

## DER BAUHERR IM SPIEGEL SEINER KUNST

*An ausgewählten mittelalterlichen Beispielen aus Österreich  
und besonders Niederösterreich*

Von *Karl Kubes*

„Baron Hormayr, dem es nicht an Verstand und Witz, wohl aber an Rechtsschaffenheit und eigentlichem Fleiß fehlte, hatte für sein eigenes historisches Taschenbuch einen Aufsatz: Philippine Welser, geschrieben. Als derselbe dem obgedachten staatskanzleirätlichen Zensor in die Hände kam, erklärte er, darüber nicht aburteilen zu können. Da es sich um eine Mesalliance in dem kaiserlichen Hause handle, müsse vor allem der Chef des Hauses, der Kaiser selbst, befragt werden. Das ist allerdings richtig, versetzte Hormayr, wenn Sie den Erzherzog Ferdinand h i n d e r n wollen, die Philippine Welser zu heiraten. Sollte aber die Heirat schon vor dreihundert Jahren wirklich vor sich gegangen sein, so sehe ich nicht ein, was der Chef des Hauses noch dazu oder davon wegtun könnte.“

Soweit Franz Grillparzer in seiner Selbstbiographie <sup>1)</sup>. Demgemäß sollen im Folgenden einige Mäzene, Auftraggeber und Bauherren vorgestellt werden. So weit sie historisch bekannt sind, aufgrund der Schriftquellen — aber auch ihre zeitgenössische Situation, ihr Stand und ihre Position, ihre Interessen und ihre Geistigkeit. Es wird sich zeigen, daß dieselben nicht nur direkter, sondern auch besser aus ihrer Baukunst, Malerei und Plastik ablesbar sind. Vielfach wurde die Architektur des Bauherrn nicht nur programmatischer Ausdruck seiner Ziele, diente ihm nicht nur als Lebensraum und zur Repräsentation nach außen, sondern war selbst Akteur in historischen Ereignissen. Nicht zuletzt sollten die Bauskandale unserer allerjüngsten eigenen Vergangenheit das Verständnis dafür geweckt haben. Die dauernde Verquickung von Staatspolitik mit Baupolitik läßt sich ja auch gegenwärtig an mehr oder minder spektakulären Ereignissen dokumentieren. Der Forschungsstand zur Geschichte in der Kunstgeschichte, zum Bauherren ist dementsprechend ein geringer, oder, um es genau zu sagen, gar nicht vorhanden, so gut als ob gar niemand gebaut hätte. Eine weitgehend formalistische Kunstgeschichte scheidet bereits bei der Beschreibung und Materialerfassung. Als alarmierendes Symptom muß gelten, daß nicht einmal die vorhandene Literatur gelesen wird. Dies ist auch der Grund dafür, daß die ältere Literatur meist unterboten wird. Daraus resultiert, daß oft nicht einmal die selbstverständlichen Formen intellektueller Redlichkeit eingehalten werden <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Franz Grillparzer *Sämtliche Werke*. Vollständige Ausgabe in 16 Bänden. Herausgegeben und mit Einleitungen und erläuternden Anmerkungen versehen von Moritz Necker 12. Bd. (Leipzig o. J.) 1—162, bes. 103.

<sup>2)</sup> Leider muß etwa darauf verwiesen werden, daß beispielsweise Johannes-Wolfgang

Die Abgrenzung in Disziplinen nur zu überschreiten, ergibt sogleich die interessantesten Aufschlüsse: zwischen Geschichte und Kunstgeschichte, Herrscher und Untertanen, Landesherr und Adel, Repräsentant und Publikum, Propaganda und Gegenpropaganda, Glaube und Unglaube, Armut und Askese, Gewalt und Wehrlosigkeit, Materialismus und Jenseitigkeit usw. Die Konkurrenz stellt dabei immer das dynamische Geschichtsprinzip dar. Daraus resultiert auch der einmalige, konkrete Ablauf der Ereignisse, den es aufzuspüren und — trotz der Subjektivitätsmode — zu objektivieren gilt. Eben die Zusammenhanglosigkeit erweist sich notwendig als Wissenschaftslosigkeit. Es möge daher nachgesehen werden, wenn die Kunstgeschichte als Ausgangsbasis dienen mußte, die Ziele sind historische, religiöse, geistige, gesellschaftliche usw. Wenn neue Ansätze geboten und gefunden wurden, dann lagen sie in den Kunstwerken selbst begründet. Wie viele romanische und gotische Kunstwerke Österreichs und Niederösterreichs harren noch ihrer geschichtlichen, theologischen, geistesgeschichtlichen, volkskundlichen, technischen Bearbeitung und Erklärung?

Die dargebotenen Kunstwerke boten sich von selbst an — nach ihrem Erhaltungs- und Überlieferungszustand, worin sich ihre Schriftquellen einschließen. Gab es im Mittelalter Kirchen ohne Geistliche und ohne Gläubige, Klöster ohne Mönche und Klosterleben, Bilder ohne Publikum, Buchmalereien ohne Buchtexte, Liturgie ohne Zelebranten und Messbesucher, Fürsten ohne Bevölkerung, Bauwerke ohne Bewohner, Adelige ohne Verwandte, Kunstwerke ohne Künstler? Sogar in Fällen, wo dieses Paradoxon eingetreten zu sein scheint — wie bei den Ketzern, welche die Kunst ablehnten und sich den Kirchen fern hielten, ist es möglich, sie aus ihrem Gegenteil heraus festzustellen: der katholischen gotischen Wandmalerei in Kirchen (so besonders in Dross und Langenlois). Freilich muß man dabei zuerst die Messe als Gemeinsamkeit von Presbyterium und Missale akzeptieren. Wie innovativ Geschichte für Kunstwerke sein kann, beweisen die frühesten gotischen Pfeilerfiguren Österreichs in Tulln. Die Personengeschichte hat sich immer wieder selbst Denkmale gesetzt, wobei es auffällig ist, wie unterschiedlich diese sein können. Die Pfarrer als Bauherren im 14. Jh., dargestellt in ihren Langhören und deren Ausmalung etc., bieten ein beinahe unglaubliches Spektrum und eine fast auseinanderklaffende Spannweite. Mächtige Herrscher konnten voll religiöser Pietät auftreten (Tulln), Bischöfe ihre Größe demonstrieren (Graz-Seckau), Äbte ihre guten oder bösen Nachbarn mit Kunstmitteln zitieren (Göttweigerhofkapelle in Stein) oder Gebäude für ein Publikum aus religiösen wie wirtschaftlichen Zwecken errichten (Millstatt)<sup>3</sup>). Menschlich ergreifend ist das Denkmal, das ein Vater seinem frühverstorbenen Sohn, einem Bischof von Gurk, gesetzt hat (Metnitz).

Neugebauer *Die Ausgrabungen in der Pfarrkirche Klosterneuburg—St. Martin 1977—1982* in *UH* 54 (1983) 97—108, verschiedene Erkenntnisse und Hinweise von mir (deren Aneignung durch einen fachunkundigen Urgeschichtler ohnehin befremdlich wirkt) — und zwar trotz seiner gegenteiligen Versprechungen — nicht zitiert hat.

<sup>3</sup>) Vorliegende Arbeit beruht auf jahrelangen Vorarbeiten und betritt in Österreich Neuland. Aus Zeitmangel mußte sie reduziert werden. Weitere Untersuchungen — z. B. zu den Babenbergern und Rudolf IV. — sind weit gediehen.

*Millstatt — Abt Heinrich II. (1166—ca. 1180)*

„um einem jeden zu vergelten,  
wie sein Werk ist“ (Apoc. 22, 12)

Während viele romanische Kirchen Österreichs heute beseitigt werden — als ein naheliegendes Beispiel sei hier nur auf die endgültige Zerstörung der hochbedeutenden Krypta in Ossiach von 1028 (!) unter Landeskonservator Siegfried Hartwagner hingewiesen <sup>4)</sup> — kehren einige Spitzenkunstwerke der Romanik Österreichs vor allem in Handbüchern und Ausstellungen und im Tourismus, immer wieder (als Alibi recht gezielt gebraucht). Dazu gehört auch das ehemalige Kloster in Millstatt, eine der besterhaltenen romanischen Klosteranlagen. Während die Geschichte durch Erika Weinzierl, die Bauplastik durch Karl Ginhart und Fritz Novotny, Erika Doberer und Oskar Moser, die Bibliothek und Handschriften von verschiedenen Autoren gut erfaßt worden sind, fehlt eine Untersuchung der Klosteranlage und der Klosterkirche, deren Baugeschichte neustens von Wilhelm Deuer in einer klaren Übersicht zusammengefaßt und um einige wichtige neue Ergebnisse bereichert worden ist <sup>5)</sup>. Nur die großen Klöster und Stifte verfügen über soviel Kunstsubstanz, daß ihnen die Bauämter der Diözesen und das Denkmalamt noch nicht viel anhaben konnten. Dem verstorbenen bedeutenden Kunsthistoriker Fritz Novotny, methodisch qualifiziert und Vertreter einer humanen Wissenschaft, war es gelungen, im Rahmen der romanischen Bauplastik die Bauchronologie zu klären.

Die Klöster als geistig-literarische Institutionen, ohne deren Überlieferung ältester Urkunden und Kodizes es keine Geschichte und Geschichtsforschung gäbe, faszinieren ihre Besucher immer durch ihr künstlerisch und inhaltlich reiches Programm. Der Zugang zu dieser mittelalterlichen Klosterwelt wird dem Besucher leicht gemacht, indem häufig Inschriften für die Lesbarkeit der Skulpturen und Bauwerke Sorge tragen. Leider sind diese romanischen Bauinschriften Österreichs kaum untersucht.

Ein Hauptbeispiel dafür ist Millstatt. Seine Skulpturen am Bau sind aus Kloster, Klosterleben, Funktion, Liturgie, Andacht, der theologischen und religiösen Zeitsituation heraus entstanden und berücksichtigen ein ganz bestimmtes Publikum. Eindeutige Steininschriften an Steinbildwerken in Millstatt bilden einen Kontrast

<sup>4)</sup> Karl Ginhart *Ossiach in Reclams Kunstführer Österreich*, Bd. 2 (31968) 495—499, bes. 496: „Die Krypta war dann 1937 wieder entdeckt worden, wurde jedoch bei den 1946—48 vorgenommenen Sicherungsarbeiten leider abermals unzugänglich gemacht.“ — Es stellt in der österreichischen Denkmalpflege und Kunstgeschichte eine einmalig falsche Entscheidung dar, den jüngeren, nachträglichen Turm zu retten und die wundervolle Krypta dafür zu opfern. Genau umgekehrt hätte es sein müssen! Alois Kieslinger — Rudolf Wurzer *Die Sicherungsarbeiten an der Stiftskirche in Ossiach* in *ÖZKD* 3 (1949) 79—85; Siegfried Hartwagner *Ossiach. Stift und Kirche* (Ossiach 1979). Die kostbaren frühromanischen Kapitelle wurden bei einem neuen Stiegenaufgang verbaut, andere liegen in Bauernhöfen der Umgebung herum!

<sup>5)</sup> Wilhelm Deuer *Die Stiftskirche von Millstatt und ihre romanischen Umbauten in Car. I* 174 (1984) 73—118, mit Lit.; *Geschichte und Kunst in Millstatt. Beiträge zur 900-Jahr-Feier des Stiftes Millstatt*, red. von Gernot Piccottini (1970) Hg. Marktgemeinde Millstatt und Landesmuseum. — Es muß hier nochmals betont werden, daß die Untersuchung vor allem dem Bauherren und seiner Wechselbeziehung zum Bau gilt, die zahlreichen anderen Fragen können nicht verfolgt werden.

zu den anderen, schriftlosen Skulpturen, die von Kunsthistorikern nicht unumstritten sind. Wie am gesamten Bestand Österreichs ablesbar, trugen hauptsächlich die Portale Inschriften. Der damaligen exklusiven Bildungssituation entsprechend, konnten sie zwar nur von wenigen gelesen werden; heute erläutern sie uns freilich nicht nur speziell das Tympanon und die Fassade, sondern oft das ganze Bauwerk, den Sinn des Kirchenbesuches, die Aufgaben des Gläubigen, und manchmal auch den Bauherrn.

Ein Beispiel der Inschriften von Millstatt sei hier herausgegriffen und vorweggenommen, weil es auch heute (ohne spezielle historische Kenntnisse) sofort verständlich ist. Bereits Erika Doberer hat die Apostelsäulen der Kathedrale von Chur als Stützen einer Kanzel nachgewiesen<sup>6)</sup>. Trotz der eingehenden Auseinandersetzung mit dem Millstätter Kreuzgangsportal blieb die ähnliche Bestimmung der Paulus-Pfeilerfigur verstellt, weil die Inschrift — in der zu weit gehenden Auffassung des Historisierens — für eine „humanistisch klingende Formulierung“ gehalten und dementsprechend der Zeit des St. Georgs-Ritterordens (seit 1469) zugewiesen wurde<sup>7)</sup>. Die Inschriftenpublikation von F. W. Leitner<sup>8)</sup> läßt die Inschrift richtig lesen und datiert sie, wesentlich früher in die Mitte des 13. Jh.: DOCTOR / CVN(C)TORV(M) / SV(M) PAV/LVS E/GO / P(RAEDICATOR) P(O)P(V)LORV(M). — „Lehrer aller bin ich, Paulus, Prediger der Völker.“ Dieses heute gleichsam „literarische“ Denkmal nennt selbst die Predigt auf dem aufgeschlagenen Buch, das Paulus hält und entgegenhält. Die von Doberer bereits als ursprünglicher Standort angesprochenen Schranken bzw. der Lettner trugen eine Kanzel. Zu ihr gehörte ursprünglich diese Paulusfigur.

### *Die Westanlage Abt Heinrichs II.*

Als Tochterkloster von Hirsau wurde Millstatt um 1080 gegründet und erbaut<sup>9)</sup>. Erst rund 100 Jahre später erhielt die Kirche eine mächtige Zweitungfront vorgestellt, die von den ursprünglichen Intentionen des Klosters abwich. Sie beherbergt im Erdgeschoß eine ungewöhnliche, laubenartig in Arkaden geöffnete Vorhalle, darüber eine dreijochige Michaelskapelle über die ganze Kirchenbreite und darauf als Abschluß die frei ragenden Turmggeschosse. Diese drei neuen, auch funktionell ausgeprägten Bauteile lassen auf einen starken Wandel, eine Funktionsänderung und neue Zielsetzungen schließen. Die Wechselbeziehun-

<sup>6)</sup> Erika Doberer *Die ursprüngliche Bestimmung der Apostelsäulen im Dom zu Chur* in *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* Bd. 19 (1959) 17—41.

<sup>7)</sup> Dies. *Eingefügte Fragmente am Kreuzgangsportal der Millstätter Stiftskirche* *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 24 (1971) 49—58, bes. 56.

<sup>8)</sup> Friedrich Wilhelm Leitner *Die Inschriften des Bundeslandes Kärnten*. 1. Teil: *Die Inschriften der politischen Bezirke Spital an der Drau und Hermagor* (Die deutschen Inschriften, 21. Bd., Wiener Reihe Bd. 2) (Wien—München 1982) 7, nr. 7, Abb. 8.; Bei den folgenden Wiedergaben von Majuskel-Inschriften wurde, wegen der besseren Lesbarkeit, statt V ein U geschrieben, desgleichen mußten die vorhandenen Zitate aus der Literatur genommen und konnten keine regelrechten Transskriptionen gegeben werden.

<sup>9)</sup> Erika Weinzierl *Geschichte des Benediktinerklosters Millstatt in Kärnten* (*Archiv für vaterländische Geschichte und Topographie* hg. Geschichtsverein für Kärnten, 33. Bd. [Klagenfurt 1951] 26 f. Eine Urkunde von 1122 berichtet, das Kloster sei *a suis parentibus* (sc. des Pfalzgrafen Engelbert) *edificatum*. — Zum Verhältnis zu Hirsau usw. vgl. Weinzierl 33 f.

gen des Klosters mit den Besuchern, des Bauherren zu Gott, von der herrschaftsmäßigen Emporenkapelle herab bis zu den Portalfiguren des Teufels mit dem Sündenregister, als Ort des Gerichts, zwischen Außen- und Innenwelt, die „Abbildung“ eines in der Vorhalle auf den Knien bettelnden Krüppels, lassen sich deutlich bestimmen und auch tw. „ablesen“.

In diesem Zusammenhang soll nur auf den Bauherren eingegangen werden. Dabei kann man auf vielen Vorarbeiten aufbauen — es wäre aber letztlich eine umfassende monographische Untersuchung, in Buchform von einigen 100 Seiten, erforderlich.

Der Millstätter Westbau nimmt eine (beinahe) absolute Sonderstellung ein. Auch in der Hirsauer Baukunst, der Klosterkunst überhaupt. Othmar Wonisch hatte die enge Verwandtschaft in den romanischen Mönchshallenchören von Millstatt und St. Lambrecht festgestellt<sup>10)</sup>. Sonst zeigen sich die Unterschiede, bereits in der nächsten Hirsauer Kirche, zu der es an sich starke Beziehungen gab, in St. Paul im Lavanttal<sup>11)</sup>. Trotz eines dortigen, späteren Umbaus, gegen 1200, bilden das große Querhaus, mit anschließendem Chorus-minor-Joch, die durchgehenden Westtürme mit lediglich zwischenliegender Michaelskapelle stärkste Gegensätze zu Millstatt.

### Die Vorhalle

In Nachwirkung ursprünglicher Autonomiebestrebungen der Hirsauer „öffnete“ sich der neue, fassadenhafte Millstätter Westbau nur teilweise, den allgemeinen historischen und gesellschaftlichen Entwicklungen folgend, einem größeren Publikum. Außer bei der Michaelskapelle (s. u.) geschieht dies sichtlich durch den laubenartigen Eindruck der ältesten erhaltenen Vorhalle in Österreich. Durch ihr Bildprogramm, das heute weitgehend entschlüsselt ist, legt sie ein Selbstzeugnis ab.

Als Gegenbeispiel (ohne Türme und mit Westempore) war dreijochig die Vorhalle des 1153 gegründeten Wiener Schottenklosters vorangegangen, deren Aussehen in einer alten Ansicht überliefert ist. Im Jahre 1190 stellte Herzog Leopold V. in *porticu Scottorum*<sup>12)</sup> eine Urkunde aus — darunter ist nicht die „Halle der Westempore“ zu verstehen, sondern eben die Vorhalle<sup>13)</sup>. Der Platz

<sup>10)</sup> Othmar Wonisch *Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St. Lambrecht* = ÖKT 31 (Wien 1951) 18—21, 23. — Deuer (wie Anm. 5) 89 ff.

<sup>11)</sup> Karl Ginhart *Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St. Paul im Lavanttal* = ÖKT 37 (Wien 1969) 71 f., 84. Daß die frühchristlichen Kirchen-Vorhallen mit verwandter Funktion nachgewirkt haben (z. B. Teurnia = St. Peter im Holz, Friedhofskirche) ist sehr wahrscheinlich, doch wegen der Zerstörungen während der Völkerwanderungszeit bzw. dem tiefen Einschnitt im Frühmittelalter eine bauliche Kontinuität direkt nicht belegbar.

<sup>12)</sup> BUB I 107, Nr. 77.

<sup>13)</sup> So Richard Perger — Walter Brauneis *Die Mittelalterlichen Kirchen und Klöster Wiens* (Wiener Geschichtsbücher Bd. 19/20 [Wien—Hamburg 1977]) 96 und Abb. 4. Desgleichen wäre der dauernd falsch verwendete Begriff „Westwerk“ wegzulassen. Von den nicht wenigen Irrtümern sei im Zusammenhang mit Hirsau nur hervorgehoben, daß bei den „hirsauischen Reformgedanken“ sich ausgerechnet im chorus minor (!) „die Mönche zum Gebet zusammenfanden“. Die Rekonstruktionszeichnung des Grundrisses S. 115 entspricht nicht der Klosterbaukunst.

vor Kirchen ist als Stätte des weltlichen Gerichts belegt; auch kunstgeschichtlich, beispielsweise durch die Richterfigur an der Fassade von St. Stefan in Wien <sup>14</sup>). In Millstatt weitgehend die Ikonographie des religiösen Gerichts, s. u. Die Kirchengvorhalle als Ort von Urkundenausstellungen war beliebt — sie klingt seltsam an am Millstätter Westportal in der Vorhalle zur Kirche, durch eine Sockelfigur des Teufels, der ein Sündenregister schreibt. Bereits hier, am Ort des irdischen Gerichts und der überirdischen Gerechtigkeit, werden Wechselbeziehungen möglich.

Über der Vorhalle der Wiener Schottenkirche dem Residenzkloster der Wiener Burg Herzog Heinrichs II., befand sich eine geräumige Herrschaftsempore. Wie beim Mutterkloster der Schotten in Regensburg, wird sich auch die Vorhalle in die Kirchenschiffe geöffnet haben. Die Westempore des Schottenklosters zu Wien fand, wie R. K. Donin immer wieder betont hat, als Herrschaftsarchitektur ihre Nachfolge in Wiener Neustadt, Wien St. Stefan und St. Pölten <sup>15</sup>). Mit dem Obergeschoß der Millstätter Michaelskapelle haben sie nur die Lage, keinesfalls Form und Funktion gemeinsam.

Darin zeigt sich der Unterschied zwischen dynastischem und Reformkloster bzw. dem Landesfürsten oder einem Abt als Bauherrn.

Abgesehen von der etwas problematischen Vorhalle der 1072 geweihten Klosterkirche in Michaelbeuern <sup>16</sup>), ist eine frühe breite Vorhalle aus vermutlich der Gründungsanlage des 11. bzw. 12. Jh.s in Göttweig rekonstruierbar <sup>17</sup>).

<sup>14</sup>) Leopold Schmidt *Der Richter über dem Riesentor von St. Stefan* in *JbVGSStW* 8 (1949/50) 80—93.

<sup>15</sup>) Richard Kurt Donin *Zur Kunstgeschichte Österreichs* (Wien 1951).

<sup>16</sup>) Heute ist diese Anlage durch den Neubau von 1946—50 ersetzt bzw. verunklärt. Sie sprang nicht über die Flucht der Langhausaußenmauer vor, hatte aber sicher ein oberes Emporengeschoß. Die Frage lautet, wie der Innenraum der Vorhalle zu rekonstruieren wäre. Emmerich Schaffran *Die ältesten Bauten um den Kreuzgang von Stift Michaelbeuern* in *ÖZKD* 15 (1961) 170—172.

<sup>17</sup>) Der Grundriß vor dem Barockneubau: Salomon Kleiner-Serie, Ausstellungskatalog: *Stift Göttweig* 1983, Nr. 775, Abb., zeigt deutlich ihre starke Abmauerung, mit nur einem Mittelportal, gegen das Langhaus. Westlich z. T. durch einen (jüngeren) Torbau verstellt, hatte sie den *Introitus ad ecclesiam abbatialem* an der südlichen Schmalseite. Gegenüber ein heute noch situationsmäßig vorhandenes Portal (an der nördlichen Schmalseite) stiegenabwärts — führte wohl in den ehemaligen romanischen Pfortengang (?), entspricht also Millstatt nur teilweise (dort in den Kreuzgang). Den Hinweis für die Romanik liefert die Tatsache, daß die Westwand der Vorhalle und des ehem. Cellariums (fast genau) fluchten. Die heutige Seltenheit der Millstätter Westvorhalle als erhaltenes Denkmal wird durch einige Vergleichsbeispiele bestätigt. Deren ehemalige Häufigkeit wurde durch jüngere Umbauten getilgt. Eine Gesamtuntersuchung fehlt. Beispielsweise ist die Vorhalle des Priesterordens der Praemonstratenser in Wilten, das 1138 bestätigt wurde, an sich eine Überraschung. Ihre Rekonstruktion durch Heinrich Hammer (*Kunstgeschichte der Stadt Innsbruck* I [1952] bes. 21) ist unrichtig, denn die erhaltene, interessante Ansicht von ca. 1490 zeigt, daß die nördliche Wand der basilikalischen romanischen Kirchenfassade frei stand. Solche Überlegungen, vor allem auch die Verwendung und religiöse Benützung betreffend, wären grundsätzlich anzustellen. Die Vorhallen wurden ja für ganz bestimmte Zwecke angelegt. In Wilten ist der zweifache Vorbau in der Achse des Mittel- bzw. Südschiffs (Gemälde um 1490) vergleichbar mit jenen in Millstatt an gleicher Stelle gefundenen Mauerfundamenten (Deuer [wie Anm. 5] 78 Skizze, 79, 80, 108—111) und dieser Bau dem Millstätter Cellarium anzufügen. In Wilten waren



Abb. 1: Millstatt (Kärnten), ehem. Benediktinerklosterkirche. Bogenfeld des Westportals. Christus dem Schöpfer der Gestirne und Anfang und Ende widmet Abt Heinrich II. (1166 – ca. 1180) sein Kirchenbauwerk.



Abb. 3: Genesis-Initiale. Gott, von zwei Engeln flankiert, erschafft das Licht und die Gestirne, Erde, Pflanzen, Fische und Vögel, den Menschen. Federzeichnung um 1180/90 in einer Handschrift des Zisterzienserklosters Heiligenkreuz (Augustinus: De civitate Dei, Stiftsbibliothek cod. 24, fol. 92).

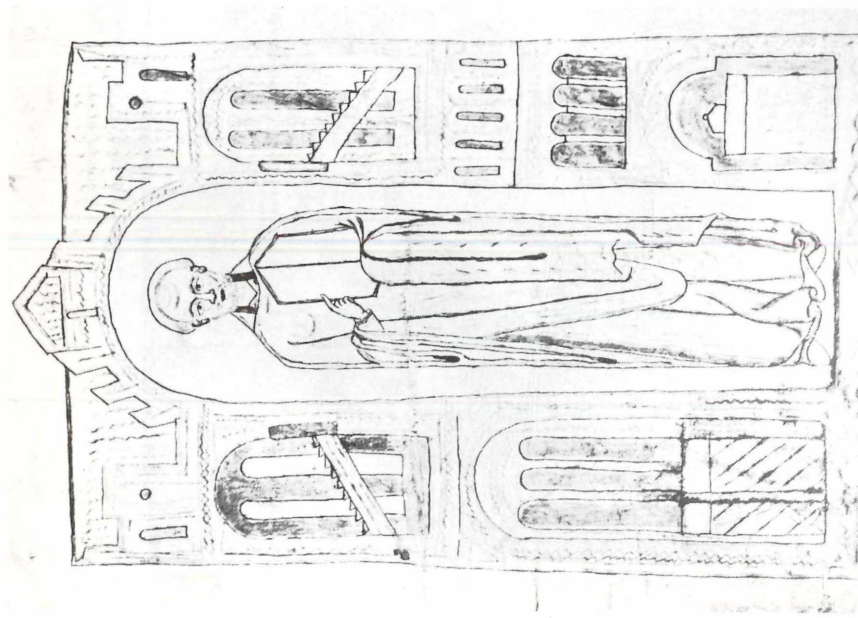


Abb. 2: Abt Irmbert von Admont (1172–1177), in einem Kircheninneren, als theologischer Buchautor. Zeitgenössische romanische Buchillumination in einer Admonter Handschrift um 1175 (Stiftsbibliothek cod. 33 pag. b).



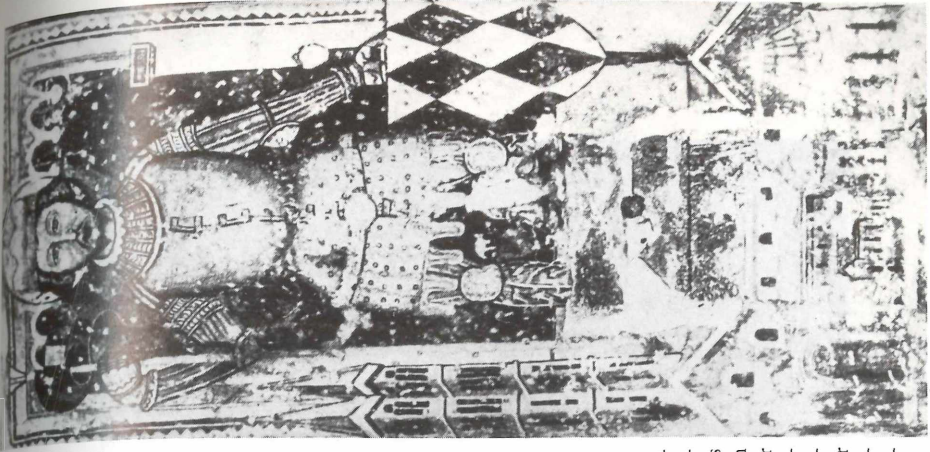


Abb. 5: Der hl. Domitian, legendärer Gründer von Millstatt, als Schirmherr seines Klosters. Wandmalerei vom Anfang des 15. Jh.s in der ehem. Stiftskirche zu Millstatt. Unten das Kirchenmodell, mit laubenartig offener Vorhalle, Westturmpaar, Basilika, Marien/Domitianskapelle (?), Apsiden.

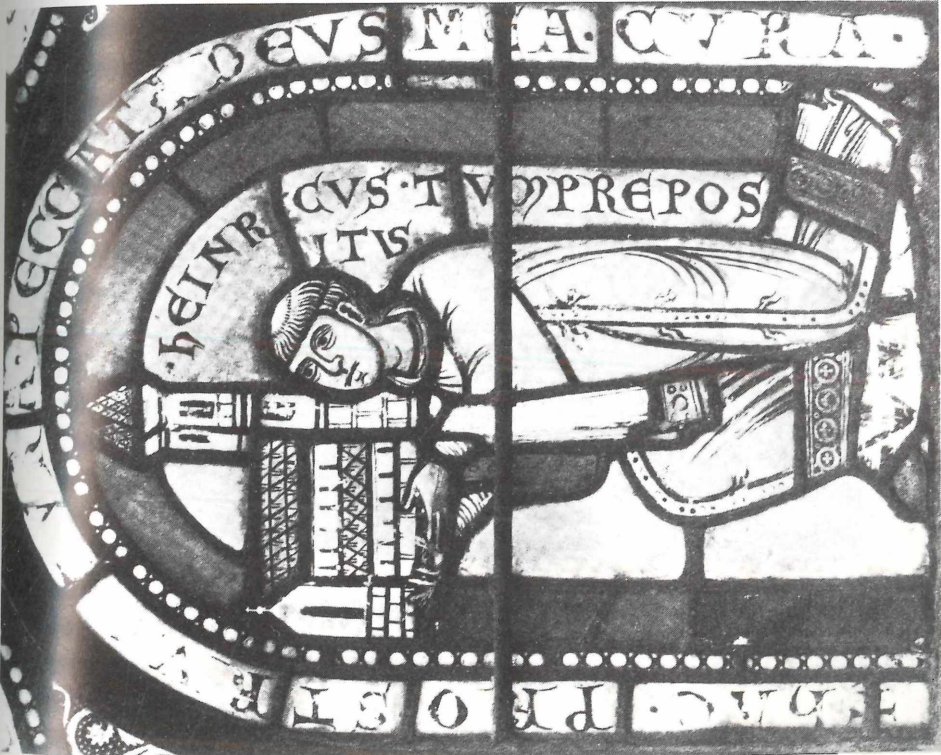


Abb. 4: Propst Heinrich I. von Ardagger (ca. 1225 – ca. 1240) stiftet den Kirchenbau. Glasmalerei um 1230. Aus dem Margaretfenster hinter dem Hochaltar des ehem. Chorherrenstifts Ardagger.



Abb. 6: Hainburg, Burg. Kopfkonsole im Bergfried um 1260/70 aus der Zeit Ottokars II. Přemysl.



Abb. 7: Kopf um 1260/70. Konsole aus der Zeit Ottokars II. Přemysl im Bergfried der Burg zu Hainburg.



Abb. 7a: Hainburg. Frühgotisches Kapitell um 1260/1270, gleichzeitig mit dem Konsolkopf im Bergfried (Abb. 6, 7). Von der alten, abgebrochenen Stadtpfarrkirche St. Martin stammend. Heute im Lapidarium im Pfarrhofgarten.

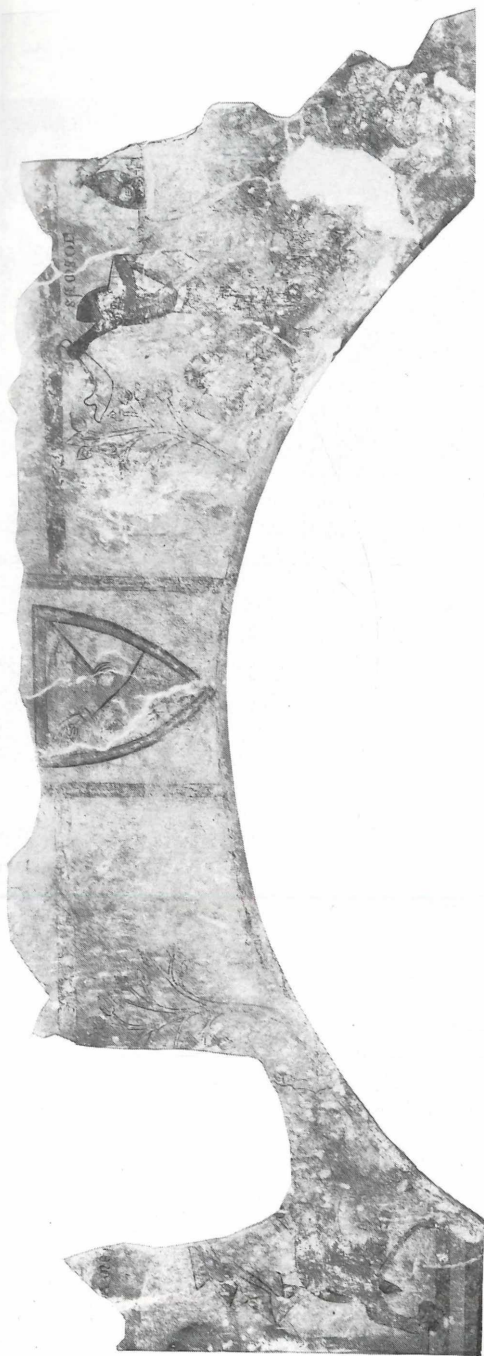


Abb. 8: Graz, ehemalige Tafelstube im Palast der Bischöfe von Seckau (heutiges bischöfliches Palais) mit deren Wappen, Samson besiegt den Löwen – und erschlägt die Philister. Wandmalerei am Triumphbogen um 1280.

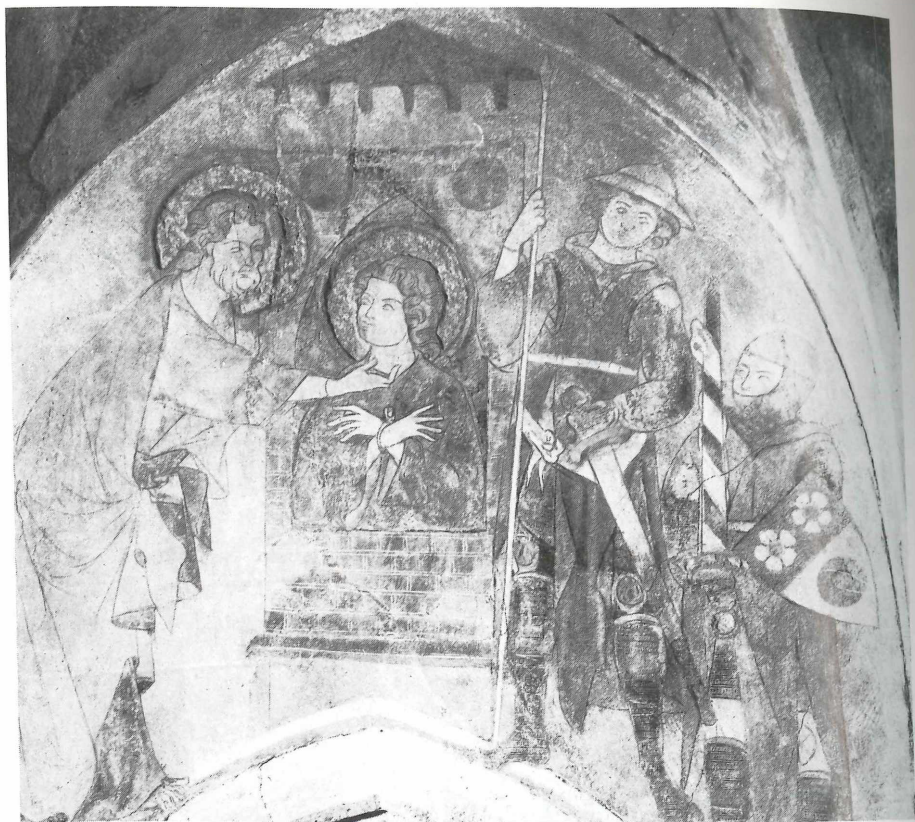


Abb. 9: Stein, ehem. Göttweigerhofkapelle. Wandmalerei um 1305/10 über dem Kapellenportal: Christus befreit Matthias aus dem Gefängnis, rechts ritterlicher Gefolgsmann der Kuenringer mit kuenringischem Lehenswappen-Schild: Unten roter Ring auf weißem Feld.

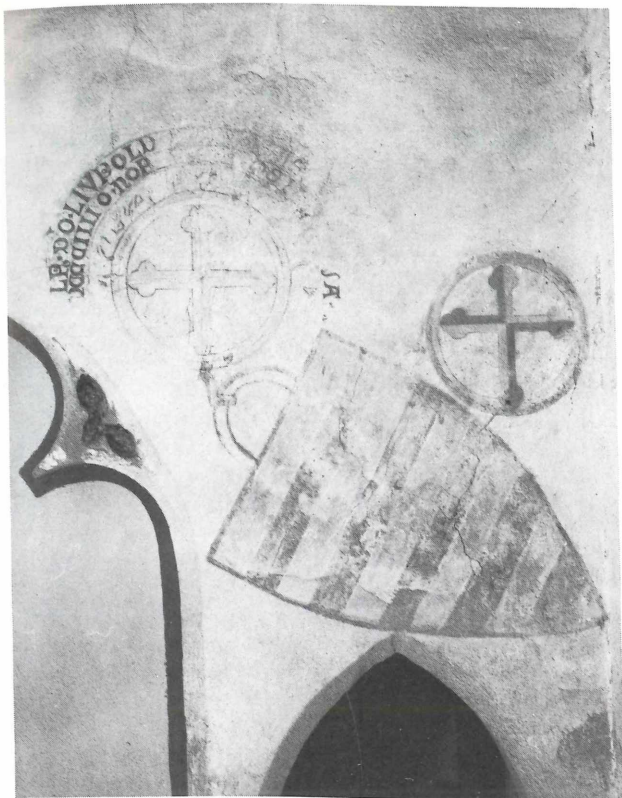


Abb. 10: Dürnstein, ehem. Klarissenkirche. Inschrift des Leutold I. von Kuenring von 1304 und sein Wappen (in Schwarz und Gold neunmal geteilt), über dem Durchgangsportal ins Kloster, Sitznische. Chor, Südwand.

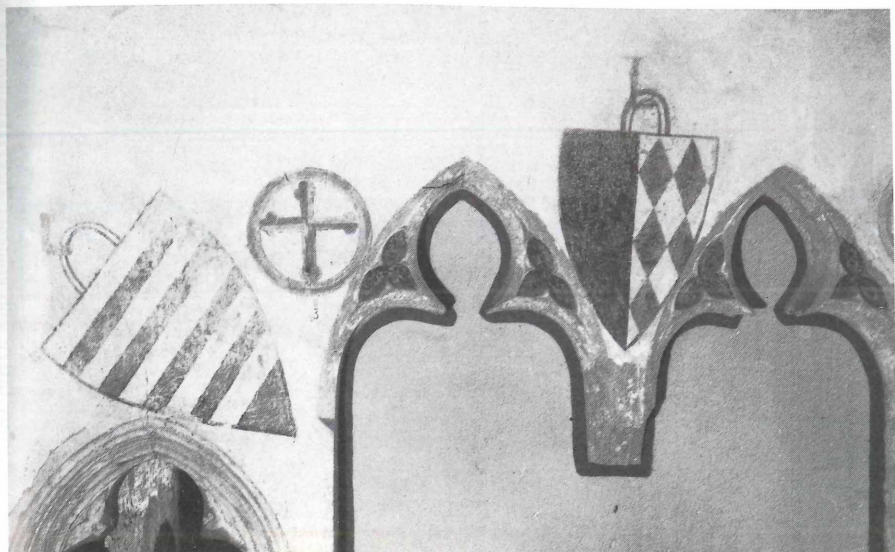


Abb. 11: Dürnstein, ehem. Klarissenkirche. Sitznische mit dem kuenringischen Balkenwappen und dem Stifterwappen der Puchberger (gespaltenen Schild, rechts in Schwarz, links in Schwarz und Silber geweckt). Chor, Nordwand. (Gegenüber zu Abb. 10.)

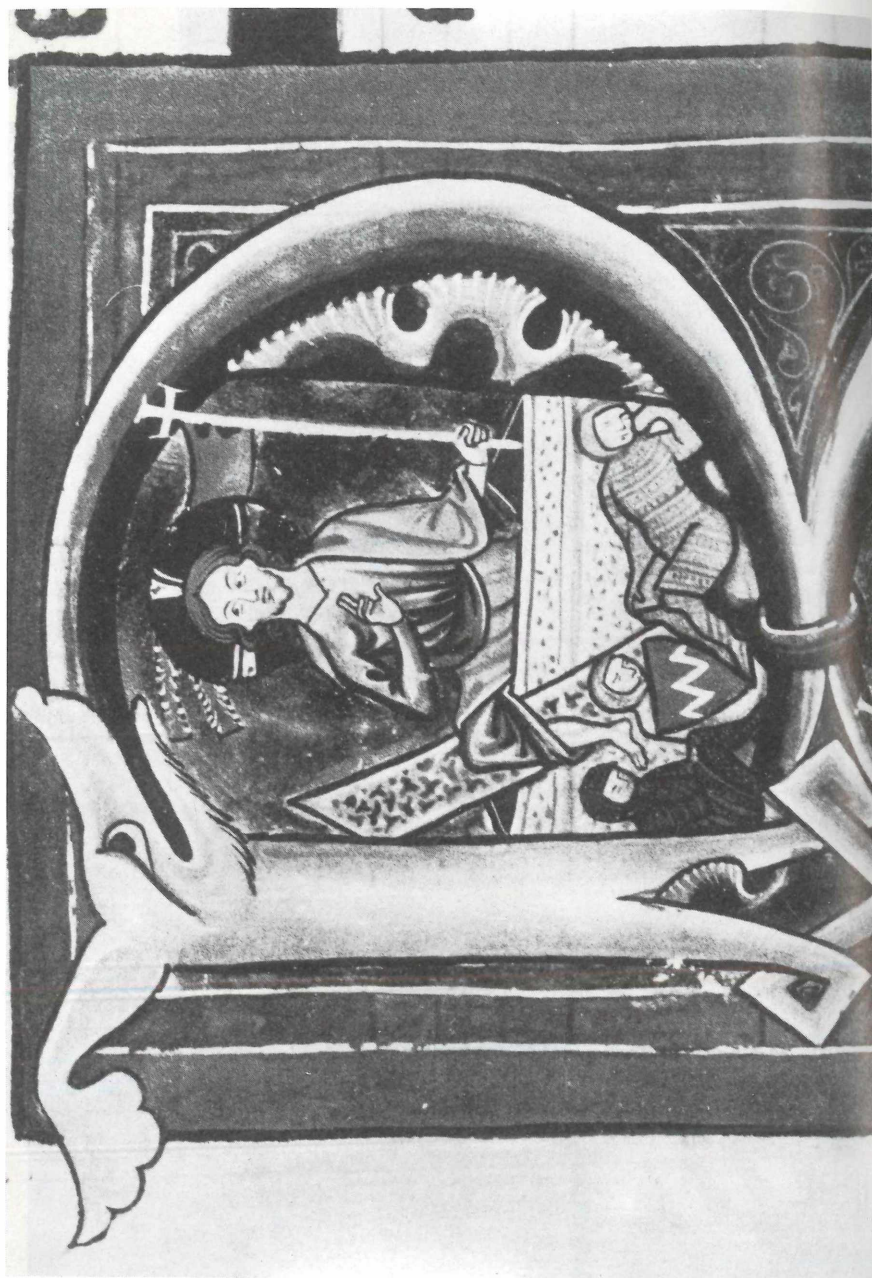
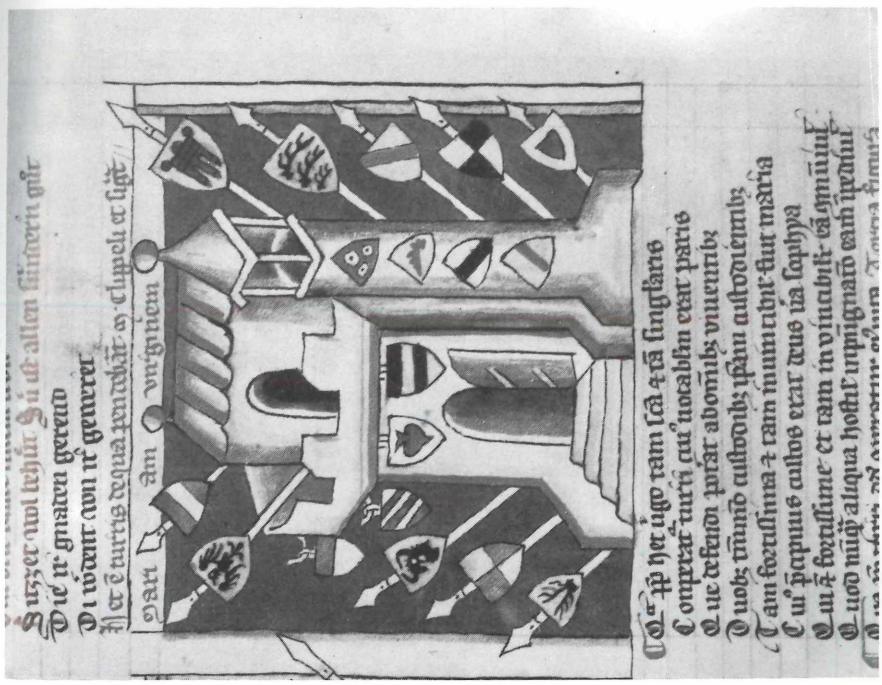


Abb. 12: Graduale aus Kloster Seligenthal. Initiale mit Aufstehung Christi, Soldat mit dem Wappen der Herzoge von Bayern (der Klosterstifter); gelb/goldener Zickzackbalken auf Rot. Buchmalerei um 1270/77. London, British Library, cod. Add. 16950, fol. 106.





Suzer uol tehu: Su ut allen künereu güt  
 Die ir gnaden gereud  
 Di wöent von ir geweret  
 Et e turris de qua pendebat: a Clupel et sigt  
 par am vngriem

Quo per ugo tam sa et sa singlans  
 Conperat turri cui uocabim erat paris  
 Quae defenit parat ab omibz uincumbz  
 Quobz uincubz custodiibz ipau custodierim;  
 Tam fortissima et tam munitior fuit maxima  
 Quae pugnans cultos erat deus uia sophya  
 Quae u. f. fortissime et tam inuincibilis est omnium  
 Quod nungui aliqua hostis impignabit eam ipse  
 Quod nungui non amittit eam

Abb. 13: Wappenturm, mit dem österreichischen Bindenschild und dem Reichsadler links oben, aus der Zeit Friedrichs I. von Österreich, † 1330. Fol. 12f.

nicht nur ledig werre er müo sich lan tören S in wolk  
 was im als luy ds er zu den vonden gre t sprach für si  
 wol ich st ten ich bin deumb hie 200 das die viente la  
 hen si (schonord) sin S i statum nah ir thar si wöriu  
 geru hin in 20000 d kinnak ich sin gezeire die leu  
 er ab gar: An nam an sich k-nehtre gewenir vñ gie  
 und dar Z eham si in etchlage wä si erkönd si nit  
 u mat got: fer eodrus vunt rex



uq inuebat q Fouard t er buoz  
 kenet se inuado om uera om ledgar  
 t doidiq q teus poli care regnu hor au uells  
 t hor quod sup illud hoie: hüllumū, alhuuer  
 erh inuebat q x off: hüllumū hōim  
 t reg alhuuer eu teus regem omū  
 u ip par quom prar hōie istā p ffgabar x

Abb. 14: Tod des Königs Codrus. Fol. 30f.





Abb. 17: Stein, Göttweigerhofkapelle. Predigt des Matthias vor einer vornehmen Familie. Die nicht glauben, stürzen in den Abgrund. Wandmalerei im Vorraum bzw. Stiegenhaus um 1305/10. (Vgl. Abb. 9.)



Abb. 18: Ein Presbyterium um 1300 nach einer zeitgenössischen Buchmalerei. Der Priester wäscht sich die Hände in einer links in der Wand (!) gemauerten Piscina, während der Ministrant die Wasserschüssel hält. In der Apsis, mit geöffneter (Meß-)Büchernische, steht eine Altarmensa. Auf ihr Patene mit Hostie, Kelch mit Corporale. Vom Gewölbe hängt eine Pyxis, zur Aufbewahrung der geweihten Hostien. Brüssel, königliche Bibliothek, Ms. 9, 169, Leges Palatinae Jakobs II. von Aragon (1285–1327) (nach J. Braun).



Abb. 19: Der hl. Bruno von Köln. Im Bischofsornat, zugleich als Herzog mit der Fahnenlanze – unten der besiegte gegnerische Herzog *kuno dux* – sowie mit Kirchenmodell seiner Stiftung. Oben in einer Doppelarkade seine königlichen Eltern: *mathildis regina*, *heinricus rex*. Seitlich 14 Königsmedaillons, von Kunos Bruder Otto dem Großen 936 bis um 1230, die Entstehungszeit der Handschrift, zur Rechtssicherung. Buchmalerei, als Stifterbild in einem Miscellancodex in St. Pantaleon in Köln. Düsseldorf, Hauptstaatsarchiv G. V. 2, fol. 133<sup>v</sup>.



Abb. 20: Pürgg, Pfarrkirche hl. Georg. Bischof Wocho von Seckau thronend und segnend, mit Priester als Stifter, im Jahre 1324. Wandmalerei an der Chornordwand.

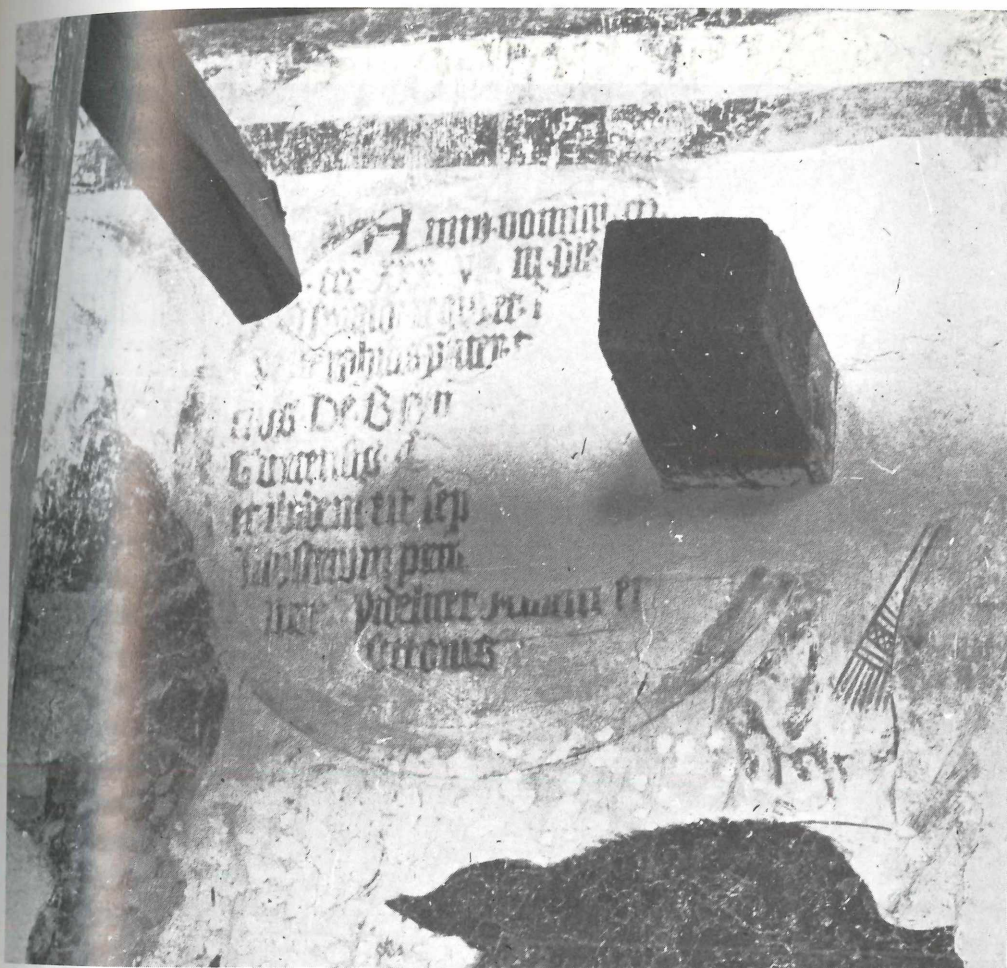


Abb. 21: Metnitz, Pfarrkirche. Epitaph-Inschrift des 1337 verstorbenen Gurker Bischofs Lorenz I. Wandmalerei an der Chornordwand. Foto Franz Walliser.



Abb. 22: Metnitz, Rekonstruktionszeichnung von Franz Walliser. Untere Malschicht: I. Drache, II. Kreuzanzelung. Darüber III. die Heiligen Stephanus und Laurentius, Siffrid (zur zentralen Kreuzigung gewendet). Nordöstliche Wand des Chorpolygones. (Wandmalereien von 1337 und später.)



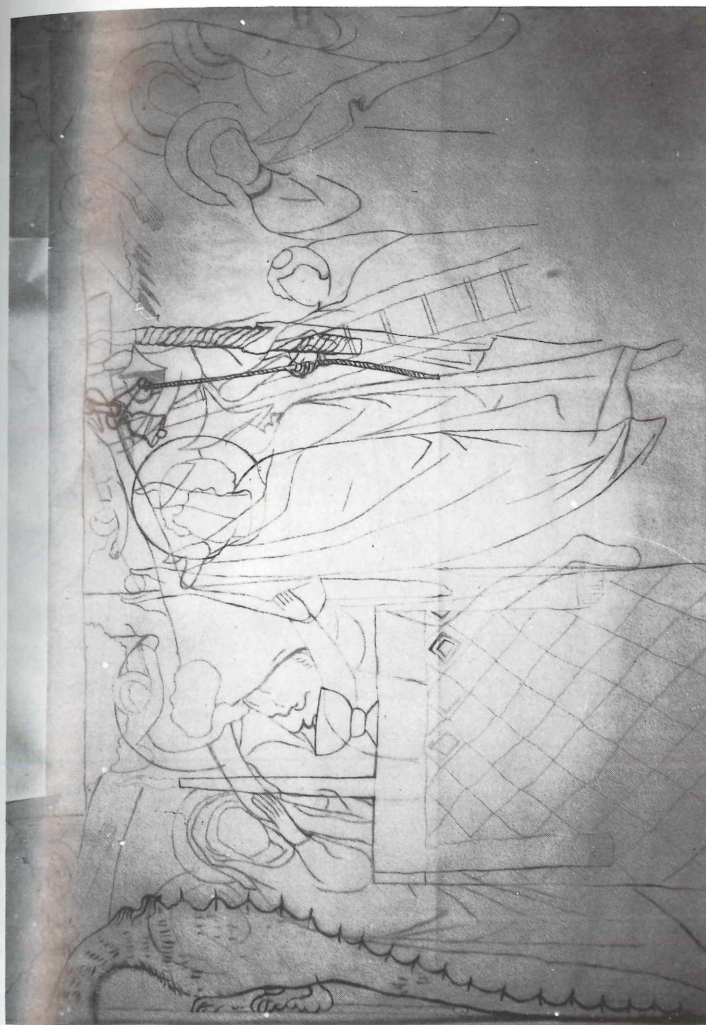


Abb. 23: Metnitz. Rekonstruktionszeichnung von Franz Walliser. Malschichten von unten: I. Drache (in Dienstkonsole beißend). II. Kreuzabnahme: Frau, Maria mit Arm Christi, Jude hält Körper Christi, Joseph von Arimatäa und Nekodemus, einer auf der Leiter; oben fünf Engel, rechts daneben Trauernde. III. Malschichte darüber: Altarmensa mit Kelch, nimbierter Priester bei der Wandlungselevation, Ministrant mit Kerze die Glocke läutend. Südöstliche Chorpolygonwand. (Wandmalereien 1337 und später.)



Abb. 24: Bergreichenstein/ Kašperské hory, Böhmen. Wandmalereien an der Chornordwand. Hl. Dorothea mit Jesusknaben, kniender Stifter Johannes Chugner mit Schriftband vor dem Kirchenpatron hl. Nikolaus. Priester mit erhobenen Händen vor der Altarmensa; darunter Epitaph-Medaillon für Pfarrer Friedrich † 1330.

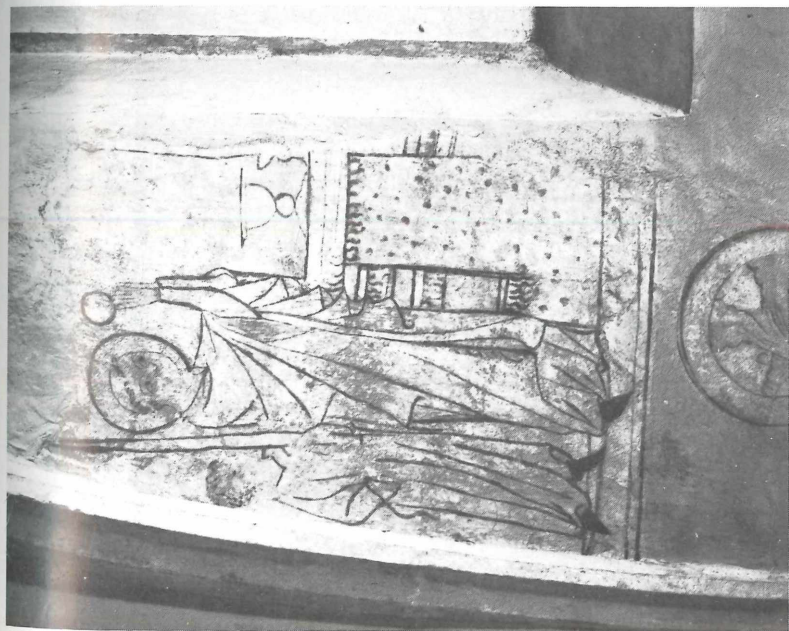


Abb. 25, 26: Langenlois, Pfarrkirche hl. Laurentius. Wandmalereien an der östlichen Nebelaltarwand des nördlicher Seitenschiffs. Links nimbierter Priester bei der Wandlungselevation (in der Mitte das Fenster), rechts Arma Christi (Kübel mit Essigschwamm, Rock Christi überm Kreuzbalken, Hand mit Ampel, eherner Schlange, Schwert). Um 1340.



Abb. 27: Kirchberg am Wagram, Pfarrkirche. Grabplatte des 13[45] verstorbenen Pfarrers Ulrich. Dieser kniet unter dem Lamm Gottes. Foto Csaba Tarcsay.

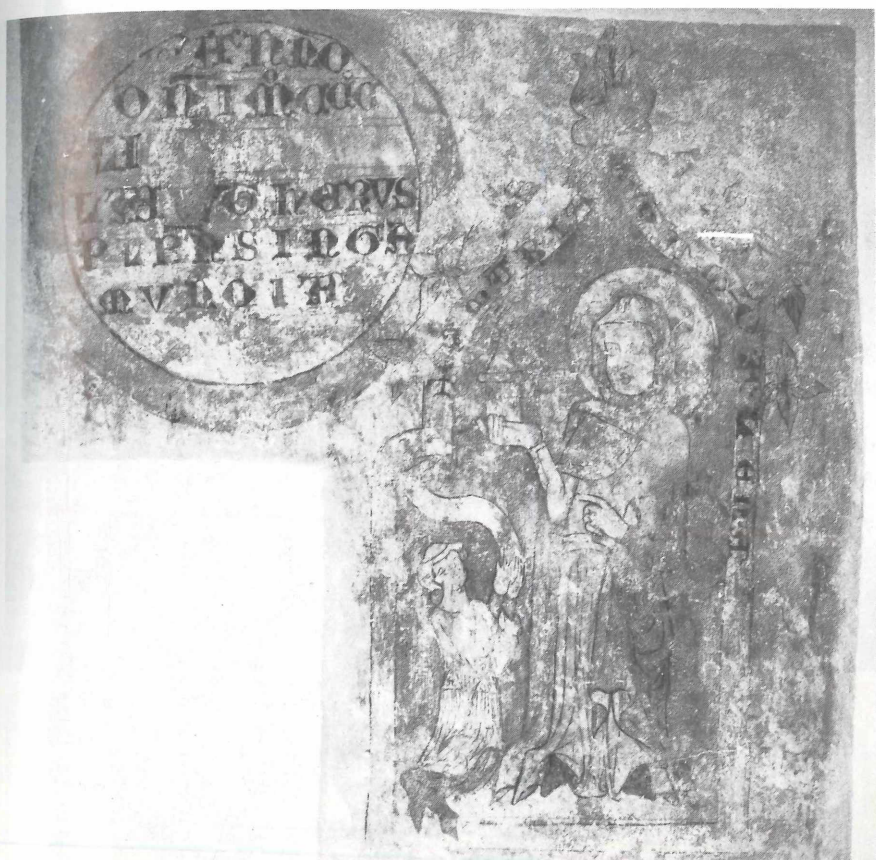


Abb. 28: Gmünd (NÖ.), Stadtpfarrkirche hl. Laurentius. Wandmalerei ehemals an der Chornordwand. Geistlicher vor der hl. Magdalena kniend. Inschriftmedaillon: 1351 „Laewther Pfarrer in Gmünd“.

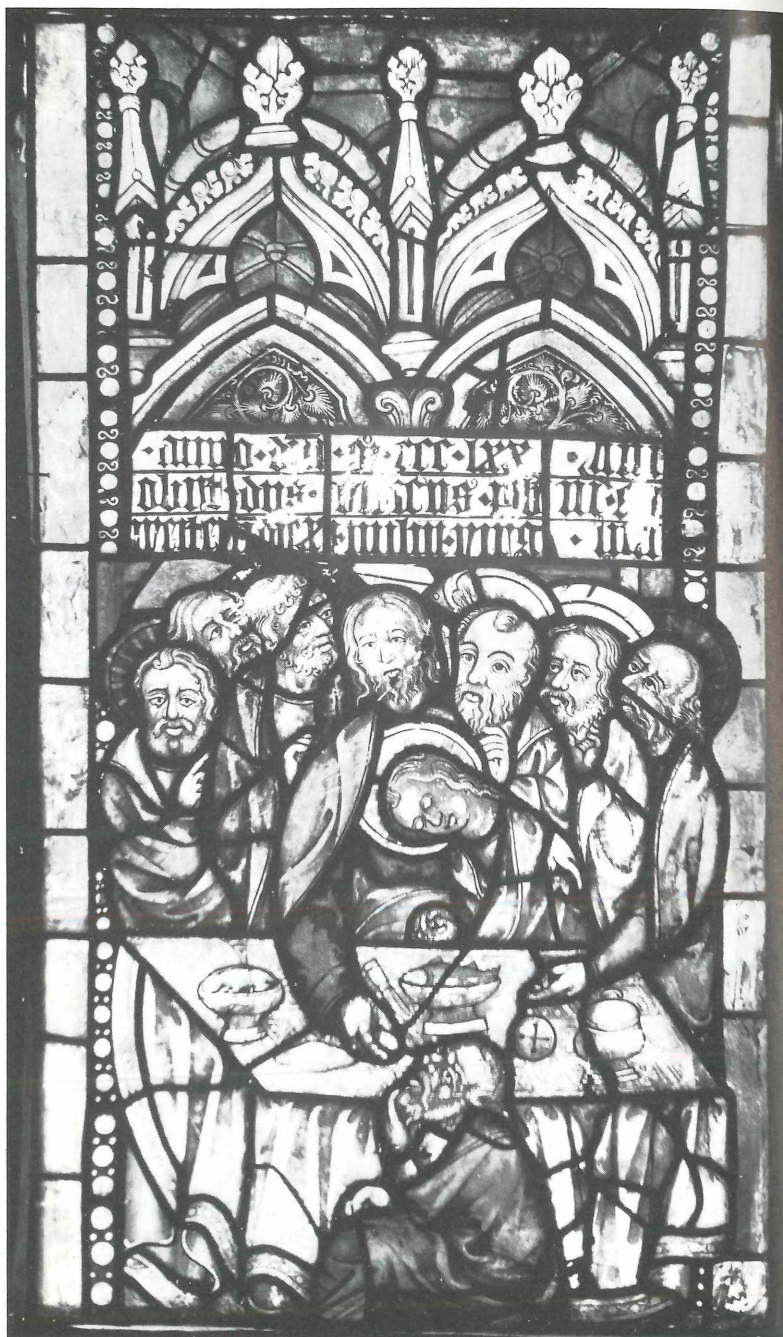


Abb. 29: Weiten (NÖ), Pfarrkirche. Glasmalerei im Chor. Letztes Abendmahl mit  
Inscript für den Pfarrer Ulrich † 1378.

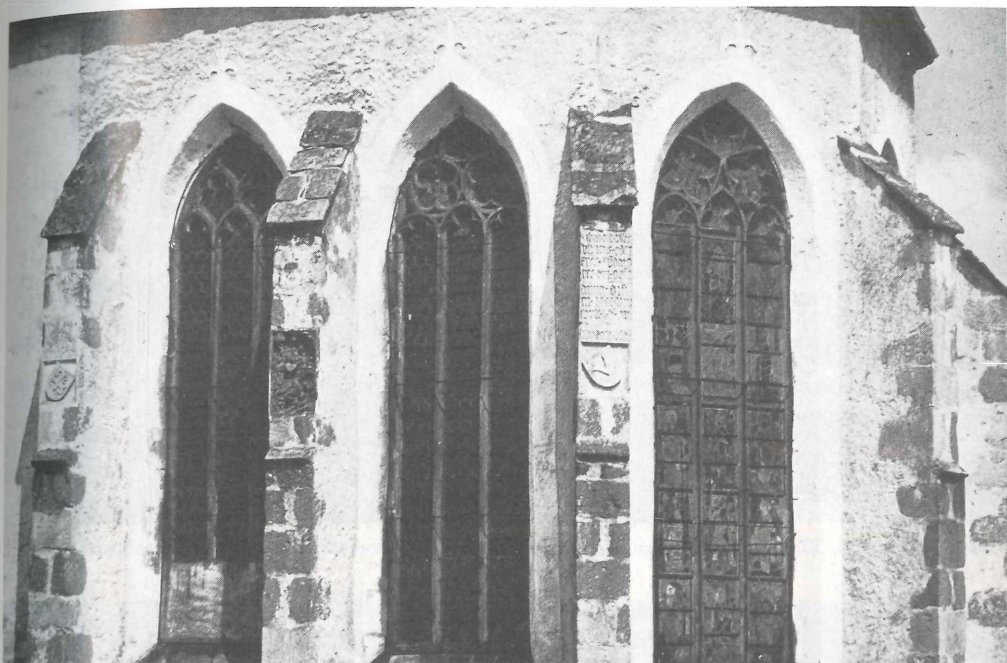


Abb. 30–32: Friedersbach (NÖ.), Pfarrkirche. Chorsüdwand außen. Ensemble von Inschriften und Reliefs an den Strebebepfeilern. V. l. n. r. Wappen des *Ulrich oeder* – Ölbergrelief – Wappen des *Chadold plebanus* mit Bauinschrift beider Brüder 1408.



Abb. 31: Wie Abb. 30. Wappen des Ulrich Oeder – Ölbergrelief – Bauinschrift und Wappen des Pfarrers Kadolt.



Abb. 32: Wie Abb. 30. Inschrift am südöstlichen Chorpolygonstrebepeifer. Die Brüder Pfarrer Kadolt und Ulrich Oeder haben dieses Werk gestiftet und 1408 vollendet. Unten Wappen des Kadolt.





Abb. 33: Dross, Pfarrkirche hl. Georg. Wandmalerei JOHANNES PLEBANUS an der Altarwand. 1. Drittel 14. Jh.



Abb. 34: Bruck an der Mur, Filialkirche St. Ruprecht. Inschrift im Chor: 1415 wurde dieses Gotteshaus begründet u. a. durch den hochwürdigen Herrn Rüdiger von Zürich hiesigen Pfarrer.  
A(nno).d(omini).m.cccc.xv.fu(n)data.est.hec / dom(us).d(omi)ni.per(.)plebisatios. s(anc)ti. R / upe-  
ti.et.per.venerabilem.vir(um)  
/ Rudgeru(m). de.thurego.hi(n)c.ple /  
ban(um).q(uo)ru(m). merces.sit.de(us).amen.  
Foto: Kurt Woisetschläger.

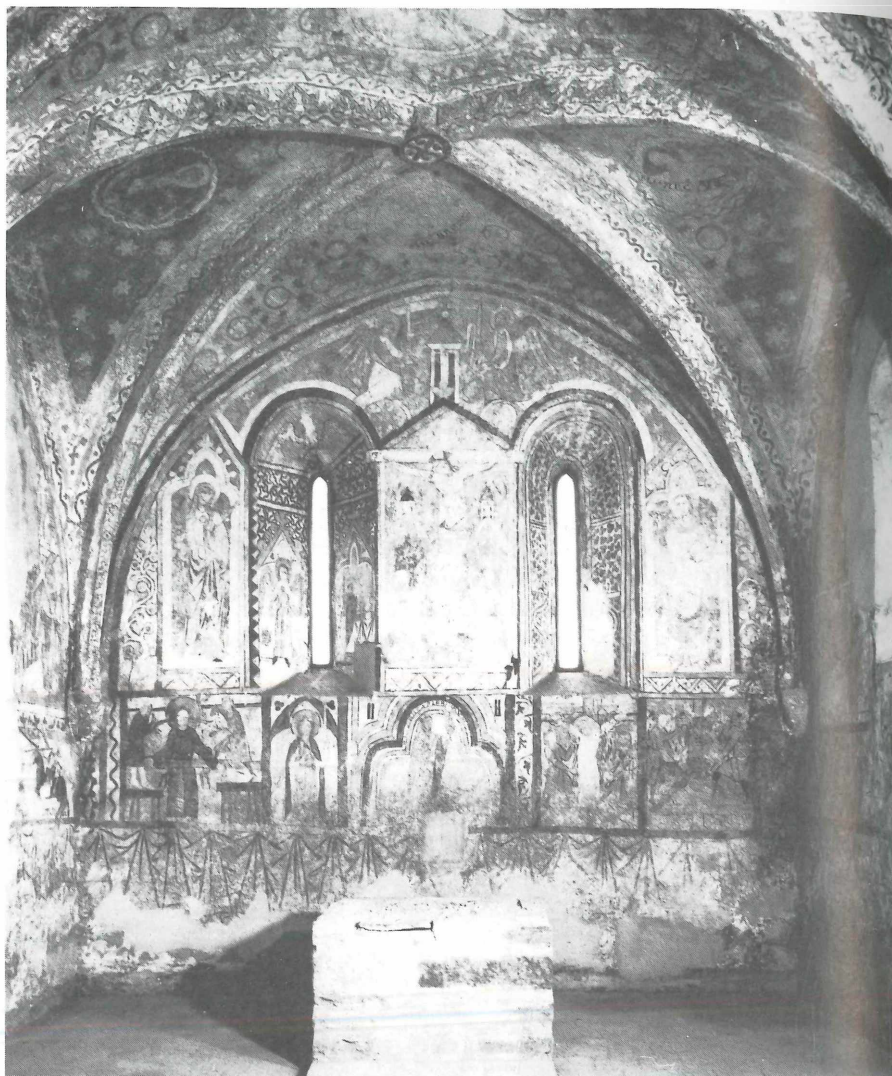


Abb. 35: Dross, Pfarrkirche hl. Georg. Chor innen altarwärts. Wandmalereien 1. Drittel 14. Jh. Frieszone über dem gemalten Vorhang: Kämpfender Reiter / Marterszene, hl. Katharina, JOHANNES PLEBANUS, zwei Marterszenen. – Fensterzone v. l. n. r.: Maria / Engel – Wandlungselevation / Kruzifix mit weltlichem herrschaftlichem Stifterpaar // Johannes. – Über dem Gekreuzigten flankieren zwei Kerzen-Engel eine gemalte „Pyxis“. – Ornamentale Gewölbemalung.

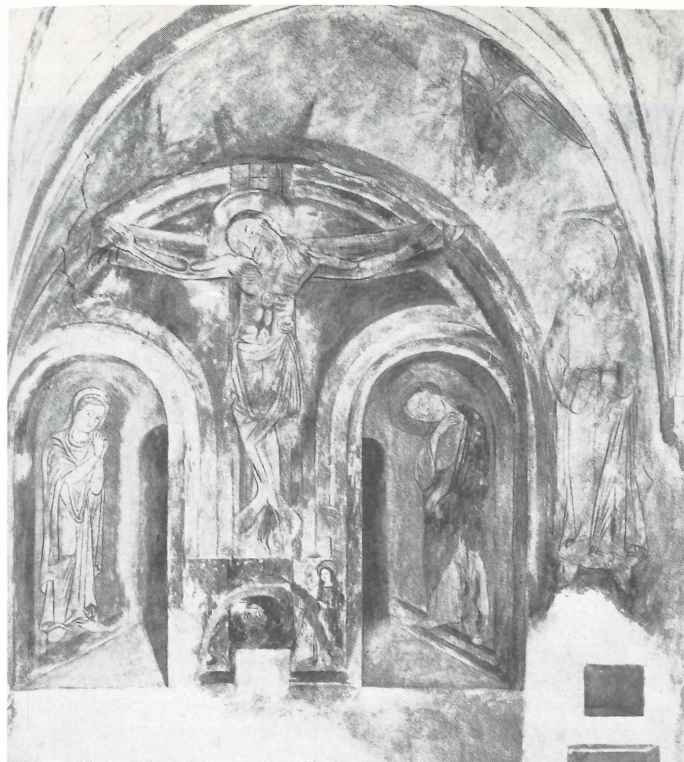


Abb. 36: Andernach (Rheinland), Marienkirche. Östliche Altarwand der Emporen im südlichen Seitenschiff. Gerader Abschluß, Zwei-Fenster-Gruppe, mit Kruzifix darüber im Bogenfeld. Maria und Johannes in den Fensterlaibungen. Unterm Kreuz Stifter oder Adam. Wandmalerei Anfang 13. Jh.



Abb. 37: Missale aus St. Florian. Illustration zum Text des Meß-Kanons mit Reiterkampf. Buchillumination um 1320/25. St. Florian, Stiftsbibliothek cod. III, 204, Fol. 212<sup>r</sup>.

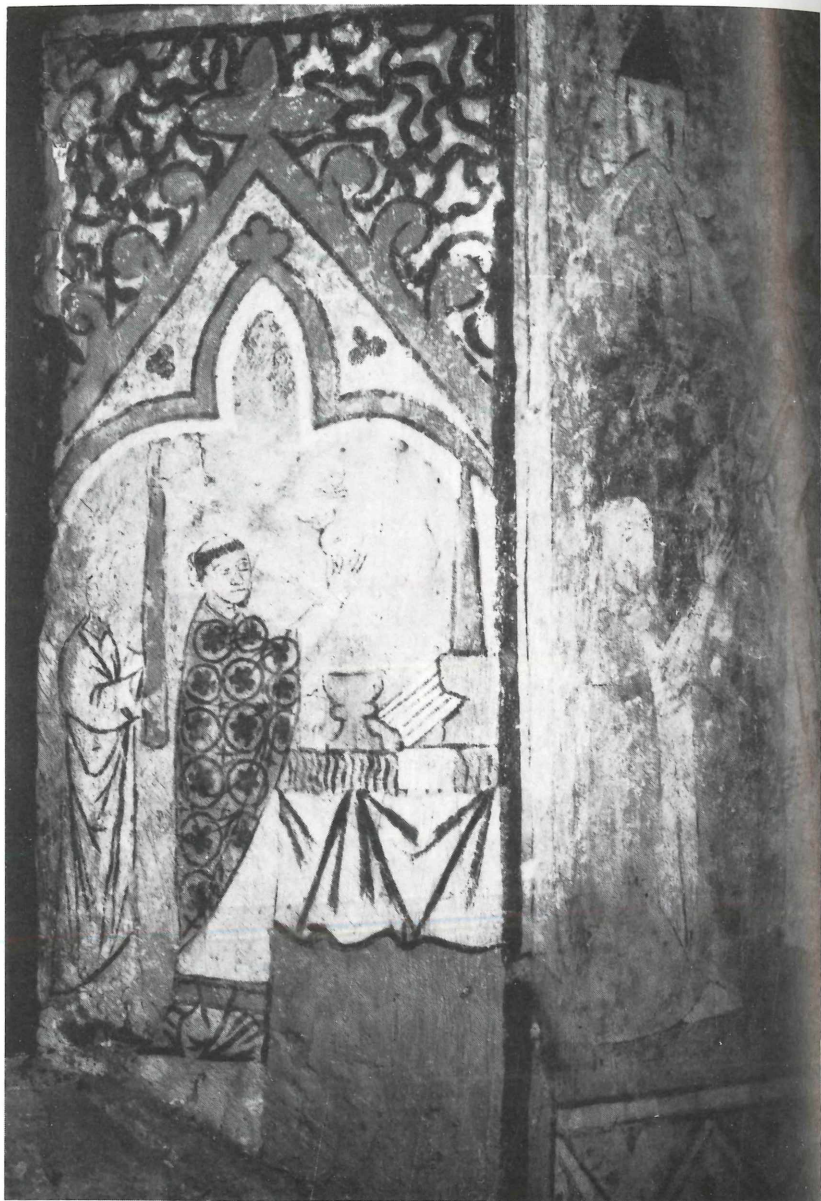


Abb. 38: Dross, Altarwand, Wandmalerei in der Leibung des linken Fensters. Priester bei der Wandlungselevation. Oberhalb der Hostie ein kleines nacktes Christusknäblein zu ergänzen (vgl. Abb. 40). (Rechts kniende Stifterin.)



Abb. 39: Konventsiegel des Dominikanerinnen-Klosters Imbach von 1276. Unter Maria: Priester bei der Wandlungselevation, vor einer Altar-  
mensa mit Kelch und Kreuz.



Abb. 40: Missale des St. Florianer Propstes Heinrich von Marbach. Kanonbild mit eucharistischem Altarmysterium, Jesusknaben über den Kelch gehalten vom nimbierten Priester und der Ecclesia. Um 1306/10. St. Florian, Stiftsbibliothek, cod. III, 205 A, fol. 69r.

Im alten Salzburger Gebiet dominierten kurze westliche Pseudo-Eintürme, die den allgemeinen europäischen frühmittelalterlichen Gepflogenheiten entsprechen. Wie beispielsweise der Westeinturm von St. Peter in Salzburg, damals noch Bischofssitz, wohl um 850 und mit einer *aula*<sup>18)</sup>, machen sie die Hypothese Deuers, die Zweiturmfassaden seien eine Konsequenz nach dem Investiturstreit<sup>19)</sup>, noch wahrscheinlicher. In Nonnberg gab es einen vor die Kirche vorgelagerten westlichen atriumartigen Kreuzgang, ein Musterbeispiel der Möglichkeiten in der Klosterarchitektur<sup>20)</sup>. Laubgänge scheinen bei den Hirsauern charakteristisch gewesen zu sein. G. Fehleisen rekonstruiert einen solchen außen an der Nordseite der Kirche zu Alpirsbach, zum Friedhof gehörig<sup>21)</sup>. Dies erinnert an einen *porticus cimiterii*, der 1455 in Millstatt erwähnt wird: *ianua per quam de porticu cimiterii ad ambitum qui locus paradisis (der Kreuzgang) dicitur*. Damals gab es außerdem einen hölzernen Kreuzgang: *per ambitum ligneum ad ambitum fratrum transitur*<sup>22)</sup>.

Der Atrium-Kreuzgang in Nonnberg läßt sich von der frühchristlichen Baukunst herleiten und desgleichen die „Vorhöfe“ der Hirsauer. Diese waren, wie in ihrem Vorbild Cluny, offen und von einem Umgang umgeben. Sie lagen also vor der Kirche und schlossen selbst erst mit einer Zweiturmfassade ab. Zwischen diesen Türmen lag das Atrium, in dem sich bei den Mönchsprozessionen, die im

Stifterkapellen von Adligen angebaut worden. Dasselbe geschah wie so oft in dem 1273 gegründeten Zisterzienserkloster Stams, wo allerdings eine querräumige Vorhalle von Anfang an vorhanden war und auch heute noch deutlich festzustellen ist. Vgl. *700 Jahre Stift Stams 1273—1973* Festschrift hg. Stift Stams. Die nach Millstatt nächste, besterhaltene Vorhalle einer Klosterkirche in Österreich stammt erst von 1301—1306, nämlich die der Zisterzienser zu Baumgartenberg. Ein seitlich nicht vorspringender Breitraum, dreischiffig zu zwei Jochen, ein Zwei-Stützen-Raum und wesentlich größer als in der Romanik.

<sup>18)</sup> Rudolf Pühri nger *Denkmäler der früh- und hochromanischen Baukunst in Österreich* (Wien 1931) 52—58. Seine Datierung des Westeinturmes von St. Peter in Salzburg um 850 wurde von W. Buchowiecki 1962 (*Romanische Kunst in Österreich* Baldass—Buchowiecki—Mrázek, 13) noch als „problematisch“ empfunden, so wie er diesen Typus nicht für alt hielt. Die Datierung ist aber inzwischen durch die Grabungen gesichert. Stefan Karwiese *Erster vorläufiger Grabungsbericht über die Ausgrabungen in St. Peter in Salzburg (Festschrift St. Peter zu Salzburg 582—1982)* 405 ff., bes. 437 ff., Stratum 7, Plan IV (Beilage 3b), fig. 58. Karwiese bringt 441 die Textstelle *Hanc renovavit enim Liupramus episcopus aulam* mit St. Peter III in Verbindung und schlägt eine Entstehungszeit zwischen 847 und 859 vor. — Vgl. die Dissert. von Rudolf Koch *Die Entwicklung der romanischen Westturmanlagen in Österreich* (Arbeitstitel) 1985 im Abschluß befindlich.

<sup>19)</sup> Deuer (wie Anm. 5) 101. Allerdings ist eine gewisse Vorsicht am Platze, denn seit etwa 1100 ist ganz allgemein eine Turmbauwelle zu verzeichnen (Bergfriede!).

<sup>20)</sup> Hans Tietze *Stift Nonnberg* = ÖKT 7 (Wien 1911).

<sup>21)</sup> Georg Fehleisen *Die Bauten des Klosters Alpirsbach* (Leipzig 1929) 20. Diese Friedhofslaube war offensichtlich gerade durch die romanische nördliche Pforte in der Vorhalle (s. u.) zugänglich, sonst war die Nordmauer trennend und diese Pforte diente als Schlupf südöstlich beim Chorquadrat der ersten, 1099 geweihten Dreifaltigkeitskirche, welche den Platz vor der Alpirsbacher Vorhalle an der Nordseite abschloß. Dies alles ist insofern von Wichtigkeit, weil die Verhältnisse in Millstatt ganz andere sind, man also nicht nur die äußerliche Ähnlichkeit gleichsetzen darf.

<sup>22)</sup> Quelle gedruckt bei: Weinzierl (wie Anm. 9) 129.

Umgang des Vorhofes stattfanden, die weltlichen Zuschauer aufhielten. Der Vorhof wurde anders, *vestibulum* oder *galilaea* genannt. Daher kann man diese Hirsauer Prozessionen und Atrien nicht für die Millstätter Vorhalle heranziehen<sup>23)</sup>.

Eine sehr ähnliche Vorhalle ist aber heute noch in Alpirsbach vorhanden, welches der Hirsau eng verwandten Reform von St. Blasien angehörte. Das wohl-erhaltene, bekannte Kloster wurde hierin bereits von Deuer zum Vergleich mit Millstatt herangezogen<sup>24)</sup>. Allerdings wird diese Vorhalle in ihrem heutigen Bestand nicht als romanisch angesehen. Die neuesten Autorenmeinungen zu dem Thema tendieren in eine spätere Entstehungszeit<sup>25)</sup>.

Bevor die Authentizität der Alpirsbacher Vorhalle nicht geklärt ist, bei deren — und Millstatts — Rekonstruktion etwa auch die querhausähnliche zweigeschossige Vorhalle von Reichenbach am Regen (Oberpfalz) heranzuziehen wäre und die fast unlösbar erscheint, wird man auf ihre Vorbildhaftigkeit lieber verzichten müssen. In Millstatt fehlt für die Existenz einer älteren Vorhalle jeder Beweis. Die vor dem Westportal gefundenen Gräber stammen gewiß nicht von Mönchen

<sup>23)</sup> Deuer (wie Anm. 5) 109. Die in Anmerkung 175 erwähnten Teilnehmer an Prozessionen, die sich in den hirsaischen Vorhallen gesammelt haben sollen, wurden mit den zuschauenden Laien verwechselt, Adolf Mettler *Die zweite Kirche in Cluni und die Kirche in Hirsau in Zeitschrift für Geschichte der Architektur* 4 (1910/11) 10 ff., bes. 13 bezieht sich für die Prozessionen der Mönche ausdrücklich auf die Umgänge der Atrien bzw. Vorhöfe oder auch Vorhallen.

<sup>24)</sup> Deuer (wie Anm. 5) 109, Abb. 12.

<sup>25)</sup> Nach Richard Schmidt *Kloster Alpirsbach* (Königstein im Taunus 1974) 10 ist nur ein Stückchen Nordwand mit dem Türl romanisch, „Das übrige Mauerwerk, vor allem das der gesamten Frontseite mit der kleinen Spitzbogenpforte und den drei großen Arkaden, ist jedoch gotisch und wurde wahrscheinlich von Abt Haugg (1397—1414) errichtet, dessen Bildnis und Wappen ... über der Mittelarkade angebracht ist. Es ist nicht mehr feststellbar, weshalb die Vorhalle erst so spät vollendet wurde, oder ob eine Erneuerung wegen Baufälligkeit notwendig war.“ Ähnlich Otto Linck *Mönchtum und Klosterbauten Württembergs im Mittelalter* (Stuttgart 1953) 99: „... vielleicht war im 12. Jh. ein Vorhof mit zwei Westtürmen vorhanden (Eimer). Heute steht ... eine schlichte, großbogige Vorhalle aus gotischer Zeit.“ Fehleisen (wie Anm. 21) 15 f., bes. 21/22 hat als Techniker den Bau am genauesten untersucht und gelangt zu einer Bestimmung als „erster Bauentwurf“ für eine zweigeschossige Vorhalle in Langhausbreite. Darüber hinaus bringt Fehleisen sehr geschickt auch den Westbau der Benediktinerkirche von Reichenbach am Regen ins Spiel. In Langhausbreite ist dieser querhausähnlich aus zwei Geschossen über je drei Joche breit angelegt (querstehendes Satteldach). Allerdings fehlen die Arkadeneingänge; die Empore ist zum Mittelschiff ganz geöffnet (vgl. *KDB* II Oberpfalz und Regensburg, H 1 Bezirksamt Roding (München 1905) Georg Hager, bes. 109). Für eine romanische Alpirsbacher Vorhalle werden dabei die Grundrißlösungen nicht klar bzw. daß die heutige Vorhallenfassade damals bereits so ausgesehen hätte. Adolf Mettler: *Kloster Alpirsbach* (Augsburg 1927) 7 bringt als Kriterien „Die Verschiedenheit des Steinmaterials und der romanischen Profile an den Bogenkämpfern zeigt ...“ keinen einheitlichen Bau. „Die Löcher in den meisten Steinen weisen auf die gotische Stilperiode, das Bildnis des Abtes Heinrich Haugg (1397—1414), das in der Gruppe der über dem mittleren Bogen eingemauerten Wappen ... erscheint, deutet genauer auf den Anfang des 15. Jh. Damals also erhielt der Bau in der Hauptsache seine jetzige Gestalt. Doch wurden romanische Werkstücke wiederverwendet und auf der Nordseite ließ man das alte Wandstück um die kleine Türe stehen.“



oder Äbten<sup>26</sup>), was für die Intentionen des Westbaus interessant sein könnte. Dieselben wurden vielmehr im Mönchsfriedhof südöstlich hinter der Kirchenapsis bzw. im Kapitelhaus bestattet.

Unzweifelhaft ist aber eine doppelte Verbindung zwischen der Vorhalle in Millstatt und der in Alpirsbach gegeben: In der laubenförmigen Vorhalle mit ihren Arkaden und Portalen einerseits, den Zusammenhängen innerhalb der Hirsauer Reformordens-Struktur andererseits. Doch auch hier sind die Verknüpfungen nicht so eng, wie es auf den ersten Blick scheinen mag: „Doch finden sich manche Abweichungen vom Schema des Hirsauer Großmünsters, die u. a. daher herrühren, daß das Kloster Alpirsbach nicht zur Hirsauer, sondern zu der von St. Blasien ausgehenden Reformkongregation gehörte; St. Blasien aber war nicht fränkisch wie Hirsau und zählte zum Bistum Konstanz“<sup>27</sup>).

Auch die liturgische Funktion der Vorhalle in Millstatt läßt sich mit den Vorhallen der Hirsauer nicht gleichstellen, wie bereits oben in Anmerkung 25 angedeutet wurde. Diese Trennung wurde von Adolf Mettler vorgenommen<sup>28</sup>). Seine Feststellungen über Cluny gelten genauso für Hirsau: „Im Westen der Kirche dehnt sich ein Vorhof (Vestibulum) aus, an dessen vorderem Eingang ein Turmpaar mit dazwischen liegender Vorhalle [Es ist zu unterscheiden zwischen dem Vorhof „Vestibulum“ oder „Galilea“ und der Vorhalle] sich erhebt.“ „Der geräumige Vorhof war nötig wegen des bei den Kluniazensern reich ausgebildeten Prozessionswesens. Von der Vorhalle (*atrium*) zwischen den beiden Westtürmen hören wir daß hier die Laien stehen mußten, damit sie den Prozessionen nicht im Wege waren.“ Das gleiche gilt für Hirsau<sup>29</sup>); wenn dort auch in sich zu differenzieren ist (zwischen St. Aurelius und St. Peter und Paul). Früher hatte Mettler hiezu bemerkt: „Umzüge in den mitgeteilten Formen und Dimensionen konnte nur ein Raum von beträchtlicher Länge und Breite umfassen . . . Die Turmhalle von St. Aurelius daselbst genügte diesen Anforderungen zweifellos nicht“<sup>30</sup>).

In Österreich stellt das westlich vor die Langhauswand der Kirche vorgeschobene und in die Vorhalle führende Kreuzgangsportal eine Seltenheit dar. (Dadurch wird auch der Westtrakt des Klosters mit Cellarium und eventueller Abtei, von der aus sonst — Alpirsbach, Reichenbach a. R. — Zugang auf die Westempore

<sup>26</sup> Deuer (wie Anm. 5) 110. Richtig ist, daß solche Bestattungen von Äbten in der Vorhalle stattfinden konnten (wohl als mönchische Demut aufgefaßt), wie es am Beispiel des seligen Erminold, der aus Hirsau gekommen war, in Prüfening 1121 belegt ist (weil sein Grab mit der berühmten Liegefigur 1283 vor die Chorschranken übertragen wurde), doch ist derartige ein Sonderfall, der von den Klostergebräuchen abweicht. Vor den Klostertüren ließen sich sonst auch gerne Stifter und Weltliche begraben (in der Frühzeit, bis etwa ins 13. Jh.). Vgl. Karl Kubes *Das Zisterzienserkloster Zwettl. Zu seiner romanischen und gotischen Anlage. Architektur und Schriftquellen* in *Jb LKNÖ NF* 46/47 (1980/81) 314—386, bes. 346 ff: Vom Grab unter der Klostertür zur eigenen Grabkapelle . . . Wichtig war gerade das Darübergehen als eine Art Gedächtnis (Decken und Kennzeichnung durch Grabplatten). Richard Strobel *Romanische Architektur in Regensburg* (Nürnberg 1965) 70, Anm. 418. *MGH SS XII*, 451, Kap. 8.

<sup>27</sup> Linck (wie Anm. 25) 99.

<sup>28</sup> Adolf Mettler *Mittelalterliche Klosterkirchen und Klöster der Hirsauer in Württemberg* (Stuttgart 1927) bes. 20 f.

<sup>29</sup> Linck (wie Anm. 25) 69, 70, 72.

<sup>30</sup> Mettler 1910/11 (wie Anm. 23) 13.

möglich war, so weit nach Westen vorgeschoben). Genau dieser Plan ist aber Cluny II zu eigen (und nicht Alpirsbach), wo ein Doppeltor vom nw. Kreuzgang in die Galilea führte, welcher ein Atrium(hof) vorgelagert war. Cluny II wurde so von Kenneth J. Conant rekonstruiert <sup>31)</sup>.

Charakteristisch ist die *Abkragung*, wie sie sich in Millstatt an einem Chor-Freipfeiler als gestutze Lisenenvorlage erhalten hat. (Darüber darf man übrigens einen Gurt- bzw. Schwibbogen ergänzen). Diese „erinnert schon an spätere Zisterzienserformen“ <sup>32)</sup> — es war jedoch die Abkragung, als ein signifikantes und „programmatisches“ Element gerade durch die Zisterzienser von den *Cluniazensern* übernommen worden (z. B. Romainmotier), bevor die Cluniazenser in ihre üppige Spätphase verfielen; desgleichen etwas vorher durch die Hirsauer. Also keine Vorweg-, sondern eine architekturhistorisch belegte Übernahme. So hängt möglicherweise die eigenartige Stelzung (mittels der Arkaden), das unfestschwebende, beinahe unromanisch-antiturmhafte der Türme mit solcher Architekturauffassung zusammen. Die Zisterzienser hatten ein ungeschriebenes Turmverbot, weil der benötigte Dachreiter (später Steinkonstruktionen) sich über dem Mönchschor erhob. Sie bevorzugten ferner Achsialpfeiler u. ä. sowie das „Auf-Lücke-Stellen“. Von ihnen hatten die Bettelorden das architektonische Erbe übernommen. Aus dieser gemeinsamen Reformarchitektur heraus erweckt beispielsweise der über dem Portal direkt vorkragende Fassadenturm (zur Nonnenempore) der 1269 gegründeten Dominikanerinnenkirche in Imbach einen prinzipiell verwandten Eindruck: als Fassade der architektonische Widerspruch von über Portalöffnungen lastenden Türmen.

Die Vorhalle öffnete sich einem großen Publikum, das hier ein- und ausströmen, oder mehr sich sammeln und versammeln konnte. Hier müßte noch die Ikonographie der Vorhalle, gleichfalls ein Sonderfall, erarbeitet werden, wie z. B. außer acht gelassen wurde, daß sich der Wulst des Bandrippengewölbes auf ihren westlichen Freipfeilern als Dienst fortsetzt, also gleichzeitig ist, gegenüber der herrschenden Meinung, daß diese Wulstrippen später eingezogen worden wären (über dem Westportal). Von den üblichen Vorhallen der Benediktiner und Zisterzienser unterscheidet sich Millstatt sehr, indem — abgesehen von der leichteren, niedrigen, angelehnten Pultdachkonstruktion (bzw. zisterziensischem Zugangsverbot für Weltliche) — sie meistens fensterartig (wie die Kreuzgänge) unten durch ein Parapet abgemauert und nur durch eine einzige Portalöffnung begehbar waren.

Gänzlich unbekannt ist <sup>33)</sup>, aber aufschlußreich wäre die *Michaelskapelle* im Obergeschoß über der Vorhalle, ein dreijochiger Breitraum. Sie setzt sich von den sonstigen Michaelskapellen zwischen den Turmschächten, in St. Lambrecht, St. Paul im Lavanttal und Vornau <sup>34)</sup> ab, noch stärker von dem je drei-

<sup>31)</sup> Kenneth John Conant *Mediaeval Academy Excavations at Cluny IX: Systematic Dimensions in the Buildings of Cluny in Speculum* vol. XXXVIII, Jan. 1963, no. 1, 1—45. — ders. *Carolingian and Romanesque Architecture* (Harmondsworth 1959) 82 f., fig. 28. — Wolfgang Braunsfels *Abendländische Klosterbaukunst* (Köln 1969) 66 ff., Plan Umschlag vorne innen; 319 Bibliographie K. J. Conants zu Cluny.

<sup>32)</sup> Deuer (wie Anm. 5) 93 und Abb. 6.

<sup>33)</sup> Eine Besichtigung (der Kirche überhaupt) wurde im Jahre 1977 vom Pfarrer nicht gestattet.

<sup>34)</sup> Deuer (wie Anm. 5) 113 Anm. 189. — Wonisch (wie Anm. 10) 22, 69. —

seitig frei stehenden Turmpaar mit Zwischenhof in Seckau<sup>35)</sup> oder älteren, 1028 geweihten, heute sehr verrestaurierten Klosterkirche zu Ossiach, die es nie zu einer Zweiturfassade brachte<sup>36)</sup>. Dieser Breitraum der Michaelskapelle mit einer ins Mittelschiff vorragenden ehemaligen Apsis (wie sie Ginhart rekonstruierte) hatte eine wichtige Kapellenfunktion und war von außen nördlich (nicht vom Kloster; keine Abtkapelle, wie z. B. Alpirsbach, Reichenbach) durch einen Gang in der Mauer, über eine Art des häufigen Hocheinstiegs zugänglich. Die vergleichbare Gurker Bischofsempore war hingegen direkt vom anstoßenden Bischofspalast aus betretbar. Der hl. Michael würde als Patron zu dem Friedhof — als Seelenwäger und Seelenführer — ausgezeichnet geeignet sein (vgl. auch die Rolle des „Lichts“ am Tympanon s. u.) zumal dieser Friedhof 1177 ausdrücklich den Weltlichen gewidmet wurde<sup>37)</sup> und sich nicht zuletzt eine romanische Michaelsstatue, heute sekundär am Kreuzgangsportal, findet<sup>38)</sup>. Das Domitiansbild aus der 1. Hälfte des 15. Jh.s (Abb. 5) zeigt eine Gruppierung von drei Rundbogenfenstern, wobei das mittlere erhöht sitzt.

Einheitlich in einem Bauvorgang<sup>39)</sup> wurden über der Vorhalle und der Michaelskapelle die jeweils beiden freistehenden Turmgewölbe errichtet.

Die Architektur der einzigartigen Millstätter Westanlage, als Ganzes weniger ein Beispiel der Klosterbaukunst, ist also eine besondere Leistung offensichtlich des individuellen Bauherren, eines bedeutenden und einflußreichen Abtes aus vornehmer und reicher Familie.

### Das Westportal

Das große Verdienst von Erika Doberers Untersuchung des Millstätter Kreuzgangsportals, auch für das Westportal, ist es, die Frage nach den Kriterien seiner Datierung aufgeworfen zu haben<sup>40)</sup>. Indessen, es ist nicht erforderlich, einen Teil des heutigen Westportals zurückzudatieren, denn die Entwicklungslinie Rudolf Pühringers, von ursprünglich steilen zu immer flacher werdenden Basen

Ginhart (wie Anm. 11) 91. — Wilhelm Deuer *Die romanischen Klosterkirchen der Steiermark unter besonderer Berücksichtigung historischer und kulturhistorischer Faktoren* (Hausarbeit am Institut für österreichische Geschichtsforschung 1980/1, masch.).

<sup>35)</sup> Benno Roth OSB *Seckau. Der Dom im Gebirge* (Graz 1983) 80.

<sup>36)</sup> Daß dieses Kärntner Nationaldenkmal so geschändet werden konnte, liegt sicher teilweise darin begründet, daß es nie in einer Publikation gewürdigt worden war. Seine mangelnde „Publicity“ führte gewissermaßen zu der denkmalpflegerischen Katastrophe (vgl. Anm. 4).

<sup>37)</sup> Weinzierl (wie Anm. 9) 40.

<sup>38)</sup> Daher waren ihm oft die Friedhofskapelle geweiht. Oft auch die Karner; nicht jedoch hier in Millstatt, denn dieser lag östlich beim Mönchsfriedhof, außerhalb des Klosterquadrums, südöstlich von der Kirche, wie aus dem Visitationsprotokoll von 1455 exakt hervorgeht (Weinzierl [wie Anm. 9] 129): ... *de cimiterio ad capellam corporis Christi transitur. ... fenestra inferior cuius capellae per quam ad ossa defunctorum respicitur* ... Der Karner hatte also eine Gottesleichenkapelle hinter dem (Mönchs-)Friedhof, durch ein Fenster unter ihr konnte man auf die Gebeine der Toten hinabsehen (Beinraum, Ossarium im unterirdischen Geschoß).

<sup>39)</sup> Deuer (wie Anm. 5) 80 (wieso die Fertigstellung „um oder nach 1200“, nicht Abt Heinrich II., sondern „seinen Nachfolgern vorbehalten“ blieb, erfährt man nicht) 99, 114.

<sup>40)</sup> Doberer (wie Anm. 7) 52 Anm. 4.

stimmt nur eingeschränkt<sup>41)</sup>. Die steilen Millstätter Basen gehören also durchaus zum Gesamtportal. Die grundsätzliche Frage Doberers nach der Entstehungszeit läßt sich relativ leicht und mit Sicherheit durch die von der Kunstgeschichte unabhängige paläographische Datierung der Inschriften um 1170/80 durch Walter Koch beantworten<sup>42)</sup>. Die Nennung HEINRICUS ABBAS, nämlich Abt Heinrich II. (1166— vor 1184), der sein identifizierbares, individuelles Kirchenmodell mit den Westtürmen darbringt (Abb. 1; darauf wird unten noch eingegangen), ein nachweislich sekundär erfolgter Zubau. Die Nennung des Künstlers RUDGERUS ME FECIT muß von ihm selbst ausgegangen sein, eine nachträgliche Verewigung eines vor 60/70 Jahren, unter einem anderen Abt Heinrich I. um 1115 tätig gewesen sein sollenden Künstlers ist auszuschließen. Die starke Ornamentierung der Bogenläufe sind genau die „entwickelten Stilformen“, die gewünscht wurden<sup>40)</sup>, zumal sie sich etwas den Säulenschäften angleichen (in der Spätromanik dann durchlaufend).

#### *Abt Heinrich II. (1166— vor 1184)*

war allein schon durch seine Herkunft eine bedeutende Persönlichkeit<sup>43)</sup>. Sohn des Grafen Poppo I. von Andechs und der Chuniza, Tochter des Grafen Reginboto von Giech. Seine Mutter († 1143) war in der Millstätter Kirche begraben worden, ihre Grabplatte ist erhalten geblieben<sup>44)</sup>. Heinrich war vermögend. Mönch ursprünglich in Admont, ging er dann nach Millstatt, von wo er 1171 von einem Teil der Admonter Mönche zurück als Abt postuliert wurde, aber ablehnte. In Admont „war er als Konventuale mit dem dortigen Kirchenum- und Westturmneubau nach dem Brande von 1152 konfrontiert“<sup>45)</sup>. Der nächste Abt wird erst 1184 genannt<sup>46)</sup>, so daß seine Regierungszeit doch über das meist angegebene Jahr 1177 gedauert haben dürfte.

Gerade die Mönche knien in den Abbildungen des Hochmittelalters fast immer in Proskynese und winzig „verzweigt“ entsprechend der mönchischen Bescheidenheit<sup>47)</sup>. So etwa auch der Abt auf dem etwas jüngeren Tympanon in St. Paul im Lavanttal um 1240<sup>48)</sup>. Konkurrent Heinrichs war 1171 der nachmalige Abt Irimbart von Admont (1172—1177) gewesen, also sein Zeitgenosse und Amtskollege. Dieser bedeutende Theologe wurde porträtartig in seinem damals

41) Dies wurde von Renate Wagner-Rieger in ihren Vorlesungen wiederholt betont. Die Neigung der Basenprofile richtet sich auch nach dem Standort bzw. Bauzusammenhang, so sind die Basen von Freisäulen flacher als jene von Wandsäulen (bei gleichzeitiger Erbauung). Karl Kubes — Joachim Rössl *Stift Zwettl und seine Kunstschätze* (St. Pölten 1979) bes. 23 und Abb 15, als ein Beispiel.

42) Walter Koch *Inschriftenpaläographie — ein schriftkundlicher Beitrag zu ausgewählten Inschriften Kärntens mit besonderer Berücksichtigung von Gurk* in *Car.* 1/162/2 (1972) 115 ff., bes. 129.

43) Weinzierl (wie Anm. 9) 110. Deuer (wie Anm. 5) 79, 102.

44) Leitner (wie Anm. 8) nr. 2, Abb. 3. Deuer (wie Anm. 5) 79 und Anm. 30.

45) Deuer (wie Anm. 5) 102.

46) Weinzierl (wie Anm. 9) 110.

47) Die reguläre, übliche mönchische Bescheidenheit wird gelegentlich durchbrochen; vgl. die Materialsammlung solcher Darstellung in der Buchillumination bei Eugen Stollreither *Bildnisse des IX—XVIII. Jahrhunderts aus Handschriften der bayrischen Staatsbibliothek* 1. Teil. IX.—XIV. Jahrhundert (München 1928).

48) ÖKT 37 (wie Anm. 11) Abb. 53, 55 f.

verfaßten Werk zeichnerisch festgehalten. Er trägt sein Buch in der Linken, in das er mit der Rechten weist (Abb. 2) <sup>49)</sup>. Er ist also in einer ganz anderen Funktion, als theologischer Schriftsteller und in einem ganz anderen Medium, der Buchillumination, sowie für ein ganz anderes Publikum, nämlich für die Mönche anstatt der allgemeinen Kirchenöffentlichkeit, dargestellt. Er steht jedoch in einer arkadenhaft rahmenden Architektur (gewissermaßen umgekehrt, auch proportional zum Tympanon), mit Altären im Unter-, Blochstiegen vor Fenstern (Türmen?) im Obergeschoß. Seine Bedeutung als Persönlichkeit wird durch die Riesenkörpergröße <sup>50)</sup> — gemessen an der verkleinerten Architektur (eigentlich sollte es ja umgekehrt sein) und durch seine Stellung in der Kirche hervorgehoben.

Sofort auffallend wird auf dem Millstätter Tympanon ein Widerspruch der größeren, beherrschenden Halbfigur Christi zu der kleineren, wie eingeschobenen Abtsfigur, die auch in einer anderen Ebene, einer Vordergrundschiene, auf dem unteren Bildrand kniet. Man gewinnt beinahe den Eindruck, daß sich der Abt unter Vorhaltung seines Stiftungsmodelles in ein ursprünglich autonomes Tympanon hereingedrängt habe. Hier fallen auch die Überschneidungen auf — Kopf des Abtes und Kirchenmodell vor Christus. Wohingegen die Gestirne Sonne, Mond und Sterne nur assoziativ verstandesmäßig in eine dritte ferne Ebene zu rücken scheinen, sie bilden als eine Reliefschiene eine Bildeinheit. (Zusammendrängung). Christus scheint überhaupt aufzutauchen oder in der Luft frei zu schweben (wie etwa durch eine fensterartige Öffnung gesehen). Die flächenklare monumentale Komposition wird auch stilistisch faßbar durch die Überbetonung des Ornamentalen der Gestirne (der Mond hängt mit seinen Spitzen bootartig am Tympanonbogen) <sup>51)</sup>, vor allem in der zentrierten Viereck-Gruppe der fünf Sterne, die hier eigenartig nicht überall verteilt, sondern zusammengeschoben sind und ein Gegengewicht zu dem Abte bilden. Der Kopf Christi mit der Haar-Ornamentierung, den Ohren, dem in der Romanik am Nimbus-Kreuz bereits wieder

<sup>49)</sup> Paul Buberl *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich* IV/1. Die illuminierten Handschriften in Steiermark. 1. Teil. Die Stiftsbibliotheken Admont und Vorau (Leipzig 1911), 56/fig. 56. Irimberti, abbatis admontensis, expositio in IV libros regum, um 1175, Admont Stiftsbibliothek, cod. 33 (16), pag. b. Rudolf List *Stift Admont 1074—1974* Festschrift zur 900-Jahr-Feier (Ried im Innkreis 1974) 70—74, Abb. 19., mit Lit. Adalbert Krause OSB. *Die Stiftsbibliothek in Admont* (Linz, 4o. J.) 4, 7 Abb.

<sup>50)</sup> Diese hier eigenartige und zur mönchischen Bescheidenheit so gar nicht passende Lösung, in der romanischen Buchmalerei weit verbreitet (aber nur am Rande, nicht derart dominierend), ist von der Antike übernommen worden bzw. von den dort herrührenden Autorenporträts. Man erinnert sich an die weiträumige Maxentius-Basilika in Rom, wo von der Kolossalstatue des Kaisers Maxentius der Kopf übrig blieb und allein 2,60 m mißt. Die verkleinerte Architektur soll wohl die überragende Bedeutung der Person veranschaulichen. So noch bei der großen Marienfigur außen im Ostfenster der Kapelle der Marienburg des deutschen Ritterordens Anfang 14. Jh., oder der Kirchenmadonna Jan van Eycks. Hier beschleicht den modernen Betrachter der Verdacht, es könne sich um einen teilrealistischen „Querschnitt“ durch die Admonter Klosterkirche handeln; Gewißheit ist seine Anreicherung mit realistischen Einzelheiten. Auch diese Darstellung — wie das Kirchenmodell am Millstätter Tympanon s. u. — scheint eine Seltenheit zu sein. Man vergleiche etwa die Rieder Kreuzigung, wo seitlich mehrgeschossige Türme rahmen.

<sup>51)</sup> Als Motiv beachtlich verwandt der römisch/romanische „St. Veit im Kessel“, ein Kahnfahrer (geflügelt aber als Halbfigur, als Beispiel gemeinsamer und ursprünglicher urtümlich-mythologischer Formen), an der Stadtpfarrkirche zu St. Veit an der Glan.

seltenen Flechtwerkschraffen wirkt stilistisch altertümlich, wozu noch die Untersicht der Nase kommt<sup>52</sup>). Jünger und zeitgenössisch um 1170/80 ist die relative Plastizität der Körper und besonders die anti-ornamentale, willkürliche Rillung der stabartigen Gewandfalten; auch die schräg gestaffelten Beine des Abtes, die Art wie er das Modell umfaßt, der linke Arm Christi vor seinem Körper gehalten, ein zarter Ansatz von Räumlichkeit.

### Das Tympanon

Das Reliefbild des Tympanons (Abb. 1) entspricht, die Gestirne und Abt weggedacht, dem Tympanon des Gurker Südportals, welches etwas früher um 1150 entstanden war<sup>53</sup>). Die Hüftfigur Christi scheint unwirklich vor einer glatten, leeren Fläche zu schweben. Seine Rechte ist schräg erhoben im Zeigege- stus belehrend, ohne mit dem Rand zu kollidieren. In Kopfhöhe — statt vor den Körper — erhebt er ein offenes Buch, mit der Schrift: EGO SUM OSTIUM. (Ich bin die Tür Joh. 10, 9). Um das Bogenfeld herumlaufend ist ein leoninischer Hexameter eingemeißelt: INTRANTI RITE PER ME / DO PASCUA VITAE / INTRAT ET HIC RITE / CUI DEXTERA COR PIA MITE. (Wer durch mich eintritt, dem gebe ich Weide des Lebens. Der aber tritt recht ein, der eine fromme Rechte und ein mildes Herz hat)<sup>54</sup>). Hier wird also die Barmherzigkeit angesprochen, wie auch auf den Portalen in Millstatt und St. Veit an der Glan (s. u.).

Das Millstätter Tympanon darf man als Vertreter seines Salvator-Patroziniums ansehen<sup>55</sup>). Die genannte Michaelskapelle war nur vom Friedhof aus zugäng-

52) Auf die endlos weit zurückreichenden Voraussetzungen einzugehen, ist hier nicht der Ort. Ein Vorgänger wäre z. B. das Lünetten-Mosaikbild des *Christus miles imperator* stehend *super aspidem et leonem* mit geschultertem Kreuz und offenem Buch: EGO SUM VIA VERITAS in der Kapelle des erzbischöflichen Palastes zu Ravenna, nach 500. — Seltsam, aber wohl doch kein Zufall, ist die stark ornamentale Zergliederung des Kopfes Christi, wo die menschlichen Gesichtsteile sich verselbständigen bis zur Sichtbarkeit der Nasenlöcher reichend, vor allem in der frühmittelalterlichen insularen Buchmalerei wesentlich prägend. Eine solche Vorlage erscheint durchaus möglich. Es ist auch möglich, daß ein erstes Tympanon um 1100 derart gemalt war.

53) K o c h (wie Anm. 42) 128, Abb. 1.

54) Josef L ö w *Kleiner Gurker Domführer* (Klagenfurt 1930) 9/10; danach die Übersetzung. — Man geht ja auch wirklich „durch Christus“ hinein.

55) Dies ist ein ikonographisch etwas heikles Thema. Die heute geläufigen Salvator-Typen wurden erst später ausgebildet. Als Patrozinium im Frühmittelalter, konnte es viele Varianten geben, d. h. es gab keine normierte Ikonographie. Die Komplexheit des Themas reicherte sich aus diversen, auch divergierenden Nebeneigenschaften an. Der thronende Christus in einer von Engeln gehaltenen Mandorla (mit Stifterpaar) am Tympanon des Alpirsbacher Westportals (um hiebei zu bleiben) beispielsweise erläutert sich selbst als Salvator erst durch die Inschrift darüber: + EGO. SUM. OSTIUM. DICIT. DOMINUS. PER. ME. SI. QUIS. INTROIERIT. SALVABITUR. (Aus dem dritten Jahrzehnt des 12. Jh.s) Es bringt also die Stelle aus dem Johannes-Evangelium ausführlicher (ein Beweis mehr, daß diese oft nur den Anfang wiedergaben oder -geben konnten, der übrige sollte assoziiert werden): „Ich bin die Tür. Wer durch mich hineingeht, wird gerettet werden.“ (Joh. 10,9) R. S c h m i d t (wie Anm. 25) 11; 22 Abb. Die Salzburger Tympana mit ihren Inschriften gehören in diesen Kreis. Für jene zu St. Peter am Westportal: IANUA. SUM. VITE. SALVANDI. QUIQUE. VENITE. PER. ME. TRANSITE. VIA. NON. EST. ALTERA. VITE. hatte Franz Juraschek

lich und die Lauben öffneten sich ebenfalls dorthin. Der Friedhofsbereich dürfte sich gerade auch im Westen vor der Kirche erstreckt haben. Hiemit wäre teilweise bereits die „Öffentlichkeit“ der Westanlage bzw. die allgemeine Öffnung der Klöster zur Betreuung der Gläubigen und Stifter im Laufe der Zeit gegeben. Das päpstliche Privileg von 1177 für Millstatt (enthält u. a. das Begräbnisrecht): „daß jeder, der es wünscht, in Millstatt begraben werden kann“<sup>56</sup>). Neben den anderen Absicherungen (Abtwahl, Vogtei, Priesterbestellungen) muß es auf Abt Heinrich II. zurückgehen und mit seiner (Aus-)Bautätigkeit zusammenhängen. Die intensive Pflege des Totengedächtnisses bezeugt ferner ein damals, 1185/1194 in Millstatt angelegtes Necrologium. Dasselbe nennt im übrigen zum 27. März einen *Ruoker l(aicus)*, der eventuell der Bildhauer des Portales RUDGERUS gewesen ist<sup>57</sup>). Möglicherweise ist jene Friedhofsvorhalle zu identifizieren, die 1455 erwähnt wird (siehe oben S. 235). Eine exakte Übersetzung, vor allem terminologisch, sowie Bestimmung der Bauteile ist schwierig und wäre eigens vorzunehmen<sup>58</sup>). 1451 wird die Selbständigkeit der Türme betont, die durch ihre eigene Pforte vom Kreuzgang aus betretbar waren: *ianua angularis ambitus* (d. i. die Kreuzgang-Nordwestecke) *per quam itur ad extra presentes turres ecclesie*<sup>59</sup>). Die Inschrift über dem spätromanischen West-Portal zu Wolfsberg in Kärnten nennt direkt den Richter, der sich der hier Verstorbenen erbarmen möge und allen, hier und anderswo, Begrabenen die Ruhe geben möge: O + IUDEX + VERE + HIC + DEFUNCTIS + MISERERE + DA + REQUIEM + CUNCTIS + HIC + ET + UBIQUE + SEPULTIS<sup>60</sup>).

Daß die Klosterkunst als eine Einheit aufzufassen und historisch entstanden ist, die nur durch die Spezialisierung der Kunsthistoriker zerstückelt wurde (das Spezialgebiet wird zum Eigentum und Forschungsmonopol einiger weniger), zeigt die auffallende Ähnlichkeit des Millstätter Tympanons mit einer

### *Buchillumination im Zisterzienserkloster Heiligenkreuz*

innerhalb einer C-Initiale von Augustinus: *De civitate dei* (Abb. 3)<sup>61</sup>). Über die übliche Panto- und Kosmokrator-Ikonographie hinausgehend, waren am Tym-

„*Janua vitae*“, das Titelblatt einer frühen Augustinus-Handschrift in ÖZKD 12 (1958) H 3, 61—70, bes. 64, Abb. 88, die frühmittelalterlichen Wurzeln gefunden. — Man vergleiche ferner die mittelalterlichen Buchdeckel selbst.

<sup>56</sup>) Kubes (wie Anm. 26) 346 ff., auch 369 ff., 327 ff. (vier verschiedene Friedhöfe nach dem Stand unterschieden), 375 ff. — Die vor dem Westportal Millstatts gefundenen Gräber, gehören auch in einen solchen Zusammenhang. Deuer (wie Anm. 5) 110. Manfred Fuchs: *FÖ* 20 (1981) 554. (Keine genaue zeitliche Bestimmung). — Mettler 1910/11 (wie Anm. 23) 11 wollte keinen Zusammenhang Vorhalle — Friedhof sehen, stellt aber fest, daß der Friedhof nordseitig bis auf deren Höhe reichte. (Daher und dorthin auch in Alpirsbach das kleine nördliche Vorhallentürl). Weil hier auch keine Schriftquellen so früh vorliegen, können nur Grabungen Auskunft geben.

<sup>57</sup>) Weinzierl (wie Anm. 9) 117. — *MG Nocr.* II, 458.

<sup>58</sup>) Weinzierl (wie Anm. 9) 129.

<sup>59</sup>) Weinzierl (wie Anm. 9) 128.

<sup>60</sup>) Josef Alexander von Helfert (Hg.) *Kunst-Topographie des Herzogthums Kärnten* (Wien 1889) 417, fig. 444. Vorangestellt die Jahreszahl 1474.

<sup>61</sup>) Franz Walliser *Cistercienser Buchkunst. Heiligenkreuzer Skriptorium in seinem ersten Jahrhundert 1133—1230* 33, Abb. 47. — Andreas Fingernagel *Die Buchmalerei in Heiligenkreuz von den Anfängen bis um 1200* (geistwiss. Diss. Wien 1985, masch.).

panon bereits die Nebenrollen von Sonne und Mond zu seiten Christi und der Sterne, als Pendant zu Abt Heinrich, nicht zu übersehen. Innerhalb eines Bogenfeldes bilden sie auch den Oberteil der Federzeichnung. Einzelheiten weichen ab, wie die flankierenden Engelsbüsten, der totale Sternenhimmel, in welchem der weisende = schaffende Gott innerhalb eines Kreismedaillons erscheint, neben sich die Zeichen Alpha und Omega. Die unten folgenden Darstellungen, inhaltlich-ornamental abgeteilt, zeigen Schöpfungen und Geschöpfe aus der *Genesis*. Hier ist es aber eine eigenständige Komposition, eine Umprägung des eigentlichen Sechstageswerks. So wäre die Inschrift am obersten Zwischenbalken: *fiat lux et facta est lux* zum ersten Tage gehörig, so wie die Engel (zusammen mit dem Licht) — doch oben leuchten die nachher am dritten Tage geschaffenen Sonne und Mond bereits, wohl mit dem Licht zusammengezogen. Weitere Nachforschungen, vor allem das reichhaltige Buch von Johannes Zahlten, ergeben eine eindeutige Herkunft des Millstätter Tympanons aus der Genesis-, Buchmalerei- und Kloster-Ikonographie <sup>62)</sup>.

Die Details im Zusammenhang reichen bis zu der Kinn und Mund verdeckenden Mondsichel, welche in Millstatt so seltsam befunden wurde, aber auch sonst vorkommt <sup>63)</sup>. Sogar der Halbkreisbogen des Tympanons ließe sich als das „Firmament“ erklären, wie es gerade in der Salz- und Regensburger romanischen Buchmalerei konzentriert vorkommt, den Genesis-Darstellungen der Walter-Bibel in Michaelbeuern, Admonter Riesenbibel, Gumpert-Bibel, des Hexaëmerons aus St. Emmeram in Regensburg <sup>64)</sup>, möglicherweise desgleichen sogar die auffallend

<sup>62)</sup> Johannes Zahlten *Creatio mundi. Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter* (Stuttgart 1979) bes. 63, 81, Abb. 100. Auf die als Entstehung entscheidende, in der österreichischen herrschenden Kunstgeschichte aber völlig unterdrückte Religion, Theologie, Klosterleben usw. der Textinhalte kann deswegen nicht eingegangen werden. Man vergleiche dazu die Dissertation von Fingernagel. Hier geht es nur darum, die Fehlerquellen einer solchen formalistischen Kunstgeschichte aufzuzeigen, die sich oft nicht einmal um Sachlichkeit und Korrektheit bemüht. Nichts ist einfacher und einleuchtender, als Klosterikonographie und Klosterleben gemeinsam in der Bauplastik und Buchmalerei festzustellen. Hier wäre die eigentliche Arbeit noch zu leisten. Ein immer wieder angedeuteter Zusammenhang mit den Millstätter Handschriften existiert weder bildlich und vermutlich auch textlich gar nicht. Zu der sonst reichen Illustration der Genesis stellt Zahlten (123) lakonisch fest: „Von all dem kennt z. B. die Millstätter Genesis nichts.“

<sup>63)</sup> Ähnlichkeiten besonders in dem Hexaëmeron (Sechstageswerk) aus St. Emmeram in Regensburg, um 1170. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 14399, fol. 1v Albert Boeckler *Die Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei des 12. und 13. Jhs* (München 1924) T 22. — Die durch die Mondsichel verdeckte Mund-Kinn-Partie z. B. auch im Chronicon Zwiefaltense (oder Chorbuch aus Prim) um 1140. Stuttgart, Landesbibliothek, Cod. Hist 2<sup>o</sup> 415. — fol. 17v. Vgl. Zahlten (wie Anm. 62) Abbildungen und Literaturangaben.

<sup>64)</sup> Diese bei Zahlten (wie Anm. 62) in Abbildungen vereinigt. Abgesehen von dem sicher vorhandenen, aber sorgfältig auszuarbeitenden Zusammenhang mit der hirsauisch-schwäbischen Buchmalerei, wäre dies auch für den Salzburger und Regensburger Bereich vorzunehmen. Deuer betonte bereits in der Architektur die bedeutende Rolle Salzburgs. Man erkennt jedenfalls die gesamteuropäische, „internationale“ Stellung der Millstätter Kunst, die ihm ja als Kloster vor allem zukommt, so daß die Autorenmeinungen einer Orientierung zu bestimmten Ländern (Italien, Frankreich) eher eine subjektive Liebhaberei wiedergeben. Erst dann und danach können diese spezifiziert werden.



frühen Ornamente der Archivolten. Diese ziehen sich eigenartig durch das ganze Portal, die Spiralkannelierung der Säulen wiederholt sich in den Tau-förmig gegeneinander gedrehten Haarstäben Christi, die unten volutenartig überkreuzt sind; die bogenförmige Haarstilisierung auf dem Haupt Christi findet sich wieder auf dem sehr negativ und böse, mit eingedrückter Kleeblatt-nase und heraus-hängender Zunge charakterisierten bärtigem Kopf an der zweiten Säule rechts (der vielleicht Finsternis oder Teufel darstellt).

Diese Köpfe könnten auch die Genesis-Ikonographie über das Portal weiter-führen, was schon die beiden Engelsbüsten der Heiligenkreuzer Buchillumination nahelegen (Abb. 3). In der Buchmalerei sind häufig weitere Köpfe paarweise be-gegeben, die durch ihre Beschriftung identifiziert sind: Tag—Nacht, Licht—Finsternis, zwei Engel; möglicherweise auch Adam und Eva, obwohl sie nicht differenziert wären, wie etwa am romanischen Portal in Zweinitz, Kärnten. Frans Carlsson<sup>65</sup>) hat diese Kopf-Säulen bereits entwicklungsgeschichtlich be-stens eingeordnet: Als Kombination menschlicher und Architektur-Formen, des menschlichen Kopfes als Kapitell, als Vorstufe bzw. Parallele für die Entste-hung der Pfeilerfigur, der ethymologischen Gleichsetzung Kopf = Kapitell, wört-liche Interpretation des tektonischen Elements (mit europäischen Vergleichsbei-spielen). Wichtig ist der Hinweis auf die frühmittelalterlichen (frühchristlichen) Kanontafeln mit solchen Kapitellköpfen an den Arkaden. Daß diese auch in der romanischen Buchmalerei in der Salzburger Diözese vorkamen, zeigen die Codices in Admont<sup>66</sup>). Verblüffend wirken die dort unten die Säulen tragenden kauern-den Menschenfigürchen und Tiere — solche gehören zu den Kennzeichen der Millstätter romanischen Bauplastik am West- wie am Kreuzgangportal; in Ita-lien durch zahlreiche Beispiele vertreten.

#### *Der Teufel mit dem Sündenregister und der verkrüppelte Bettler*

Diese beiden Figuren als Träger der äußeren Freisäulen am Millstätter Westportal gelten in der Literatur wegen ihrer stilistischen Unterschiede als nachträglich in das Portal eingesetzt. Die Ikonographie des Teufels mit dem Sündenregister wurde bereits von Elga Lanc und Oskar Moser ausgiebig behandelt<sup>67</sup>). Beinahe in der Vortäuschung von Wirklichkeit, wendet sich der Teufel an die eintreten-den Kirchenbesucher — die seinem Anblick auch nicht entgehen können — und notiert auf einer Schriftrolle ihre Sünden. Wie auch die hl. Juliana mit dem Teu-fel in der romanischen Buchmalerei der Klöster oft vorkommt, z. B. in Heiligen-kreuz<sup>68</sup>); heute am Millstätter Kreuzgangportal als Säulenträger dienend, wur-

<sup>65</sup>) Frans Carlsson *Iconology of Tectonics in Romanesque Art* (Hässleholm 1976) 65, 66, 68. Es werden überdies die weiteren Millstätter romanischen Skulpturen behandelt (Kreuzgangportal).

<sup>66</sup>) Buberl *BV IV/1* (wie Anm. 49) z. B. Wörterbuch fig. 74.

<sup>67</sup>) Oskar Moser *Der Teufel mit dem Sündenregister. Zu einer barocken Kalender-geschichte aus Österreich* in *ÖZV NS 36* (85) H 4 (1982) 389—401; ders. *Der Teufel mit dem Sündenregister am Kircheneingang — Zu den romanischen Sockelskulpturen des Millstätter Westportals* in *Car. I/168* (1978) 147—167. Elga Lanc *Der Teufel mit dem Sündenregister in Schöngrabern. Ein Beispiel zum Problemkreis mittelalterlicher Realitätsauffassung* in *ÖZKD 31* (1977) 126—137.

<sup>68</sup>) Walliser (wie Anm. 61) Abb. 52. — Die Dissertation von Fingernagel bringt darüber mehr, lag aber zur Zeit der Fertigstellung des Manuskripts noch nicht auf.

de diese Ikonographie offensichtlich von den, ihrem Kontrahenten gegenüber besonders verfolgten und wachsamen, Mönchen geprägt. Darüber berichtet ausführlich der bekannte Zisterziensermönch Caesarius von Heisterbach, oder gleichzeitig um 1220 die Skulptur eines Teufels mit dem Sündenregister vom Chorgestühl in Bonn <sup>69</sup>). Der extreme Standort am Bauwerk wird überliefert durch Vincenz von Beauvais um die Mitte des 13. Jh.s, wo der Teufel vom Fenstersims fällt; dort wurde er auch an die Wand gemalt festgehalten <sup>70</sup>). Gut vergleichbar ist der Teufel, der die Sünden des Volkes aufschreibt, gleichfalls um 1220 — man bemerkt den Zeittyp — am Kämpferfries des Portals vom Atrium zu Maria Laach <sup>71</sup>). Millstatt dürfe diesen als „ältestes Beispiel des schreibenden Teufels überhaupt“ den Rang abgelaufen haben.

Die gegenüber kniende Figur eines „Schemelers“ auf zwei Handkrücken stellt einen Bettler dar, wie sie vor Kirchen tatsächlich die Besucher um eine Gabe anflehten. Also eine noch größere Steigerung der „mittelalterlichen Realitätsauffassung“ (Lanc). Trotzdem läßt die Figur sich formalistisch von dem viel genannten Portal der Regensburger Schottenkirche St. Jakob herleiten — als Sockel der Gewändepfeiler hocken dort, gleichfalls über die Ecke gefaltete Figürchen, die ein Paar Seile halten usw. — in Millstatt bedrohen den besonders für das Böse anfälligen und ihm ausgelieferten Krüppel zwei Drachen jeweils von der Seite.

Der affenartige Assistententeufel, der seinem Herrn das Schreibpapier hält, bringt in Schöngrabern möglicherweise bereits einen Zusammenhang, denn er hat einen Stelzfuß <sup>72</sup>). In Millstatt wird weniger der Gezeichnete gemeint sein, dessen Körperzustand sein Inneres ausdrücken soll, sondern der sozial besonders Schwache, der eine leichte Beute des Bösen wird — wenn man ihm nicht hilft. Eine eng verwandte Szene findet sich in der Admonter Buchmalerei in den Homilien des Abtes Gottfried I. (1138—1165): der arme nackte Lazarus mit Bettelstab, dessen Wunden die Hunde lecken, kauert vor der Tür des reichen Prassers, den man im Inneren schwelgen sieht (bemerkenswert auch die kleine, abgeschnittene Halbfigur des Musikanten unten) <sup>73</sup>). Die Belohnung des Lazarus erfolgt aber durch seine unten gezeigte Aufnahme in Abrahams Schoß, während der reiche Prasser (mit Krone) unten von zwei Teufeln nun seinerseits geröstet wird.

An Portalen waren solche barmherzigen Programme durchaus angebracht und auch üblich. Ein Beispiel ist die Galluspforte am Baseler Münster, wo seitlich am Portal in sechs Reliefs gute Taten nach Matthäus 25, 35 dargestellt wurden, darunter auch rechts unten die Speisung eines auf Krücken stehenden, fast nackten Krüppels.

<sup>69</sup>) Lanc (wie Anm. 67) 133, Abb. 140.

<sup>70</sup>) Lanc (wie Anm. 67) 128, bzw. Abb. 137 in die Fensterleibung gemalt.

<sup>71</sup>) Aldalbert Schippers *Eine viel genannte falsch gelesene Inschrift in Zeitschrift für christliche Kunst* 1910, Nr. 7, 196—198.

<sup>72</sup>) Lanc (wie Anm. 67) Abb. 131.

<sup>73</sup>) Sie wurden zu einem Zeitpunkt verfaßt und illuminiert, als Abt Heinrich II, wohl noch in Admont war (dasselbe stellte Deuer wie Anm. 45, für die Baukunst fest), jedenfalls hat er sie sowie ihren Autor Abt Gottfried sicher gekannt: Homilien des Abtes Gottfried, um 1160, Admont Stiftsbibliothek cod. 73, fol. 1. Buberl *BV IV/1* (wie Anm. 49) T X. (Im übrigen kommen in der Admonter Buchmalerei auch — romanische! — Kentauren vor, ebenda Fig. 47, wie sie am Millstätter Westportal als Kapitelle an den Türpfosten sind). List (wie Anm. 49) Abb. 17.

Klosterfunktion, Klosterbaukunst, Klosterikonographie und Klosterskulptur zeigen ihren engen Zusammenhang, denn hier unmittelbar neben dem Westportal respektive der Millstätter Krüppelskulptur, lag schon am St. Gallener Plan, um 820, das Pilger- und Armenhaus, bzw. die Eingangshalle hiezu in die Kirche<sup>74</sup>). Anschließend das Elemosynarium, die Cella des Almosenpflegers. Dieses lag an genau der gleichen Stelle, als ein eigener schmaler Raum, auch in Cluny II.<sup>75</sup>). Von ihm führte je eine Pforte in den Umgang des Vorhofes, bzw. in den südlichen der beiden Westtürme. Vom letztgenannten, nach Conant der Raum des Pförtners<sup>76</sup>), konnte man in die Galilea (Halle) und in den Kreuzgang mittels weiterer Pforten gelangen. Fehleisen hielt für Alpirsbach das Elemosynarium bei der SW-Ecke des Claustrum fest. Leider und bezeichnenderweise, muß hier nochmals das grundsätzliche Fehlen einer Untersuchung der Klosteranlage zu Millstatt bedauert werden (man gab der Schönheit der Kirche immer den Vorzug). Auch ein Klosterplan wurde nicht publiziert. Dementsprechend sind die ständigen Fehlinterpretationen auch nicht verwunderlich. Man muß für Millstatt Ähnliches wie in Cluny II. bzw. den Hirsauern usw. annehmen. Das Millstätter Elemosynarium muß ebenfalls hier, beim Westportal der Kirche gelegen haben, es wird ja markiert durch den knienden Krüppel. Die Pforte zum Kreuzgang (die zunächst fast störend auffiel) steht in Verbindung mit der offensichtlich hier stattfindenden Armenfürsorge bzw. der Almosenausgabe, Ausspeisung (die berühmte Klostersuppe) etc.

Die Rekonstruktion der ursprünglichen Klosteranlage von Gurk (Nonnen-Kreuzgang westlich von der Kirche?) gestaltet sich überaus schwierig. Am Südportal bei der Westecke findet sich die oben (S. 242) angesprochene Portalinschrift, daß derjenige recht eintrete, der ein frommes Herz und eine milde Hand habe. In der alten Kärntner Herzogsresidenz St. Veit an der Glan liest man am Bogen des romanischen Portals vom Anfang des 13. Jh.s<sup>77</sup>): STA, RETRO SISTE PEDEM, MUNUS OBLATURUS IN AEDEM, FRATRIS AMICITIA PANDITUR ISTA VIA. Steh, halt ein den Schritt. Wenn du in dieses Haus dein Opfer bringst, wird sich dir die Liebe deines Bruders eröffnen<sup>78</sup>).

Daß der sündenaufschreibende Teufel — neben anderen — sich nach dem Wortlaut der Apokalypse richtet, wurde vor langem von P. Adalbert Schippers O. S. B. festgestellt<sup>79</sup>). In dem erwähnten Relief von Maria Laach gelang es ihm, auf dem Sündenregister des Teufels die Worte PECCATA POPULI zu lesen.

<sup>74</sup>) Braunfels (wie Anm. 31) 54 Plan 31, h, i.

<sup>75</sup>) Conant (wie Anm. 31). — Braunfels (wie Anm. 31) 73, Plan im vorderen Umschlag 15.

<sup>76</sup>) So wie in der Schottenkirche in Regensburg St. Jakob an der Innenseite des berühmten Nordportals die Figur eines Mönches RYDAN bezeichnet, als Pförtner mit Schlüssel, als Figurenrelief gemeißelt ist, wie er den Riegelbalken vorschiebt — unmittelbar am wirklichen Riegelbalkenloch —, so dürfte das etwas seltsame Relief mit der Hand und dem Schlüssel (Fritz Novotny *Romanische Bauplastik in Österreich* [Wien 1930] 72, 73, Abb. 50) (oben Vogel, unten zwei Fische) in diesen Zusammenhang der Pforte der einst gehört haben. (Möglicherweise das zugehörige Kastenrelief einer Figur als Pförtner).

<sup>77</sup>) Koch (wie Anm. 42) 129, Abb. 4.

<sup>78</sup>) Siegfried Hartwagner *Kärnten. Der Bezirk St. Veit an der Glan* (Salzburg 1977) 214, danach die Übersetzung.

<sup>79</sup>) Schippers (wie Anm. 71).

Die Schriftlichkeit der romanischen Skulpturen in Millstatt ist stark und eigenwillig ausgeprägt: auf dem Pergamentstreifen in Händen der Teufelsfigur waren einst Buchstaben aufgemalt oder gemeißelt, die auf alten Fotos noch deutlich zu sehen sind<sup>80</sup>). Die Statue des hl. Paulus (jetzt am Kreuzgangsportal) mit der Schrift auf seinem aufgeschlagenen Buch wurde oben vorgeführt. Die Benennung des Abtes, als Stifter am Tympanon abgebildet, sprengt den Rahmen und das Medium der klösterlich-mönchischen Buchkunst, damit zugleich den Schritt ins Monumentale vollziehend. Die Ansprüche weltlicher Herren werden übernommen, während sogar die Nennung des Künstlers, international gesehen, vorgeprescht war. Auch hierin war das genannte Südportal in Gurk ein Vorfahre: rechts neben seiner Leibung hat sich sehr deutlich sichtbar der Bildhauer bzw. Baumeister verewigt: HIC. EXUL. WIDO. / P(RAE)SENS. CEPIT. OPUS. NA(VARE)<sup>81</sup>). Ähnlich der Heiligenkreuzer Initiale, ist das Tympanon nur der Anfang — oder auch „Ende“, d. h. Sinn und Ziel — eines größeren Textes, den man hier assoziieren soll, in dessen Zusammenhang nicht nur der Abt, der Künstler, sondern auch der Teufel und der Krüppel gehören. Der Inhalt ist hier ausschlaggebend, nicht die Stilunterschiede. Christus hält das Buch nicht erhoben, sondern geöffnet unmittelbar vor seinen Leib, was also Absicht ist, darauf steht zu lesen: EGO SUM ALPHA ET O(MEGA). Nach diesem Zitat aus der Apokalypse wird Christus bestens und mit einem Satz charakterisiert (Apoc. 1, 8). Seit langem wurden die Buchstaben dem Pantokrator, also Signa und auch Insignia, beigegeben. Am Millstätter Tympanon decken sie sich mit der Genesis. Sie beziehen sich auch auf den Anfang des Millstätter Kirchengebäudes und allgemein der in ihm nahegebrachten christlichen Heilslehre. Das Alpha und Omega führt sofort zu weiteren Textstellen der A p o k a l y p s e, in denen es genannt wird: Der Seher und Autor Johannes berichtet ganz am Schluß auch von dem Buch, in dem die Aufzeichnungen bewahrt werden. Der Engel spricht zu ihm: „Versiegle nicht die prophetischen Worte dieses Buches; denn der Zeitpunkt ist nahe. Der Frevler soll weiter Frevel begehen, der Beschmutzte soll sich weiter beschmutzen, der Gerechte soll weiter Gerechtigkeit üben, und der Heilige soll sich weiter heiligen. Siehe ich komme bald, und mein Lohn mit mir, um einen jeden zu vergelten, wie sein Werk ist. Ich bin das Alpha und das Omega, der erste und der Letzte, der Anfang und das Ende. Heil denen, die ihre Kleider waschen, damit ihnen das Anrecht auf den Baum des Lebens zuteil werde und sie durch die Tore eingehen in die Stadt. Draußen (bleiben) die Hunde und die Zauberer, die Unzüchtigen und die Mörder, die Götzen-diener und jeder, der die Lüge liebt und übt.“ (Apoc. 22, 10—15)

<sup>80</sup>) Auf der guten Abbildung in: AustKat. *Romanische Kunst in Österreich* (Krems 1964) Abb. 50 könnte man eine linke Zeile gemeißelter Buchstaben erkennen (sonst glatt). Auch bei Karl G i n h a r t *Millstatt am See in Kärnten in Österreichische Kunstbücher* Band 41 [Wien 1921] T 6 (gemalt?). Nicht mehr bei M o s e r 1978 (wie Anm. 67) Abb. 3. (oder schwache Spuren, die wie Kratzer aussehen?). Jedenfalls wäre ihr Erhaltungszustand, entsprechend dem exponierten Standort, viel schlechter als die sonst gut lesbaren erhaltenen romanischen Inschriften in Millstatt.

<sup>81</sup>) Statt NAVARE auch NAVALIS. — K o c h (wie Anm. 42) 128 Abb. 2. — Peter Cornelius C l a u s s e n *Früher Künstlerstolz in Bauwerk und Bildwerk im Mittelalter* hg. Clausberg — Kunst — Suckale (Gießen 1981) 7—34. — D e u e r (wie Anm. 5) 106 Anm. 159 fügt die weitere Nennung des „magister Wido“ am „Admonter Nordportal (nicht mehr erhalten)“ hinzu.

Das Portal in Millstatt illustriert diese Worte, nicht nur durch den Abt Heinrich, der sein Werk Christus darbringt, sondern auch durch den Teufel, der über die verschiedensten Werke der Menschen Buch führt, zu deren Exponenten man noch den Krüppel bzw. Bettler wird rechnen müssen. Die Verbindung mit der darüberliegenden Michaelskapelle und der Figur Michaels, der den Drachen besiegt, bzw. auch dem Lichtkult (Gestirne) intensiviert sich gleichfalls durch Apoc. 11, 7 ff. Bereits Schippers wies auf den dortigen Wortlaut hin, als einem Vorbild für den Teufel mit dem Sündenregister: (gestürzt wurde) *der Ankläger unserer Brüder, der sie Tag und Nacht verklagt* (Apoc. 11, 10). (Das Zusammenfallen des hiesigen Tag und Nacht mit jenem der Genesis dürfte ein Zufall sein). Als eine Rarität wurde auf der Unterseite des nachträglich (nach einem Absturz und Beschädigung) wieder eingefügten Balkens (als Träger des Tympanons) ein Lebensbaumrelief ausgeführt (dagegen auf seiner Vorderseite der Rankenfries mit Tieren gehört zum Typus der Salzburger Portalschule) — es ist der oben genannte *Baum des Lebens*. Diejenigen die vor den Toren, *draußen* bleiben müssen, werden eigens aufgezählt. Die beiden Sockelfiguren wird man wahrscheinlich als eine gegenübergestellte Einheit auffassen dürfen: der Teufel notiert exemplarisch und besonders diejenigen, die dem Krüppel und Bettler keine Barmherzigkeit erwiesen haben. Die Millstätter Portal-Ikonographie reicht weiter: 1464 wurden die eisenbeschlagenen Türblätter angebracht und mit der Inschrift versehen: *mensch halt dich zu got, der welt lon ist nur ain spot* <sup>82)</sup>. An die Außenwand der Vorhalle malte Urban Görttschacher zwischen 1513 und 1519 sein großes Weltgerichtsfresko <sup>83)</sup>, das die Apokalypse genau und naturalistisch illustriert. Unter dem auf Regenbogen und Weltkugel, vor dem Kosmos und Wolken thronenden Christus bringen Teufel das Sündenregister herbei.

#### *Ardagger — Propst Heinrich*

Eine ähnliche Stifterdarstellung ist an dem bekannten Margaretfenster in Ardagger zu finden. Zuunterst kniet in einer eigenen Arkatur HEINRICUS TUMPREPOSITUS. Heinrich I., Dompropst von Passau, als Propst von Ardagger zwischen ca. 1225 und ca. 1240 genannt (Abb. 4) <sup>84)</sup>. Das Fenster wird in die Zeit um 1234 datiert. Nicht nur die bekannte frühgotische Hallenkrypta, sondern auch den Langchor darüber und das flachgedeckte basilikale Langhaus mit dem frühgotischen Südportal dürfte der Bauherr Propst Heinrich errichtet haben, die ganze Kirche eigentlich und einheitlich, wie sie sich im wesentlichen heute noch präsentiert. So hält er auch wirklich ein basilikales Kirchenmodell in den Händen. Dessen Enden sind falsch bzw. richtig wiedergegeben: das Zwei-

<sup>82)</sup> Ginhart (wie Anm. 80) 11. — Leitner (wie Anm. 8) 36 Nr. 73, Abb. 45.

<sup>83)</sup> Dieses wurde mittlerweile abgenommen und ins Kircheninnere übertragen. Außen befindet sich die Vorzeichnung.

<sup>84)</sup> Eva Frodl-Kraft *Das Margaretfenster in Ardagger. Studien zur österreichischen Malerei in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 16 (1954) 9—46. Johannes Landlinger *Stift Ardagger* (St. Pölten 1976) (21966: Farbabbildung Umschlag rückwärts). Farbabbildung: Baldass — Buchowiecki — Mrazek *Romanische Kunst in Österreich* (Wien u. a. 1962) T XX bei 96. — Eva Frodl-Kraft *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich* Bd. I (CVMA Österreich 2) (Wien u. a. 1972) 10—21. — Martin Riesenhuber *Die Pfarrkirche in Stift Ardagger* (*Christliche Kunstblätter* 54. Jg. [1913]) H 4, 43 ff., mit Fortsetzungen, bes. H 7, bes. 78/79.

turmpaar gehört zur Idealdarstellung damaliger „Kirchen“. Türme hat es in Ardagger nie gegeben. Mario Schwarz<sup>85)</sup> gibt als Ursache für das Fehlen der Türme reichlich abwegig den Tod Herzog Friedrich II.: „Die von Propst Heinrich mit zwei Westtürmen geplante Anlage (sic!) wurde . . . turmlos ausgeführt — vielleicht verhinderte der plötzliche Tod Friedrich des Streitbaren (1246) die planmäßige Fertigstellung.“ Und Anmerkung 787: „So zeigt sie das Kirchenmodell.“ Bei andauernder Beschäftigung mit mittelalterlicher Architektur sollte man wissen oder sehen, daß es damals keine naturalistischen Architekturportraits gegeben hat. Der gerade Chorschluß entspricht exakt dem heutigen (bei fehlendem Langchor) und vor allem dem darin sehr deutlich und absichtlich wiedergegebenen Margaretenfenster selbst. Darin erscheint der Stifter in einer Selbstdarstellung, in dem ganz anderen Medium der Glasmalerei nicht nur, sondern vor allem hinter dem Hochaltar. (Vgl. später auch Dross, S. 324). Es ist für damals eine Ausnahme, wenn man die Ostseite einer Kirche so deutlich und frontal umgeklappt sehen kann. Sonst entspricht die Architekturabbildung den Gewohnheiten der Salzburger Buchmalerei, wie etwa ein nicht bestimmtes Kirchengebäude in der Admonter Riesenbibel<sup>86)</sup>. Diese kommt auch dem Millstätter Kirchen-Modell prinzipiell recht nahe. Räumlichkeit wird durch Über- und Schrägsichten: der Längsseiten der Basilika mit großem Eingangstor (keine basilikale Fassade, ebenso in Ardagger), Schrägsicht der Dächer und der Distanzierung der Türme voneinander (auch Ardagger) vermittelt. Bei den Wandansichten überwiegt die Frontalität, in Ardagger verstärkt durch den orthogonalen Raster von Simsen, Fenstern und Quaderwerk, bzw. den konsequenten lagernden Horizontalismus.

Ein Unterschied in Stiftungsurkunden zwischen dem 12. Jh. einerseits bzw. dem 13. Jh. andererseits, besteht darin, daß später in der Arenga die eigenen Sünden eingestanden und als Grund für die Stiftung angegeben werden. Diesem Brauch entspricht die Umschrift auf der Stifterscheibe: + HAC. PRO STRUCTURA. PECCATA. DEUS. MEA. CURA. Für diesen Bau, o Gott, bring Heilung meiner Sünden<sup>87)</sup>, ließ Propst Heinrich niederschreiben.

In Millstatt folgt die Abbildung des Kirchenmodells keineswegs, wie Deuer meint<sup>88)</sup>, den Gepflogenheiten. Dies sollte schon durch den Vergleich mit der Glasmalerei (Abb. 4) und der genannten Buchmalerei klar werden. Millstatt ist ein Sonderfall und auch nicht restlos aufzulösen: vorne ein hoher Baublock mit nur zwei oberen Fenstern ohne vorhandene Schmalwand, welchem das schrägsichtige Pultdach widerspricht. Eigentlich nur eine Art „Schiff“ oder Kapelle (keine große Basilika; wie bisher s. o.), daran seitlich eine eindeutige Rundapsis mit zwei Fenstern und halbem Kegeldach. Dahinter ragt extra ein aneinanderklebendes Turmpaar auf, womit wohl die selbständig vom Abt errichtete Millstätter Westanlage gemeint ist.

<sup>85)</sup> Mario Schwarz *Studien zur Klosterbaukunst unter den letzten Babenbergern* (gedr. Diss. Wien 1981) 135. — Die Kirche wurde später „nochmals gotisiert“, worauf vor allem die wie nachträglich gespannten Strebebögen hinweisen, sowie die Fensterformen.

<sup>86)</sup> Georg Swarzenski *Die Salzburger Buchmalerei* (Leipzig 1913) T 50 Abb. 152. Baldass — Buchowiecki — Mrazek (wie Anm. 84) T 43 links.

<sup>87)</sup> Riesenhuber (wie Anm. 84).

<sup>88)</sup> Deuer (wie Anm. 5) 102.

Sogar das Kirchenmodell neigt sich Christus zu. Wie in der Vorstellungswelt des Mittelalters üblich am Beispiel jener Kirche, die sich vorneigt, um dem hl. Wolfgang nachzugehen, in dessen Legende und Viten-Bildern<sup>89)</sup>. Das Domitiansbild aus der ersten Hälfte des 15. Jh. ist schon wesentlich genauer (Abb. 5). Auf dem ersten Freipfeiler im Mittelschiff wendet es sich den Besuchern zu. In der Geschichte und Gründungsgeschichte, in der späteren Sicherstellung des Klosters spielte Domitian eine bedeutende Rolle<sup>90)</sup>. Archaisierend anstelle einer zeitgenössischen gotischen Rahmung ist hier der Rundbogenfries oben eingesetzt. Als Herzog führt er die Fahne. Den Herzogshut umfängt ein Heiligenschein! Der Schild zeigt das bayerische Rautenwappen in einer altertümlichen Schildform, so daß vielleicht eine andere ältere Vorlage herangezogen worden war (etwa in der Art des hl. Florian)<sup>91)</sup>. Domitian beschirmt seine Stiftung, die in Gestalt eines großen Kirchenmodells, ihm zu Füßen liegt. Das spitzkantig und überdeck, untersichtig typisch gotisch wiedergegebene Turmpaar ragt — wie auf dem Tympanon — hinter der offenen Vorhalle mit Michaelskapelle auf, überdeckt von einem giebeligen Satteldach. In der Mitte das basilikale Langhaus, mit einer Kapelle davor (vielleicht die Domitianskapelle, Nachfolgerin der typisch hirsausischen Marienkapelle am Kapitelhaus)<sup>92)</sup>. Eine Seitenapsis, vor einer Giebelstirnmauer die Hauptapsis mit drei Fenstern. Leider wurde diese wichtige alte Kirchenansicht von Deuer in seiner Baugeschichte nicht herangezogen. Die in einer Längsachse liegende Kirche wurde in ihren Schmalseiten zweimal in die Bildebene umgeknickt, so daß Westfassade — Längsseite — Ostseite aufeinander folgen, insgesamt in typisch mittelalterlicher Sehweise die ganze Kirche von allen Seiten auf einmal schauen zu lassen.

### *Ein Kopf aus der Zeit Ottokars II. Přemysl im Bergfried der Burg zu Hainburg*

„Die tschechische Nation ist gewohnt, den König Ottokar als Glanzpunkt ihrer Geschichte zu betrachten. Darin haben sie ganz recht; wenn sie ihm aber durchaus löbliche Eigenschaften zuteilen, so widerlegt sie schon der Umstand, daß seine

<sup>89)</sup> AustKat.: *Der heilige Wolfgang in Geschichte, Kunst und Kult* (St. Wolfgang/Linz 1976) bes. 116 KatNr. 66.

<sup>90)</sup> Deuer (wie Anm. 5) 75 und Anm. 7 mit Lit., passim.

<sup>91)</sup> Dasselbst die beiden frühen gotischen Holzstatuen Florians als Ritter. Hier als eine Art gemalte sekundäre Pfeilerfigur. (Vgl. auch die Tullner Habsburgerstatuen S. 274). In der Buchmalerei die frühesten Überlieferungen: Gerhard Schmidt *Die Malerschule von St. Florian* (Graz—Köln 1962) bes. T 13 a Mitte 13. Jh.; 13 d um 1260/70; 17 um 1275/80; 36 b um 1310.

<sup>92)</sup> Gerade sie gelten als Charakteristikum der Richtung Cluny—Hirsau. Weil sie wichtige Funktionen im Kloster erfüllte (Station der Kreuzgangsprozessionen, zweiter Chor, regelmäßiger Gottesdienst, Krankenkapelle zur Infirmarie). Die romanischen Reste, die (unkontrolliert) an der heutigen gotischen Domitianskapelle gefunden wurden, sind daher nicht, wie Deuer irrig meint (76) „eine der beiden arabischen Eigenkirchen“ (die vor der Klostergründung bereits bestanden), sondern eben die hirsausische Marienkapelle — am Kapitelhaus gelegen. Auch der Prozeß der Umwandlung derselben in eine Stifterkapelle ist ein gewohnter (z. B. Klosterneuburg, Leopoldskapelle) mit dem entstehendem Kult. Daher dürfte das Domitiansbild auch seine zugehörige, ursprüngliche Grablege und Verehrungsstätte wiedergeben, zumal bei mittelalterlichen Klosteransichten nur die Kirche gegeben wird. — Vgl. ferner Anm. 258 a.

neuen Untertanen sich gegen ihn gewendet und seine alten ihn verlassen haben ... Wenn ich ihm etwas Zufahrendes und, wie ich es oben genannt, Wachstübemäßiges gegeben habe, so war es, weil mir der Kaiser Napoleon vorschwebte; man kann aber nicht sagen, daß Ottokar nicht so gewesen ist, weil niemand weiß, wie er wirklich war“<sup>93</sup>).

Franz Grillparzer hat damit die Widersprüche und Hintergründe angedeutet, die schon damals die Geschichtsauffassungen bestimmten. So ist doch die Frage aufgeworfen, auf welche Weise der Herrscher gesehen und dargestellt wurde. Köpfe (Abb. 6, 7) sind wegen ihrer magischen Vorstellungen oder als pars pro toto (der Baukörper als Organismus), als un- und überwirklich (vgl. die Büste Gottes auf Abb. 15 — der Kreis ist Ausschnitt des Überwirklichen, des Himmels, als Bildmittel) damals ebenso beliebt gewesen wie heute unbeliebt bei den Kunsthistorikern; sie sind kaum bearbeitet, doch wird man sich aus Gründen ihrer historischen Anerkennung auch mit ihnen beschäftigen müssen.

Von den Kunsthistorikern wiederum überbewertet und überbearbeitet ist dagegen das **Porträt**, gerade in seinen Anfängen um die Mitte des 14. Jh.s (der französische König Jean le bon, Kaiser Karl IV., Herzog Rudolf IV. von Österreich usw.) — worunter man die ersten überlieferten Denkmale versteht, die Wurzeln reichen viel weiter zurück, vor allem ins 13. Jh., wie allein schon die bekannten Darstellungen Kaiser Friedrichs II. demonstrieren (bzw. ihre Rückverbindungen zur Antike). Man war offensichtlich dem Irrtum des neuzeitlichen Tafelbildes als Kriterium für „Porträt“ verfallen und dieser wurde bis heute weitergeschleppt.

Die Herrscher sahen sich damals ganz anders und wurden auch ganz anders gesehen. Das Spektrum reicht von einer versteckten Anspielung, die oft unmerklich, aber eindeutig bestimmbar ist (dazu gehört auch das Wappen in der Götterweigerhofkapelle in Stein, s. S. 278 ff.), also Zeichen in der Art von Besitzmarkierungen und Embleme, oder die Initialen eines Herrschers usw. Betrachtet man etwa Initialen von Herrscherurkunden Ludwig d. Baiern<sup>94</sup>), so zeigen sie die Wiedergaben des Herrschers: den Kopf am Beginn des Textes und der Intitulatio, zuletzt in ganzer Größe thronend, mit allen Insignien und reich gekleidet, in herrscherhafter Pose, vor dem der Empfänger des Diploms untertänig und unbedeutend kniet. In dem **Kopialbuch** von St. Florian findet sich unter anderem<sup>95</sup>) eine Pinselzeichnung von König **Ottokar II. Přemysl** von Böhmen (Fig. 1) aus 1276—1279, die für uns in der Folge von Interesse sein wird. In der glatten Bildfläche thront er in einem weiten, faltenreichen Gewand, stark ins Profil zu dem rechts nebenstehenden Text(regest) der von ihm ausgestellten Urkunde gewendet. Auf diese weist er mit erhobenem Zeigefinger

<sup>93</sup>) Grillparzer (wie Anm. 1) 102.

<sup>94</sup>) Peter Acht *Die Prunkurkunden Kaiser Ludwigs des Bayern. Die Zeit der frühen Herzöge. Von Otto I. zu Ludwig dem Bayer (Wittelsbach und Bayern)* (Landshut/München 1980) I/1. Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1180—1350 398—407, bes. 404, 405 Abb.

<sup>95</sup>) Als Beispiel für den genannten zweiten Typ das **Kopialbuch** von St. Florian, seit 1276/79 illuminiert. — Schmidt (wie Anm. 91) T 3 a, 14, 29 a—d, 35 e. — Von Andreas Kusternig wurde es bereits als illustratives Objekt historischer Ausstellungen herangezogen. *Katalog 700 Jahre Schlacht bei Dürnkrut und Jedenspeigen* (1978) Kat.Nr. 129, 81, Abb. 6.



seiner Rechten, in der Linken hält er ein Zepter. Bemerkenswert als Variante ist seine Königskrone, die einen gewissen Übergang zu den Herzogshüten andeutet (solche sind auf fig. 4, bei den unteren Figuren, den drei Herzogen links zu sehen; s. u.). Über einem Reif ragen zwei, nur halb sichtbare, seitliche Dreiblätter auf, die wie aufgeblasen oder stofflich wirken, weniger wie Metall. In der Mitte ist zwischen ihnen abwärts weisend als Gegenfigur ein Dreipaß ausgeschnitten. Kugeln sitzen an den Zipfelenden und ebenso eine auf der Kalotte der Kronenhaube. Innerhalb der verschiedensten Mischformen: Königskrone, Blätterkrone, textiler



Fig. 1: König Ottokar II. Přemysl. Zeitgenössisches Austellerbild zu einer Urkunde(nabschrift) ca. 1276—1279. Auf einer Thronbank sitzend, mit Zepter und Königskrone (blattartig). Kopialbuch von St. Florian, Stiftsarchiv Hs. 3, fol. 10v.

Herzogshut (darunter möglicherweise Eisenhelm), Schmuckbesatz, Metall, Blatt, Textilien, Zacken, Zipfel, Silhouetten, Material, Krone, Hut, Waffe — Helm usw. sind die Zackenbildungen und Blattformen auffallend.

Eine weitere Darstellung Ottokars II. Přemysl, wiederum zur Bekräftigung einer Urkundenabschrift, findet sich etwas später, etwa 30 Jahre nach seinem Ableben, im Zettler Stifterbuch (fig. 2). Ebenso wie seiner Frau, der Babenbergerin Margarete (fig. 3) und sogar ein Habsburger-Stammbaum (fig. 4)<sup>96</sup>. Ottokar wird mit seinen Titeln genannt (oben König von

<sup>96</sup> Liber fundatorum Zwetlensis monasterii „Bärenhaut“. Faksimile der Handschrift 2/1 des Stiftsarchivs Zwettl. *Codices selecti* vol. LXXIII. Akademische Druck- und Verlagsanstalt (Graz 1981). — Hierzu Kommentarband von Joachim Rössl, bes. 19, 20, 22.

Böhmen, unten die Intitulatio der Urkundenabschrift Herzog von Österreich und Steyr, Markgraf von Mähren) sowie im vollen Königsornat wiedergegeben: reiches Gewand (Borten, Medaillon-Fürspan) und vor allem Zepter, Reichsapfel sowie Königskrone. Deren Reif ist mit Edelsteinen besetzt. Die bogenförmigen drei Plattenaufsätze tragen Blattpalmetten — wie der Hainburger Konsolkopf (Abb. 6, 7)! (Die Palmetten sind fünfplappig). Beinahe identisch ist auch die Krone der Margarete, welche hier als römische Königin er-

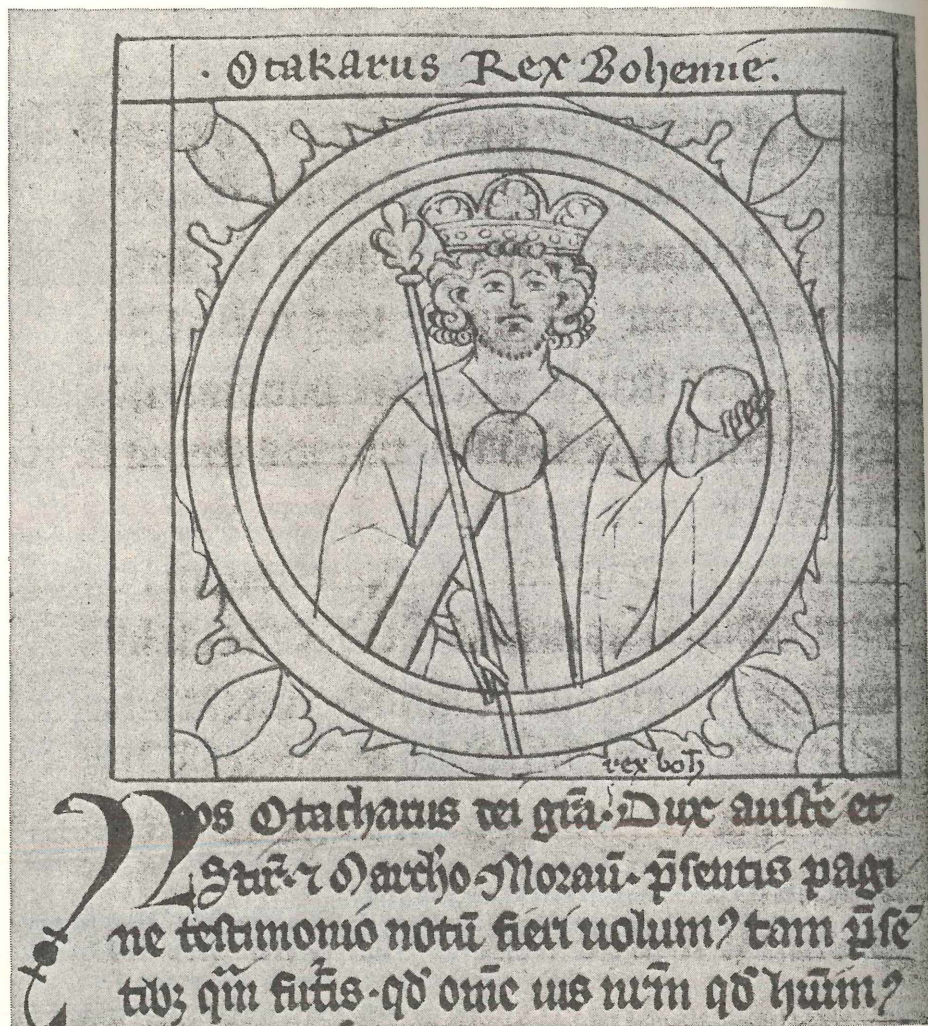


Fig. 2: König Ottokar II. Přemysl von Böhmen (1253—1278). Im Herrscherornat mit Zepter, Reichsapfel und Königskrone: drei bogenförmige Platten mit fünfplappigen Palmetten (vgl. Abb. 6, 7). Zeichnung etwa 30 Jahre nach seinem Tode im Zwertler Stifterbuch (um 1311; fol. 42rb). Text der Intitulatio der Urkundenabschrift, wozu das Ausstellerbild gehört.

scheint. Dieselbe königliche Palmettenkrone. (Die beiden Zeichnungen liegen im Stifterbuch aber auseinander, auf fol. 42rb bzw. 46va).

Der frühe, bedeutende *Habsburger*-Stammbaum wurde bisher übersehen (fol. 55r) (fig. 4). Ganz oben ist der Stammvater der österreichischen Dynastie *Rudolfus Romanorum rex* als König in reicher Kleidung mit Reichsapfel, Zepter und Königskrone. Die Wappenschilder Österreich und der Reichsadler hängen vom Medaillon herab. Die Königskrone ist wie bei seinem Sohne *Albertus Romanorum*



Fig. 3: Margarete als römische Königin (Bildlegende), Schwester des letzten Babenbergers Friedrich II. (\* ca 1200 † 1266). In der Initiale „M“ ihres Namens der Intitulatio Kreismedaillon. Der Urkundenabschrift beigegeben als Ausstellerin für das Jahr 1264. Tracht der verheirateten bzw. verwitweten Frauen mit Gebende und Schleierkopftuch (Haare unsichtbar). Zepter und Königskrone: drei bogenförmige Platten, auf welchen fünfplappige Palmetten. Zwertler Stifterbuch (um 1311; fol. 46 va).

*rex* und seiner Schwiegertochter *Elizabeth Romanorum regina* unter ihm, eine konkave Palmettenblattkrone (noch keine gotischen Blätter). Deren vier dargestellte Kinder, wesentlich kleiner, waren zum Zeitpunkt der Zeichnung, 1311, zwischen 31 und 18 Jahre alt. Als einzige Frau und identifizierbar, die älteste, ganz rechts ist Königin Agnes von Ungarn, \* 1280, mit Königinnenkrone und Zepter. Falls man nach dem Geburtsalter weitergeht, müssten die anderen sein: zweiter von rechts König Rudolf (\* 1281) von Böhmen (1306 — † 1307) — Zepter, Reichsapfel (den auch nicht-deutsche Könige trugen) und einer bemerkenswerten, etwas minderen Königskrone: kelchförmig, mit spitzbogigen Zacken. Die-

se Grundform ist auch auf Abb. 6 gegeben, durch Einbuchtungen, welche auf der Konsole allerdings von den Adern und Blattlappen verdeckt — vgl. Ottokar und Margarete fig. 2, 3 — und ins Pflanzliche umgewandelt wird. Als ersten von links, etwas reicher (mit Apfel und juwelenbesetzter Gewandborte) und

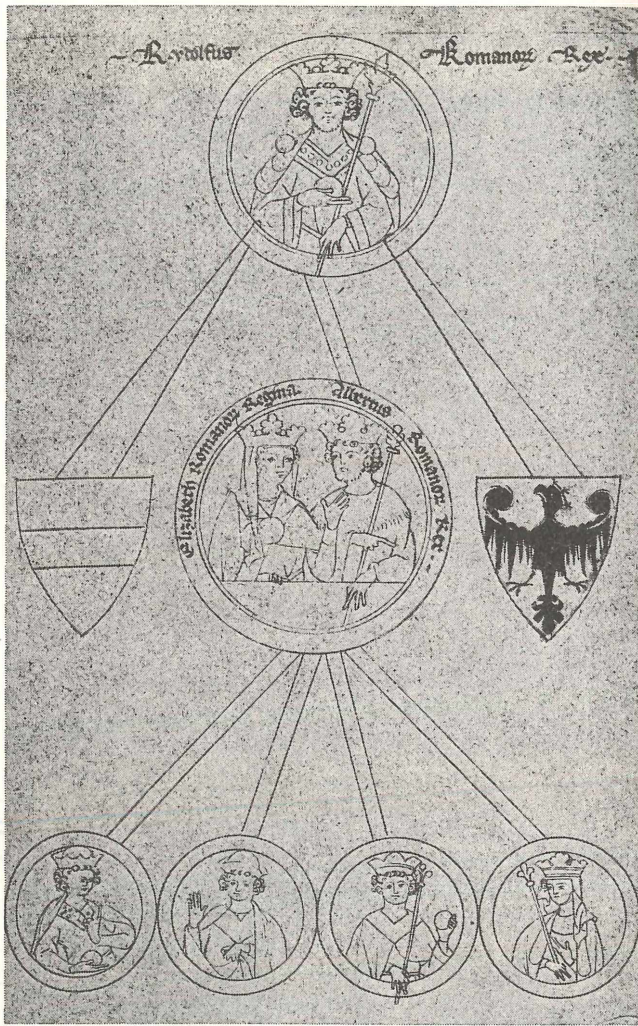


Fig. 4: Habsburger-Stammbaum der ersten Herrscher in Österreich. König Rudolf I. (1273—91) mit Bindenschild und Reichsadler. Sein Sohn König Albrecht I. (1298—1308) und dessen Gemahlin Elisabeth, Tochter Meinhards IV. von Tirol († 1313). Deren Kinder v. r. n. l.: Agnes, Königin von Ungarn (\* 1280 † 1364), Rudolf III. König von Böhmen (\* 1281, 1306— † 1307); die beiden links entweder: Herzog Leopold I. (1293—1326) oder (reicher gekleidet!) Herzog Friedrich I. (\* 1289, † 1330) nachmaliger deutscher König. (Teils zeitgenössische) Zeichnung um 1311. Liber fundatorum (Bärenhaut) des Stiftsarchiv Zwettl cod. 2/1, fol. 55r.

zackig ausgeschnittener Hutkrempe, bzw. zweiten mit einfachem Hut, mag man die etwas jüngeren Herzöge Friedrich I., \* 1289 (der Schöne, nachmaliger deutscher Gegenkönig) bzw. Leopold I., \* 1293, ansehen. Jedenfalls sind auf dieser Seite eindeutig königliche Blattkronen, eine Königskrone mit Spitzbogenzacken (ohne Blätter) und Herzogshüte festgehalten.

Nach dem kurzen Exkurs zu zwei frühgotischen Beispielen mit Blattkronen, muß jetzt die allgemeine Übersicht weitergeführt werden, um die Einordnung schärfer vornehmen zu können. Den obigen zweiten Typus prägte das Interesse des Empfängers, des Auftraggebers und Eigentümers der Urkundenabschriften, der diesen, zur Rechtssicherung, die Herrscherbilder beigegeben ließ, welche ihrerseits bildlich die anhängenden Herrschersiegel bzw. als Abklatsch auch deren Funktion neu auflegen. Das ideale Herrscherbild, als Herrscher betont, nur als solches geschaffen, ersetzt seit dem 13. Jh. das neu aufkommende Herrscherporträt, welches aber auch im 14. Jh. (was nicht übersehen werden darf) in seinen Zweckbestimmungen befangen bleibt. So war Johann der Gute porträtiert worden, als ein Höfling ein Buch als Geschenk überreichte<sup>97</sup>). Bei dieser privaten Szene konnte aller öffentlicher Prunk entfallen. Diese Szene gehört in die lange traditionelle Reihe jener Darstellungen auch in der Buchmalerei, wie sie beim Tympanon von Millstatt schon herangezogen wurden. Der Herrscher steht also nicht allein: sein interessierter Abhängiger stellt zugleich die Art der Beziehung, verzerrt oder nicht, selbst dar. Das bekannte Porträt Rudolfs des Stifters ist offensichtlich ein Totenporträt, das dazu bestimmt war, über dem Grab mit der Grabfigur Rudolfs zusätzlich aufgehängt zu werden<sup>98</sup>). Man sieht und wird erkennen müssen, daß öffentlich-monumentale, architektonische Herrscherdarstellungen im späteren Mittelalter erst in den Anfängen steckten (bevor sie zu einer Selbstverständlichkeit der Renaissance und des Barock wurden); daher konnten Einzelfälle überaus kühn vorschneiden, wie die Mühlhausener Balkonszene<sup>98</sup>), wo die Bürgerschaft einer Reichsstadt als Auftraggeber den Kaiser mit Frau und zwei Höflingen sich illusionistisch als Freifiguren von einem wirklichen Balkon der Stadtpfarrkirche in Lebensgröße steinern herabbeugen ließen. Eine Vorwegnahme des Barock. Die üblichen Herrscherbilder, als gewissermaßen verlängerter Arm ihrer Präsenz und Authentizität ihrer Echtheit, wurden immer noch als Siegel an Urkunden angehängt; ihre kleine Form in der Öffentlichkeit wurde als Münzen gehandelt.

Die Schwierigkeiten bei der Erforschung liegen darin, daß die Herrscher als allgemeines Ideal oder Typus den „König“ oder „Herzog“ usw. wiedergeben, also untereinander austauschbar sind, wenn man sie bei der Betrachtung aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang reißt, denn diese waren ja meist landesgebunden. Innerhalb des überlieferten Bestandes von Herrscherköpfen, die als Konsolen im Bau erscheinen, läßt sich die interessante Feststellung treffen, daß sie in Mitteleuropa rein quantitativ hauptsächlich aus der Zeit Ottokars II. P ř e m y s l

<sup>97</sup>) Vgl. hierzu neuestens die im Abschluß befindliche Dissertation von Evelyn Benesch *Das Dedicationsbild in der Buchmalerei Frankreichs von 1275 bis in die Zeit des Jean de Berry* (Wien 1985).

<sup>98</sup>) Ernst Ullmann *Zum Charakter der Kunst der zweiten Hälfte des 14. Jh. in Die Parler und der Schöne Stil 1350—1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern* Band 4, Internationales Kolloquium 1979 (Köln 1980) 185—187.

(1251—1278) stammen, ihn z. T. darstellen oder zumindest repräsentieren und vertreten sollen. In Österreich sind solche Herrscherköpfe vorher, in der Zeit der Babenberger, sowie nachher, unter den Habsburgern sehr selten.

In Anlehnung an die Köpfe französischer Könige an Kathedralen waren die ottokarischen Königsköpfe bis zu einer gewissen Porträt-Vortäuschung gediehen (daß er nicht so ausgesehen hat, beweist schon die dargestellte „ewige Jugend“ im Vergleich zum tatsächlichen Alter). Im 14. Jh. unter den Habsburgern und Luxemburgern war diese Lösung als Medium und Baudetail längst überholt, bzw. von der Architekturentwicklung selbst „übereignet“. Zu vergleichen sind etwa die Büsten im Prager Veitsdom. In die Epoche Ottokars II. fallen also, abgesehen von seiner Persönlichkeit und Machtausübung, allgemeine Entwicklungsphasen einer zunehmenden Porträthaftigkeit, der Ausbildung gotischer Bauformen (man vergleiche die Köpfe an romanischen Rundbogenfriesen) bzw. einer zunehmenden Beteiligung von Höflingen, Vasallen, Ministerialen, Bürgern von Interessenten und Abhängigen oder des Publikums.

Die Kenntnis allgemeinen Voraussetzungen ist erforderlich, wenn man sich an eine derartige Kopfkonsolle, die im Bergfried der Burg zu Hainburg erhalten geblieben ist und die man auf den ersten Blick stilistisch in das 3. Viertel des 13. Jh. einordnen kann, heranwagen will (Abb. 6, 7):

Die Entstehungszeit bedeutender Teile der Stadanlage zu Hainburg ist bis heute umstritten. Ihr Anfang unter Herzog Leopold VI. steht fest, ihr weiterer Ausbau ist weniger exakt einzuteilen, denn er fällt in einen Wechsel der Dynastien, von den Babenbergern zu Ottokar II. Přemysl, wovon vor allem ein Hauptwerk, das bedeutende Wiener Tor betroffen ist, das nunmehr von G. Seebach nicht dem Böhmenkönig, sondern noch dem Babenbergerherzog Friedrich II., zugewiesen wurde<sup>99)</sup>. Das größte Rätsel aber geben immer die beiden Torwächterfiguren auf. Ihr Standort ist nicht mehr der ursprüngliche — eine Rekonstruktion des Originals problematisch. In einem verloren gegangenen Mittelteil darf man die Repräsentation des befehlenden Herrschers vermuten, in diesem Falle schon einen der ersten Habsburger. Die beiden Ritterfiguren werden auf Grund ihrer Bewaffnung und Kostüme von Ortwin Gamber in die Zeit Ende des 13. Jh.s bis Anfang 14. Jh.s gesetzt<sup>100)</sup>. Diese Datierung fand stilistisch ihre Bekräftigung durch Gerhard Schmidt<sup>101)</sup>. Man sieht den fortgesetzten und imperialen Anspruch an der Stadanlage, unter Herrscherpersönlichkeiten wechselnder Geschlechter der Babenberger, Přemysliden und Habsburger, die der Kunst ihren Stempel aufdrückten. Als eine Art Schlußpunkt hat sich der ausgesprochen herrschaftliche Turm der Kirche im nahen Deutsch-Altenburg (um 1330) mit seinen Wappen (ein Wappenturm, vgl. Abb. 13) gut erhalten, der europäischen Rang einnimmt.

Leider kann nach Donins grundlegender Pionierarbeit von 1931 eine Kunstge-

<sup>99)</sup> Richard Kurt Donin *Die Kunstdenkmäler der Stadt Hainburg* in *JbLKNÖ NF 24* (1931) 1—123 (auch als selbständiges, erweitertes Buch erschienen). — Gerhard Seebach *Burg und Stadt Hainburg — eine baugeschichtliche Untersuchung* in *UH 48* (1977) 94—108, Pläne. — Friedrich Karches *Die Wehranlage der Stadt Hainburg an der Donau* (Hainburg 1978).

<sup>100)</sup> Für diesbezügliche schriftliche Mitteilungen sei herzlich gedankt.

<sup>101)</sup> Den mündlichen Hinweis verdanke ich G. Schmidt.

schichte Hainburgs kaum nochmals geschrieben werden. Dazu wäre ein Corpus sämtlicher der zahlreichen Kapitelle und anderer Architekturspolien die Voraussetzung. Viele davon sind seither überhaupt verschwunden<sup>102)</sup>, abgesehen davon, daß oft der entscheidende Standort des Bauwerks unbekannt war. Eine Anzahl wichtiger Architekturteile wurde 1979 beim Abbruch des Hauses östlich neben der Schule freigelegt — und sofort gestohlen<sup>103)</sup>. Würden alle Hainburger Bauwerke des 13. Jh.s noch unverseht stehen, besonders die Pfarrkirche und die Minoritenkirche, so ließen sich eine eindeutige Chronologie und wohl auch die Bauherren erarbeiten. Da seit den Bereisungen in der Monarchie und eben den Zeiten R. K. Donins kaum neue Denkmale hinzugewonnen wurden, obwohl es davon viele gibt, ist jeder neue Beitrag wertvoll.

Um die Erforschung zur ottokarischen Baukunst in Österreich ist es nicht zum besten bestellt<sup>104)</sup>, da wichtigste Hauptwerke und natürlich auch die Parteigänger Ottokars unbeachtet blieben<sup>105)</sup>. Die Bedeutung der Burg Hainburg äußert sich schon darin, daß Ottokar sie als Ort seiner Hochzeit mit der Babenbergerin Margarete im Jahre 1252 gewählt hatte. Der große Turm war nach G. Seebach um 1225/30, also unter Leopold VI., errichtet worden, in der bereits zweiten großen Bauphase der Burg. Das sehr qualitätvolle Portal des Hocheinstiegs in den Turm stammt von damals und ist charakteristisch für den Bauherrn und dessen modernste Frühgotik. Abgesehen von der abgebrochenen Capella speciosa (1222), ist es gut mit dem Hocheinstiegsportal des Palas in Klosterneuburg zu vergleichen. Der dahinterliegende Turmraum sitzt auf dem äußeren Sockelgeschoß auf und war besonders repräsentativ. Man darf eine Holzbrücke zu der unmittelbar gegenüber liegenden Herrschaftsempore der Burgkapelle einerseits rekonstruieren. Andererseits führte von diesem einzig besser frequentierbaren Hauptraum des Turmes nur ein schmaler Gang in der Mauer in die Obergeschosse. Er ist der einzige gewölbte Turmraum. Die Burg muß jedoch weitere, repräsentativ gewölbte Baurakte besessen haben, wie zahlreiche Rippen-Fundstücke beweisen, die gleichfalls in das 3. Viertel/zweite Hälfte des 13. Jh. zu datieren sind. Bergfried und Burgkapelle sind nahe aneinandergerückt, wie bereits um die Mitte des 12. Jh.s beispielsweise beide auf Burg Liechtenstein NÖ. einen einzigen Baukörper bilden, wo man vom zweiten Turmgeschoß — als „Empore“ — direkt in die Kapelle hinabsehen konnte. In Hainburg war der gewölbte Raum zugleich „Vorraum“ der Kapelle für die Herrschaft(empore).

<sup>102)</sup> Dies konnte der Verfasser selbst bei seinen beinahe täglichen Fahrten nach Hainburg seit den 1960er Jahren feststellen. — Gerade jetzt wird die Altstadt von Hainburg durch einige entsetzliche Neubauten an besonders heiklen Stellen (Haus der Theodora usw.) ruiniert.

<sup>103)</sup> Auch dies beruht auf eigener Beobachtung und ist durch Fotos nachweisbar. — Verdienstvollerweise gerettet und dokumentiert wurden dagegen die romanischen Architekturstücke, die im Barock zur Fundamentierung der Mariensäule verwendet worden waren (vgl. den Fundbericht September 1965) und die heute im Karner aufbewahrt werden.

<sup>104)</sup> Nur an der Oberfläche blieb Mario Schwarz *Die Baukunst in Österreich zur Regierungszeit Ottokar II. Přemysl (1251—1276)* in *JbLKNÖ* (wie Anm. 96) 453—469.

<sup>105)</sup> So zum Beispiel die international hochbedeutenden Architekturen des Karners in Zwettl (Dreistrahlschirm), 1274 bestiftet von Paltram vor dem Stephansfreithof, dem treuen Parteigänger Ottokars; sowie das eng verwandte Kapitelhaus in Stift Altenburg. — Bei M. Schwarz fehlen die ottokarischen Bauten im D u t z e n d!

Sein Kreuzrippengewölbe ist erst später eingezogen worden. Eine einfache polygonal-pyramidenförmige Konsole in der Südecke war schon bei der Errichtung des Turmes mitgemauert worden. Ihre schlichte Form entspricht etwa jener der nahen Pottenburg um 1240 bzw. den Konsolen im Wiener Tor mit schweren Polygonalrippen, oder allgemein dem Bergfried der Burg in Bruck an der Leitha. Alle übrigen drei Konsolen des Hainburger Bergfrieds sind hingegen frühgotisch rund, mit konkavem Kelch, ungewöhnlichem, trommelförmigem, beinahe senkrecht hohen Kämpfer (der nicht wie zumeist überhängt; vgl. dagegen das Portal). Der Aufwand der Kapitellkonsolen sowie das sehr reiche Rippenprofil heben sich von den genannten Beispielen nicht nur zeitlich stark ab. Es sind die runden und polygonalen Kämpfer, die sich von den früheren quadratisch-breiten Kämpfern, wie hier am Portal des 2. Viertels des 13. Jh.s sehr unterscheiden. Die waagrecht markierende Trennung des Kämpfersteins entfällt also, die Einzelteile Kelch — Kämpfer (bei der Abb. 6 weggelassen) — Rippe werden gotisch schaftartig einander angeglichen und senkrecht vereinheitlicht. Donin wies mehrfach auf die romanischen kapitell- sowie kämpferlosen Portale hin. Diese sind gerade im Hainburger Gebiet besonders häufig: Göttlesbrunn, Bruck an der Leitha 1968 abgebrochene Martinskirche (Heimatmuseum), Hainburg Karner, Deutsch Altenburg, Pama. (Vgl. jedoch das Hainburger Bergfriedportal). Allerdings ist der „Schwund“ an den Kämpfern des Hainburger Bergfriedgewölbes mit den flachen und linienhaften Portalen nicht gleichzusetzen, denn der Konnex Dienst — Rippe bildet einen Zusammenhang im Raum, der dadurch vereinheitlicht wird.

Diese Gestaltung, die also letztlich auf totalen Ausfall von Kapitell und Kämpfer und zur durchgehenden Profilierung Dienst — Rippe hintendiert, gehört einer internationalen Stilphase an, vertreten beispielsweise durch die Katharinenspitalskapelle in Regensburg<sup>106</sup>) als frühem Beispiel und Auftakt (bei sonst altertümlichen Formen). Österreichische Hauptbeispiele sind das Westportal der Minoritenkirche in Bruck an der Mur (gegründet 1272) oder die Leechkirche in Graz (zwischen 1275—1293). Das absolute Hauptbeispiel in Kolin (3. Viertel 13. Jh.) weist aber auch in dieser Einzelheit stark nach Böhmen-Mähren. Unbedingt zu dieser Stilströmung in der Architektur hinzu gehört auch etwas, was damals unerlässlich war und hier „auffallend fehlt“: die Pflockung der Rippen. Über der älteren südlichen Pyramidenkonsole findet sich (eine Quaderlage hoch) in der Ecke ein rechtwinkliger kantiger Vorsprung des Monoliths, eindeutig der Fuß eines ursprünglich geplanten Kreuzgratgewölbes. Auch daraus läßt sich eine „Aufwertung“ des Raumes und Gebäudes erschließen.

Das Rippenprofil (Abb. 6) leitet sich noch von seiner Urform des Wulstes auf einer Bandrippe her. Es geht jedoch über die lilienförmigen Querschnitte etwa des zweiten Jahrhundertviertels hinaus<sup>107</sup>). Ein Spitzstab<sup>108</sup>) wird von zwei kleinen Rundstäbchen gerahmt, eine überaus hochgezüchtete und hochrangige Form. Daran bildet eine schräg liegende Hohlkehle den Übergang zur

<sup>106</sup>) Strobels (wie Anm. 26) Abb. 51. Datierung schon in die 1220er Jahre.

<sup>107</sup>) Lilienfeld, Zwettl Kreuzgang, Wien Michaelerkirche.

<sup>108</sup>) Seebach (wie Anm. 99) 101 irrig Birnstab. Auch dürfte es nicht „nachträglich mit Rippen unterlegt“ worden sein, sondern das Gewölbe als Ganzes, wofür die Konsolen in die Wand eingesetzt wurden.



blockförmigen Basis, die leicht abgefast ist (Abb. 6)<sup>109</sup>). Für Profanbauten nicht ungewöhnlich ist das Fehlen eines Schlußsteines, wodurch sich allerdings auch die Schwierigkeit der Einordnung zeigt, da fast nur Gewölbe von Sakralbauten aus dieser Zeit erhalten sind.

Eine Art Verkümmern des Knospenskapitells ergibt die nördliche *K o n s o l e*, denn auf dem *K e l c h* ihres Kapitellkörpers liegt in der Mittelachse nur eine einzige geriefte *B l a t t z u n g e* mit einer querformatigen, etwas spiraligen *K n o l l e*; die seitlichen Zungen treten kaum in Erscheinung<sup>110</sup>). Die östliche *K o n s o l e* ist ganz *g l a t t*; die Deckplatte des senkrecht gestrafften (kelchförmigen) Kämpfers polygonal. Wie bei der Nordkonsole bildet ein kugeliges Knäuf notgedrungen den unteren Abschluß<sup>111</sup>). Ein links noch anhaftendes Steinstückchen sowie die rauhe regellose Oberfläche des Konsolkelchs scheinen zu beweisen, daß er später planmäßig abgemeißelt worden ist. Man wird sich fragen, ob hier etwa eine mißliebige Darstellung aus ottokarischer Zeit vorhanden war?

Ihm diagonal gegenüber und zwar genau in der Blickrichtung des Eintretenden (!) liegt das Prunkstück des Raumes, die *L a u b k o n s o l e* mit einem, leider beschädigten menschlichen *K o p f* (Abb. 7). Gerade ein Vergleich mit Köpfen in Hainburg selbst, einem noch romanisch-maskenhaften, welchen Donin bereits besprach (Donin Abb. 26), vorher und dann nachherige, weiterentwickelte, gotisch reifere Form, dem Kopf des rechten Torwächters am Wiener Tor, der asketisch mit Betonung des Knochigen und vielteilig konkav-konvex durchmodelliert, fast fleisch- und leblos wirkt, die weit fortgeschrittene gotische Skulptur der ersten Hälfte des 14. Jh.s zeigt, bietet hier sehr viel, weil man zeitlich weiter zurückgehen wird müssen. Der Vergleich dieser beider Köpfe ermöglicht den gewünschten Zugang in die Hainburger Kunst- und wohl auch Herrschaftsgeschichte. Im Rahmen der Entwicklung der gotischen Figurenkunst stechen sofort die regelrechten Kugelbildungen von Wangen und Kinn des Konsolkopfs hervor — ein Charakteristikum und Signum, eine Leitform in der nichtfranzösischen Kunst Europas im 3. Viertel des 13. Jh.s, die vor allem auch in der Malerei gut belegt ist<sup>112</sup>). Kontrastierend dazu gehört die einsinkende Zuspitzung der Kiefer auf

<sup>109</sup>) Auf Abb. 6 sieht man wegen der Untersicht nur den mittleren Spitzstab, daneben die Kehlen, rechts als Rand die Abfasung.

<sup>110</sup>) Die Reduktion des Knospenskapitells setzt mit dem Heiligenkreuzer Dormitorium 1240 ein, geht dort aber auf Kosten der Zisterzienser-Askese. Unter den Laubkapitellen der 1283 opus sumptuosum bezeichneten Leechkirche in Graz findet sich nur mehr ein einziges Knospenskapitell; ebenso in Großkrut, NÖ., wo „diese hier schon altertümliche Form“ von Friedrich B. Polleross *Baugeschichte der Pfarrkirche zum hl. Stephan in Großkrut* in *JbLKNÖ* NF 48/49 (1982/83) 20—69, bes. 49 bis in die 60er Jahre hinauf verfolgt werden konnte (eine Datierung des Ostbaus in Michelstetten „nach 1269“ ist allerdings unhaltbar, vielmehr 2. Viertel 13. Jh. Leider wurde das beste Vergleichsbeispiel, die Grazer Leechkirche (1275/1293), nicht herangezogen. Man vermißt in Großkrut konkrete Anhaltspunkte für die Präsenz der Herrschaft im Chor [wie etwa hier in Dürnstein] usw.).

<sup>111</sup>) Bereits im Lilienfelder Chor 1230, noch in Friesach 1300.

<sup>112</sup>) *S c h m i d t* (wie Anm. 91) Abb. 10 — *Moralia* in Job, Handschrift in Herzogenburg cod. 95, um 1260; T 2 — *Missale* in St. Florian cod. III, 209, um 1260/70. — *Walter Frodl Zur Malerei der zweiten Hälfte des 13. Jh.s in Österreich* in *Wiener*

das Kinn zu. Daraus resultiert eine mandelförmige Gesichtssilhouette. Pathetisch wirken die schattenhaft eingetieften Augenhöhlen (beschädigt) mit ihren dachförmig schräg stehenden Augenbrauen. Der Hals ist ziemlich lang und dünn. Die Haare waren einst sehr heftig, zackenförmig gewellt. Die Haarkalotte war teils in feinen Zacken ausgeschnitten. Ein Stufenring darüber bildet den Beginn des Konsolkelchs. Ähnlich ist z. B. der Kopf der Madonna im Tympanon der Grazer Leechkirche <sup>113)</sup>, wenn auch mit primitiv-archaisch eingetieftem Lächeln, besonders in einer Verbindung mit einer hohen kelchförmigen Krone. Die Plastik oder Plastizität ist gegenüber Hainburg lange nicht so entwickelt, das heißt es wirkt alles geometrischer und erstarrt, wenn man will romanischer. In glatte Flächen werden die Gesichtszüge fast hineingezeichnet. An dieser Madonna, die eine ganze Schule und Gruppe in der Steiermark vertritt, bemerkt man vergleichend die viel höhere Qualität des Hainburger Kopfes besonders deutlich.

Die Bauformen des 3. Viertels des 13. Jh.s in Österreich und auch Niederösterreich sind nicht erfaßt. Grundlegend ist noch immer R. K. Donins Buch über die Bettelordenskirchen von 1935 <sup>114)</sup>. Auch unter Heranziehung der Nachbargebiete, besonders Böhmens und Mährens, die durch die přemyslidischen Jubiläen in neuen Publikationen vorgestellt wurden, fällt es schwer, wirklich eng verwandte Vergleichsbeispiele zu finden. Stil und „Handschrift“ des Hainburger Bildhauers lassen sich in Niederösterreich kein zweites Mal nachweisen. Soviel ich sehe auch nicht im übrigen ottokarischen Reich. Das gleiche gilt für den Typus der Laubkonsole, diese Lösung gibt es sonst in Österreich nicht. Es müssen daher sämtliche Züge des Gewölbes in ein allgemeines Koordinatensystem eingeordnet werden.

Die Laubkapitelle, die wir aus dem späteren 13. Jh. in Niederösterreich beispielsweise aus der Dominikanerkirche in Krems (1263 vollendet gewesen), dem 1269 gegründeten Imbach, am 1274 geweihten Salzburger Dom, 1291 in der Förthofkapelle, in Pulkau, dem Klosterneuburger Kreuzgang usw., sowie der steirischen Baugruppe ca. 1270—90 kennen, haben sämtlich ihre Blätter längst aus der „romanischen“ Fläche plastisch hervorgehoben und empanzipiert. Daneben bestehen ganz glatte Kelchkapitelle (z. B. Imbach). Die Kombination gewissermaßen beider Elemente, des Einzelblattes mit der Fläche (oder Flächigkeit), wobei das senkrechte Einzelblatt facettenartig in Reihung von Flächenabschnitten einen Teil des Ganzen bildet, leitet sich von dem sogenannten Salzburger Kapitell her <sup>115)</sup>, das zu Beginn des 13. Jh. aufblühte. Es ist auch in Niederösterreich in der ersten Hälfte des Jahrhunderts weit verbreitet. Ebenfalls bei den Zisterziensern und Bettelorden. Die konkav am oder im oder „als“ Kapitellkörper eingemuldeten, silhouettenhaften „Hohlblätter“ sind dann aber in der 2. Hälfte des 13. Jh.s eher ein Anachronismus und werden umgewandelt, d. h. im wesentlichen gotisch gestrafft, mittels enger Reihung vertikaler Blattzungen, die kantig,

*Jahrbuch für Kunstgeschichte* XVI (1954) 47 ff. — Gerhard Schmidt *Eine Handschriftengruppe um 1300 in Mitteilungen der österreichischen Galerie* Jg. 26/27 (1982/83) Nr. 70/71, 9—64.

<sup>113)</sup> Karl Garzarolli von Thurnlackh *Mittelalterliche Plastik in Steiermark* (Graz 1941) Abb. 10.

<sup>114)</sup> Richard Kurt Donin *Die Bettelordenskirchen in Österreich* (Baden bei Wien 1935).

<sup>115)</sup> Strobel (wie Anm. 26) bes. 177 ff. und passim.

gratig und kerbenartig eingefurcht erscheinen. Oben bilden sich Bekrönungen in Gestalt von Zacken, Bogenfriesen, Giebelmotiven mit eingeschmiegtten Pässen usw. Diese Form leitet ins 14. Jh. über, ist mehr architektonisch und erhält den Charakter von „Modellarchitektur“ oder Architekturmodellen, beeinflusst von den Baldachinen. Die Reduktion läßt sich mit der Dominanz von asketischen Orden, Zisterziensern, Minoriten und Dominikanern erklären. In der zweiten Hälfte des 13. Jh.s hat sich somit der neue Typ des sogenannten Faltpapitells ausgebildet.

Wegen seiner Bedeutung für die ottokarische Kunst kann hier noch ein Kapitell eingeschoben werden, allein schon weil es bisher noch nie abgebildet worden ist (Abb. 7 a). Innerhalb der Architektur Niederösterreichs und Österreichs schließt es eine empfindliche Lücke im 3. Viertel des 13. Jh.s. Die Konsolen im Bergfried hat bereits Donin aufs engste damit verbunden: „Die Konsole mit der achteckigen Deckplatte und dem frühgotisch naturalistisch anmutenden Blattwerk stimmen nun auffallend überein mit einem Kapitälfrisch im Pfarrhofgarten, der von der alten, gleich nach 1260 (Brand) erbauten St. Martinskirche stammt. Damit haben wir auch eine sichere Datierung des Wohnturmes, der also um 1260 unter Ottokar II. Přemysl erbaut wurde. Die Profile der Rippen mit dem noch ganz wenig ausgeprägten Birnstab der allerfrühesten Gotik unterstützen diese Datierung.“ (Donin l. c. 13) Es ist ein dreiteiliges Wandkapitell, ein fast vollrunder Dienst steht vor einer Art Lisene; charakteristisch frühgotisch (noch romanisierend, kein Kleeblattdienst). Die Deckplatte ist polygonal, mit einer Rille (vgl. Bruck an der Mur, Minoritenkirchenportal usw.). Der Kapitellkörper ist kelchförmig. Senkrecht gereihte Spitzbogenblätter an ihm, nur als flache Riemen aufgelegt, kann man als letzte Reste von Zungen der Knospenkapitelle einstufen. Davor ist in flachem Schichtenrelief waagrecht ein verzweigtes, kompliziertes Astwerk gelegt. Die klassische Vertikalstruktur ist hier also früh zum Laubwerk durchbrochen. Den Vertikalismus hat das Gurker Kapitell (Fig. 5) bei ähnlichen Blatt-Motiven: in Hainburg spitze Kleeblätter; sowie das typische Blatt der Zakkenstil-Zeit: dreizackig eingeschnittene Blattzipfel von Dreiblättern. (Erste besonders am Lisenenkapitell, zweite am Kelchkapitell).

In Niederösterreich ist diese Lösung ganz selten. Nur ein Beispiel findet sich in Pulkau, dort an der nördlichen ehem. Seitenkapelle (mit der Gruft darunter; heute Sakristei). In Pulkau-Nord finden sich gleichfalls: dreiteilige Lisenen-Dienste, Kelchkapitelle, polygonale Deckplatten mit Rillung und ganz besonders in Flachsicht die dreizipfeligen Dreiblätter (Anemonen- oder Hahnenfußgewächs), deren zwar senkrechte Anordnung doch von einem waagrechteten Ast umfaßt wird. Man wird also fast von denselben Werkleuten in Hainburg-Pfarrhofkapitell bzw. Pulkau-Nord sprechen dürfen. Mit der Datierung könnte man, besonders in Pulkau, vielleicht auch etwas gegen 1270 hinaufrücken. — Ähnliche Blattformen und Bauformen kann man in Regensburg feststellen (Strobel wie Anm. 126, Abb. R 5 a, R 12, R 12 h, R 77 d, R 77 e), auch dort ganz selten; in Böhmen/Mähren vor allem in der gleichzeitigen Bartholomäuskirche zu Kolin!

Wenn wir wieder zu unserer Hainburger Konsolform, die faktisch dem Kapitell mit anstelle des Kopfes dem Dienst als Träger entspricht, zurückkehren, so muß man feststellen, daß formal eine starke Ähnlichkeit zu den oben vorgestellten Kronenformen besteht, von Ottokar II. Přemysl im St. Florianer Kopiaibuch (1276—79) und Margarete, deutschen Königin Rudolf I. und Albrecht I., König

Rudolf von Böhmen, seinen Brüdern den Herzogen: im Zwettler Stiftungsbuch (Fig. 1—4). Die Kapitelle einerseits und die Kronen andererseits haben grundsätzlich thematisch nichts miteinander zu tun. Das beweist die Vielzahl der ikonographisch nicht motivierten, glatten, abstrakten, architektonischen Kapitelle. Die reine Laubkonsole wurde hier in Hainburg also zugleich, was sich formal geradezu anbot, mit einer Blattkrone über dem Haupt verbunden. Dessen Ursache kann aber hier nur eine Anspielung auf eine Blattkrone eines Herrschers sein. Entscheidend ist, daß ein Königskopf doch nicht direkt wiedergegeben wurde — das entspricht auch dem Herren über die Hainburger Burg und Stadt, der als Burggraf hier seinen Sitz hatte und damals Stellvertreter von König Ottokar war. So darf man die Denkmäler deutscher Könige und Kaiser nicht immer primitiv nur direkt sehen, sondern auch in ihrer Streuung, Popularisierung, Vasallität, Huldigung als Medium, in ihren Reflexen und Facetten.

Daher bedeutet es keine Überraschung, wenn man im unmittelbaren Umkreis der Herrscherkunst Darstellungen findet, die man eigentlich dort ohnehin hätte suchen sollen, also bei Bauwerken, Handschriften, Wandmalereien, die von Herrschern direkt benützt oder in Auftrag gegeben worden sind, oder Grabmäler, die solches mit Mitteln der Kunst festhalten sollen. Ein besonderer Glücksfall ist quellenkundlich dann gegeben, wenn das gelegentliche Ereignis eintrat, daß eine Adelsperson heiliggesprochen und besonders verehrt wurde, so daß durch ihren Kult eine reichhaltige Überlieferung überkommen ist. In Österreich ist dies aus früherer Zeit von der heiligen Hemma in Gurk bekannt. Schon im Jahre 1174 wurde der Altar in der Hallenkrypta des Gurker Domes geweiht. Der heutige Hemma-Altar enthält dort noch den ursprünglichen Sarkophag der heiligen Gräfin, welcher von drei Köpfen mit zusätzlichen Figürchen getragen wird. Ähnlich den Millstätter Gewändeskulpturen des Westportals, ist das Programm heute kaum zu enträtseln. Der mittlere, weibliche Kopf ist wegen seiner strengen, maskenhaften Gesichtsstilisierung bekannter geworden<sup>116</sup>). Ein Gebende umfaßt die Wangen, läßt aber das Kinn frei. An der Stirn sieht man Haare hervorquellen, die von einem Stirnreifen niedergehalten werden, der offensichtlich auf einer Haube aufliegt: er ist mit einer dichten Folge von Kreisbuckeln also Edelsteinen besetzt<sup>117</sup>). Dieser Frauenkopf entspricht genau der Art, wie im Hochmittelalter hochadelige Frauen abgebildet werden: Gebende, Haube, (Kron-) Reif, „Schapel“ genannt. Zweifellos handelt es sich nicht um den Kopf der hl. Hemma selbst, jedoch um den Repräsentanten ihres Standes: der Gräfin.

Zeitlich sehr nahe an unseren Hainburger Kopf kommen zwei weitere Fürstenköpfe in der Gurker Dreifaltigkeitskapelle, heran (Fig. 5)<sup>118</sup>). Die

<sup>116</sup>) Karl Ginhart — Bruno Grimschitz *Der Dom zu Gurk* (Wien 1930) 45, Abb. 58. — Novotny (wie Anm. 76) 78 ff., Abb. 58. — Löw (wie Anm. 54) 69 ff.

<sup>117</sup>) Mehr der Vollständigkeit halber sei hier auf die gleichen Formen von Kopfreifen mit runden Edelsteinen (stilisiert) hingewiesen, die von romanischen Köpfen in Millstatt getragen werden. Vor allem der Säulenkopf an der innersten Einstufung links im Westportal. Doberer (wie Anm. 7) 52 hat, bei der überaus diffizilen Lage der Dinge, vielleicht doch unrecht, wenn sie zu dem Reif mit Kreisbuckeln über der Kreuzgangportal-Statue des hl. Michael schreibt: „die nachträgliche Bearbeitung des Werkstückes mit dem Ornamentring“ und dies als Argument für die spätgotische Übertragung verwendet.  
<sup>118</sup>) Eine nochmalige Besichtigung konnte nicht mehr durchgeführt werden. Vgl. die

se sind so gut wie unbekannt, nichtsdestoweniger aber besonders interessant. Die Bestimmung wurde dadurch erschwert, daß spätgotische Sternrippengewölbe eingezogen wurden, bzw. diese nachmalige Propstkapelle 1621 ausgemalt worden war. Daher konnte man zu einer Datierung der Konsolen „um 1500“ gelangen. Die Stilisierung der flachen Blätter mit Fünfpässen/Palmetten und spitzigen Dreiblättern erinnert noch an jene des spätromanischen Gurker Westportals; wegen der Spitzblätter, des wie in Hainburg steilprofilierten, kaum vorspringenden Kämpfers, des Birnstabprofils, ist sie jedoch frühgotisch. Das gleiche gilt für die Stilisierung des Kopfes selbst. Im Gegensatz zu Hainburg wirkt er viel schärfer, kantiger und klarliniger, mit Graten, welche die wesentlichen Gesichtspartien herauschneiden, doch ohne rundliche Modellierung. Sein nächster Verwandter dürfte der Kopf des liegenden Gunther von 1304 in Kremsmünster sein; sogar ähnlich in der drahtig-spiraligen Haarbehandlung<sup>119</sup>). Trotz der offenen Haare wird man keinen Analogieschluß zur Gegenwart herstellen und in dem Konsolkopf eine Frau sehen dürfen. (Im Mittelalter trugen nur Mädchen bzw. Jungfrauen offenes Haar. Bzw. mit Krone die hl. Maria und Königinnen. Vgl. Abb. 14, 24, 40.)

„Die beiden westlichen Rippenkonsolen zeigen vornehm gebildete Frauenköpfe mit vergoldeten Kronen auf den Häuptern (Abb. 116). Reste der farbigen Fassung sind noch erhalten“, urteilten Ginhart/Grimschitz 1930<sup>120</sup>). Die Kopfbedeckung ist überaus interessant, zumal sie für Hainburg weitere Erkenntnisse bringt. Unmittelbar auf dem Haupt liegt ein nicht sehr hoher Reif. Dieser trägt ein laufendes Linienornament, dessen Wellen in einer Art Doppelbuckel nach oben bzw. unten abwechselnd ausschwingen. Ein regelrechter Kronreif aus Metall, dessen Aufsätze aber auf den Reif selbst übertragen wurden. Halb zu Kopfbedeckung gehörig und halb eigener Kapitellkörper ist der hohe, steile Zylinder über dem Reif. Man kann diesen mit den kremenlosen (!) hohen, zylindrischen steifen Grafen- u. ä. Hüten vergleichen, die damals etwas variierend getragen wurden. Wernhard von Schaunberg † 1276 auf seiner Grabfigur im Stift Wilhering, Ottokar II. von Steyr auf seiner postumen Grabfigur (um 1347) in Garsten. Gleichzeitig waren sie eine schlichte Auszeichnung für die Hochmeister des Deutschen Ritterordens, an deren Grabfiguren Konrads von Marburg (Thüringen) † 1240 (Marburg, Elisabethkirche) und Luthers von Braunschweig † 1335 (Königsberg, Dom). Auch noch etwa 1370 die Büste des Benesch von Weitmühl im Prager Veitsdom. Ob aber hier in der Gurker Dreifaltigkeitskapelle ein Zusammenhang mit der hl. Hemma und ihrem Gemahl Graf Wilhelm besteht, oder ob andere Landesherren, Fürsten, Stifter gemeint waren, ist heute schwer zu sagen. Die Blattgebilde wird man nicht mehr dem „Grafenhut“, sondern schon dem Konsolkörper zurechnen müssen. Sie sind zwar in eine ganz flache Schichte gepreßt, mit Hainburg gemeinsam haben sie aber bemerkenswerterweise die wirbelartige Drehung durch die einzelnen gekrümmten Blattstengel. Auch die Entstehungszeit

Abbildung bei Ginhart—Grimschitz (wie Anm. 116) 95 Abb. 116. — Siegfried Hartwagner *Der Dom zu Gurk* (Klagenfurt 1963) geht darauf nicht ein; Abb. 118, 119.

<sup>119</sup>) ÖKT 43/1 (Wien 1977) Abb. 86, 87.

<sup>120</sup>) Wie Anm. 116, 95.

reicht äußerst nahe heran, man darf etwa 1270/80 vorschlagen. Die Dreifaltigkeitskapelle dürfte bereits damals mit den Konsolen errichtet worden sein. Daß das Gewölbe nachträglich 1486—90 eingezogen wurde<sup>121)</sup>, beweist das völlig dissonante Ansetzen seiner Rippen.

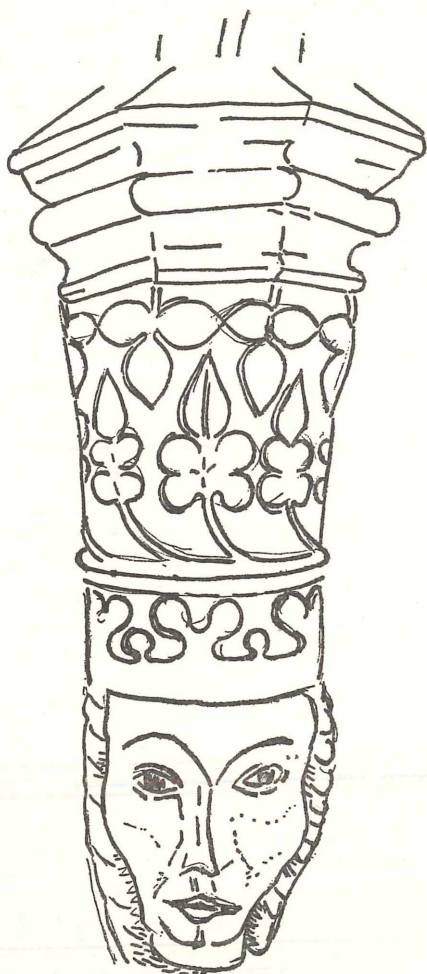


Fig. 5: Gurk, Dreifaltigkeitskapelle. Frühgotischer Kopf mit Krone und Blattkonsole, um 1280.

Es gibt einen Vorfahren der ottokarischen Kopfkonsolen aus der Babenbergerzeit, an der Fassade des Stefansdomes in Wien um 1230. Unter den säulcentragenden, vielgestaltigen und rätselvollen Konsolen ist über dem Bogen-

<sup>121)</sup> Alfred Schnerich *Die Dreifaltigkeitskapelle im Domstift zu Gurk*, in *MZK NF 22* (1896) 148: „ziemlich roh ausgehauene und polychromierte Konsolen, von denen zwei je einen bartlosen Kopf und Laubwerk aufweisen.“

scheitel ein Königskopf angebracht<sup>122</sup>). Die Krone oder Kopfbedeckung ist großteils abgeschlagen, vorhanden ist ein Kronreif — an ihm sind die oben erwähnten „Edelsteine“ durch Bohrlöcher markiert, Reste von Kronenzacken sind noch vorhanden. Einerseits wurde vor diesen Kirchen vom Landesherrn Gericht gehalten, darauf weist auch die oben schon zitierte Richterfigur hin<sup>14</sup>), andererseits befindet sich innen die Herrscherempore der Babenberger. Dortige erhaltene Wandmalereien hat Marlene Zykan mit der Babenbergerin Königin Margarete, Witwe „König“ Heinrichs VII. (seit 1252 Gattin Ottokars II. Přemysel) und ihrem Sohn Friedrich identifiziert und um 1250 datiert<sup>123</sup>). Daß aber die Kronenformen selbst motivisch höchst unklar und in der Form unpräzise sein können, beweist die eigenwillige Grabfigur Herzog Otakars IV. von Steyr, in St. Heinrich am Bachern aus seiner Gründung der Kartause Seitz. Die Grabplatte wurde wohl erst im 13. Jh. angefertigt. Der Kronreif ist eine undefinierbare und unverständliche Verquickung von Reif, Blättern, Doppelzacken und Löchern (Edelsteinen?)<sup>124</sup>).

Die Huldigung eines Patriziers an den König in der Halle seines Wohnhauses ist vom Dollinger-Saal in Regensburg überliefert. Ein reiches Programm von Stuckfiguren an den Wänden bietet eine Reiterfigur König Heinrichs I., den Zweikampf des Ritters Dollinger mit einem Heiden zu Pferde und die Statue des hl. Königs Oswald um 1290. Nicht nur wollte sich das Geschlecht der Dollinger damit genealogisch legitimieren, sondern die Darstellungen dienten „der Firmierung des Treuebündnisses von König und städtischem Patriziat“ (Veit Loers)<sup>125</sup>). Auf einem der Schlußsteine des etwas früher entstandenen Ein-Stützen-Raumes (Mitte 13. Jh.) wird ein Königskopf von zwei Drachenpaaren flankiert<sup>126</sup>). (Dies gehört in die Reichspropaganda, wie die am Reichsapfel nagenden Ratten usw.). In der erwähnten Grazer Leechkirche (um 1270/90) erscheinen die signifikanten Köpfe zusätzlich außen am Scheibenrelief des Schlußsteins angebracht, oft gekrönt (über der Marienfigur könnte es der Kopf der Ecclesia sein.)

Jiří Kuthan hat zu König Ottokar II. von Böhmen und den letzten Přemysliden neustens sehr viel Material gesammelt<sup>127</sup>). Nicht weniger als drei königliche Konsolköpfe aus der Regierungszeit Ottokars in Böhmen und Mähren konnte Jaromír Homolka zusammenstellen<sup>128</sup>). Nachdem solche Königsköpfe

<sup>122</sup>) Richard Kurt Donin *Geschichte der bildenden Kunst in Wien. Von der Urzeit zur Romanik* (Wien 1944) Abb. 88, 77.

<sup>123</sup>) Marlene Zykan *Der Stephansdom* (Wien 1981) 27, Abb. 11. — Elga Lanc *Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich (Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs Bd. 1 [Wien 1983])* 4—7, Abb.

<sup>124</sup>) Katalog *1000 Jahre Oberösterreich* (Wels/Linz 1983) 2, KatNr. 1. 45, Abb.

<sup>125</sup>) Katalog *Die Zeit der frühen Herzöge. Von Otto I. zu Ludwig dem Bayer (Wittelsbach und Bayern)* (Landshut/München 1980) I/2, KatNr. 67, 68.

<sup>126</sup>) Richard Strobel *Mittelalterliche Bauplastik am Regensburger Bürgerhaus* (Tübingen 1981) 184, Abb. R 12 b.

<sup>127</sup>) Jiří Kuthan *Gotická architektura v jižních Čechách. Zakladatelské dílo Přemysla Otakara II.* (Prag 1975) — Ders. *König Přemysl Otakar II. als Gründer, Bauherr und Auftraggeber von Kunstwerken in Umeni XXVII*, 1979, 465—487.

<sup>128</sup>) Jiří Dvorský hg. u. a. *Umění doby posledních Přemyslovců* (Prag 1982), Jaromír Homolka *Sochařství doby posledních Přemyslovců*. 159—180.

vorher und nachher kaum vorkommen, bilden sie ein Charakteristikum ottokarischer Kunst.

Bereits der Prager Dombaumeister Josef Mocker hatte 1891 zu den Triumphbogenkapitellen der Salvatorkirche im Agneskloster zu Prag festgestellt: „Man sieht nämlich an denselben Reliefköpfe ... dargestellt, zur linken Hand ältere und jüngere Männer, zur rechten ebensolche Frauen. Diese bisher vermauerten und erst bei der Aufnahme des Bauobjectes aufgedeckten Köpfe zeigen ebensowohl in den charakteristischen Zügen, als in der Haartracht einen so ausgesprochen individuellen Charakter, daß man unwillkürlich nach historischen Personen forscht, welche man hier dargestellt sieht. Da die Köpfe durchwegs gleiche Blattkronen tragen, an denen Edelsteine angegeben sind, wie solche an anderen Bildwerken des 13. Jahrhunderts vorkommen, die Klostergründerin und zugleich erste Äbtissin aber dem königlichen Hause der Przemysliden entstammte, so ist daran gar nicht zu zweifeln, daß die dargestellten Männer und Frauen Porträts von Familienmitgliedern und Ahnen der seligen Begründerin sind, zumal wir in dieser Beziehung ähnlicher plastischer Darstellungen nicht entbehren ...“<sup>129)</sup>

Unbekannt sind ursprünglicher Standort sowie architektonischer Zusammenhang eines Königskopfes eines Hauses in Znaim<sup>130)</sup>. Seine zylindrische Grundform ist nicht Unvermögen des Bildhauers, sondern entspricht eher einem klassischen Ideal, da Einzelheiten lebendig, weich und fein eingetragen sind. Homolka vergleicht damit Siegeln König Ottokars II.; der Kronreif wirkt mit drei kleinen Lilien altertümlich.

Die Gesichtsmodellierung eines königlichen Konsolkopfes im Lapidarium von Olmütz<sup>131)</sup> ist ganz anders als in Znaim, kommt aber dem Hainburger sehr nahe. In den glatten Stirnbogen sind die Augenbrauen und Augenhöhlen winkelförmig eingestuft, die Lippen wirken gespalten und enden lächelnd in tiefen Wangengrübchen. Daraus quellen gleichfalls rundlich die Backen und Augäpfel hervor. Die Krone ist zugleich Kelch-Kehle der Kämpferplatte. In sie sind Lilien, die darüber frei aufragen sollten, eingelegt. Homolka führt einige europäische vorherige Königsköpfe an<sup>132)</sup>. „In den tschechischen Ländern spielten die Konsolen in der Form gekrönter Köpfe ähnlich eine besondere Rolle im Kreis Přemysl II.“ (J. Homolka).

Zu dem Prager Beispiel fällt auf, daß es fünf Könige und Königinnen jeweils sind, die am besten unter Ottokar II. einzuordnen sind, „der fünfte tschechische König war, und diese Tatsache hat er ebenso in den Inschriften seiner königlichen Siegel, sowie der Arenga und Titulierung seiner Urkunden bekräftigt“ (Homolka). Auch war eine Ahnengrablege Přemysls im Agneskloster geplant und tw. realisiert. Die Anzahl der Köpfe ist kein Zufall. „Es handelt sich wahrscheinlich um Idealbildnisse von diesen fünf tschechischen Königen

129) W. W. Tomek — Josef Mocker *Das Agneskloster in Prag* (Wien 1891) bes. 15, Blatt IX 1, 2.

130) Homolka (wie Anm. 128) 96, Abb. 70.

131) Homolka (wie Anm. 128) 97, Abb. 72.

132) Regensburg, Kreuzgang von St. Emmeram; Reims Kathedrale, Freiberg in Sachsen, Würzburg, Freiburg im Breisgau, englische Kathedralen.



(Vratislav I., Wladislaw I., Přemysl I., Wenzel I., Přemysl II.) und ihrer Frauen welche gerade im Kreis der Hofkunst Přemysls II. entstanden sind, sowie eine Deklaration seines dynastischen Selbstbewußtseins, der dynastischen Frömmigkeit und Feier“ (Homolka). Ihr Standort entspricht der ehemaligen Abschrankung vor dem exklusiven Chor.

Die königliche Kapelle in P l a s s<sup>134</sup>) wäre diesen Beispielen noch unbedingt hinzuzufügen, weil sie 1265 datiert ist und nachweislich unter Ottokar entstand. Im Untergeschoß einer Doppelkapelle innerhalb des Zisterzienserklosters ist sie keine mönchische Bauaufgabe, sondern die eines Stifters. „Im Zentrum dieses Zisterzienserklosters ist es eine einmalige Tatsache, daß die Plasser königliche Kapelle zweigeschossig ist Die Wahl dieses Bautypus erfolgte durch den Bauherren, das ist der König von Böhmen und sein Hof. Diese Kapelle ist nicht an der gängigen Kunst zu messen, sondern als Ausdruck der königlichen Kultur zu verstehen. Sie gehört nur so zu den Bauten, wir können indessen beweisen, welch großen Einfluß die Fundatoren hatten und mit ihren Wünschen die Bauten einzelner Klöster beeinflussen konnten“ (J. Kuthan)<sup>135</sup>). Überdies melden die Schriftquellen, daß an diese Kapelle ehemals eine „residencia regia“ angeschlossen. Im Untergeschoß trägt ein Königskopf als Konsole das Gewölbe<sup>136</sup>).

Gemessen an diesen tschechischen Skulpturen ist der Hainburger Konsolkopf k e i n e Königsdarstellung. Hier herrscht die Blattkonsole vor — sie ist wie ein Blattkranz in einer zweiten Bedeutungsebene auf den Kopf aufgesetzt. Um die Abbildung eines Kranzes, wie sie von Vornehmen und Mächtigen auch getragen wurden, handelt es sich der Form nach nicht, viel eher werden Kronenzacken (architektonisch) durch drei flächige aufstehende Blätter usurpiert. Die Assoziation einer Krone ist unleugbar, jedenfalls für die damaligen Besucher. Gurk würde dabei eine Art Zwischenstufe bilden. Die dortige ehemalige Vergoldung ist besonders wichtig und aufschlußreich, denn sie führt zu den gotischen Metallkronen, von denen sich einige erhalten haben<sup>137</sup>). Deren naturalistische Blätter werden gleichfalls durch senkrechte Reihung und vor allem die Vergoldung überhöht und idealisiert.

Es schwingt noch die Bedeutung als Heilszeichen, des Blattes als Lebenskraut, des Wirbels als Symbol mit. Die drei großen Blattflächen, nicht sehr naturalistisch, wirken wie künstlich angeordnet und auf einen Reif aufgesteckt. Die Blattadern verlaufen geometrisierend dreistrahlige. Die Ränder müssen einst paßförmig gelappt gewesen sein — ähnlich Gurk bzw. den Kronen Ottokars und Margaretes (Fig. 2, 3, 5) — jedoch heute stark abgeschlagen. Bei den Kronen geht die Entwicklung von kleinen Lilien zu großen Blattzipfeln, innerhalb des 13. Jh.s. Die

<sup>133</sup>) H o m o l k a (wie Anm. 128) 99, Abb. 73.

<sup>134</sup>) Jiří K u t h a n (wie Anm. 128) *Architektura v přemysloském státě 13. století* 181—351, bes. 274—275. — Josef K r á s a *Nástěnná a knižní malba 13. století v českých zemích* (wie Anm. 128) 23—68, bes. 41, Abb. 14. — *Topographie von Böhmen* Bd. 37 Kralowitz (Prag 1916) 163 ff., 204 ff.) bes. 208 fig. 238.

<sup>135</sup>) Frau Dr. Květa Pusch danke ich sehr herzlich für die Übersetzungen.

<sup>136</sup>) Es erfolgt eine Angleichung an die Blattzacken der übrigen Konsolen. (Abb. wie Anm. 134, Top. Böhm.)

<sup>137</sup>) Percy Ernst S c h r a m m *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik* 3 Bde. (München 1954—78).

Königskronen waren zwar mächtige, ausladende Gebilde (vgl. Fig. 4), doch ist bei der Hainburger Konsole der Kopf der eher untergeordnete Teil, rein dimensional und größenmäßig, nicht so sehr bedeutungsmäßig, da er viel mehr dem Betrachter auffällt.

Daß es sich um eine Anspielung auf eine königliche Blattkrone handelt, sei abschließend durch Gegenbeispiele aus Sakralbauten belegt. In der Gösser Michaelskapelle (um 1280) wurden zwar bemerkenswerterweise unter die Konsolen größere Medaillons von heiligen Fürsten gemalt, direkt als Träger, doch eine skulptierte Kopfkonsole ebendort verwendet den menschlichen Kopf nur als kleinen Knauf<sup>138)</sup>. Ebenso in dem 1300 geweihten Chor der Dominikanerkirche zu Friesach<sup>139)</sup>. Die geistlichen Auftraggeber wendeten diesen Köpfehen keine, eine nebensächliche oder ganz andere Bedeutung zu. Ein ähnliches Beispiel in Böhmen wäre Chvojinek vom Ende des 13. Jh.s<sup>140)</sup>.

Daß ein solches Kronensurrogat herrschaftliche Ansprüche vertreten konnte, zeigt schließlich ein Siegel König Ludwigs des Bayern aus 1314<sup>141)</sup>. Der König mit Zepter und Reichsapfel sitzt auf einem großen Thron, der von eindeutig krongenformigen Blattkonsolen getragen wird. Nachdem an ihnen sämtliche Architekturmerkmale und Baudetails: Konsole, Halsring, Kelchkörper, Deckplatte, Kämpfer fehlen, kann man sie keinesfalls als Architekturform bestimmen.

### *Bischof und Samson*

Das Bischöfliche Palais in Graz war 1944 durch Bombenangriffe schwer beschädigt worden. Die Wiederaufbaugesinnung nach dem Krieg und die verstärkte Bindung an die Heimat schufen damals denkmalpflegerische Spitzenleistungen, die sich auch in den dazugehörigen wissenschaftlichen Untersuchungen äußerten. Was etwa der verdiente St. Lambrecht Stiftsarchivar und Historiker P. Othmar Wonisch damals leistete, würde sich heute kaum mehr wiederholen. Seine Bemühungen wurden auch durch einen überraschenden Fund gekrönt. Diese profanen Wandmalereien, die keine Minneszenen, Tanzereien, Gelage etc. dar-

<sup>138)</sup> Eduard Arndorfer *Die Wandmalereien des XIII. Jh.s in Göß in Festschrift Hermann Egger* (Graz 1933) 34—48, Abb. — Inge Woisetschläger-Mayer *Die Kunstwerke des Stiftes Göß in Stift Göß, Geschichte und Kunst* (Linz 1961) 90 ff., Abb.

<sup>139)</sup> Donin (wie Anm. 114) Abb. 90. — Vgl. ferner Großkrut (wie Anm. 110) Abb. 10.

<sup>140)</sup> Kuthan (wie Anm. 127) 124 ff. — *Topographie von Böhmen* Bd. 35 Beneschau (Prag 1912) bes. 98, 99, Abb. — Daß in Gurk Konsolen verwendet wurden, hängt mit der Nachträglichkeit der Einwölbung zusammen. Solche Konsolen — oft bei Kreuzgängen — waren häufig als Köpfe gebildet, die auch damals lebenden Personen gewidmet sein konnten, die am Bau beteiligt oder sonstwie führend waren. Ein guter Beleg dafür findet sich im Zisterzienserkloster Maulbronn in dem gegen 1300 eingewölbten Westflügel: Innerhalb von Blättern ein Mönchskopf mit drei Rosen ROSEN SCHOPHELIN beschriftet; ein ebensolcher büstenartig (die Gewandansätze um den Hals kann man für den Habit halten) HI SOL MIT REHTER ANDAHT DES PRIOTES (sic!) WALTHER WERDEN GEDAHT. VALETE IN DOMINO. Der Prior Walter wird 1303 urkundlich genannt. Irmgard Dörrenberg *Das Zisterzienserkloster Maulbronn* (Würzburg 1938) 12, 97, 102 Anm. 27, Abb. 88, 91.

<sup>141)</sup> Katalog *Frühe Herzoge WB*, I, 2 (wie Anm. 125) 218 KatNr. 325, Abb.

stellen, erlangten allerdings keine solche Berühmtheit wie die Szenen aus dem adeligen Leben etwa auf Burg Lichtenberg in Südtirol, oder Ballspiel, Turnier und Jagd auf Burg Runkelstein oder Reigen und Liebe auf den neuentdeckten Wandmalereien im Haus Wien-Tuchlauben. So ist auch die Publikation der Grazer Wandmalereien im Jahre 1947 heute wieder vergessen<sup>142)</sup>. Einige der wichtigsten Nachrichten, vor allem über Wandmalereien und Architekturbemalungen, in den ersten nach dem Krieg erschienenen Heften der Österreichischen Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (damals Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege), die übrigens auch noch Platz für eine eigene Spalte „Monumenta deperdita“ (Zerstörte Denkmale) gehabt hatte, sind heute von unschätzbarem Wert.

1218 war es zu der Gründung eines eigenen, wenn auch nicht sehr selbständigen „steirischen Landesbistums“ gekommen. Die ursprünglichen Bestrebungen Herzog Leopold VI. waren diesem vom Salzburger Erzbischof aus den Händen genommen worden. Zentrum des kleinen, vom Salzburger Erzbischof abhängigen Bistums, wurde Seckau. Das führte dort zweifellos zu einer Kunstblüte im 13. Jh.

1254 erhielt das Bistum Seckau ein Haus in Graz geschenkt, das 1274 vergrößert und dessen Hauskapelle 1287 geweiht wurde. Sind schon ausgemalte Refektorien in Klöstern selten<sup>143)</sup>, so bedeutete die weitgehende Erhaltung der ursprünglichen „Tafelstube“ in einem bischöflichen Palast etwas absolut einzigartiges. Die Bautätigkeit der Bischöfe im Mittelalter ist in Österreich nur gelegentlich und indirekt bei Kirchen und Burgen gestreift worden, was wenig über diese Bauherren aussagt. Erstaunlicherweise ist das mit Graz beinahe gleichzeitige Hauptdenkmal bischöflicher Kunst in Österreich bezüglich eines konkreten Ausdrucks des Auftraggebers fast nichtssagend. Bei der Gurker Bischofsempore handelt es sich — obschon bischöfliche Privat- und Herrschaftskapelle — um sakrale Themen, daneben nur wenige Stifterdarstellungen. In Gurb wären die Denkmale der eigentlichen Bischofskunst eben anderswo zu suchen, wie uns das Beispiel Graz

<sup>142)</sup> Othmar Wonisch — Walter Semetkowski *Neuentdeckte Fresken in der bischöflichen Residenz in Graz* in ÖZKD 1947, 50—54. Die Entdeckung ist ein rein persönliches Verdienst von Wonisch bzw. dessen Beziehungen. — Eine klassische Fehlbeurteilung gab Ulrich Ocherbauer *Graz, bischöfliche Residenz (Wandmalerei)* im Katalog *Gotik in Steiermark* (St. Lambrecht/Graz 1978) 102/103: „Frühestes bisher entdecktes Beispiel mittelalterlicher Wandmalerei in Graz; darüber hinaus wichtiges Dokument für den mittelalterlichen Bestand des in späteren Jahrhunderten vielfach veränderten, umgebauten und erweiterten Bischofshofes“. Viel wichtiger ist die auch internationale Bedeutung als Profanmalerei. (Dabei war die gotische Wandmalerei Ocherbauers Spezialgebiet).

<sup>143)</sup> Vergleichbar ist hier die Ausmalung von Speisesälen/Refektorien in Klöstern, die eine lange Tradition haben sowie verhältnismäßig gut erhalten sind, was in Österreich kaum zutrifft. Noch eines der frühesten Beispiele ist Herzogenburg, nach 1512, Leonore Pühringer *Zur Baugeschichte des Augustiner-Chorherrenstiftes Herzogenburg* in Egger—Hessler—Payrich—Pühringer: *Stift Herzogenburg und seine Kunstschätze* (St. Pölten—Wien 1982) 59, Abb. 5. — Einige Wandmalereien aus dem 2. Viertel des 14. Jhs blieben z. B. in Seligenthal (Landshut) erhalten (vgl. auch S 287). Friedrich Kober *Mittelalterliche Werke der bildenden Künste im Kloster Seligenthal* in Katalog *Die Zisterzienser ...* (Aachen [Bonn] 1980) 379 ff., bes. 389 (Marienkrönung. Daß lediglich wegen einer Nische hier ein Altar gestanden haben soll, ist kaum zu glauben.). — Kubes (wie Anm. 26) Anm. 66 kann also — für bischöfliche Tafelstube und Klosterrefektorium — als „halbsakral“ präzisiert werden.

lehrt, nämlich in den profanen Bauteilen. Die besonderen Umstände der Herrschaftsübernahme und des Herrschaftsverlustes König Ottokars II. Přemysl in der Steiermark führte zu einem Übergewicht der Landherren und vergleichbaren Potentaten. Hier sind auch die Kunstwerke dieser Auftraggeberschicht als eine große nach Stil, Qualität und Quantität geschlossene Gruppe glücklicherweise recht gut erhalten geblieben; hierher gehören auch die Wandmalereien des Grazer bischöflichen Palastes.

Das Speisezimmer des Bischofs und seiner Gäste lag im ersten Stock und war durch einen breiten, triumphbogenartigen Eingang zu betreten. An den Wänden nehmen einige erhaltene Bildszenen unmittelbar auf das Essen Bezug, welches entsprechend theologisch interpretiert und „überhöht“ wird: Abraham bewirtet die Engel (in einer Kirche konnte dies als Typus der Eucharistie abgebildet werden). Lots Töchter bewirten ihren Vater; der reiche Prasser und der arme Lazarus.

Das feierliche Gastmahl eines Bischofs ist z. B. im „Balduineum“ (nach 1313) dargestellt. Denn „zum Zeremoniell der Inbesitznahme des geistlichen Erzbistums . . . gehört auch das feierliche Mahl“ (Heyen)<sup>144)</sup>

Der „Triumphbogen“ (Abb. 8) hingegen ist erstaunlich „profan“ bemalt: das Bistumswappen, die Segenshand, bildet gleichsam den alles beherrschenden Scheitelstein, der den Bogen zusammenhält. An den Bogenzwickeln erscheinen zwei Samson-Szenen — also links und rechts seitlich neben dem Bistumswappen: Samson tötet den Löwen/Samson erschlägt die Philister (der Wappenschild Samsons mit Schräglinksbalken ist nicht identifiziert). Wie bereits O. Wonisch feststellte, sind die Samson-Darstellungen „wohl eine Verherrlichung des Bischofs“. Samson kam nicht zufällig hierher — in Verbindung mit dem Bischofswappen wird er zum Stellvertreter des Bischofs und so mußten ihn die speisenden Besucher vor Augen haben.

Aus der Periode des Zackenstiles haben sich in Steiermark außergewöhnlich viele Beispiele erhalten. Ihre Auftraggeber müssen die dominierenden Landherren u. a. gewesen sein. Dabei handelt es sich fast ausschließlich um Kirchen oder Kapellen. Diese zeigen religiöse Programme, so daß sie über den Bauherren selbst fast nichts aussagen. Eine frühe Ausnahme machte der Investiturstreit, wo die Gegensätze offen aufbrachen. Und wo, wie z. B. in Lambach 1089, der Bauherr Bischof Albero persönlich beteiligt war und im Bildprogramm auf seinen Gegner Heinrich IV. zielte. Erst an der Grenze, im Spannungsfeld zwischen Sakral und Profan, kann die Einstellung des bischöflichen Bauherren klar in Erscheinung treten, wie hier in der Tafelstube<sup>145)</sup> eines bischöflichen Palastes um 1280.

<sup>144)</sup> F.-J. Heyen *Kaiser Heinrichs Romfahrt* (Boppard 1965) (Taschenbuchausgabe München 1977).

<sup>145)</sup> An den Wänden dominieren die Gastmahlszenen, so daß die Versuchung groß ist, sich an den großen Fehlstellen die Selbstaufopferung Samsons bzw. das Gastmahl der Philister zu ergänzen, wie es die Bibel beschreibt: „Die Fürsten der Philister kamen zusammen . . . Freudenfeste zu feiern Und wie sie nun guter Dinge waren, da riefen sie: „laßt Simson kommen, daß er uns Späße vormacht!“ . . . und der machte ihnen Späße vor Das Haus aber war voll von Männern und Frauen; alle Fürsten der Philister waren da und auf dem Dach etwa dreitausend Männer und Frauen, die den Späßen Simsons zuschauten . . . da stürzte das Haus zusammen über den Fürsten und über dem ganzen Volk, das darin war.“ (Ri 23—30).

*Pfeilerstatuenpaare der Tullner Chorhalle:  
König Rudolf und sein Sohn Herzog Albrecht von Österreich —  
Repräsentanten der Rheinfeldner Hausordnung von 1283  
und der Alleinherrschaft (snachfolge) Albrechts I.*

Die historisch bedeutsamste der wenigen Klostergründungen König Rudolfs I. von Habsburg war das Nonnenkloster in Tulln, dem alten babenbergischen Zentrum der Landesfürsten. Hochwillkommen wäre hier eine Statue angeblich Friedrichs II. (des Streitbaren) am Tullner Karner, doch handelt es sich dabei lediglich um eine unhaltbare Annahme Mario Schwarz' <sup>146)</sup>. König Rudolf hatte die Errichtung des Klosters im wichtigsten Augenblick seines Lebens, nämlich für einen Sieg in der Schlacht von Dürnkrut 1278 bzw. der Errettung aus höchster Lebensgefahr gelobt. 1280 fand die Grundsteinlegung in Gegenwart der königlichen Familie statt, 1290 wurde die Kirche geweiht.

Die vier bei M. Herrgott abgebildeten Habsburgerstatuen im Stifterchor (Fig. 6),

<sup>146)</sup> Sonst würde man die „Stifterfigur“ des letzten Babenbergers hier in Tulln als einen Vorgänger für die Pfeilerfiguren der Dominikanernonnenkirche der frühesten Habsburger in Österreich heranziehen können. — Mario Schwarz *Studien zur Klosterbaukunst unter den letzten Babenbergern* (Wien 1981) 108: „Mit ziemlicher Sicherheit ist Friedrich der Streitbare auch als Stifter des Tullner Karners anzusehen. Dafür spricht nicht nur die „Stifterfigur“ an der Außenfront der Kapelle: Wie ein Bericht vor der Restaurierung von 1873 mitteilt, trug die Figur ein enges, langes, einem Waffenrocke ähnliches Kleid, das um die Mitte durch einen breiten Gürtel zusammengehalten wird. Die Füße sind mit ziemlich spitzen Schuhen, der sichtbare Theil des Unterschenkels mit Panzerzeug bekleidet, das Antlitz bartlos, das mit lang herabwallenden Haaren geschmückte Haupt ist unbedeckt. In der rechten Hand hält die Figur einen stark verstümmelten Gegenstand, der mit großer Wahrscheinlichkeit für das Capellenmodell genommen werden kann. In der anderen Hand dürfte sie entweder ein Scepter aufrecht, oder ein Schwert gesenkt ... gehalten haben'. Da wie erwähnt in dieser Zeit kaum ein anderer weltlicher Stifter außer dem Landesfürsten denkbar ist, erscheint es naheliegend anzunehmen, daß der dargestellte Ritter Friedrich der Streitbare ist, der den Karner stiftete.“ Ferner bestiftete er den Heiligenkreuzer Karner und deswegen auch den Tullner Karner ... — Abgesehen davon, daß man an dem Bericht, der mehr romantisch als wissenschaftlich anmutet, fast nichts glauben kann („Panzerzeug“ stimmt dann nicht, wenn Plattenpanzerung gemeint war, die es damals noch nicht gab) und davon heute nichts zu sehen ist, man sie also nicht blindlings abschreiben, sondern kritisch hätte prüfen müssen, ist die sehr verstümmelte Figur in ihrem damaligen Aussehen (vor 1873) dem heutigen schon sehr ähnlich gewesen, wie man von alten Abbildungen her weiß (z.B. MAV 10. Bd. 1869 fig. 30), die etwas beschönigt sind. Wie hat die Figur ein Schwert gehalten — sondern immer nur einen Gewandbausch. Was die Rechte hält, bleibt unbekannt. Das Gewand gleicht eher einem kaftanartigen — vorne nicht offenen — Mantel (vgl. fig. 1, 2, 4). Von Panzerung keine Spur, kein Schwert, kein Schild. Eine Fürstenfigur außen an einer Wand — da nicht selbstverständlich und bekannt wie die Tullner Habsburgerfiguren oder die Grabfigur Friedrichs II. in Heiligenkreuz — wäre gewiß als solche gekennzeichnet worden, also durch den Bindenschild und als Landesherr, wie die Babenberscher in Heiligenkreuz. Die Bestimmung Schwarz ist wider die Grundbegriffe der Insignienkunde, denn es fehlt sogar der unerläßliche Fürstenhut (vgl. Babenberschreiben, Kopialbuch von St. Florian, Zwettler Stifterbuch fig. 2 usf.). Schließlich betraf die „Restaurierung von 1873“ die Wandmalereien im Karnerinneren.

wurden von Renate Wagner-Rieger publiziert<sup>147</sup>). Auffallend ist die Beschränkung auf zwei Herrscherpaare an den vier Presbyteriumspfeilern. Weitere Personen fehlen. Eine Erklärung muß in der Beziehung dieser Personen zueinander gesucht werden.

Die Baugeschichte kann leicht durch eine feine Chronologie der damaligen Ereignisse erschlossen werden: 1282 wurden der 26jährige Albrecht und sein elfjähriger Bruder Rudolf II. gemeinsam „zu gesamter Hand“ mit Österreich, Steier-

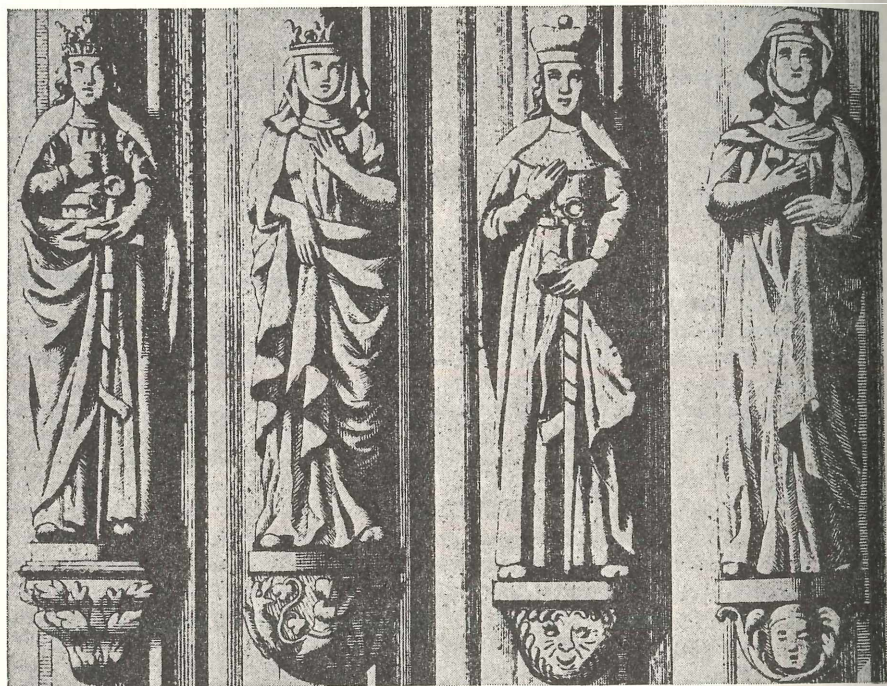


Fig. 6: Tulln, ehemalige Dominikanerinnenklosterkirche. Pfeilerfiguren: König Rudolf I. und Gertrud-Anna, Herzog Albrecht I. und Elisabeth. Zwischen 1283—1290. Stich nach M. Herrgott.

mark, Kärnten, Krain und der Windischen Mark belehnt. 1283 erließ dann König Rudolf die sog. Rheinfelder Hausordnung, die Albrecht zum alleinigen Landesherrn machte. Diese Herrschaftsübergabe 1283 ist in den Tullner Statuen, exakt innerhalb der Bauzeit der Kirche, festgehalten worden: Rudolf und Gertrud-Anna, welche bereits 1281 verstarb, so daß es auch für sie zum speziellen Denkmal wurde<sup>148</sup>). Das Konzept dürfte schon vor ihrem Tode entstanden sein, bzw. wohl schon vor der Klostergründung. Die Konsolen für die Statuten müssen

<sup>147</sup>) Renate Wagner-Rieger *Bildende Kunst: Architektur* in Katalog *Die Zeit der frühen Habsburger, Dome und Klöster 1279—1379* 103—126, bes. 104—107, Bild 3.

<sup>148</sup>) Der Einwand von G. Schmidt, daß es sich auch um Rudolfs zweite Gemahlin handeln könne, wird hinfällig, weil Rudolf erst 1284 wieder heiratete.

mit den Pfeilern mitgemauert worden sein, sind daher also gleichzeitig. König Rudolf und Königin Anna tragen die Königskrone und bilden das rückwärtige Stammpaar. Albrecht I. (übrigens Vogt des Klosters) ist eindeutig mit dem — österreichischen — Herzogshut dargestellt. Diesen trug er seit 1283 (1282). Er wurde damit durch Adolf von Nassau 1292 neu belehnt und er trug ihn bis zu seiner Königswahl 1298.

Diese Darstellung ist insofern bemerkenswert, als durch die Verdrängung seines Bruders Rudolf II. indirekt von Albrecht I. der Grundstein zu seiner eigenen Ermordung durch Rudolfs Sohn Johann (Parricida) gelegt wurde, dem er das väterliche Erbe vorenthielt. Jedenfalls dokumentierte Albrecht I. hier seine höchste und alleinige Vorherrschaft in den österreichischen Ländern. Die Gegenwart seiner Eltern bestärkt ihn dabei. Daß die Rheinfeldner Hausordnung wirklich bestimmend war und eine Nachfolge beabsichtigt, zeigt sich darin, daß Rudolf von Habsburg sich eigentlich hätte auch allein darstellen lassen können.

Inwieweit in Tulln eine (habsburgische) Grablege geplant war<sup>149</sup>), läßt sich heute nicht mehr genau sagen. Dies wurde auch durch die alsbaldigen Ereignisse überholt. Ebenso lassen die Konsolen unterhalb der Statuen, mit ihren konkreten Reliefthemen, derzeit keine Rückschlüsse zu. Die bedeutende Stellung von Stiftern bzw. der Herrscher im Kirchenchor reicht allerdings weit über die berühmten etwa 30—40 Jahre vorher entstandenen Naumburger Stifterfiguren zurück. Lange vor Naumburg wurde in St. Benedikt in Mals die berühmte Herrenfigur gemalt (Griff nach dem Schwert, wie später immer bei Herrschern und Rittern)<sup>150</sup>), in sehr ähnlicher Position an dem Pfeiler zwischen zwei Apsiden (vor 881). Gleichfalls am Triumphbogen befindet sich die bekannte Figur Karl d. Gr. in Müstair, die heute zumeist in das 12. Jh. datiert wird. — Auch von der Herrscher-Ikonographie her gesehen, war das Thema einer Herrscher-Nachfolge durch Eltern mit Sohn gerade hier in Österreich keinesfalls neu. Daß Margarete von Österreich, die Schwester des letzten Babenbergerherzogs Friedrichs II., nach dem Tod ihres Gatten (König) Heinrichs VII. († 1242) und während der Nachfolgestreitigkeiten nach 1246 bzw. vor 1251, sich auf der Herrscherempore malen ließ, wie sie ihren Sohn Friedrich († 1251) der Madonna empfiehlt, wurde von Marlene Zykan bereits dargelegt<sup>123</sup>) und oben erwähnt. Die Entstehungszeit muß also knapp gegen 1250 liegen. Die Wandmalerei zeigt eine Frau mit Gebende und möglicherweise einer Königinnenkrone (nicht nur eine „Haube“ bzw. Kronreif, Schapel), die ihr Söhnchen beim Kopf berührt. Dieses trägt aber, nicht wie gemäß seiner Herkunft zu erwarten wäre eine Königskrone, sondern einen recht deutlich erkennbaren Fürstenhut: Kalottenhaube mit weißem Pelzrand, als Grafen- oder Herzogshut, was eher zu einem „Friedrich von Österreich“ und seinen Ansprüchen bzw. denen seiner Mutter passen würde (?). Ferner hat neuerlich Eva Maria Höhle auf jene ehemaligen Wandmalereien in der Wiener Hofburg hingewiesen<sup>151</sup>), welche die Ereignisse von 1276 in Wand-

<sup>149</sup>) Christine Dolezal *Die Geschichte des Dominikanerinnenklosters in Tulln* (phil. Diss. Wien 1970 maschr).

<sup>150</sup>) Herwig Wolfram *Botschaften aus dem Meer ob der Enns* (Wien u. a. 1984) 56—58 FarbAbb.

<sup>151</sup>) Eva Maria Höhle *Profane Wandmalerei* in Katalog *Die Kuenringer* (Stift Zwettl/Wien 1981) bes. 97. — L a n c (wie Anm. 123) XXIV.

malereien festhielten, von denen bekanntlich Thomas Ebendorfer berichtet. Er hatte sie knapp nach 1400 gesehen — ihre unbekanntete Entstehungszeit wird man nicht zu weit von ihrem historischen Anlaß abrücken dürfen. Auf jene Verse, die Hadmar II. von Kuenring als Ermahnung an seine Söhne richten und über sein Bild in Kühnring malen ließ, bevor er 1217 ins heilige Land aufbrach, worunter sich noch ein „Bild der Stifter“ befand, wurde bereits hingewiesen<sup>152</sup>). Nicht zuletzt stehen die Glasmalereien des sog. Babenberger-Stammbaums in Heiligenkreuz um 1280 in einem gewissen Zusammenhang zu den Tullner Pfeilerfiguren. Im Jahre 1280 wurden zwei frühverstorbene Enkel Rudolfs von Habsburg im Heiligenkreuzer Kapitelhaus bestattet<sup>153</sup>). Sie waren gestorben, ehe Tulln begonnen bzw. annähernd gediehen war. Einige Habsburgerkinder sind später in Tulln bestattet worden.

Von einem zu erwartenden, allfälligen Siegesdenkmal König Rudolfs über König Ottokar II. Přemysl (vgl. oben, Wandmalereien zu 1276 in der Wiener Hofburg) hat sich kein Anzeichen direkt erhalten. Obschon die Schlacht von 1278 historisch, nach den Nachrichten, der Grund für den Bau war. Zur Erklärung der Entstehung bzw. des Aufkommens von Hallenkirchen als feudale Architektur der Landesherren, wie Wagner-Rieger meinte, trägt sie allerdings nichts bei, weil sich die kastenförmigen Hallen auch sonst, in ganz Europa, als eine typische Bettelordensarchitektur finden. Bemerkenswert ist allerdings der Wechsel gegenüber den älteren Bettelordensnonnenkirchen mit zwei Schiffen in Imbach (1269 gegründet) bzw. in Dürnstein (vor 1289 gegründet) bzw. der ursprünglich zweischiffigen Wiener Minoritenkirche, denn die zwei Statuenpaare mußten eine Dreischiffigkeit zur Folge haben (Baubeginn war aber bereits 1280 — Planung anderer Figuren?). Von der westlichen, zweijochigen Tullner Nonnenempore aus mußte man die Statuen besonders deutlich und dauernd vor Augen haben. In der Mitte des uralten Vier-Stützen-Typus befand sich eine Grabtumba. Frühverstorbene Habsburgerkinder und angeblich das Herz König Rudolfs wurden hier bestattet.

In der Stiftungsurkunde gedachte König Rudolf besonders seines Sieges über Ottokar, den er nicht selbst errungen habe, sondern dem siegreichen Zeichen des Hl. Kreuzes verdanke, die Gründung erfolge zum ewigen Andenken an einen so großen Triumph. Als eine Art Mitstifter ist seines vermögenden Kanzlers Magister Konrads von Tulln Rolle nicht zu unterschätzen. Er stellte das Grundstück, den Bauplatz mit einem Hof zur Verfügung, stiftete einen zugehörigen Dominikanerkonvent, dem er als Prior vorstand. Inwieweit er auf die Gestaltung von Architektur und Pfeilerfiguren, aus Devotion seinem Herrn gegenüber Einfluß nahm, wäre nicht gering zu veranschlagen, so wie allein schon die Wahl des Standorts auf ihn zurückzuführen ist (etwa 100 Jahre später wurde die „Balkonzene“ mit Kaiser Karl IV. auf der Pfarrkirche von Mühlhausen einzig von den Bürgern der Stadt geschaffen). Mit einer starken Zugänglichkeit der Nonnen-

<sup>152</sup>) K u b e s (wie Anm. 26) 357. Die Datierung des Kodex 355 ins 12. Jh. erfolgte nach Stephan Rössler *Verzeichnis der Handschriften des Cistercienser-Stiftes Zwettl* (Wien 1891); sie wäre natürlich auf (frühes?) 13. Jh. richtigzustellen. Vgl. Rössler (wie Anm. 96) bes. 34.

<sup>153</sup>) Walter K o c h *Zu den Babenbergergräbern in Heiligenkreuz* in *JbLKNÖ* NF 42 (1976) 193—215, bes. 205.



kirche ist nicht zu rechnen. Die Habsburger-Paare blieben als Stifterfiguren präsent. Die Kraft des Gebets der Nonnen sollte für sie wirken.

Albrecht I. wird als ein äußerst energischer, vielleicht sogar rücksichtsloser Herrscher bezeichnet<sup>154</sup>). Der österreichische Widerstand gegen Albrecht eskalierte in mehrmaligen militärischen Aufständen gegen ihn. Er konnte diese siegreich niederschlagen und als Realpolitiker hat er sich nicht sehr viel um Glaubensfragen oder Klostergründungen gekümmert. Als Dank für den Sieg über Ottokar hatte König Rudolf das Tullner Kloster gegründet und sich dort als Stifter verewigen lassen. Eine Darstellung Albrechts wäre an sich nicht erforderlich gewesen, doch auf Betreiben der Stände machte ihn sein Vater — mitten während des Kirchenbaus — zum alleinigen Landesherrn (in der Rheinfeldner Hausordnung vom 1. Juni 1283), so daß er auch als zweite Herrscherfigur erscheint. Mit Kunstwerken als Geschichtsdenkmalen jener Zeit sind wir nicht sehr reich versehen, so daß diese Doppeldokumentation aufeinanderfolgender Ereignisse besonderes Interesse verdient. So läßt sich die Entstehungszeit der Statuen, in Österreich die frühesten Binnenfreifiguren in einem Kirchenraum (auch vor den Heiligen, etwa im Stefandom seit 1304 von Albrecht I. gestiftet), die rein historisch eine neue Kunstgattung motivieren und innovieren, auf die Zeit zwischen 1283 und 1290 (Kirchenweihe) einengen — mit den Ursachen ihrer Entstehung.

*Zeitgenössische Aktualität in den gotischen Wandmalereien der Göttweigerhofkapelle in Stein.*

*Ein Kuenringer-Wappen als Anspielung des Abtes von Göttweig auf seine Nachbarn, die Herren der Wachau? Bzw. Wappen eines Kuenringischen Lebensritters.*

„Wappen mit Ringen gibt es viele.“ (Gerhard Schmidt)<sup>155</sup>)

Für Gerhard Schmidt.

Diese überaus qualitätvollen Wandmalereien, die zu den bedeutendsten in Österreich zählen, haben mit dem Buchmaler-Atelier von St. Florian<sup>156</sup>) auch den exklusiven geistlichen Auftraggeber-Kreis sowie ein verwandtes Publikum gemeinsam. Die realhistorische Verflechtung des Wirtschaftshofes und Verwaltungszentrums zeigt sich in der Anlage, die ein ferner Nachläufer karolingischer Pfalzen ist. Als vorderster Bau setzt sich die Torkapelle durch einen weiten Hof vom eigentlichen bewohnten Haupttrakt ab. Dieser bildet zwar in seiner Fassaden-

<sup>154</sup>) Alphons Lhotsky *Geschichte Österreichs seit der Mitte des 13. Jahrhunderts (1281—1358)* (Wien 1967) bes. 43 ff.

<sup>155</sup>) Dies der Kommentar von Gerhard Schmidt zu der Entdeckung und Bestimmung des kuenringischen Wappens in der Göttweigerhofkapelle zu Stein, obwohl damals die Publikation von G. Watzl darüber schon vorlag (vgl. Anm. 158). Abgesehen von der eindeutigen Tingierung und daß den unmittelbar benachbarten Kuenringern der Großteil der Wachau gehörte und sie zudem noch eine Art Stadtherrschaft in Krems-Stein ausübten (Max Weltin), hätte ein Blick in Siebmachers Wappenbuch genügt, um zu sehen, daß — unter Weglassung aller neuzeitlichen Wappen — in Niederösterreich vor 1300 fast keine Wappen mit Ringen vorkommen!

<sup>156</sup>) Schmidt (wie Anm. 91) 91—95.

mitte einen türmchenähnlichen Risalit aus, mit einem geringen Aufwand an Fenstermaßwerk. Das eigentliche Türmchen erhebt sich jedoch über der Kapelle (dem damaligen Stil der Bettelorden entsprechend). Der blockhafte Torbau wird durch die Tordurchfahrt durchbrochen. Darüber erhebt sich als Obergeschoß die Kapelle — ein Typus, der sich auch häufig bei romanischen Burgen findet (z. B. Gars, 11. Jh.).

In sich ist aber die Kapelle, auch hinsichtlich der Ausmalung dreiteilig. Diese drei Räume sind funktionell sehr verschieden: Stiegenaufgang und zugleich Vorraum — Kapelle — Oratorium. Letztes ist eines der frühesten in Österreich, noch als unentwickelte Frühform späterer Herrschafts-oratorien<sup>157)</sup> und als eigener Raum für den Propst der Curia oder den Abt von Göttweig, die sich auch von der Kapelle absetzten. Das Oratorium liegt zugleich erhöht (über der Treppenwölbung), was eine raffinierte Raumfolge beweist. Die Ikonographie des Oratoriums trägt auch den Charakter eines privaten Andachtsraumes (Schmerzmann).

Die beiden Medien Architektur und Wandmalerei gehen ein ganz eigenartiges Wechselverhältnis miteinander ein (das selbständig zu untersuchen wäre). Die Realität der Architektur wird mit der Malerei-Ebene so verschmolzen, daß an einer Stelle im Oratorium eine gemalte Konsolenfigur eine reale Konsole trägt. Das reflektierte und durchdachte, gezielte Einsetzen beider Elemente miteinander ist damit für die Göttweigerhofkapelle zur Genüge dargetan.

Dasselbe begegnet auch an den Sitznischen in der Kapelle: die ganz realen Personen saßen darin, die wirkliche Nische hat aber eine gemalte Scheinarchitektur, die hauptsächlich der Überhöhung bzw. Auszeichnung dient (auch des Sitzenden; vgl. die zeitgenössische Thronarchitektur, wie etwa Herzog Otto der Fröhliche im Kopalbuch von St. Florian abgebildet ist; oder, wenig früher, die Blendnische hinter Maria am Wiener Minoritentympanon).

Hier bereits geraten die damals lebenden Menschen in eine enge Wechselbeziehung zu der von ihnen benützten Architektur, bzw. ihrer eigenen Planung.

Noch viel deutlicher wird dies in Bau und Malerei des Stiegenhauses bzw. Vorrums. Durch den Anblick eines kuenringischen Wappenschildes oberhalb des Kapellenportales (Abb. 9) wird man stutzig. Es war bisher bezeichnenderweise übersehen worden. Vom Verfasser entdeckt, gelangte es mündlich über die Ausstellungsleitung der Kuenringer-Ausstellung weiter und wurde von G. Watzl publiziert<sup>158)</sup>. Es zeigt in der unteren abgeteilten Hälfte einen roten Ring auf weißem Feld, also ganz genau das Kuenringer-Wappen (in einer besonderen Form) vor allem in der Tingierung<sup>159)</sup>. Es muß sich aber um einen ritterlichen Gefolgsmann der Kuenringer handeln, denn die obere Hälfte des Wappenschildes trägt ein Paar weiße Rosen (Rosetten) in Rot.

<sup>157)</sup> Heinrich Lickes *Chorflankierende Oratorien und Herrschaftslogen des späteren Mittelalters* gedruckte Dissertation Tübingen 1982 (Prof. G. Bandmann) bes. 235—242.

<sup>158)</sup> Gertraud Watzl *Vom Balkenschild zum „ganzen Wappen“*. *Untersuchungen über die Wappen und Siegel der Herren von Kuenring in UH 53* (1982) 3—26, bes. 6 „Inzwischen ist ein weiteres Ringwappen ... aufgetaucht.“

<sup>159)</sup> Eine feine Zutat besteht nur darin, daß das Loch im Ring dunkel (grünlich) geschlossen wurde.

Also auch die typische Umkehrung der Farbverhältnisse — als Lehnwappen — von Rot auf Weiß.

Ein sehr ähnlicher Wappenschild, prinzipiell gleich geteilt: oben zwei rote Ringe auf weißem Feld; unten ein Teil des kuenringischen Balkenwappens in Rot-Weiß, wurde von Richard Gnevkow-Blume publiziert<sup>160</sup>) und als das des kuenringischen Ritters *Hadmar von Spitz* (bzw. seines Geschlechtes) identifiziert (Fig. 7). Als Wappenbild und bezüglich seines Trägers also eine überdeutliche Parallele zu dem Wappen in der Göttweigerhofkapelle, blieb es „an der östlichen Hälfte der südlichen Längswand des Kirchengebäudes“ im Langhaus der ehemaligen Klarissenkirche zu Dürnstein erhalten.

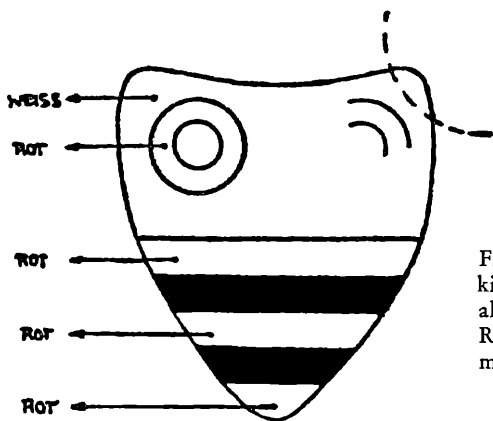


Fig. 7: Dürnstein, ehemalige Klarissenkirche. Wappen des Hadmar von Spitz, als Gefolgsmann der Kuenringer deren Ringwappen entlehnt. Nach 1326. Wandmalerei (Südwand des Langhauses). (Nach Gnevkow-Blume.)

Dieses Wappen des Hadmar von Spitz ist auf einer von ihm ausgestellten Urkunde aus 1321 gleichfalls exakt überliefert. Jenes auf die Wand gemalte Wappen des Spitzers wird man sogar auf den Zeitraum nach 1326 einengen können, denn damals machte Hadmar eine Stiftung und wählte das *Klarissenkloster Dürnstein* als seine Grabstätte<sup>161</sup>).

Die Gründung des Leutold I. von Kuenring (Stiftungsurkunde 1289) hat aber mittlerweile weitere Wappen-Wandmalereien preisgegeben<sup>162</sup>). In die nördliche Leibung des Triumphbogens ist ein Kruzifix mit dem hl. Franziskus gemalt (ca. 1330). Auf die seitlichen Chorwände wurden insgesamt drei Wappenschilder aufgemalt (Abb. 10, 11). Die Stifter waren hier unmittelbar im Presbyterium repräsentiert. Besonders interessant ist ihre Lage direkt über der Durchgangsöffnung südlich, bzw. nördlich über dem Portal und der Sessionsnische. Vermutlich ist das Ensemble als Herrschaftschor aufzufassen, wenn die Stifter auch nur manchmal hier saßen und sich sonst durch ihr Wappen mit Inschrift vertreten ließen.

<sup>160</sup>) Richard Gnevkow-Blume *Die Wappen der Herren von Kuenring. Ein unbekanntes Wappen in der Klarissinnenkirche zu Dürnstein* in *UH 5* (1932) 1—10 (bes. die erste Zeichnung, wonach unsere Fig. 7).

<sup>161</sup>) Gnevkow (wie Anm. 160) 5.

<sup>162</sup>) Lanc (wie Anm. 123) 74 ff. — Dies. *Zu franziskanischen Darstellungen in der mittelalterlichen Wandmalerei außerhalb Italiens* in *Katalog: 800 Jahre Franz von Assisi* (Krems-Stein 1982) 506 ff., bes. KatNr. 8.03, Abb. 71.

Auch ist vorgetäuscht, daß wirkliche Wappenschilder mit Bügeln an Wandhaken aufgehängt sind (vgl. Schild-Tympanon in Hohenfurth [Böhm. Top. 42, 149]). Der Klostergründer **Leutold I. von Kuenring** ließ sich allerdings schließlich in der Gründung seiner Vorfahren in Zwettl bestatten. Möglicherweise hatte er dazu aber seine **Residenz Dürnstein** in der Wachau vorgesehen. Hier wurden zwei seiner verstorbenen Kinder beerdigt, ein Knabe Hadmar und ein Mädchen Klara im Habit der Nonnen <sup>163</sup>).

Wie in der Göttweigerhofkapelle war der Standort der Wappen über dem Portal, so daß der Blick beim Eintreten oder Durchgehen unbedingt darauf fallen mußte. Nordseitig ist das kuenringische Balkenwappen: fünf schwarze Balken auf Gold über dem eigenen Eingang von außen (!) ins Presbyterium (Abb. 11) (möglicherweise für die Herrschaft), südseitig dasselbe Wappen über dem Portal des Klosters gemalt, dort am Weihekreuz mit Inschrift versehen (Abb. 10):

LP. DO(MINUS). LIVPOLD(VS) . . . . / MCCCIII O. NOP . . . . <sup>164</sup>). Nicht nur, daß ein Großteil der Inschrift fehlt, wurden ihre Reste noch **verrestauriert** (hier an den Wörtern deutlich überprüfbar!), denn es muß natürlich LIVDOLD(VS) heißen. Diese Inschrift meint Leutold von Kuenring und gibt das Jahr 1304 an, welches als Weihejahr gilt. Schon von Elga Lanc wurde jenes Wappen identifiziert <sup>165</sup>), das zwischen die Bögen der nordseitigen Session gemalt ist (Abb. 11): es ist das Wappen der **Puchberger**, des Ulrich von Puchberg, Kanonikus und Vizedom von Passau. Auch dieses Geschlecht war mit den Kuenringern eng verbunden. Als Stifter werden die Puchberger in der Zwettler Bärenhaut eingehend behandelt und ihr Stammbaum mit ihrem Wappen versehen (dort seitenverkehrt) <sup>166</sup>). Ihr Dürnsteiner gespaltener Wappenschild ist rechts schwarz, links schwarz gerautet auf Silber.

Damit scheint zur Genüge dargelegt, daß es sich in der Göttweigerhofkapelle um das Wappen eines kuenringischen Ritters handelt (vgl. Hadmar von Spitz), daß es sich um eine zeitgenössische Anspielung auf die um 1305/1310 entstandenen Wandmalereien der Göttweigerhofkapelle handeln muß, denn die Kuenringer waren als die „Herren der Wachau“ <sup>167</sup>) Göttweig und seinen Äbten unmittelbar benachbart.

Zwei recht derbe, gepanzerte Ritter (Abb. 9) stehen mit dem Standbein auf dem Portalbogen unmittelbar auf. Sie sind fast auffälliger und damit wesentlicher als die Mittelfigur: ein eingekerkelter Heiliger.

Dadurch werden die beiden Ritter wohl als **böse** hingestellt, weil sie ja den Heiligen bewachen; zugleich damit aber auch das kuenringische Lehnwappen. Der rechte Ritter trägt ein erhobenes Richtschwert und Wappenschild als Herrschaftszeichen.

<sup>163</sup>) **Kubes** (wie Anm. 26) 368.

<sup>164</sup>) Vgl. dazu die unten erwähnten Stifter- bzw. Epitaphien-Umschriften um die Kreuze im Nordchor der Dominikanerkirche in Regensburg, zusammen mit ihren Wappen friesartig an die Wand gemalt, knapp vor Dürnstein Ende des 13. Jhs (wie Anm. 268).

<sup>165</sup>) **Lanc** (wie Anm. 123) 77. Die Transskription wurde etwas abgeändert.

<sup>166</sup>) Faksimile (wie Anm. 96) fol. 47 v. Die Einzeichnung des Wappenbildes ist dort nicht ursprünglich zusammen mit der Zeichnung, aber wohl nicht sehr viel später (mittelalterlich), die Rautung verläuft auch etwas anders als in Dürnstein.

<sup>167</sup>) **Otto H. Stowasser** *Das Tal Wachau und seine Herren von Kuenring* in *Mitt. d. Vereines f. Gesch. d. Stadt Wien* 7 (1927) 1 ff.

Der hl. Matthias im Kerker, ein Ereignis damals vor fast 1300 Jahren, wird durch die dargestellten Personen verschmolzen mit der Gegenwart. Die Gegenüberstellung von Gut und Böse wird gesteigert, indem links Christus erscheint und den Matthias wunderbarerweise aus dem Gefängnis befreit: E. Frodl-Kraft hatte seinerzeit J. Zykan auf diese Ikonographie nach der *Legenda aurea* des Jacob de Voragine hingewiesen: „dominus autem cum multo lumine ad eum veniens ipsum de terra levavit et vincula solvens et dulciter confortans ostium aperuit“<sup>168</sup>).

Es kann also der Bauherr oder Benützer, der Abt von Göttweig, von seinen Zeitgenossen, den Rittern — mit dem kuenringischen Wappen — tatsächlich bedrängt worden sein. Die isolierte Lage von Stein bzw. der Göttweigerhofkapelle steht auch dem riesigen Komplex der kuenringischen Besitzungen und Herrschaft in der Wachau gegenüber. Tatsächlich war die Stadt Stein etwas vorher Zielort eines Überfalls der „Hunde“ von Kuenring geworden. Möglicherweise war die Erinnerung oder ein Nachwirken der Ereignisse noch wach, die 1295 zu heftigen Auseinandersetzungen gerade um die Wachau geführt hatten. Dies wäre historisch noch eingehend zu untersuchen, wofür Otto H. Stowasser schon die Grundlagen geliefert hat. Er führt auch — historisch getreu — die dauernde Dynamik der Macht- und Besitzverhältnisse aus. Wie immer wurde die Vogtei der Kuenringer über gewissen Klosterbesitz in der Wachau die Keimzelle für deren Herrschaft über ihr eigenes Gebiet hinaus. Daß solche Vögte im „guten“ Sinne als Beschirmer in und von den Klöstern dargestellt wurden, ist historisch leicht belegbar.

Die Auftraggeber der uns erhaltenen gotischen Wandmalereien waren in der Hauptsache Geistliche, unter denen die Pfarrer eine wichtige Rolle spielten (vgl. auch S. 286). Die religiöse Orientierung und Ikonographie dominierte, obschon sich im Laufe des Mittelalters ein allmählicher Profanierungsprozeß vollzog. Auch der Adel ordnete sich der religiösen Weltanschauung unter. Daher sind die profanen zeitgenössisch-aktuellen Einflüsse der Entstehungszeit gotischer Wandmalereien fast ganz unterdrückt<sup>169</sup>). Ein besonderes quellenkundliches Problem ist es, solche überhaupt zu finden (so man gewillt ist und sie nicht verdrängt) und erst nachzuweisen. Die Frage wurde durch den Realitätscharakter mittelalterlicher Wandmalereien von Elga Lanc bereits angeschnitten<sup>67</sup>). Die Wappen müssen einst im Mittelalter eine Überschwemmungsflut gebildet haben (vgl. Abb. 13). Nachdem die Kontinuität der Adelsgeschlechter oft abgerissen ist, blieb davon nur einiges Strandgut. Von seiten der Kunstgeschichte (dadurch auch der Geschichte wegen der disziplinären Trennung voneinander) wird auch dieses ignoriert, so daß man sich bei stellenweise auftauchenden Wappen „in“ der Kunst methodisch entsprechend schwer tut. Wappen sind an die Ikonographie fixiert, man wird überlieferte alte Wappenwiedergaben in gänzlich anderen Bereichen suchen müssen. Dort wo etwa Kriegsknechte erscheinen, also innerhalb der oft gemalten Passion Christi in der Szene der Auferstehung, wo die

<sup>168</sup>) Josef Zykan *Die Malereien in der Göttweigerhofkapelle zu Stein an der Donau* in ÖZKD 1952, 97—112.

<sup>169</sup>) Im Gegensatz zur Neuzeit, wo sie geradezu wesentlich werden. Hierin ist auch ein Unterschied zum Mittelalter zu sehen. So erklärte z. B. Franz Grillparzer ganz offen, daß er bei Ottokar II. Přemysl auch an Napoleon gedacht habe (s. S. 252).

Grabwächter eine inhaltlich wichtige Rolle spielen. Sie vertreten die bösen, negativen Kräfte, unmittelbar den Militarismus und die Gewalt, was oft genug zu ihrer szenisch expansiven Abschilderung, genrehaften Bereicherung (Gesichtstypen, Waffen) und Formenvielfalt geführt hat.

Die Auferstehung ihrerseits ist als einzelnes Bild am besten in der Buchmalerei überliefert, im Rahmen der Klosterkunst, primär in den Texten zur Osterliturgie. Unter vielen Beispielen, wo die Auferstehung eines identifizierbaren Wappens entbehrt, fällt im 13. bis 14. Jh. das *Graduale* des Klosters Seligenthal auf<sup>170</sup>). Dort ist im oberen Feld einer Initiale „R“ eine Auferstehung Christi dargestellt (Abb. 12). Fast athletisch steigt Christus aus dem Grab hervor, in der Komposition verstärkt durch den aufgesprungenen, schrägen Grabdeckel beim Bewegungsvorgang. Christus ist körperlich viel größer und voluminöser als die kleinen Soldaten, die unten schlafend liegen. Sie bilden die inhaltliche Ergänzung nur nebenbei am Rande. Trotzdem hat der Illuminator, der damals noch stark an die Klöster gebunden war (Übergang zu den Laienateliers der Berufsmaler), die kleineren Geanzerten mit einem Schild ausgestattet, der ein konkretes historisches Wappenbild zeigt: jenes der Herzöge des alten Bayern. Bevor es nämlich 1242 zur Beerbung der Grafen von Bogen und somit der Übernahme von deren bekanntem Rautenwappen durch die Herzöge Bayerns gekommen war (als solches erstmals 1247 bezeugt), war im Wappen der *Zickzackbalken* geführt worden<sup>171</sup>). Es kommt dieser Zickzackbalken noch und besonders in den alten bayerischen Klostergründungen vor, wo ihnen Eduard Zimmermann nachgespürt hat<sup>172</sup>). Da er aber die Frauenklöster nicht einbezog, war ihm das Beispiel aus Seligenthal entgangen, das bisher von der Forschung übersehen worden ist. Es ist jetzt das weitaus früheste — vor den Siegeln — welches die Tingierung zeigt: gelber Zickzackbalken auf rotem Feld, da die Handschrift um 1270—1277 datiert wird. Von Zimmermann wurden an den jüngeren Beispielen des Spätmittelalters in Klöstern recht unterschiedliche Farben festgestellt, was wohl auf die Verschollenheit und die lange zeitliche Distanz zurückzuführen ist. Seligenthal als Gründung des Bayernherzogs Ludwig I. des Kehlheimers von 1232 hatte Grund genug, das Wappen festzuhalten, das hier also als Stifterwappen in eine ganz andere Szene eingeschmuggelt wurde. Ob es signalhaft-punktuell als Abglanz der damaligen gewichtigen Stiftungsbücher, Traditions-codices und Urbarien (St. Florian, Zwettl, Baumgartenberg u. a.) erscheinen und aufgefaßt werden könnte, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls wird durch den Benutzer-

<sup>170</sup>) Renate Kroos *Graduale in Frühe Herzoge* WB. I,2 (wie Anm. 125) KatNr. 156, Abb., mit Lit.

<sup>171</sup>) Wilhelm Volkert *Die Bilder in den Wappen der Wittelsbacher in Frühe Herzoge* WB I, 1 (wie Anm. 125) 13—28, Tafeln.

<sup>172</sup>) Eduard Zimmermann *Bayerische Klosterheraldik. Die Wappen der Äbte und Pröpste der bis zur allgemeinen Saekularisation in Ober- und Niederbayern, der Oberpfalz und bayerisch Schwaben bestandenen Herrenklöster* (München 1930). Bes. 71: Ennsdorf, Rot in Silber, an Abteisiegeln seit 1472/1494. — 92 Indersdorf, Rot in Silber, Anfang 15. Jh., Chronicon Undersdorfense (cod. germ. 1515). — 146 Scheyern, Gold in Blau, Stiftswappen, erstmals Siegel 1352, Abt Wolfgang (1346—53) „ist nicht nur das älteste Beispiel der Verwendung eines Wappens auf einem bayrischen Klostersiegel, er ist auch ein Beweis für das hohe Alter der Überlieferung des wittelsbach(=scheyerischen) Wappens.“ — 146 Murach, Silber auf Rot, Äbtissin von Geisenfeld.

kreis des Graduales (wenn man will sein Publikum), der (fast) ausschließlich aus Nonnen bestand, die Bedeutung des Wappens mitbestimmt: es wäre als Stifterwappen angebracht worden. Obwohl die Nachfahren der Stifter später ihre Klöster auch geschädigt und ausgebeutet hatten — ein berühmtes Beispiel sind die „Hunde“ von Kuenring in Zwettl, worüber von den Mönchen laut Klage geführt wurde — wäre eine etwaige negative Bedeutung des Seligenthaler Wappens historisch konkret herauszuarbeiten, wie sie der Betrachter der Gegenwart beim Anblick der schlafenden Soldaten, die Christus bewachen sollen, sehen muß.

Diese Probleme sind alle so gut wie unbearbeitet, um nicht zu sagen unbekannt. Ein Hl. Grab, das mitten im Chor des Nonnenklosters *Wienhausen* steht und aus dem 2. Viertel des 15. Jh.s stammt, hat den gemalten Grabwächtern an seinen Seitenwänden acht konkrete historische Wappen in die Hände gedrückt: Braunschweig, Lüneburg, Brandenburg, Bayern, Hoya, Pommern, Oldenburg, Schaumburg<sup>173</sup>). Öffnet man das Heilige Grab, wobei ein Dachbrett heruntergeklappt wird, sieht man die Passion gemalt mit dem Corpus Christi liegend. Horst Appuhn hat die acht Wappen als Ahnenwappen der Äbtissin Katharina von Hoya bestimmt<sup>174</sup>). Die Gemeinsamkeit besteht darin, daß in der Buchmalerei sowie am Hl. Grab die Grabwächter konkrete historische Wappen tragen.

Doch war das aktuelle Verwenden von zeitgenössischen Wappen in Bibelillustrationen, sogar zu politischen Zwecken, durchaus möglich, wie sie Gerhard Schmidt selbst bereits 1974 publiziert hat.

Die Heilsspiegel-Handschrift (*Speculum humanae salvationis*) in Kremsmünster um 1330 (aus dem Kloster Weissenau am Bodensee stammend)<sup>175</sup>) zeigt Wappen mehrfach und gezielt.

Die Handschrift ist eine kulturgeschichtliche Fundgrube. Die frühe Abbildung eines der im Mittelalter häufigen, heute äußerst selten gewordenen Wappentürme finden wir auf fol. 12<sup>r</sup> (Abb. 13) (als dritten Typus zur Vermählung Mariä). P. Willibrord Neumüller, der Kommentator der Faksimile-Ausgabe, hat zu Recht auf die beiden links oben erscheinenden Wappen: österreichischer Bindenschild und Reichsadler als Kombination unter Friedrich I. (dem Schönen) aufmerksam gemacht, und daß diese Darstellung vor dessen Tod 1330 entstanden sein müsse. Weil daran die Chronologie und Systematik der Heilsspiegel-Handschriften hängen würde, hat G. Schmidt dies — ohne Begründung — in Zweifel

<sup>173</sup>) Konrad Maier *Wienhausen, Kloster und Gemeinde in Die Kunstdenkmale des Landkreises Celle. Im Regierungsbezirk Lüneburg. Teil II. Die Kunstdenkmale des Landes Niedersachsen* Bd. 34 (Teil II). *Die Kunstdenkmale der Provinz Hannover* (Hannover 1970) 116—118, Abb. 117—124.

<sup>174</sup>) Horst Appuhn *Der Auferstandene und das Hl. Blut zu Wienhausen in Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 1 (1961) 73 ff., 126.

<sup>175</sup>) *Speculum humanae salvationis*. Vollständige Faksimile-Ausgabe des „Codex Cremifanensis 243“ des Benediktinerstiftes Kremsmünster. *Codices selecti* vol. XXXII. Akademische Druck- und Verlagsanstalt (Graz 1972). Willibrord Neumüller O.S.B. *Kommentar*, Bd. II. — ÖKT 43 Stift Kremsmünster (Wien 1977) Bd. 2, (Kurt Holter) 174. — Katalog: *Frühe Habsburger* (wie Anm. 147) (Gerhard Schmidt) KatNr. 243: *Speculum humanae salvationis*. — Gerhard Schmidt Rezension zur Faksimile-Ausgabe bzw. Neumüller (oben) in *Kunstchronik* 27. Jg., 1974, 152—166.

ziehen zu müssen geglaubt<sup>176</sup>). Eine Wiedergabe historischer Wappen hat aber nur eine Existenzberechtigung, wenn man damit etwas verbindet und eine Absicht verfolgt, ansonsten man = der Maler zu den beliebten Phantasie-Wappen gegriffen hätte. Der Anhang der Habsburger in Schwaben war sicher noch sehr groß und man weiß durch Alphons Lhotsky<sup>177</sup>), daß auch bei der dortigen Ritterschaft Anhänger geworben worden waren — im Zuge der Auseinandersetzungen mit Ludwig dem Bayern usw. Nach 1330 hätte der Reichsadler — zusammen mit dem österreichischen Bindenschild — keinerlei Sinn mehr gehabt.

Gerade in diesen Zusammenhängen bemerkenswert erscheint die im Heilsspiegel ungewöhnliche Typologie mit Codrus, einem König von Athen, dessen Stadt — aufgrund einer Prophezeiung — nur dann gerettet werden würde, wenn er selbst im Kampf fiele. Da seine Gegner davon wissen, kann dies nur geschehen, indem er sich als gewöhnlicher Krieger verkleidet, was auch auf fol. 30<sup>r</sup> (Abb. 14) gezeigt wird. Daß dieser Opfertod eines Königs als Vorbild für Christus und dessen Kreuzigung hingestellt wurde, ist auffallend genug, der Kern der Angelegenheit ist die Identität des Königs bzw. sein Opfer, Fakten die damals — im Zuge der Auseinandersetzungen der beiden Gegenkönige Friedrich von Österreich und Ludwig dem Bayern usw. jedermann geläufig waren.

Zwar hat Gerhard Schmidt bestritten, daß es sich bei dem Wappen in der Götterweigerhofkapelle in Stein um ein Kuenringer-Wappen handelt, doch er selbst hatte im Jahre 1974 zu einer weiteren Szene in dem Heilsspiegel, fol. 44<sup>r</sup> (Abb. 16) wo Abimelech getötet wird, zu dem dargestellten Wappen bemerkt: „... doch dürften noch weitere Aufschlüsse über die Stellung der Auftraggeber in den politischen Händeln ihrer Zeit zu gewinnen sein. So fällt etwa auf, daß ausgerechnet eine so negative Figur wie Abimelech auf fol. 44<sup>r</sup> einen württembergischen Wappenschild trägt“<sup>178</sup>).

Es ist jedoch eine nicht zu übersehende Tatsache, daß dieses Wappen der Grafen von Württemberg mit den drei Hirschstangen in derselben Heilsspiegel-Handschrift noch ein zweites Mal vorkommt und zwar dort sicher im „guten“ Sinne: vis-a-vis dem Reichsadler mit Bindenschild, gleich unterhalb dem Wappen der Montforter (Vorarlberg) (Abb. 13)!

Gerhard Schmidt hatte sich sehr oft „geirrt“ nicht zuletzt, um die Annahme dieser Arbeit als Dissertation (ohnehin nur als Zweitbegutachter, nachdem der Erstbegutachter sie bereits begeistert angenommen hatte) zu verhindern: schon Alphons Lhotsky, der große Historiker, hatte in seiner grundlegenden Geschichte der frühen Habsburger in Österreich (1967) natürlich darauf hingewiesen: Im Jahre 1308 hatte Heinrich Graf von Luxemburg (alsbald König

<sup>176</sup>) Schmidt 1974 (wie Anm. 175) 153.

<sup>177</sup>) Lhotsky (wie Anm. 154).

<sup>178</sup>) Schmidt 1974 (wie Anm. 175) 154. — Es handelt sich um das Wappen der Grafen von Württemberg. — Franz Gall *Österreichische Wappenkunde* (Wien u. a. 1977) 172/173 Abb.: „drei schwarze Hirschstangen übereinander in Gold“. — So auch die Tingierung im Heilsspiegel-Wappenschild Abb. 16 (vgl. das Faksimile). — Gebhard Spahr *Wertvoller als die Weingartner Liederhandschrift? — Ein kaum bekannter Weissenauer Codex in Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* Frankfurter Ausgabe Nr. 34 vom 28. April 1972, A 139—145 (als ein Kommentar) ging als einziger auf die Wappen und vor allem deren Problematik ein, bes. A 141, 142, 144.



Heinrich VII. 1308—1313) einen Bündnisvertrag geschlossen „mit dem einzigen gefährlichen Gegner der Habsburger im Westen, dem Grafen Eberhardt (II.) von Württemberg.“ Später dürfte sich das Verhältnis tatsächlich geglättet haben, wie 1320 die Regelung einiger Geldschulden Friedrichs I. des Schönen an den Grafen Eberhard II. von Württemberg anzudeuten scheint. 1326 wurde die Stadt Markgröningen (in Selz) um 4000 Basler Mark Silber aus der Verpfändung an Graf Eberhard II. von Württemberg wiederum durch Friedrich I. ausgelöst <sup>178a</sup>).

Die Matthias-Legende im Vorraum der Götweigerhofkapelle beginnt 1. rechts vor dem Portal, an der westlichen Schmalwand des Stiegenhauses, mit der vermutlichen Erwählung des Matthias. 2. Der Kerker-Befreiung über dem Portal. Besonderen Wert auf die Brutalität der Schläger legt 3. die Darstellung des *Martyriums* des hl. Matthias. Die drei mit Steinen und Axt Zuschlagenden „erschlagen“ den in sich zusammensinkenden Matthias auch optisch. Wichtig ist der Engel, der von oben schon herabschwebt und das Tuch zum Empfang der Seele des Apostels ausbreitet. Diese Szene folgt an der südlichen Längswand, links. Verläßt man die Kapelle und geht die Stiegen hinunter, so wird man durch eine neuerliche und letztmalige „Architektur-Illusion“ in Erstaunen versetzt, die sich allerdings nicht auf den ersten Blick (wie die Kerkerszene) auftut. Wiederum ist Matthias 4. einer Personengruppe, diesmal während einer *Predigt*, gegenübergestellt (Abb. 17). Die Stelle der *Legenda aurea* besagt hiezu: „*Qui egressus verbum domini praedicavit, dum autem quidam obstinati persistenter, dixit illis; denuncio vobis, quod vivi in infernum descendetis, moxque terra se aperuit et cunctos illos deglutivit, reliqui ad dominum sunt conversi*“ <sup>179</sup>). Also wie vorhin, eine wörtliche Anspielung auf das Hinausgehen und das Hinuntersteigen (!) — was der Kapellenbesucher hier ja wirklich und selbst tut! Das folgend ausgeführte ist zum Glück dann nicht mehr Wirklichkeit. In der Bildmitte stürzen allerdings einige hinunter. Die Zuhörer sind eine *vornehme* Familie (etwa, was man nach der damaligen Ikonographie als fürstlich bezeichnen würde, welchen Rang sie nicht tatsächlich besessen haben muß; vgl. z. B. die Adligen, die im *Zwettler Liber fundatorum* so abgebildet sind; darunter auch die Habsburger [Fig. 4]).

Vor einem jugendlichen Kind stehen Frau und Mann, beide in langem, talarähnlichem Mantel mit reichem Hermelinkragen (vgl. König Albrecht auf Fig. 4). Der Vornehme hält sehr auffällig das umgürtete Schwert vor sich, dessen Spitze am Boden aufsitzt. Das erinnert an die Szene mit dem Schwert und Wappenschild haltenden Ritter über dem Portal. Solche Wappenträger wurden ja nicht zuletzt an den Fürstentoren der Wiener Stefanskirche im Gefolge Rudolfs IV. als Freifiguren skulpiert. Die beiden Szenen *können* also auch diesbezüglich zusammengehören. Ob diejenigen Personen, die der *Predigt* zuhören, mit denen identisch sind, die den Matthias einkerkern und ermorden lassen, ist nicht mit Gewißheit festzustellen. Die programmatische Anordnung im Raum würde eher dagegen sprechen, d. h. für ein zeitliches Nacheinander (?). Der Vornehme hat die rechte Hand — ob positiv oder negativ, als seine Reaktion — jedenfalls betroffen erhoben.

<sup>178a</sup>) L h o t s k y (wie Anm. 154) 185 und Anm. 67, 265, 315.

<sup>179</sup>) Z y k a n (wie Anm. 168) 105 Anm. 6.

Der hl. Matthias hält ihm und uns, den Hinuntergehenden, das Spruchband vor, worauf zu lesen ist: „Si non creditis, in abyssum i b i t i s!“

### *Pfarrer als Bauherren von Langhören im 14. Jahrhundert — für ihre eigenen Presbyterien*

Oswald Trapp berichtet in seinem 1947 erschienenen Buch: „Die Kunstdenkmäler Tirols in Not und Gefahr. Bericht des Landeskonservators über die Geschehnisse in den Jahren 1938—1945“ folgendes: „In einer Kanzlei des (Innsbrucker) Landhauses hing aus der österreichischen Zeit in reich geschnitztem Prunkrahmen ein sehr qualitativvolles Porträt Kaiser Josephs II. im deutschen Krönungsornat. Das Bild sollte entfernt werden, damit die Augen eines zu Besuch angesagten Ministers aus Berlin nicht durch den Anblick beleidigt würden. Ich war zur Begutachtung des Bildes gerufen worden. Meine Darlegungen über dessen Wert wurden mit dem Ausruf abgelehnt: „Der Papst muß weg!“ Es blieb Beamten des Dritten Reiches vorbehalten, ausgerechnet Joseph II. als Papst zu bezeichnen“<sup>180</sup>).

Dies nur als Einleitung zum Nicht-, Miß- oder Verständnis sakraler oder unsakraler Personen. Das Phänomen des Langchores beherrscht die österreichische Baukunst des 14. Jh.s. Die Langchöre bilden den Abschluß von Hallenlanghäusern, während der eigentliche Hallenchor erst im 15. Jh. zur Blüte gelangt und zwar zumeist bei den bürgerlichen Hallenkirchen.

Bei den Pfarrkirchen herrschen die Langchöre fast ausschließlich vor.

Bisher hat man sich nie die Frage gestellt, wie und wieso es eigentlich zu diesen zahlreichen pfarrlichen Langhören gekommen ist.

Die folgenden Beispiele, die sich durch ihren dokumentarischen Charakter selbst ausgewählt haben, veranschaulichen die Bedeutung der Pfarrer als Bauherren im Rahmen des Ausbaus der Pfarrkirchen.

Selten war der Langchor bereits in der Romanik zu finden gewesen<sup>181</sup>) und er ist im 13. Jh. aus den Kapellen der damals höchsten Herrenschielte hervorgegangen. Als Raumlösung und Typus ist er von den Mönchschören der Ordensarchitektur in der frühen Gotik ausgebildet worden. Die bei den Bettelorden um die Mitte und im 3. Viertel des 13. Jh.s noch kurzen Chöre entwickelten sich gegen Ende dieses Jh.s schnell zu langen, schmalen, hohen, durchfensterten Saalräumen, die oft als einzige gewölbt (das Langhaus hatte Holzdecke) und mit Glasma-  
lereien ausgestattet waren.

An bestehende romanische ungewölbte Langhäuser wurden Langchöre als Mönchs-  
chöre auch bei den alten Orden angebaut. Ein früherer Neubau ist Ardagger um 1230 (vgl. S. 249). Voll entwickelt mit einem abgesetzten (Schränken, Lettner Hallenlanghaus für die Laien und besonders den Adel wurde ein Langchor in

<sup>180</sup>) Oswald Trapp *Die Kunstdenkmäler Tirols in Not und Gefahr. Bericht des Landeskonservators über die Geschehnisse in den Jahren 1938—1945* (Innsbruck—Wien 1947) bes. 11.

<sup>181</sup>) So Ende des 12. Jh.s an der Praemonstratenser-Nonnen-Kirche zu Doxan in Böhmen dreijochig und gerade geschlossen (bei Nebenapsiden). Erich Bachmann *Vorromanische und romanische Architektur in Böhmen* in ders. hg. *Romanik in Böhmen* (München 1977) 19—137, bes. 105.

Altenburg durch Abt Seyfried (1297—1319) errichtet, welcher in die Geschichte seines Klosters als „fundator chori“ einging <sup>182)</sup>.

Einen Vorgänger Altenburgs als Chor Neubau hatte Abt Rudolf I. von Seitenstetten (1261—1290) geschaffen, der somit ein weiteres Beispiel der (von Mario Schwarz [wie Anm. 104] vernachlässigten) Baukunst unter Ottokar II. Přemysl ist. Nach dem großen Brand von 1254 regte ein Ablass 1264 zum Wiederaufbau an. Abt Rudolf habe „den Bau des Chorraumes begonnen und bis zu den Fenstern aufgeführt“ (Ortmayr—Decker). „*qui aedificium chori inchoavit, et usque ad fenestras erexit*“ (Pez). Im Gegensatz zu Riesenhuber <sup>182a)</sup>, der einen Chor Neubau um 1430 annimmt (es war aber nur der Umbau der Melker Reform), halten wir den heute bestehenden Chor für jenen des 13. Jh.s, der dann unter Abt Konrad II. (1290—1308) vollendet wurde: *Ipse etiam chorum et turrim in omnibus consumavit* (Pez). Dafür sprechen die Bauformen selbst: die oben stark rückspringende Gestalt der Strebepfeiler, das einfache Kreuzrippengewölbe (um 1430 sind Netz- oder Sternrippengewölbe obligatorisch), die Gleichförmigkeit der drei östlichen Maßwerkfenster mit je einem Vierpaß, sowie die flachen Lisenen am Lichtgaden der Basilika, eine Leitform der Spätromanik des 13. Jh.s (Wien Michaelerkirche, Wiener Neustadt, Neunkirchen, Baumgartenberg usw.).

Diesen Chor Neubau rundet die Charakteristik Abt Rudolfs I. ab: „Es erregt Verwunderung, wenn der Äbtekatalog von Abt Rudolf berichtet, daß er viel auf glänzende Hofhaltung hielt. Er ließ sich in dieser unruhigen Zeit, die er durchlebte, etwas kosten, um Gastmähler für die vornehmen Ritter zu veranstalten [s. o. Graz, die Tafelstube der Seckauer Bischöfe aus der gleichen Zeit] und war ein Liebhaber prächtiger Pferde“ (Ortmayr—Decker). *Cuius etiam curia ex parte Nobilium assistentium, nec non expensarum, quae fiebant in mensa et in equis, erat famosa et praeclara* (Pez).

Zusammen mit einer stark veränderten, differenzierten und viel stärker sichtbaren Liturgie, welche die Architektur prägte, wie unten ausgeführt werden soll, entstanden die zahlreichen pfarrlichen Langhöre oft aus bestimmtem historischem Anlaß, etwa Pfarr-Neugründungen (s. u. z. B. Droß, Maigen). Das ist an ihnen und ihrer Kunst auch ausgedrückt und abzulesen und oftmals durch die Persönlichkeit eines bestimmten Pfarrers initiiert. Gelegentlich konnte der Langchor sogar zu einem Denkmal dieses Pfarrers werden (z. B. Droß). Es soll nun also der neue Anstoß in der Kunstgeschichte gestartet werden, diese bedeutende, mittlere soziale Schicht als Bauherren im Mittelalter vorzustellen und in einigen gut dokumentierten Fällen zu untersuchen.

Vielfach geschah die — auch bauliche — Kirchenerneuerung zusammen mit dem

<sup>182)</sup> Gerhard Seebach *Zur Baugeschichte des Stiftes Altenburg* in H. Egger — G. Egger — G. Schweighofer — G. Seebach *Stift Altenburg und seine Kunstschatze* (St. Pölten—Wien 1981) (man benütze nur die korrigierte 2. Auflage) 36—63, bes. 54. — Man vergleiche dann auch die Dissertation Seebachs über die Baugeschichte des Stiftes Altenburg.

<sup>182a)</sup> P. Petrus Ortmayr — P. Aegid Decker *Das Benediktinerstift Seitenstetten* (Wels 1955) bes. 61, 63. — Hieronymus Pez *Scriptores rerum Austriacarum* II (Wien 1725) *Historia foundationis* und *Catalogus abbatum Seitenstettensium* Sp. 301—318, bes. 309. — P. Martin Riesenhuber *Die Abteikirche zu Seitenstetten 1116—1916* (Wien 1916) bes. 9 ff, 16.

jeweiligen Herrschafts- und Patronatsinhaber. In der Malerei kann sich dann die kirchenrechtliche und herrschaftliche Situation sehr deutlich zeigen und ist gewissermaßen auf einen Blick abzulesen (Dross, Bergreichenstein/Kašperské hory, Weiten, Friedersbach). Allein dieses Wechselspiel zu beobachten, ist reizvoll. Leider gibt es große Lücken im Bestand, da gotische Wandmalereien vielfach abgeklöpft oder sonst zerstört werden. Es geht darum, inwieweit damals die Herrschaft ihren Sitz im Chor neu einnahm, also in der Nähe des Hochaltars und Zelebranten und damit optisch im Vordergrund<sup>183</sup>). Im 13. Jh. war jedenfalls der Sitz der Herrschaft gemäß der früh- und hochmittelalterlichen Tradition noch weitab rückwärts, gewissermaßen als weltlicher Gegenpol zum Allerheiligsten, auf der Westempore<sup>184</sup>). Es handelt sich um eine Übergangsphase, die besonders aufschlußreich wird. Denn im 15. Jh. ist der Platz der Herrschaft durchaus im Chor, ja sogar der Bürger, wie frühe Ratsherrenstühle zeigen (als Nachfolger des Chorgestühls der Mönche). Diese religiösen, historischen und sozialen Veränderungen haben offensichtlich die Baukunst mitverändert<sup>185</sup>) und

<sup>183</sup>) Darauf wurde oben S. 279 in Dürnstein hingewiesen (Abb. 10, 11), wo es sich eindeutig um Klostergründer und Stifter handelt. „Realer Stifterchor“!

Andrzej Tomaszewski *Romańskie kościoły z emporami zochodnimi na olszarze polski, czech i węgier* (Wrocław u. a. 1974), bes. 409—410 (deutsch) meint für die Romanik „daß sich der Feudalherr in unmittelbarer Altarnähe, dort wo die Messe zelebriert wurde, befinden mußte.“ Als Beleg dafür kann im Ritus der „Brauch, die Patene dem Kollatoren zum Kuß zu reichen“, dienen. (Nicht jedoch das Grab des Feudalherren in der Kirchenmitte oder sein Bildnis im Kircheninneren). Wenn der Gottesdienst am Hauptaltar in der Apsis gehalten wurde, nahm der Herr seinen Platz in der unmittelbaren Nähe desselben ein. Damit wird die Hypothese vom Platzwechsel des Kirchenpatrons (im 13. Jh.), von der Verlegung seines Platzes aus der Empore ins Presbyterium in Frage gestellt.“ Eigene Messen konnten bei einem Altar auf der Empore gelesen werden. (Vgl. bes. Gurk.) Jedenfalls waren beide Plätze der Herrschaft nebeneinander möglich. Die eigentliche Präsenz, Repräsentanz und Dominanz muß man der westlichen Herrschaftsempore zuschreiben. Dafür sprechen gerade die Wandmalereien (S. u. Anm. 184). Für eine Verlagerung im 15. Jh. sind die aufkommenden Oratorien im Sanktuarium heranzuziehen bzw. gleichzeitig die Verlegung der Orgel vom Chor auf die Westempore (Vgl. Lickes [wie Anm. 157] 185).

<sup>184</sup>) Das Hauptbeispiel ist Jak in Ungarn, wo die Herrschaftsfamilie in Wandmalereien bei der Westempore verewigt wurde. Historisch besonders interessant, an gleicher Stelle, die von Marlene Zykán (wie Anm. 123) als Königin Margarete (Schwester des Babenbergers Friedrichs II.) mit ihrem kleinen Sohn Friedrich (Sohn König Heinrichs VII., Enkel Kaiser Friedrichs II.) identifiziert und gegen 1250 datiert wurden: die zeitgenössischen Herrscherwandmalereien auf der Westempore des Wiener Stefandomes. — Entgegen Tomaszewski (wie Anm. 183) demonstrieren diese beiden Belege doch die *andauernde* Gegenwart der Herrschaften auf den Westemporen. Womit auch nicht ausgeschlossen wird, daß diese sich zeitweise (vorübergehend) kurzzeitig im Presbyterium aufhielten.

<sup>185</sup>) Lickes (wie Anm. 157) geht auf die Oratorien (meist erhöhte Nebenräume am Presbyterium mit Fenster als Durchblick, zum Sehen aber auch Gesehenwerden) u. ä. näher ein, behandelt aber nicht Sitznischen oder im Chor selbst aufgestellte Faltstühle (vgl. Abb. 20) und Betbänke. — Von solchem berichtet u. a. Ulrich von Liechtenstein im *Frauendienst* [hg. Reinhold Bechstein (Leipzig 1888) I Theil, Strophe 535.]

„Ë ich ze kirchen was bekommen, / mîn kamerære het genomen / einen tebich wunneclîch /

steuern auch merklich auf die Repräsentation im Barock zu. Beweis ist dazu die Gegenprobe: wo die Bischöfe maßgeblich waren, sieht die Kirchenarchitektur anders aus. Wie etwa bei den niederösterreichischen Passauer Offizialatskirchen (Ursulakapelle in Krems, Ober Stockstall) oder in Ulmerfeld (Bistum Freising).

Als Monumente des Eigenkirchenwesens erscheinen bekanntlich der weltliche und geistliche Stifter am Triumphbogen in Mals (vor 881), wobei der Herrscher<sup>186</sup>) das Schwert, der Priester das Kirchenmodell hält. Ähnlich ist die Situation noch in der Johanneskirche zu Pürgg, um 1160. Nach Evelyn Weiss sind dort wahrscheinlich Abt Gottfried I. von Admont und Markgraf Ottokar III. von Steier dargestellt<sup>187</sup>). Die Wechselbeziehungen zur Liturgie deuten sich dort überdies in den unmittelbar darüber gemalten Opfern Kains und Abels an.

Daß dann um die Mitte des 13. Jh.s gotische Pfeilerfiguren im Langchor auch ausschließlich weltliche Stifter sein konnten, beweist der berühmte Naumberger Westchor (als traditionelles Gegenstück zum Ostchor). Als reines, besonderes und autonomes Herrschaftsdenkmal, zumal eines Regierungsantrittes, bildeten die erwähnten Habsburger-Pfeilerfiguren im Chor der Tullner Hallenkirche (s. S. 273) historisch, dynastisch und ästhetisch einen Sonderfall. Als landesfürstliche Spitzenleistungen müssen sie aber immer wieder und gemildert vorbildlich gewesen sein, wie gerade an den folgenden beispielhaften Langchören zu erkennen sein wird.

Innerhalb der Geistlichkeit selbst hatten im Mittelalter im heutigen Österreich die **B i s c h ö f e** eine starke Führungsrolle inne.

Anders als in den großen Bischofsstädten Deutschlands (wie Köln, Trier, Mainz, Lübeck) erscheinen sie im überlieferten Kunstbestand heute unterrepräsentiert, wobei allerdings die Verluste des mittelalterlichen Salzburg entscheidend ins Gewicht fallen. Auswirkungen Salzburgs, die nicht ohne Opposition blieben, stellen dessen Suffragane Gurk und Seckau dar, oder die Nebenresidenz Friesach. Dort ist die geistlich-weltliche Position der Bischöfe noch günstig zu studieren.

Ein bischöflicher Stadtherr, der sich durch Stadtgründung, Neuplanung, wirtschaftliche Förderung, als Stadt- und Gerichtsherr auszeichnet, bleibt in der Monumentalkunst Österreichs im Mittelalter eine Seltenheit. In Köln etwa unter seinem hl. Bischof und Stadtherrn Anno haben gerade die Aufstände der Bürger auch die Kunst des Bischofs beflügelt. Anno wird von seinen Kirchengründungen umgeben dargestellt<sup>188</sup>). Auf dem Relief vom Neutor in Trier (Landesmuseum)

und einen bolster kosterich: / ob einem gevalden stuol daz lac; / dar über ich mich zu neigen pflic. /

Eine relativ frühe Abbildung von Betstühlen im Presbyterium zeigt das Gebetbuch König Albrechts II. (1438/39) in Melk cod. 1080, in der Chorecke hinter dem Triumphbogen und unmittelbar vor der Altarmensa, verdeckt durch einen Teppich. (Abb. Kat. *Gotik in Österreich*, 1967, Abb. 27). — Ein spätgotisches Chorgestühl der Ratsherren mit Zunftzeichen (Gewerbegeräte u. a.) ist in Oberwölz, St. Sigismund an den Langwänden des Chores erhalten geblieben. ÖKT 39 Oberwölz (Wien 1973) 136 Abb. 95. — Kurt Woitschläger — Peter Krenn *Alte steirische Herrlichkeiten. 800 Jahre Kunst in der Steiermark* (Graz u. a. 1968) 40 Nr. 65 Abb.

<sup>186</sup>) Wolfram (wie Anm. 150).

<sup>187</sup>) Evelyn Weiss *Der Freskenzyklus der Johanneskapelle in Pürgg in Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXII, 1969, 7—42, bes. 33.

<sup>188</sup>) *Monumenta Annonis. Köln und Siegburg. Weltbild und Kunst im hohen Mittel-*

erhebt Christus seine Arme über Petrus und auch gegenüber dem Trierer Bischof Albero (1147) welcher eine Stadtmauer darbietet<sup>189</sup>). Verhältnismäßig rar ist die Grabfigur als Bauherr gegeben, wie auf der Grabplatte des Bischofs Yso von Verden (Hannover), der 1231 starb und in der einen Hand ein Kirchenmodell, in der anderen die Stadtmauer emporhält<sup>190</sup>).

Einen historischen Extremfall bildet die Persönlichkeit des hl. Bruno von Köln. Als Sohn König Heinrichs I. zeigt die Buchmalerei eines Codex in St. Pantaleon/Köln<sup>191</sup>) oben in einer Doppelarkade das königliche Elternpaar (Abb. 19). Außer dieser Stammbaum-Abbeviatur ist Bruno eingebettet in die seitlichen Rahmen von zwei mal sieben Herrscher-Medaillons deutscher Könige, welche den Zeitraum seines Bruders, von 936 an, bis etwa 1230 umfassen. Ihre Bildnisse dienen der Rechtssicherung. Ähnlich wie im Kopiaibuch von St. Florian (Fig. 1) und dem Stifterbuch von Zwettl (Fig. 2). Den 28jährigen Bruno, der bereits Erzkaplan und Kanzler war, ließ sein Bruder Otto I. der Große zum Erzbischof von Köln wählen (953—965). Bruno ist jugendlich und in voller Figur dargestellt. Seine Stiftungs- und Bautätigkeit — er vergrößerte den Dom und umgab Köln mit dem Kirchenkranz St. Pantaleon, St. Andreas und St. Martin — zeigt das Kirchenmodell von St. Pantaleon in seiner erhobenen Linken. Der kaiserliche Bruder machte ihn zum Herzog von Lothringen und als solcher griff Bruno stark in die Reichspolitik ein (beachte unten den von ihm besiegten „Kuno dux“ von Lothringen) und er selbst hält in der Rechten die Fahnenlanze des Herzogs (Herzogstypus)! Das ganzseitige Vollbild ist eine Synthese aus den zeitpolitischen Verhältnissen: Triumph über den besiegten Gegenfürsten, Abstammung, Genealo-

alter (Köln 1975) bes. Farbtafel 5 (Kat. A 20) nach 12; 27—32. — In Niederösterreich derselbe Typus beim hl. Dominikus, Wandmalerei um 1260 in der ehem. Dominikanerkirche in Krems, „stehende Figur des hl. Dominikus, um dessen Haupt einige Kirchenmodelle dargestellt sind.“ Kat. 1000 Jahre Kunst in Krems (Krems 1971) 152 KatNr. 72. — L a n c (wie Anm. 123) 129.

<sup>189</sup>) Abb.: Hans Weigert *Romanische Plastik in Europa* (Frankfurt a. M. 1961) Abb. 73.

<sup>190</sup>) Kunstdenkmälerinventare (Niedersachsen). *Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover V. Regierungsbezirk Stade 1 Kreis Verden ...* (Hannover 1908) (Neudruck 1980) 79, fig. 63. — Kurt Bauch *Das mittelalterliche Grabbild* (Berlin—New York 1976) 293, Abb. 440.

<sup>191</sup>) Karl Heinz Bergmann *St. Pantaleon in Köln* (Neuss 1976). — Katalog *800 Jahre Verehrung der Heiligen drei Könige in Köln. 1164—1964 in Kölner Domblatt* 23 (Köln 1964) 463 KatNr. 47, Abb. — Leider sind die Abbildungen in den beiden vorgenannten Publikationen sehr verfälschend beschnitten. Eine Wiedergabe brachte das klassische Standardwerk: Hans Swarzenski *Die lateinischen illuminierten Handschriften des 13. Jh. in den Ländern an Rhein, Main und Donau* (Berlin 1936) bes. 14, 86/87, Abb. 32. Neben den 14 Medaillons stehen (von links oben beginnend) die Namen der Könige, seit Otto I., dem Bruder Brunos bzw. seines Hauses der Ottonen bis zum Staufer König Heinrich VII. rechts unten (obzwar nur mit Fürstenhut, ohne Königskrone) *Heinricus rex VII.* Durch dessen Regierungszeit 1222—1235 ergibt sich für die Entstehungszeit der Handschrift auch ein historischer Fixpunkt. Im übrigen war dieser der Gemahl der Babenbergerin Margarete von Österreich. — Manchen Historikern, die bezweifeln, daß es einen Feudalismus gab, könnte vielleicht diese einzige als „Illumination“ genügen.

gie und Familienpolitik, Herrscherfolge („Königsgalerie“), Herzog und Bischof in einer Person vereinigt, Insignien und Bauherrschaft. Diese Buchmalerei, relativ spät (zu Beginn des 13. Jh.s) entstanden, diente der Legitimation des Klosters durch seinen Gründer. Vor allem durch die ununterbrochene Kontinuität der deutschen Könige, von Brunos Zeit — trotz oder gerade mit Wechsel der Geschlechter — bis in die „Gegenwart“, die Entstehungszeit der Handschrift.

An der Stadtmauer, beim ehemaligen Stadttor, der bischöflichen Residenzstadt **Str a ß b u r g** in Kärnten ließ sich, in Österreich heute ungewöhnlich, **WALTHERUS EPISCOPUS DE SUEVIA** († 1213) „porträtartig“ im Relief anbringen<sup>192</sup>). Das Programm im Seckauer Bischofshof zu Graz um 1280 wurde oben bereits gebracht.

Fast übertrieben monumental wirkt, wiederum in **P ü r g g**, diesmal in der Pfarrkirche, nordseitig an der Chorwand, nunmehr über dem Triumphbogen, auf dem Faldistorium thronend (also wohl eine Abbildung der Wirklichkeit) und segnend, verehrt von einem geistlichen Stifter<sup>193</sup>): ANNO D(OMI)NI. M. CCC. XX. IIII. IIII. IDUS. AUG(US)TI. VENER(ABILIS). I(N). CH(RIST)O. P(ATE)R. D(OMI)N(U)S. WOKCHO. SECCOVIEN(SIS). EP(ISCO)PU(S) (Abb. 20).

In der Stadtpfarrkirche zu **F r i e s a c h** blieb vor dem Hochaltar die Grabplatte des von dort stammenden Propstes, dann Bischofs von Gurk Gerold (1326—1333) erhalten. Die stark abgetretene rotmarmorne Ritzfigurenplatte ließ von der Inschrift noch **FUNDATOR HUIUS C(HORI)** erkennen<sup>194</sup>). Daß es nach der vormaligen Bischofsgrablege im Gurker Dom und vor der nachmaligen in **Straßburg** (Stadtpfarrkirche St. Nikolaus) zu diesem Zwischenspiel kam, hat sicher auch seinen Grund darin, daß Bischof Gerold hier seinen eigenen, alleinigen Grabchor haben wollte.

<sup>192</sup>) Jakob Obersteiner *Die Bischöfe von Gurk* (Klagenfurt 1969) 70, T V.

<sup>193</sup>) Ulrich Ocherbauer *Pürgg, Pfarrkirche hl. Georg* Mittelalterliche Wandmalerei. Funde 1959—1969 in *ÖZKD* 1969, XXIII, H 3/4, 176 Abb 205. Der unten links kniende Stifter (unsere Abb. 20) ist keineswegs ein „kleiner Mönch“ (Ocherbauer), sondern ein Priester/Pfarrer zwar mit Tonsur (also möglicherweise ein Chorherr von Seckau) doch mit reicher Kasel, im Meßgewand, was ja auch zu dem Bild im Presbyterium sich fügt. Auch handelt es sich nicht um einen „Löwenthron“, sondern um das bekannte Faldistorium. Benno Roth (wie Anm. 35) 41 berichtet von den Reformen des Seckauer Bischofs Wokcho (Wocho). Leider ist das Spruchband (in Minuskeln) des Bischofs kaum noch lesbar; am wahrscheinlichsten handelt es sich also um die Weiheinschrift des gotischen Chor Neubaus, der mit einem umfangreichen Glasmalereizyklus ausgestattet wurde. Zugleich ein Chorbau-Denkmal des Pfarrers (s. u.). — Ein Bischof direkt bei der Chorweihe stehend — mit Aspergile (Weihwasserwedel) in der Rechten — wurde 1433 an die gleiche Stelle, die Chornordwand in St. Leonhard bei Tamsweg gemalt, davon melden Inschriften, sowie hier ein folgendes Porträt des Baumeisters Peter Harperger. *ÖKT* 22 Tamsweg (Wien 1929) 222 (Texte der Inschriften) Abb. 269.

<sup>194</sup>) Bemerkenswert allein schon, daß auch keine eigene, abseitige Kapelle gewählt und errichtet wurde, wie dies sonst meist der Fall war. Gleichsetzung von Hochchor und Hochaltar mit der Grablege. — Obersteiner (wie Anm. 192) 137—140 bes. 140. — Karl Ginhardt *KdK* VI/1, 38 (682). Zugehörig die Glasmalereien um 1325. — Thomas Zedrosser *Die Stadt Friesach in Kärnten* (Friesach 1926) 59/60. (Inschrift: **FUNDATOR HUIUS C(HORI)**) — Hubert Hauser *Illustrierter Führer durch die Stadt Friesach* ... (Friesach 1905) 39. — Topographie Kärnten 1889 (wie Anm. 60) 48.

*Metnitz — Bischof Lorenz I. von Gurk, † 1337*

Franz Walliser zum Gedächtnis

In Kärnten steht nochmals ein gotischer Chor in Verbindung mit einem Bischof. Weil die Schriftquellen zu den Bischöfen ungleich reicher fließen, läßt sich dort glücklicherweise mit Hilfe der Urkunden das historische Bild gut abrunden. 1950—1955 wurden durch den hochverdienten Restaurator Franz Walliser im ganzen Chor von Metnitz (Kärnten) Wandmalereien freigelegt. Zwei verschiedene, unmittelbar aufeinander folgende gotische Malschichten sind heute „palimpsestartig“ miteinander durchwachsen. Walliser hat sich hier unendliche Mühe gegeben, besonders auch bei der Dokumentation und von beiden Schichten extra Pausen angefertigt, sowie zahlreiche Fotos, ohne die heute ein Verständnis der Wandmalereien nicht möglich wäre<sup>195)</sup>. Nicht zuletzt aufgrund seines eigenen Kunstgeschichte-Studiums bewies er viel mehr Stilgefühl und Rücksicht gegenüber der Authentizität als die meisten heutigen Restauratoren, die den mittelalterlichen Wandmalereien selbst einen neuen Stempel aufprägen.

Der sensationelle Fund eines Inschrift-Medaillons an der Nordwand verhalf zu einer genauen Identifizierung: Anno. domini. m/. ccc. xxx. vii. in. die. [sancti]/ Oswaldi. regis. et. d[....]/ venerabilis. pater [c? t?] [Lauren]/cius. De Brvn[.....]/ Gurcensis. E[piscopus]/ et. ibidem. est. sep[ultus] ...../ illustrium. prin[cipum] [dominorum ducum Au]/strie. videlicet. Alberti. et./ Ottonis.<sup>196)</sup>

Die leider von den kompetenten Historikern nicht gelesene oder transkribierte sowie edierte Inschrift<sup>197)</sup> in schönen gotischen Minuskeln (Abb. 21) besagt also: im Jahre 1337 — auch aufgrund der ergänzenden Archivalien ist hier eine Sieben zu ergänzen — dann rechts lange Fehlstellen (freigelassen), starb am Tage des hl. Königs Oswald der ehrwürdige Vater Lorenz vom Brunne (Name ergänzt) — hier wäre zu ergänzen: episcopus = Bischof — von Gurk und der dort begraben ist Die folgenden Wörter kann man principum = der Fürsten, Alberti et Ottonis = Albrecht und Otto übertragen.

Tatsächlich kennt die Geschichtsforschung über die Bischöfe von Gurk und den Markt Metnitz<sup>198)</sup> einen Bischof Lorenz I. vom Brunne, der 1334 bis 1337

<sup>195)</sup> Heute im Bundesdenkmalamt archiviert. Von dort die beiden Rekonstruktionszeichnungen Wallisers Abb. 22, 23. Für das Entgegenkommen sei den Beamten des Denkmalamtes besonders herzlich gedankt.

<sup>196)</sup> Für die Transkription der Inschrift und ihre Lesung sei Herrn o. Prof. Walter Koch (München—Wien) sehr gedankt.

<sup>197)</sup> Obersteiner (wie Anm. 192) 144. — Helga Staunig *Geschichte des Marktes Metnitz* (phil. Diss. Wien 1971 maschr.) 236 ff, bes. 243. Zu den Wandmalereien heißt es „der auf einem der Bilder abgebildet erscheint“. Es dürfte sich dabei um eine Verwechslung mit einem Hl. Bischof mit Nimbuss handeln. Dieser Irrtum ist auf Hartwagner (wie Anm. 78) 154: „Die Ausmalung des Chores ist, einer Inschrift zufolge (!), erst 1336 (!) als Stiftung (!) des Gurker Bischofs Lorenz I. entstanden, der sich auf dieser Wand selbst darstellen ließ (!)“ zurückzuführen.

<sup>198)</sup> Obersteiner (wie Anm. 192) 141 ff. — Staunig (wie Anm. 197) — Ebenso Bergreichenstein (ČSSR) Bildteil, Abb. 24. — Vgl. auch Dürnstein, wo die Inschrift zum Teil unlesbar (Abb. 10). — Vgl. bes. in Engelszell das wandgemalte Epitaph-Medaillon des Abtes Pilgrim † 1339. ÖKT 21, Schärding, bes. 25, Abb. 39, u. a.



regierte. Auch der Oswaldtag stimmt mit seinem Todestag, dem 5. August überein. Die Inschrift ist also ein reines Epitaph<sup>199</sup>).

Ferner weiß man von dem Bischof Lorenz, daß er tatsächlich auf einer politischen Mission in Avignon verstorben ist, vor allem aufgrund seines kurz zuvor verfaßten und erhalten gebliebenen Testamentes. Dort wurde er auch begraben, was die Wandinschrift gleichfalls mitteilt (*et ibidem est sepultus*), Titel und Namen seiner Auftraggeber, der Fürsten (principum) Otto und Albrecht II. Damit ist kein Geringerer als Herzog Otto (der Fröhliche) von Österreich gemeint, welchen Bischof Lorenz höchstpersönlich als ersten Habsburger im Jahre 1335 zum Herzog von Kärnten geweiht hatte<sup>200</sup>). Dieser Bischof war also auch eine bedeutende historische und politische Persönlichkeit, der in der Landesgeschichte eine Rolle spielte.

Die enge Beziehung zu Metnitz ergibt sich aber dadurch, daß des Bischofs Vater, Jakob vom Brunne, in Metnitz lebte und seinen Sohn auch überlebte. Darüber hinaus war der Pfarrer Nikolaus von Metnitz ein Vetter des Bischofs. In seinem Testament hatte Lorenz I. die Pfarrkirche von Metnitz besonders bedacht; sein Vater und seine Stiefmutter (seine leibliche Mutter dürfte bereits verstorben gewesen sein) erhielten ein reiches Erbe von 50 Mark Silber und das ganze Silbergeschirr<sup>201</sup>).

Bereits der bischöfliche Vorgänger, der obgenannte Gerold, „tätigte große Güter- und Waldkäufe im Metnitztal“<sup>202</sup>). Jakob vom Brunne besaß bei der Kirche in Metnitz ein dieser gehöriges Haus, das er 1338 verkaufte: „sein Haus im Dorf Metnitz bei der Kirche, ein Inwertseigen des Gotteshauses“ (Staunig)<sup>203</sup>).

Um auch die Wandmalereien und den Chor miteinbeziehen zu können und einen Zusammenhang herzustellen, muß zuerst das gesamte Programm erfaßt werden<sup>204</sup>). (Der Chor wurde leider neuestens außen, mit glattem Zement und Industriefarben, pseudogotisch verrestauriert, was in Kärnten obligat ist.) Innen überziehen die Wandmalereien den gesamten Chorbau. Am Jochgewölbe ist die Vierteilung durch die Kappen so ausgenützt, daß die westliche Kappe die vier Elemente zeigt; die beiden seitlichen Kappen die Evangelistensymbole; die östliche eine Marienkrönung. Die große Gewölbekappe zum Polygon beherrscht ein segnender und Buch haltender Pantokrator.

Die Chorwände zeigen nördlich im Schildbogenfeld eine große Beweinung unter dem Kreuz mit den Arma Christi. Darunter eine Reihe Propheten, unterhalb denen wiederum ein Figurenfries von Heiligen. An der Epistelseite stehen auf einem gemalten Kaffgesims weitere Heiligengestalten.

<sup>199</sup>) Derartige Inschrift-Medaillons wurden in dieser Arbeit mehrfach erwähnt und auch abgebildet (Abb. 10, 24 Todesdatum, 27 Grabplatte, 28). Durch die schlechten Kirchenrestaurierungen von Wandmalereien sind wenige erhalten geblieben. Es eignet ihnen eine gewisse Selbständigkeit. So konnten sie auch als Steinreliefs ausgeführt werden: Beispielsweise St. Veit an der Glan, ehem. Klarissenkirche, Stifterinschrift von 1323.

<sup>200</sup>) Obersteiner (wie Anm. 192) 142.

<sup>201</sup>) Obersteiner (wie Anm. 192) 144.

<sup>202</sup>) Obersteiner (wie Anm. 192) 138.

<sup>203</sup>) Staunig (wie Anm. 197) 236.

<sup>204</sup>) Eine kunstgeschichtliche Bearbeitung dieser bedeutenden gotischen Wandmalereien existiert nicht.

Unsere begonnene Besprechung der reinen Flächenaufteilung im Chorraum kompliziert sich von hier an. In der untersten Zone, der Sockelwand erscheinen große Tiere, z. T. mit Menschen paarweise zusammengehörig. Alle Tiere beißen mit ihren Rachen in die wirklichen Konsolen der Chordienste. An der nördlichen Sockelwand sind sie mit Heiligenfiguren zusammengestellt. Weitere Heilige stehen an den Polygonwänden neben den Fenstern verteilt <sup>205</sup>).

Ursprünglich das Zentrum bildete die Retabel-artig hinter der Mensa gemalte Kreuzigung. In einer Art Triptychon bildeten links von ihr, an der nördlichen Polygonwand die Kreuzannagelung, rechts die Kreuzabnahme einen Passionszyklus. In der zweiten großen Kampagne blieb die Kreuzigung bestehen, links kamen die Erzmärtyrer Stephanus und Laurentius mit Stifter, rechts eine Wandlungselevation mit nimbiertem Priester und Kerze haltendem, Glocke läutendem Ministranten <sup>206</sup>). Doch sind beide Malschichten heute palimpsestartig durchwachsen (Abb. 22, 23). Seine Fortsetzung und den abschließenden Höhepunkt fand das Passions-Triptychon des Chorpolygons an der Joch-Nordwand mit der großen Beweinungsszene.

Franz Walliser hatte seinerzeit, unter Mitbeteiligung von Otto Demus, Walter Frodl und Eva Frodl-Kraft, eine sehr feine chronologische Abfolge der Wandmalereien festgestellt: 1. Um 1300: Decke. Tiere, die in Konsolen beißen. Drachentiere („gehören der untersten Schichte an. Sie sind gleichsam ein Teil der Architektur.“) neben der Kreuzigung (Abb. 22). Fensterleibungen. — 2. Bald nach 1300: Leidenssymbole und „Grablegung“ auf der Nordwand, Kreuznagelung, Kreuzigung, Kreuzabnahme. — 3. Um 1330: die Einzelfiguren nebeneinander, in der mittleren Zone der Höhe nach, rund um den gesamten Chor verteilt. Links mit den sechs Propheten beginnend. Zweite Kreuznagelung (Abb. 22) (diese eher eine Vorzeichnung oder Synopie). — 4. 1336: Inschrift. „Unterster Gemäldestreifen der Nordwand mit Ausnahme des Fabeltieres.“ — Zuletzt mit gewissem zeitlichem Abstand: 5. Zweite Hälfte 14. Jh.: Stefanus und Laurentius, Messe, Stifter (Abb. 22, 23).

Diese bilden inhaltliche Gruppen: 1. Alle in die Konsolen beißenden Tiere. 2. Passion 3. Figurenzone und es ist doch eher anzunehmen, daß sie in einem einheitlichen Programm alle Flächen bedeckten. Vermutlich gehören am neuralgischen Punkt, wo der hl. Bischof hinter dem Tier erscheint, alle divergenten Teile zusammen. Auf Abb. 21 links vom Inschriftmedaillon (welches als eine zweite hintere Schichte gemalt ist) das dunkle Gewand des hl. Dominikus, unten der Hinterteil des Bären-tieres, rechts Gewandspitzen des Bischofs. Genau gegenüber an der Südwand zerreißt Samson den Löwen, der den Kirchenbau (Dienstkonsolen des wirklichen Chorbaus) zu verschlingen droht; wodurch Samson zu einer äußerst positiven Figur wird (vgl. den Samson im Grazer bischöflichen Palais S. 272).

<sup>205</sup>) So zum Beispiel auch in Gmünd, NÖ., s. u. S. 305).

<sup>206</sup>) II. Kreuzabnahme: v. l. n. r. Frau, Maria hält den Arm Christi, ein Jude umfängt seinen Körper — darunter I. links der Drachenkörper (der am Dienst des Chorbaus nagt), davor die III. Altarmensa mit Kelch darauf — Kreuzabnahme: Josef von Arimathia und Nikodemus (beide Judenhüte), des ersten Arme genau unter dem III. Priesterkopf mit Nimbus, der Priester erhebt die Hostie — der zweite Jude steigt auf einer Leiter empor zum Kreuzbalken. Oben vier Engel. Rechts III. Ministrant, eine Glocke läutend und eine Kerze haltend. Ganz rechts außen Trauernde.

Ähnlich könnte auch der nordseitige Bischof das Bärenuntier bannen. Durch eine große Fehlstelle zwischen beiden wird eine Bestimmung unmöglich gemacht. Der Bischof stand möglicherweise vor dem Tier (helle Farbreste; vgl. ferner sogar den hl. Einsiedler Romedius, der auf einem Bären reitet.) Das Inschriftmedaillon gehört in seine Umgebung, mit der es offensichtlich gleichzeitig ist (vgl. ebenso das Weihekreuz südseitig beim Hirschreiter).

Die Zusammenhänge sind noch weiter verfolgbar. Die Beweinung Christi unter dem Kreuz, bei angedeuteter nachfolgender Grablegung, dürfte eine beabsichtigte Parallelisierung zum Tod des Bischofs Lorenz sein. Jedenfalls zeigt ein eindeutiges Wandmalerei-Epithaph für Katharina von Wildstein, † 1377 mit langer Totengedenk-Inschrift in der Stadtpfarrkirche zu Murau (links neben der Verkündigung mit dem Stifterpaar) eine Grablegung Christi<sup>207</sup>). Nicht zuletzt würden die vernichteten Metnitzer Glasmalereien eine große Lücke schließen.

Unter Beibehaltung der meisten Wandmalereien (nur Retuschen) wurde etwas — wieviel? — später die Kreuzannagelung mit den beiden Diakonen (Abb. 22), die Kreuzabnahme mit der Messe (Abb. 23) in einer doch sehr einschneidenden Veränderung übermalt. Ihr Urheber ist der weltliche Stifter. Die Motivation der Übermalung weist auf die Liturgie: die beiden Diakone, sowie die Wandlungselevation mit der nimbierten idealen Priesterfigur.

Die hinderlichen Irrtümer in der Literatur sollten beseitigt werden. Keinesfalls ließ sich, wie man immer wieder lesen muß, Bischof Lorenz „auf dieser Wand selbst darstellen“ (Hartwagner), allein weil er doch schon verstorben war. (Es dürfte sich um eine Verwechslung mit einem nimbierten Bischof an der Nordwand handeln, unter dem ein großes Tier gemalt wurde (vgl. dagegen Pürgg, S. 291) Abb. 20<sup>208</sup>). Bemerkenswert ist und bleibt, daß Passionsszenen durch persönliche, konkret historische, ereignishaft-aktuelle, kirchliche und liturgisch-priesterliche Anspielungen und Motive bewußt ersetzt wurden.

### *Bergreichenstein / Kašperské Hory, Böhmen — Pfarrer Friedrich, †1330*

Zu den bedeutendsten gotischen Wandmalereien in Böhmen gehört die Ausmalung des Chores der St. Nikolaus-Pfarrkirche im Bergreichenstein/Kaşperské hory (Bezirk Schüttenhofen/Sušice. Die Stadt liegt 50 km nördlich von Passau bzw. 20 km von der bairischen Grenze entfernt)<sup>209</sup>). Die reichen Silberbergwerke hatte Kaiser Karl IV. durch die nahe gelegene Burg Karlsberg/Kaşperk schützen lassen.

<sup>207</sup>) ÖKT 35 Murau, 363, Abb. 426. Die Inschrift lautet: *Anno. Domini. M. CCC. LXX. VII. hie leit fraw Katrey von Wilthausen herrn rudolfs otten tochter von liechtenstain die hat / gestiftt ain ewige mess und ain ewic liecht vie ain en ewigen iartag auf sand alter die gestorben ist an / sand partolomestag.*

<sup>208</sup>) In Pürgg ist eine wirkliche, historische Persönlichkeit und bei einer ihr zustehenden Tätigkeit als Bischof festgehalten worden.

<sup>209</sup>) *Umelecke památky čech* Bd. 2 (k—o) (Prag 1978) 44. — Vlasta Dvořáková, Josef Krása, Anežka Merhautová, Karel Stejskal *Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1300—1378* (London 1964) 139, T III, 9. — Hg. Jaroslav Pešina *Gotická nástěnná malba v zemích českých* I. 1300—1350. (Prag 1958) 198—206, 384, (deutsch), Abb. 56—59. — *Topographie von Böhmen* Bd. 12 Schüttenhofen (Prag 1900) bes. 36 ff.; 36 Abb., Tafel.

An der Nordwand des Chores fällt ein großes dreiteiliges Wandbild durch zwei Inschriften besonders auf (Abb. 24)<sup>210</sup>. In einer Architektur kniet neben der hl. Dorothea (welcher der Christusknabe den Blütenkorb überreicht) unten ein weltlicher Stifter, welcher den rechts als Zentrum in einer Arkatur stehenden hl. Nikolaus anbetet. Von den Händen des Stifters nimmt ein langes Spruchband seinen Ausgang, von dem ein geringer Teil gelesen werden konnte<sup>211</sup>: „(IO)HANNES CHU/G/NER/US EST PRIMUS FUNDATOR HUIUS EC-CLESIAE, PRO S. QUEDI UM ORARE TENI/TUR ORMAN IN/HOC/TEMPLO DE. Womit der „erste“ Gründer der Kirche Johannes Chugner identifiziert ist. Ganz rechts bildet ein polygonaler Zentralbau den Abschluß des Triptychons, geöffnet durch seine reichste Arkade. Auf das bisherige abgebildete „Langhaus“, mit dem Kirchenpatron beim Hochaltar folgt der „Chor“, der bezeichnenderweise als selbständiger Zentralbau gesehen und abgebildet wird. In seinen Innenraum kann man hineinblicken: ein Priester in Alba und schwarzer Kasel, mit Tonsur (ohne Nimbus) erhebt die Hände wie bei der Wandlungselevation, aber ohne Hostie. Es handelt sich also nicht um eine symbolische Personifikation, sondern um eine historische Person. Auf der Altarmensa stehen Kelch und Kerze. Sie sind als Goldschmiedearbeit, goldgelb, detailliert wiedergegeben, während ein blaues, ganz glattes schlichtes „Altarkreuz“ von der Mensakante aufragt (dieses Kreuz könnte man, wegen seiner andersartigen, unwirklichen Wiedergabe, auch als Zeichen auffassen. Unter der Malerei die wirkliche Sakramentsnische des Chores). Ein Inschrift-Medaillon unterhalb des Priesters gibt nähere Auskunft: A(NNO). D(OMINI). M(ILESIMO). C./ C. C. X. X. X. IN / DIE. BEATI. S/ ERVACII. FRI/ D(E)RICUS. PLE/ BAN(US). O(BIIT)<sup>212</sup>. Ähnlich wie in Metnitz, war der Priester während der Erbauung oder Ausstattung der Kirche verstorben, er wurde im Bilde bei der Messe — als Epitaph-Wandmalerei festgehalten (also keine allgemeine Meß-Szene) und dazu meldet die Inschrift sein Todesjahr 1330 und seinen Todestag für die Totengedächtnisfeiern im besonderen und sein Andenken im allgemeinen.

### Langenlois

Die ursprünglich einschiffige romanische Pfarrkirche des hl. Laurentius in Langenlois, die noch im Jahre 1319 nur einen genannten Altar besaß<sup>213</sup>), wurde im 2. Viertel des 14. Jh.s erweitert. Nicht ganz einheitlich und zu ungleichen Zeiten, wie die tw. asymmetrischen Seitenschiffe beweisen. Der Ostabschluß des Südschiffes, als Nebenchor, ist urkundlich gesichert und durch seinen Turm identifiziert: 1359 gibt der Pfarrer Laurenz einem Kaplan eine Stiftung zu der Dorothea-Kapelle im Turm<sup>214</sup>), nachdem bereits 1355 die Stiftung zum Turmbau vorangegangen war.

<sup>210</sup>) Wie auch auf unserer Abb. 24 ist leider gerade das Inschrift-Medaillon unten auf allen Fotos immer beschnitten. — Ganz: wie Anm. 209, Top. Böhm. 36 Abb.

<sup>211</sup>) Pešina (wie Anm. 209) 200.

<sup>212</sup>) Pešina (wie Anm. 209) 201.

<sup>213</sup>) GB I, 463. — Zur Kirche vgl. ÖKT 1 Krems 287—291.

<sup>214</sup>) August Rothbauer *Nochmals: Die Langenloiser Pfarrkirche* in UH 31 (1960) 67—69, bes. 68.

Das nördliche Seitenschiff weist jetzt noch bemerkenswerte Wandmalereien und zwar vor allem in den Laibungsflächen der Scheidarkaden auf. Wie sehr sie auf Sichtbarkeit berechnet waren, wird durch die Tatsache beleuchtet, daß sie gemeinsam ostseitig angelegt, vom Eingang her für den Eintretenden als Abfolge zu sehen waren. Diese Erkenntnis ist wichtig, weil sie alle um 1340 gleichzeitig sind und miteinander ein Programm bilden, dessen Abschluß der nördliche Nebenchor wird. Hochaltarwärts gesehen folgen nun aufeinander: Kreuzifixus mit Maria und Johannes (möglicherweise zu einem ehemaligen Kreuzaltar im Mittelschiff gehörig). Schutzmantelmadonna mit zwei Stiftern. Die geringen Reste einer Christus-ungläubiger-Thomas-Gruppe <sup>215</sup>).

Die den nördlichen Nebenchor bzw. das nördliche Seitenschiff abschließende östliche Stirnwand zeigt links von ihrem einzigen Fenster in der Mittelachse ein Meßmysterium mit nimbiertem Priester und Wandlungselevation, rechts davon die Arma Christi gemalt (Abb. 25, 26). Nachdem ein Kreuzifix bereits vorhanden ist, darf man in der mittleren Glasmalerei einen Schmerzensmann erwarten und rekonstruieren. Wir haben es immer wieder mit mehrteiligen Programmen, meist Triptychen oder Faltschirmen von Chorpolygonen, zu tun, die eine inhaltliche Komplettierung oder Einheit bilden. Oft in Zusammenhang mit dem Meßmysterium. In seiner gründlichen und tiefschürfenden, historisch-religiöse Zusammenhänge aufhellenden Studie über die Arma Christi hat Rudolf Berliner eine ähnliche Gruppierung in Oberwälden (Württemberg) erläutert <sup>216</sup>). Im Fenstergerüst Kreuzannagelung und Kreuzszene, links Schutzmantelmaria, oben Auspeisung des Jonas durch den Walfisch, rechts Christus mit Leidenswerkzeugen. „Das Programm der drei inhaltlich zusammengehörenden Darstellungen ist klar: Maria als Fürbitterin bei dem Erlöser für Gewährung der Auferstehung zum ewigen Leben“ (Berliner). In Langenlois ist in der Zeit vor 1343 ein Gottesleichenaltar erwähnt <sup>217</sup>), den man hier wird lokalisieren dürfen und der vom Pfarrer selbst betreut wurde. Für die Darstellung des Meßmysteriums, welches wie in Droß oder Metnitz den Altar „untermalt“, ihn folienartig hinterlegend illustriert, als realisierendes Retabel, ist das Auftreten von Waldensern (Ketzer) unmittelbar zuvor, um 1310/1320 von besonderem Interesse <sup>218</sup>). In Droß erschienen die Ketzer besser erfassbar, wenn auch nur in ihrer Kontrastierung, durch die Überbetonung ihrer eigenen Gegensätzlichkeit. Der gemeinsame Kremser Raum war ein Zentrum der Ketzerbewegung. Droß und Langenlois liegen nur acht Kilometer voneinander entfernt. Diese Bilder des Meßmysteriums in der Wandmalerei kommen fast ausschließlich im 2. Viertel des 14. Jhs vor.

Als zwei Bilder miteinander kombiniert, begegnen Kreuzigung einerseits und Schmerzensmann andererseits, letzterer vor einem Kreuze stehend und von den Arma Christi umgeben, bereits nahe in der Wachau, in der ehemaligen Kapelle

<sup>215</sup>) L a n c (wie Anm. 123) 142/3.

<sup>216</sup>) Rudolf Berliner *Arma Christi in Münchner Jahrbuch für bildende Kunst* III (1955) 35—152. — *Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg Donaukreis II.* (Eßlingen 1924) 126—127, Abb. 114, 115.

<sup>217</sup>) GB I, 466. — FRA II/6, 294 nr. 140. „auf gotes leichnam alter.“

<sup>218</sup>) „Um jene Zeit waren Waldenser (Ketzer) in Leubs“. GB XI, 403. — Siehe dazu im besonderen unten S. 332 Droß.

des Erlahofes zu Spitz, die mit dem Ablass von 1309 zu verbinden und datieren sind <sup>219</sup>).

Zu den Arma Christi der rechten Wandhälfte fügt sich am besten ein Schmerzensmann — als Glasmalerei im Fenster (die Komplettierung eines Bildgedankens durch verschiedene Medien ist allerdings in der Gotik selten, erst im Barock wesentlich), darunter wird wahrscheinlich der Gottesleichenam des genannten Altars, Grab Christi oder Fronleichenam zu rekonstruieren sein <sup>220</sup>). Gelegentlich und zwar bei senkrecht axialen Bildprogrammen, die Inhalte knapp und konsequent aneinander reihen (Apsiden, Fassaden, Elfenbeinreliefs, Glasfensterbahnen, Tympana) taucht unten der Schmerzensmann aus dem Grabe auf. So auf einem Altarretabel aus Köln, vermutlich aus dem Klarissenkloster stammend. Das zentrale Bildfeld inmitten der Passionsszenen bildet dort die viermal so große Kreuzigung mit den Arma Christi <sup>221</sup>). Nicht nur wird man an Altäre mit plastischer Kreuzigung im Schrein und gemalten „erläuternden“ Passionsszenen (wie auch ähnlich die italienischen gemalten Kreuze) an den Flügeln erinnert, sondern es haben sich tumbaförmige Hl. Gräber erhalten, die geschlossen aufgemalt Passionsszenen u. a. tragen und geöffnet das Corpus Christi sehen lassen. Interessant wäre die Frage, ob es tischförmige Gottesleichenaltäre gegeben hat, mit dem toten, liegenden Körper Christi unten im Gehäuse ruhend — in der Art von Grabmalern, über dem dann Messe gelesen wurde (wie bei Heiligengräbern).

Die Arma Christi dienten der selbständigen frommen Betrachtung und dafür wurden eigene Ablässe verliehen <sup>222</sup>). Manchmal wurden die Leidenswerkzeuge unmittelbar auf dem Altar liegend wiedergegeben, wie auf dem großen Weltgerichtsfresko Cavallinis in Sta. Caecilia in Trastevere in Rom (um 1293) <sup>223</sup>). Allerdings wird der eucharistisch-liturgische Arma Christi-Schmerzensmann erst im 15. Jh. voll entwickelt, als weniger der Priester, sondern mehr das Sakrament im Vordergrund stand. In einzigartiger Weise überzeugt als Bilddokument die Illumination im Mettener Evangeliar von 1414/15 <sup>224</sup>).

Ein Schmerzensmann schwebt über der Altarmensa, er fußt unmittelbar in Hostie und Kelch des Priesters bei der Wandlungselevation. Zu seinen Knien weltliche Stifter oder Gläubige; fliegende Engel halten Kerzen und Weihrauchfässer (vgl. Dross). Vielfache Spruchbänder verweisen auf Gegenwart des Körpers Christi und geben nähere Erklärungen. In Österreich wird dieser Typus etwa durch die Wandmalereien in St. Johann an der Sierning/am Steinfeld bei Ternitz <sup>225</sup>) oder Spital am Semmering (Sakramentshäuschen) vertreten. Den Höhepunkt bildet zweifellos die Sakramentsnischen-Fassade in St. Sebald in Nürnberg: Oben eine

<sup>219</sup>) L a n c (wie Anm. 123) 286/7. — ÖZKD 1969, 167, Abb. 198.

<sup>220</sup>) Ein solcher war in Rapottenstein vorhanden (von etwa 1350), er ist aber mittlerweile verschwunden. ÖKT 8 Zwettl, 2 Großgerungs (1911) 275, fig. 237.

<sup>221</sup>) B e r l i n e r (wie Anm. 216) 60, Bild 13. — Katalog *Franz von Assisi* (wie Anm. 162) (Krems 1982) Farbtafel 42 (nach S. 658).

<sup>222</sup>) B e r l i n e r (wie Anm. 216) 48.

<sup>223</sup>) B e r l i n e r (wie Anm. 216) 46.

<sup>224</sup>) Katalog *Eucharistia. Deutsche eucharistische Kunst* (München 1960) 50 Nr. 9, Abb. — Abb.: Albert B ö c k l e r *Deutsche Buchmalerei der Gotik* (Königstein im Taunus 1959) 32 FarbAbb.

<sup>225</sup>) L a n c (wie Anm. 123) 260. — Vgl. Anm. 355 bzw. 356.

Taube (vgl. Dross), außen Schmerzensmann. Unten kniende Stifter; flankierende Leuchter-Engel — offenbar für wirkliche brennende Kerzen! Über der Nische: Gnadenstuhl-Kruzifix, darunter: Grablegung.

Den Beleg und Beweis für die literarisch bekannte Gleichsetzung der Leidenswerkzeuge Christi mit dem Altargerät, wie sie in Langenlois gegenübergestellt sind, — bietet eine in Österreich erhaltene Buchillumination dieser Zeit, der oben erwähnte Heilsspiegel in Kremsmünster von ca. 1330, aus dem seeschwäbischen Kloster Weissenau beim Bodensee stammend. Diese „Typologie“ ist besonders wertvoll, da sie z. B. in dem nieder- oder oberösterreichischen *Speculum humanae salvationis* von 1336 (Wien, ÖNB. cod. s. n. 2616) nicht aufscheint, obwohl sie dort viel detailreicher ist<sup>226</sup>). Text und Bild geben die Erklärungen, siehe Abb. 15 (fol. 40 va).

Allerdings muß man den eigentlichen Text in der Spalte dazu lesen, da die — Rot beigefügten Bilderklärungen nicht alles sagen. Über dem Bildfeld ist der gesamte Inhalt angegeben: *Conversatio b(ea)te v(ir)ginis p(ost) asce(n)sio(n)em do(mini)*. Nach der Himmelfahrt Christi — sein Haupt blickt oben aus dem „Himmel“ (Kreis) herab! — schreitet Maria: in der Bildmitte als große trauernde Figur, nochmals die Stätten des Lebens Jesu und der Passion ab und hält mit ihnen ein „Gespräch“<sup>227</sup>). Eine Folge von acht Teilbildern beginnt links unten und endet rechts unten. Der Engel ist jener der Verkündigung in *Nazareth* (a). Esel und Ochs verkörpern die Geburt im Stalle zu *Bethleem* (b). Das letzte Abendmahl ist durch Gegenstände wiedergegeben: Tisch mit Doppelbecher, Fisch in Schüssel, Socken der Fußwaschung *Cenaculum i(i)erusalem(e)ns(e)* (c). Die beiden obersten Bilder tragen ihre Legenden jeweils links bzw. rechts außen vom Bildrand: senkrecht geschrieben. (Oben hatte der Schreiber schon den Gesamttitel angebracht.) Kübel, Messer, Schwamm — Stab, Lanze, Schwert sind beschriftet *Locus in quo captus est vel fuit* (Der Ort, wo er gefangen genommen wurde und gefangen war (d). Auf der rechten Bildhälfte sind ganz oben die drei Kreuzesnägel, Geißel und Peitsche, die Dornenkrone (auf einem Ständer) aufgereiht und *passio* benannt (e). Die folgenden, auf einem (unsichtbaren) Altartisch stehenden Kerzenpaar, Standkreuz und Kelch würden konsequenterweise die Bezeichnung *Locus calvarie* tragen. Damit sind Mensa mit Altargerät dem Kalvarienberg gleichgesetzt (f). Als vorletztes das leere Grab mit der Osterfahne der Auferstehung *Sepu(l)chru(m) d(omi)ni i(e)h(s)us* (g). Abschließend die Fußabdrücke Christi nach seiner Himmelfahrt am *mons oliveti* (h). In dem lateinischen Text unterhalb wird etwas genauer ausgeführt die Einsetzung der Eucharistie: *Item visitavit [Maria] montem syon ubi [Christus] pedes discipulorum lavavit / Et sacramentum primitus instauravit*. Damit ist hier, zusätzlich der Leidenswerkzeuge, und des Letzten-Abendmahls-Tisches, die Gleichsetzung von Altartisch und seinem Altargerät: Kreuz, Kerzen, Kelch mit dem „Kalvarienberg“ und der Eucharistie von Zeitgenossen festgestellt und abgebildet.

Eine abbildende Institutionalisierung erfolgt durch die festhaltende Dauerhaftigkeit der Wandlungselevation, in Langenlois mit genau realistischen Details: eine

<sup>226</sup>) Katalog *Frühe Habsburger* (wie Anm. 147) Farbabbildung 20 b, KatNr. 248.

<sup>227</sup>) Wie Anm. 175. Neumann 35. Irrtümlich wurde unter (f) nochmals „Leidenswerkzeuge“ angegeben, anstatt des Altargeräts. Man vermißt den Hinweis auf den Haupttext.

Patene bedeckt den Kelch, der Altarbehang trägt ein Aurifrisium. Unmittelbar stellvertretend am wirklichen Altar und in einer nahezu plakativen Großform.

Einen eigenwilligen Beitrag zur „Ikonographie“ eines Chores durch den Priester liefert die Kirche des 1340 bzw. 1341 gestifteten Spitals in Weitra<sup>228</sup>). Den figürlichen bildhaften Szenen in den Wandmalereien des Langhauses stehen an die Wand gemalte, lange Inschriften im Chor gegenüber.

### *Kirchberg am Wagram: Pfarrer Ulrich, † 1345*

In der heute ganz barock anmutenden, einheitlich dreischiffigen Pfarrkirche St. Stefan zu Kirchberg am Wagram stecken viele gotische Bauteile verborgen. Die ursprünglich romanische Saalkirche wurde noch in der Gotik zu einer mächtigen Staffelkirche erweitert. Ein mehrjochiger Langchor mit geradem Schluß, der unter sich ein Ossarium (Beinraum) birgt und ein — wieder freigelegtes — Ostfenster mit Maßwerkresten aufweist, dürfte dem 14. Jh. entstammen. Wenn auch ein gotischer Bauteil oder Innenraum heute nicht mehr als solcher zu sehen ist, so hat sich doch als Zeuge ein besonders wertvolles Denkmal erhalten: die Grabplatte des Pfarrers, des 1345 verstorbenen Ulrich von Bierbaum. Sie zeigt im unteren Medaillon den bedeutenden Pfarrer vor einem Kreuz kniend (Abb. 27), so wie auf seinem Rundsiegel<sup>229</sup>). Darüber gleichfalls geritzt das Lamm Gottes im zweiten Medaillon, mit der Umschrift † AGNUS. DEI. MISERERE. NOBIS. Es ist ein wichtiges, datierbares Monument auch der Figurenkunst. An der Umschrift der Grabplatte blieben Todesjahr(zehnt) und Todestag freigelassen, weswegen Pfarrer Ulrich noch selbst die Platte hatte meißeln lassen: † ANNO D(OMI)NI. MCCC . . . O(BIIT). ULRICUS. PL(E)B(ANU)S. SUP(ER). WACRAIN. † ISTE. LAPIS. PATREM. TEGIT. ET. PROLEM. QUOQUE. MATREM. GERUNGUM. ETEOLDAM. Unter diesem Stein ruhten also nicht nur Pfarrer Ulrich, sondern auch seine Eltern. Gerade Geistliche widmeten sich dieser Pietät schon früh. Pfarrer Ulrich gab mit der 1344 erbauten St. Jakobskapelle den entscheidenden Anstoß zur gotischen Kirchenerweiterung.

### *Maigen*

Recht unversehrt erhalten geblieben ist der gotische Langchor in Maigen (Waldviertel, BH. Horn), aus zwei quadratischen Jochen und mit geradem Schluß. Die innen freigelegten Wandmalereien zeigen, wie solche Chöre ausgesehen haben, aber nur selten denkmalpflegerisch restauriert sind. Die romanische Burgkirche<sup>230</sup>) zu Maigen, der Pfarrhof ist der ehemalige Rittersitz der Herren von Maigen, wurde im 14. Jh. zur Pfarrkirche erweitert. Ein häufiger Vorgang, wie er besonders in Dross ausgezeichnet zu sehen ist. Damals wurde der Lang-

<sup>228</sup>) Wolfgang Katzenschlagler *Die Bürgerspitalskirche in Weitra und ihre Restaurierung* in ÖZKD XXVII (1973) H 3/4, 169—176. — Ernst Bacher *Die Wandmalereien in der Spitalskirche von Weitra* ebenda, 176—181.

<sup>229</sup>) Otto Fandl *Die Wallfahrtskirche von Kirchberg am Wagram* (1980) bes. 16.

<sup>230</sup>) Leider wieder einbetoniert, jedoch blieben einige interessante romanische Fenster sichtbar. Ursprünglich war nur der Saal vorhanden, woran ehemals eine Apsis oder Chorquadrat anschoß. — ÖKT 5,1 95—97.



chor angebaut. Seine Wandmalereien werden gegen die Mitte des 14. Jh.s datiert<sup>281)</sup>.

An der Ostwand des Chores ist auch, in der Art eines Stifters, ein Priester kniend, in eine weite Kasel gehüllt, mit Tonsur und heute leerem Spruchband dargestellt.

Dieses Bild ist sogar die älteste Nachricht von einem Pfarrer bzw. einer Pfarre in Maigen.

Die Urkunden nämlich setzen erst mit merklichem Abstand ein. Vor 1376 muß der erste genannte Pfarrer schon einen Vorgänger gehabt haben<sup>282)</sup>. Dieser Pfarrer Anton Prost war Schreiber in der Kanzlei Herzog Albrechts III. Die dann folgenden Pfarrer waren alle bedeutend, und Maigen wurde, nach den Maissauern 1430, eine reiche landesfürstliche Pfründe, an der die Pfarrer einen Vertreter hielten.

Offensichtlich handelt es sich bei dem vergrößerten Chor um den „Pfarrgründungsbau“ und bei dem abgebildeten geistlichen Stifter um den ersten Pfarrer. Leider bleibt dieser anonym. Kirchengeschichtlich gab es wohl nur eine kurze Zeitspanne zwischen Burgkaplanei und Vikariat. Aufschlußreich ist der Vergleich vor allem mit Droß (s. u. S. 317). Gemeinsamkeiten ebenso wie Unterschiede treten deutlich hervor. In Maigen wird man im Ostjoch von Aposteln in Medaillons umgeben, die rechts zuletzt in einem Schmerzensmann — hier die Variation der Gestalt Christi — münden, dessen Blut aus der Seitenwunde in den Kelch fließt. Also eine andere eucharistische Konzeption, die sich gleichfalls auf den Altar und auch Priester bezieht. Der Pfarrer selbst ließ sich nicht so monumental-denkmalartig wie der Plebanus zu Droß verewigen. Ikonographisch folgt seine Wiedergabe demütig kniend der früh- und hochmittelalterlichen Tradition des Stifters. Er ist ganz aus der Mitte gerückt, weil die Kreuzigung mit Maria und Johannes in die linke obere Schildbogenwand, links vom Ostfenster verlegt wurde (es fehlen heute die Glasmalereien), denn die Apostelmedaillons sitzen verhältnismäßig hoch. Der erste Maigener Pfarrer ist also platzmäßig ganz nach außen, direkt neben die Rippen des Gewölbes versetzt. Hingegen in Dross nimmt der Plebanus Johannes eigentlich den zweitbesten Platz nach dem Kruzifix ein, da er durch Isolation viel mehr auffällt, als das weltliche Stifterpaar unter dem Kreuz und genau in Augenhöhe über der Altarmensa erscheint. Ganz abgesehen davon, daß er zweimal dargestellt ist. Oder seinen eigenen Namen als Beischrift trägt — während der Maigener Pfarrer eine Fürbitte zu Christus hin gehabt hatte. Obwohl nur die Vorzeichnung erhalten ist, kann man bei dem Kopf des Maigener Geistlichen sagen, da zwischen seiner Stirn und Glatze nur ein Strich gezogen ist, wodurch eine Tonsur überflüssig wird, bzw. der Kopf nur seitliche Haarbüschel trägt, daß er älter gewesen sein muß. Diese Feststellung läßt ein Vergleich mit allen anderen Priesterdarstellungen zu. Immerhin ist er wenigstens in gleicher Körpergröße wie Christus, Maria und Johannes wiedergegeben.

<sup>281)</sup> L a n c (wie Anm. 123) 159—162, Abb.

<sup>282)</sup> GB IV, 478 f.; VIII 657, 285; IX 449, 368; XI 177, XII 638 f. — Angaben eines Anonymus vom Ende des 18. Jh.s (GB IV, 480) haben vielleicht einen wahren Kern — Stiftung einer Pfarre durch den letzten Herren von Maigen (wie bei Klosterstiftungen) — doch stimmen viele Einzelangaben, zumal Daten, nicht.

An dem Chorbau ist die neue Liturgie mitgeplant worden: in der Südwand des Ostjoches folgen aufeinander Sitznische (zeitweise für Diakon und Subdiakon dienend, wenn sie während der Messe saßen), eine Lichtnische und die Piscina, deren zugehöriger Wasserspeier außen erhalten geblieben ist (vgl. Abb. 18)<sup>232a</sup>). Diese Sockelwand wird zur Gänze von den genannten drei Nischen beansprucht, ist also vollständig mitgeplant. Die großen, raumbeherrschenden Apostelmedaillons schaffen durch ihren Zeigegestus und ihre Spruchbänder eine wirbelartig umlaufende Bewegung, die in reizvollem Kontrast zu dem Kastenraum steht. Der Sinn ist sicher, daß sich der Pfarrer mitten unter den Aposteln befindet. (Vgl. auch Bruck an der Mur, S. 316). Die eigentlichen Bildszenen sind stark nach oben verlagert und zeigen chronologisch eigenwillige Sprünge, die wohl durch die Raumhierarchie und Raumverspannung erklärt werden können. Eine bemerkenswerte Überecklösung wie bei den Pseudopolygonen<sup>233</sup>) bietet die Verkündigung in der SO-Ecke, mit Gabriel links und Maria rechts über die Raumecke auseinandergeklappt<sup>234</sup>). Durch die Überwindung des Trennenden entsteht eine Art Sieg der Ikonographie, des Inhaltes über den Raum. Obwohl ein ehemaliges, abgeschlagenes Kaffgesims eine horizontale Zäsur schuf, welche die umlaufende, unlesbare Inschrift darüber wiederum rundum verband, und im Vergleich zu dem andersartigen, wenig älteren und nahen Dross, eine stärkere Raumeinheit des Pfarrgründungs-Presbyteriums erkennen läßt<sup>235</sup>), ist hier das Erlebnis des Raumes als mittelalterliches Simultanbild ausschlaggebend. Es ist dies ein spezifischer Langchor-Typus, der die Einheit Architektur — Liturgie — Malerei — Stifter als Geschichtsdenkmal komplettiert und beinahe perfektioniert.

### *Strögen: Pfarrer Ulrich, † 1349*

Die Koppelung eines Langchores aus der ersten Hälfte des 14. Jhs mit dem Grabmal des Bauherren und Pfarrers begegnet nochmals in der Kirche zu Strögen (bei Horn)<sup>236</sup>). Zwischen 1315 und 1349 wird Pfarrer Ulrich genannt. Er muß den Langchor erbaut haben, wenn auch keine genauen Baudaten vorliegen (möglicherweise kann man eine Ewig-Licht-Stiftung um 1330 für den Bauabschluß heranziehen)<sup>237</sup>). „Dieser Pfarrer Ulrich war für Kirche und Pfarre Strögen ein großer Wohltäter, da er mehrere Grunddienste und Grundstücke kaufte“<sup>238</sup>).

<sup>232a</sup>) Josef Braun *Der christliche Altar* (München 1924) II, bes. 617, 623 T. 357 [c].

<sup>233</sup>) In einen rechteckigen, mit geraden Wänden im Aufgehenden schließenden Chor wird ein 5/8- oder ähnlicher Vieleckschluß mittels Eckzwickeln im Gewölbe eingehängt. Z. B. Ursulakapelle in Krems (Wagner-Rieger wie Anm. 300).

<sup>234</sup>) Dies war sicher Absicht und hatte einen besonderen Sinn. Gar nicht so selten, beispielsweise auch in der Burgkapelle zu Aufenstein am Brenner im 2. Viertel des 14. Jhs, dort die Madonna mit Kind an der Ostwand, die anbetenden hl. drei Könige an der Südwand. Vgl. ÖZKD 1969, Abb. 230. Vgl. weiters Dross, wo die schrägen Fensterleibungen in das Bildprogramm (polygonalisierend) einbezogen sind.

<sup>235</sup>) In Dross ist die quaderhafte Raumform klar, das Bildprogramm eher springend — letztes in Maigen aber räumlich bezogen und verspannt. Beide liegen geographisch nur etwa 25 km und zeitlich wenige Jahrzehnte voneinander entfernt.

<sup>236</sup>) ÖKT 5, 1 (1911) 345 f. — GB XIII, 1951, 425 ff. — FRA II/21, 27—92, bes. 43 50, 51, 92; 142, 146, 148, 192. — GB VI, 176, 178, 241.

<sup>237</sup>) GB XIII, 426.

<sup>238</sup>) Honorius Burger *Geschichtliche Darstellung der Gründung und Schicksale des*

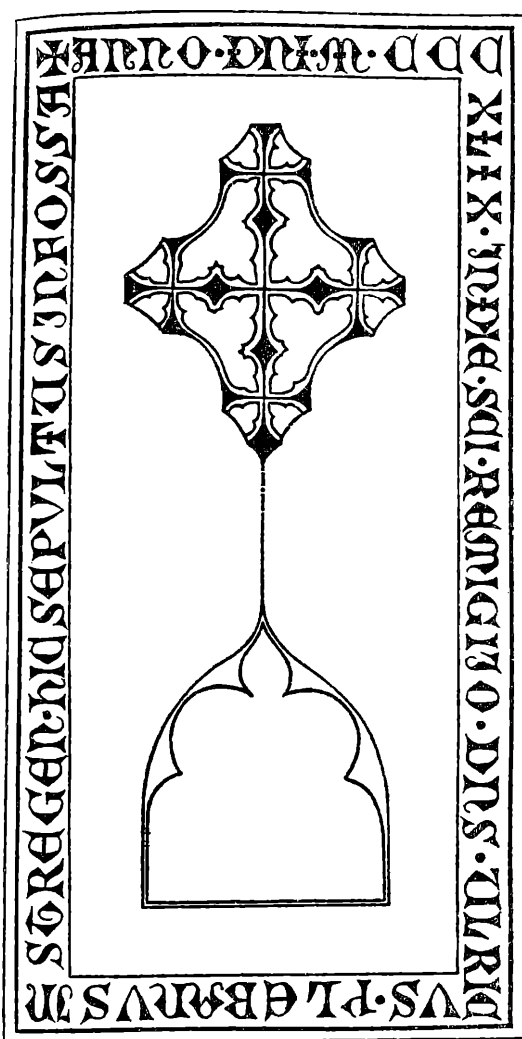


Fig. 8: Strögen, Pfarrkirche. Grabplatte des Pfarrers Ulrich † 1349. (Nach K. Lind).

Der Langchor besitzt hohe Stilqualitäten und wurde von G. Seebach mit der Bautätigkeit im Stift Altenburg bzw. als „verkleinerter Nachbau“ von dessen Langchor unter dem „Fundator“ Abt Seyfried eingestuft<sup>239</sup>). Besonders auffallend sind die reichen, zartlinig gesponnenen Maßwerkformen auf Ulrichs Grabplatte von 1349 (Fig. 8)<sup>240</sup>).

*Benediktinerstiftes St. Lambert zu Altenburg in Nieder-Oesterreich, dessen Pfarren und Besitzungen, und mehrerer hiesige Gegend betreffender Ereignisse* (Wien 1862) 154 f., bes. 156.

<sup>239</sup>) Seebach (wie Anm. 182) 56, Abb. 26, 31, 42, 43.

<sup>240</sup>) Karl Lind *Kunsthistorischer Atlas* Bd. X, Grabdenkmale (Wien 1894) T XV,

Auch historisch ergab sich hier eine bemerkenswerte Situation, die gewisse Analogien zu den Pfarrgründungsanlagen wie Dross und Maigen aufweist, die aber andersartig ablief. Der im Jahre 1186 verstorbene Gebhard II. von Rebgau hatte das Patronat über die Pfarre Strögen dem Kloster Altenburg übergeben<sup>240a</sup>). Jedenfalls wird 1288 der Strögener Pfarrer als Kaplan des Abtes von Altenburg und der Abt 1299 als Patron überliefert<sup>241</sup>).

Aufschlußreich ist eine Reihe von Urkunden, welche praktisch die Inkorporation der Pfarre Strögen in das Stift Altenburg schrittweise markieren, beginnend mit dem Ersuchen des Kardinallegaten Guido, die Begründungen Altenburgs zu prüfen, am 18. August — die Initiative muß der Einverleibung am 2. September vorgegangen sein — und dem Tod des Pfarrers Ulrich am 1. Oktober 1349<sup>242</sup>). Offensichtlich hat Pfarrer Ulrich diese Inkorporation selbst unterstützt und betrieben (perfekt war sie erst 1380), nachdem die Pfarre durch ihn zu Reichtum gelangt und ausgebaut worden war. So hat man ihm — wohl ursprünglich im Zentrum des Chores und vor dem Hochaltar (vgl. oben S. 291) — dieses Denkmal gesetzt: ANNO D(OMI)NI M CCC XLIX IN DIE S(AN)C(T)I REMIGII O(BIIT) D(OMI)N(U)S ULRICUS PLEBANUS IN STREGEN HIC SEPULTUS IN FOSSA.

### *Gmünd: Pfarrer Laewther, 1351*

Zum Andenken an Friedrich *Dwirka*

Eine der ältesten romanischen Kirchen des Waldviertels, die bedeutende Kuenringergründung in Gmünd (um 1200 durch Hadmar II.), ist durch die jüngste Erweiterung endgültig dahingegangen. Heute ist die romanische Ostturmkirche kaum noch erkennbar. Nunmehr mußte auch — nachdem bereits das 19. Jh. viel verändert, aber immerhin bemerkenswerte neugotische Altäre und Glasmalereien hinterlassen hatte — der hochgotische Chor daran glauben. Von einer mittelalterlichen Kirche kann man nur noch in dem rudimentierten, steinsichtigen Langhaus reden, in dem aber fast alle Wandmalereien abgeschlagen worden sind; gerettet wurden 1982 Reste der Bemalung nur im südlichen Nebenchor<sup>243</sup>).

fig. 2. — Der Vergleich zu Kirchberg bzw. Jedenspeigen (fig. 10), den beiden selbstbewußt-persönlichen Figuren drängt sich auf — man darf als Hypothese aufstellen, daß die Kreuzdarstellung (mit sozusagen innewohnendem Bild/Figurenverbot) auf den Einfluß des asketischen Klosters Altenburg zurückzuführen wäre; auch ist die Strögener Grabplatte heute Ersatz für die einst dort vorhandenen mittelalterlichen Grabmäler, wie auch Kloster Altenburg die Nekropole seiner Umgebung war. G. Seebach vergleicht das Grabkreuz mit einem (u. a.) von ihm sensationell und höchst verdienstvoll ausgegrabenen Schlußstein im Klosterkreuzgang Altenburgs, auf welchem ebenfalls ein Kreuz mit Wierderkreuzchen aus lauter kleinen Paß-Bögen herausgeschnitten ist. O. Prof. Walter Koch bestimmte die Grabplatteninschrift als paläographisch modern; somit dürfte sie zum Zeitpunkt des Todesjahres 1349 angefertigt worden sein. (Vgl. auch Gmünd 1351, Abb. 28.).

<sup>240a</sup>) Mündliche Hinweise von G. Seebach.

<sup>241</sup>) GB XIII, 426. Diese beiden sind eindeutige, genaue Nennungen.

<sup>242</sup>) GB XIII, 427.

<sup>243</sup>) Werner Kitlitschka *Die bauliche Erweiterung und Innenrestaurierung der Pfarrkirche St. Stephan in Gmünd* in ÖZKD XXXVIII, H 1/2, 1984, 71—73. — Lanc (wie Anm. 123) 87—89. — *Festschrift Gmünd—St. Stephan* (Gmünd 1982). — Rudolf Wagner *Gmünd—St. Stephan* (St. Pölten 1978).

Früher hatte Gmünd bedeutende Pfarrer, auch als Künstler und Maezene! aufzuweisen: so vor allem im späten 13. Jh. den Geschichtsschreiber Heinrich von Hainburg, der in seinem Lebensabend das Chorgestühl des mährischen Zisterzienserklosters Saar schnitzte. Dann klafft in den Urkunden eine riesige Lücke, das ganze 14. Jh. hindurch. Von den Pfarrern in Gmünd gibt bereits der wahrscheinlich früheste Priestergrabstein Österreichs Zeugnis, der durch Meßbuch und Kelch neben dem Kreuz ausgezeichnet ist<sup>244</sup>). Jüngst wieder ans Tageslicht kam das Monument eines bisher unbekannt gebliebenen Pfarrers von Gmünd — als man die gotischen Chorwände abriß.

Links von einer sogenannten Kreuzigung mit Gedräng (an der Nordwand des Polygons) an der eigentlichen Nordwand des einzigen schmalen Chorjochs<sup>245</sup>) fand sich „S. MARIA. MAGDALENA“ (beschädigte Inschrift auf der Arkade). Sie hält ihr Attribut, eine Salbenbüchse über eine kleinere Stifterfigur, mit ihrer anderen Hand darauf weisend. Links darüber gemalt ist ein großes Inschrift-Medaillon: ANNO/ D(OMI)NI M° CCC° / LI ... / LAEWATHERUS/ PL(E) B(A)N(U)S IN GA/MUNDIA (Abb. 28). Diese Schrift in sehr schön geschwungenen gotischen Majuskeln, ohne worttrennende Interpunktion, ist ein selten gut erhaltenes Beispiel unter den Wandmalereien des Waldviertels (sie werden oft abgeschlagen oder wieder übertüncht)<sup>246</sup>) und durch ihre Datierung besonders wertvoll.

Entgegen der von offiziellen Denkmalpflegern kolportierten Meldung, daß doch etwas übrig geblieben sei, braucht man sich heute nur die ungeheuren leeren Flächen in der Kirche anzusehen. Deren Wandmalereien 1903 „der geradezu vandalischen Zerstörungswut der Maurerleute zum Opfer fielen“ (F. Dwirka). So ist Gmünd heute zu einem Gedenkmal der „Denkmalpflege“ geworden. Die ausführlichen Beschreibungen des mutigen Religionslehrers F. Dwirka, der den üppigen Reichtum gerade noch herabfallen sah, und an denen das Bemerkenswerteste ist, daß sie — im Gegensatz zur heutigen denkmalpflegerischen Praxis — nicht zensuriert wurden, sind zu deprimierend, als daß man sie zitieren könnte<sup>247</sup>).

Dwirka berichtet von einer umfassenden Ausstattung des Presbyteriums mit Wandbildern. Auf der Evangelienseite: Auferstehung Christi, Mann mit zwei Opferschalen, Märtyrertod der hl. Katharina; epistelseitig Martyrium des hl. Erasmus, einige runde Apostelkreuze. Der hl. Stephanus (der Kirchenpatron) ist davon als einziger heute nur mehr zu sehen, rechts vom Ostfenster oberhalb dem Kaffgesims, „welches, leider allein, von diesen vielen interessanten Gemälden, erhalten blieb“ (Dwirka)<sup>248</sup>). Auf die Datierungsfrage der angeführten Wandmalereien kann hier nicht näher eingegangen werden. Nach all dem ist klar, daß

<sup>244</sup>) *Fundberichte aus Österreich* 20, 1981, 95 ff., bes. 101, Bild 7. — Etwa Mitte 13. Jh.

<sup>245</sup>) Fotos während der Freilegungsarbeiten im Bundesdenkmalamt. Nur auf Grund derselben kann man sich annähernd ein Bild machen.

<sup>246</sup>) Die Fehlstelle dürfte ein „W“ sein (VV). W. Koch liest eher „T“ statt „G“, also „Leutherr“. Z. B. in M ö d r i n g wurden gotische Wandmalereien und Inschriften vom Verfasser selbst freigelegt, die heute wieder verschwunden sind.

<sup>247</sup>) Friedrich Dwirka *Beiträge zur Geschichte der Stadtpfarre Gmünd in GB VIII* (1904) 169—272, bes. 171—177.

<sup>248</sup>) Dwirka (wie Anm. 247) 172.

die Kreuzigung und das Magdalenenbild nur durch einen erstaunlichen Zufall erhalten blieben <sup>249</sup>).

Links von dem Ostfenster, als Pendant zum hl. Stephanus, ist heute ein hl. Laurentius erhalten <sup>250</sup>). Neben ihm links, nach der Abwinkelung der Polygonwand, folgt eine thronende Madonna mit Christusknaben <sup>251</sup>). Weil alle die genannten Wandmalereien ein komplexes Programm ergeben und sich über die Chorflächen zusammenschließen, darf man doch annehmen, daß es sich <sup>252</sup>) um den ursprünglichen Ausmalungszyklus des Gmünder Presbyteriums handelt, vielleicht in zwei Phasen gewachsen (Lanc datiert die beiden Heiligen in den Anfang des 14. Jh.s), welcher nunmehr exakt 1351 datiert ist. Die Details der Chor-Architektur sind derart mitgenommen, daß eine Datierung kaum möglich erscheint, zumal bei dem Umbau 1982 keine Untersuchung vorgenommen wurde. Weitere Wandmalereien gingen verloren, die im Umfeld der Kreuzigung, Magdalena mit Pfarrer, lagen <sup>253</sup>) als man die Chorwände abbrach.

Verschont blieben im Polygon an der Sockelwand vier liturgische Nischen. Die ehemalige Session (Polygon: Südwand), Sakramentnische (NO) <sup>254</sup>), eine giebelig-spitzwinkelige Nische (SO; ehem. Piscina?) und eine reine Halbkreisnische an der Ostwand direkt hinter der Altarmensa <sup>255</sup>).

Einmal mehr zeigt sich, daß dieser Unterbau der gotischen Chöre, durch ein eigenes Kaffgesims von der oberen Fensterzone meist abgeschlossen und sogar „abgedacht“, wichtige liturgische u. ä. Funktionen zu erfüllen hatte, welche oft mit der Wand- (wohl auch ehemals Glas-)malerei eine Einheit bildeten.

Ganz abgesehen davon, daß es sich um gar keine „Fresken“ handelt, berichtet Restaurator Kicker <sup>256</sup>) leider nicht darüber, ob Kreuzigung und Magdalena/Pfarrer Laewther in eine einheitliche Malschicht gehören, doch darf dies — schon aufgrund der komplettierenden Wandflächenverteilung — angenommen werden. Die Kreuzigung würde durch ihre Datierung 1351 zu einem Schlüsselwerk der Wandmalerei und aller Kreuzigungen der Jahrhundertmitte (zwischen etwa 1340 und 1360) werden. Auf ihr kniet Magdalena unterm Kreuz mit einem Spruchband. Daraus erscheint sie hervorgegangen und wird nun ihrerseits vom Gmünder

<sup>249</sup>) Das Fragment mit dem gemalten Maßwerk und Engel, von Lanc Mitte 15. Jh. datiert, dürfte später in die NO-Ecke eingefügt worden sein, ohne auf das ältere Programm Rücksicht zu nehmen.

<sup>250</sup>) Siehe auch Metnitz, Abb. 22. Der Erzmärtyrer trat naturgemäß häufig im Chor auf; z. B. Maria Wörth, beim linken Seitenaltar (ÖZKD 1969, Abb. 162). Sie alle bilden einen „Figurenchor“ mit an die Wand gemalten gereihten Heiligenstatuen. In Metnitz auch als eine Art Surrogat der gotischen Pfeilerfiguren an Diensten, dafür findet sich das beste Beispiel in der Veitskapelle zu St. Peter in Salzburg.

<sup>251</sup>) Vergleiche die ausgezeichnete Charakteristik von L a n c (wie Anm. 123) 88.

<sup>252</sup>) Mit der einzigen Ausnahme des genannten Engels.

<sup>253</sup>) Heute besteht kaum noch Aussicht, sie mit Hilfe der in Anm. 245 genannten Fotos, den Angaben Dwirkas usw. noch zu rekonstruieren, jedenfalls sind eindeutige weitere Malflächen feststellbar, gleichfalls ist der ikonographische, funktionelle, historische und Sinnzusammenhang zerstört.

<sup>254</sup>) D w i r k a (wie Anm. 247) 172.

<sup>255</sup>) Vergleiche auch die Abbildung auf Seite 19 in der Festschrift (wie Anm. 243).

<sup>256</sup>) Festschrift (wie Anm. 243) 24—26 mit mehrfachen Irrtümern; wie es sich maltechnisch auch nicht um „Fresken“ handelt.

plebanus Laewther um Fürbitte angerufen. Dieser ist jedenfalls an der deutlichen Tonsur erkennbar und dürfte nur im Chorhemd abgebildet sein (vgl. die übrigen Pfarrer-Darstellungen, Abb. 20, 27, 33). Für eine allfällige Sterbeinschrift spräche der freigelassene Platz nach der Jahreszahl, doch ist gerade deren Vornahme ungewöhnlich. Warum die hl. Magdalena <sup>257</sup> hier erscheint, ist heute kaum noch zu beantworten, dafür fehlen die konkreten historischen Nachrichten. Die Jahreszahl muß sich nicht nur auf den Pfarrer und seine Person beziehen, sondern auch auf ein allgemeines historisches Ereignis, gerade die damaligen Jahre verliefen sehr unglücklich. Zu vermuten, aber nicht zu beweisen ist, daß der Stifter Pfarrer Laewgther auch der Bauherr des Chores war, jedenfalls bleibt dabei die Rolle der Herrschaft (Liechtenstein) unklar. Es handelt sich weniger um ein Denkmal des Pfarrers selbst (wie in Droß), beim Johannes plebanus), es kann sich aber auch nicht mehr um die Pfarrgründung handeln, sondern um ein konkretes historisches Ereignis im Stichjahr. Verhältnismäßig am ähnlichsten und verwandt erscheint noch der Bischof Wokcho mit Geistlichem in Pürgg (s. S. 291) Abb. 20, datiert 1324, wo die „Chor-Weihe“ im Bild für alle Zeiten festgehalten worden sein dürfte.

### *Kostelzen/Kostelec, Böhmen: Pfarrer Theoderich, † 1356*

Der beste Beleg zu dem Thema „Pfarrer als Bauherren ihrer Chöre“, der eigentlich mit einem Satz alles sagt, erhielt sich im böhmischen Ort Kostelzen/Kostelec (Bezirk Tachau/Tachov) (Fig. 9) unweit der sächsischen Grenze zur heutigen DDR <sup>258</sup>). In knappster Form ist das wesentliche ausgedrückt. Wogegen man den repräsentativen Aufwand in Droß vergleichen möge. Oberhalb einer schlicht rechteckigen Sakramentnische, unmittelbar bei der Eucharistie und dem Allerheiligsten (wie öfter) <sup>258a</sup>), mit dem ursprünglichen Rosettengitter: wegen der Sicht-

<sup>257</sup>) Im Typ und in der Funktion etc. eng verwandt ist die Wandmalerei an den Chor-trennwänden zu St. Peter in Salzburg: hl. Magdalena mit Salbenbüchse, kniender kleiner bischöflicher Stifter mit großem (leerem) Spruchband, um 1260 (Abb.: Schmidt wie Anm. 91, 98 Abb. 1).

<sup>258</sup>) Topographie von Böhmen Band 30 Mies, 159 fig. 84.

<sup>258a</sup>) Wie oben bei der Grabplatte Pfarrer Ulrichs von (Kirchberg am) Wagram zu vermuten war (Abb. 27), welcher wahrscheinlich die Eucharistie: in Gestalt einer großen kreisrunden Hostie mit Kreuz darin (vgl. das Brot auf Abb. 29) anbetet (oder er hält ein Scheibenstandkreuz auf einem Tuch?), würde dies eine volle Bestätigung durch die Gewohnheit des Mittelalters erfahren, nach der sich Geistliche bei der Eucharistie (Sakramentshäuschen) im Altarraum begraben ließen. Dies ist am Beispiel des gut erforschten Benediktinerklosters Seitenstetten belegt. Die Angaben gehen auf den bei P e z (wie Anm. 182a) 301—318 abgedruckten Äbtekatalog zurück. So wurde Abt Ottaker 1328 „in der Kirche, nahe beim Aufbewahrungsort der Hl. Eucharistie“ (O r t m a y r — D e c k e r wie Anm. 182, 76) „neben dem Altare vor dem Fronleichnamfenster“ (Riesenhuber [wie Anm. 182] 18) bestattet. Abt Paulus Pimysser wurde 1476 „in der Kirche bei der Sakramentsnische“ (Ortmayr—Decker 112) „vor dem Leib des Herrn“ (Riesenhuber a. a. O.) begraben.

Im übrigen bietet Seitenstetten die einzige erhaltene romanische Marienkapelle der Hirsauer (vgl. Millstatt, Anm. 92) in Österreich (am ehem. Kapitelhaus; eine gotische zu St. Peter in Salzburg bzw. St. Paul im Lavanttal, Rabensteinerkapelle), wo in Seiten-

barkeit!, ist die zugehörige, entsprechende Inschrift angebracht: A(NNO). D(OMINI) + M+ CCC+ L+ VI /. FUNDAT(US). E(ST). CHOR(US)/. P(ER). THEODORICUM. PL(EBANUM). Wie auch die anderen, ungleich berühmteren Chorbau-Inschriften um die Jahrhundertmitte: Prag-Veitsdom 1353



Fig. 9: Kostelzen/Kostelec, Böhmen: Sakramentsnische mit Bauinschrift des Pfarrers Theoderich, der den Chor 1356 begonnen hatte.

oder 1356, Freiburg im Breisgau 1354, besagt diese Inschrift außerdem, daß damals (und für unsere Terminologie maßgeblich) die Bezeichnung Chor ausdrücklich verwendet wurde. Es handelte sich um internationale Gepflogenheiten.

stetten im Mittelalter nachweislich die meisten Äbte begraben worden waren. Jede andere Grabstelle bildet da eine Ausnahme (vgl. Anm. 56). — Petrus Ortmayr *Die Restaurierungsarbeiten an der romanischen Ritterkapelle in Seitenstetten in Christliche Kunstblätter* 78 (1937) 42—45. Martin Riesenhuber *Die spätromanische Ritterkapelle in der Abtei Seitenstetten in Christliche Kunstblätter* 7—8 (1916), 72



### *Jedenspeigen: Pfarrer Wolfger, † 1360*

Für einen Priester ungewöhnlich, steht frontal in ganzer Figur, mit betend gefalteten Händen und ohne Hostie der Pfarrer Wolfger auf seiner Grabplatte in Jedenspeigen (fig. 10)<sup>259</sup>). Die geritzten Figurenplatten von Geistlichen und Mönchen leiten sich her aus einer asketischen Strömung bereits des 13. Jh.s<sup>260</sup>). Ganz abgesehen von der Wandmalerei, wobei wir bemerken müssen, daß der Zeitpunkt eine Rolle spielt: der Johannes Plebanus (S. 324) hatte sich nämlich als Lebender im Monument verewigen lassen, kann man unter den, gelegentlich besser erhaltenen, Grabplatten sehr gut den Vergleich mit Kirchberg (Abb. 27) ziehen (s. o. S. 300). Dort war eine Art Szene angedeutet und sogar — nur als und durch die leere Hintergrundfläche ein scheinbarer Innenraum. In Kirchberg betet Pfarrer Ulrich ein Kreuz an, dessen Beschaffenheit und Standort (Wand, Wandmalerei, Standkreuz, Mensa, es könnte sogar eine Art von Hostie sein, vgl. das zugehörige Agnus Dei — oder er betet das obige Agnus Dei an und das Kreuz ist nur eine Art Zeichen, etwa ein Weihekreuz?) unklar bleiben. Gleichfalls im Weinviertel, in Mistelbach sind Haltung, Sehweise und Figurenwiedergabe des Pfarrers Heinrich, der 1362 unter seiner Grabplatte in der (spätgotisch umgebauten) Pfarrkirche bestattet worden war. Nur hält er fest mit beiden Händen von unten den Kelch (später meist zusätzlich mit Hostie und mehr „schwebend“)<sup>261</sup>).

Stilistisch ist die Jedenspeiger Ritzzeichnung interessant. Denn einerseits sind die Haare mit kräftigen, wenigen Linien schraubenartig hart und einfach gezeichnet, was sich genau zum Zeitstil um 1350/60 fügt und weswegen das angegebene Todesjahr 1360 auch allgemein zu einer guten Datierungshilfe wird, andererseits wirkt die „Graphik“ zeitlos durch die wenigen Linien, strenge Symmetrie, Einfachheit, Betonung der Lotrechten und des Ornaments und nähert sich der Volkskunst. Auffallend ist die ebenso naive wie effektvolle Wiedergabe der Hände. Sie erscheinen in der Bildfläche hohl gefaltet, gequetscht aus einem seltsamen, völlig unmöglich elastischen Material (hier mögen die abstehenden Hände plastischer Grabfiguren „vorbildlich“ gewesen sein) — wodurch sie aber besonders „hervortreten“. Der Meßornat besteht aus der Alba, einem amiktartigen Halstuch, Stola, Kasel mit Y-förmigem Kaselkreuz (Wellenlinie) und Manipel. Zu den langen Haaren kontrastiert die Tonsur. In der Literatur wird Pfarrer Wolfger als der Erbauer des Chores genannt: darauf weist die Tatsache — endlich, erst- und letztmals unterstützen hier Urkunden — daß im Jahre 1352 Irnfried von Klemens dem Pfarrer Wolfger von Jedenspeigen einen Steinbruch im Götzen-dorfer Feld für sechs Jahre überläßt<sup>262</sup>). Der einfachen Darstellung widerspricht der kostbare, damals mit hohem Transportaufwand mühsam und weit hergebrachte

<sup>259</sup>) Lind (wie Anm. 240) T XI fig. 5. — Jaroslav Nesvada b *Pfarrkirche Jedenspeigen* (Jedenspeigen o. J.) bes. 2, 4 Abb.

<sup>260</sup>) Ein hervorragendes Hauptbeispiel, das derzeit leider zerbröselt, ist die Grabplatte zweier Minoriten FRATER HAINRIC IUBILUS, FRATER NICOLA DE P(RO)BST-DORF gegen 1290, im Laubengang an der Wiener Minoritenkirche. Nur ganz wenige, knapp senkrechte Gewandlinien, Gesichter mit wenigen Ritzungen, in langen Ärmeln verborgene Hände, barfüßig usw. Buch (wie Anm. 190) 289, Abb. 436.

<sup>261</sup>) Lind (wie Anm. 240) T VIII, fig. 4. — Vgl. oben Anm. 258a.

<sup>262</sup>) Nesvada b (wie Anm. 259) 2.

rote Marmor. Es wäre durchaus möglich, daß die Steinmetzen des Chorbaues <sup>263)</sup> auch zugleich die Grabplatte des Bauherren angefertigt hatten (das Todesjahr mußte nachgetragen werden. Der Todestag ist nicht angegeben). Auf der Umschrift in gotischen Majuskeln wird Pfarrer Wolfger nicht direkt als Erbauer



Fig. 10: Jedenspeigen, Pfarrkirche. Grabplatte des Pfarrers Ulrich † 1360. (Nach K. Lind.)

genannt, was zu seiner Bescheidenheit (Fehlen von Kelch und Hostie) passen könnte, oder es hat die Herrschaft, der Kirchenpatron diese Rolle innegehabt usw. † ANNO. D(OMINI). M/CCC°. LX° O(BIIT). WOLFG(ER)US. PLEBAN(US)/ IN. IDUNGS/PEUGEN. ET. HIC. SEPULT(US EST). Es besagt die Umschrift jedenfalls eigens, daß er hier begraben wurde.

<sup>263)</sup> Der Chor von Jedenspeigen wurde neugotisch verändert, doch ließen sich seine gotischen Teile wahrscheinlich noch feststellen.

### Weiten: Pfarrer Ulrich, † 1378

Zu den bedeutendsten Langhören des 14. Jh.s in Niederösterreich zählt jener der alten Pfarre in Weiten. Außen bereits entfaltet er seinen architektonischen Reichtum mit Baldachinen für Statuen an den Strebepfeilern, welche frei und selbständig in Filialen hochgezogen werden und üppigem Maßwerk (vergleiche wenig später den noch reicheren Chor von Deutsch-Altenburg, NÖ mit den gleichen Elementen, um 1380). Innen ist unter anderem die original gotisch bemalte Session erhalten geblieben. Unmittelbar aus der Bauzeit stammen Wandmalereien und insbesondere der Großteil der 77 erhalten gebliebenen gotischen Glasmalereien (ganz abgesehen von der frühneuzeitlichen Ausstattung, vor allem der Herrschaft, mit fünf Totenschilden usw.)<sup>264</sup>.

Unter diesen sind auch Stifterbildnisse der Herrschaft bzw. der Bauherren des Langchores vorhanden. (Ehemals Albert und) Katharina von Streitwiesen<sup>265</sup>). Es ereignete sich hier ein ähnlicher Fall wie in Bergreichenstein (s. S. 296) und Metnitz s. S. 292), denn der Pfarrer von Weiten muß zur Zeit der Chorverglasung gestorben sein, wodurch sich auch ein zeitlicher Ansatzpunkt ergibt. Unter den Glastafeln findet sich ein Letztes Abendmahl (Abb. 29) mit einer offensichtlich immer schon zugehörigen, weil exakt eingepaßten Inschrift. Der Zusammenhang einer Epitaph-Inschrift eines Pfarrers mit dem Letzten Abendmahl wirkt durchaus sinnvoll. Vermeldet wird der Tod des Pfarrers Ulrich im Jahre 1378, mit Angabe des Todestages für die Jahresgedenkfeiern. Er muß also am Chorbau wesentlich beteiligt gewesen sein, wenn er vielleicht auch „nur“ das religiöse Programm beigesteuert haben mag. Endlich ist hier auch etwas von der Glasmalerei erhalten, die damals mindestens ebenso bedeutend gewesen sein muß, wie quellen- und erhaltungsmäßig heute die Wandmalerei bzw. die Grabplatten vorherrschen. Die Inschrift<sup>266</sup> würde einer genauen Lesung am Original bedürfen: *anno. d(omi)ni. m<sup>o</sup>. ccc. lxx. viii/obiit. (d(omi)n(u)s. ulricus. pl(e)b(anus) n(oste)r [?] in [?] l weiten [ . . . ] die xi. miliu(m). virg(in)um.*

### Regensburg

Um das Bild etwas besser abzurunden, da es sich einerseits um gesamt europäische Erscheinungen handelt und andererseits um lokale Eigenheiten besser erkennen zu lassen, sollten einige wenige markante Beispiele aus den Nachbarländern mit einbezogen werden, zumal die Grenzen im Spätmittelalter anders verliefen und andere Bedeutung hatten.

In Regensburg zum Beispiel, das als Umschlagplatz für Österreich auch in der Kunst bedeutsam war, haben sich wandgemalte Inschriftenmedaillons in der Art von St. Johannander Sierning/am Steinfeld (bei Ternitz)<sup>267</sup> oder Dürnstein, ehemalige Klarissenkirche (s. S. 280) als geschlossenes Ensemble im nördlichem Nebenchor der Dominikanerkirche gut erhalten und

<sup>264</sup> O. N. Weiten, NÖ., *Gotisches Farbfensterjuwel* (Führer St. Pölten 1976) — GB III, 228—274; IX 284; XIII (1951) 596 f. — ÖKT 4 Pöggstall, 226—245.

<sup>265</sup> Erna Lifsches-Hart *Zu Stifterbildnissen auf mittelalterlichen Glasmalereien in Weiten und Innerroschenbach* in *UH* 1965, 65—71.

<sup>266</sup> ÖKT 4, 237 nr. 30. — GB III, bes. 234; XII 606. Hier wurde versucht, sie richtigzustellen.

<sup>267</sup> L a n c (wie Anm. 123) 262 Nr. 5b Abb. 456.

sind auch publiziert worden <sup>268</sup>). Was für alle übrigen angeführten Inschriftmedaillons (Bergreichenstein/Kašperské hory, Metnitz, Kirchberg am Wagram, Gmünd) von ebensolcher Wichtigkeit ist. In Regensburg wechseln in einfachem Rhythmus jeweils ein Kreuz plus der Nameninschrift mit dem gelehnten Wappenschild ab. (Vgl. Dürnstein, Abb. 10, 11). Es handelt sich um Stifter und- innen, auch Mönche darunter, meist ganze Familien, deren Grabplatten oftmals noch vorhanden sind, vom Ende des 13. bis zum Anfang des 14. Jhs — Ein „Stifterchor“, der sich um die Ausstrahlung des Nebenchor-Altars konzentrierte. In Regensburg ist auch der 1396 verstorbene geistliche Stifter eines Chores, sowie eines Hauses des Deutschen Ritterordens durch diese seine Bauwerke der Nachwelt überliefert- wovon seine Grabplatte an Ort und Stelle Rechenschaft ablegt <sup>269</sup>): *anno. d(omi)ni. mcccxxxvi. uf. des. nahsten. mentages. vor sand. lucientag. o(biit). her. marquard. zollner. von. rottenstain. chumtwew. dez. paw. zu sand gilgen. der. den. chor. und. die behawsung. gepawet. hat.*

### *Friedersbach: Pfarrer Kadold und sein Bruder Ulrich Oeder, Pfleger der Herrschaft Lichtenfels, 1408*

Zu den schönsten Kunstwerken des Waldviertels zählt die Pfarrkirche in Friedersbach, mit ihren vielen gewachsenen romanischen und gotischen Bauteilen, einschließlich dem Rundkarnen, dem Fried- und dem Pfarrhof, wohl weil sie noch nicht verrestauriert worden ist. Innerhalb Niederösterreichs ist der Bestand an 30 Tafeln gotischer Glasmalereien aus dem 15. Jh. einer der umfangreichsten <sup>270</sup>). Als eine der charakteristischen kleinen Rodungsherrschaften des 12. Jhs bildet die Pfarre (Kirche 1159 geweiht) von Anbeginn eine Einheit mit der Herrschaft der Rauhenecker, die sich später Tursen nannten und auf der nahen entfernten Burg Lichtenfels saßen. Im Jahre 1335 wurde das Lehen von ihnen aufgesendet und von den Landesfürsten an Johann von Kapellen verkauft <sup>271</sup>). Den Herren von Kapellen gehörte das Kirchlehen offensichtlich bis 1429, als es an eine Dachspergerin kommt, um alsbald landesfürstlich zu werden. 1361, 1368, 1374 wird ein Pfarrer Hans genannt, 1401 ein Pfarrer Hans und sein Kaplan <sup>272</sup>). Vor 1407 gab Eberhard von Kapellen den Pfarrern seiner Lehenschaft das Recht, über ihren Besitz für den Sterbefall frei zu verfügen <sup>273</sup>). Die Herrschaft Lichtenfels hatte sich abgesondert, als 1410 Eberhard von Wallsee starb, hatte sie ihm gehört <sup>274</sup>); 1413 besaß sie Jörg von Dachsperg.

<sup>268</sup>) Kunstdenkmäler Bayerns, Regensburg II, (Felix M a d e r) 77.

<sup>269</sup>) Kunstdenkmäler Bayerns, Regensburg II, 12 und fig. 9.

<sup>270</sup>) F r o d l - K r a f t (wie Anm. 84) *CVMA* 36 ff.

<sup>271</sup>) Walter P o n g r a t z — Gerhard Seebach *Burgen und Schlösser. Litschau—Zwettl—Ottenschlag—Weitra* (Birken-Verlag III/1, Wien 1971) 72. Die irriige Angabe in *JbLKNÖ* 46/47, 384, daß die Tursen damals ausgestorben seien, wurde ausgelöst durch die dortige Formulierung — bzw. ebenso im Handbuch der historischen Stätten — „1335 fiel die Herrschaft Lichtenfels dem Landesfürsten anheim“. Sie wurde aber „aufgesendet“ bzw. handelt es sich um einen Kauf; die Tursen blühten in anderen Linien weiter fort.

<sup>272</sup>) *GB XII* (1939) 220.

<sup>273</sup>) *GB XII* (1939) 221.

<sup>274</sup>) *GB XI*, 226.

Die herrschaftliche Gründungspfarrkirche entspricht dem heutigen Mittelschiff, sie ist identisch mit der vor 1159 genannten „Kapelle“, denn Kapelle wurde als kirchenrechtlicher Begriff verwendet. Die romanische südliche Seitenkapelle mit Apsis war daher keineswegs die Ur-Kapelle (wie immer wieder zu lesen ist), sondern eine angebaute, wohl herrschaftliche Kapelle. Von der Herrschaft zeugen auch frühe Grabplatten<sup>275</sup>). Alsbald ist die Erscheinung belegbar, daß Pfarrer sowie Herrschaftsinhaber aus dem selben Geschlecht waren. 1263 war der Turse Hartung Pfarrer von Friedersbach. 1342 erhielt ein tursischer Lehensritter Heinrich gewissermaßen bei seinem Verwandten Pfarrer Heinrich seine letzte Ruhestätte<sup>276</sup>) (und nicht in einem Kloster, was damals noch erste Sitte war; zur Pflege des Totengedächtnisses).

Diese verwandtschaftlichen und amtlichen Bande führten in Friedersbach zum Höhepunkt der Architektur. Wiederum springen Baudenkmale gemeinsam mit der Epigraphik für die fehlenden Archivalien in die Bresche.

Am Friedhofsgelände fällt dem Näherretrenden auf, daß der gotische Langchor (Abb. 30) nicht uniform und undifferenziert verbleibt, wie viele andere gotische Chöre auch, sondern daß er eine Art Fassade erhält, indem an dreien seiner Strebepfeilerstirnen besondere Platten eingelassen wurden (Abb. 31, 32). Der Zugang war hier, südseitig. Genau die drei frontal sichtbaren Streben dieser vielbegangenen Chorseite tragen ein Ensemble aus zwei äußeren, symmetrisch zueinander gelehnten Wappenschilden und in der Mitte ein Ölbergrelief aus Terrakotta<sup>277</sup>). Vorhanden ist sogar noch die reichere, fassadenhafte Ausgestaltung mit Putzfaschen und Lilien auf deren Scheiteln. Wie viele andere gotische Ölbergreliefs, mochte dieses der Allgemeinheit und dem Totenacker als Symbol der Todesangst und ihrer Überwindung dienen.

Der linke Schild Abb. 31 zeigt nach Ortwin Gamber „irgendein Zierkreuz“, keine Waffe oder Werkzeug. Auf der Tülle ein kreuzförmiges Metallstück, dessen drei Enden jedoch zu Zwieselkrümmen gespalten wurden, worüber die Inschrift lautet *Ulreich o[e]der*. Rechts im Wappen ein Biberfuß und darüber, unter der Bedachung des Strebepfeilers beginnend, die Stifter- und Bauinschrift (Abb. 32)<sup>278</sup>): *chadold. pl(e)b(anu)s/ ulricus. oder / fr(atr)es.*

<sup>275</sup>) Anna Maria Sigmund *Ein unbekannter Tuchel-Grabstein in Friedersbach* in *UH* 54 (1983) 130—134. — Eine weitere Grabplatte, wohl von etwa 1300 (Schildform) und aus der Umgebung von Zwettl stammend, befindet sich heute in Privatbesitz. Vor allem trägt sie einen Wappenschild mit dem gleichen Wappenbild wie des Ulrich Oeder: säbelförmig gespaltene Enden an einem Kreuz! Wir hoffen, darüber einmal ausführlich berichten zu können.

<sup>276</sup>) Sigmund (wie Anm. 275) 133.

<sup>277</sup>) Heute leere Blendfelder für Platten finden sich auch an den Strebepfeilerstirnen der Stefanskirche in Horn, St. Wolfgang bei Weitra. Auch sie dürften einst für den Friedhof berechnet gewesen sein.

<sup>278</sup>) Herrn Direktor der Waffensammlung am Kunsthistorischen Museum Wien Ortwin Gamber danke ich für die mündliche Mitteilung. — Zu der Inschrift vergleiche Walter Koch in *CVMA* (wie Anm. 84) bes. 34. (So wurde z. B. irrig die Kürzung geschrieben *completus* statt recte *completum* usf.) — Die ältere Literatur vor 1900 (*BMAV* XV, 1875, bes. 58; *BMAV* XXVII, 1891, bes. 110; *MZK* XVII, 1873, S. CXL) meldet ferner auch auf den Glasmalereien zu den beiden Stiftern längere Inschriften. Doch hat bereits *Frodl—Kraft* (wie Anm. 84, 36 Anm. 7) in ihren äußerst akribischen Untersuchungen kritisch bemerkt, daß diese Inschriften eher bereits aus einer Handschrift abge-

f u (n) d a t o / r e s . h u i (u s) . o p (e r) i s / a n n o . d (o m i) n i / m . c . c . c . v i i i / c o (m) p l e (t u m) . e s t . h (o c) . o p (u s) // c h a d o l d . p l (e) b (a n u) s . Die letzte Zeile ist bereits durch einen glatten Streifen abgerückt und bezieht sich auf das genannte Wappen darunter mit dem Biberfuß. Dieses Denkmal ist seinem Inhalt gemäß aus drei Steinplatten zusammengesetzt, wie zwei kaum sichtbare Fugen zeigen: Chadold der Pfarrer, Ulrich O(e)der, Brüder. Stifter dieses Werks. — Im Jahr des Herrn 1408 ist dieses Werk vollendet worden. — Chadold der Pfarrer (Wappen). Amsantritt des Chadold und Baubeginn können nicht vor 1404 liegen, wenn noch der vorherige Pfarrer Hans genannt wird. Möglicherweise hatte der Pfleger Ulrich Oeder sein Ende nahen gefühlt, denn er starb bereits 1411; dieser Chor sollte als sein „herrschaftliches“ Mausoleum dienen, wie es dann vor allem bei den Protestanten im 16. Jh. verbreitet war, worüber Renate Holzschuh-Hofer hervorragende Untersuchungen durchgeführt hat<sup>279</sup>). Das Ölbergrelief war nicht nur allgemeines Friedhofs-Symbol<sup>280</sup>), sondern — bereits im Jahre 1408! — ist es planmäßig als Epitaph-Bild zwischen die Wappen der beiden Brüder und zur Bauinschrift gestellt worden. Romantisch darunter aufgestellt die Grabplatte (aus dem Inneren des Chores) des Ulrich Oeder. Unter einem Kleeblattbogen ein (unkennlicher) Wappenschild mit Helm, Zimier und flatternder Helmdecke. Die Umschrift war früher noch besser lesbar<sup>281</sup>): In

geschrieben worden sein dürften (und nicht nach den Glasmalereien). — Da es sich hier um die Pfarrherren als ständische Personengruppe als *G a n z e s* handelt, kann auf konkrete individuelle Einzelforschung nicht näher eingegangen werden. Die genealogischen Angaben bei Johann *F a h r n g r u b e r* (*Unsere heimischen Glasgemälde* in *BMAV XXXII*, 1906, 20—52, 27) bzw. Hoheneck dürften tw. der Verwechslung mit einem gleichnamigen, anderen Geschlecht erlegen sein. „Ulrich Ritter zu Oedt, Wasen und Lichtenfels“, „Sohn des Diepold von Oedt † 1350“, wurde kaum in Engelszell 1414 begraben, sondern hier unter seiner Grabplatte 1411. — *F r o d l — K r a f t* (wie Anm. 84, 36 und Anm. 6) betont, daß die beiden Brüder erst seit 1404 hier gesessen haben können (der Name Oeder war naturgemäß sehr häufig). „Ulrich war der Sohn des Heinrich Oeder, der 1367 ... genannt wird.“ — Walter *P o n g r a t z* *Friedersbach* in *Handbuch der historischen Stätten Österreichs* I (Stuttgart 1970) 251 identifizierte den Plebanus als „Chadolt Piber“ (deshalb wäre es auch ein Biberfuß mit vielen Zehen und nicht dreien wie bei den Schwimmvögeln; früher galt er als „Drachenfuß“.) Vgl. Johann *S i e b m a c h e r s* *Großes und allgemeines Wappenbuch* IV, 4 Niederösterreichischer Adel (Kirnbauer von Erzstätt) 345, T 188 (ganzer Biber). — Franz Karl *W i s s g r i l l* *Schauplatz des niederösterreichischen landsässigen Adels vom Herren- und Ritterstand ...* in *Der Adler* III (1873) 66—68. Daß auch dies eine althergebrachte Gewohnheit war, beweist eine Stiftungsinschrift von 1299 in Regensburg. Zandkapelle der „Alten Kapelle“, südlicher Polygon-Strebe Pfeiler: ANNO. D. M. CC. LXXXVIII. EDIFICATA. EST. HEC. CAPELLA. DE. BONIS. HEINRICI. DENTIST. — KDB Regensburg 2, (1933) 55.

<sup>279</sup>) Auf den Tod Ulrichs [Christi] könnte sich möglicherweise auch jene Inschrift beziehen, welche zwei Propheten im Maßwerk des nö. Fensters (N II) halten: *hec. dicit. dominus. deus. I mors. ero. mors. tua.* (*F r o d l — K r a f t* [wie Anm. 84] 48). — Renate *H o l z s c h u h — H o f e r* *Studien zur Sakralarchitektur des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts in Niederösterreich.* (Wien 1984, geisteswiss. Diss., masch.).

<sup>280</sup>) Das Grabmal der 1410 verstorbenen Barbara Gumpinger im Regensburger Domkreuzgang stellt unter ein großes Ölbergrelief eine lange Inschrift, an die seitlich zwei Wappenschilder gelehnt wurden. Kunstdenkmäler Bayerns, Oberpfalz XXII, 1, 172 Nr. 9, Abb.

<sup>281</sup>) ÖKT 8 Zwettl 2, 312, Nr. 2.

gotischen Minuskeln lautet sie: anno quadringentesimo undecimo obiit udalrich oder in die sancti Joha (nn) is ewan (gelistae). Damit nimmt die Stiftergeschichte des Chores noch nicht ihr Ende. Die fünf großen Chorfenster waren von den Stiftern zu „Anfang des 15. Jh.s“<sup>282</sup>) mit Glasmalereien ausgestattet worden. Das zum Teil ungewöhnliche Programm wird auf die beiden Brüder, zumal den Pfarrer, zurückgehen. Davon ist heute nur mehr ein Teil vorhanden. In dem sö. Polygonfenster begegnet uns ein letztesmal das Brüderpaar. Links in der Zeittracht der Vornehmen kniend und betend ulrich oeder (das „Oeder“ erneuert), mit seinem Wappen (golden/gelbes Kreuz auf weiß). Das turbanartige, weich geschlungene Hauben-Tuch hat man (in dieser flachen Form mit Hängeteil) besonders um 1400 bzw. am Anfang des 15. Jh.s getragen, ebenso die engen Beinlinge mit dem kurzen Rock, sowie die Farbzusammenstellung Blauviolett und der Rasen mit dem niedrigsten, spitzwinkeligen Mäuerchen auf diese Zeit verweisen. Diese Scheibe ist also archaisierend authentisch erneuert<sup>283</sup>), denn nach den Zerstörungen in den Hussiteneinfällen mußte ein Teil neu angefertigt werden. Auf der Glastafel in der dritten, rechten Bahn zuunterst kniet her. kadold. 1479. Womit auch das Datum der Erneuerung angegeben ist. Es ist auch der splittrige, geknitterte Faltenstil dieser Zeit. Kadold trägt eine derart stilisierte weiße Kasel. Dazu einen violetten Schulterkragen, der also wohl aus Pelz ist, vermutlich eine Dom- oder Chorherrentracht, worauf auch die Anrede Herr verweisen würde (außen wird er als plebanus bezeichnet.) Unten sein Wappenschild (symmetrisch gelehnt zu dem seines Bruders; vgl. außen; mit Mittelfigur, heute hl. Helena). Dieser trägt einen gelbbraunen Biberfuß auf grünem Blattrasen. Auch der Hängeteppich mit seinem Muster, der abschließende Bogen wirken altertümlich, fortgeschrittener hingegen die seitlichen Fensterdurchblicke (bei Ulrich links Wiesenhang und blauer Himmel) und mit Gewißheit die Schildformen, die in sich unregelmäßig, mit schiefem Rand bzw. eingebuchtet schon an die Tartschenform erinnern. Man gewinnt den Eindruck, daß ältere Lösungen modernisiert wurden. Bei der Erneuerung wurden die alten Stifterscheiben berücksichtigt. Das Gedenken der Chorgründer muß damals noch sehr lebendig gewesen sein (nicht nur) wegen ihrer Stiftungen, und man hat nach 60—70 Jahren ihre Bilder pietätvoll verjüngt.

### *Bruck an der Mur: Pfarrer Rudger Oelhaven de Thurego 1415/1416*

Mit dem „frühest datierbaren Sternrippengewölbe in Steiermark“ (Dehio) ist der Langchor der damaligen Stadtpfarrkirche St. Ruprecht in Bruck an der Mur in die Kunstgeschichte eingegangen<sup>284</sup>). Den entwicklungsgeschichtlichen Fortschritt mag man an einem der frühesten Langchöre Österreichs, dem 1272/3 gegründeten Minoritenkloster in derselben Stadt vergleichen. Auch der obgenannte Chor zu

<sup>282</sup>) Frodl-Kraft (wie Anm. 84) 40/41 „Abschluß im Jahrzehnt zwischen 1420 und 1430“.

<sup>283</sup>) Frodl-Kraft 42 setzte sie zu der Jahreszahl 1479 als typisch Ende 15. Jh., meist Weiterführung des „schweren teiligen Gewandstils der 60er Jahre“, zusammen mit den anderen, späteren Figuren.

<sup>284</sup>) Hans Petschnig *Über einige Kirchen in der Steiermark* in *MZK* 10 (1865) bes. 193/194. — Franz Wagner *Bruck an der Mur und seine Umgebung* (Bruck 1929) 83—85.

Friedersbach hatte 1408 noch einfache Kreuzrippengewölbe. Diese Pionierleistung ist dem damaligen Stadtpfarrer Rüdiger Oelhaven von Thurego zu verdanken. Die drei Schlußsteine am Gewölbe zeigen, außer dem österreichischen Bindenschild und steirischem Panther — von O nach W — auch sein Wappen (Krug und Baumstrunk)<sup>285</sup>). In die Kreuztonnen als Gewölbeschalen sind, den Scheitel entlang, zusätzlich Rauten eingefügt. Dadurch entstehen pro Joch sternenförmige Achtstrahle. „Gleichzeitig“ wurde die zweischiffige Langhaushalle aus dem romanischen Schiff erweitert<sup>286</sup>). Pfarrer Rüdiger ließ 1422 auf den romanischen Rundkarnier ein Sechseck aufsetzen<sup>287</sup>). Ein drittes Mal zeigt sich die Vorliebe für vierteilige Rippenformen an den Wandmalereien der Chor-Westwand, welches bekannte Brucker Weltgericht ebenfalls dem Pfarrer Rüdiger zu verdanken ist. Dort wird Maria innerhalb eines zarten, durchsichtigen, sechsseitig umauerten und sechseckigen Baldachingehäuses gekrönt<sup>288</sup>). Ferner können auf Pfarrer Rüdiger — und seinen Hochaltar (!) — das seltene, 126 cm hohe, holzgeschnitzte Standkreuz mit Maria und Johannes um 1420 zurückgehen<sup>289</sup>), sowie sicher die Initiative zu den Glasmalereien des Chores, von denen eine Kreuzigung in der Sakristeikapelle eingebaut ist, mit den bezeichnenden Themen zweier Scheiben (im Joanneum): Schmerzensmann; ein Engel reicht einer Gruppe von Knieenden die Hostie<sup>290</sup>). Genau Bescheid über Rüdiger von Thurego = Zürich, der Domherr zu Brixen war und urkundlich zwischen 1415 und 1422 genannt wird, weiß man als Bauherren aufgrund von zwei Inschriften in seinem Langchor. Über dem Sakramentshäuschen eine gemeißelte Inschrift in gotischen Minuskeln kündigt vom Baubeginn im Jahre 1415: A(nno) d(omi)ni m. cccc. xv fu(n) data est hec/ dom(us) d(omi)ni per plebisatio s(an)c(t)i R/uperti et per venerabilem vir(um)/ Rudgeru(m) de thurego hi(n)c ple/ban(um) q(uo)ru(m) merces sit de(us) amen<sup>291</sup>). (Abb. 34) Wenn hier nicht von einem Chorus die Rede ist, so bedeutet das einen Kirchenumbau, also einschließlich des erwähnten Langhauses, denn fundator ist meist mit Stifter, nicht Gründer zu übersetzen. Der ausdrückliche Hinweis auf den hl. Ruprecht setzt sich in den Wandmalereien des Weltgerichts fort: dort erscheint er als

<sup>285</sup>) Über das Wappen Pfarrer Rüdigers, besonders auf Siegeln, war weiter sonst nichts zu finden.

<sup>286</sup>) Renate Wagner-Rieger *Gotische Architektur in der Steiermark* in *Katalog Gotik in der Steiermark 1978*, bes. 72 KatNr. 34.

<sup>287</sup>) Wagner (wie Anm. 284) 93 bezieht diese Nennung irrtümlich auf die Hl. Geist-Kapelle, die aber erst Ende des 15. Jhs erbaut wurde.

<sup>288</sup>) Ulrich Ocherbauer (wie Anm. 142) 106 KatNr. 83, Abb. 29.

<sup>289</sup>) Stephan Biedermann *Katalog Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum. Mittelalterliche Kunst. Tafelwerke-Schreinaltäre-Skulpturen* (Graz 1982). KatNr. 99, Abb. 139.

<sup>290</sup>) Ernst Bacher *Die mittelalterlichen Glasgemälde in der Steiermark* 1. Teil (Wien u. a. 1979) 59—60, Abb. 136, 137, 140. Ein Engel reicht einer Gruppe von Knienden die Hostie, Schmerzensmann, um 1440. — Rudolf List *Steirischer Kirchenführer* Bd. 2 Oberland, 27 Glasmalerei Kreuzifix, 25 Abb.

<sup>291</sup>) O. Prof. Dr. Walter Koch (München—Wien) sei für die Transkription und Lesung herzlichst gedankt. Den siebenten Buchstaben in plebisatio wird man am besten als a lesen, der Ausdruck ist eine philologische Seltenheit. Fälschlich geschrieben ist hi(n)c, richtig wäre hic.



dreizehnter Apostel inmitten, sogar über diesen! Auf Pfarrer Rüdiger mag jene weitere ikonographische Erweiterung zurückzuführen sein, wenn unter den Verdammten Kaiphas, Herodes und Pilatus besonders hervorgehoben und durch Inschriften bezeichnet sind. Rüdiger Oelhaven von Zürich (Thurego) war nicht unbedeutend. Erstmals erscheint er schon 1378 in einer päpstlichen Urkunde für den Abt von St. Lambrecht, der angewiesen wurde, Rüdiger eine Pfarre zu verleihen. „Später wurde ihm die Würde eines Chorherren von Brixen verliehen. Herzog Ernst der Eiserne, dessen persönlicher Freund er war, ernannte ihn zu seinem Rat“ (Klamminger)<sup>292</sup>). An der Südwand des Chores gibt eine lange gemalte Inschrift, die zu den Wandmalereien gehört, Auskunft über Rüdiger und die Chorweihe im Jahre 1416<sup>293</sup>). Acht Jahre später dürfte er bereits verstorben gewesen sein, da damals die Pfarre Bruck neu vergeben wurde.

## Droß

### *Burgkapelle und herrschaftliche Pfarrgründung*

Von der ehemaligen mittelalterlichen Burg zu Droß<sup>294</sup>) steht in einigen Metern Abstand, getrennt durch den Burggraben, die romanische Burgkapelle. Deren westliche Herrschaftsempore war burgseitig durch einen erhaltenen Hocheinstieg zugänglich. Diese Absonderung von der eigentlichen Burg als dem Herrschaftssitz und der Wehranlage, durch den Graben besonders nachgezogen<sup>295</sup>), verkündet von der Anlage her bereits eine gewisse pfarrliche Zuständigkeit für das Burggesinde, einen Wirtschaftshof oder eine Burgsiedlung, wie sie selbstständig bei Burgkirchen (als Pfarrkirchen) am reinsten auftreten<sup>296</sup>). Das gut-erhaltene romanische Schiff, aufgrund des Mauerwerkes in das 12. Jh. datierbar, hatte ursprünglich nur eine romanische Apsis, welche ergraben und im Fußboden durch Fliesen kennbar gemacht wurde.

Gleich groß, schließt heute daran ein Langchor. Er ist durch seine Stilformen: schwere Kreuzrippengewölbe, einfache Konsolen und Schlußsteine, schmalste Lanzettfenster, als eine Erweiterung der Frühgotik kenntlich und zu Ende des 13. Jh.s hinzugefügt worden.

Hauptsache sind auf dieser Flächenarchitektur die Wandmalereien, die innen den ganzen Bau überziehen<sup>297</sup>). Neben reinen Ornamenten (an den Gewölben) und dem rein religiösen Programm der Seitenwände (Katharinenlegende, Kindheit Christi, Passion, Weltenrichter) dominieren an der geraden Ostwand, über der Altarmensa, der JOHANNES PLEBANUS (Abb. 33), über ihm bzw. unter

<sup>292</sup>) Karl Klamminger *Die Geschichte der Pfarre Bruck an der Mur (III) in Brucker Pfarrblatt* Jg. 9, nr. 4 April 1961, 3—4.

<sup>293</sup>) Aus Platzmangel kann darauf nicht mehr näher eingegangen werden. — Herrn Direktor der Alten Galerie am steiermärkischen Landesmuseum Joanneum Dr. Kurt Woisetschläger sei für die Zurverfügungstellung zweier Fotos der Inschriften besonderer Dank gesagt.

<sup>294</sup>) Sechs km nördlich von Krems. Heute ein barockes Schloß. ÖKT 1 Krems (Wien 1907) 82—85.

<sup>295</sup>) Die Erdanlage im Terrain ist heute nicht mehr so gut sichtbar wie bei anderen Beispielen, etwa Mistelbach, Vestenötting, Spannberg.

<sup>296</sup>) Als ein Musterbeispiel sei nur Gars am Kamp hervorgehoben.

<sup>297</sup>) L a n c (wie Anm. 123) 68—73, Abb. 108—121, FarbT. II).

dem Gekreuzigten kniend — erst außerhalb der beiden davon seitlichen Fenster Maria und Johannes — ein weltliches Stifterpaar (Abb. 35). Es zeigen nicht nur Anlage und Architektur, sondern auch die Wandmalerei starke Abhängigkeit von der Herrschaft, den Stiftern, dem Pfarrer.

### *Die Architektur, Stil, Bauzeit, Bauherr*

Erst indirekt und verspätet fällt an der kastenförmigen Architektur aus zwei quadratischen Jochen das Fehlen von jeglichem gotischen Fenstermaßwerk oder von Strebepfeilern auf. Signifikante Einzelformen, wie die schlitzförmigen Fenster oder das kristallhaft geschlossen wirkende 6eckige Türmchen (auf zwei Bögen aufliegend) erinnern an: Imbach (1269 gegründet, 1285 geweiht), Senftenberg (Turm der Pfarrkirche), Krems Dominikanerkirche (1263 Guß der Glocke), Weißenkirchen; Stein Förthofkapelle (1291 Meßlizenz) und die Göttweigerhofkapelle (um 1305/10). Die beiden letztgenannten privaten und herrschaftlich-klösterlichen Kapellen sind z. T. wesentlich moderner, vor allem die Wandmalereien in der Göttweigerhofkapelle<sup>298</sup>). Sie fügen sich also alle, mit Droß, perfekt in eine Stilstufe und in eine große Bauwelle, man möchte beinahe sagen: Bauhütte, des Kremser Raumes. Andernorts in NÖ wird dieselbe Stilphase der frühen Gotik vertreten etwa durch Gänserndorf (lanzettförmige Schlitzfenster), Trautmannsdorf (Seitenkapelle, Spitzbogentonne, gerader Schluß mit drei Lanzettfenstern), Margareten am Moos (Türmchen, gerader Schluß mit Fensterpaar ohne Strebepfeiler). Innerhalb dieser Kremser Baugruppe darf man ausgeprägte Einzelformen nicht nur als größeren Aufwand, sondern auch als fortgeschrittener und zeitlich jünger absetzen. Nicht nur reicher, sondern reifer sind etwa Dienste, Rippen(-profile), Kapitelle, Konsolen und vor allem Maßwerkfenster in der Förthof- und Göttweigerhofkapelle. Nachdem Elga Lanc die Wandmalereien in Droß um 1330 datiert hat<sup>299</sup>), ist daran festzuhalten, daß der Bau des Chores stilistisch Ende des 13. Jh. oder höchstens um 1300 entstanden sein kann. Der Unterschied zu den Wandmalereien der Göttweigerhofkapelle würde hierorts einen ungläubwürdigen Qualitätsabfall innerhalb 30 Jahren bedeuten. Um 1330 sieht die Gotik im Kremser Raum viel entwickelter aus, wie z. B. die Ursulakapelle oder der Chor der Dominikanerkirche deutlich vor Augen führen<sup>300</sup>). Ein Stagnieren ist gerade hier auszuschließen.

Es wird allerdings eine Einordnung von Droß dadurch erschwert, daß die Wandmalerei offensichtlich die Architektur oder skulptierte Bauformen (sowie auch die Glasmalerei) ersetzt. Das Rippenprofil ist noch sehr schwer, die blockhafte Rippe von quadratischem Querschnitt (im 2. Viertel und der Mitte des 13. Jh.s vorherrschend) ist nur durch eine schmale Kehle abgefast. Dieses Rippenprofil mußte schon gegen Jahrhundertende feineren, kompliziert zusammengesetzten Formen Platz machen. Einen Fixpunkt für die Datierung gibt dieses Rippenprofil im Langhaus der Dominikanerkirche in Krems, gegen 1263. Die Schlußsteine sind lediglich mit einfachen Kreuz-Motiven abgemeißelt. Auf ihnen ist nicht, wie

<sup>298</sup>) Lanc (wie Anm. 123) 291—308, Abb.

<sup>299</sup>) Lanc (wie Anm. 123) bes. 72/73.

<sup>300</sup>) Renate Wagner-Rieger: *Architektur von Krems und Stein* in Katalog *1000 Jahre Kunst in Krems* (Krems 1971) 88—130, bes. 91, 93, KatNr. 35. — Harry Kühnel *Das Dominikanerkloster*, ebenda 133—156.

sonst immer, das Lamm Gottes reliefiert, sondern dieses ist daneben auf das Gewölbe gemalt. Die Architektur war von Anfang an auf ihre Bemalung hin geplant, was allerdings eine Gleichzeitigkeit beider nicht zwingend beweist. Gemalte Architektur sind auch Kaffgesimse an der Ostwand, dortige Kleeblattbögen. Die spezifische Konsolenform ist „gemalt“. Wie damals üblich, sind die Rippen durch anschließend auf die Gewölbeschalen gemalte Ornamentbordüren „verfünffacht“.

Trotzdem wird man an einer Einheitlichkeit von Erbauung und Ausmalung festhalten müssen — aus historischen Gründen, denn ganz augenscheinlich haben wir hier den homogenen Gründungsbauder Pfarre, mit dem ersten Pfarrer und der Herrschaft, vor uns.

### Die Herrschaft

Um die Pfarrgründung gerade zu diesem Zeitpunkt — „Pfarre herrschaftliche Gründung, vermutlich um 1300 entstanden“ (H. Wolf)<sup>301)</sup> genügt als erster Hinweis — sowie die, ungenannt gebliebenen, herrschaftlichen Stifter näher bestimmen zu können, ist es notwendig, historisch ein wenig auszuholen und die Voraussetzungen zu erfassen, die zu diesem Endergebnis führten.

Als Sitz eines eigenen Ministerialengeschlechtes erscheint Droß bereits im Jahre 1156<sup>302)</sup>. Diese Ministerialen der Landesfürsten sind die Erbauer der romanischen Burg und Burgkapelle. An das bedeutende Geschlecht der Zöbinger gelangte die gesamte Herrschaft Senftenberg durch die Heirat Wichards I. von Zöbing mit Tuta von Minnbach-Senftenberg. Mit der Ermordung Wichards II. von Zöbing im Jahre 1232 waren aber die Zöbinger ausgestorben<sup>303)</sup>.

Die Erbtöchter Margarete von Zöbing heiratete den Ministerialen der Salzburger Erzbischöfe Karl von Gutrat († 1243). Deren Sohn Otto von Gutrat saß auf Senftenberg und nannte sich von Gutrat-Senftenberg. Im Krieg 1290 war Kuno I. von Gutrat auf die Seite Herzog Albrechts I. übergegangen<sup>304)</sup>. Nach seinem Tode beerbte ihn sein Bruder Kuno II. von Gutrat, der 1304 starb.

Er hinterließ nur zwei Töchter. Herburg heiratete Walter von Taufkirchen und erhielt bei der Erbteilung im Jahre 1304 die Herrschaft Senftenberg. Die andere Hälfte des Erbes (Stronegg im Weinviertel) ging damals an ihre Schwester Elisabeth bzw. deren Gatten Eberhard V. von Wallsee<sup>305)</sup>.

An diese beiden Letztgenannten gelangte auch die Herrschaft Senftenberg, als im Jahre 1314 Walter von Taufkirchen starb<sup>306)</sup>.

Bei den Wallseern verblieb die Herrschaft Senftenberg im 14. Jh. Diese ließen sie

<sup>301)</sup> Hans Wolf *Die Kirchen- und Grafschaftskarte. Erläuterungen zum historischen Atlas der österreichischen Alpenländer*. II. Abteilung, 6. Teil Niederösterreich (Wien 1955) bes. 227.

<sup>302)</sup> *Topographie von NÖ*. Hg. Verein für Landeskunde von NÖ. Bd. II (Wien 1885) 362 ff.

<sup>303)</sup> Karl Lechner *850 Jahre Zöbing am Kamp* (Zöbing 1958) bes. ders.: *Zur ältesten Geschichte von Zöbing und seines Herrengeschlechtes* 13 ff.

<sup>304)</sup> Heinz Doptsch (Hg.) *Geschichte Salzburgs I/1*, bes. 390—393.

<sup>305)</sup> OÖUB IV, nr. 502.

<sup>306)</sup> Max Dobliger *Die Herren von Wallsee* in AÖG 95, (1905) 235—576, bes. 272.

durch einen Burggrafen verwalten; ein solcher ist 1367 belegt<sup>307</sup>). Die Herrschaft der Wallseer fand erst mit deren Aussterben im Jahre 1483 ihr Ende.

In D r o ß selbst saßen demgemäß nur Gefolgsleute der Herrschaft Senftenberg. Die Herren von Dross, offensichtlich ein- und dasselbe Geschlecht im 12. wie im 13. Jh., dürften jedoch um 1295 in die Gegend von Wilhelmsburg abgewandert sein<sup>308</sup>).

An ihrer Stelle taucht ein neues Herrengeschlecht, das der W e r d e r von Dross auf. Sie waren recht bedeutend, die Hauptlinie der Werder saß auf Mollenburg<sup>309</sup>), eine weitere Linie auf Mannersdorf-Jeutendorf. Mit Werd (Wörth) ist wohl ein Ort (Ortsteil) bei Hadersdorf zu identifizieren.

Die Urkunden nennen sie zunächst offensichtlich in der Gefolgschaft der Falkenberger, die zum gleichen Zeitpunkt, 1295, außer Landes flüchten mußten.

Die Gutrat waren von ihren Herren, den Salzburger Erzbischöfen, bedrängt und unterdrückt worden, ihre Kinder wurden „halbiert“ und sie „wurden künstlich ausgestorben, indem ihnen z. B. das Siegel entzogen wurde“ (Karl Brunner). Der Letzte der niederösterreichischen Linie, Kuno II., saß 1296—1304 auf Senftenberg. In seiner Situation ist eine verselbständigende Pfarrneugründung innerhalb seiner Herrschaft eher auszuschließen; desgleichen sein Bild als deren Gründer in der Kirche, wo die Herren von Droß saßen.

Vermutlich um 1295, jedenfalls noch unter Kuno II. von Gutrat, setzten sich die W e r d e r in Dross fest, denn im Jahre 1302 wird bereits G u n d a k e r W e r d a r i u s v o n D r o z z genannt<sup>310</sup>). Auch während des kurzen Zwischenspiels 1304—1314 des Walter von Taufkirchen blieb er und könnte eine günstige Gelegenheit zur Ausweitung seiner Position gehabt haben<sup>311</sup>). Dem Wallseer diente er wohl als drittem, abwesendem Herren. Unter den Wandmalereien der seitlichen Drosser Kirchenwände bildet ein Katharinenzyklus gewissermaßen den Prolog. Obwohl die Darstellung der hl. Katharina immer und allgemein sehr beliebt war, besteht in Droß ein Zusammenhang mit der als Stifterin/Herrin wahrscheinlich abgebildeten Frau des Gundaker: K a t h a r i n a<sup>312</sup>). Links unter ihr, unterhalb der linken Fenstersohlbank, ist die Heilige wohl nochmals abgebildet. Im Jahre 1316 wird Katharina bereits als Witwe bezeichnet<sup>313</sup>). Damals wird ein Chunrat von Werd genannt, wohl sein Sohn, der als abgebildeter Stifter eher auszuschließen sein dürfte. In dem Teilungsvertrag von 1304 war lediglich von einer „gelt zue Dross“ die Rede gewesen. Doch dürften sich bald die Bindungen der Werder an Droß gelockert haben. 1329 genügte noch die Benen-

307) GB XI (1932) 147.

308) Top.NÖ. II, 362. — Ein Albrecht Drozzer und seine Kinder Niklas und Katharina werden 1297 im Raume von St. Pölten erwähnt. Albrecht besaß einen Hof in Neendorf (Nenndorf), Plaichenhof (Bleichen), in Wilhelmsburg 7 Schilling gelt. Aussteller der Urkunde sind Friedrich und Gundaker von Rätelnberg, Wetzil von Goldeck (NÖUB I, 187 nr. 152).

309) GB XIII (1951) 599, 600.

310) GB XII (1939) 81. = MB XXX 2 10.

311) In dem Teilungsvertrag von 1304 (OÖUB IV, nr. 502) ist nur von dem gelt zue Dross die Rede.

312) Diese wird 1313 genannt. Top.NÖ II, 362. GB XII (1939) 81. Auf Abb. 38 rechts ist sie, kniend mit zum Gekreuzigten empor gehobenen Händen, zu sehen.

313) Top.NÖ. II, 363 = OÖUB V, 167, nr. 172.

nung als „Werder von Dross“, doch 1337 taucht ein „Chunrat der Fritzeorffer (Fritzelsdorfer) von Drozze“ auf <sup>314</sup>) und 1357 löste Gundaker von Werde sein verpfändetes Haus zu Dross wieder ein <sup>315</sup>). Um 1420 lassen sich in den Laibungen des sw. Chorfensters ein Priester (vielleicht Johannes) und ein weltlicher Herr (Matthias) mit ihren heiligen Patronen malen, wobei sehr wahrscheinlich die älteren Malereien — und Stifter — sichtbar bestehen blieben <sup>316</sup>).

### *Das Programm der Wandmalereien*

folgt der Architektur bzw. wurde mit den Wänden des kastenförmigen Baus mitgeplant. Die insgesamt fünf zur Verfügung stehenden Wandfelder der beiden Joche sind im Verhältnis von 1 : 4 in zwei Teile geteilt. Erstens oder eigentlich nur additiv als Vorstufe lose vorangestellt eine Katharinenlegende, an der vorderen evangelienseitigen Nordwand (über der originalen Sakristeitür). Sie ist in sich geschlossen. Aber ihre Binnen-Abfolge verläuft springend ohne einheitliches System.

So sind auch die fünf Wandfelder als Verspannung über den Raum hinweg zu lesen, nicht nur in einer rundumlaufenden, kontinuierlichen Abfolge etwa <sup>317</sup>), sondern der Raum hält sie gleichsam schalenartig zusammen und stellt die Sichtverbindung her. Ein Zusammenhang ergibt sich besonders durch die — im Zentrum — stehenden Liturgie und Eucharistie, den Zelebranten, mit der Altarmensa als Mittelpunkt (von hier strahlt tw. das Programm aus). Man vergleiche beispielsweise auch das Programm in Maigen (s. S. 301).

Der christologische Zyklus beginnt rechts an der Südwand, mit Kindheit und Jugend, zuerst Verkündigung, dann Geburt, Anbetung der Könige, Taufe Christi aneinanderreihend und schließt unten mit dem Marienod ab, d. h. er bildet in sich zugleich einen knappen Marienzyklus.

Auch diese vordere Wand bildet eine Art Einleitung, denn die folgenden östlichen Wände stellen inhaltlich untereinander und miteinander eine Einheit dar. An der zweiten Nordwand ist die Passion vertreten mit: Geißelung und Dornenkrönung, Ecce homo (?) und einer sicher erkennbaren Kreuztragung. Als Ergänzung finden sich (immer wieder) Sockelszenen, u. a. ein fragmentierter Reiterkampf, auf den noch zurückzukommen sein wird (s. S. 328).

Die Ostwand ist triptychonartig als Kreuzigung ausgebreitet (Abb. 35). In der Mitte auf dem Wandstück der Gekreuzigte, unter welchem ein weltliches Stifterpaar kniet (schlechter Erhaltungszustand). Daneben ein Paar schmaler Fenster (s. u.), welches recht ungewöhnlich Maria und Johannes nach außen stellt. Jeweilige Giebelabschlüsse vermitteln eine architektonische Gemeinsamkeit.

Dieses Herzstück ist ikonographisch und inhaltlich in zweifacher Weise erweitert: In der Sockelzone insgesamt drei Marterszenen. Einem Heiligen werden die Augen ausgestochen. Stehende hl. Katharina. — Rechts zwei deutliche Anspielungen auf die Kreuzigung. Jeweils zwei Schergen foltern einen — im zweiten Bild kopfüber — ans Kreuz gebundenen Heiligen oder eine Heilige. Bemerkenswert ist die Betonung des Martyriums.

<sup>314</sup>) GB XII (1939) 81.

<sup>315</sup>) Top.NÖ. II, 363. — GB IX (1911) 82.

<sup>316</sup>) L a n c (wie Anm. 123) 73, Abb. 122—124.

<sup>317</sup>) L a n c (wie Anm. 123) 69.

Gewiß wurde das noch im ganzen durchdachte Programm — als Individualität — von jenem JOHANNES PLEBANUS entworfen, der sich selbst ein Denkmal gesetzt hat (Abb. 33, 35), indem er sich sehr auffallend und monumental unmittelbar über der Altarmensa malen ließ. Es könnte sogar die flüchtige „Illusion“ eines wirklich hinter der Mensa den Kelch emporhaltenden Priesters bei der Messe entstehen. Die drei historischen Persönlichkeiten an der Altarwand rundet das Stifterpaar ab, durch die Fenster — deren Glasmalereien wichtig zu wissen wären (eventuell Wappen?) — scharf abgetrennt, bzw. eine eigene geballte Mittelgruppe des Gekreuzigten mit drei (bzw. zwei und einer) realen Stifterpersonen bildend. Dies erklärte sich daraus (s. o.), daß Droß damals als herrschaftliche Pfarrgründung errichtet wurde und mit dieser Gründungsanlage ein eigenes Denkmal erhielt.

Weil sie den Gläubigen direkt ansprechen, gleich den Stiftern die Schwelle zur Wirklichkeit überschreiten, sind Liturgie und Eucharistie besonders effizient. Der Johannes plebanus läßt sich zwar — nach Verlust der frühmittelalterlichen Wandmalerei — von kleinen Stifterfigürchen unter dem Kreuz in der Buchmalerei herleiten, doch ist hier die andere Verbindungslinie, die Sehweise und das Zusammensehen mit dem Altar vordergründig und vordringlich geworden. Bereits Fritz Koreny wies darauf hin: „Die Leibungen der Ostfenster verjüngen sich so stark, daß ihre Malereien zusammen mit der übrigen Ausstattung wahrgenommen werden“, wobei er sich hier allerdings nur auf die Wandmalerei bezog<sup>318)</sup>. Das Umklappen von Bildfeldern wie bei den späteren Wandelaltären (vgl. auch Maigen südostseitig über die Chorecke) wird hier durch die, nie zu vernachlässigende, Fensterlaibungsmalerei durchgeführt (wegen der häufigen Fenstervergrößerungen im Barock blieb sie selten erhalten). Unwirklich und bezeichnenderweise auf Priestergrabsteinen häufig, wirkt schon die über dem Kelch schwebende Hostie beim Pfarrer Johannes. Dieser erscheint eigentlich sogar ein zweites Mal. Links vom Kruzifix — und deutlich eucharistisch auf ihn bezogen — in der Fensterleibung (Abb. 38), in Begleitung eines Ministranten, hebt der unimbierte Priester die Hostie über der Altarmensa mit Kelch, Meßbuch, Kerze empor. Über der Oblate ist eine kleine menschliche Figur andeutungsweise (heute nur mehr schwerlich) noch zu erkennen<sup>319)</sup> — als Abbildung der Transsubstantiation.

Die beliebte Engelsliturgie<sup>320)</sup> führt wiederum ins Unwirkliche, das hier mitwirkt. In der linken Laibung desselben Fensters steht frontal ein nimbiertes Engel vor uns, Weihrauchfaß und Kerze haltend. Er ist also in die kultische Handlung miteinbezogen. Es wird sich demgemäß bei dem Vogel im Fensterscheitel nicht um einen Adler, sondern um eine (eucharistische) Taube handeln, die auch ähnlich stilisiert ist wie die Tauben als sieben Gaben des Hl. Geistes am Triumphbogen. Nicht übersehen werden dürfen die beiden, anbetend kniend, Kerzen darbietenden Engel über dem Gekreuzigten — im Sinne der traditionellen Altarkerzen (und beispielsweise der Symbolik, etwa, daß Christus die Flamme, die Kerze der sich verzehrende Gläubige sei usw.). Sie beten gleichsam

<sup>318)</sup> Mittelalterliche Wandmalerei. Funde 1959—1969. ÖZKD 1969, XXIII, H 3/4, Droß, 155—158, bes. 156, Fritz Koreny.

<sup>319)</sup> L a n c (wie Anm. 123) 70.

<sup>320)</sup> Karl-August W i r t h *Engel* in RDK V (Stuttgart 1967) Sp. 341—555.

eigens ein kleines gemaltes Tabernakel an, das die Giebelbekrönung über dem Haupt Christi bildet. Von eventuell mitgemauerten liturgischen Nischen ist in Droß heute keine feststellbar, jene ganz flache unter dem Johannes plebanus und hinter der Mensa muß man nicht unbedingt für eine solche halten (das jetzige evangelienseitige Sakramenthäuschen wurde später, die Wandmalereien störend, ausgebrochen). Noch damals wurden geweihte Hostien nur für Sonderfälle (Kranke) aufbewahrt. In Droß wurden sie offensichtlich noch in eine Pyxis gelegt und (wie die romanischen Hostientauben) am Gewölbe aufgehängt. Josef Braun hat diesen Brauch genau beschrieben und dazu einen schönen Bildbeleg beigegeben (Abb. 18) <sup>232a</sup>). In Ermangelung einer Sakramentsnische darf man sich ähnlich auch in Droß eine Pyxis über dem Altar aufgehängt vorstellen — in der Wandmalerei „abgebildet“ unmittelbar dahinter und durch die beiden Leuchterengel besonders verehrt.

Das ewige Leben und die himmlische Gerechtigkeit wurden — als eine Art Ausblick — schließlich auf die altarseitige Südwand projiziert. Auf die Kreuzabnahme und Grablegung, mit den drei Frauen am Grabe (Magdalena hält eine Salbenbüchse) folgt sinnvoll die Auferstehung. Über den unten sich aus den Gräbern erhebenden Menschen erscheint Christus als Weltenrichter.

### *Die Mutterpfarre Krems und die Pfarre Droß*

Krems war eine der großen Mutterpfarren in Niederösterreich. Ihr riesiges Gebiet, das im Norden an Meisling, im Osten an Hollabrunn stieß, wird durch die vielen Pfarren ausgewiesen, die aus ihr hervorgingen <sup>321</sup>). Diese Auspfarungen waren nicht alle gleich motiviert oder kirchenrechtlich gleich situiert. Fast alle erfolgten im Zeitraum von der Mitte des 13. Jh.s zur Mitte des 14. Jh.s (während des Mittelalters). Architekturgeschichtlich deckt sich das auch mit der Früh- und Hochgotik bzw. deren Bauwellen. Im Kremser Raum war eine eigene „Bauhütte“ tätig gewesen, welche diese Aufgaben erfüllte und die eine eigene Untersuchung wert wäre.

Es gab eine Vielzahl von Möglichkeiten, die pfarrlichen Erfordernisse und Rechte aufzuteilen. Die Unterschiede in den Kremser Tochterpfarren zeigen dies. Die Dechante von Krems betrieben offensichtlich eine planmäßige, gezielte Pfarrpolitik; sie versuchten, der entstehenden neuen Probleme Herr zu werden: das Anwachsen der Bevölkerung, deren Zugehörigkeit zu verschiedenen Herrschaften und unterschiedliche Rechtsstellung, divergierende Interessen der Geistlichkeit (des Bischofs von Passau bzw. der Klöster, der Stifts- und Wirtschaftshöfe, vielfach mit Ordenspriestern), dem Pfründen(un)wesen, minder qualifizierte Priester, dem Einkommensproblem, den zahlreichen Ketzern usw.

Zumeist wurde ein Plebanus: hier ein Gesellpriester aus einer Gemeinschaft von Kremser Chorpriestern/Kooperatoren, die zu einer losen Gruppe vereinigt waren, angestellt. Eine feste Personalunion ergab die 1330 in Krems gegründete Priester- oder Herrenbruderschaft <sup>322</sup>). Sie ist auch als personengeschichtliche

<sup>321</sup>) Emmeram Ritter *Werden und Entwicklung der Stadtpfarre Krems bis 1785 in 950 Jahre Pfarre Krems* Festschrift Krems 1964, 17—92. — Josef W o d k a *Die Inhaber der Pfarre Krems* ebenda 237—289. — Ruth Luise U n t e r b e r g e r *Die Pfarre Krems von ihren Anfängen bis zum Jahre 1785* (mschr. phil. Diss. Wien 1948).

<sup>322</sup>) *GB XI* (1932) 289—290.

Quelle sehr wichtig. Diese Leutpriester waren unterschiedlich, tw. unabhängig tw. Krems verpflichtet. Aufschluß geben und symptomatisch sind die Finanzen. Die Abtrennung einer Tochterpfarre erfolgte mittels einer einmaligen Abfindung oder wurde durch eine alljährliche Taxe abgegolten. Man kann sich denken, daß dabei die Herrschaft eine entscheidende Rolle spielte. Auf eine gewisse Gleichwertigkeit (dem Ausmaß nach) lassen diese Summen schließen: Gobelsburg im Jahr 1214, Droß etwa 1300, Loiben und Schönberg, beide ca. 1360, mit Pfarrechten ausgestattet, mußten jährlich ein Pfund Pfennige abliefern, das kleinere Förthof in Urfahr 1291, nur ein halbes Pfund.

Die religiösen und gesellschaftlichen Auseinandersetzungen waren sehr stark und führten zum Äußersten: nach einem Inquisitionsprozeß wurden im Jahre 1315 von den vielen gefangen genommenen Waldensern 16 verbrannt. Durch die kapitalistische Wirtschaftsform des damaligen Weinbaus läßt sich zum Großteil die soziale Unruhe erklären<sup>323</sup>).

Die Verselbständigung ist am Beispiel von Stratzing am besten überliefert. 1259 erhielt es Pfarrechte, 1305 wurde dort ein Friedhof für arme Leute bewilligt, 1323 erlaubt Ludolf, Dechant von Krems, die gesamten Toten von Stratzing dasselbst zu beerdigen, gegen Zahlung einer bestimmten jährlichen Taxe<sup>324</sup>).

### *Johannes Plebanus*

Wegen der besonderen Situation in Droß: als Neugründung einer Herrschaftspfarrkirche und dem Neubau als Pfarrkirche, konnte der erste Pfarrer eine außergewöhnliche Rolle spielen. Sein Anteil an der Pfarrgründung und seine Persönlichkeit sind archivalisch-historisch nicht überliefert. Wenn man nicht seine Darstellung über der Altarmensa, in einer Art „ewigen Messe“ und mit der Inschrift JOHANNES PLEBANUS (die einzige in Droß erhaltene Inschrift) als solche ansieht.

Die nahe Pfarrgründungsanlage im unweit gelegenen Maigen (wenig später gleichfalls aus einer Burgkapelle als herrschaftliche Gründung hervorgegangen, s. S. 300) zeigt ein viel bescheideneres Auftreten des ersten Pfarrers in der Wandmalerei der Ostwand unter der Kreuzigung, seitlich abgerückt und verhältnismäßig klein. Ähnlich wie Propst Stefan von Sierndorf auf dem bekannten Klosterneuburger Altarretabel von 1331<sup>325</sup>). Trotzdem waren die Pfarrer von Maigen viel bedeutendere Persönlichkeiten, als die von Droß. Die Bündelung von Faktoren, die sorgfältig auseinanderzulösen wären, würde ergeben, daß die Stifter, auch die Priester, ursprünglich eher nichts im Sanktuarium-Presbyterium künst-

<sup>323</sup>) Herbert Knittler *Abriß einer Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Doppelstadt Krems und Stein in Ausstellungskatalog 1000 Jahre Kunst in Krems* (Krems 1971) 43—73, bes. 50 f.: „Bei ausgedehnten Besitzungen wurden die einzelnen Riede gegen Taglohn oder Teilpacht an Winzer in Arbeit gegeben, während die Weingartenbesitzer sich verpflichteten, die geernteten Trauben abzunehmen und auch Geldbeträge für die Instandhaltung und die Bearbeitung der Weingärten bereitzustellen. Diese Form der Nutzung war die Ursache für die Entstehung großer wirtschaftlicher und sozialer Unterschiede . . .“ — Der Dechant von Krems Ortolf von Muering (1314—1321) war, zusammen mit dem Dominikaner Arnold, bei den Prozessen im Jahre 1315 als Inquisitor tätig.

<sup>324</sup>) GB II (1885) 520.

<sup>325</sup>) Helmut Buschhausen *Der Verduner Altar* (Wien 1980).



lerisch verloren hatten. In Mals oder Pürgg-Johanneskapelle verharrten sie gewissermaßen davor. Die obersten Spitzen, wie Landesherren, Könige und Herzöge, konnten alsbald als Pfeilerfiguren den Hochaltar umstellen, wie die Habsburger in ihrem eigenen Tullner Kloster (s. S. 273). Fast gleichzeitig tritt an einem „wandgemalten Retabel“<sup>326)</sup> eine Äbtissin, Herburgis von Ehrnfels (1270—1283) innerhalb des adeligen Frauenklosters zu Göss, in der recht privaten Michaelskapelle (dem Obergeschoß einer Doppelkapelle neben der Kirche) noch wenig in Erscheinung<sup>327)</sup>. Dies entsprach der traditionellen Bescheidenheit der Mönche. Wenn sich Abt Heinrich II. von Millstatt (s. o. S. 240 ff.) am Tympanon seiner Kirche deutlich darstellen ließ, so entsprach dies seiner hohen Abkunft und auch seinem Vermögen — aber vor allem seiner (daraus tw. resultierenden) Stellung als Bauherr. In dem Kanonbild mit der Kreuzigung des Garstener Missales aus dem 3. Viertel des 12. Jh.s halten klein unter dem Gekreuzigten (mit Maria und Johannes) der Mönch MARCHWARDUS und ADALBERTUS ABBAS den Kelch gemeinsam, darin das Blut von den Füßen Christi einzufangen. Die Vorbildlichkeit der Missalien u. ä. für die Drosser Altarwand wird noch zu würdigen sein<sup>328)</sup>. Wie eine Zusammenstellung zeigt, gibt es aber auch innerhalb der Buchmalerei Sonderentwicklungen<sup>329)</sup>. Der historische Augenblick, zusätzliche Funktionen des Abtes oder Mönches — seine weltliche Position und die seines Klosters, vor allem die Rolle des jeweiligen Mediums, oder der Adressat, auch als Heiliger, Abt und Fürst, spielen dabei eine ausschlaggebende Rolle.

Funktionell und ikonographisch, bemerkenswerterweise weniger als Kunstwerke, vergleichbar sind Portatilia (Tragaltäre), die sich als Schatzkammerstücke ungleich besser und älter erhalten haben. Sie demonstrieren die frühe Ikonographie der Sanktuarien. Bischöfe werden naturgemäß hier wieder bevorzugt. Die Goldschmiedearbeit eines Mönches, ein Tragaltar aus dem Kloster Abdinghof von Roger von Helmarshausen, im Diözesan-Museum Paderborn vom frühen 12. Jh. kann als Exempel herausgegriffen werden. Auf der Oberseite flankieren die eingelassene Steinplatte die gravierten Zeichnungen von jeweils einem Bischof. Der frühere Bischof Meinwerk, wie er den Kelch erhebt, und der Auftraggeber Bischof Heinrich II. (1090—1127), wie er eine Altarmensa, die Kelch und Hostie trägt, inzensiert, also beweihräuchert. Inschriften geben dazu die Erläuterungen<sup>330)</sup>. Ein weiteres wichtiges, 1299 datiertes Beispiel eines geistlichen Stifters

<sup>326)</sup> Ernst Bacher Göss, *ehem. Benediktinerinnenstift, Bischofskapelle* (recte Michaelskapelle) in Katalog *Mittelalterliche Wandmalerei in Österreich* (Wien 1970) bes. 118—121. — Ulrich Ocherbauer: *dass.* in *Kat. Gotik in der Steiermark* (St. Lambrecht/Graz 1978) bes. 103/4, mit Lit.

<sup>327)</sup> Wenn man will, kann man diese Stifterdarstellung als das genaue Gegenteil zum Johannes plebanus verstehen. Vgl. Abb. 72, 73 bei Bacher cit. Die Äbtissin ist nicht nur viel kleiner, sondern auch eine Schichte nach hinten, an den Hintergrund gerückt, ebenso unauffällig ihr Namenszug.

<sup>328)</sup> Katalog *1000 Jahre Oberösterreich* (Wels/Linz 1983) Bd. 2, 85 Handschriften nr. 22, Farbabbildung (Kurt Holter). — Katalog *Kirche in OÖ.* (1985) 371, Nr. 4.08.

<sup>329)</sup> Eugen Stollreiter *Bildnisse des IX—XVIII Jahrhunderts aus Handschriften der bayrischen Staatsbibliothek*. 1. Teil IX—XIV Jahrhundert (München 1928).

<sup>330)</sup> Eckhard Freise *Roger von Helmarshausen — ein maasländischer Künstler und Mönch in Westfalen* in Katalog *Monastisches Westfalen* (Münster 1982 / Corvey 1983) bes. 287—307.

in der Sockelzone einer zweigeschossigen Architektur (oben Christus thronend mit Heiligen) bietet eine andere liturgische Handschrift, das Graduale des Johann von Falkenburg in Köln <sup>331</sup>). Eine beachtliche Vorstufe für Droß. Der nischenartige Kleeblattbogen dient hier der Absonderung als Arkade gewissermaßen in eine untergeordnete, niedrigere Welt (daß dies ein Typus mönchischer Bescheidenheit gegenüber der höheren Welt der eigentlichen Bilddarstellung und häufig war, belegt auch das Margaretenfenster in Ardagger, s. S. 249 und Abb. 4). Eine regelrechte lesbare Inschrifttafel steht als Denkmal neben dem knienden, verehrungsvoll aufblickenden und gestikulierenden Schreiber-Franziskanermönch als Stifter <sup>332</sup>). Im Laufe des 14. Jh.s erstarkt der Stifter immer mehr und auch seine Abbildung, in der Kirche vor, auf, bei, hinter, neben der Altarmensa <sup>333</sup>).

Die Darstellung des Pfarrers Johannes setzt sich aus vielen Bezügen zusammen. Zuerst allgemein als Stifter unter dem Kreuz. Innerhalb einer sockelartigen Nischenarkade, wie oben angeführt, mönchisch. Hier besonders als Priester, der den Kelch emporhebt (keine eigentliche Meßdarstellung; diese seitlich vom Kreuz). Historisch als erster Pfarrer von Droß.

Im Jahre 1325 sind in Krems außer dem Dechanten Ludolf vier Priester bezeugt, worunter zwei Johannes <sup>334</sup>). Einer von ihnen, Bartholomäus mit Namen, wird 1321 zugleich als Kaplan von Lengenfeld genannt (neben den Priestern des Chores im Krems Albert, Augustin, Witigo) <sup>335</sup>). Derselbe Bartholomäus war 1337 Kaplanseniör der ersten Messe in Krems <sup>336</sup>) und noch 1340 „der Priester und alte Herr Bertelme“. Die in der Stammfparre und im Dekanat Krems lose vereinigten Priester, Pfarrer, Gesellpriester, Kapläne usw. waren also zugleich in den umliegenden, abgetrennten Pfarren und Filialen tätig. Daher darf einer der im Jahre 1325 genannten Johannes als der Johannes plebanus von Droß identifiziert werden.

### *Der Zwei-Fenster-Typus*

Sehr eigenwillig wirkt von außen an der Ostwand das Paar schmaler Fenster, desentwegen die Mittelachse architektonisch unbetont oder unterbetont bleibt (keine Strebepfeiler). Man würde auf einen zweischiffigen Raum schließen, wie im nahen Imbach (oder ein fünfteiliges Gewölbe).

Wären die Wandmalereien nicht (erhalten), wäre die Abweichung nicht erklärlich. Das mittlere Wandstück ist für die Kreuzigung vorgesehen worden, unter welcher das eucharistische Opfer wiederholt stattfindet. Das bedeutet andererseits, daß man auf die — damals bereits übliche — Glasmalerei verzichtete. Man

<sup>331</sup>) Katalog Vor Stefan Lochner. *Die Kölner Maler von 1300 bis 1430* (Köln 1974) 126 Katnr. 69, Abb.

<sup>332</sup>) Diese Inschrift(-Tafel), die der Stifter gewissermaßen darbringt, lautet: *Ego frater Johannes de Valkenburg scripsi et notavi et illuminavi istud Graduale et complevi anno domini millesimo ducentesimo LXXXX nono.*

<sup>333</sup>) 1312 und 1321 in Köln, St. Kunibert. Zwei gemalte Altarretabel mit Stifterfiguren des 1312 gestifteten Quirinus-, 1321 gestifteten Margaretenaltares. — *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz* 6. Bd. IV. Abteilung. Kunstdenkmäler der Stadt Köln. 1 Bd. IV. Abteilung (Düsseldorf 1916) 283, fig. 146.

<sup>334</sup>) GB XII (1951) 500.

<sup>335</sup>) GB XI (1939) 421.

<sup>336</sup>) GB XI (1939) 293.

verzichtete gleichzeitig auf die Ausbildung eines axialen Wandpfeilers. Es dominiert die Wandmalerei.

Abgesehen von der intensiven Durchfensterung im Zeittypus (Polygon: Förthofkapelle 1291; gerade: Göttweigerhofkapelle, drei Fenster mit Maßwerk) ist in der jüngeren und moderneren (Dienste, Rippenprofile, Fehlen von Kapitellen) Ursulakapelle in Krems (um 1320) das raumbherrschende, farbige Leuchten großer Glasmalereizyklen vorzustellen, zwar so, daß ein großes Mittelfenster von zwei kleineren (kürzer abgeschlossen und schmalen) Fenstern flankiert wird. In Droß muß es sich um die ältere, romanische Tradition der wandgemalten Ostwand handeln. In der genannten Gösser Michaelskapelle hatte man, trotz großer verglaster Maßwerkfenster, noch an dem Wandmalerei-Retabel der Kreuzigungsszene festgehalten — zugleich einem Altarkreuz.

In der Romanik Mitteleuropas ist das schönste Beispiel des Zwei-Fenster-Typus in der Allerheiligenkapelle des Domkreuzganges in Regensburg überliefert, weil hier die originale Ausmalung aus der Mitte des 12. Jh.s noch vorhanden ist<sup>337</sup>). Für diese Grabkapelle des Bischofs Hartwig war das Programm das Wichtigste. Über einer langen Inschrift und der aufgehenden Sonne ist in die Apsis ein riesiger Engel gemalt, von dessen Händen schräge Schriftbänder in den Hauptraum und zu anderen Engeln ausgehen; er wird von zwei (gleichfalls ausgemalten) Fenstern gleichsam getragen. Ein Beispiel des Zwei-Fenster-Typus in gerader Ostwand, nischenartig mit zwei Blockaltären, in Aufenstein in Tirol, betont in seinen Wandmalereien um 1330 die Mitte weit weniger, immerhin ist dort Christus auf dem von Veronika gehaltenen Schweißstuch vertreten<sup>338</sup>).

Offensichtlich ist das entscheidende „tertium comparationis“ nicht nur die gemalte Altarwand hinter der Altarmensa, sondern vielmehr deren Inhalt. Es geht um den Altar an sich, so daß auf diesem Wege der schönste Prototyp zu Droß leicht zu finden war<sup>339</sup>):

In Andernach (Rheinland) wird die Empore des südlichen Seitenschiffs kapellenartig, aber gerade geschlossen<sup>340</sup>). Unter einem übergreifenden Bogen läßt ein Paar Fenster einen mittleren Pfeilerabschnitt stehen (Abb. 36). Die Schrägleibung der Fenster erscheint — mit steil steigender Sohlbank — jeweils von außen stark zur Mitte unregelmäßig (zum Einzelfenster) verschoben, so daß die äußeren Leibungen beider Fenster breit zu sehen sind. Hier sind tatsächlich Maria und Johannes gemalt — auf dem Mittelpfeiler ein Kreuzifix, dessen Arme und Kreuzbalken das große Bodenfeld darüber füllen (Anfang 13. Jh.). Das Licht scheint hinter dem Mittelpfeiler hervorzuquellen. In der steil steigenden, schrägflächigen Leibung wirken Maria und Johannes pseudoperspektivisch, wie in einer Nische, räumlich etwas zurück. In Verquickung von Architektur und Wandmalerei entsteht eine räumliche Differenzierung, die Fensteröffnungen

<sup>337</sup>) Jörg Traeger *Mittelalterliche Architekturfiktion. Die Allerheiligenkapelle am Regensburger Domkreuzgang* (München 1980).

<sup>338</sup>) Eva Frodl-Kraft *Aufenstein am Brenner in Mittelalterliche Wandmalerei, ÖZKD 1969, XXIII, H 3/4, bes. 195—198, Abb. 230.*

<sup>339</sup>) Josef Braun *Der christliche Altar* (München 1924), bes. II. Bd., 532.

<sup>340</sup>) Paul Clemen *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden* (Düsseldorf 1916) 448, fig. 322. — Scholz *Marienkirche in Andernach* (Schnell—Steiner nr. 560; 1952) 11 Abb. — *Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 17, II* (1914) Kreis Mayen.

werden zur Lichtgloriole für den Kruzifixus. Mit den beiden Feldern, die unten seitlich von Christus/Kreuz entstehen, werden die Fenster zugleich geöffnet, an der Malerei die Bauform, darin Malerei Maria und Johannes.

In Andernach ist die Verschmelzung Architektur — Malerei — Inhalt — Liturgie fast perfekt. Droß hat dies variiert bzw. nicht ganz so weit getrieben. Eine Orantenfigur mit erhobenen Händen unter dem Andernacher Kreuz wurde von P. Clemen für Adam gehalten, möglicherweise — und aufgrund des Gesichtstyps — ist es aber auch ein Stifter. In Droß ist die Priesterpersönlichkeit des Johannes plebanus an seine Stelle getreten und viel stärker hervorgestrichen. Wenn nur er ausdrücklich benannt ist, das ritterliche Stifterpaar unterm Kreuz namenlos bleibt, so war letzteres gewiß in anderer Weise präsentiert gewesen bzw. der Priester hier am Altar ausgewiesen. Gleich Andernach wurden die Fensterlaibungen in Droß bemalt, hier jedoch liturgisch. Die Wandlungselevation findet beziehungsvoll „unter“ = seitlich dem Kreuz statt, ein Engel assistiert.

### *Der Reiterkampf und die Martyrien — Illustrationen des Meßkanons*

Daß die Sockelszenen unter den bildlich geballten Wandfeldern nur scheinbar untergeordnete Anhängsel wären, wird widerlegt durch den Marientod, der das knappe Marienleben abschließt, oder das Weltgericht unterhalb der Auferstehung. Chronologisch bilden sie sogar das „Ende“. Daß die Marterszenen zu dem Kruzifix gehören, sieht man sofort, an den Gekreuzigten. Man konnte nun der Versuchung nicht widerstehen, den Reiterkampf und ein Martyrium (Abb. 35) dem Kirchenpatron hl. Georg zuzuweisen, obwohl sie in dessen Legende in dieser Form gar nicht vorkommen. Wie vor allem die reichhaltigen Georgs-Szenen in seiner Vita im nahen und 1338 datierten Neuhaus = Jindřichuv Hradec (knapp hinter der Grenze zur ČSSR) deutlich machen <sup>341</sup>).

Die äußerliche Lösung des Auftretens von Sockelszenen erinnert an die bekannte „base de page“ der Buchmalerei (ergänzende Randbilder am unteren Ende der Textseite). Für den Kunsthistoriker rein optisch verwunderlich und unwürdig wirkt etwa ein solcher Reiterkampf in einem österreichischen Missale. Die St. Florianer Handschrift III, 204, fol. 212<sup>r</sup> <sup>342</sup>) zeigt ihn beispielsweise am unteren Seitenrand (Abb. 37). Nimmt man sich dann einmal die Mühe, den danebenstehenden zugehörigen Text der Orationen des Kanons zu lesen, so erklärt sich die scheinbar unpassende Szene als unerläßliche praktische Anwendung für den Gläubigen bei der Messe:

Gott und das vermittelnde Kreuz — in Droß anscheinend der Kreuztragung Christi — werden angerufen, und besonders das Kreuz: „daß es uns gänzlich der Nichtsnutzigkeit des Krieges entledige und daß, durch das Feldzeichen des heiligen Kreuzes deines Sohnes, zur Aufreißung der Angriffe deiner Feinde“ —

<sup>341</sup>) Jaroslav Pešina hg. (wie Anm. 209) 229—247, 385 (deutsch), Abb. 120—130. Unter den nicht wenigen Martyrien des hl. Georg ist die einzige vergleichbare, aber deutlich abweichende Abb. 130: Georg wird hier anders gemartert, indem er kopfüber — ohne Kreuz — über einem Feuer hängt (Schergen anders und in anderer Tätigkeit), wie die beigegebene Inschrift besagt: *hie raucht man sankt georg*.

<sup>342</sup>) Schmidt (wie Anm. 91) 54/55. Daselbst T. 9 a, 10, 50, 52 (fol. 212<sup>v</sup>), 54 b weitere Illuminationen zum Meß-Kanon.

hier an dieser Stelle im Meßbuch die Malerei der base de page mit dem Reiterkampf — „es uns in den Schutz deiner Sicherheit stelle“ (Abb. 37 Text). Es handelt sich also um eine Art Konträrprogramm. Desgleichen werden hier im Meßkanon die Heiligen und insbesondere die Märtyrer angerufen, wodurch auch die Gegenwart der Marterszenen an der Wand in Droß, hinter der Altar-mensa sich erhellt.

### *Die Wandlungselevation der Meßliturgie*

Die Wandmalereien in Droß — neben dem Leben Jesu — entpuppen sich mehr und mehr als beziehungsvolle Illustrationen der Meßliturgie. Vergleichbar und zusammenhängend mit den gut erhaltenen und überlieferten Meßbüchern und ihren Buchmalereien. Der Johannes plebanus und die Wandlungselevation bleiben nicht allein. Gar nicht so selten sind die Wandlungselevationen in der Wandmalerei Österreichs. Sie kommen fast ausschließlich im 14. Jh., ganz besonders im 2. Viertel, vor und ihre Streuung ist keine geringe. In der Literatur werden sie meist irrig als Messe des hl. Leonhard, Gregor oder Martin geführt. Eindeutige Leonhardsmessen und hier auszuschneiden sind etwa die Glasmalereien in St. Ruprecht ob Murau<sup>343</sup>) und St. Leonhard im Lavanttal<sup>344</sup>), die mit dem Namenszug Leonhards beschriftet wurden. Ein großer Wandmalerei-Zyklus des hl. Leonhard in Zwickenberg, Kärnten<sup>345</sup>). Ein wandgemaltes Triptychon mit dem hl. Jakob und einem hl. Bischof in Murau wird ebenfalls Leonhard zugeordnet<sup>346</sup>).

Die beiden wichtigsten Kriterien zur richtigen Trennung der Wandlungselevationen mit einem idealen, allegorischen „Priester“ an sich sind der — meist übersehene — Nimbus des Priesters in: Wien, St. Michael<sup>347</sup>), Metnitz (Abb. 23), Langenlois (Abb. 25) und Oberzeiring<sup>348</sup>). Der Akzent wird mehr auf die Eucharistie verlagert, indem eine kleine Figur Christi über der Hostie erscheint: Wien, Michaelerkirche und Oberzeiring. Außer Droß die einzige Wandlungselevation einer historischen Person ist jene in Bergreichenstein/Kašperské hory (Böhmen), die 1330 als Wandepitaph gemalt wurde (Abb. 24).

Die Vorgänger solcher Meßdarstellungen sind in den bei der Messe verwendeten Büchern zu finden, besonders Missalien, Gradualien, Antiphonare, auch Breviere u. ä. Sogleich muß auffallen, daß die monumentale Darstellung in Kirchen erst im 14. Jh. auftaucht. Historisch also mit einem neuerlichen Ausbau des Pfarrnetzes, den wachsenden Positionen der Pfarrer, in einer neuen gesellschaftlichen Mittelschicht (die noch wenig erforscht ist), das damit verbundene Selbstbewußtsein, ein erster Schritt zur Emanzipation vom Adel insofern als eine bürgerliche

<sup>343</sup>) ÖKT 35 Murau 249 Abb. 292.

<sup>344</sup>) Walter Frodl *Glasmalerei in Kärnten 1150—1500* (Klagenfurt—Wien 1950) 63 Fenster III nr. 11, T 64.

<sup>345</sup>) ÖZKD IV, 1950, Abb. 50.

<sup>346</sup>) ÖKT 35 Murau 360 Abb. 420, um 1330/40. Außerhalb von Leonhards-Patrozinium und Leonhards-Vita konzentrieren sich die Einzelbilder der Leonhardsmesse gleichfalls in diesem genannten Zeitraum.

<sup>347</sup>) Lanc (wie Anm. 123) Abb. 55.

<sup>348</sup>) Ulrich Ocherbauer *Der Freskenzyklus in der Knappenkirche zu Oberzeiring*, ÖZKD XI, 1957, 62—69, bes. Abb. 91.

Schicht einströmte (auch Bettelorden), die Vielzahl von Meßstiftungen, Altar-Benefizien, ein Wandel in der Liturgie und vor allem deren Sichtbarkeit.

Die Wandlungselevation<sup>349)</sup> selbst, das hohe Emporheben der Hostie nach der Konsekration — damit alle sie sehen konnten, begann erst Ende des 12. Jh.s und wurde zunächst, bis ins 13. Jh., fast nur in der Buchmalerei abgebildet. Ein Katalog dazu wäre unerläßlich. In Österreich bleibt diese Szene vorerst eine Seltenheit. Um 1230 wird die Hostie noch direkt über der Mensaplatte konsekriert, wie es im Reiner Musterbuch<sup>350)</sup> gezeichnet worden ist, obwohl Laien der Messe beiwohnen, man ihnen also sicher das Zeigen der Hostie nicht vorenthalten hätte (bzw. dem Betrachter des Buches). Hingegen ist im Jahre 1268 die Erhebung der Hostie bei der Zisterziensern zu Zwettl bereits voll entwickelt und zu sehen, in einem dortigen Graduale<sup>351)</sup>. Der Grund dafür war sicher die eigene Ordensliturgie, geprägt von der viel intensiveren Teilnahme der Mönche an der Messe, bzw. hier am Beispiel der Zisterzienser auch der — gerade damalige — Übergang vom Mönchs- zum Priesterorden. Das Publikum war unbestreitbar Ursache für die Wandlungselevation — seine Teilnahme ist auch mitbezeugt in einer naturgetreuen Buchmalerei um 1260 aus dem bayerischen Zisterzienserkloster Aldersbach, durch ein Stifterpaar, das flehentlich die Arme ausstreckt. „Aus der erhobenen Hostie steigt das Christkind empor, dessen gefaltete Hände ein aus dem Himmel erscheinender großer Engel ergreift: Christus selbst wird als Opfergabe dem himmlischen Vater dargebracht“<sup>352)</sup>. Dazu gehört zweifellos ein Altarkreuz mit der eingehenden Wiedergabe des Gekreuzigten. An den frühen Beispielen fällt auf, daß sie meist noch andere Medien verwenden, wie Glasmalereien oder Textilien. Das kleine, private Abbild in den Missalien u. ä., nur für den Zelebranten, wird dann für die Allgemeinheit sichtbar: als Wandmalerei im Kirchenraum.

Obwohl sich der ältere Siegeltyp der Pfarrer, wo sie vor einem Heiligen knien, noch lange und vorherrschend ins 14. Jh. hinein hält, wird damals die Wandlungselevation zum persönlichen Signum, Dokument und Denkmal des Pfarrers auf seinem Siegel. Wiederum besonders von den progressiven Orden verwendet, mag man die frühe Verwendung bei den Dominikanern z. T. auch aus deren Auseinandersetzung mit den Ketzern erklären. Für Droß wird man daher besonders und mehrfach das 1276 verwendete Konvent-Siegel des nur wenige

<sup>349)</sup> Klaus Lankheit *Eucharistie*, RDK VI, 1973, Sp. 154—254. — Frauke Steenbock *Eine Miniatur zur Meßfeier im Berliner Kupferstichkabinett* in Festschrift Peter Metz (Berlin 1965) 135—153.

<sup>350)</sup> Sepp Walter *Die zwölf Szenenbilder aus dem Reiner Musterbuch in Stift Rein 1129—1979. 850 Jahre Kultur und Glaube*. Festschrift zum Jubiläum, hg. Abt Paulus Rappold (Rein 1979), 539—547, bes. 545, Bild 41. Ganz oben erscheint eine Art allegorische Verkörperung, mit „Meßkännchen“, und ebender Glocke, die bei der Wandlung geläutet wurde (vgl. z. B. Metnitz, Abb. 23, dritte Malschicht) zugleich hält der Ministrant mit der anderen Hand die Wandlungskerze. — Das Reiner Musterbuch. Faksimile Graz 1979. — Franz Unterkircher *Kommentar zum Reiner Musterbuch* (Graz 1979).

<sup>351)</sup> Karl Kubes — Joachim Rössl *Stift Zwettl und seine Kunstschatze* (St. Pölten 1979) bes. FarbAbb. 94.

<sup>352)</sup> Kat. *Eucharistia. Deutsche eucharistische Kunst* (München 1960) 49 nr. 4, Abb. 4. Brevier aus Aldersbach, Bayerische Staatsbibliothek, München, Clm. 2640.

Kilometer entfernten Dominikanerinnen-Klosters in Imbach als vorbildlich heranziehen dürfen (Abb. 39)<sup>353</sup>). Die Hostie ist nicht so ganz hoch erhoben bzw. erscheint in der oberen Bildhälfte noch — als Relikt des älteren Siegeltyps der Heiligenverehrung — die Madonna, während auf der Altarmensa der Kelch steht und ein Stangenkreuz. Dadurch wird man auf jene Spur geführt, die getilgt werden sollte: die von den Dominikanern bekämpften Ketzer waren hier noch viel weiter, über die Wandlungselevation und den Priester hinaus, gegangen, denn grundsätzlich wiesen sie dem Gläubigen — statt dem Priester — die entscheidende Rolle zu.

Entwicklungsgeschichtlich kann man die beiden Priesterdarstellungen in Droß aus zwei verschiedenen Strömungen und Zielsetzungen ableiten. Der Johannes plebanus ist der Stifter unter dem Kreuz, in Nachfolge der frühmittelalterlichen Malerei. Jünger ist die zweite Priestererscheinung, ebenfalls zum Kreuz gehörig, aber in die Fensterlaibung umgeklappt. Die Meßfeier findet also hier, nicht direkt über der Altarmensa statt, wo es sich vielleicht um das — ikonographisch gleichfalls sehr traditionelle — Auffangen des vom Gekreuzigten herabrinneenden Blutes handelt. Auf dem von Johannes plebanus emporgehaltenen Kelch ist ein kräftiger roter Strich erkennbar, ein kleiner roter an der Hostie. Um eine Vorzeichnung oder Markierung kann es sich nicht handeln, denn diese wurde in Schwarz auf dem weißen Grund ausgeführt, wobei sogar die Hostie in das Schriftband, inmitten des Plebanus hineinragt. Doch wurde das Gelb des Kelches bzw. der Bögen über das Rot gemalt, was aber nur auf die Ausführung des Malers zurückgehen kann. Auch war der vordere Rand des Kelches ursprünglich sichtbar (gelb übermalt) und die ganze Hostie, von ihr gehen die beiden roten Striche aus. Vermutlich also doch eine Art blutende Hostie. Derartige blutige Szenen gab es in der Malerei des Mittelalters durchaus — ganz abgesehen von den Blutwundern — so strömt auf einer Wandmalerei um 1400 in Schenna in Südtirol<sup>354</sup>) das Blut des Kruzifix wie Regen in einem wahren Blutbad auf die unten versammelten Stifter herab.

Die Meßfeier unter dem Kreuz ist eine ikonographisch überaus zukunftssträchtige Lösung, die in St. Johann an der Sierning (bei Ternitz am Steinfeld) bereichert wird durch eine vorangestellte Taufe und das lebende Kreuz, das die Väter aus der Vorhölle befreit u. a. m.<sup>355</sup>). Unmittelbar auf das Sakramentshäuschen bezogen und ein solches reich und groß in Malerei (statt Stein) ausführend, wird das Wandbild zu Spital am Semmering Ende 15. Jh.s rein eucharistisch (s. auch S. 298). Unter dem Gekreuzigten, mit Maria und Johannes, feiern zwei Priester in einer Kirche die Messe, Engel verteilen Hostien, Verdammte im Fegefeuer, Schmerzensmann, Kelch mit Hostie von Engeln gehalten<sup>356</sup>).

<sup>353</sup>) Sonja Leiss *Die geistlichen Siegel der Gotik in Österreich (ca. 1250—1470)* (phil. Diss. Wien, masch. 1971) 172, Abb. 228. — Frau Dr. Leiss sei dafür, das Foto abbilden zu dürfen, herzlich gedankt. — Wien, Dominikaner: von 1341; ebenda 62, 172, Abb. 228.

<sup>354</sup>) Josef Weingartner *Gotische Wandmalerei in Südtirol* (Wien 1948) 42, Abb. 103.

<sup>355</sup>) L a n c (wie Anm. 225) 260 Nr. 2, Abb. VI, 457, 458, 460—462.

<sup>356</sup>) Franz Reichmann *Gotische Wandmalerei in Niederösterreich* (Zürich u. a. (Wien 1925) 94—95, Abb. 71, 72. — Rudolf List *Gnadenstätte vor dem Semmering in Sonntagblatt für Steiermark* 1968, nr. 32, 8—10, Abb.

## *Eucharistie*

Eine Schlüsselstellung, neben der Rolle des Priesters oder ihrer Ablehnung, erhält dabei die Eucharistie und zugespitzt ein ikonographisches Einzelbeispiel, von dem aus man die Wandmalereien der Wandlungselevation bequem inhaltlich aufrollen kann. Wieder einmal sterilisiert die Inventarisierung von Kunstgattungen in der etablierten Kunstgeschichte die Erkenntnisprozesse. Das Deckfarbenbild der Te-igitur-Initiale einer der durch Gerhard Schmidt publizierten Handschriften der Malerschule von St. Florian, das sogenannte *M a r b a c h - M i s s a l e* um 1306/1310 (Abb. 40)<sup>357</sup>. Es war für den St. Florianer Propst Heinrich von Marbach angefertigt worden und bringt eine theologisch sehr vertiefte Ikonographie. Der Initialbuchstabe T ist für den Aufbau nicht allzu wesentlich. Ein nimbiierter Priester im Meßgewand und an der Altarmensa erinnert sofort an die vorgeführten Wandmalereien. Über den auf dem Altar stehenden Kelch hält er aber nicht eine Hostie — sondern einen nackten, recht großen Christusknaben. Als unmittelbare Verkörperung der Eucharistie. Dabei hilft ihm spiegelbildlich die *Ecclesia* (mit Krone und Nimbus); in dem Aufbau eine typologische Variante zu der Darbringung im Tempel bildend. Das T wird durch herauswachsende Ranken zu einem Baum, in dessen Blättern menschliche Köpfe — wohl die Gläubigen oder die „Menschheit“ (also wie bei der Wandlungselevation) gespannt mit stechendem, fasziniertem Blick auf den Vorgang im Zentrum schauen. Es entspricht auch weitgehend dem Gnadenbild des Hl. Blutes von Walldürn, mit den elf Köpfen aus dem vergossenen Blut des Kelches<sup>357a</sup>). In der senkrechten Mittelachse komplettiert sich durch eine segnende Halbfigur — im Kreis als Himmel schwebend — mit der Taube des hl. Geistes in der andern Hand, Gott als hl. Dreifaltigkeit. So einzigartig deutlich verkörpert die Eucharistie nur mehr ein gleichzeitiges, aber fernes Beispiel, am Berg Athos, was die internationale Ausbreitung demonstriert, wo der nackte Christusknabe, auf dem Altartisch neben dem Kelch, in einer Patene liegt<sup>358</sup>). Gleichfalls anstelle der Hostie. Damit ist erwiesen, daß die in der Literatur vielgenannten „Meßmysterien“, womit man die Transsubstantiation meint, zugleich den Priester als funktionelle und institutionelle Idealperson meinen. Langenlois (Abb. 25, s. S. 297) und Metnitz (Abb. 23, s. S. 294) als Beispiele haben diese Geltung. Begreichenstein (Abb. 24, s. S. 296) ist überwiegend als Erinnerungsbild an den verstorbenen Priester aufzufassen. In Droß wird zusätzlich zur Stifterfigur des Johannes plebanus abgebildet, wie dieser Priester die Wandlung vollzogen hat und als ihr Vermittler die Hostie wie Christus herzeigt.

## *Die Ketzer und die Kunst*

Mit absoluter Gewißheit kann behauptet werden, daß die Ketzer<sup>359</sup>) keine der gotischen Kirchen ausgemalt haben. Und doch läßt sich die Ikonographie der goti-

<sup>357</sup>) S c h m i d t (wie Anm. 91) bes. 56—58, Farbtafel 5 b.

<sup>357a</sup>) Peter A s s i o n hg. *650 Jahre Wallfahrt Walldürn* (Karlsruhe 1980).

<sup>358</sup>) Maurice V l o b e r g *L'eucharistie dans l'art* (Grenoble—Paris 1946) 51 Abb.

<sup>359</sup>) Am besten vergleiche man dazu neuestens: Thomas W i n k e l b a u e r *800 Jahre Giovanni Bernardone ... in Kamptal-Studien, z e n s u r i e r t* von Friedrich B. P o l l e r o s s, Bd. 3/1982/83, 179—209, mit Literatur.



schen Wandmalerei in Österreich, im Umkehrverfahren, als eine Reaktion auf die Ketzer und dadurch diese selbst bestimmen. Wenn man die Wandmalerei-Ikonographie in ihr Gegenteil umdreht oder entsprechend modifiziert, kommt man genau zur religiösen Einstellung und einzelnen konkreten Praxis der Ketzer. Die Forschungslage zu den sehr unterschiedlichen Ketzerbewegungen hat sich in den letzten Jahrzehnten rapide gebessert. In Österreich muß dennoch auf die ältere Literatur zurückgegriffen werden<sup>359a</sup>). In unserem Rahmen, der den Bauherrn zum Thema hat, kann eine Einengung auf bestimmte Strömungen oder Sekten allerdings nicht erfolgen.

Abgesehen von der immer gültigen Problematik der Quellen(lage) und den Voraussetzungen im 13. Jh. (um 1260/70 Ketzerverfolgungen in der Passauer Diözese), ist es die Deutlichkeit zweier umstrittener Glaubensfragen — sichtbar in den Wandmalereien, in denen sich die Ketzer ganz ablehnend verhielten, die aber zu den Fundamenten der katholischen Kirche und ihrer Priester gehörten. Hier kann nur ganz allgemein darauf eingegangen werden — und soweit es in der Ikonographie prüfbar wird. Schon für die Katharer war die Eucharistie nicht der Leib Christi, sondern eine bloße Gedächtnisfeier dabei<sup>360</sup>). Der ganze Aufwand des Meßopfers, *cum tumultu*, vom Kirchengesang bis zum Weihrauch war ihnen verächtlich und es wurde *Frömmigkeit statt Gepränge* verlangt. Die Kirchengebäude selbst mit ihren Glocken und Bildern wurden als *tote Steinhaufen* angesehen. Manche Einzelheiten wurden konkret angesprochen: *Das Latein ist nur der Schleier, um den Betrug zu verdecken. — Missale als tote Häute. — Weihrauch als jüdische Erfindung*<sup>361</sup>).

Von 1308 bis 1311 erscheint bei uns eine Anzahl von *Inquisitoren*<sup>362</sup>), die im Einvernehmen mit dem Salzburger Erzbischof und Herzog Friedrich von Österreich vorgingen. Eine 1315/1316 in Österreich unter und ob der Enns und der Steiermark durchgeführte *Inquisition* stellte viele tausende Ketzer in rund 75 Orten fest. Damals wurden in *Krems* — ganz nahe von Droß bzw. Langenlois — 16, in St. Pölten 11 und in Wien 2 Ketzer öffentlich verbrannt<sup>363</sup>). Günter Hanika nennt in nächster Nähe von Droß die Orte Lengenfeld, Stratzing — zwei junge Tochterpfarren von Krems! s. o. — und Langenlois, in denen es Ketzer gab<sup>364</sup>). „Daß die Anhänger der Irrlehre in Krems die Sakramente, den Eid und die Autorität der Kirche und ihrer Priester verwarfen, Gotteshäuser und Friedhöfe geringschätzten und kirchliche Festtage ignorierten, läßt keine eindeutige Identifizierung zu, da sowohl Katharer als auch Waldenser, welche überdies die Gültigkeit des Sakramentes von der Würdigkeit des Spenders abhängig machten, in diesem Punkt gegen die katholische Kirche opponierten“

<sup>359a</sup>) Nicht mehr berücksichtigt werden konnte: Peter Segl *Ketzer in Österreich* (Quellen und Forsch. aus dem Gebiet der Geschichte NF 5 [1984]).

<sup>360</sup>) Arno Borst *Die Katharer* (Stuttgart 1953) 217.

<sup>361</sup>) Borst (wie Anm. 360) 219.

<sup>362</sup>) H. Haupt *Waldensertum und Inquisition in Dt. Zs. f. GeschWiss.* 28 (1889) 297 f., bes. 305.

<sup>363</sup>) Godfrid Edmund Friess *Patarener, Begharden und Waldenser in Österreich während des Mittelalters* in *Österreichische Vierteljahresschrift für katholische Theologie* 11 (1872) 209—272, bes. 228 ff. — Haupt (wie Anm. 362) 305.

<sup>364</sup>) Günter Hanika *Die Dominikaner in Krems von der Gründung bis zur Aufhebung ihres Klosters* (phil. Diss. Wien 1969, maschr.) bes. 28.

(Hanika)<sup>365</sup>). Dieser Autor findet auch den Bericht von der Ermordung eines Dominikaner-Inquisitors Arnold belegt, aber nicht als Prior und nicht für das Jahr 1318<sup>366</sup>).

Die Ketzerbewegung erholte sich rasch und kehrte im 3. und 4. Jahrzehnt wieder<sup>367</sup>). So „daß 1336 in Klosterneuburg, 1338 in Enns, Steyr und sonstigen Orten zahlreiche Ketzerverfolgungen stattfanden; die Inquisition begegnete dabei, wie es scheint, mehrfach einem sehr entschlossenen Widerstande, der auch einer Reihe von katholischen Geistlichen das Leben kostete“<sup>368</sup>). Zuletzt wurde 1340 der Salzburger Domprior Rudolf von Reichenhall, der „den Kelch mit dem Blute Christi vom Altare nahm und dasselbe verschüttete“<sup>369</sup>) öffentlich verbrannt. Man darf nicht übersehen, daß die Ketzerbewegung zu Ende des Jahrhunderts neuerlich aufblühte.

Besonders das in Klosterneuburg verwahrte, knappe Protokoll über die Inquisitionen von 1315 gibt einige Auskunft<sup>370</sup>). Die Rolle des Bösen, Luzifers wurde hoch bewertet (vielleicht ein Mißverständnis), er würde die Engel zuletzt besiegen. Obschon die Engelsliturgie Jahrhunderte lang existierte, mag der in Droß neben die Wandlungselevation gemalte liturgische Engel bzw. das zuseiten dem Tabernakel Wache haltende Engelspaar in diesem Zusammenhang besonders zu interessieren und gemeint gewesen sein. Von den Waldensern wurde (im späten 14. Jh.) die Eucharistie zwar nicht eigentlich abgelehnt<sup>371</sup>) wohl aber der Priester, denn die Wandlung konnte j e d e r vollziehen. Also das genaue Gegenteil dessen, was die Wandmalereien zeigen.

In dem Protokoll von 1315 heißt es u. a.: *Item negabant sacerdotes ecclesiae aliqua praeditos auctoritate et eos sic in vulgari potius blasphemabant saeculares et religiosos quocumque praelatos unanimiter vocitantes: „Vercherer gueter Leut“, praedicatores et minores chirchpfaß universaliter appellantes. Item contra verbum »Nolite tangere christos meos« ipsi christos sive sanctos domini blasphemantes dicentes clericos, religiosos, monachos, moniales, beguinos et quoscumque fideles secundum romanae ecclesiae statuta cultui divino deditas non esse ministros christi, sed ventris, qui ad hoc cultu et habitu a ceteris segregarentur, ut possint voluptati corporis et appetitui libidinis commodius deservire*<sup>372</sup>).

Im Falle des Bildes der Eucharistie, die bei der Wandlungselevation als Jesusknabe über der Hostie bzw. im Marbach-Missale für sich erscheint, braucht man die Stellungnahme der Ketzer nur umzudrehen, um zur gängigen katholischen Ikonographie der oben vorgestellten Wandmalereien zu gelangen: *Item negabant sacramentum Eucharistie, ipsum appellantes sic communiter in vulgari: D a z i s t d e r g e m a c h e t G o t t*<sup>373</sup>).

<sup>365</sup>) Hanika (wie Anm. 364) 27.

<sup>366</sup>) Hanika (wie Anm. 364) 29.

<sup>367</sup>) Friess (wie Anm. 363) 233.

<sup>368</sup>) Haupt (wie Anm. 362) 302.

<sup>369</sup>) Friess (wie Anm. 363) 234.

<sup>370</sup>) Friess (wie Anm. 363) 335 ff., 254.

<sup>371</sup>) Friess (wie Anm. 363) 245.

<sup>372</sup>) FRA II/28.

<sup>373</sup>) Friess (wie Anm. 363) 254.

## *Gute und böse Bauwerke und Bauherren*

Im Sensor der Schriftquellen erreichen die historischen, sozialen, religiösen und künstlerischen Spannungen im 15. Jh. einen neuen Höhepunkt. In einem der vorgegangenen Bände dieses Jahrbuchs wurde die Dynamik zweier Gruppen, des Adels und der Mönche, innerhalb eines Zeitraumes vom 12. bis 14. Jh. anhand der Schriftquellen untersucht und dabei festgestellt, wie sich die Architektur im schwankenden Verhältnis beider Gruppen zueinander mitverändert<sup>374</sup>). Dies wandelt sich nochmals entscheidend im 15. Jh., wo die Klöster sich neuen Umständen anpassen bzw. sich erneuern und andererseits eine neue gesellschaftliche Führungsschicht entstand, die in den Auseinandersetzungen mittels Kapital und Kriegsmacht eingreifen konnte. Der alte feudale Adel wurde durch diese Söldnerführer verdrängt, die in ein sehr zwiespältiges Verhältnis zu ihrem Landesfürsten und Staatsgebilde geraten konnten. Andreas Baumkircher als Bauherr ist eine solche aufschlußreiche Persönlichkeit und Gerhard Seebach hat ihm eine entsprechende brillante Studie gewidmet<sup>375</sup>). Baumkircher übernimmt in etwa die Rolle der Bischöfe oder Könige im Hochmittelalter als Bauherr: er gründet beinahe wie ein Territorialfürst Städte, errichtet repräsentative Burgen mit Festungscharakter, legt Bergwerke an und stiftet asketische Eremitenordensklöster. Daß diese Gegenpole auch weltanschaulich in aller Schärfe aufbrachen und festgehalten wurden, ist selbstverständlich.

So heißt es in einer Gedächtnisnotiz um 1475 zum Klosterleben der Pauliner<sup>376</sup>) über den verstorbenen Andreas Baumkircher:

*Is dicebat se fecisse 1. claustrum Deo, 2. civitatem mundo et 3. castrum diabolo.*

Von der religiösen Sicht der Mönche her waren die Bauwerke Baumkirchers sehr unterschiedlich, sogar gegenteilig, wenn er das Kloster für Gott, die Stadt für die Welt und die Burg für den Teufel errichtet habe (der Begriff castrum dürfte hier als eine Kombination von Burg — Schloß — Fortifikation vorzustellen sein). Die Bauaufgaben sind genau getrennt, die friedliche und auch menschliche Bauleistung werden gegenüber der gewalttätigen, militärischen Kriegsbaukunst (die in der Folgezeit übermächtig werden sollte) höher bewertet. Sie zeigen nicht nur die Vielseitigkeit des Bauherrn, sondern auch seine Zwiespältigkeit.

Daß diese mönchische Ablehnung von Gewalt und Welt ältere Wurzeln haben muß, ist klar, daher darf man sich weitere ähnliche Schriftquellen erwarten, die leider noch nicht konzentriert ausgewertet worden sind.

Eine davon ist als weiteres Dokument dieser Gattung eine Wandmalerei des 14. Jh.s Als einer der schönsten und besterhaltenen Zyklen in Ungarn ist die Ausmalung der Kirche in Velemér in die Kunstgeschichte eingegangen, nicht

<sup>374</sup>) Kubes (wie Anm. 26) 346—386.

<sup>375</sup>) Gerhard Seebach *Andreas Baumkircher als Bauherr in Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland* H 67, *Andreas Baumkircher und seine Zeit — „Schlaininger Gespräche 1982“* (Eisenstadt 1983) 211—246. — Ders. *Ein Beitrag zur Bauikonographie spätmittelalterlicher Klosterarchitektur* in *ÖZKD* 39, 1985, 24—35, bes. 30—33.

<sup>376</sup>) Seebach (wie Anm. 375) 212 bzw. 30 und Anm. 21. — Grundlegend Heinrich Fichtenau *Askese und Laster. In der Anschauung des Mittelalters* (Wien 1948).

zuletzt weil sie 1378 datiert und vom Maler Johannes Aquila „signiert“ ist <sup>377</sup>). Nicht nur der charakteristische, die vorangegangene schönlinige Gotik etwas verhäßlichende, realistischere Stil ist interessant, sondern auch das Programm. An den Frontalwänden sind im Chorpolygon das Patrozinium Mariä Verkündigung, am Triumphbogen ein großes Weltgericht angeordnet. Zu diesem gehört ein

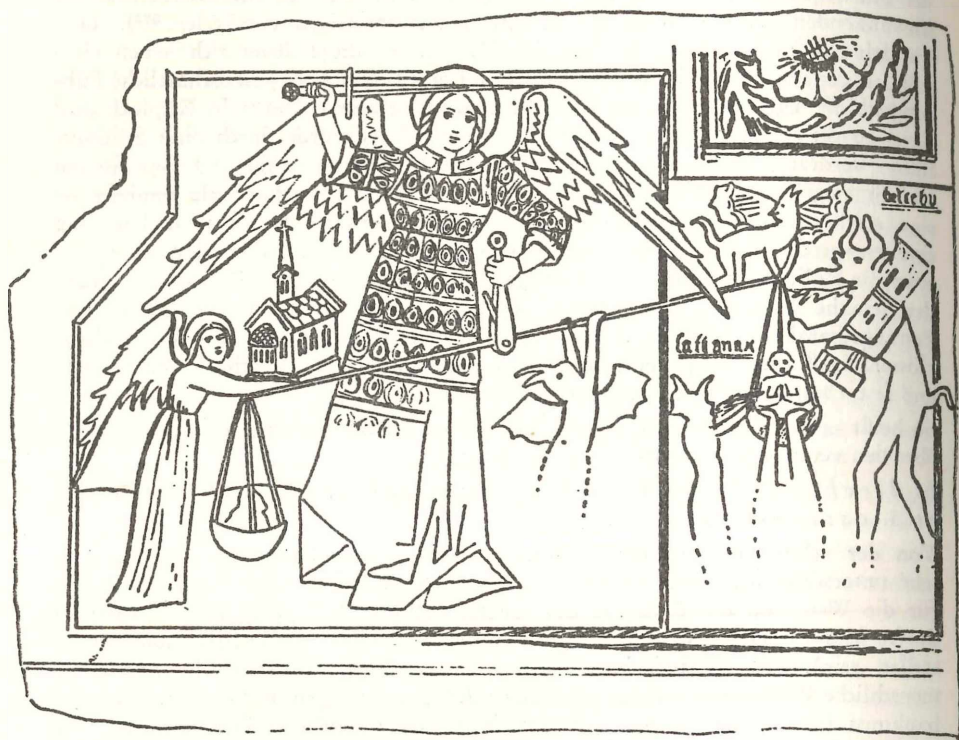


Fig. 11: Velemér (Ungarn) Wandmalerei 1378. Hl. Michael als Seelenwäger. — Für die guten bzw. bösen Taten dienen dabei ein Kirchenmodell bzw. ein profaner Turm als Gewichte.

hl. Michael als Seelenwäger an der südlichen Chorwand. Von Leopold Kretzenbacher, einem der wenigen Nicht-Kunsthistoriker, die auch das kunstgeschichtliche Material beherrschen und verwerten, wurde dieser Michael bereits in seine Monographie über die Seelenwaage aufgenommen <sup>378</sup>).

Stärker als die fünf rechts sich eifrig bemühen den Teufel ist der einzige Engel links (fig. 11). Er vermag die Waage zu seinen Gunsten herunterzudrücken.

<sup>377</sup>) Radocsay D é n e s *Wandgemälde im mittelalterlichen Ungarn* (Budapest 1977) 26/27, FarbAbb. 34—38.

<sup>378</sup>) Leopold Kretzenbacher *Die Seelenwaage* (Klagenfurt 1958) 134, Abb. 36, geht aber nicht näher darauf ein (danach Fig. 11).

Interessant ist aber, auf welche Weise ihm das gelingt. Die Gewichte sind hier anders verteilt. Nicht die üblichen Mühlsteine. Eine Illustration gleichsam der obigen Bauherren-Beurteilung. Eine Kirche dient dem Engel als Gewicht, als eine gute Tat wiegt sie schwerer denn ihr Gegengewicht: ein großer Turm<sup>379)</sup>, den ein Teufel herbeischleppt. Die gute Kirchenarchitektur — und ihr Bauherr bei der Seelenwaage wiegen eben mehr als die böse, repräsentativ-militärisch-herrschaftliche Profanarchitektur des Turmes.

<sup>379)</sup> Türme werden von den Teufeln bei der Seelenwaage gelegentlich als Gewichte verwendet — ohne ihr Gegengewicht, die Kirche — ob bereits mit einer bestimmten Absicht ist derzeit nicht zu sagen. Ein solches Beispiel bei Kretzenbacher (wie Anm. 378) Abb. 30.