

# Die Madonna im Wochenbett im Stift St. Florian

Lothar Schultes

Zu den bedeutendsten Werken der leider immer noch viel zu wenig bekannten und geschätzten Kunstsammlung des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian gehört eine 153 cm breite und 80 cm hohe Tonfigur der Madonna im Wochenbett (Abb. 1)<sup>1</sup>. Nach Franz Kieslinger stammt das etwas unterlebensgroße Werk aus Weißenkirchen in der Wachau, nach Gustav Gugenbauer, der sich auf einen alten, der Figur beigelegten Notizzettel berief, jedoch aus St. Anna in Steinbruch bei St. Peter am Wimberg im Mühlviertel. Da beide Kirchen zu den ältesten Pfarren des Stiftes St. Florian gehören, wäre es durchaus denkbar, dass die Gruppe ursprünglich für das Stift hergestellt und später dorthin abgegeben wurde. Ein Anlass könnte der barocke Neubau der Stiftskirche gewesen sein. Damals hat man erstaunlich viele Fragmente der einstigen gotischen Ausstattung gerettet. Eine Aktennotiz von 1814 spricht von über 60 Bildern der „altdeutschen Schule“, die ... „höchst wahrscheinlich gleich anfangs für dieses Haus gemalt“ worden seien. 1854 bestand die „altdeutsche Sammlung“ sogar aus 78 Werken. Von gotischen Skulpturen ist keine Rede, doch muss sich außer den im Kloster Pulgarn verwahrten und 1834 an das neu gegründete oberösterreichische Landesmuseum in Linz geschenkten Werken auch einiges im Stift selbst befunden haben, so etwa die beiden berühmten Ritterfiguren<sup>2</sup>.

- 
- 1 Franz KIESLINGER, *Die mittelalterliche Plastik in Österreich*, Wien 1926, S. 82, 120, Taf. 13 f.; – Gustav GUGENBAUER, Rezension zu „Die mittelalterliche Plastik in Österreich“, in: *Christliche Kunstblätter* 68, 1927, S. 24 f.; – Hubert WILM, *Gotische Tonplastik in Deutschland*, Augsburg 1929, S. 77, Abb. 174, 176; – Fritz DWORSCHAK – Harry KÜHNEL, *Die Gotik in Niederösterreich*, Wien 1963, S. 128, Tafel 87; – Otto WUTZEL, *Das Chorherrenstift St. Florian*, Linz 1971, Abb. 132; – Marlene ZYKAN, *Die Skulpturensammlung*, in: *Die Kunstdenkmäler des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian* (Österreichische Kunsttopographie Band XLVIII), Wien 1988, S. 107 f., Nr. 3, Abb. 439; – Friedrich KOBLE, *Tonfiguren des weichen Stils in Oberösterreich*, in: *Gotik Schätze Oberösterreich*. Symposium im Linzer Schloss, 20. bis 22. September 2002 (Gesellschaft für Landeskunde, Schriftenreihe Band 20), Linz 2003, S. 173–176, Abb. 1; – Lothar SCHULTES, *Die Madonna von Rein – Versuch einer Neubewertung*, in: *Segmente. Schriften des Reiner Kreises Nr. 14*, In memoriam Abt Petrus, Rein 2011, S. 135 f., Abb. 16; – Brigitte ZIERHUT-BOESCH, *Ikongrafie der Mutterschaftsmystik – Interdependenzen zwischen Andachtsbild und Spiritualität im Kontext spätmittelalterlicher Frauenmystik*, Diplomarbeit, Universität Wien 2007, S. 45 f., Abb. 14; – Martin HIRSCH, *Die spätgotische Tonplastik in Altbayern und den angrenzenden Regionen*, Petersberg 2010, S. 106 f., Abb. 13.
- 2 Otto WUTZEL, *Die Kunstsammlungen des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian in ihrer historischen Entwicklung*, in: *ÖKT St. Florian* (zit. Anm. 1), S. 5, 14, 17 f.

Lothar Schultes

Vieles, was heute die Stiftungssammlungen ziert, wurde allerdings erst relativ spät erworben. So wissen wir etwa vom herrlichen, 1499 datierten Flügelaltärchen des Meisters SW, dass es durch den Chorherrn und damaligen Kustos, Wilhelm Pailler in die Sammlungen gelangte. Ein Zettel auf der Rückseite des Schreins berichtet, dass „dieser kleine Flügel-Altar“ 1882 „dem Gefertigten zur ferneren Aufbewahrung und Erhaltung überlassen“ wurde. Pailler war ein großer Kunstfreund, der sich das kostbare Werk offenbar während seiner Tätigkeit als Pfarrvikar von Goldwörth erbeten hatte. Da er von 1886 bis zu seinem Tod im Jahr 1895 in St. Peter am Wimberg als Pfarrer wirkte, liegt es nahe, dass auch die Gruppe der Madonna im Wochenbett durch ihn in die Stiftungssammlungen gelangte<sup>3</sup>. Dagegen spricht aber eine Mitteilung von 1872, der zufolge sich die Figur damals in der Vorhalle der Gruftkirche von St. Florian befand, und zwar zusammen mit der großen Ritterfigur. Auch ist die dort geäußerte Vermutung, die Gruppe hätte einst die Altarmensa geziert, nicht von der Hand zu weisen<sup>4</sup>. Damit spricht doch einiges für eine Herkunft aus dem Stift. Der Verdacht liegt nahe, dass der von Gugenbauer erwähnte Notizzettel mit der Herkunftsangabe zu einem anderen Objekt der Stiftungssammlungen gehörte, nämlich zu jener spätgotischen Ölberggruppe, die tatsächlich aus St. Anna in Stenbruch stammt und 1925 vom Stift an das Österreichische Museum für angewandte Kunst verkauft wurde<sup>5</sup>. Auch Kieslingers Hinweis auf Weissenkirchen könnte auf einer solchen Verwechslung beruhen, zumal sich tatsächlich eine von dort stammende Madonna aus Ton in den Sammlungen des Stiftes befindet<sup>6</sup>.

Wir möchten daher der Nachricht von 1872 Glauben schenken und vermuten, dass die Maria im Wochenbett immer schon für das Stift bestimmt war, wo die Marienverehrung auf eine lange Tradition zurückblicken konnte. So existierte in der Stiftskirche bereits im 11. Jahrhundert ein Marienaltar, der 1300 einen Ablass erhielt. 1269 erfolgte die Weihe einer Marienkapelle, die 1383 an der Nordseite neu errichtet wurde. Auch besaß das Stift eine Reihe von Marienreliquien, darunter solche vom Bett, vom Gewand, vom Gürtel

3 Albin CZERNY, Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, Linz 1886, S. 63; – Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Bd. 7 (Lfg. 34, 1977), S. 290; – ZYKAN 1988 (zit. Anm. 1), S. 105, 112–114, Nr. 12; – Arnold BLÖCHL, Der Augustiner-Chorherr Wilhelm Pailler. Leben und Wirken; in: Im Vierteltakt. Das Kommunikationsinstrument des Oberösterreichischen Volksliedwerkes 2000, Nr. 4, S. 4.2.–4.3.

4 Joh. GRADT, Archäologische Ausbeute auf einem Ausfluge nach dem Chorherrenstifte St. Florian in Ober-Österreich, in: Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, Band XVII, Wien 1872, S. LXV.

5 Otfried KASTNER, Oberes Mühlviertel, 1938, S. 79, Abb. S. 161, 168; – ZYKAN 1988 (zit. Anm. 1), S. 121, Nr. 16.

6 ZYKAN 1988 (zit. Anm. 1), S. 108, Abb. 442; – HIRSCH 2010 (zit. Anm. 1), S. 108, Abb. 15.

## Die Madonna im Wochenbett im Stift St. Florian

und von den Haaren der Jungfrau<sup>7</sup>. Für die vermutete Herkunft aus der Gruftkirche spricht nicht zuletzt auch das Material Ton, das sich für die dort herrschende hohe Luftfeuchtigkeit wohl besser eignete als Holz. Die Gruppe ist – der ungewöhnlichen Größe wegen – in zwei Teilen gebrannt und anschließend kalt bemalt. Eine Restaurierung im Jahr 1959 hat die 16 Teile, in die sie zerbrochen war, wieder zusammengefügt und zwei spätere Fassungsschichten entfernt. Den übermalten Zustand geben die von Franz Kieslinger und Hubert Wilm abgebildeten Aufnahmen wieder<sup>8</sup>. Die nunmehr sichtbare Schicht ist wahrscheinlich die ursprüngliche und vermag somit einen Eindruck vom einstigen Aussehen der Figur zu vermitteln. So sind insbesondere die Inkarnate wohl erhalten, ebenso das Gelbgold der Haare und des Schleiers Mariens, in den das Kind gewickelt ist (Abb. 2). Der Blauton des Kleides ist noch an sehr vielen Stellen sichtbar, und man ahnt auch, dass das Tuch über dem gelben Polster einst grün und die Quasten rotgrün waren. Eine weitere farbliche Differenzierung, etwa durch Muster, ist nicht erkennbar. Jedenfalls wird man sich die Gruppe ursprünglich um einiges bunter und die Farben ähnlich leuchtend wie in der gleichzeitigen Malerei vorstellen dürfen.

Obwohl die Gruppe auf den ersten Blick vollständig wirkt, fehlen doch wesentliche Teile. So ist ganz links auf dem Polster eine Hand zu erkennen, die das darauf liegende Tuch zurecht rückt. Sie gehört offensichtlich zu einer abgebrochenen Figur eines Engels. Außerdem lassen Draperieteile zu Füßen Mariens auf eine oder sogar zwei weitere vollplastische Figuren schließen, entweder ebenfalls Engel oder der – damals meist deutlich kleiner als Maria dargestellte hl. Josef. Die Tiefe von 48 cm erlaubte es dem Meister, die Figuren nahezu vollrund zu modellieren und die komplizierte Drehung überzeugend wiederzugeben. Dabei vermochte er anatomische Schwierigkeiten geschickt zu „kaschieren“, so etwa die Drehung in der Hüftpartie. Auch verstand er es, die unklare Stellung der Beine durch reiche Falten zu verdecken. Auffallend groß ist der Kopf Mariens, die über der hohen Stirn eine weitgehend erhaltene Krone trägt. Ihre langen Locken – man erinnere sich an die erwähnte Haarreliquie – deuten ihre Jungfräulichkeit an. Sie trägt ein einfaches Kleid, das entsprechend der Hofmode um 1360 tief ausgeschnitten ist. Dazu gehören auch die engen, bis auf den Handrücken reichenden Ärmel, die wir etwa von den Statuen der Herzogin Katharina an den Portalen der Wiener Stephanskirche kennen<sup>9</sup>. Besonders lebendig ist das mit den Zehen spielende Kind gestaltet,

7 Alois ZAUNER, Die „Kirchweihchronik“ des Stiftes St. Florian, in: Sankt Florian. Erbe und Vermächtnis, Mitteilungen des oberösterreichischen Landesarchivs. Band 10, 1971, S. 51, 70, 79, 91, 96 ff, 108 f. (Nr. 27), 119 f. (Nr. 54) und Band 11, 1974, S. 108 f., Nr. 68.

8 Siehe Anm. 1.

9 Arthur SALIGER, Der Stephansdom zu Wien, Firenze 1992, Farbabb. S. 8.

Lothar Schultes

das Maria mit beiden Händen sanft zu wiegen scheint. Die liebevolle, innige Beziehung zwischen Mutter und Kind wird durch die Seitwärtswendung auch für den Betrachter erlebbar, dem Maria das Kind gleichzeitig zur Verehrung präsentiert. Es liegt auf diese Weise ähnlich in ihren Händen wie die Hostie in der Lunula der Monstranz. Aus Ehrfurcht vor der Göttlichkeit ihres Sohnes hüllt Maria den Leib des Kindes in ihren Schleier. Es ist derselbe, den sie ihrem Sohn bei der Kreuzigung um die Lenden binden wird, um damit – als letzten Liebesdienst – seine Blöße zu bedecken. Dieses auf die künftige Passion Christi vorausweisende Schleier-Motiv findet sich, wie Karl Möseneder belegen konnte, an vielen Mariendarstellungen der Spätgotik, ist aber im 14. Jahrhundert noch selten. Als literarische Quelle wies er auf einen Dialog mit Maria hin, der als Werk des Anselm von Canterbury galt, aber erst aus dem 13. Jahrhundert stammt<sup>10</sup>. Tatsächlich hat sich in St. Florian bis heute eine Handschrift des „Planctus Anselmi de compassione Beatae Virginis Mariae“ erhalten, der für den Dialog vorbildlich war<sup>11</sup>.

Als die Tongruppe entstand, war der Darstellungstypus der Maria im Wochenbett relativ neu. Er gehört zu jenen Andachtsbildformen, die sich im Lauf des 14. Jahrhunderts aus dem Leben Christi verselbständigt haben. Ihre Wiege dürften die Frauenklöster des Bodenseegebietes gewesen sein, wo nicht nur die Vesperbilder, Heimsuchungs- und Christus-Johannesgruppen, sondern wohl auch jene der Maria im Wochenbett ihre früheste Ausprägung erfuhren. Eines der ältesten Beispiele ist die aus dem frühen 14. Jahrhundert stammende Gruppe im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich, wo Maria mit leicht aufgerichtetem Oberkörper auf dem Bett ruht, während das Kind auf ihrem Schoß sitzt<sup>12</sup>. Nur wenig jünger sind die aus Heggbach stammende Wochenbett-Maria im Bayerischen Nationalmuseum in München und eine nieder-rheinische Holzgruppe im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Auch hier sitzt das nackte Kind auf dem Schoß der liegenden Mutter, die sich bei der Heggbacher Version etwas stärker aufrichtet (Abb. 3)<sup>13</sup>. Die Komposi-

10 Karl MÖSENER, Schleier Mariens und Lententuch Christi – Zu Passionsmotiven der Severinsmadonna, in: das münster. Zeitschrift für Kunst und Kunstwissenschaft, 54. Jg., Nr. 2/2001, S. 98–107, bes. S. 100.

11 Freundlicher Hinweis von Dr. Friedrich Buchmayr, St. Florian.

12 ZIERHUT-BOESCH 2007 (zit. Anm. 1), S. 44 f. Abb. 9; – Dione FLÜHLER-KREIS und Peter WYER, Die Holzskulpturen des Mittelalters. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, Band I, Einzelfiguren, Schweizerisches Landesmuseum Zürich 2007, S. 270 f., Nr. 126, mit Farbabb.

13 Philipp Maria HALM und Georg LILL, Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums, I. Abteilung. Die Bildwerke in Holz und Stein vom XII. Jahrhundert bis 1450, Augsburg 1924, S. 27, Nr. 110, mit Abb.; – Heinz STAFSKI, Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Elfenbein bis um 1450 (Die mittelalterlichen Bildwerke Band 1), Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1965, S. 214, Nr. 191, mit Abb.; – Germanisches Nationalmuseum. Führer durch die Sammlungen, Nürnberg 2001, S. 44, mit Farbabb.; – ZIERHUT-BOESCH 2007 (zit. Anm. 1), S. 45.

tion entspricht damit weitgehend jener des etwa gleichzeitigen Steinreliefs am Türsturz der Frauenkirche von Esslingen<sup>14</sup>. Hingegen dreht sich Maria auf einem Relief aus dem Kloster St. Katharinenthal im Historischen Museum des Kantons Thurgau in Frauenfeld (Schweiz) mit ihrem Kind dem Betrachter zu, womit es zu einer ganz wesentlichen Vorstufe der Maria von St. Florian wird (Abb. 4)<sup>15</sup>. Im Unterschied zu den vollrund gearbeiteten Werken ist auf diesem um 1330 entstandenen Werk sowohl der hl. Josef als auch die Krippe mit Ochs und Esel erhalten. Während hier das Kind völlig eingehüllt ist, balanciert es in der sehr originellen Gruppe im Badischen Landesmuseum in Karlsruhe aufrecht auf den Beinen der liegenden Mutter. Eva Zimmermann vermutete, dass auch hier Josef und die Krippe zu ergänzen seien und die Gruppe aus dem Schrein eines kleinen Altars stamme<sup>16</sup>. Aus Bad Buchau im Landkreis Biberach stammt eine 110 cm breite, schlecht erhaltene Holzgruppe, die sich als Leihgabe im Württembergischen Landesmuseum in Stuttgart befindet. Wie zahlreiche Nägel beweisen, wurde sie mit Textilien bekleidet. Lange galt sie als älteste Darstellung dieses Typus und wurde dementsprechend früh datiert, meist um 1300. In Wirklichkeit handelt es sich aber um ein Werk des Schönen Stils um 1400<sup>17</sup>. Die nächsten Beispiele sind dann erst aus der Spätgotik überliefert, so eine schwäbische Gruppe mit Wickelkind im Antwerpener Kunsthandel und eine entzückende Tongruppe im Bayerischen Nationalmuseum in München, die Maria in leichter Drehung und in Zwiesprache mit dem Kind zeigt<sup>18</sup>.

Aus all diesen Vergleichen wird klar, dass die St. Florianer Gruppe innerhalb der Darstellungen der Maria im Wochenbett eine Sonderstellung einnimmt. Einzig das sehr malerisch aufgefasste Relief aus St. Katharinenthal nimmt einige wesentliche Elemente vorweg. Es ist daher sinnvoll, auch die Malerei in die Betrachtung einzubeziehen. So konstatierte schon Marlene Zykán, dass es sich hier um die Übertragung italienischer Darstellungen der Geburt Christi ins Plastische handle. Sie erwähnte konkret Giotto's Fresko in der Arenakapelle in Padua, dessen Komposition schon im frühen 14. Jahrhundert in der nordal-

14 Gertrud SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Band 1, Gütersloh 1966, S. 216, Abb. 180.

15 Ausstellungskatalog *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*, Ruhrlandmuseum Essen und Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn 2005, S. 415, Nr. 316, mit Farbabb.

16 Eva ZIMMERMANN, *Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Die mittelalterlichen Bildwerke in Holz, Stein, Ton und Bronze mit ausgewählten Beispielen der Bauskulptur*, Karlsruhe 1985, S. 161–163, Nr. 102.

17 Heribert MEURER, *Württembergisches Landesmuseum Stuttgart. Die mittelalterlichen Skulpturen I. Stein- und Holzskulpturen 800–1400*, Stuttgart 1989, S. 173–176.

18 WILM 1929 (zit. Anm. 1), Abb. 148 (dort mit „um 1510–1520“ wohl viel zu spät datiert); – Bernard Descheemaeker, Onlinekatalog unter: [www.worksofart.be](http://www.worksofart.be).

Lothar Schultes



Abb. 1: Maria im Wochenbett, um 1360/70, Stift St. Florian, Kunstsammlungen

Die Madonna im Wochenbett im Stift St. Florian



Abb. 2: wie Abb. 1, Detail

Lothar Schultes



Abb. 3: Maria im Wochenbett, aus Heggbach, um 1330, München, Bayerisches Nationalmuseum

Die Madonna im Wochenbett im Stift St. Florian



Abb. 4: Geburt Christi, aus St. Katharinenthal, um 1330, Frauenfeld, Historisches Museum Thurgau (Foto: Museum Rietberg Zürich, Rainer Wolfsberger)

Lothar Schultes

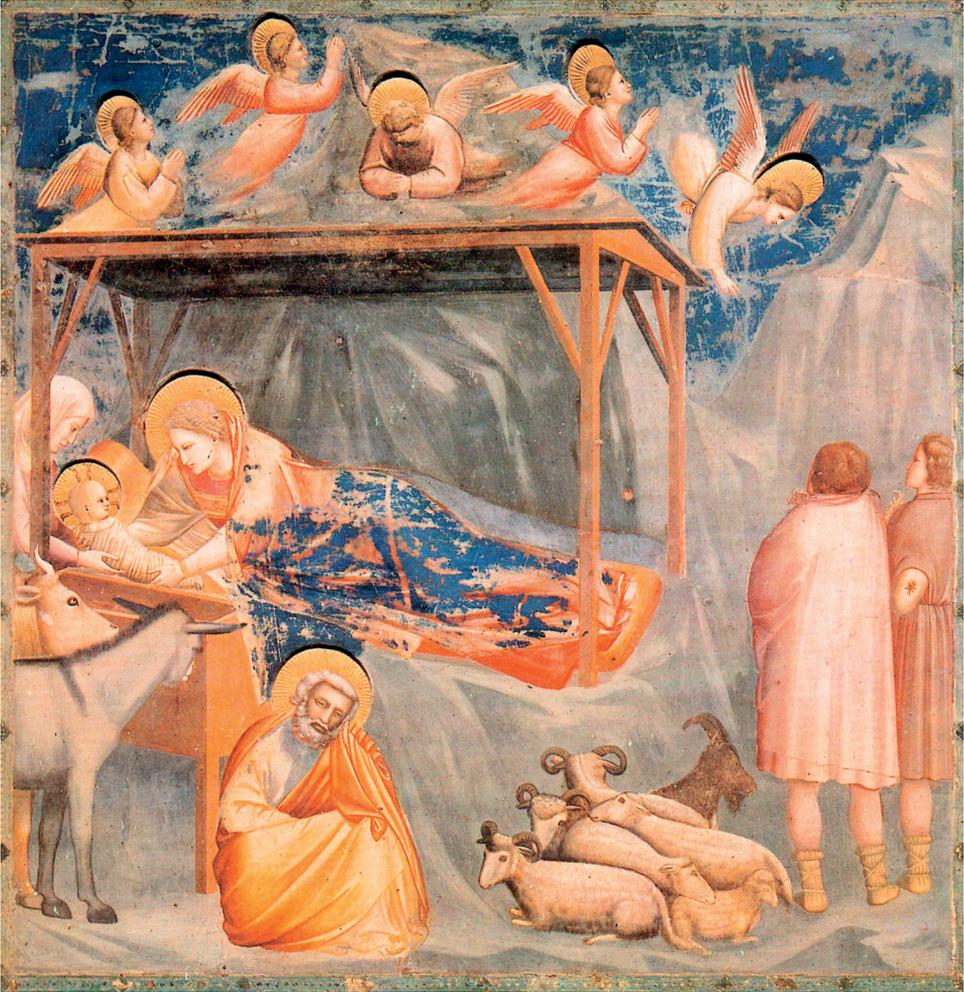


Abb. 5: Giotto di Bondone, Geburt Christi, 1304–06, Padua, Arenakapelle

Die Madonna im Wochenbett im Stift St. Florian



Abb. 6: Meister von Hohenfurth, Geburt Christi, um 1350, Prag, Nationalgalerie

Lothar Schultes



Abb. 7: Nicola Pisano, Verkündigung und Geburt Christi, vollendet 1259/60, Kanzel, Pisa, Baptisterium

Die Madonna im Wochenbett im Stift St. Florian

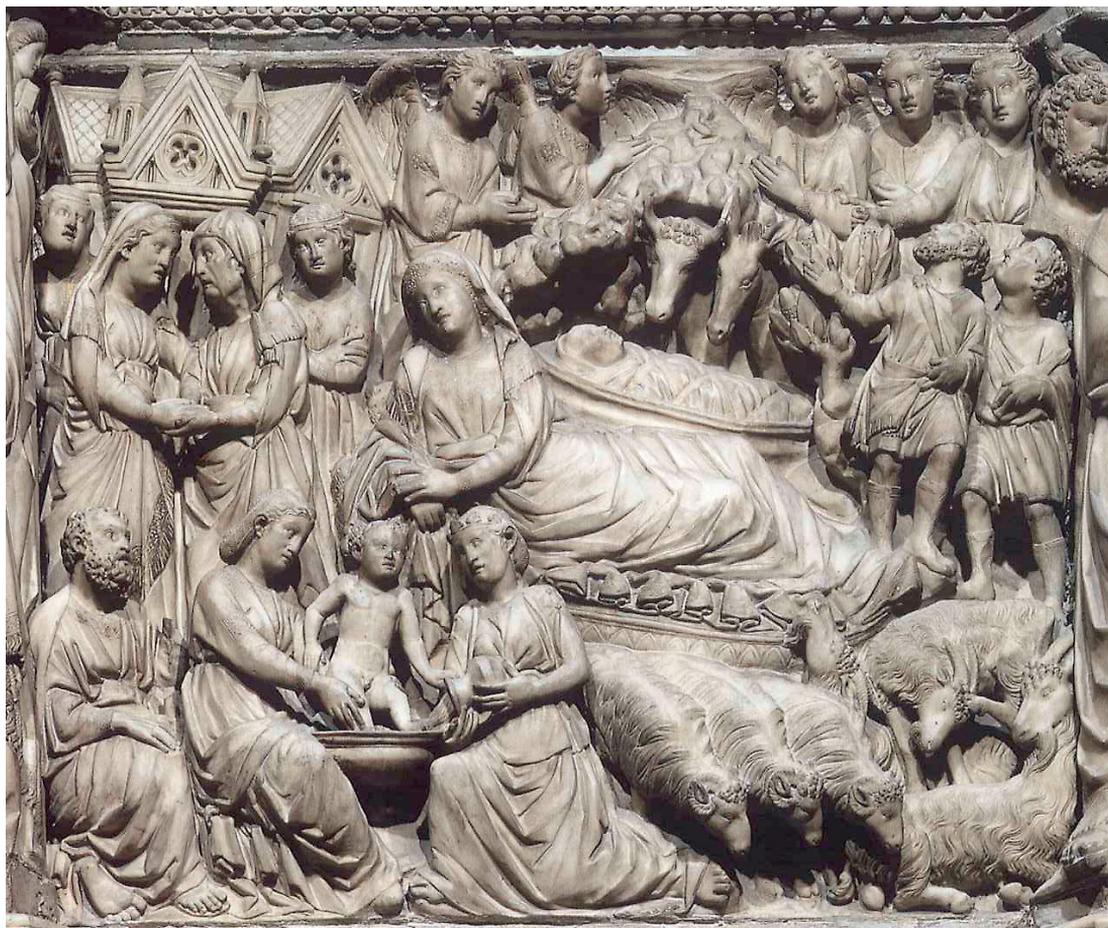


Abb. 8: Nicola Pisano, Heimsuchung und Geburt Christi, 1266/68, Kanzel, Siena, Dom

Lothar Schultes



Abb. 9: Arnolfo di Cambio, Maria der Geburt von der ehem. Domfassade, 1296–1302 (?), Florenz, Domopera



Abb. 10: Grabmal des Giovanni Orsini, um 1310/25, Assisi, San Francesco, Unterkirche, Nikolauskapelle

Die Madonna im Wochenbett im Stift St. Florian



Abb. 11: Sarkophag der Larthia Seianti (aus Chiusi, Poggio Cantarello), 1. Hälfte 2. Jh., Florenz, Museo Archeologico



Abb. 12: Aschenurne aus Chiusi-Sarteano, Mitte 2. Jh., Siena, Museo Archeologico

Lothar Schultes



Abb. 13: Geburt Christi, um 1320/25, St. Florian, Stiftsbibliothek, CSF III 204, fol. 8v

Die Madonna im Wochenbett im Stift St. Florian



Abb. 14: Madonna mit Kind, um 1360, St. Florian, Marktkirche



Abb. 15: Thronende Madonna, um 1360/70, Enns, ehem. Minoritenkirche, Wallseerkapelle

Lothar Schultes



Abb. 16: Thronende hl. Anna Selbdritt, um 1360, Garsten, ehemalige Stiftskirche, Sakristeigang

Die Madonna im Wochenbett im Stift St. Florian



Abb. 17: Madonna mit Kind, aus Stift Garsten, 1598/1600, nach Vorbild von etwa 1370, Stift St. Lambrecht, Kunstsammlung



Abb. 18: Madonna aus Saras bei Brüx (Most), um 1355/60, Prag, Nationalgalerie (Leihgabe des Dekanats Brüx)

Lothar Schultes

pinen Malerei übernommen worden sei. Zykan nennt in diesem Zusammenhang die entsprechende Szene des Hohenfurther Altars und die Geburt Christi in der Berliner Gemäldegalerie<sup>19</sup>. Giottos berühmte Darstellung zeigt Maria in komplizierter Drehung auf dem Bett liegend. Mit beiden Händen nimmt sie das Wickelkind entgegen, das ihr von einer Magd überreicht wird (Abb. 5)<sup>20</sup>. Bei der Maria von St. Florian liegt das Kind hingegen bereits in den Armen der Mutter. Auch andere nordalpine Darstellungen rücken die innige Beziehung von Mutter und Kind in den Mittelpunkt. So drückt Maria auf einem Täfelchen in Berlin das völlig eingewickelte Kind liebevoll an die Wange. Auch in der entsprechenden Szene des Hohenfurther Zyklus umfängt sie ihren Sohn voller Liebe und drückt ihn an sich<sup>21</sup>. Wie die Maria von St. Florian hat sie sich aufgestützt, um sich besser dem Kind zuwenden zu können. Beide Male ist das Kind in den Schleier der Mutter gewickelt, der ihm damit zugleich als Windel dient (Abb. 6). Unterschiedlich ist die Beziehung zum Kind gestaltet, das bei der Maria von St. Florian nackt ist und sich dementsprechend freier bewegt. Wie schon erwähnt, geht es hier auch darum, die Betrachter einzubeziehen. Für das nackte, quer liegende Kind war wohl letztlich ein italienisches Werk in der Art von Ambrogio Lorenzettis berühmter Stillender Madonna im Erzbischöflichen Palast in Siena vorbildlich<sup>22</sup>. Auch die stark von Italien geprägte böhmische Malerei kannte dieses Motiv seit den 1340er Jahren, wobei insbesondere auf die herrliche Madonna aus dem Kloster Strahov hingewiesen sei<sup>23</sup>. Diese hält ihr lebhaft zappelndes Kind zwar ähnlich wie die St. Florianer Maria, doch kommen hier weitere Aspekte hinzu wie etwa die direkte Blickaufnahme mit dem Betrachter.

Wie zu zeigen sein wird, ist es unumgänglich, sich nicht allein auf die Malerei zu beschränken, sondern auch die italienische Skulptur einzubeziehen, wobei zunächst von Nicola Pisanos berühmten Reliefs der Kanzel des Baptisteriums in Pisa auszugehen ist. Die Szene der Geburt Christi zeigt Maria wie eine antike Göttin mit aufgestütztem Oberkörper ruhend, während sich die Mägde

19 ZYKAN 1988 (zit. Anm. 1), S. 108, Anm. 8; – Jiří Fajt (Hrsg.): Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310 – 1437, München – Berlin 2006, S. 86 f. (Wilfried Franzen), mit Farbabb. und der älteren Lit.

20 Joachim POESCHKE, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280–1400, München 2003, S. 187, Taf. 109.

21 Jaromír PEŠINA, Der Hohenfurther Meister, Prag 1982, mit Farbabb.; – Fajt 2006 (zit. Anm. 19), S. 86 f., Kat. Nr. 9 (Wilfried Franzen); – Irma TRATTNER, Die Tafelmalerei von 1260/70 bis ca. 1430 in Österreich, In: Günter BRUCHER (Hrsg.): Gotik (Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Band 2). München – London – New York 2000, S.537 f., Nr. 276, Taf. S. 165; – Gerhard Schmidt, Die Rezeption der italienischen Trecentokunst in Mittel- und Osteuropa, in: Derselbe, Malerei der Gotik. Fixpunkte und Ausblicke, Hrsg. v. Martin Roland, Wien 2005, Band 1, Farbabb. 22, Band 2, S. 228 f., Abb. 1–3.

22 Chiara FRUGONI, Pietro und Ambrogio Lorenzetti, Antella 1988, Farbabb. 49.

um das Kind kümmern (Abb. 7). Ähnlich ist es beim leider beschädigten Geburtsrelief am Westportal-Tympanon des Doms von Lucca und in der entsprechenden Darstellung der Kanzel des Doms von Siena, allerdings hat sich das Figurenideal inzwischen vom Heroischen zum Menschlichen gewandelt (Abb. 8)<sup>24</sup>. Auch Fra Guglielmo Agnelli fast gleichzeitige, in vielerlei Hinsicht geistesverwandte Reliefs der Kanzel von S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoia vertreten ein vergleichbares Figurenideal. Allerdings stellt Agnelli statt der Geburt Christi die Anbetung der Könige dar, bei der Maria ungewöhnlicherweise liegend die Huldigung der Drei Weisen entgegennimmt. Im Unterschied zu den Reliefs Pisanos ist die Komposition seitenverkehrt, das heißt Maria liegt hier nach rechts. Hingegen kehrt Giovanni Pisano an den Reliefs der Kanzeln von S. Andrea in Pistoia und im Dom von Pisa wieder zur Bildtradition seines Vaters Nicola zurück. Allerdings sind die Figuren in den Reliefs Giovannis nicht nur zarter und – wenn man will – gotischer, sondern auch stärker bewegt. Maria ruht bequem mit überkreuzten Beinen, den Oberkörper aufgestützt. Ein treffend beobachtetes, dem Leben abgeschautes Motiv ist der Blick der Mutter unter die Decke des Kindes, das daneben eingewickelt in der Krippe liegt<sup>25</sup>. Auch Lorenzo Maitani stellt in seinem Reliefzyklus an der Fassade des Doms von Orvieto den Augenblick dar, in dem Maria das Tuch aufhebt, das den schlafenden Jesusknaben vor Zugluft und Kälte schützen soll<sup>26</sup>.

Bei der Maria im Wochenbett in St. Florian kommt gegenüber diesen italienischen Reliefs allerdings ein neuer Aspekt hinzu: die Isolierung der Hauptakteure in einer einheitlichen, vollplastischen Gruppe. In dieser Beziehung wären vor allem jene Figuren als Parallele zu nennen, die Arnolfo di Cambio um 1300 für die später zerstörte Fassade des Doms von Florenz geschaffen hat. Unter den heute im Museum der Domopera aufbewahrten Fragmenten ist vor allem jenes der liegenden Maria gut mit der St. Florianer Figur vergleichbar (Abb. 9)<sup>27</sup>. Maria liegt völlig bildparallel mit aufgestützten Armen auf dem Bett und wendet sich zu ihrem Kind um, das wohl getrennt gearbeitet war und deshalb verloren ist. Unterschiedlich ist vor allem die Lage der Beine, die bei der Florentiner Figur übereinander gelegt sind und sich deutlich unter dem Gewand abzeichnen, während sie bei jener von St. Florian unter den Falten des Kleides beinahe verschwinden. Dies und die bildparallele Anordnung des Bettes wecken deshalb auch Assoziationen zur italienischen Grabmalplastik,

23 FAJT 2006 (zit. Anm. 19), S. 84–86, Nr. 8 (Milena Bartlová), mit Farbabb.

24 Joachim POESCHKE, Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Band 2, Gotik, München 2000, S. 64 ff., 71 ff., Taf. 2, 3, 17, 22 f.

25 Ebenda, S. 82, 116 ff., 118 ff., Taf. 48, 116, 127 f.

26 Ebenda, S. 146 ff., Taf. 184.

27 Ebenda, S. 96 ff., Taf. 84, Abb. 26.

etwa zur Grabfigur des zwischen 1292 und 1294 verstorbenen Giangaetano Orsini in der Nikolauskapelle der Unterkirche von San Francesco in Assisi (Abb. 10)<sup>28</sup>. Andererseits lässt sich das Motiv der auf dem Bett liegenden, sich aufrichtenden Figur bis zu den berühmten Liegefiguren etruskischer Grabdenkmäler zurückverfolgen. So zeigt etwa der Ton-Sarkophag der Larthia Seianti in Poggio Cantarello die Verstorbene in einer Haltung, die durchaus jener der Maria von St. Florian gleicht (Abb. 11). Noch interessanter ist eine Aschurne eines Mitglieds der Familie Sentinate-Cumere aus Chiusi-Sar-teano, wo sich der liegende Verstorbene zu einem neben ihm sitzenden, meist als Genius gedeuteten Kind umwendet (Abb. 12)<sup>29</sup>. Damit nimmt die Darstellung zwar nicht inhaltlich, aber doch formal den Typus der sich zu ihrem Kind umwendenden Maria vorweg. Da etruskische Sarkophage im Mittelalter gewiss in größerer Zahl als heute vorhanden waren, dürfte es für toskanische Künstler nicht allzu schwierig gewesen sein, Beispiele davon zu Gesicht zu bekommen. Während man bei den Italienern also eine unmittelbare Kenntnis antiker Originale voraussetzen darf, wird man beim Meister der Maria im Wochenbett in St. Florian eher eine indirekte Vermittlung vermuten dürfen.

In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass bereits um 1320/25 oberitalienische Buchmaler im Stift St. Florian gearbeitet haben. Ihrem Stil nach müssen sie einer bolognesischen oder paduanischen Werkstatt entstammen. Ihre originellen Randleistenszenen lassen ahnen, wie sehr sie allem Neuen gegenüber aufgeschlossen waren<sup>30</sup>. Das gilt aber ebenso für die religiösen Darstellungen, unter denen sich auch eine Geburt Christi erhalten hat (Abb. 13)<sup>31</sup>. Diese folgt interessanterweise nicht dem berühmten Vorbild Giotto's, sondern jenem der erwähnten Kanzelreliefs der Pisani und ihres Umkreises. Damit lässt sich beweisen, dass diese trecenteske Bildtradition im Stift St. Florian präsent war und der Meister der Maria im Wochenbett nicht unbedingt den Umweg über Italien nehmen musste, um damit vertraut zu werden. Man darf auch vermuten, dass sich die Errungenschaften der Italiener damals im Bereich des

28 Ebenda, S. 155, Taf. 196; – Joachim POESCHKE, Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien, München 1985, S. 65, Abb. 25, 201

29 Maja SPRENGER, Gilda BARTOLONI, Die Etrusker. Kunst und Geschichte, München 1977/1990, Abb. 264, 270 f. – Interessanterweise vermutete bereits Czerny 1886 (zit. Anm. 3), die St. Florianer Gruppe hätte „einst ihren Platz auf einem Grabmale eingenommen“, was aber natürlich nicht möglich ist.

30 Martin ROLAND, Buchmalerei, in: Brucher 2000 (zit. Anm. 21), S. 510, Nr. 246, Taf. S. 147; – Gerhard SCHMIDT, Die gotische Buchmalerei in Oberösterreich, in: Lothar SCHULTES und Bernhard PROKISCH (Hrsg.): Gotik Schätze Oberösterreich, Linz 2002, S. 331, Kat. Nr. 3/13.

31 Gerhard SCHMIDT, Die Malerschule von St. Florian, Graz–Köln 1962, S. 30 ff., 50 ff.; – Kurt HOLTER, Farbe, Gold und Pergament. Die Malerschule von St. Florian und die Aich-Bibel von Kremsmünster, Chemie Linz AG 1984, ohne S., mit Farbabb.; – SCHMIDT 2005 (zit. Anm. 21), S. 229, Abb. 4.

Stiftes weiter verbreiteten, etwa in den verlorenen Wandmalereien und Altarretabeln der gotischen Stiftskirche und wohl auch im weiteren Umfeld des Stiftes. So dürfte die St. Florianer Miniatur oder eine sehr ähnliche Darstellung auch dem Meister von Hohenfurt für seine hier bereits erwähnte Geburtsdarstellung als Vorbild gedient haben. Jedenfalls übernahm er die Stallarchitektur fast unverändert, aber seitenverkehrt (Abb. 6).

Damit verdichten sich die Hinweise, dass die Tongruppe der Maria im Wochenbett in St. Florian entstanden ist, das zur Zeit der Hochgotik ein bedeutendes künstlerisches Zentrum war. Wir dürfen dies nicht nur für die bestens erhaltene Buchkunst, sondern auch für die weitgehend verlorene Glas- und Tafelmalerei vermuten, wobei uns mit dem 1338 verstorbenen, hoch geachteten Magister Wolfhardus zumindest ein Künstlernamen überliefert ist. Dieser „pictor de San Floriano“ war auch als „vitrarius“ tätig, weshalb man ihm vielleicht die schönen Prophetenfenster aus Lorch zuschreiben darf<sup>32</sup>. Von einer Bildhauerwerkstatt wissen wir aus den bisher bekannten Urkunden nichts, vielleicht deshalb, weil Wolfhardus auch Schnitzer beschäftigte. Man wird aber auch an durchreisende Wanderkünstler denken dürfen, die nach Erledigung eines Auftrags wieder weiter zogen. So blieben auch die erwähnten italienischen Buchmaler nur kurz, aber immerhin doch lange genug, um einflussreich zu wirken. Neben St. Florian käme auch die bedeutende Stadt Enns als Sitz einer Werkstatt in Frage, zumal eine Reihe erhaltener Wandmalereien und Marienfiguren in der Stadt und ihrer Umgebung für eine reiche Kunstproduktion sprechen<sup>33</sup>. Neben dieser relativ einheitlichen Gruppe von Holzskulpturen des ersten Jahrhundertdrittels soll der Blick aber insbesondere auf einige im Raum Linz erhaltene Werke aus dem dritten Viertel des 14. Jahrhunderts gelenkt werden. In St. Florian selbst wäre hier die bedeutende, vorbildlich restaurierte Madonna in der Marktkirche zu nennen (Abb. 14)<sup>34</sup>. Die Figur, bei der es sich vielleicht ursprünglich um ein zentrales Kultbild der Stiftskirche handelte, ist eng verwandt mit der Madonna im Kreuzgang des Stiftes Schlierbach, dessen Vogt Herzog Albrecht II. war<sup>35</sup>. Das erklärt wohl

32 Elisabeth OBERHAIDACHER-HERZIG, Glasmalerei in Oberösterreich, in: SCHULTES und PROKISCH 2002 (zit. Anm. 30), S. 144, 257 f., Nr. 1/10/5 (L. Schultes), mit Farbabb.

33 Elga LANC, Gotische Monumentalmalerei in Oberösterreich, in: SCHULTES und PROKISCH 2002 (zit. Anm. 30), S. 132 ff.; – Lothar SCHULTES, Die gotischen Flügelaltäre Oberösterreichs, Band 2: Retabel und Fragmente bis Rueland Frueauf, Linz 2005, S. 15 ff., Abb. 10 ff.

34 Restaurierungsbericht in: Österreichische Zeitschrift f. Kunst u. Denkmalpflege 49, 1995, S. 527 f.; – Oberösterreich Archiv, Wien o. J., Blatt OA 02017 (L. SCHULTES); – Lothar SCHULTES, Gotische Plastik in Oberösterreich, in: SCHULTES und PROKISCH 2002 (zit. Anm. 30), S. 111, Farbabb. 7.

35 Ausstellungskatalog Kirche in Oberösterreich, Garsten 1985, S. 399, Nr. 6.05, Abb. S. 148; – Lothar SCHULTES, Die gotischen Flügelaltäre Oberösterreichs, Band 1: Von den Anfängen bis Michael Pacher, Linz 2002, S. 67, Farbabb. 49.

Lothar Schultes

die enge stilistische Beziehung der beiden oberösterreichischen Figuren zur Portalmadonna der Wiener Minoritenkirche, deren Bau der Herzog förderte<sup>36</sup>. In diesen Umkreis gehört auch die wenig bekannte, trotz barocker Ergänzung immer noch eindrucksvolle thronende Madonna in der Wallseerkapelle der ehemaligen Minoritenkirche in Enns (Abb. 15)<sup>37</sup>. Die Figur war bis zur letzten großen Renovierung in einer Nische des Kreuzganges aufgestellt und wurde zwischen 1300 und 1380 datiert, ehe sich ihre Entstehungszeit um 1360 einpendelte. Diese drei Figuren zeigen eine Entwicklung von frontaler Strenge zu größerer Gelöstheit, die sich allerdings im engen zeitlichen Rahmen zwischen 1355 – dem Gründungsjahr des Stiftes Schlierbach – und etwa 1360/70 vollzogen haben dürfte. Angesichts der Größe der Steinfiguren ist ein Import aus Wien kaum anzunehmen, eher ist zu vermuten, Mitglieder der Wiener Minoritenwerkstatt wären für einige Zeit ins heutige Oberösterreich gekommen. In Wien erhielt dieser noch ganz der Hochgotik verpflichtete Stil schon bald Konkurrenz durch den so genannten Michaelermeister, dessen Tätigkeit sich ebenfalls bis Oberösterreich erstreckte. So hat sich im Sakristeigang des ehemaligen Stiftes Garsten bei Steyr die eindrucksvolle Gruppe der thronenden hl. Anna Selbdritt erhalten, die sich als enge Verwandte der namengebenden Figuren in der Nikolauskapelle der Wiener Michaelerkirche erweist (Abb. 16). So wurde bereits mehrmals auf die Ähnlichkeit des Gesichts der hl. Anna mit jenem der Wiener hl. Katharina und des Kindes mit jenem der Sonntagsberger Madonna in der Österreichischen Galerie Belvedere hingewiesen<sup>38</sup>. Die traditionelle Verbindung der Garstener Figur mit dem 1344 erwähnten Annenaltar ist zwar nicht auszuschließen, doch könnte sie auch – wie die Wiener Figuren – aus einem architektonischen Zusammenhang stammen. Ein Vergleich der am Schoß der Mutter sitzenden Maria mit jener von St. Florian zeigt im breiten Gesichtstypus als auch in den Falten des Kleides so große Übereinstimmungen, dass engerer Zusammenhang vermutet werden darf (Abb. 1, 2).

36 Franz KIESLINGER, Der plastische Schmuck des Westportales bei den Minoriten in Wien, in: *Belvedere* 11, 1927, II, S. 103 ff.; – Gerhard SCHMIDT, Die Skulptur, in: Brucher 2000 (zit. Anm. 21), S.307, 342 f., Nr. 87 (Horst SCHWEIGERT), mit der älteren Lit.

37 SCHULTES 2002 (zit. Anm. 34), S. 111, Farbabb. 8; – SCHULTES 2011 (zit. Anm. 1), S. 135, Abb. 15.

38 Lothar SCHULTES, Der Wiener Michaelermeister, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXVII, 1984, S. 55, Abb. 21; – Derselbe, Die mittelalterliche Plastik in und um Steyr, in: Rudolf KOCH / Bernhard PROKISCH, *Stadtpfarrkirche Steyr*, Steyr 1993, S. 68, Abb. 9 (mit der älteren Lit.); – Derselbe: Vom „Ritter“ von St. Florian zum Steyrer Figurenzyklus. Prag und Oberösterreich im 14. Jahrhundert, in: *Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310–1437)*. Internationale Konferenz aus Anlass des 660. Jubiläums der Gründung der Karlsuniversität in Prag, 31. März – 5. April 2008, Praha 2008, S. 354 f., Abb. 10. – Leider ist das Material bisher nicht untersucht, bei dem es sich wohl nicht um Steinguss, sondern um feinen Kalkstein handelt. Auch wäre die Figur noch auf spätere Überarbeitungen zu prüfen. Die ergänzte Hand Mariens spricht wohl für eine textile Bekleidung in der Barockzeit.

Das Stift Garsten besaß aber noch ein weiteres Werk, das sich zum Vergleich mit der Tongruppe von St. Florian eignet. In den Sammlungen des Stiftes St. Lambrecht hat sich nämlich ein Tafelbild mit der Darstellung einer Madonna mit Kind erhalten, das laut Inschrift im Jahr 1600 von Abt Martin Alopitius gestiftet wurde (Abb. 17). Obwohl dieser bereits seit 1599 Abt von St. Lambrecht war, nennt er sich ausdrücklich „A. G.“, also Abbas Garstensis. Offenbar hat er das Bild noch während seiner Amtszeit als Abt von Garsten in Auftrag gegeben und es dann nach St. Lambrecht liefern lassen. Damit dürfte sich aber das vorauszusetzende gotische Original des Bildes in Garsten und nicht in St. Lambrecht befunden haben. Es galt der Inschrift zufolge als Werk des Evangelisten Lukas, und es wäre denkbar, dass es 1565 gemeinsam mit der Statue der Wunderbaren Muttergottes von protestantischen Bilderstürmern beschädigt und deshalb kopiert wurde. Wie auch immer: Wir dürfen uns das offenbar sehr qualitätvolle Original ähnlich dem Hohenzollern-Epitaph in Heilsbronn vorstellen, das 1365 gemalt und 1497 erneuert wurde<sup>39</sup>. Auf beiden Darstellungen trägt Maria das große, nackte Kind quer vor dem Körper, am Epitaph seitenverkehrt, am St. Lambrechter Bild aber in ganz ähnlicher Weise wie die Maria im Wochenbett in St. Florian. Damit wäre aber bewiesen, dass dieses seltene und für die Entstehung der Schönen Madonnen so wichtige Motiv bereits sehr früh im heutigen Oberösterreich bekannt war. All dies spricht für eine Entstehungszeit der Wöchnerin von St. Florian um 1360/70. Weitere Werke bestätigen diese frühe Datierung. So gleicht das fast runde, relativ flache Gesicht Mariens mit der hohen Stirn, den hoch gezogenen Augenbrauen und dem kleinen Mund den Marienfiguren aus der Nähe von Eppan und in Privatbesitz (Sammlung Leopold), von denen letztere von Albrecht Miller bereits in die Jahrhundertmitte datiert wird<sup>40</sup>. Der charakteristische Gesichtstypus findet sich auch an mehreren böhmischen Werken, so etwa an der stehenden Madonna aus Saras, deren Entstehungszeit zuletzt von Jiří Fajt und Robert Suckale auf „um 1355/60“ korrigiert wurde (Abb. 18)<sup>41</sup>. Damit erweist sich die St. Florianer Tongruppe als Teil eines internationalen Beziehungsgeflechts, das hier nur angedeutet werden konnte. Diese wenigen Hinweise sollen aber dazu beitragen, diesem berührenden Werk, das zweifellos zu den reizvollsten Zeugnissen gotischer Skulptur in Oberösterreich gehört, in Zukunft jene Aufmerksamkeit zu schenken, die es verdient.

39 FAJT 2006 (zit. Anm. 19), Farbabb. S. 369.

40 Theodor MÜLLER, *Gotische Skulptur in Tirol*, Bozen 1976, S. 17, Abb. 38 f., Farbabb. VI; Ausstellungskatalog *Maria Licht im Mittelalter. Meisterwerke der Gotik*, Bergbaumuseum Leogang 2003, S. 135, Kat. Nr. 32 (A. Miller), mit Farbabb. – SCHULTES 2011 (zit. Anm. 1), S. 127 ff., Abb. 8, 11.

41 FAJT 2006 (zit. Anm. 19), S. 107 f., mit Farbabb.



# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines](#)

Jahr/Year: 2011

Band/Volume: [156](#)

Autor(en)/Author(s): Schultes Lothar

Artikel/Article: [Das Ministerialengeschlecht der Pichler und ihr Sitz zu Pichl bei Wels  
Eine Adelsfamilie im Interessensgebiet der Bischöfe von Passau und Würzburg,  
des Abtes von Lambach und der Herzöge von Steier und Österreich. 49-73](#)