stabulis Sacrificium Abrahami experimentibus quas aeterna memoriae vir D: Andreas Eisenberger
 Serenissimi Electoris Bavariae Sculptor mirifica prorsus arte elaboravit. Michael Hartwagner Sculp. Monachij.

Mis au jour en 1771. sous la direction de F. de Cuillies fils.

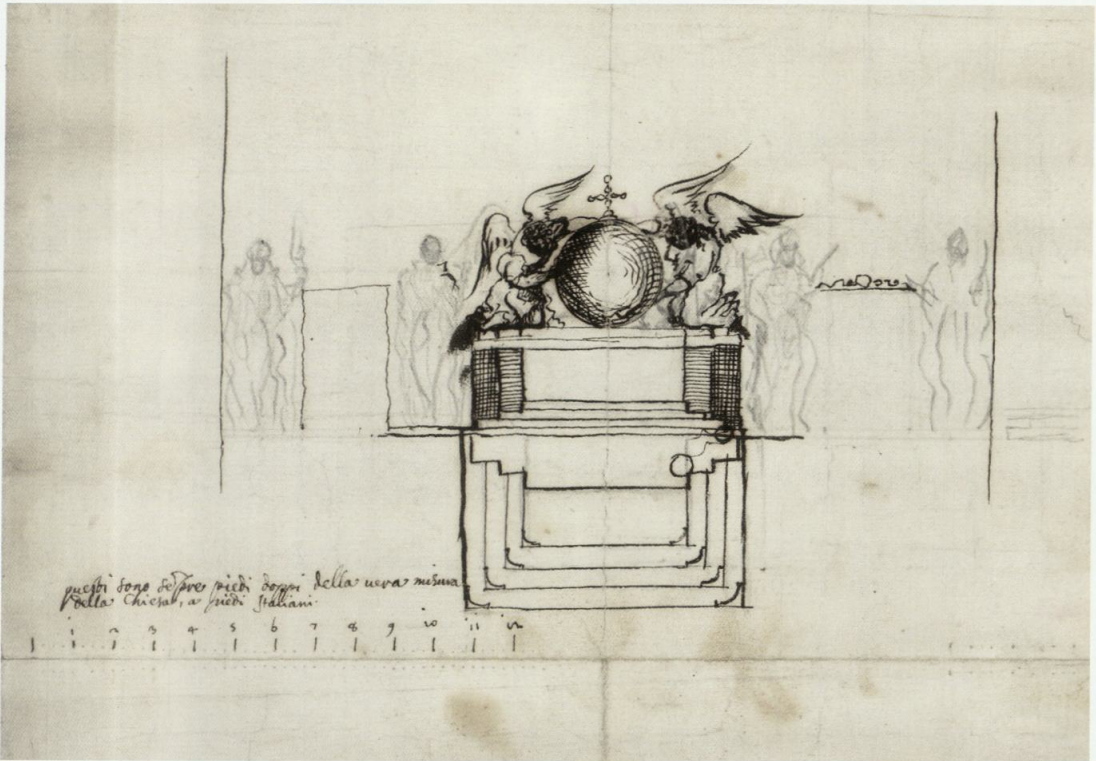


Abb. 7: Antonio Spinelli: Entwurfsskizze des Hochaltars mit Kugel-Tabernakel. Zeichnung: Gرافit und Tusche, 30,3 x 32 cm, ca. 1674/75. Bayerisches Hauptstaatsarchiv, PISg. 7816.

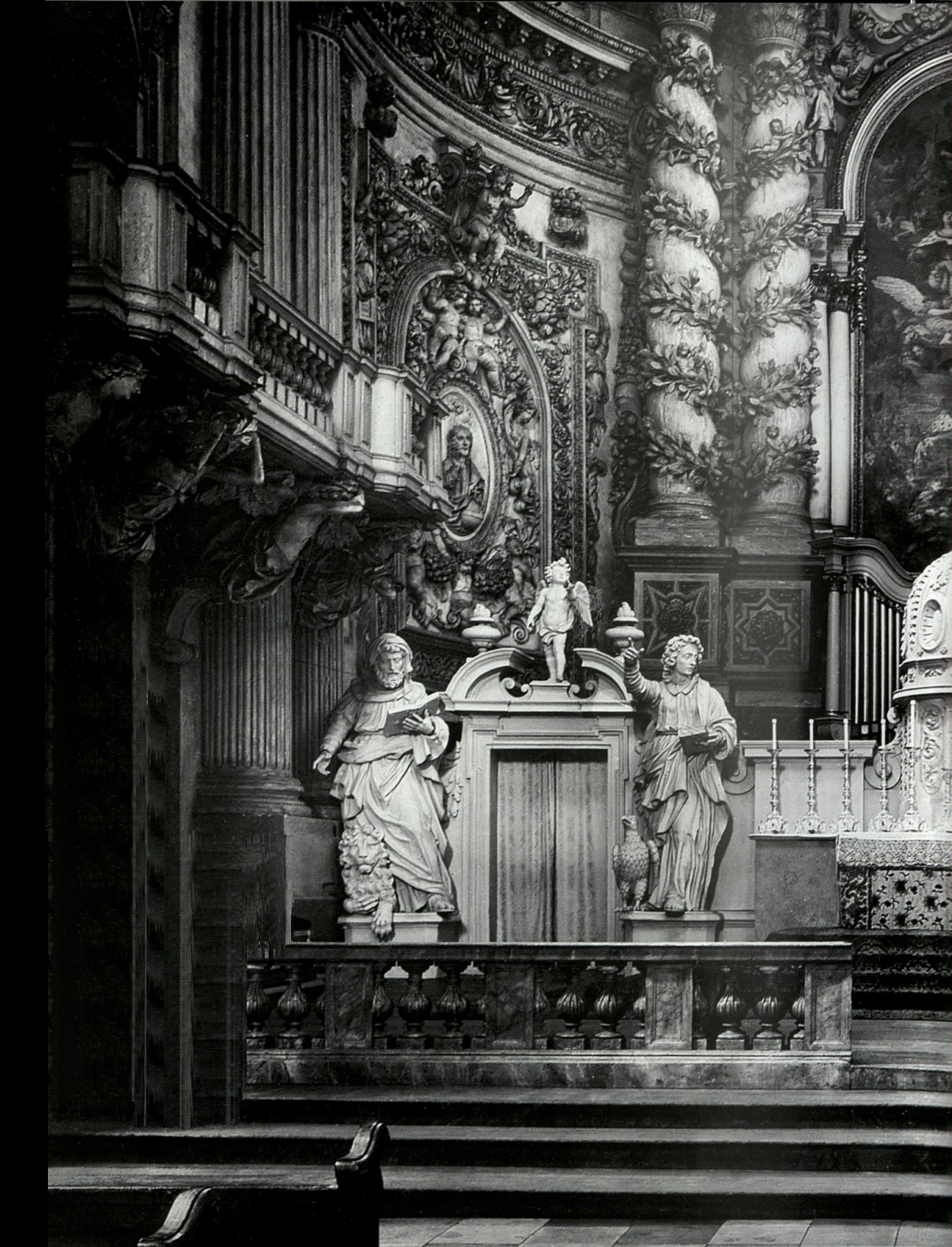
Allerheiligste, in der Monstranz, im Rahmen der sogenannten Präskantifikationsmesse des Gründonnerstags in die szenische Darstellung des Heiligen Grabes überführt.¹⁵ Am Karfreitag wurde der Leib Christi, in Form einer Skulptur Faistenbergers, zum Altar gebracht, wo er dann am Ostersonntag auferstand. Letzteres wurde während der Messe wohl durch einen großen Strahlenkranz symbolisiert.¹⁶ Man kann also von

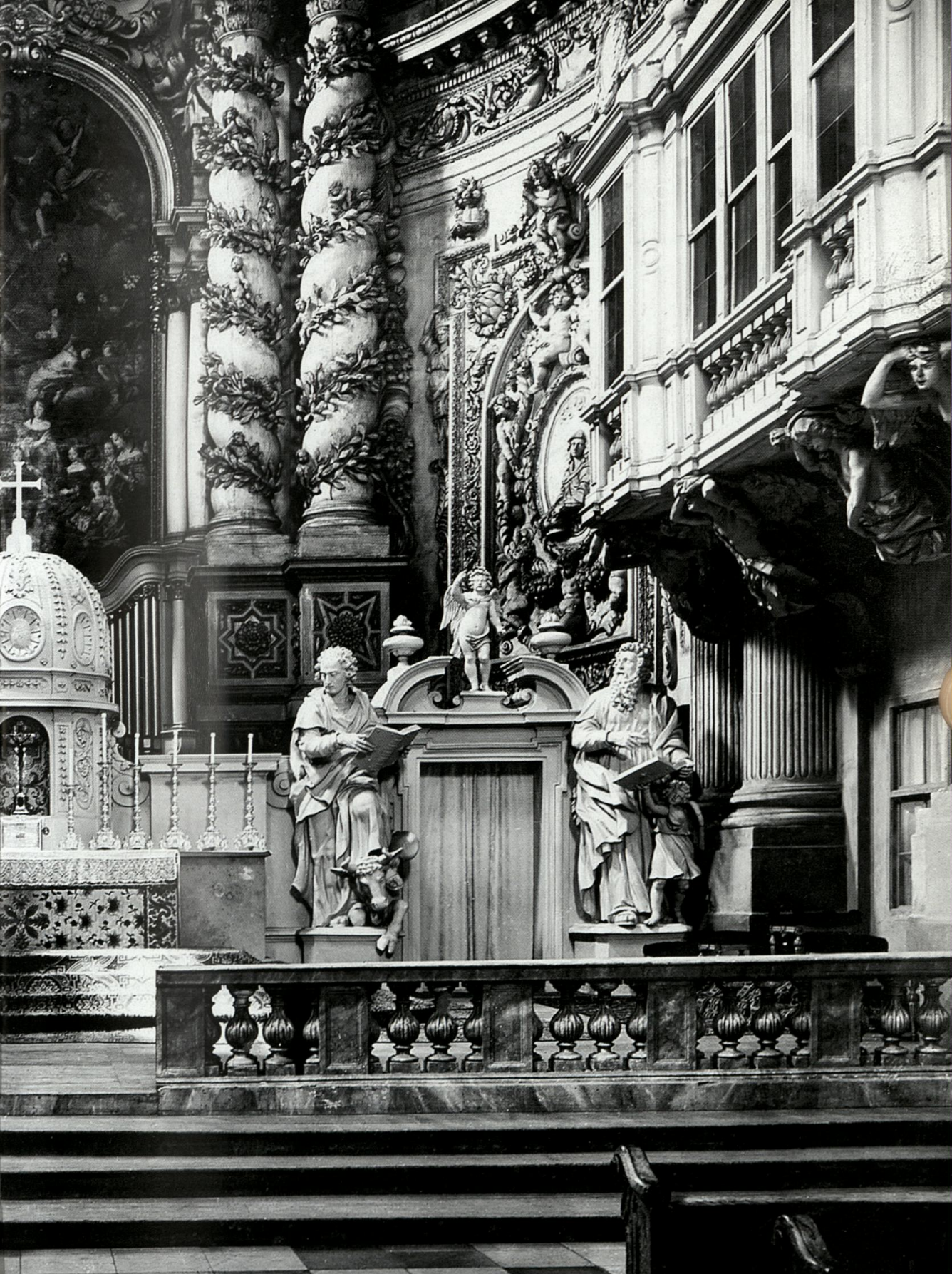
einer geradezu dramaturgischen Inszenierung der Liturgie sprechen, die sich temporärer Kulissen und Requisiten bediente. Die Eucharistie stand dabei stets im Zentrum – ihre Bedeutung war beim Konzil von Trient besonders betont worden.¹⁷

In der Folge des Konzils kam es auch zur Umgestaltung der Innenräume katholischer Kirchen, wobei im Chorraum die typische

Abb. 6: Michael Hartwagner: Heiliges Grab von St. Kajetan in München, in: Cuvilliés, François de, Œuvres, München ca. 1772, Serie E, Nr. 10, S. 121.

S. 58/59:
Abb. 8: Oratorium, historische Aufnahme, um 1895. Vorlage: Kontaktabzug einer circa 18 x 24 cm großen Gelatinetrockenplatte.





Verbindung aus aufwendig gestaltetem Altarretabel mit architektonischer Rahmung, einem sogenannten Ädikula-Altarretabel, Tabernakel und großer Mensa entstand, die genug Platz zur Zelebration durch Priester und Diakone bot.¹⁸ Zunächst freilich musste der Blick vom Laienraum zum Chorraum freigegeben werden, denn bis dato waren beide Bereiche durch einen Lettner getrennt. Vom Langhaus aus war der Hochaltar an der Stirnwand der Apsis also vor dem Tridentinum grundsätzlich nicht sichtbar. Zusätzlich vergrößert wurde die Sichtbarkeit durch den Wechsel von Bunt- zu Klarglas. Das Tageslicht sollte nun möglichst ungehindert in den Kirchenraum strömen, um die Messfeier und das ikonografische Programm der Ausstattung für die Gläubigen gut sichtbar zu machen.¹⁹ Bei der Errichtung der Theatinerkirche wurden alle diese Punkte umgesetzt, allerdings wurden Mensa und Tabernakel deutlich vor dem Altarretabel positioniert. Der Zwischenraum war durch eine Chorschranke, die durch die Skulpturen der vier Evangelisten, zwei Portalarchitekturen und verbindende architektonische Elemente gebildet wurde, vom restlichen Kirchenraum abgetrennt; er diente als Mönchs- und Musikchor.²⁰ Diese Separierung geht wohl auf den Ordensgründer, den Heiligen Kajetan von Thiene (1480 – 1547, Heiligsprechung 1671), zurück: Die Patres sollten sich ganz auf ihren Glauben konzentrieren können, ohne Blickkontakt zum Laienraum zu haben.²¹ Zugleich kamen ihre Gesänge damit aus dem Verborgenen, wurden gleichsam zur „vox angelica“.²² Diese Lösung stand nicht im Widerspruch zum Tridentinum, denn Eucharistiefeier und Tabernakel konnten vom Laienraum aus ja gut gesehen werden. Hierbei können die vier Evangelisten zuseiten des Kugel-Tabernakels gleichsam als „Missionare“ inter-

pretiert werden, als Verbreiter des katholischen Glaubens, wie es in einer zeitgenössischen Beschreibung des Kugel-Tabernakels von San Giorgio Maggiore, einem möglichen Vorbild der Münchner Lösung, heißt – dort wird die Kugel von den vier Evangelisten getragen.²³ In Fortführung der Theater-Analogie kann man sagen, dass die Chorschranke der Theatinerkirche ein regelrechtes Proszenium bildete, und zwar sowohl in antiker wie in barocker Tradition. In antiker Tradition, weil unmittelbar davor die liturgischen Handlungen vollführt wurden.²⁴ In barocker Tradition, weil sich dort das Oratorium der kurfürstlichen Familie befand – analog zu Logen, die im Bereich zwischen Zuschauerraum und Bühnenvorhang lagen (Abb. 8).²⁵ Eine weitere Analogie zwischen Theater und Sakralraum bestand nämlich darin, dass die Position des Besuchers im Kirchenraum Ausdruck seiner hierarchischen Stellung war. Besonders deutlich wird dies im Falle von Oratorien oder auch Emporen:²⁶ „Wie im Theater erwecken [...] Chororatorien die Vorstellung elitärer Sitzplätze, von denen aus nur wenige privilegierte Zuschauer das Geschehen am Altar unmittelbar verfolgen können.“²⁷ Die hierarchische Sonderstellung der Nutzer von Oratorien äußerte sich also in doppelter Weise: Sie waren räumlich hervorgehoben und befanden sich, wie in der Theatinerkirche, in direkter Nähe zum Ort der Zelebration der heiligen Messe, seitlich über der Altarmensa. Sie konnten also in besonderer Weise teilhaben an der Realpräsenz Christi.

Abb. 9: Antonio Zanchi: Entwurf für den Hochaltar der Theatinerkirche München. Gemälde: Öl auf Leinwand, 110 x 66 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen.



Auftritt des Hauses Wittelsbach (und Savoyen). Erster Akt: die Ausstattung

Die Wittelsbacher waren aber nicht nur temporär, im Oratorium, in der Theatinerkirche präsent. Insbesondere die Stifter der Kirche, Kurfürstin Henriette Adelaide (1636 – 1676) und Kurfürst Ferdinand Maria (* 1636; reg. 1651 – 79), waren an mehreren Stellen ‚gegenwärtig‘ – nicht zuletzt am Hochaltar. Das Altarblatt wurde zwar im Zweiten Weltkrieg zerstört, doch haben sich eine Zeichnung und ein gemalter Entwurf (Abb. 9) sowie Fotografien erhalten. Das hochrechteckige Gemälde war vertikal in drei Bereiche gegliedert: Die untere Zone dominierte eine Darstellung des Stifterpaares, umgeben von ihren Kindern und in Begleitung des Leibarztes sowie der Obersthofmeisterin der Kurfürstin – als Referenz an deren Bemühungen um die Geburt des lange ersehnten Thronfolgers.²⁸ Max Emanuel stand im Mittelpunkt dieser Zone, zwischen dem Kurfürstenpaar. Sein Vater hielt einen großen, wohl auf Fernsicht konzipierten Reichsapfel über ihn. Zu Füßen der Familie präsentierten zwei Pagen ein Modell der Theatinerkirche im Sinne einer Votivgabe. Unmittelbar über Henriette Adelaide und Ferdinand Maria begann die Sphäre des Himmlischen: Auf einem Wolkenpodest befanden sich die Heilige Adelheid, Namenspatronin der Kurfürstin und Titularheilige der Kirche, und der Heilige Kajetan von Thiene, der Gründer des Theatinerordens, der 1671 auf Betreiben des Kurfürstenpaares heiliggesprochen und 1672 zum Schutzpatron Bayerns erkoren wurde.²⁹ Die Heiligen vermittelten natürlich zwischen dem Kurfürstenpaar und der Dreifaltigkeit. Zugleich symbolisierten die Heiligen die fürst-

lichen (Kaiserin Adelheid) und theologischen Tugenden (Kajetan), deren Beachtung auch dem Thronfolger anempfohlen wurde.³⁰ An der Spitze thronten Christus und Gottvater zuseiten einer Kugel, vor der die Taube – als Symbol des Heiligen Geistes – schwebte. Christus hielt den rechten Arm im Segensgestus erhoben. Die Trinität wurde ‚getragen‘ von Engeln und war umgeben von weiteren, musizierenden Engeln. „Himmlische Musik“ erklang ja auch während der Messe vom Hochaltar, wobei deren Erzeuger im Mönchs- und Musikchor für die Laien verborgen blieben.³¹ Über dem Gemälde, zwischen dem gesprengten Gebälk der architektonischen Rahmung und unter dem abschließenden Fenster, trägt ein Putto mit erhobenen Armen die Last des viel zu großen Kur-Hutes (Abb. 10). Der Kur-Hut erscheint mehrfach an prominenter Stelle im Kirchenraum, unter anderem über dem Hauptportal, ebenfalls vor einem Fenster (siehe unten). Die besondere Betonung der Kurwürde mag damit zusammenhängen, dass diese erst 1623 von Pfalzgraf Friedrich V. (reg. 1610 – 1623) an seinen Vetter, Maximilian I. (reg. 1597 bis 1651), den Vater Ferdinand Marias, übergegangen war. Es ist eine der ironischen Volten der Geschichte, dass ausgerechnet dessen lange ersehnter Sohn und Nachfolger, Max Emanuel, die Kurwürde 1705 (bis 1714) verlor.³² Seitlich flankiert wird der Putto von den Wapenkartuschen Bayerns und Savoyens. Sicher ist es nicht abwegig, in diesem ‚Putto‘ den Thronfolger Max Emanuel zu sehen, der gleichsam im göttlichen Licht auf die Erde herabkommt³³ – als Verweis auf die göttliche Gnade seiner Geburt. Am höchsten Punkt der Altararchitektur aber ist das Wappen des von Kajetan gegründeten Theatinerordens ange-



Abb. 10: Hochaltar, Detail. Aufnahme: 2015.

bracht, dessen Fürsprache die Gnade der Geburt des Thronfolgers zu verdanken war.³⁴ Die Kugel als „Symbol göttlicher Allmacht“ im Rahmen der Trinitätsdarstellung korrespondierte mit dem Reichsapfel als Symbol weltlicher Herrschaft der Wittelsbacher. Hier wurde letztlich das Gottesgnadentum der Regentschaft der Wittelsbacher visualisiert. Tatsächlich ist dies ja die Kernaussage des Hochaltarblattes: Durch göttliche Gnade wurde der lange ersuchte Thronfolger geboren, der sogar den Namen des Sohnes Gottes, Emanuel (Is 7,14; Mt 1,23), erhalten hatte.³⁵ Zu dessen Lebzeiten konnte das Gemälde eben diese besondere „göttliche[n] Begnadet-

heit“ repräsentieren, wie es auch für folgende Generationen auf ihre „begnadete“ Herkunft verweisen konnte.³⁶

Zudem standen am Hochaltar von St. Kajetan die Kugel der Trinitätsdarstellung und der Reichsapfel des Hochaltarblattes in Bezug zum Kugel-Tabernakel, dessen Kugel ebenfalls als Reichsapfel gestaltet war.³⁷ Letzterer symbolisierte sicher die „Weltherrschaft Christi“.³⁸ Ergänzt wurde dies durch Stuckreliefs zuseiten des Hochaltars: Auf der vom Laienraum aus gesehen linken Seite ist Christus als Salvator Mundi mit dem Reichsapfel in der Hand dargestellt – ursprünglich hielt bei diesem Typus Christus eindeutig einen Globus, der



Abb. 11: Hochaltar, Detail. Aufnahme: 2015.

mit einem Kreuz versehen war.³⁹ An der Spitze der prachtvollen Stuckrahmung hockt ein Putto auf einer Volute und weist mit den Händen in Richtung Altarblatt. Das Relief auf der anderen Seite zeigt Maria als Himmelskönigin; sie ist von einem Strahlenkranz umgeben, die Krone hält sie in der Hand. Die Botschaft dieser Verschränkung von christlicher und weltlicher Herrschaftsikonografie am Hochaltar scheint ziemlich klar zu sein: Christus ist der Weltenherrscher, die irdische Herrschaft über ein Gebiet hingegen ist von der Gnade Gottes abhängig. Auf dem Sprenggiebel des Hochaltars wurde ein Skulpturenprogramm umgesetzt, welches die „genealogia sacra“ von Henriette Adelaide

repräsentiert: die Selige Luise (Ludovica) von Savoyen, der Selige Herzog Amadeus IX. von Savoyen, der Heilige Ludwig IX. von Frankreich – über Jahrhunderte waren das Haus Savoyen und Bourbon bzw. Capet durch Heiratspolitik miteinander verbunden – und die Selige Margareta von Savoyen (Abb. 11).⁴⁰ Das Geburtsthema wird am rechten Querschiffaltar in Form des Gemäldes „Heilige Sippe“ (1676) von Carlo Cignani (1628 – 1719) wieder aufgegriffen (Abb. 12). Im Zentrum ist Maria als Himmelskönigin auf dem Muschelt tron dargestellt, mit weißem Gewand, blau-rottem Mantel und Krone. Auf ihrem Schoß steht der Jesusknabe, der mit erhobenen Hän-

den nach oben weist. Von dort blickt Gottvater auf Maria und Christus hinunter. Er wird getragen von vier Engeln und stützt seine linke Hand auf eine blaue Kugel, während die rechte einen Kreuzstab hält. Neben ihm schwebt, von einem goldenen Strahlenkranz hinterfangen, die weiße Taube als Symbol des Heiligen Geistes. Eingefasst wird dieser Bereich von zahlreichen Engeln auf Wolken, die das Geschehen gebannt verfolgen. Zur Linken Mariens sind Elisabeth mit ihrem Mann, dem Priester Zacharias, und ihrem lange ersehnten Sohn, Johannes, dargestellt. Zu ihrer Rechten kniet ihre Mutter Anna, die einen Fuß des Jesusknaben hält. Am Rand steht ihr Vater Joachim, dazwischen befindet sich Josef. Maria, Anna, Elisabeth – alle drei Frauen wurden durch die Intervention Gottes nach langer Kinderlosigkeit schwanger.⁴¹ Zu Füßen der Gruppe kniet König David mit einer Harfe. Vor ihm halten zwei Putten eine Schriftrolle mit Psalm 132,11: „DE FRVCTV / VENTRIVIS TVI / PONAM / SVPER SEDEM / TVAM“.⁴² Im übertragenen Sinne bezieht sich diese Aussage natürlich auf die Geburt von Max Emanuel, auf seine wunderbare Geburt, die der Gnade Gottes zu verdanken war. Wie ein kleines Wunder wirkte früher auch die Entstehung der Perle in einer Muschel, weshalb sie zum Symbol der Geburt Christi avancierte.⁴³ Anschaulich gemacht wird dies in St. Kajetan in der Attikazone des Querschiffs, über den Nischen der Kirchenväter (Abb. 13). Dort bergen jeweils zwei Putten eine Kugel mit einem Kreuz aus einer Muschel.⁴⁴ Auch in der Attikazone des Langhauses finden sich Putti, die abwechselnd einen Kur-Hut und eine Kugel mit Kreuzzeichen tragen.⁴⁵ Die von einem Kreuz bekrönte Kugel in der Muschel steht natürlich für Christus. Zugleich kann sie als

neuerlicher Verweis auf den Reichsapfel als Insigne des Kurfürsten interpretiert werden. Darüber hinaus ist die Perle mit Kreuz auch Teil der Imprese Max Emanuels.⁴⁶

Auf dem gesprengten Giebel (Abb. 14) stehen auf jeder Seite zwei Heilige: die Heilige Christina, Namenspatronin der Mutter sowie der ersten Tochter von Henriette Adelaide, und der Heilige Maximilian, Namenspatron des Vaters und natürlich des Sohnes von Ferdinand Maria. Auf der jeweils anderen Seite standen bis zur Zerstörung im Zweiten Weltkrieg der Heilige Rochus, „Patron der Ärzte und Chirurgen“, und die Heilige Margareta, „Patronin der Ammen und Zuflucht bei ehelicher Unfruchtbarkeit“.⁴⁷

Der Altar am anderen Ende des Querschiffs ist dem Heiligen Kajetan geweiht (Abb. 15). Das Altarblatt (1671) stammt von Joachim von Sandrart (1606 – 1688). Es zeigt das wichtigste Ereignis aus der Vita des Heiligen, nämlich das Ende der Pest in Neapel 1656 durch sein Eingreifen. Der Altar wird wiederum von vier Statuen bekrönt, wobei nur das rechte Paar aus der Erbauungszeit stammt. Es stellt den Heiligen Antonius von Padua und die Heilige Katharina von Alexandria dar, zwei Patrone bei Nachwuchssorgen, für eine gute Schwangerschaft und Entbindung.⁴⁸

Auch die Innenseite der Eingangswand ist überaus prachtvoll gestaltet (Abb. 16). Das Hauptportal wird eingerahmt von kannelierten Halbsäulen, die mit Pilastern hinterlegt sind. In Fortsetzung der Halbsäulen setzen – über dem verkröpften Gebälk und der hier als Postament ausgebildeten Attikazone – zierliche Säulen an, die gleich doppelt mit Pilastern hinterlegt sind. Darüber folgt ein ebenfalls mehrfach verkröpfter Sprenggiebel. Diese aufwendige Rahmung fasst ein Fenster ein. In der architektonischen





Abb. 13: Stuckdekor im Querschiff, Detail: Putten holen eine Perle mit Kreuz aus einer Muschel.
Aufnahme: 2015.

Gestaltung findet sich hier also das Schema des Hochaltars in leicht reduzierter Form wieder. Direkt über dem Portal ist eine große schwarze Inschriftentafel mit in Gold gehaltenen Buchstaben angebracht. Übersetzt steht dort auf Lateinisch: „Dem Heiligen Kajetan von Thiene, dem Gründer des Priesterordens [der Theatiner] und innigst verehrten Fürsprecher, haben im Jahr des Heils 1675 – wie gelobt – Kurfürst Ferdinand Maria und Kurfürstin Henriette Maria Adelheid dieses Gotteshaus als Denkmal ihrer ewigen

Abb. 12: Carlo Cignani: Heilige Sippe, Öl auf Leinwand, 1676.

Dankbarkeit errichtet, da ihnen in Max Emanuel der Erbprinz und Garant für einen sicheren Fortbestand Bayerns geschenkt wurde.“⁴⁹ Über der Inschriftentafel, zwischen dem gesprengten Volutengiebel der Rahmung, sitzt ein Putto. In der Attikazone folgt das Doppelwappen (Bayern-Savoyen) des Kurfürstenpaares, über dem wiederum, auf Höhe des Fensters, der Kur-Hut folgt. Seitlich flankiert wird die Inschrift von den Personifikationen der Religio (Attribute: Kreuz, Buch und Flamme) und der „Magnificencia/Magnanimitas“ (Großherzigkeit), die in ihrer linken Hand eine ovale Tafel mit dem Grundriss von St. Kajetan hält und die im rechten Arm ein Füllhorn mit Goldmünzen trägt.⁵⁰



Abb. 14: Marien-Altar im nördlichen Querschiffarm. Aufnahme: 2015.



Abb. 15: Kajetan-Altar im südlichen Querschiffarm. Aufnahme: 2015.

Auftritt des Hauses Wittelsbach. Zweiter – und letzter – Akt: die Exequien

Neben dieser permanenten Präsenz insbesondere des Stifterpaares im Kirchenraum wurden dort auch temporäre Architekturen zum Ruhm des Hauses Wittelsbach errichtet, insbesondere im Rahmen der Trauerfeiern zu Ehren eines verstorbenen Kurfürsten bzw. einer Kurfürstin. In St. Kajetan fanden die dreitägigen Exequien statt, denn die Kirche fungierte auch als Grabliege der Wittelsbacher. In dieser Funktion löste sie die Jesuitenkirche ab. Die Gruft selbst war von Anfang an einfach gestaltet. Auch die Metallsärge waren schmucklos gehalten, bargen sie doch nur die „sterbliche Hülle“.⁵¹

Prachtvoll inszeniert wurden hingegen die Exequien, für die in der Vierung aufwendige temporäre Architekturen errichtet wurden. Zunächst fand nach dem Ableben eine Aufbahrung in den Privatgemächern der Residenz statt. Auf diese folgte eine öffentliche Aufbahrung in der Residenz. Die ganze Zeit wurden von mehreren Geistlichen Messen gelesen. Nach drei Tagen wurde der Leichnam in einen Sarg gelegt und in einem Trauerzug in die Theatinerkirche überführt, wo er im Chorraum aufgebahrt wurde. Nach der Vigil wurde der Sarg in die Fürstengruft verbracht. Ab dem folgenden Tag war die Theatinerkirche zur Vorbereitung der Exequien für ungefähr zwei Wochen geschlossen. Wände und Altargemälde wurden mit schwarzem Stoff verhangen und in der Vierung wurde ein aufwendiges *Castrum Doloris*, ein „Trauergerüst“, errichtet, dessen Zentrum ein Scheinsarkophag bildete.⁵² Bereits 1676 musste die Theatinerkirche derart umgestaltet werden, aus Anlass der Exequien

für Henriette Adelaide. Enrico Zuccalli (* 1642 – 1724) errichtete ein *Castrum Doloris*, dessen Aussehen durch einen Kupferstich Jeremias Renners überliefert ist (Abb. 17).⁵³ Ähnlich wie beim Kulissenheiligrab mag uns heute der Aufwand erstaunen, der für eine solche vergängliche Architektur getrieben wurde – zumal die Trauergerüste jeweils nur einmal zum Einsatz kamen. Beim *Castrum Doloris* für Henriette Adelaide handelte es sich um eine zweigeschossige, tempiettoartige Konstruktion, wobei die untere Zone einen quadratischen Grundriss aufwies, während die obere Etage wahrscheinlich einen achteckigen Grundriss hatte. Auf eine Kuppel folgte eine hohe Laterne, deren Abschluss, über einem Volutendach, eine von einem Kreuz bekrönte Kugel bildete. Eingfasst wurde die Konstruktion durch eine Balustrade. An den Ecken waren hohe, mehrgeschossige Kandelaber für Kerzen und Öllampen angebracht, die sicher ebenso zur eindrucksvollen Illumination des *Castrum* und des Vierungsraums beitrugen wie die Kerzen auf den Bögen der Kuppel und auf den Voluten des Laternendachs. Kurz gesagt: Das Trauergerüst war sicher in eine strahlende Lichtfülle getaucht, die sich effektiv gegen den schwarz verhangenen Hintergrund abhob. Tatsächlich bildete das Entzünden der Lichtquellen am *Castrum* einen wichtigen Bestandteil der Trauergottesdienste, wurde dadurch doch symbolisch die Dunkelheit der unteren Kirchenzone respektive des Todes überwunden und dem natürlichen respektive göttlichen Licht der Tambourkuppel angeglichen – als Zeichen der Überwin-

*Abb. 16: Innenseite der Portalwand.
Aufnahme: 2015.*



DIVO CAE IANO THIENEO
CLERICO REGULARI FUNDATORE
CREDITO ET SOCIETATE REGALE JURE
MAXIMAE ANNO 1683 IN AUSTRIA
BOHEMIA AMPLIATRICE BOHEMIA
POTESTATE CATHOLICA
FERDINANDUS ELECTOR
HMADELAIS ELECTRIX
ET TERRE MORAVIAE ET CATHOLICIS
TERRIS REG. POTESTATE
ANNO MDCLXXXV



dung des Todes.⁵⁴ Darüber hinaus lässt der Stich erahnen, dass sich zahlreiche symbolhaft-bildliche Darstellungen im Kirchenraum befanden, die zu Teilen um kurze Texte ergänzt waren. Dieser sogenannte „Trauerapparat [...] bringt als Medium der politischen Propaganda eine vorbildliche und beispielhafte Fürstengestalt vor Augen, die gut lebte und starb und deshalb ins Himmelreich aufgenommen wird.“⁵⁵

So wurde im Rahmen der Exequien für Max Emanuel, der am 26. Februar 1726 verstorben war, ein großes, gemaltes Sinnbild an der Fassade angebracht, „[...] den Tod als Maler darstellend, der die Sonne, die im Monat Februar im Zeichen des Fisches gestanden hat, umzeichnet in einem Totenkopf.“ Die Beischrift thematisierte die Gegensatzpaare „Dunkel und Tod, Sonne und Max Emanuel“.⁵⁶ Auf der Innenseite befand sich ein Sinnbild identischer Größe, das den gestürzten Koloss von Rhodos zeigte – auch hier erläuterte eine Beischrift den Bezug zu Max Emanuel. Den schwarz verhangenen Innenraum bereicherten zwölf Emblemata, die die Tugenden und Leistungen des Verstorbenen priesen. Zentrum und Blickpunkt der Inszenierung war das hohe Trauergerüst, das angeblich von circa tausend Kerzen und Fackeln dramatisch illuminiert wurde.⁵⁷ Zuvor hatten alle Glocken der Stadt zur Vigil geläutet. Ein Trauerzug führte von der Residenz zur Theatinerkirche, wobei jeder seinen festgelegten Platz hatte und in vorgeschriebener Trauerkleidung erschien. Die kurfürstliche

Familie saß während der Messe im Chorraum, unter einem schwarzen Baldachin. Am nächsten Tag folgten vom Morgen bis zum frühen Nachmittag die Leichenpredigt und das Hochamt sowie die Segnung des Sarges, der von Fackelträgern flankiert wurde. Danach formierte sich der Trauerzug in umgekehrter Richtung, zur Residenz. Am späteren Nachmittag fand die Vigil statt. Der Ablauf der beiden folgenden Tage war identisch.⁵⁸

Bühne frei für die Evangelisten

Wenn Ableithners Evangelisten-Skulpturen sprechen könnten – sie hätten viel zu erzählen, standen sie doch über Jahrhunderte im ‚Rampenlicht‘ des Chorraums. Berichten könnten sie von Exequien, von liturgischen Spielen zur Passionszeit, von Patroziniumsfesten, von der Musik, die hinter ihrem Rücken erklang, von aufwendigen Renovierungsarbeiten, von den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs sowie von den anschließenden Wiederaufbau- und Umgestaltungsmaßnahmen. Sie könnten auch über das ursprüngliche Aussehen des Chorraums Auskunft geben. War der Kugel-Tabernakel aus Metall, vielleicht golden und erfüllten also goldene Lichtreflexe Altarbereich und Chorschranke? Oder die Engel: Waren sie aus Holz oder Metall, waren sie weiß gehalten, bronzefarben, silbern, golden oder vielleicht zweifarbig? Waren also Körper und Flügel unterschiedlich gefasst? Wir wissen es nicht. Immerhin haben die obigen Ausführungen gezeigt, welch hohen Stellenwert die Motive Kugel bzw. Reichsapfel im gesamten Kirchenraum einnehmen. Sie stehen für die Allmacht Gottes, für die Weltherrschaft Christi, für die weltliche Herrschaft der Wittelsbacher und für

Abb. 17: Enrico Zucalli (Zeichner), Jeremias Renner (Stecher): Katafalk für Henriette Adelaide von Bayern. Kupferstich: 39,4 x 28,2 cm, um 1676. Kunstbibliothek Berlin.

die Gnade der Geburt Max Emanuels. Diese Gnade steht im Zentrum des visuellen Programms der Theatinerkirche. Eine Gnade, die wesentlich der Fürsprache des Heiligen Kajetan zu verdanken war, wie das ursprüngliche Hochaltarblatt deutlich machte. Zum Dank dafür erhielt der Theatinerorden eine prachtvolle Kirche und ein Kloster in prominenter Lage, gegenüber der Residenz. Ein ‚Geschenk‘, das die Frömmigkeit und Großzügigkeit der Stifter dokumentiert. Vor allem aber wurde mit der Votivkirche die besondere Begnadetheit des Kurfürstenpaares, des Thronfolgers und, implizit, auch der folgenden Generationen herausgestellt. Die Kirche wurde Hofkirche und beherbergte die Grablege der kurfürstlichen Familie. Natürlich wurde hier auch Henriette Adelaide

beigesetzt, die auf dem Hochaltarblatt stets gegenwärtig blieb. Ihre hervorgehobene Bedeutung macht das Figurenprogramm des Hochaltars deutlich, das auf die seligen Frauen ihrer Familie und den Heiligen Ludwig von Frankreich verweist.

Hervorgehoben war auch die Stellung der kurfürstlichen Familie im Kirchenraum, im Oratorium seitlich über dem Hochaltar. Die Evangelisten hätten zu ihnen aufblicken müssen. Darum ging es natürlich nicht. Wichtig war vielmehr, die eigene Stellung räumlich zum Ausdruck zu bringen und sich dabei in unmittelbarer Nähe zu Hochaltar und Eucharistie zu befinden. Anders formuliert: Den Logenplatz mit bestem Blick auf die Bühne zu haben.

1 Elisabeth nach der Geburt ihres Sohnes Johannes. Lk 1,25.

2 Ertl 1690, S. 121 f.

3 Altmann 1978, S. 17.

4 Bühren 2014, S. 104 – 109.

5 Brossette 2002, S. 91.

6 Besch 1983, S. 78 – 85.

7 Besch hält diesen Ort aufgrund der Ausmaße, der zentralperspektivischen Anlage und der liturgi-

schen Bedeutung für den wahrscheinlichsten: Besch, S. 83.

8 Kaute 1994, Spalte 223.

9 Hohl 1994, Spalte 178 f.

10 Ebenda, Spalte 190.

11 Ebenda.

12 Aufgrund der Recherchen von Thomas Reiser kann heute davon ausgegangen werden, dass so die ursprüngliche Gestaltung des Hochaltars aussah:

- Reiser 2012. Vgl. folgende zeitgenössische Quelle:
 „Neben dem Chor=Altar sehnd zwey grosse
 Cherubim / und dann die vier Heiligen Evangelisten
 über Manns Grösse / trefflich gestellt.“: Ertl
 1690, S. 121.
- 13 Holländer 1994, Spalte 459. Braunfels 1994, Spalte
 170.
- 14 Vgl. den Kugel-Tabernakel auf dem Hochaltar von
 San Giorgio Maggiore in Venedig (Bronze, Ende
 16. Jh.): Dort tragen die vier Evangelisten einen
 Globus, auf dem Gottvater steht; der Heilige Geist
 ist als Taube dargestellt: Hamm 2010, S. 144.
 Hamm verweist auch darauf, dass Pater A. Spinelli
 (1630 – 1706), auf den der Entwurf des Taberna-
 kels der Theatinerkirche zurückgehen dürfte, als
 Paduaner, der in Venedig als Novize diente, diese
 Lösung höchstwahrscheinlich gekannt hat: ebenda.
- 15 Besch 1983, S. 81.
- 16 Besch 1983, S. 83.
- 17 Die folgenden Ausführungen basieren auf: Bros-
 sette 2002, S. 93 – 120.
- 18 Bühnen 2014, S. 98 f.
- 19 Bühnen 2014, S. 97.
- 20 Vgl. Reuter 2010, S. 64.
- 21 Besch 1983, S. 60.
- 22 Ebenda, S. 60. Vgl. Hamm 2010, S. 144.
- 23 Hamm 2010, S. 144.
- 24 Proskension:
<http://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary.htm> [Erstellungsdatum unbekannt,
 abgerufen am 29.07.2015].
- 25 Frühe Beispiele für große Logen zuseiten des
 Orchesters in Deutschland stellen das Schlosstheater
 (1667 – 78) sowie das Schlossopernhaus (1687
 bis 89) von Hannover dar. Beim Opernhaus
 fungierte die Loge der rechten Seite als „Fürsten-
 loge“: Schrader 1988, S. 50 und S. 56. Bei beiden
 Beispielen war der Bereich zwischen Bühne und
 Zuschauerraum allerdings noch nicht im Sinne
 eines Proszeniums ausgebildet. ‚Richtige‘ Proszenium-
 slögen finden sich dann beim Dresdner Opern-
 haus (1718 – 19): ebenda, S. 77.
- 26 Brossette 2002, S. 146 f.
- 27 Ebenda, S. 166.
- 28 Altmann 1978, S. 8 f.
- 29 Ebenda, S. 9.
- 30 Ebenda.
- 31 Altmann 1978, S. 11.
- 32 Wolf 2015.
- 33 Altmann 1978, S. 10.
- 34 Ebenda.
- 35 Ebenda.
- 36 Hermann 2007, S. 7.
- 37 Altmann 1978, S. 11.
- 38 Hamm 2010, S. 144.
- 39 Legner 1994, Spalte 423 f.
- 40 Altmann 1978, S. 12.
- 41 Ebenda, S. 13.
- 42 „Einen Spross aus deinem Geschlecht / will ich
 setzen auf deinen Thron.“ (Einheitsübersetzung
 der Heiligen Schrift).
- 43 Vgl. Altmann 1978, S. 14.
- 44 Ebenda.
- 45 Ebenda, S. 17.
- 46 Ebenda.
- 47 Altmann 1978, S. 15.
- 48 Ebenda.
- 49 „DIVO CAIETANO THIENAE / CLERICOR[VM]
 REGVLARIV[M] FVNDATORI / OB
 DATV[M] EX VOTO ELECTORALE[M] PRIN-
 CIP[E]M / MAXIMILIANVM EMMANVELEM
 / PROTECTAMQ[VE] AMPLIORI PROLE
 BAVARIAM / PATRONO CHARISSIMO /
 FERDINANDVS M[ARIA] ELECTOR /
 H[ENRIETTA] M[ARIA] ADELA[IDA] IS
 ELECTRIX / AETERNAE MONVMENTV[M]
 GRATITVDINIS / TEMPLVM HOC POS-
 VERE / AN[NO] SAL[VTIS] MDCLXXV.“
 Übersetzung von Altmann 1978, S. 8.
- 50 Ebenda, S. 8.
- 51 Besch 1983, S. 103 f.
- 52 Hermann 2007, S. 9.
- 53 Für eine sehr gute Abbildung des Kupferstichs
 siehe: Hermann 2007, Tafelband,
 Abb. 2: http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2007/0760/pdf/2_disstsbild.pdf
- 54 Hermann 2007, S. 10.
- 55 Ebenda, S. 11.
- 56 Besch 1983, S. 130.
- 57 Ebenda.
- 58 Ebenda, S. 131.

Abbildungsnachweis

- Cover Der Evangelist Lukas in der Theatinerkirche, Detail. 21
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2015.
- 2 Die Montage der Stierhörner.
Foto: Krisztina Sárközi, THD, 2011.
- 4 Das Fräsen der linken Schulterergänzung. 23
Foto: Adolf Mühlbauer, FORMSCAN, 2014.
- 6 Flügel und Holzkohle am Evangelisten Lukas, Detail. 24
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2013.
- 11 Der Evangelist Johannes auf dem Marien-Altar, Detail. 26
Foto: Joerg Maxzin, 2004.
- 14 Ergänzungen am Bozzetto.
Foto: Krisztina Sárközi, THD, 2010.
- 16 Antonio Triva: Prinzessin Henriette Adelaide von Savoyen. 28
Foto: bpk, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- 19 Sebastiano Bombelli: Kurfürst Ferdinand Maria mit Gemahlin Henriette Adelaide. 29
Foto: Blauel/Gnamm/ARTOTHEK.
- 20 Joseph Vivien: Thronfolger Maximilian II. Emanuel.
Foto: Blauel/Gnamm/ARTOTHEK.
Joseph Pötzenhammer: Historische Lithographie der Theatinerkirche.
Foto: bpk, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- François de Cuvillies d. J.: Zeichnung der Fassade der Theatinerkirche.
Foto: Erzbischöfliches Ordinariat München.
- Michael Wening: Die Theatinerkirche mit angrenzendem Kloster.
Foto: Getty Images.
- Abb. 1 Balthasar Ableithner: Der Evangelist Lukas.
Foto: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege.
- Abb. 2 Matthäus Merian: Die Ost- und Westfassade der Münchner Residenz.
Foto: Alexander Hartmann.
- Abb. 3 Hans Krumper: Ludwig der Bayer von der Kaisertreppe der Münchner Residenz.
Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen.
Foto: Eckhart Matthäus, 2015.

- 31 Abb. 4 Christoph Angermair d. Ä.: Münzschein des Kurfürsten Maximilian I. von Bayern. Bayerisches Nationalmuseum München. Foto: Walter Haberland.
- 32 Abb. 5 Gian Lorenzo Bernini: Der Heilige Longinus, Petersdom, Rom. Foto: bpk/Scala.
- 35 Abb. 6 Franz Joachim Beich: Das Prunkschiff „Bucentaur“ auf dem Starnberger See. Foto: Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen.
- 37 Abb. 7 Die Minerva, Heckfigur des Prunkschiffs „Bucentaur“. Bayerisches Nationalmuseum München. Foto: Bastian Krack.
- 38 Abb. 8 Balthasar Ableithner: Die Evangelisten Markus und Johannes. Foto: Bildarchiv Foto Marburg.
- 39 Abb. 9 Balthasar Ableithner: Die Evangelisten Lukas und Matthäus. Foto: Bildarchiv Foto Marburg.
- 44 Abb. 10 Carl Gustav von Amling: Kupferstich der Reiterstatue Kurfürst Max Emanuels. Münchner Stadtmuseum. Foto: Münchner Stadtmuseum.
- 48 Abb. 1 Der Innenraum von St. Kajetan. Foto: Eckhart Matthäus, 2015.
- 50 Abb. 2 Der Grundriss der Theatinerkirche (spiegelverkehrt), in: Cuvillies, François de, Folge E, 4 Blatt mit Titel. Foto: MAK, Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst.
- 52 Abb. 3 St. Kajetan, Halbsäulen und verköpftes Gebälk der Vierung. Foto: Eckhart Matthäus, 2015.
- 54 Abb. 4 St. Kajetan, Detail der Stuckdekoration. Foto: Eckhart Matthäus, 2015.
- 55 Abb. 5 St. Kajetan, Chorraum. Foto: Eckhart Matthäus, 2015.
- 56 Abb. 6 Michael Hartwagner: Heiliges Grab von St. Kajetan in München, in: Cuvillies, François de, Œuvres, München ca. 1772, Serie E, Nr. 10, S. 121. Foto: Münchner Digitalisierungszentrum MDZ.
- 57 Abb. 7 Antonio Spinelli: Entwurfs- skizze des Hochaltars mit Kugel- Tabernakel. Bayerisches Hauptstaatsarchiv, PlSg. 7816. Foto: Münchner Digitalisierungszentrum MDZ.
- 58 Abb. 8 St. Kajetan, Oratorium, um 1895. Foto: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege.
- 61 Abb. 9 Antonio Zanchi: Entwurf für den Hochaltar der Theatinerkirche München. Bayerische Staatsgemäldesamm- lungen. Foto: Blauel/Gnam/ARTOTHEK.
- 63 Abb. 10 St. Kajetan, Hochaltar, Detail, Putto mit Kur-Hut. Foto: Eckhart Matthäus, 2015.
- 64 Abb. 11 St. Kajetan, Hochaltar, Detail, Figuren im Giebel. Foto: Eckhart Matthäus, 2015.

- 66 Abb. 12 Carlo Cignani: Die Heilige Sippe.
Foto: Eckhart Matthäus, 2015.
- 67 Abb. 13 St. Kajetan, Stuckdekor im Querschiff, Detail Putten.
Foto: Eckhart Matthäus, 2015.
- 68 Abb. 14 St. Kajetan, Marien-Altar im nördlichen Querschiffarm.
Foto: Eckhart Matthäus, 2015.
- 69 Abb. 15 St. Kajetan, Kajetan-Altar im südlichen Querschiffarm.
Foto: Eckhart Matthäus, 2015.
- 71 Abb. 16 St. Kajetan, Innenseite der Portalwand.
Foto: Eckhart Matthäus, 2015.
- 72 Abb. 17 Enrico Zuccalli (Zeichner), Jeremias Renner (Stecher): Katafalk für Henriette Adelaide von Bayern. Kunstbibliothek Berlin.
Foto: bpk/Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin.
- 76 Abb. 1 Zerstörungen vor der Theatinerkirche, 1945.
Foto: bpk/Bayerische Staatsbibliothek/Archiv Heinrich Hoffmann.
- 78 Abb. 2 Blick in die zerstörte Theatinerkirche um 1945.
Foto: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege/Archiv Lis Römmelt.
- 79 Abb. 3 St. Kajetan, Schäden an den Figuren der Evangelisten Markus und Johannes.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.
- 80 Abb. 4 St. Kajetan, zerstörte Karyatiden der südlichen Empore.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.
- 81 Abb. 5 St. Kajetan, zerstörte Karyatiden der nördlichen Empore.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.
- 82 Abb. 6 St. Kajetan, Schadenskartierung der Chorschranke.
Grafik: THD, 2016.
Foto: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege.
- 83 Abb. 7 Blick durch den zerstörten Westflügel der Residenz um 1945.
Foto: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege/Archiv Lis Römmelt.
- 86 Abb. 1 Der Kopf des Evangelisten Lukas.
Foto: Joerg Maxzin, 2004.
- 88 Abb. 2 Der Adler des Johannes mit der Portalattrappe im Hintergrund.
Foto: Joerg Maxzin, 2004.
- 90 Abb. 3 Die provisorische Wiederaufstellung der Figuren von Markus und Johannes.
Foto: Joerg Maxzin, 2004.
- 91 Abb. 4 Die Schablonen von Lukas und Matthäus im Chorraum.
Foto: Joerg Maxzin, 2004.
- 92 Abb. 5 Entwurf für eine Stützkonstruktion im Innern des Lukas-Torsos.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, 2004.
- 95 Abb. 6 Die zusammengefügte Fragmente des Lukas in den Werkstätten der TU.
Foto: Joerg Maxzin, 2005.
- 96 Abb. 7 Der Engel mit ergänzten Flügeln auf dem provisorischen südlichen Portal.
Foto: Martina Klukas, 2007.
- 98 Computerberechnetes Bild des digitalisierten Lukas-Kopfes.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2016.

- 102 Abb. 1 3D-Studie der linken Hand des Lukas mit innenliegendem Animationsskelett.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2016.
- 105 Abb. 2 Studie des Evangelisten Matthäus im 3D-Drucker.
Foto: Joerg Maxzin, 2008.
- 107 Abb. 3 Der 3D-Druck der Matthäus-Studie aus ABS-Kunststoff.
Foto: Joerg Maxzin, 2008.
- 109 Abb. 4 Einscannen der Überreste der Lukas-Hand an der Hochschule Augsburg.
Foto: Joerg Maxzin, 2008.
- 109 Abb. 5 Die eingescannten Fragmente der Lukas-Hand.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2016.
- 111 Abb. 6 Digitale Studie der verloren gegangenen linken Lukas-Hand.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2016.
- 111 Abb. 7 Frästest: links der gefräste Daumen, rechts der historische Daumen.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2008.
- 114 Abb. 1 Der Bozzetto des Heiligen Lukas. Laser-Sinter-Modell aus Polyamid.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2012.
- 116 Abb. 2 Vier Ansichten des gescannten Lukas-Torsos in einem ersten Rendering.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, 2010.
- 118 Abb. 3 Bildschirmansicht des 3D-Modells für den Lukas-Bozzetto.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2016.
- 120 Abb. 4 Das rekonstruierte Sockelprofil.
Grafik: Michael Müller, THD, 2009.
- 121 Abb. 5 Anatomische Skizzen des Evangelisten Lukas.
Zeichnung: Krisztina Sárközi, THD, 2008.
- 122 Abb. 6 Bildschirmansicht des Lukas-Modells in der Software 3ds Max®.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2008
- 124 Abb. 7 3D-Simulation der Armierung für den Stierfuß des Bozzettos.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2010.
- 124 Abb. 8 Die eingebauten Armierungen aus ABS-Kunststoffstäben.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2010.
- 125 Abb. 9 Die ersten Modellierungsversuche mit Clay am Laser-Sinter-Modell.
Foto: Krisztina Sárközi, THD, 2010.
- 127 Abb. 10 Die dreieckige Aussparung in der Draperie.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2010.
- 128 Abb. 11 Der Bozzetto mit der neuen Buch-Position.
Foto: Krisztina Sárközi, THD, 2010.
- 131 Abb. 12 Der erste Bozzetto mit den modellierten Ergänzungen.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2011.
- 133 Abb. 13 Das nach dem CT errechnete 3D-Modell des ersten Lukas-Bozzettos.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2011.
- 133 Abb. 14 Die hohe Auflösung des CT-Scans im Querschnitt.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2011.
- 134 Abb. 15 Die digitalisierten Ergänzungen des ersten Lukas-Bozzettos.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2011.
- 135 Abb. 16 Virtuelle Bildhauerei in der Software ZBrush® am gescannten Bozzetto.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2011.
- 136 Abb. 17 Der finale Bozzetto, ausge-

- stellt in der Theatinerkirche.
Foto: Krisztina Sárközi, THD, 2011.
- 140 Abb. 1 Die Hörner des Stiers, die ersten Holz-Ergänzungen.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2011.
- 142 Abb. 2 Der stark beschädigte Stier des Lukas.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2009.
- 143 Abb. 3 Verschiedene handgehauene Bildhauerraspeln.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2016.
- 144 Abb. 4 Konzeptskizze des Stierkopfs.
Grafik: Joerg Maxzin, 2009.
Foto: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege.
- 146 Abb. 5 Rechte und linke Gesichtshälfte des Stiers im Soll-Ist-Vergleich.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2009.
- 147 Abb. 6 Konzeptskizze auf einem historischen Foto der Stierohren.
Zeichnung: Krisztina Sárközi, THD, 2012.
Foto: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege.
- 148 Abb. 7 Die Grundform des Stierohrs beim Anpassen an den Kopf.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2012.
- 149 Abb. 8 Verschiedene Schnitzwerkzeuge.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2016.
- 150 Abb. 9 Das 1:1-Modell des linken Stierohrs beim Modellieren mit Clay.
Foto: Krisztina Sárközi, THD, 2012.
- 151 Abb. 10 Das Modell des linken Stierohrs vor dem Vermessen im CT.
Foto: Krisztina Sárközi, THD, 2012.
- 153 Abb. 11 Der Stierkopf mit ergänzten Hörnern, Ohren und Locken.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2012.
- 156 Abb. 1 Der Fräs-Rohling für die rückseitige Ergänzung im Schulterbereich des Lukas.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2014.
- 158 Abb. 2 Momentaufnahme der Stier-Ergänzungen in der Software ZBrush®.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2013.
- 159 Abb. 3 Einzelpositionen aus dem Maßnahmenkonzept.
Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2012.
- 160 Abb. 4 Virtuelles Planen der Fußmontage.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2013.
- 160 Abb. 5 Virtuelles Planen der Fußmontage.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2013.
- 162 Abb. 6 Der neue Fuß des Lukas während des Fräsens.
Foto: Adolf Mühlbauer, FORM-SCAN, 2013.
- 164 Abb. 7 Der neue linke Fuß des Lukas, schwebend montiert.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2013.
- 165 Abb. 8 Die Hilfskonstruktion zur Montage des neuen Lukas-Fußes.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2013.
- 166 Abb. 9 Die Ergänzungsteile für das ausgebrannte Loch rund um den linken Fuß.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2013.
- 167 Abb. 10 Die Schnittfläche, an der ursprünglich die Stierflanke angefügt war.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2013.
- 168 Abb. 11 Das Konzept für die Fertigung des Stierfußes.
3D-Grafik: Gerd Brändlein, THD, 2013.
- 169 Abb. 12 Die Planungen für die Mon-

- tage von Stierflanke, Flügel und Stierbein.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2013.
- 170 Abb. 13 Das Stierbein während des Fräsens.
Foto: Adolf Mühlbauer, FORMS-CAN, 2013.
- 171 Abb. 14 Die fertig geschnitzte Klaue des Stierbeins.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2013.
- 172 Abb. 15 Bildhauerische Feinarbeiten in der Kirche, an der Stierflanke.
Foto: Gerd Brändlein, THD, 2013.
- 173 Abb. 16 Beim Ansetzen des Stierbeins.
Foto: Lisa Erdmann, THD, 2013.
- 174 Abb. 17 Die Verschraubungen von Flanke und Stierbein.
Foto: Gerd Brändlein, THD, 2013.
- 175 Abb. 18 Die Skizze für die Montage des Stierbeins.
Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2013.
- 176 Abb. 19 Der Stierflügel während des Fräsens.
Foto: Adolf Mühlbauer, FORMS-CAN, 2013.
- 178 Abb. 20 Der fertig geschnitzte Stierflügel.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2013.
- 179 Abb. 21 Der bis auf die linke Gesichtshälfte vollständig ergänzte Stier.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2013.
- 180 Abb. 22 Das 3D-Modell für die Ergänzung der Draperie im Bereich der linken Wade.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2013.
- 180 Abb. 23 Die Holz-Ergänzung für die Draperie über dem linken Fuß des Lukas.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2014.
- 183 Abb. 24 Der hauchdünne ergänzte Saum an der verkohlten Draperie.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2014.
- 184 Abb. 25 Die Montage der rechten Schulter, vom Fahrgerüst aus.
Foto: Raffael Maxzin, 2014.
- 185 Abb. 26 3D-Simulation der Rück- und Seitenansicht der rechten Schulter.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2016.
- 186 Abb. 27 Die ausgebrannte Lücke im Bereich des Gürtels.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2014.
- 186 Abb. 28 Montageplanung für die Ergänzung im Bereich des Gürtels.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2014.
- 188 Abb. 29 Die ergänzte rechte Hand des Evangelisten Lukas.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2014.
- 190 Abb. 30 Die Stange zur Verbesserung der Statik in der 3D-Simulation.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2014.
- 192 Abb. 31 Das Aufsatzelement für die Ergänzungen an der Rückseite von Hals und Schulter.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2014.
- 194 Abb. 32 Eine ergänzte Locke an der linken Seite des Kopfs.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2015.
- 194 Abb. 33 Das geschlossene Loch auf der linken Stirnseite des Lukas.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2015.
- 196 Abb. 34 Skizze für den Überwurf der Draperie oberhalb des Oberschenkels.
Zeichnung: Joerg Maxzin, THD, 2010.
- 196 Abb. 35 Die Holz-Ergänzung der Draperie oberhalb des Oberschenkels.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2014.
- 197 Abb. 36 Eine 3D-Ansicht der großen Ergänzung für die linke Seite der

- Lukas-Skulptur.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2014.
- 198 Abb. 37 Das für die Fertigung aufbereitete 3D-Modell der linken Schulter.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2014.
- 198 Abb. 38 Der Rohling für die linke Schulter in der CNC-Fräse.
Foto: Adolf Mühlbauer, FORM-SCAN, 2014.
- 198 Abb. 39 Die fertig gefräste linke Schulter des Lukas.
Foto: Adolf Mühlbauer, FORMSCAN, 2014.
- 200 Abb. 40 Die fertig gefräste linke Schulter des Lukas.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2015.
- 201 Abb. 41 Der Fräsling für das lange Draperiestück auf der linken Seite.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2014.
- 202 Abb. 42 3D-Ansicht des linken Ärmels mit den Schrauben für die Befestigung.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2014.
- 203 Abb. 43 3D-Ansicht der rekonstruierten linken Hand mit Dübel und Splint.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2014.
- 204 Abb. 44 Die linke Hand während des Schnitzens im Bildhaueratelier.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2014.
- 205 Abb. 45 Die Vormontage der linken Schulter im Bildhaueratelier in Augsburg.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2014.
- 206 Abb. 46 Rückseitige Ansicht der ergänzten linken Schulter.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2015.
- 208 Abb. 47 Die 3D-Simulation für die Befestigung des Buchs.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2015.
- 209 Abb. 48 Das 3D-Modell für das Buch, zerlegt in vier Teile.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2015.
- 210 Abb. 49 Der Edelstahlwinkel, mit dem das Buch festgeschraubt wurde.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2015.
- 210 Abb. 50 Das Zusammenspiel von Hand und Buch.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2015.
- 211 Abb. 51 Die vollständig ergänzte linke Seite des Lukas mit Buch.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2015.
- 214 Abb. 1 Ein 3D-Druck der Stierwange als Test zur Überprüfung der Form.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2015.
- 216 Abb. 2 Der Laboringenieur Gerd Brändlein beim Einscannen der Stierwange.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2015.
- 221 Abb. 3 Das verkohlte Stiergesicht mit einem großen Loch in der Wange.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2015.
- 221 Abb. 4 Das 3D-Modell für das Stiergesicht, mit Boole-Werkzeugen.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2015.
- 224 Abb. 5 Das 3D-Modell für die Negativform zum Fräsen der Stierwange.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2015.
- 224 Abb. 6 Die gefräste Negativform mit eingearbeiteten Luftkanälen.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2015.
- 226 Abb. 7 Das Konzept zum Verleimen des Holzblocks für die Stierwange.
3D-Grafik: Joerg Maxzin, THD, 2015.
- 227 Abb. 8 Das Stiergesicht während des Fräsens.
Foto: Adolf Mühlbauer, FORM-SCAN, 2015.

- 228 Abb. 9 Das fertig gefräste Stiergesicht mit Vertiefungen für die Schrauben.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2015.
- 229 Abb. 10 Die Rückseite des gefrästen Stiergesichts.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2015.
- 230 Abb. 11 Das Stiergesicht mit hauchdünnen Stellen.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2015.
- 231 Abb. 12 Das montierte neue Gesicht für den Stier mit verschlossenen Dübel-Löchern.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2015.
- 234 Abb. 1 Der Heilige Lukas vor seiner Enthüllung.
Foto: Daniela Heuberger, THD, 2015.
- 239 Abb. 2 Der Heilige Lukas mit all seinen Ergänzungen.
Foto: Joerg Maxzin, THD, 2015.
- 240 Abb. 1 Rendering einer Teekanne mit zerbrochenem Deckel.
3D-Grafik: Gerd Brändlein und Joerg Maxzin, THD, 2016.
- 251 Abb. 2 Rendering einer Teekanne mit intaktem Deckel.
3D-Grafik: Gerd Brändlein und Joerg Maxzin, THD, 2016.
- 283 Die erhaltenen oberen Fragmente des Lukas.
Foto: Joerg Maxzin, 2005.
- 286 Der verhüllte Lukas-Stier.
Foto: Daniela Heuberger, THD, 2015.