

Abb. 1 Mauterndorf zu Beginn des 19. Jahrhunderts
(Original u. Foto: Salzburger Museum Carolino Augusteum).

Die gotischen Wandmalereien der Burgkapelle von Mauterndorf in Salzburg und ihre Vorbilder

Von Sonja Pucher

Die Burgkapelle von Mauterndorf im Lungau besitzt einen außergewöhnlich schönen Freskenzyklus, der hier erstmals nicht nur wissenschaftlich, sondern auch anhand detaillierter Fotos und eines Programmschemas näher vorgestellt wird. Zudem soll — mit Hilfe von Vergleichsbeispielen — die Datierungsfrage erarbeitet werden.

Die Baugeschichte der Burg geht bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts zurück. Möglicherweise wurde sie an der Stelle einer römischen Anlage zum Schutz der Tauernstraße errichtet, die schon von den Römern benutzt worden war. Um 1330 wurde die Burg um den Kapellentrakt erweitert¹.

Erzbischof Heinrich von Pirnbrunn (1338–1343) verleiht am 27. Juli 1339 zu Friesach der *Basilica sita in castro Mauterndorf ... auf die bevorstehende Kirchweih und dann später für genannte Festtage 40 Tage Ablass*², woraus wir die Erbauungszeit der Schlosskapelle mit dem Patrozinium Heinrich,

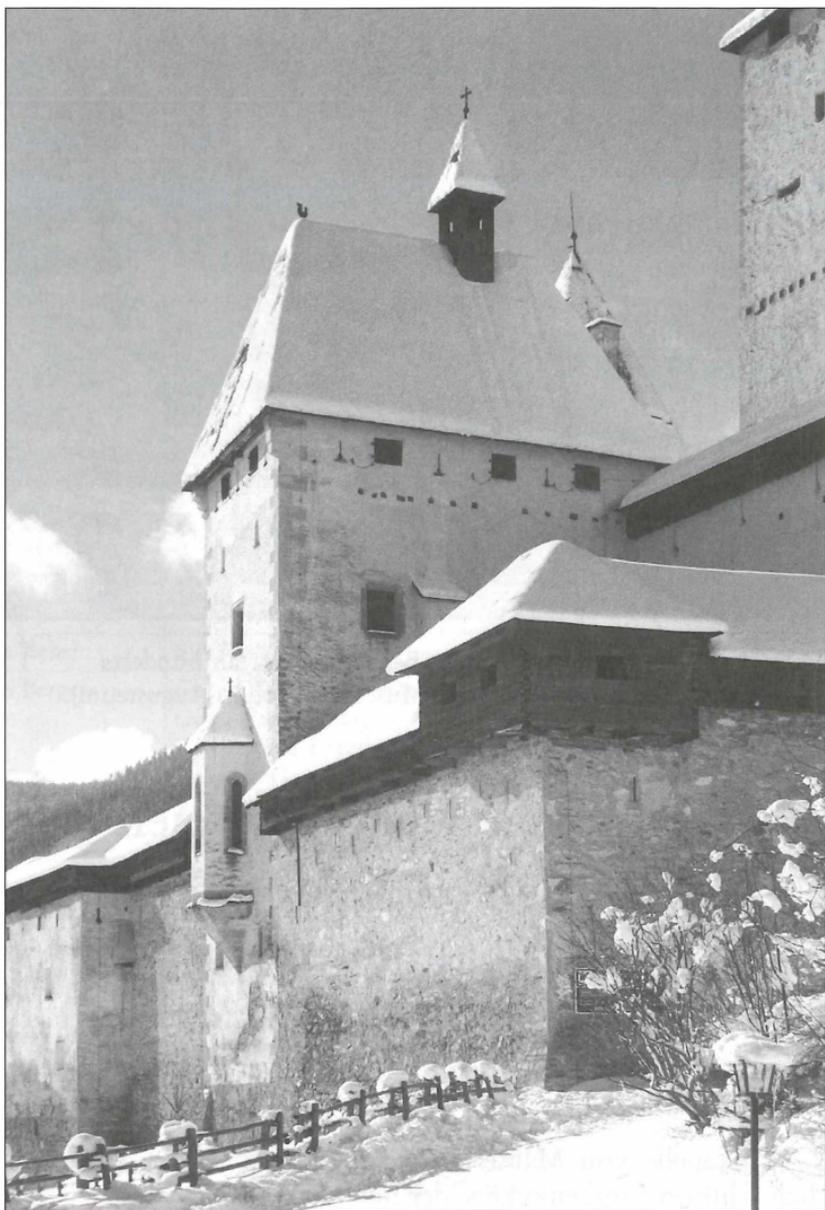


Abb. 2 Heutige Außenansicht der Kapelle
(Foto: S. Pucher).

Kunigunde und Virgil gewinnen können. Es ist allerdings nicht bekannt, ob die Burg im Mittelalter erzbischöflich oder domkapitulisch war, da die Urkunden darüber schweigen. Für Letzteres sprechen jedoch die Kaplaneistiftung des Dompropstes und späteren Erzbischofs Burkhart von Weißpriach (1452–1461 bzw. 1461–1466) von 1458 sowie die von ihm veranlassten Wandmalereien und Altarflügel und die dem Dompropst Christoph Ebran von Wildenberg zugeschriebene Verstärkung des Schlosses im Jahr 1480³.

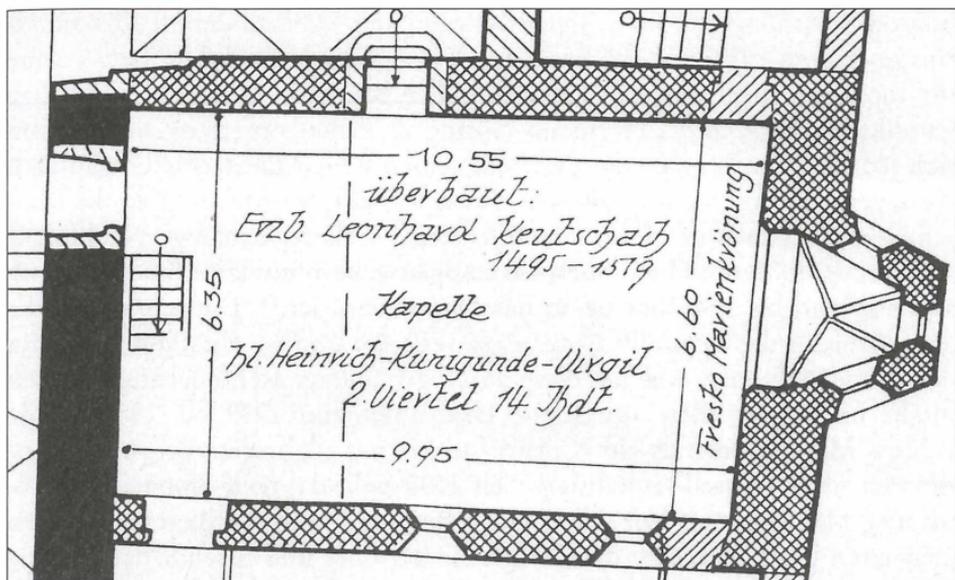


Abb. 3 Grundriss der Burgkapelle
(aus: M. Maierbrugger, Das tausendjährige Mauterndorf).

Weitere Ausbauten erfolgten unter Erzbischof Leonhard von Keutschach, der vor allem die Räume oberhalb der Kapelle 1494 errichten und mit hohem Kostenaufwand das „Keutschacherzimmer“ mit Holztäfelung bzw. originaler Rankenbemalung ausstatten ließ⁴. Durch die Güterzuweisung bei der Säkularisation des Domkapitels fiel Schloss Mauterndorf 1514 jedenfalls an das Domkapitel. 1546 wurde an der Burg wieder gebaut, wobei ein neuer Teil angefügt wurde. Dieser Anbau hat sich offensichtlich mehr als ein Jahrzehnt bis 1559 hingezogen⁵. Durch jenen Bauabschnitt scheint die Burg ihr charakteristisches Bild erhalten zu haben, wie es uns auch noch heute, ungeachtet späterer Umbauten, entgegentritt. Offensichtlich war dies bis Ende des 19. Jahrhunderts der letzte entscheidende Eingriff in die Bausubstanz (Abb. 1)⁶.

Im Zuge der Säkularisierung des Domkapitels 1806 wurde die Burg inkameriert und als nicht ertragreich dem Verfall preisgegeben, nachdem alles Mobile abmontiert und veräußert worden war. Die Kapelle wurde 1827 als lebensgefährlich gesperrt, der Altar 1831 in die Pfarrkirche übertragen und die Burg 1832 endgültig zur Ruine erklärt, welche in der Folge oft den Besitzer wechselte⁷. 1855 wurde die Kapelle wiederhergestellt und 1860 der Altar zurückgebracht. Im Jahr 1861 erfolgte die Weihe unter dem Patrozinium „Unsere Liebe Frau“⁸. 1894 erwarb Dr. Hermann Epenstein, ein vermöglicher königlich preußischer Stabsarzt und später Ritter von Mauterndorf, die Burg in sehr desolatem Zustand⁹. In den folgenden Jahren bis 1901 ließ er sie durch den Architekten und Konservator Regierungsrat Vitus Berger in mustergültiger Weise wieder instand setzen und restaurieren¹⁰. Die Malereien der Schlosskapelle wurden 1901 von Josef Gold unter mög-

lichster Schonung des alten Bestandes renoviert¹¹. Nach dem Tod von Baron Epenstein 1934 ging der Besitz an dessen Witwe Elisabeth über, welche für die Burg ihrerseits, nachdem sie 1939 gestorben war, das ehemalige Patenkind ihres Gatten, Hermann Göring als Erben einsetzte. Dieser nahm sich jedoch damals nicht die Zeit, um seinen neuen Besitz ins Grundbuch eintragen zu lassen, womit die Schenkung ungültig wurde und Familie Marschall — die Erben der Frau von Epenstein — als rechtmäßige Nachfolger auftraten¹². In deren Hand blieb die etappenweise renovierte Burg bis 1942, anschließend bis 1945 fiel sie an das Deutsche Reich¹³. Danach wurde die Burg 1966 an die Republik Österreich verkauft und ist seit 1968 im Besitz des Landes Salzburg, welches diese durch großzügige Renovierungsarbeiten intakt hielt. Vor allem durch die Umbauten von 1979 bis 1981 wurde Schloss Mauterndorf als ein Kulturzentrum mit mehreren Veranstaltungsräumen adaptiert und revitalisiert. Seit 2000 zieht das neue Konzept „Erlebnisburg Mauterndorf“ vor allem junge Besucher und Familien an¹⁴. Einen genaueren Überblick über die Geschichte der Burg und deren Schätze sowie Programme für Klein und Groß bietet der neue Burgführer Mauterndorf¹⁵.

Die Kapelle befindet sich im so genannten Kapellentrakt des Schlosses (Abb. 2) und ist über wenige Stufen an der Südseite zu erreichen. Das Langhaus bzw. der Laienraum besteht aus einer rechteckigen Halle (ca. 6,5 m breit, 9,95 m lang und über 7 m hoch) (Abb. 3) und wird mit einer Flachdecke abgeschlossen. An der Ostseite wird die Wand durch einen spitzbogigen Triumphbogen mit Kämpfern an der Innenseite durchbrochen. Dieser ist nach links versetzt, so dass der Wandteil auf der rechten Seite etwas größer ist als auf der linken. Der eingezogene, niedrige gotische Chor endet in einer dreiseitigen Apsis (Chor- bzw. Kapellenerker) mit drei hohen Spitzbogenfenstern als Belichtung, wobei das Ostfeld schmaler ist als die Schrägseiten. Im gotischen Rippengewölbe vereinigen sich vier Rippen in einem runden, mit einer fünfblättrigen Rose besetzten Schlussstein¹⁶.

Die Wandmalereien (Abb. 4) verzieren sowohl die Apsis (ca. 2,80 m breit, 2,15 m tief) als auch die Ostwand der Kapelle (ca. 6,65 m breit, 7 m hoch)¹⁷.

Die Triumphbogenwand (A; Fig. 1) und die Apsis (B; Fig. 2) werden von einem illusionistisch gemalten Wandvorhang in Rotbraun mit goldener Borte, der sich unter den anderen Malereien hinzieht, miteinander verbunden. Weiters sind sowohl auf der Triumphbogenwand als auch in der Apsis gemalte Architekturelemente zu finden, welche die einzelnen Figuren wie eine „Nische“ einschließen, z. B. die Tugenden neben dem Thron (A 29–36) oder Abraham und Isaak (B 4) im linken und Abraham und Melchisedech (B 7) im rechten Fensterfeld der Apsis.

Besonders Salomon (A 43) und David (A 44) werden durch ein eigenes „Podest“ sowie eine bankartige mit Rundbögen versehene Architektur vom Thron abgegrenzt und gleichzeitig hervorgehoben.

Eine noch deutlichere Unterstreichung ihrer Stellung erfahren Maria (A 4) und Christus (A 5), welche völlig isoliert von den anderen Personen in einer eigenen loggiaartigen Behausung auf einer Bank sitzen.



Abb. 4 Heutige Gesamtansicht der Wandmalereien in der Burgkapelle
(Foto: H. Auer).

Der darunter liegende Balken, der von kleinen zarten Rundbögen durchbrochen wird, ist der bankartigen Abgrenzung oberhalb der Köpfe Salomons und Davids sehr ähnlich und findet sich ebenfalls über dem rechten und linken Fensterfeld der Apsis (B 4, B 7) wieder.

Neben den architektonischen Elementen bereichern vegetabile Formen die Szenerie: schlangenförmige Ranken, die in dreiblättrigen Zweigen auslaufen, verbinden die Heiligenbüsten auf der linken bzw. rechten Seite des Triumphbogens (A 7–A 14 und A 15–A 22). Ein weiteres sehr plastisch wirkendes Element ist der von einem Band umwundene Stab an der Innenseite des Triumphbogens (A 3), der gleichzeitig eine deutliche Grenze zwischen dessen Programm und dem der Apsis bildet.

Eine Kombination aus ornamentalen und vegetabilen Formen verziert die Zwickel der Apsisdecke (B 14, B 15; Abb. 5). Als rein dekorative Zier- bzw. Füllelemente sind die verschiedenfarbigen pflanzenähnlichen Formen zu verstehen, welche die schmalen Felder zwischen den Fenstern (B 8, B 9,

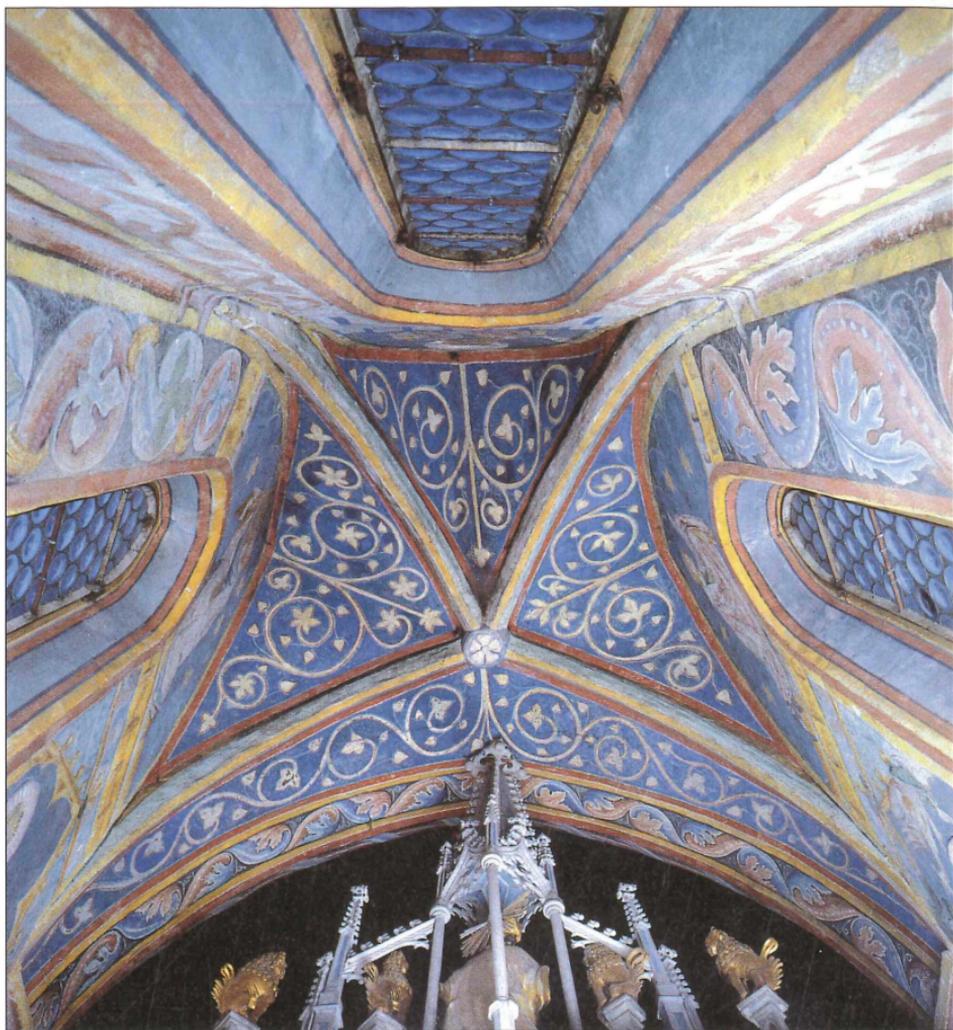


Abb. 5 Blick in das Apsisgewölbe (Foto: H. Auer).

B 12) sowie den schmalen Streifen (B 17) als Begrenzung des nördlichen Zwickels (B 15) schmücken. Die Hauptfelder (B 3, B 4, B 6, B 7, B 11) stellen Personen aus dem Alten Testament dar.

Allgemein kann man erkennen, dass Architektur und Personen in einem relativ hohen Realitätsgrad erscheinen, vegetabile Elemente aber sehr illusionistische Motive zeigen. Plastische Verzierungen gibt es aus Mörtelschichten, die einerseits als architektonische Begrenzungen das „Krönungsgehäuse“ von Christus und Maria oben und unten abschließen. Andererseits sind alle Nimben, die Maria (A 4), Christus (A 5), alle Heiligenbüsten (A 7–A 22), Löwen (A 23–A 28) und Figuren des Thrones (A 29–A 42) sowie einige Personen der Apsis, wie etwa die beiden Johannes (B 2, B 10) und die beiden Abraham (B 4, B 7) auszeichnen, durch diese Methode optisch erhöht.

Die zwei Kämpfer an der Innenseite der Triumphbogenwand werden durch die seitliche Bemalung von Rankenwerk, welches beide durch ein schmäleres Band gleichartiger Dekoration (B 17) miteinander verbindet, in das gesamte Programm einbezogen.

Die dekorative Malerei, welche sich durchgehend von der Triumphbogenwand (A) bis zur Apsis (B) hinzieht, vereinigt in außerordentlicher Präzision Architektur und Malerei zu einem Gesamtkunstwerk. Dabei unterstellt sie sich vor allem in der Apsis den Gegebenheiten der Architektur und unterstreicht diese teilweise noch (z. B. Bemalung der Kreuzrippen, B 16), während in der Triumphbogenwand hauptsächlich durch den spitzbogigen Durchbruch in die Apsis die architektonischen Vorbedingungen geschaffen werden. Durch die Gruppierung der Heiligenbüsten links und rechts davon sowie den Aufbau des Thrones und der Anordnung von Salomon und David wird das Platzangebot optimal ausgenützt.

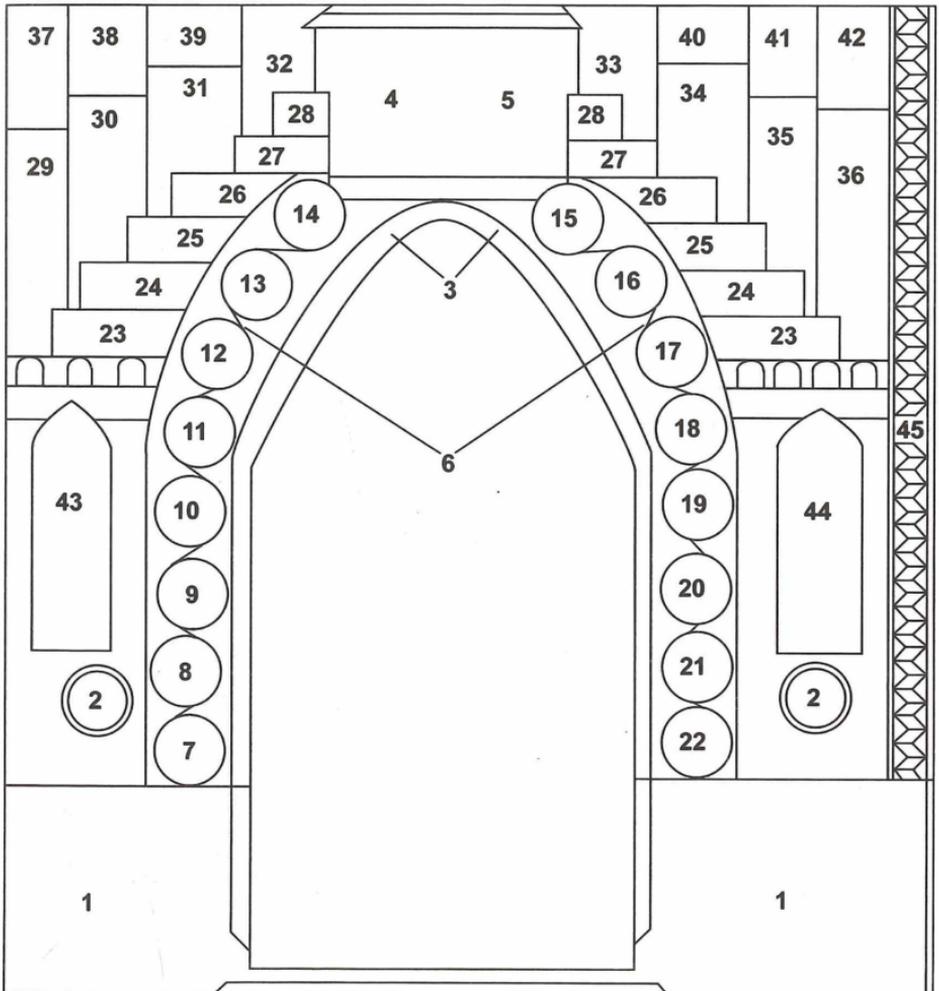


Fig. 1 Schema der Wandmalereien, Triumphbogenwand (B. Grabherr-Schneider)

Schema der Wandmalereien

A) *Triumphbogenwand* (Fig. 1)

- 1 umlaufender Wandteppich (scheint bei der Abb. der Aquarelle von 1892 in der ÖKT nicht auf!)
- 2 Apostelkreuze (17./18. Jahrhundert)
- 3 Stab mit Band umwunden
- 4 Maria
- 5 Christus (krönt Maria) mit Lilienzepter
- 6 wellenförmig laufender Ast mit dreiblättrigen Zweigen

7–22 Medaillons mit Heiligen:

linke Seite

- 7 unbekannte Heilige mit Palme und Buch (Märtyrerin)
- 8 Bischof mit Palme und Stab (Märtyrer)
- 9 S. Saturninus martir (hl. Saturninus Märtyrer, mit Palme und Schwert)
- 10 S. Crisantus martir (hl. Crescens Märtyrer, Bischof von Mainz, mit Palme und Schwert)
- 11 S. Modestus martir (hl. Modestus Märtyrer = lat., der Bescheidene, mit Buch, der angebliche Erzieher des hl. Vitus)
- 12 S. Vitus martir (hl. Vitus Märtyrer, mit Palme und Buch)
- 13 S. Sebastianus martir (hl. Sebastian Märtyrer, mit Palme und Pfeil)
- 14 S. Fabianus papa (hl. Fabian Papst und Märtyrer, mit Palme und Stab)

rechte Seite

- 15 S. La(m)pertus e(pisc.) et martir (hl. Lambert Märtyrer, Bischof von Maastricht, mit Palme und Stab)
- 16 S. Vincencius martir (hl. Vinzenz von Saragossa, Märtyrer, mit Palme, Rost und Buch)
- 17 S. Georius martir (hl. Georg von Kappadozien, Märtyrer, mit Palme und Drachenklaue bzw. dreizackigem Schneidewerkzeug)
- 18 S. Hermes martir (hl. Hermes Märtyrer, mit Palme und Buch)
- 19 S. Ciprianus martir (hl. Cyprianus Märtyrer, mit Palme und Buch)*
- 20 Heiliger mit Palme und Buch (Märtyrer)
- 21 weibliche Heilige mit Palme und Buch (Märtyrerin)
- 22 weibliche Heilige mit Palme und Buch (Märtyrerin)

Thronaufbau

- 23–28 je sechs Stufen abwechselnd in Blau und Weiß mit je sechs Löwen
29–36 je vier weibliche Figuren (Tugenden) mit Schriftbändern:

* Zu Übersetzung und Namen der Heiligen vgl. *Otto Wimmer* u. *Hartmann Melzer*, *Lexikon der Namen und Heiligen*, 4. neubearb. u. wesentl. erw. Aufl. (Innsbruck–Wien–München 1982). Vgl. auch *Reclams Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst*, hg. v. *Hiltgard Keller* (Stuttgart 1968).

- | | | | |
|----|----------------------|----|-------------------------------|
| 32 | Caritas (Liebe) | 33 | Castitas (Reinheit) |
| 31 | Asces(is) (Askese) | 34 | Sophia (Weisheit) |
| 30 | Prudentia (Klugheit) | 35 | Virginitas (Jungfräulichkeit) |
| 29 | Humilitas (Demut) | 36 | Obedientia (Gehorsam) |

37–42 Je drei Brustbilder männlicher Heiliger (Propheten) mit langen Spruchbändern (nicht mehr entzifferbar)

- 43 Salomon
 44 David
 45 Zickzackband (Einfassung der gesamten rechten Wandseite)

B) *Apsis bzw. Chorerker* (Fig. 2)

- 1 umlaufender Wandteppich
- 2 Johannes der Täufer mit Lamm
- 3 Abel opfert ein Lamm
- 4 Abraham opfert Isaak (mit hervorbrechendem Engel)
- 5 Apostelkreuze (17./18. Jahrhundert)
- 6 Kain opfert Ähren
- 7 Abraham und Melchisedech
- 8 blau-rot, spitzblättriges Rankenwerk auf schwarzem Grund
- 9 blau-rot, dreiblättriges Rankenwerk, welches aus „goldenem“ Ring erwächst, auf schwarzem Grund
- 10 Johannes Evangelist mit Buch und Feder
- 11 Brustbild des segnenden Erlösers (aus zinnenbewehrter Burg)
- 12 rot-weiße Ranken (farblich abwechselnd)
- 13 fünfblättrige Rose als Schlussstein — gelb bemalt auf kleinem, blau bemaltem Rondell
- 14 goldfarbene Spiralzweige mit spitzen Kleeblättern als Enden (auf blauem Grund)
- 15 detto, jedoch ist die Form der Spiralzweige weiter ausladend

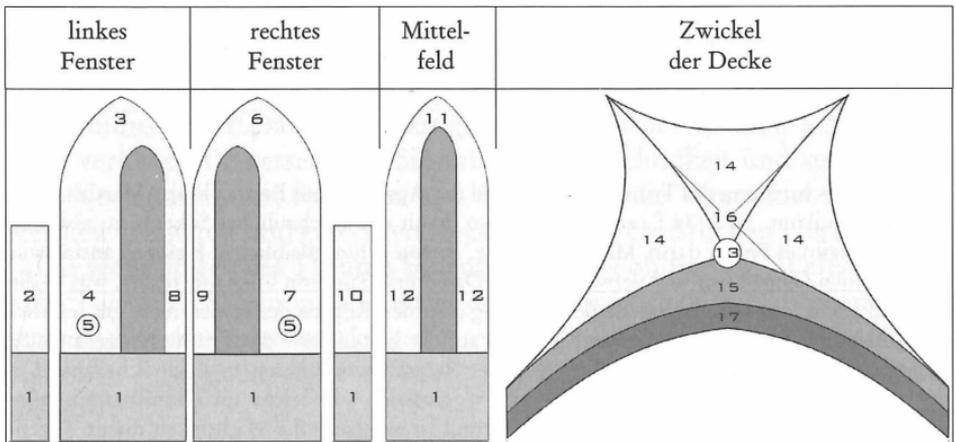


Fig. 2 Schema der Wandmalereien, Apsis bzw. Chorerker (B. Grabherr-Schneider)

- 16 rote (Begrenzung) }
 grüne (Umrandung) } Bemalung bzw. Begrenzung der Kreuzrippen
 gelbe (Bemalung) }
 17 blau-rotes Rankenwerk*

Das ikonografische Programm der Triumphbogenwand (A) steht mit dem der Apsis (B) in keinem näheren Zusammenhang. Die gesamte Ostwand der Kapelle zeigt einen Thron Salomonis, Tugenden und Propheten, die Krönung Mariens (Abb. 6) durch Christus, sowie David und Salomon, während sich im Chorerker Heilige, Gottvater, Kain und Abel präsentieren¹⁸.

Unterhalb der szenischen Darstellungen zieht sich ein gemalter rotbrauner mit Goldbordüre versehener *Wandteppich* (A 1) — eine Beifügung des Restaurators Josef Gold aus dem Jahr 1901 — hin, der sich in der gesamten Apsis (B 1) fortsetzt. Direkt darüber durchbrechen zwei *Apostelkreuze* (A 2) aus dem 17./18. Jahrhundert darunter liegende, ältere Wandmalereien und finden sich in der Apsis (B 5) wieder. Direkt an der Innenkante des Triumphbogens verläuft ein gemalter *Stab* (A 3), den ein Band regelmäßig umwindet. Oberhalb der Triumphbogenspitze in einer mit halbrunden Zinnen versehenen Architektur sitzen Maria (A 4) und der sie krönende Christus (A 5) mit langem Lilienzepter Seite an Seite auf einer Bank. Diese Szene kann als das Hauptbild bezeichnet werden. Durch Hereinnahme sowie Verschmelzen neuer Bildinhalte — in diesem Fall das Motiv der Marienkrönung — entsteht eine interessante Abweichung vom Urtypus¹⁹.

Der Begriff „Sedes Sapientiae“ und „Thron Salomonis“ entspricht hier nicht der Intention der thronenden Maria mit Kind²⁰, sondern es handelt sich hier um das Ereignis, wie Christus, der wahre Salomon, seine Mutter krönt. Gemäß der mittelalterlichen Typologie entspricht dem Vorbild der Marienkrönung jener Moment, in dem Salomon seine Mutter neben sich zu seiner Rechten auf den Thron setzt²¹. Hier steht also der Gedanke an die Königin des Himmels²² sowie die Braut-Bräutigam-Beziehung im Vordergrund, das heißt die Vermählung Christi mit der Kirche²³, wobei Maria die bräutliche Ecclesia darstellt²⁴.

Doch sind die Zeichen der „Sedes Sapientiae“ auf dem symmetrischen Stufenthron, wie Löwen, Tugenden und Propheten vorhanden und huld-

* Die Beschreibung des Triumphbogens und der Apsis ist dem Beitrag Franz Martins in der ÖKT (siehe Anm. 3), S. 34 f., entnommen, um damit ein anschauliches Schema zu erstellen. Allerdings gibt es Fehler darin. Martin spricht z. B. von je fünf weiblichen Heiligen anstatt vier vorhandenen (Tugenden) und verwechselt bei David und Salomon links mit rechts, was in diesem Fall leicht zu klären ist, da die Beschriftung über den Köpfen der beiden recht gut leserlich ist. Außerdem konnte er die unterste Tugend auf der linken Seite des Triumphbogens (A 29) nicht identifizieren und benennen; bei genauer Betrachtung erkennt man im Schriftband jedoch die Buchstaben „h“, „u“, „m“ und „as“, worauf sich sehr leicht auf Humilitas schließen lässt. Ein weiterer logischer Schluss auf die Demut ist einerseits die Wichtigkeit dieser Tugend in Verbindung mit Maria, andererseits die Position der Humilitas auf der sprichwörtlich untersten Stufe des Throns.



Abb. 6 Marienkrönung (Foto: H. Auer).

gen so Maria, der zentralen Figur des Krönungsgeschehens²⁵. In ihr vereinigen sich somit verschiedene Bedeutungsinhalte, deren Hauptgedanke die Auserwähltheit Marias zugrunde liegt: der salomonische Löwenthron, die im Tempel der Weisheit thronende Sapientiae — denn Maria ist selbst „die wahre Weisheit“²⁶ — und die bräutlich gekrönte Ecclesia²⁷.

Im Gesamten handelt es sich bei dem Programm um eine großartige Huldigungsszene Marias, die durch die *Heiligenmedaillons* (A 7–22) sowie durch *Salomon* (A 43) links und *David* (A 44) rechts erweitert wird. Beide stehen als Sockelfiguren auf Postamenten am Fuß des Throns und werden durch namentliche Beschriftung oberhalb ihrer gekrönten Häupter als jene gekennzeichnet. Sie gelten als Antitypen Christi, da der mittelalterlichen Denkweise getreu die alttestamentlichen Aussagen christologisch gedeutet, das heißt als Voraussetzung für die Erfüllung der Heilsgeschichte im Neuen Testament verstanden werden. Der hier jugendliche, wegen seiner Weisheit und Gerechtigkeit berühmte Salomon, König des Alten Bundes, wird dem König des Neuen Bundes, Christus — der mehr ist als Salomon — sinnbildlich gegenüber bzw. „zu Füßen“ positioniert²⁸.

Salomons Vater David, als bärtiger König auf der rechten Seite dargestellt, verkörpert einerseits das Sinnbild der Gerechtigkeit und andererseits — in Verbindung mit Salomon und Christus — die Grundidee allen von Weisheit geleiteten und gerechten Regierens eines christlichen Herrschers²⁹.

Die sechs Stufen des Thrones bedeuten die Schöpfungstage, Weltalter und sechs Tugenden Salomons als Lehrer der Lebensweisheit³⁰. Außerdem betonen sie, dass die Jungfrau Maria die sechs Stände der Seligen, das heißt Patriarchen, Propheten, Apostel, Märtyrer, Bekenner und Jungfrauen, noch übertrifft³¹.

Den Hintergrund der Krönungsszene bildet ein blauer Himmel, der mit goldenen Sternen übersät ist. Links und rechts des Triumphbogens befinden



Abb. 7 Detail der Ostwand: linke obere Seite (Foto: H. Auer).

sich je acht Medaillons mit Brustbildern von nimbierten *Heiligen* (A7–22), welche von einem wellenförmig verlaufenden Ast (A 6), der mit dreiblättrigen Zweigen endet, umschlossen und gleichzeitig miteinander verbunden werden.

Da manche dieser Medaillons leserliche Namensinschriften in der äußeren kreisförmigen Einfassung tragen, können die Heiligen großteils benannt werden. Die Reihenfolge ist beginnend an der Evangelistenseite (links) von unten: *unbekannte Heilige* (A 7), *Bischof mit Stab und Palme* (A 8), *S. Sa-*



Abb. 8 Detail der Ostwand: rechte obere Seite (Foto: H. Auer).

turninus martir (A 9), S. Crisantus martir (A 10), S. Modestus martir (A 11), S. Vitus martir (A 12), S. Sebastianus martir (A 13) und S. Fabianus papa (A 14).

Von rechts oben nach unten: S. La(m)pertus e(pisc.) et martir (A 15), S. Vicentius martir (A 16) mit Rost, Buch und Palme, S. Georius martir (A 17), S. Hermes martir (A 18) und S. Ciprianus martir (A 19). Die letzten drei Heiligen sind nicht zu entziffern; sie stellen einen männlichen (A 16) sowie zwei weibliche Heilige (A 21–22) je mit Buch und Palme dar.

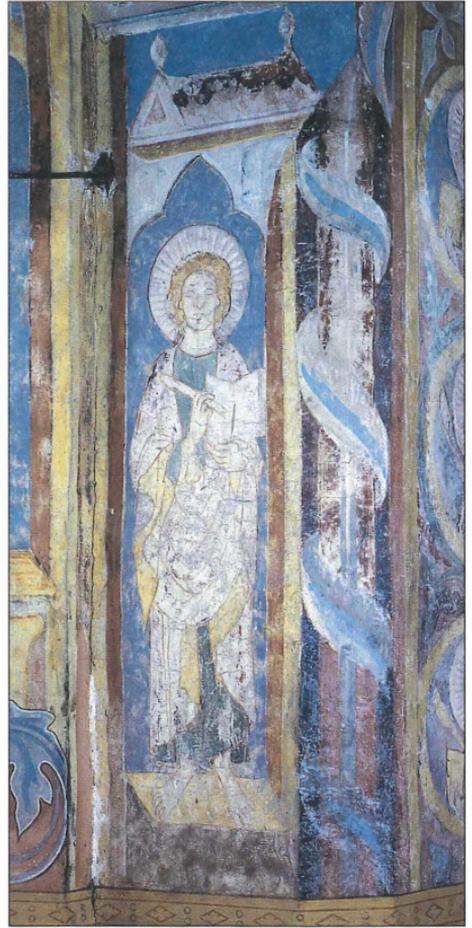
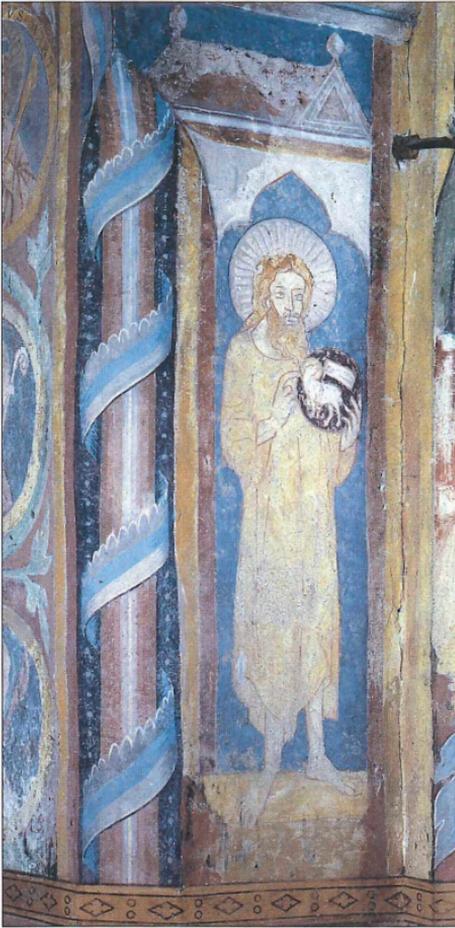


Abb. 9 u. 10 Johannes der Täufer (links) und Johannes Evangelist (Fotos: H. Auer)

Zu beiden Seiten des Spitzbogens von der Zweidrittel-Höhe ausgehend, führen je 6 Stufen abwechselnd in blauer und weißer Farbe, vor denen je ein *Löwe* (A 23–28) steht, zum Thron empor³². Die zwölf Löwen verkörpern einerseits — alttestamentlich — die zwölf Stammväter Israels und somit auch die Urväter Marias, andererseits — neutestamentlich — die zwölf Apostel.

Das oberste Löwenpaar kann auch die beiden Johannes vertreten: Johannes den Täufer, den letzten und größten Propheten des Alten Testaments und gleichzeitig Wegbereiter und Vorläufer des Messias, sowie Johannes den Evangelisten, in dessen Evangelium der Beginn auf den Logos (die Ewige Weisheit) hindeutet³³.

Auf den Stufen, unter baldachinartiger Architektur mit dünnen Säulen, erheben sich beiderseits je vier *weibliche Figuren* (Tugenden, A 29–36) mit Schriftbändern, wobei die Tugenden an unterster Stelle auf einem eigenen kleinen Podest stehen. Links befinden sich von unten nach oben *Humilitas*

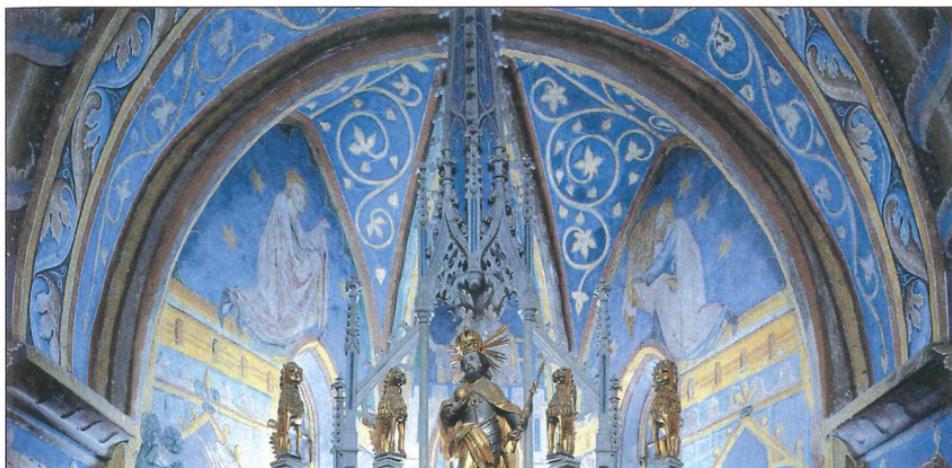


Abb. 11 Apsis mit Abel, Gottvater und Kain (Foto: H. Auer).

(A 29), *Prudentia* (A 30), *Ascens(is)* (A 31) und *Caritas* (A 32) (Abb. 7), rechts von oben nach unten *Castitas* (A 33), *Sophia oder Sapientia* (A 34), *Virginitas* (A 35) und *Obedientia* (A 36) (Abb. 8).

Über den Baldachinen der drei äußeren Tugenden befinden sich auf jeder Seite unter Dreipässen bzw. Kiel- und Rundbogen die Brustbilder von je drei männlichen Heiligen (*Propheten*, A 37–42), die ebenfalls lange Spruchbänder tragen, deren Beschriftung aber nicht mehr zu entziffern ist.

Die gesamte Triumphbogenwand wird auf der rechten Seite von einem schmalen Zickzackband (A 45) vertikal eingefasst³⁴.

In der Apsis (B) vereinigen sich Szenen aus dem Alten Testament mit ornamentalen und vegetabilen Elementen zu einer dekorativen Gesamtausstattung, wobei *Johannes der Täufer* (B 2; Abb. 9) — der mit der Rechten auf das in der linken Hand gehaltene Lamm weist — an der Leibung des Triumphbogens nicht nur die Überleitung von der Ostwand zum Chorerker, sondern gleichzeitig die Verbindung vom Alten zum Neuen Testament schafft. Ihm gegenüber — gleichsam als Gegenpol — findet man *Johannes Evangelist* (B 10; Abb. 10) mit Buch und Feder. Beide Figuren werden von je einem Dreipass mit Kielbogen und Dach mit zwei Dreiecksgiebeln bekrönt und befinden sich auf blauem Grund mit goldenen Sternen. Gleichzeitig wiederholen sie die Johannesdarstellung der zwei Löwen links und rechts des Krönungsthrones.

Über dem Fenster der linken Apsis- bzw. Evangelienseite opfert *Abel* (B 3) kniend ein Lamm, während *Kain* (B 6) auf der Epistelseite die gleiche Handlung quasi spiegelverkehrt mit Ähren vollzieht (Abb. 11).

Durch eine zinnenartige Architektur von der darüber liegenden Szene abgetrennt, unter einem Dreipass, ist linkerhand eine weitere Opferung, nämlich die *Isaaks durch Abraham* (B 4; Abb. 12), im Gange, wobei der kleine Isaak auf einem Holzstoß sitzend seine Hinrichtung erwartet. Das obere



Abb. 12 u. 13 Abraham und Isaak (links) sowie Abraham und Melchisedech (Fotos: H. Auer).

Ende des Schwertes, mit dem sein Vater zum Streich ausholt, packt ein hervorbrechender Engel. Links im Bild hängt an einem morchelartigen Baum ein Widder als „Ersatzopfer“.

Auf der rechten Seite stehen zwei Männer nebeneinander; links *Abraham* mit Vollbart und Nimbus empfängt vom gekrönten, jungen *Melchisedech* zu seiner Rechten den Kelch mit der Hostie (B 7; Abb. 13).

Beide Figurengruppen (B 4, B 7) stehen jeweils auf Postamenten, linksseitig unter Dreiecksgiebel, rechtsseitig unter einem Fünfpass — der mittlere Bogen kielförmig — mit Krabben und Kreuzblumen verziert. Die Pos-

tamente werden von je einem Apostelkreuz jüngeren Datums (17./18. Jahrhundert) (B 5) durchbrochen.

Oberhalb des Fensters im Spitzbogen der mittleren Apsiswand erwächst aus einer zinnenbewehrten Burg das Brustbild des segnenden *Erlösers* (B 11). Die schmälere Felder neben den Fenstern zeigen durchwegs verschiedenartiges dekoratives Ranken- oder Blattwerk: In der linken Apsiswand (B 8) entdeckt man blau-rote Ranken auf schwarzem Grund; ähnlich blau-rote, aber dreiblättrig-runde Formen auf ebenso schwarzem Grund, welche aus goldenen Ringen wachsen, finden sich auf der rechten Apsiswand (B 9). Beiderseits des Mittelfeldfensters (B 12) verlaufen rot-weiße, farblich abwechselnde Ranken. Die *Zwickel der Decke* (B 14; siehe Abb. 5) sind mit goldfarbenen Spirälzweigen auf blauem Grund, die in spitzblättrigen Kleeblättern enden, bemalt³⁵. Nur im westlichsten *Zwickelfeld* (B 15) ist die Form der Spirälzweige weiter ausladend. Besondere Betonung erfahren die Kreuzrippen durch die *Bemalung* (B 16), wobei Rot als äußere Begrenzung, Zartgrün als Umrandung und Gelb als innere Bemalung verwendet wird. Alle vier Rippen treffen sich am höchsten Punkt der Apsis in einem kleinen blauen Schlussstein, der von einer *fünfblättrigen Rose* (B 13) erhöht und verziert wird. Eine ornamentale Grenze zur Malerei des Triumphbogens erfolgt durch abwechselnd *blau-rotes Rankenwerk* (B 17), das in seiner Art und Farblichkeit denen der schmalen Fensterwände (B 8, B 9) ähnelt.

Das Gesamtprogramm des Chorerkers (B) lässt auf eine Verehrung Gottvaters, der sich genau in der Mitte desselben befindet, schließen. Dies wird vor allem durch die kniende Position und Handlung von Abel (B 3) und Kain (B 6) noch unterstrichen. Zusammen mit Maria (A 4) und Christus (A 5) in der Krönungsszene des Triumphbogens ergibt sich eine „Dreieinigkeit“ der Heiligen Familie, wobei der Besucher zuerst durch den Triumphbogen und unter der Krönung hindurch bis zum Allerhöchsten — in Gestalt Gottvaters — zum Kapellenschluss hingeführt wird.

Über die Ausmalung der Burgkapelle im 14. Jahrhundert, einen Künstler oder spätere Ausmalungen waren keine Quellen bzw. Aufzeichnungen zu finden. Einzig Franz Martin gibt an, dass Josef Gold die Malereien 1901 unter tunlichster Schonung des alten Bestandes renoviert hat³⁶. Einen relativ guten Anhaltspunkt über den Zustand der Wandmalereien vor der Restaurierung ergibt ein Vergleich einer alten Aufnahme aus dem Jahr 1894 (Abb. 14) mit der heutigen Ansicht (Abb. 4), woraus zu erkennen ist, dass einige Fehlstellen — z. B. die zweite Stufe des Throns auf der linken Seite bzw. oberhalb der untersten Heiligenbüste auf der rechten Seite — ausgebessert wurden. Auch Teile der Malerei — vor allem dekorative Elemente z. B. der mit einem Band umwundene Stab (A 3) und die Zwickeln der Apsisdecke (B 14, B 15) — wurden kräftig ergänzt. Eine völlige Neuerung ist der umlaufende Wandteppich (A 1, B 1). Bei den figürlichen Darstellungen wurden keinerlei größere Übermalungen durchgeführt. Im Wesentlichen ist der heutige Zustand der Malereien der Triumphbogenwand sowie des Chor-



Abb. 14 Achsialdurchblick gegen den Altar, 1894, vor der Restaurierung von 1901 durch Josef Gold (Foto: K. Mössl).

erker als gut zu bezeichnen³⁷ — für eine genaue Bestimmung müsste allerdings ein Fachmann hinzugezogen werden. Es gibt auch keine Anhaltspunkte für eine nochmalige Restaurierung nach 1901.

Dem 14. Jahrhundert entsprechend ist die Ausmalung in einer Mischtechnik entstanden, das heißt, während sich der Freskoauftrag (*al fresco*) auf die Linien der Figurenzeichnung in roter Farbe (Vorzeichnung in Rotocker) beschränkt, wurden die übrigen Farben in Sekkomalerei (*al secco*) aufgetragen³⁸. Dadurch konnte sich die Sinopie (Vorzeichnung) in dem feuchten Verputz freskoartig abbinden, wogegen die eigentlichen Farbflächen auf dem bereits trockenen Mörtel gemalt wurden. Dies ermöglichte einerseits langsames, schichtenweises, detailreicheres Arbeiten bzw. spätere Retuschen, andererseits ist die Sekkomalerei weniger haltbar als die *al fresco* Vorzeichnung. Dies zeigt sich im heutigen Erscheinungsbild (vgl. Abb. 4), dort, wo die Farbe an einigen Stellen abgefallen ist und die Sinopie zu Tage tritt³⁹.

Im Allgemeinen ist die Zeichnung durchwegs vorhanden, während sich die Farbschichten unterschiedlich gut erhalten haben. Besonders deutlich kann man dies bei einigen Personendarstellungen erkennen, wie z. B. beim Kopf der Maria mit weißem Maphorion und Kleid (A 4), bei einigen Heiligenbüsten (A 8, A 10, A 12–A 14, A 16, A 18–A 22) und sehr genau bei den beiden Johannes im Übergang zur Apsis (B 2, B 10), im Gesicht und Gewand des Abraham und des Engels (B 4) sowie im Kleid des Melchisedech (B 7).

Plastische Erhöhungen aus Mörtel zur Steigerung der eindrucksvollen Wirkung finden sich in den „Tellernimben mit radialen Strahlen“⁴⁰ der Heiligen und Löwen, als obere und untere Begrenzung des Throngehäuses sowie auf der halben Höhe im Inneren des Triumphbogens als Kämpfer. Soweit sie heute noch erkennbar sind, zeigen sich vor allem die Nimben der Löwen und einige der Heiligen mit Resten von Appliken, deren Zwischenbelegung aus Gold aufgrund von Oxidation des Silbers heute verschwärzt erscheint⁴¹. An einigen Stellen durchziehen Risse die Malereien, die zwar teilweise gut sichtbar sind, aber diese nicht stark beeinträchtigen.

Der farbliche Eindruck wird dominiert durch den Kontrast mit dem graublauen Hintergrund, von dem sich durch goldgelbfarbene Architekturen eingefasste Figuren abheben, deren Hauptfarben Rotbraun-, Blau- und Ockertöne ausmachen. Die Schriftbänder sind in hellem Weiß, die Schrift in stark verblasstem Schwarz, was auch ein Erkennen sehr erschwert. In den Thronstufen wechselt Weiß mit Türkisblau, das sich wiederum in der Hintergrundarchitektur von Salomon und David findet. Das leuchtendste Rot erkennt man im Mantel Christi und in der Bemalung der Dekoration des Heiligenbüstenbogens, des Stabes und in der Rankenmalerei der Apsis, wo auch kräftiges Blau und Goldgelb auftreten. Die frische Farbigkeit verdanken diese allerdings teilweise der Restauration. Dennoch lässt der jetzige Zustand das ursprüngliche Bild der Buntheit, die durch die Verwendung von Gold kostbar und leuchtend war, durchaus erahnen⁴².

Da die Frage nach der Datierung durch spärliche Forschungsvorschläge nur unzureichend behandelt wurde, die noch dazu voneinander abweichen, müssen stilistische Vergleiche eventueller Vorbilder zur Klärung herangezogen werden.

Franz Martin limitiert die Datierung durch die Kapellenweihe im Jahr 1339, verweist aber auch auf die unterschiedliche Angabe bei Otto Fischer⁴³. Dieser setzt sie stilistisch sowie von der zeitlichen Entstehung her mit der Tafel aus Bebenhausen zeitgleich an und datiert beide in die Mitte des 14. Jahrhunderts⁴⁴ — dieselbe Ansicht vertreten Franz Fuhrmann⁴⁵, Walther Buchowiecki⁴⁶ und der Reclams Kunstführer⁴⁷.

Noch sehr ungenau schreibt Vitus Berger von „... ziemlich gut erhaltenen Freskomalereien ..., die wahrscheinlich noch dem 14. Jahrhundert angehören und einen hohen Kunstwert besitzen.“⁴⁸ Dem widerspricht Christiane Michna, die das Fresko um 1330 ansetzt⁴⁹. Heribert Hutter lässt

die Datierungsfrage völlig außer Acht und orientiert sich ausschließlich an dem urkundlichen Datum der Kapellenweihe von 1339⁵⁰.

Zusammenfassend lässt sich die Malerei fürs erste zwischen 1335 und 1350 einordnen, wobei das frühere Datum — aufgrund der Stilähnlichkeit mit der Bebenhausener Tafel, deren Entstehungszeit nun mit 1335 festgelegt wurde — als eher begründbar anzunehmen ist.

Der Stil lässt eine Verknüpfung der Idee des Mittelalters mit der Ankündigung von neuen Zügen einer nachfolgenden Zeit erkennen: Dem Alten noch verhaftet ist das ikonografische Programm und das Fehlen der Perspektive, welche sich aus der Flächendekoration ergibt. Dazu zählt das architektonische Scheingerüst, welches vor allem der Ostwand als reine Gliederung dient und das Figurenprogramm so anordnet, dass der Blick auf die Marienkrönung hingelenkt wird.

Auch die Elemente dieses „Gerüsts“ — wie die dünnen Säulen, welche übermauerte Spitzbögen mit darüber hervorlugenden Heiligenbüsten mit Propheten rahmen, sowie die mit Spruchbändern versehenen Tugenden — entsprechen dem mittelalterlichen Zitat. Dazu zählen auch die sparsame, fast zartgliedrige Architektur — Fischer bezeichnet sie als „zart und mager“ — sowie die in ruhig niederfließende Gewänder gekleideten Figuren, von denen acht schlanke, anmutige Mädchen die Tugenden Marias darstellen. Sie schmiegen sich förmlich weich in die sie umgebende Rahmung. Die einfachen hellen Farben — überwiegend blau, braun und weiß — übernehmen die Führungsrolle unter den Farbtönen.

Alles beruht noch auf der Kraft der Linie — auch im Gesamt- bzw. Einzelaufbau spielen Raum und Perspektive keine große Rolle. Im Gegensatz dazu findet sich manche Neuerung, die nicht mehr ganz dem alten Stil entspricht: Von einer veränderten Auffassung zeugt der Gedanke, die thronende Maria durch einen Krönungsakt mit Christus zu erweitern und die Aufmerksamkeit der Tugenden auf beide zu richten. Zudem machen sich in den Gewändern Schattenandeutungen bemerkbar, und es sind einzelne Glieder des Architekturaufbaus nicht mehr als rein flächenhaftes Ornament behandelt. Eine primitive Perspektive versucht, beim Thron Raumtiefe zu erzielen, und in den gemalten Arkadenbögen können Licht und Schatten unterschieden werden. Der runde Stab in der Leibung des Triumphbogens hat seinen Ursprung in einem breitlappigen umgebogenen Blatt, welches in eigenartigem Kontrast zur noch ganz flächenhaften Ranke daneben steht.

Im Gesamten ist wohl keine Raumillusion zu erkennen, doch offenbaren sich in kleinen Zügen Vorzeichen für den Umbruch zu einer nachfolgenden Zeit⁵¹.

Den besten Vergleich für die Darstellung einer Maria auf dem Thron Salomonis bieten die Fresken in der Westempore der *Bischofskapelle im Gurker Dom* (Abb. 15), die um 1260/70⁵² im Zackenstil erstellt wurden⁵³.

Nicht nur die Thematik, sondern auch Komposition und einige Details (Heiligenmedaillons) stellen eine Verbindung zu den Mauterndorfer Fres-



Abb. 15 Gurk, Bischofskapelle (um 1260/70), Thron Salomonis
(aus: Dom zu Gurk, wie Anm. 53, S. 12).

ken dar. An der Ostwand befindet sich eine Verherrlichung der Gottesmutter Maria auf dem Thron Salomonis⁵⁴, die den stehenden Christusknaben auf dem Schoß hält. Über ihr schweben sieben Tauben als Gaben des heiligen Geistes herab. Auf breit gelagerten Stufen, die beiderseits zum Thron ansteigen, bilden sechs Rundbögen Nischen, die vier stehende und zwei sitzende Frauen — die Tugenden Marias — einnehmen. Es sind dies von links nach rechts: Humilitas (Demut), Prudentia (Klugheit), Solitudo (Einsamkeit), Verecundia (Züchtigkeit), Virginitas (Jungfräulichkeit) und Oboedientia (Gehorsam). Seitlich vom Thron stehen zwei kleinere bekrönte Figuren — Caritas (Liebe) und Castitas (Reinheit). Zwölf nimbierte Löwen versinnbildlichen einerseits die Apostel, die zwei sich aufbäumenden Löwen am Fuß des Thrones symbolisieren aber auch die zwei Johannes. Die Tugenden und sechs darüber positionierte Propheten tragen mit erklärenden Texten beschriftete Spruchbänder⁵⁵. Gleich wie in Gurk sind die Tugenden⁵⁶ der Burgkapelle von Mauterndorf unter Bogenfeldern eingestellt, allerdings dort schon mit den spitzeren Formen der Gotik versehen. Die Steh- und Sitzordnung wiederholt sich ebenso wie das Tragen von vergoldeten Strahlennimben⁵⁷ und beschrifteten Spruchbändern. Brustbilder von sechs Propheten ragen über gemauerten Architekturen oberhalb der Tugenden auf, wie es auch in Mauterndorf der Fall ist. Bei den Gurker Löwen kommen die zwei Darstellungen des Johannes dazu; sie sind im Vergleich wesentlich „ungeordneter“ und verspielter disponiert. Caritas und Castitas nehmen zwar die selbe Position direkt zu beiden Seiten des Thrones ein, wirken aber in Mauterndorf durch ihre gebückte Haltung und die ausgestreckten Arme aktiver.

Nicht nur durch die Verwendung von gotischen Architekturelementen, sondern auch durch weichere, fließende Gewänder, die gelängte beweglichere Figuren umhüllen, erscheint der Thron Salomonis der Burgkapelle Mauterndorfs in seiner gesamten Komposition dynamischer.



Abb. 16 Gurk, hl. Augustinus an der Nordwand der Bischofskapelle (Foto: Domkustodie Gurk).



Abb. 17 Mauterndorf, zwei Heiligenbüsten links unten (Foto: S. Pucher).

Die umlaufenden Heiligenmedaillons der Westempore dürften ebenfalls als Vorbilder für Mauterndorf gedient haben. So entspricht der hl. Augustinus der Nordwand (Abb. 16) dem Bischof mit Palme und Stab (Abb. 17) des Mauterndorfer „Büstenzuges“, die weibliche Heilige der Südwand (Abb. 18) einer Märtyrerin (Abb. 19).

Die beiden männlichen Figuren stimmen in Nimbus — der in Mauterndorf zwar gemörtelt und mit Strahlen, in Gurk gemalt und mit Goldauflage versehen ist —, Gewand und Bischofsstab überein. Das Gesicht lässt sich aufgrund des schlechten Zustandes des Mauterndorfer Heiligen nicht vergleichen. Der Heilige von Gurk trägt statt des Spruchbandes einen Palmzweig in der rechten Hand.

Die weiblichen Heiligen kongruieren in Nimbus, Frisur und Gesichtsausdruck. Die Gurker Heilige trägt zusätzlich eine Krone und präsentiert sich in gerader Haltung, während die Mauterndorfer Märtyrerin den Kopf leicht nach vorne beugt, so dass ihr Palmzweig eine schräge Lage einnimmt.

Alle vier Personen erscheinen in Dreiviertelansicht. Die Umrandungen, Gewandsprache und Gesichtszüge der Gurker Heiligen sind linearer und gezackter. Bei den Kleiderfarben überwiegen ein kräftiges Rot und Türkisgrün, die Gewanddekoration ist reichhaltiger; hingegen herrschen in Mauterndorf einfache, aber fließende Gewänder in Blau und Rot (z. B. bei den Tugenden) vor. Der dunkelblaue Untergrund in Mauterndorf steht im



Abb. 18 Gurk, weibliche Heilige
von der Südwand
(Foto: Domkustodie Gurk).



Abb. 19 Mauterndorf, zwei
Heiligenbüsten rechts unten
(Foto: S. Pucher).

Gegensatz zum hellen Türkis, der dem Gurker Thron Salomos unterlegt ist. Abgesehen von der divergierenden Hauptszene — die in der Burgkapelle der „aktiveren“ Handlung einer Marienkrönung Platz gemacht hat — gibt es genügend Anhaltspunkte für eine Schiene von Gurk nach Mauterndorf.

Das „Zwischenstück“ dieser Verbindung sind die Wandmalereien der *Michaelskapelle im ehemaligen Benediktinerinnenstift Leoben-Göß* (Steiermark) mit der Hauptszene einer Marienkrönung (Abb. 20), die um 1280 entstanden sind. Neben dem außergewöhnlichen ikonografischen Programm beeindruckt das reiche Erscheinungsbild der ehemals kräftigen Farben von Rot, Blau, Grün und Ocker sowie die vergoldeten plastischen Auflagen der Ranken und Nimben. Ein Medaillonfries mit ursprünglich 14 Heiligenbüsten umläuft über einer ornamentalen Sockelzone die Ostwand⁵⁸. Die für die Zeit charakteristischen dreistrahligen efeu- und ahornartigen Blätter treten sowohl im Medaillonfries als auch im Gewölbe auf. Dort nehmen sie eine Zwischenstellung der spätromanischen und zukunftsweisenden Form ein, indem sich die Ranken, von einer geometrischen Grundform ausgehend, spiralg einrollen und spitz enden. Sie zeigen ein noch streng ornamentales, stilisiertes Blätterwerk in Gold auf blauem Grund.

Die Tondi mit weiblichen und männlichen Heiligen, die eine Märtyrerpalmes sowie teilweise eine Mitra, Krone oder andere Kopfbedeckungen tra-



Abb. 20 Göß-Michaelskapelle, Marienkrönung, um 1280
(aus: *Franz Lebenbauer*, Stift Göss, S. 13).

gen⁵⁹, sind ebenso in Mauterndorf anzutreffen wie die Blätter im „Rankenbaum“ des Triumphbogens und die geometrischen stilisierten Ranken in der Apsis der Burgkapelle⁶⁰.

In der Krönungsszene der Südwand, auf einer Bankarchitektur mit Säulenfüßen und Rückenlehne, sitzen „Maria Sponsa“ und Christus auf einem eckigen Polster. Ihre einander zugeneigte Haltung und die Dreiviertelansicht der Köpfe entsprechen dem Fresko in Mauterndorf ebenso wie die Form der Nimben und Kronen. Es ist der Moment abgebildet, in welchem der göttliche Sohn Maria, die in blauem Mantel und demutsvoll gebeugter

Haltung, die Krone mit der rechten Hand aufs Haupt setzt und gleichzeitig das Lilienzepter überreicht⁶¹.

Die Krönungsaktion läuft in Göß und in Mauterndorf auf dieselbe Weise ab. Bei Göß erfolgt zusätzlich die Überreichung des Zepters in völlig vertikaler Stellung und dadurch eine Trennung beider Personen, während sich der Mauterndorfer Christus das Zepter schräg über die linke Schulter legt und eine „ungestörte“ Verbindung zu seiner Partnerin aufnehmen kann. Die Arme beider Marien sind ähnlich zart, die Gösser Maria streckt sie nur waagrecht von sich, die Mauterndorfer Maria muss einige Kraft aufwenden, um sie bis vor ihr Gesicht beinahe auf Augenhöhe anzuheben. Das Krönungspaar von Göß rückt näher zusammen als das von Mauterndorf, und ihre Gewänder gehen im Bereich der Beine eine „innigere“ Verbindung ein, da sie zusammenstoßen.

Stilistisch lassen die vier „Protagonisten“ bei der Gewandsprache drei verschiedene Typen erkennen: Obwohl die Krönungsszene von Göß bezüglich der Kontur eine ruhigere Figurenauffassung und eine bessere Raumhaltigkeit des Thronaufbaus besitzt⁶², bleibt Christus noch dem spätromanischen zackigeren Stil verhaftet. Maria als „fortschrittlichste“ Figur⁶³ — da ihr Gewand in wesentlich beruhigteren, weicheren Falten nach unten gleitet — trennt nur eine Nuance von der fließenden Bekleidungsform der Mauterndorfer Heiligen. Die Ausmalung der Michaelskapelle zu Göß steht am Beginn der gotischen Malerei in der Steiermark. Diese drückt bereits einen neuen Stimmungsgehalt aus, der sich in einem Anflug von Verinnerlichung und Beseelung ausdrückt⁶⁴.

Die *Göttweigerhofkapelle in Stein an der Donau* in Niederösterreich, deren malerische Ausstattung um 1305/10⁶⁵ kurz vor Mauterndorf entstanden ist, weist bei mehreren Szenen — dem Thron Salomonis, der Marienkrönung, Johannes Evangelista und Johannes Baptista — sowohl ikonografische wie auch stilistische Analogien auf⁶⁶.

Die ursprünglich starke Farbigkeit (Blau-, Grün-, Rotbraun- und Ockertöne) zeigt sich heute nur noch vereinzelt. Die hellen Figuren haben ihre al secco aufgetragenen Farbschichten weitestgehend verloren und sind meist bis auf die rote al fresco Vorzeichnung reduziert⁶⁷. Sie kontrastieren mit dem noch relativ farbintensiven blauen Hintergrund. Die ehemals zahlreichen vergoldeten Terrakotta-Auflagen, welche Nimben, Attribute und Details von Möbeln oder Gewändern plastisch hervorhoben, sind zum größten Teil abgefallen⁶⁸. Gleiche „verblasste“ Strahlennimben und Figuren auf dunklem Grund — teilweise nur durch die Sinopie erkennbar — findet man heute in Mauterndorf und sind sicherlich Hinweise auf dieselbe Maltechnik.

Bei einer der Hauptszenen — dem teilweise beschädigten *Thron Salomonis* (Abb. 21) an der Kapellenwestwand — sitzt die gekrönte Maria mit Christus auf dem Löwenthron, der beidseitig von vier Stufen mit zwei weiblichen Tugenden und zwei Propheten umgeben ist. Darauf tummeln sich zwölf Löwen — zwei davon flankieren die Rückwand des rundbogenför-

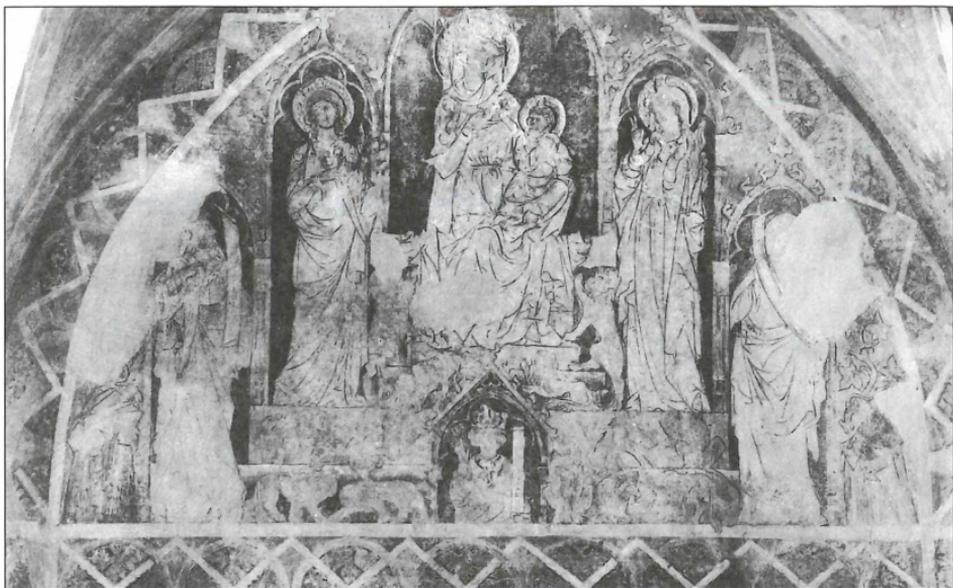


Abb. 21 Göttsweigerhofkapelle, Thron Salomonis, um 1305/10
(aus: *Lanc*, mittelalterliche Wandmalereien, wie Anm. 24, Abb. 513).

migen Thrones. Die vier allegorischen Gestalten bekrönen nach oben gestaffelte Arkaden. König Salomon — als Halbfigur unter einer giebelbekrönten Arkade und mit unlesbarem Schriftband — weist mit seiner Rechten nach oben auf die Muttergottes mit Kind⁶⁹.

Abgesehen von der unterschiedlichen Thematik der Maria mit dem Christuskind und der Reduktion der Stufen von sechs auf vier, ist die größte Übereinstimmung mit dem Thron von Mauterndorf bei der weiblichen Figur rechts vom Thron (Abb. 22) zu erkennen: Sie kongruiert mit Virginitas nicht nur in ihrer körperlichen Darstellung und der Haltung der rechten Hand bzw. ihres Kopfes, sondern auch mit der sie bekrönenden Arkade und den Krabben. Die Gewandsprache der „Mauterndorferin“ ist etwas fließender, überdies kommen noch große Schlüsselfalten hinzu⁷⁰. Zudem lassen sich die zu beiden Seiten des Thrones auf den Triumphbogen hinaufwachsenden Ranken und die zwei kleinen Felsformationen auf die Szene „Abraham und Isaak“ übertragen.

Bei der besser erhaltenen *Marienkrönung* (Abb. 23) sitzen die einander zugewandten Figuren Maria und Christus auf einem Thron unter einem gotischen Doppelbaldachin. Christus vollzieht in diesem Moment den Krönungsakt, indem er Maria mit seiner Linken die Krone aufs Haupt setzt, die ein herunterfliegender Engel darbringt. Die Motive der Nimben mit den darin eingepassten Kronen wiederholt sich bei der Mauterndorfer Szene ebenso wie die nackten Füße Christus in analoger Stellung. Eine Abweichung findet sich in Göttsweig durch das fehlende Zepter: Christus — hier mit Bart — hebt die rechte hinter dem linken Arm zum Segensgestus empor. Maria

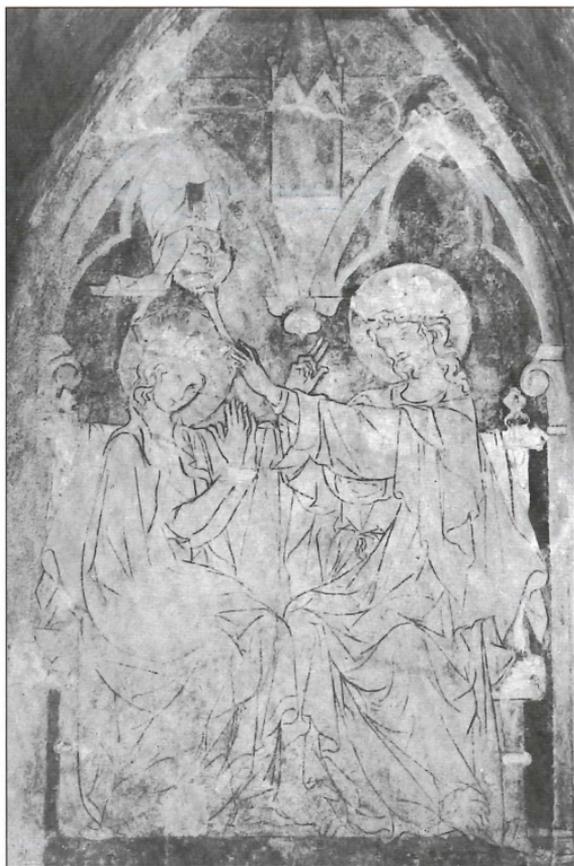


Abb. 22 u. 23 Göttsweigerhofkapelle, Tugend vom Thron (links) und Marienkrönung (aus: *Lanc*, mittelalterliche Wandmalereien, wie Anm. 24, Abb. 515 u. 516).

und Christus sind einander sehr nahe gerückt und überschneiden sich mit den Knien. Maria hebt Arme und Hände steiler nach oben, so entsteht eine innigere Verbindung zu ihrem Sohn. Gesicht, Haare und Kleidung lassen ein deutliches Linienspiel in gezackter Manier erkennen. Die fließenden, weichen Falten der Mauterndorfer Krönung zeugen von einem stilistischen Entwicklungsschritt, von dem Göttsweig noch eine „Zeitspanne“ entfernt ist.

Die beiden frontal ausgerichteten Standfiguren des *Johannes Evangelista* (Abb. 24) und *Johannes Baptista* (Abb. 25) zu Göttsweig⁷¹ treten in Mauterndorf als deren „jüngere Brüder“ auf. Da die Farbe bei allen vieren stark verblasst bzw. verloren ist, sind die „Faltenzüge“ durch die Sinopie deutlich angezeigt. Der Mauterndorfer Evangelist übernimmt vom Göttsweiger Vorfahren die halbe Dreipassbekrönung, Nimbus, die Gesichtszüge und die gewellten halblangen Haare, sowie die rechte Handhaltung. Zusätzlich umfasst seine Rechte eine Schreibfeder — das Buch in seiner Linken ist aufgeklappt. Der untere Teil seiner Figur entspricht im Faltenwurf — und hier besonders mit seiner großen Schlüsselfalte — sowie den nackten Füßen bzw.



Abb. 24 u. 25 Göttweigerhofkapelle, Johannes Evangelista (links) und Johannes Baptista (aus: *Lanc*, mittelalterliche Wandmalereien, wie Anm. 24, Abb. 522 u. 524).

deren Stellung exakt dem entsprechenden Part des Göttweiger Johannes Baptista⁷². Johannes der Täufer in Mauterndorf stimmt in vielen Details (Nimbus, bärtiges Gesicht, Lamm als Attribut) überein. Er besitzt die selbe Dreipassbekrönung wie Johannes Evangelista, welche beim Göttweiger Täufer jedoch gänzlich fehlt. Das Gewand des Mauterndorfers ist schlichter, von den nackten Füßen nimmt der linke eine andere Position ein. Sein Attribut — das Lamm mit Fahne — hält er in seiner linken Hand in einem Rundmedaillon; im Gegensatz dazu befindet sich das Göttweiger Lamm in einem Vierpassmedaillon.

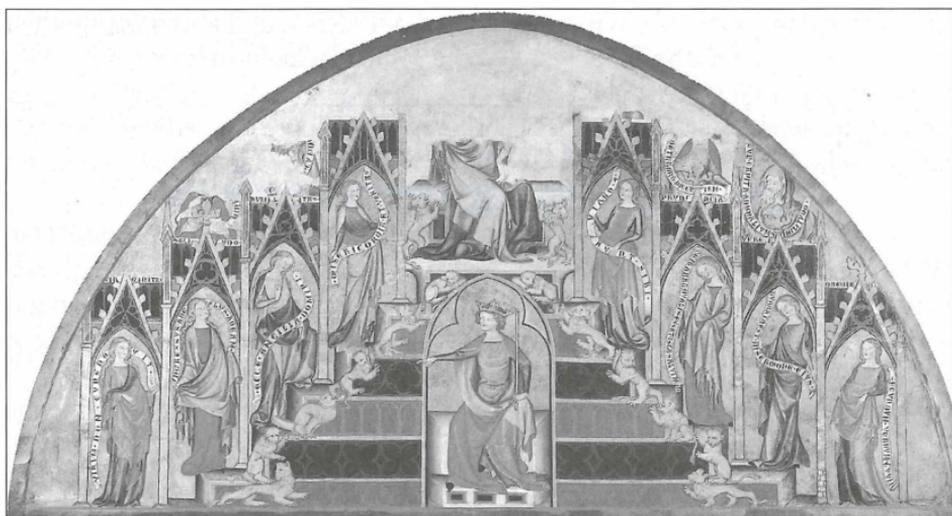


Abb. 26 Bebenhausen Tafelbild, Thron Salomonis, um 1335
(Foto: Staatsgalerie Stuttgart).

Eine Verknüpfung beider Kapellen ist sowohl bei figuralen als auch architektonischen und naturalistischen Elementen gegeben. Die Gewandssprache der Göttweiger Heiligen ist unwesentlich zackiger, die der Mauterndorfer schon eine Spur fließender, so dass nur mehr ein kleiner „Entwicklungsschritt“ zwischen beiden Malereien liegt.

Ungefähr zeitgleich mit den Mauterndorfer Malereien (um 1335) entstand das *Tafelbild eines Thrones Salomonis* (Abb. 26) aus dem Sommerrefektorium der ehemaligen Zisterzienserabtei Bebenhausen. Im Vergleich mit Mauterndorf unterscheidet sich die Komposition⁷³ hauptsächlich in der Sitzhaltung der beiden thronenden Figuren Maria und Salomon, die in Bebenhausen untereinander im symmetrischen Stufenthron angeordnet sind. Würde man die beiden Figuren nebeneinander auf die Thronbank setzen, wäre ihre — einander zugewandte — Stellung sowie die Haltung des rechten Armes Christi jener des Mauterndorfer Paares vergleichbar. Eine weitere Analogie zeigt sich vor allem in der Gewandssprache beider.

Die zwölf Löwen, die beiderseits des Throns auf den abwechselnd roten und blauen Stufen heruntrollen, sind zur Thronmitte ausgerichtet und symbolisieren die zwölf Aposteln. Sie werden allerdings um ein zusätzliches Löwenpaar — die beiden Johannes vertretend — ergänzt⁷⁴. Im Allgemeinen stimmen die zwei salomonischen Throne sowohl in Komposition als auch Ikonografie überein.

Maria mit dem Christuskind an oberster Position (leider nur fragmentarisch erhalten, da die Oberkörper fehlen)⁷⁵ ist die „wahre Weisheit“, also Sitz der „sedes sapientiae“; der Christusknabe versinnbildlicht den König des Neuen Bundes, der „mehr ist als Salomon“, der König des Alten Bundes.

Die Tugenden, die beide Seiten flankieren, werden von Tabernakelnischen beherbergt, welche durch zierliche Säulen und flache Wimperge mit Maßwerkformen (strahlenartige Gebilde, sphärische Quadrate oder Dreiecke und asymmetrische Fischblasen) gebildet sind. Sie stellen teilweise andere allegorische Frauen als die zu Mauterndorf dar. So stehen statt Caritas und Castitas hier Misericordia (Barmherzigkeit) links und Veritas (Wahrheit) rechts je an oberster Stelle, dann links Humilitas (Demut), Solitudo (Zurückgezogenheit) und Virginitas (Jungfräulichkeit); rechts Prudentia (Klugheit), Verecundia (Züchtigkeit) und Obedientia (Gehorsam). Alle tragen gut lesbare Spruchbänder, auf denen Tituli zur Identifizierung eingetragen sind⁷⁶.

Eine stilistische Kongruenz zeigt die figürliche Darstellung: Ebenso wie in Mauterndorf sind es schlanke, gelängte Figuren mit jugendlichen Gesichtern und langen blonden Haaren, die hier offen getragen werden. Die verschiedenen Kopfhaltungen – von gerade bis stark geneigt – sowie die Blickrichtung zur Thronmitte lässt sich in identer Weise auch bei den Mauterndorfer Tugenden ausmachen. Alle stehen aufrecht – im Gegensatz zu zwei Sitz- und Beugefiguren der Burgkapelle. Humilitas der Bebenhausener Tafel weist eine eigenwillige Haltung auf, indem sie ihr linkes Bein auf die nächste Treppenstufe stellt. Da diese bereits eine Draufsicht erkennen lässt, erzeugt sie – im Vergleich zu den „frontalsichtigen“ Stufen Mauterndorfs – eine Räumlichkeit. Die Gewänder (Übermantel und Unterkleid) sowie die sehr bewegte Faltengebung kongruieren mit Mauterndorf; die Schattierungen aber – bedingt durch die bessere Qualität der Temperamalerei – sind deutlicher.

Farblich gesehen ergibt sich eine große Abweichung durch den Goldgrund der Bebenhausener Tafel, dem die dunkle Grundfläche in Mauterndorf gegenüber steht.

Die Figuren geben durch ihre kräftigen Farben „den Ton an“⁷⁷. Bei den Mauterndorfer Tugenden liegt fast durchgehend eine Zweifarbigkeit in Form von Bräunlichrot im Übermantel und Türkisblau im Unterkleid vor, wodurch die Protagonisten miteinander verknüpft werden.

In Bebenhausen übernehmen Zinnober-Olivgrün und Karmin-Blaugrün bzw. Intensivgrün die dominante Rolle. Dabei entstehen geschlossene „Farbflächen“ von zwei starkfarbigen Kontrastfarben, die untereinander Spannung auslösen. Eine Übereinstimmung der „Farbpaare“ bei den einzelnen Figuren führt zu einer Verbindung derselben. So entsprechen einander nicht nur die Hauptfiguren in der Mittelachse, es werden zudem die beiden Jungfrauen-Reihen über die Mittelachse hinweg durch einen waagrechten Rahmen verknüpft⁷⁸.

Eine stilistische Übereinstimmung beider Throne ist in jedem Fall gegeben. Bei der Bebenhausener Tafel wirkt verstärkt der westliche Einfluss – was sich besonders bei den architektonischen Elementen bemerkbar macht. Eine gleichzeitige Datierung ist denkbar.

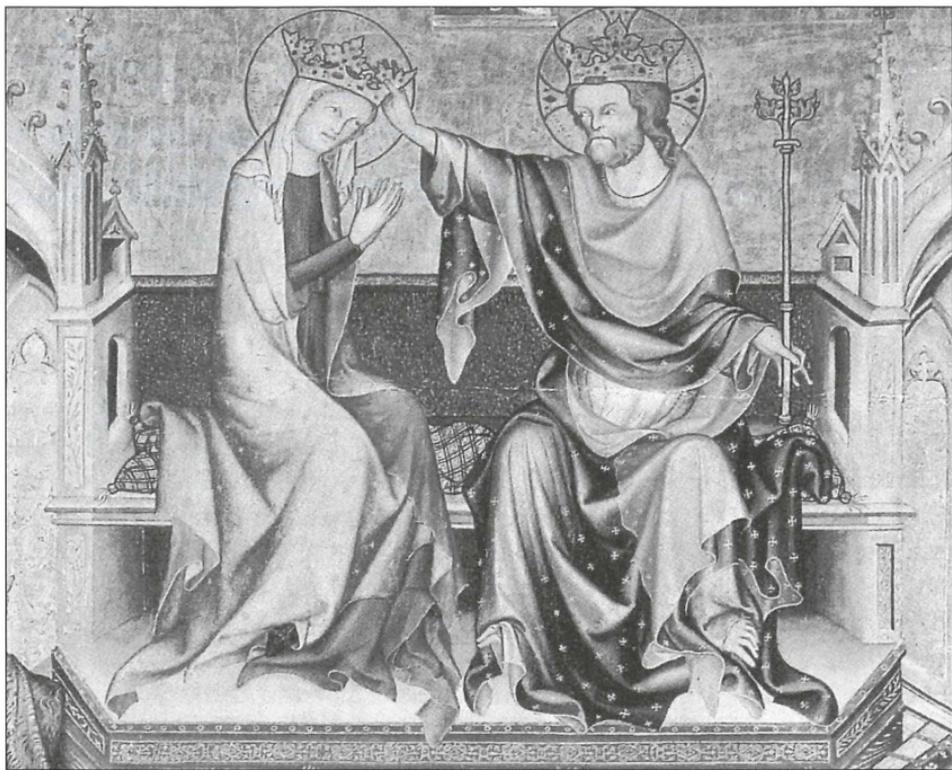


Abb. 27 Verduner Altar, um 1330, Rückseite: Detail der Marienkrönung (aus: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, wie Anm. 38, Tf. 163).

Das bedeutendste Beispiel einer Marienkrönung aus der Zeit um 1330/31 ist eine Temperatafel von der *Rückseite des Verduner Altares* (Abb. 27), die man heute aus konservatorischen Gründen in der Gemäldegalerie des Stiftes Klosterneuburg verwahrt⁷⁹.

Auch hier wird der feierliche Augenblick der Krönung dargestellt, in dem Christus die Krone auf das ihm zugeneigte Haupt seiner Mutter setzt, womit Maria die ihr zugedachte Verherrlichung erhält⁸⁰.

Der helle Goldgrund ergibt einen deutlichen Unterschied zum dunklen Blau der Mauterndorfer Krönungsszene, sonst stimmen viele Details überein: Da die Nimben in Klosterneuburg gemalt sind, fehlt ihnen die plastische Wirkung; der Scheibennimbus Christi weist bei beiden drei Kreuzesbalken auf. Eine geradezu frappierende Ähnlichkeit erzeugt die Sitzpositionen der beiden „Hauptdarsteller“. So entsprechen sie nicht nur in der Kopf- und Armhaltung — von der nur der linke Arm des Tafelbild-Christus abweicht, da er das vertikal aufgerichtete Zepter von sich weghält. Der Sitzabstand und die Kniestellung sind ebenso ident wie die nackten Füße beider Gottessöhne, die aus dem Gewand ragen. Die sehr feingezeichneten, in Dreiviertelansicht dargestellten Gesichter des Klosterneuburger Paares zeigen Empfindung und Gefühl, das sich in einem ernsten Gesichtsausdruck

äußert. Die blonden gewellten Haare und der Vollbart Christi sind genau und kleinteilig gezeichnet und somit detailreicher als jene der Mauterndorfer. Bei der Farbgebung der Gewänder liegen — wie in Mauterndorf — „Farbakkorde“ vor, welche ein Beziehungsnetz erzeugen: Die Farbgebung wird vom Rot-Grün-Blau-Akkord bestimmt, wobei die blässere „Buntwertigkeit“ rot-rosafarbener Mantel und Grün des Unterkleides der Maria diese gegen den Blau-Rot-Akkord des Gottessohnes beinahe in den Hintergrund rücken lässt⁸¹. Gleichwertiger ist die Farbverteilung beim Mauterndorfer Krönungspaar, da der Farbakkord Blau-Rot-Weiß Marias mit dem Grün-Weiß-Rot von Christus durchaus konkurrieren kann.

Dem weichen, flüssigen Faltenwurf in Mauterndorf steht die exakte, von großzügigen Falten strukturierte Gewandsprache mit sehr ausgeprägten Zipfelfalten in Klosterneuburg gegenüber, welche französische Einflüsse aufweisen⁸². Der Ersteller des Tafelbildes verarbeitete aber auch italienische Einflüsse wie die Monumentalität der Bildauffassung und hat die Arena-fresken Giottos in Padua (1305) offensichtlich gekannt. Der Maler bleibt — im Gegensatz zum Realismus Giottos, der den Raum zu einer in die Tiefe führende Bühne gestaltet — noch in der Fläche. In der Marienkrönung setzt er zwar den Thron wie ein Möbelstück ins Bild, es gelingt aber nicht, eine überzeugende Dreidimensionalität durch eine „bewusst demonstrierte“ Perspektive zu erzielen⁸³. Eine gleiche Raumsituation herrscht in der Mauterndorfer Krönungsszene vor, bei der Architekturelemente in den Raum ragen und die Thronbank nach unten klappt. Da eine überzeugende Räumlichkeit fehlt, bleibt die Darstellung der Fläche verhaftet. Eine Zeitgleichheit beider Kunstwerke ist gegeben, unterschiedlich starke Einflüsse bewirkten aber feine stilistische Divergenzen.

Schon die geografische Position Mauterndorfs an einer wichtigen Nord-Süd-Verbindung zwingt den „Forscherblick“, auch Kunstwerke aus dem italienischen Raum näher zu untersuchen — als Beispiel zwei *Fresken Giottos der Franziskuslegende aus der Oberkirche von Assisi* (um 1295): Szene VII, Bestätigung der Ordensregel, und Szene XIV, Quellwunder⁸⁴. Dabei lassen sich in der Architektur, Landschaft und den Gesichtern trecenteske Anklänge feststellen.

Während sich bei der Thronarchitektur zu Mauterndorf zwei seitlich angesetzte Bögen nach außen und unten klappen, dient eine ähnliche Architektur größeren Formats in der Szene VII als oberer Raumabschluss — dort erscheint sie allerdings in Untersicht. Der kniende Franziskus trägt einen plastischen Tellernimbus, mit denen auch die Heiligen der Burgkapelle versehen sind. Die Strahlen des Nimbus bei Giotto fallen wesentlich feiner aus; die hellgelbe Farbe hebt ihn förmlich vom Untergrund ab. Sein schattiertes Gesicht mit großen mandelförmigen Augen lässt sich bei Abel in der Mauterndorfer Apsis wiederfinden, wenn auch in größerer Ausführung.

Eine interessante Analogie zeigt sich bei der Felsformation in der Szene Abraham und Isaak und beim Quellwunder von Assisi. Bei beiden türmen



Abb. 28 Mauterndorf, Apsis: Gottvater (Foto: H. Auer).

sich schollenartige Gebilde zu beinahe gleich hohen Gebirgen auf. In Mauterndorf ist die Darstellung noch gezackter und dient als kleine Versatzlandschaft im Hintergrund. Giotto versteht es, diese in Form eines Monumentalgebirges für seine Figuren als Bühne zu gebrauchen⁸⁵.

Generell sind italienische Einflüsse bei den Fresken in Mauterndorf ersichtlich, wurden aber in einfacherer, gröberer und weniger naturalistischer Weise übernommen.

Die gotischen Wandmalereien in der Burgkapelle von Mauterndorf stehen am Übergang zur neuen Zeit der Hochgotik, die sich durch weiche, fließende Gewänder, elegante Figuren sowie naturalistische Darstellungen in

der Architektur (Perspektive) und bei den Figuren auszeichnen wird. Italien ist dieser Entwicklung — durch die Genialität Giotto's — schon einen Schritt voraus. Im inneralpinen Gebiet, zu dem Mauterndorf zählt, klingen noch die „alten“ spätromanischen Formen nach, die sich aber mit den „neuen“ gotischen Einflüssen bereits vermischen. So lassen sich selbst in den einzelnen Szenen, deren Ausmalung mit der Ostwand begonnen und in der Apsis beendet worden sein dürfte, verschiedene Entwicklungsschritte feststellen. Außerdem wurden Aufträge solcher Größe zu dieser Zeit nicht von einem einzelnen Maler sondern von Werkstätten durchgeführt, wobei die Handschriften einzelner Mitarbeiter verschieden stark zur Geltung kommen.

Auffallend linear und regungslos erscheinen die Gesichter der beiden Könige Salomon und David; sie dürften in der ersten Ausmalungsphase bzw. von einem eigenständigen Künstler ausgeführt worden sein⁸⁶. Nach oben hin (bei den Tugenden, Propheten, Christus und Maria) werden die Gesichtszüge etwas weicher — sie werden zudem alle in seitlicher Ansicht gezeigt. Die Büsten der Heiligen erscheinen im gleichen Modus. Es sind sowohl französische Importe (gelängte, zartgliedrige Figuren) als auch italienische Akzente (Thronarchitektur, Podest der Könige, Tellernimben mit Strahlen) zu verzeichnen.

Die beiden frontal ausgerichteten Johannes am Übergang zur Apsis nehmen eine Zwischenstellung zwischen den Königen und den übrigen Mitgliedern der Ostwand ein. Ein wahres Falten crescendo beginnt im Gewand Johannes Evangelista und findet bei Abraham (in der Szene mit Isaak) seinen Höhepunkt. Hier kommt es zu einem „Stilbruch“ innerhalb einer Szene: Während die Gesichtszeichnung noch den vorherigen Typen entspricht, weist die Felsformation, die sich zwischen ihm und Isaak schiebt, auf trecenteske Einflüsse hin. In der gegenüberliegenden Szene Abraham und Melchisedech hat sich die Situation eindeutig zu Gunsten der „Italiener“ gewendet. Wie ein Gesichtsvergleich beider Abraham beweist, ist die Linearität nun großen, eher mandelförmigen Augen und deutlichen, schattierten Gesichtszügen gewichen. Die Faltengebung wird vor allem in den voluminösen, knienden Figuren Abel und Kain weicher und zackiger, die Schattierung körperlicher. Dieser „italienische“ Einfluss setzt sich bis zum segnenden Gottvater fort (Abb. 28).

Die Szenen der Ostwand und die beiden Johannes können stilistisch zusammengefasst werden und sind demnach von einer „Hand“ bzw. einer Werkstatt mit einem herausragenden Künstler ausgeführt worden.

In der Szene „Abraham und Isaak“ der Apsis ist mit größter Wahrscheinlichkeit die Mitarbeit eines italienischen Künstlers anzunehmen, der auch die restlichen Fresken fertiggestellt hat. Demnach lassen sich nicht nur zwei unterschiedliche „Handschriften“ erkennen, es ergibt sich eine zeitliche Verschiebung der Apsisfresken. Eventuell wurden die Ostwandfresken in einem, die der Apsis im darauffolgenden Jahr gemalt, wobei der erste Künstler eine „lokale“ Größe, der zweite ein italienischer „Wanderkünstler“ oder ein in Italien geschulter Maler war.

Einen Terminus „post quem“ als früheste zeitliche Grenze bedingt der Bau des Kapellentraktes um 1330; das Datum der Kapellenweihe am 27. Juli 1339 könnte auf einen Terminus „ante quem“ als Endpunkt für die Entstehung der Fresken hinweisen.

Beispiele, die kurz danach entstanden sind, wie z. B. die Fresken der Vorhalle von Gurk (um 1340), die Wandmalereien der ehemaligen Klarissenkirche in Dürnstein (um 1340), in der Schlosskapelle von Ulmerfeld (um 1340) oder die malerische Ausstattung der Benediktinerstiftskirche von St. Lambrecht (um 1360)⁸⁷ lassen bereits eindeutige giotteske Elemente (starke Untersichten bei den Architekturen bzw. voluminöse Figuren mit ausgeprägten Gesichtszügen) erkennen.

Eine Datierung der Wandmalereien der Burgkapelle von Mauterndorf um 1335 ist daher logisch begründbar. Für die gesamte Ausmalung könnten zwei Sommer zeitmäßig ausgereicht haben⁸⁸.

Anmerkungen

1 Vgl. Reclams Kunstführer Österreich, Bd. 2, hg. v. *Ricarda Oettinger* (Stuttgart 1981), S. 434.

2 Vgl. Martin, Reg. 3 (1934), S. 115.

3 Vgl. ÖKT XXII, Die Denkmale des politischen Bezirkes Tamsweg in Salzburg (Wien 1929), S. 25.

4 Vgl. Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Salzburg Land und Stadt (Wien-München 1986), S. 244.

5 Wie Anm. 3.

6 Vgl. *Friederike Zaisberger* u. *Walter Schlegel*, Burgen und Schlösser in Salzburg. Pongau. Pinzgau. Lungau (Wien 1978), S. 57 f.

7 Wie Anm. 3, S. 27.

8 Wie Anm. 4, S. 245.

9 Vgl. MZK, N.F. 1899, S. 39.

10 Vgl. *Matthias Maierbrugger*, Das tausendjährige Mauterndorf. Ein Heimatbuch hg. v. d. Marktgemeinde Mauterndorf (Mauterndorf³1987), S. 54.

11 Wie Anm. 3, S. 27 u. 36.

12 Vgl. Baudokumentation der Abteilung 6, Bd. 9, hg. v. Amt d. Salzburger Landesreg. (Salzburg 1982), S. 6 u. 16.

13 Wie Anm. 6, S. 58.

14 Vgl. Broschüre Bürgerlebnis Mauterndorf. Lust auf Mittelalter, hg. v. d. Betriebsführung Salzburger Burgen und Schlösser (Salzburg 2000).

15 Vgl. Die Burg Mauterndorf im Salzburger Lungau, hg. v. d. Salzburger Burgen und Schlösser Betriebsführung (Salzburg 2003).

16 Vgl. ÖKT (wie Anm. 3), S. 5f.; vgl. auch *Vitus Berger*, Schloß Mauterndorf. Bericht 7 an die k.k. Zentral-Kommission, 1895 (Original Handschrift aus dem Nachlass Bergers beim BDA Salzburg); vgl. auch Dehio-Handbuch (wie. Anm. 4), S. 245.

17 Die Größenangaben entstammen den handschriftl. Aufzeichnungen aus dem Nachlass von *Vitus Berger* v. 8. Okt. 1891 (beim BDA Salzburg).

18 Wie Anm. 3, S. 34 f.

19 Vgl. *Christiane Michna*, Maria als Thron Salomonis: Vorformen, Blüte und Nachwirkung des mittelalterlichen Bildtypus. Phil. Diss. Universität Wien (1950), S. 4. Der sogen.

Salomons-Thron ist an und für sich schon ein besonderer Thron der Maria, dessen bedeutendste Beispiele im 13. Jh. in Gurk, Bebenhausen und Brixen gemalt wurden, wobei die Schilderung in der Heiligen Schrift unter 3 Kön 10, 18–20, als Vorbild diente. Es wird darin angedeutet, dass Maria die Weiseste unter den Menschen des Neuen Bundes sei und die in ihr verkörperte göttliche Weisheit das Gegenstück zu der größten menschlichen Weisheit Salomons war. — Vgl. hierzu *Thomas von Bogyay*, Stichwort „Thron“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (im Folgenden LCI), Bd. 4 (Rom u. a. 1972), Sp. 304 f.

20 Vgl. *Martin Lechner*, Stichwort „Maria“, in: LCI (wie Anm. 19), Bd. 3 (1971), Sp. 183.

21 Vgl. *Michna*, Maria als Thron (wie Anm. 19).

22 Vgl. *Lechner*, „Maria“ (wie Anm. 20).

23 Vgl. *Otto Gillen*, Stichwort „Bräutigam und Braut“, in: LCI (wie Anm. 19), Bd. 1 (1968), Sp. 319.

24 Vgl. *Elga Lanc*, Die Mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich, Bd. 1 (Wien 1983) (= Corpus der Mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs), S. 296.

25 Vgl. *Lechner*, „Maria“ (wie Anm. 20).

26 Vgl. *Edeltraud Rettich*, Altdeutsche Gemälde, in: *Kat. Staatsgalerie Stuttgart. Alte Meister* (1992), S. 54. (Da die Bebenhausener Tafel sowohl im Aufbau als auch von der Entstehungszeit dem Thron Salomons der Burgkapelle von Mauterndorf sehr gleicht, ist eine Analogie des ikonografischen Programms als logisch anzusehen. Anm. der Autorin.)

27 Vgl. *Lanc*, Wandmalereien (wie Anm. 24).

28 Vgl. *Rettich*, Altdeutsche Gemälde (wie Anm. 26).

29 Vgl. *Robert L. Wyss*, Stichwort „David“, in: LCI (wie Anm. 23), Sp. 483.

30 Vgl. *Joachim Poeschke*, Stichwort „Salomon“ in: LCI (wie Anm. 19), Sp. 21.

31 Vgl. *Rettich*, Altdeutsche Gemälde (wie Anm. 26), S. 54 f.

32 Vgl. ÖKT (wie Anm. 3), S. 35.

33 Vgl. *Rettich*, Altdeutsche Gemälde (wie Anm. 26), S. 55.

34 Wie Anm. 32.

35 Vgl. ÖKT (wie Anm. 3), S. 34.

36 Ebda., S. 36.

37 Vgl. *Michna*, Maria als Thron (wie Anm. 19), S. 93. — Es ist zu berücksichtigen, dass ihre Beurteilung aus dem Jahr 1950 stammt, obwohl sich der Zustand der Fresken danach nicht sehr verändert haben dürfte.

38 Vgl. *Albert Knoepfli* u. *Oskar Emmenegger*, Wandmalerei bis zum Ende des Mittelalter, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 2, Wandmalerei, Mosaik. (Stuttgart 1990), S. 25; vgl. auch *Lanc*, Wandmalereien (wie Anm. 24), S. 294, und *Franz Kirchweger*, Wandmalerei: Aspekte der Technik und Erhaltung, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. 2, Gotik, hg. v. *Günter Brucher* (München–London–New York 2000), S. 433 f.

39 Vgl. *Kirchweger*, Wandmalerei (wie Anm. 38), S. 434.

40 Vgl. *Otto Fischer*, Die altdeutsche Malerei in Salzburg. Kunstgeschichtliche Monographien, Bd. 12 (Leipzig 1908), S. 31.

41 Ebda.

42 Vgl. *Lanc*, Wandmalereien (wie Anm. 24), S. 294.

43 Vgl. ÖKT (wie Anm. 3), S. 35.

44 Vgl. *Fischer*, Altdeutsche Malerei (wie Anm. 40), S. 30. — Die jüngere Forschung setzt die Bebenhausener Tafel allerdings um 1335 an, woraus wir auch die Entstehungszeit der Mauterndorfer Malereien früher — also um 1335 — annehmen können; vgl. *Rettich*, Altdeutsche Gemälde (wie Anm. 26).

45 Vgl. *Franz Fuhrmann*, Die bildende Kunst, in: *Dopsch/Spatzenegger I/2*, S. 1126.

46 Vgl. *Walthor Buchowiecki*, Wand- und Tafelmalerei, in: *Ausstellungskat. Gotik in Österreich* (Krems/Donau 1967), S. 67.

47 Vgl. *Reclam Österreich* (wie Anm. 1).

48 Siehe *Berger*, Schloß Mauterndorf (wie Anm. 16).

49 Vgl. *Michna*, Maria als Thron (wie Anm. 19), S. 93; vgl. auch *Dies.*, Das salomonische Thronsymbol auf österreichischen Denkmälern, in: *Alte und moderne Kunst 6/43* (Wien

1961), S. 5. — Da die Burg Mauterndorf allerdings erst gegen 1330 um den Kapellentrakt erweitert wurde, ist die Datierung als zu früh anzusehen.

50 Vgl. *Heribert Hutter*, Italienische Einflüsse auf die Wandmalerei in Österreich im 14. Jahrhundert. Phil. Diss., Universität Wien (1958), Kat.-Nr. 67.

51 Vgl. *Fischer*, Altdeutsche Malerei (wie Anm. 40).

52 Vgl. *Ernst Bacher*, Monumentalmalerei, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich (wie Anm. 38), S. 399.

53 Vgl. Domkustodie Gurk (Hg.), Dom zu Gurk. Fresken der Westempore (Innsbruck 1984), S. 2. — Als unmittelbare Vorbildwirkung sowohl formal als auch inhaltlich gilt die Rupertuskapelle des Petersbergs in Friesach durch die Thematik des Salomonischen Throns und die vergoldeten Stuckauflagen bei Nimben und verschiedenen Gegenständen; vgl. hiezu *Siegfried Hartwagner*, Kärnten. Der Bezirk St. Veit a. d. Glan. Seine Kunstwerke, historischen Lebens- und Siedlungsformen (Salzburg 1977), S. 55.

54 Vgl. *Siegfried Hartwagner*, Der Dom zu Gurk, 2., erweiterte Aufl. (Klagenfurt 1969), S. 20.

55 Vgl. *Walter Frodl*, Die romanische Wandmalerei in Kärnten (Klagenfurt 1942), S. 15.

56 In Mauterndorf tritt statt Solitudo Asces und statt Verecundia Sophia auf.

57 Diese sind in Gurk zwar besser sichtbar, jedoch ebenso „patientier“ wie die spärlichen Reste der Mauterndorfer Nimben, d. h. die Vergoldungen der diversen plastisch im Verputz modellierten Teile wie z. B. Gewand- und Möbeldetails, Rahmenelemente etc. sind bis auf den oxidierten Silberanteil verloren; vgl. *Kirchweger*, Wandmalerei (wie Anm. 38), S. 436.

58 Vgl. ebda., S. 438.

59 Vgl. *Elga Lanc*, Zum ikonographischen Programm der Wandmalereien in der Michaelskapelle von Göß, in: Österr. Zs. f. Kunst- u. Denkmalpflege (= ÖZKD), Jg. 40, H. 3–4 (1986), S. 119.

60 Die Gesichter und Gewänder sind zwar noch linearer, die Blätter kantiger — da auslaufender Zackenstil — aber eine stilistische Annäherung ist spürbar. In Mauterndorf sind die Blätter zudem grün ausgemalt und in ihrer Form naturalistischer.

61 Die Gleichsetzung von Sponsa-Ecclesia-Maria durch die marianische Exegese des Hohenliedes bedingte die Marienkrönung als eigenständiges Bildthema der Malereien; der Krönungsakt in Verbindung mit der Übergabe des Zepters tritt hingegen erst im zweiten Viertel des 13. Jh. auf; vgl. *Lanc*, Ikonographisches Programm (wie Anm. 59), S. 122. — Der Gedanke der mittelalterlichen Brautmystik, der Maria als Braut Christus dem Bräutigam, darstellt, drückt die innige Beziehung der Kirche und der einzelnen Seelen — besonders der Marias zu Christus — aus, und ist das Thema der Krönungsszene der spätromanischen Fresken zu Göß; vgl. *Karl Bracher*, Stift Göß, Geschichte und Kunst. Archivalische Beiträge, in: Zs. des Hist. Vereines f. Steiermark, Sonderbd. 12 (Graz 1966), S. 40.

62 Vgl. *Kirchweger*, Wandmalerei (wie Anm. 38), S. 439.

63 Vgl. *Lanc*, Ikonographisches Programm (wie Anm. 59), S. 119.

64 Vgl. *Ulrich Ocherbauer*, Wandmalerei, in: Gotik in der Steiermark — Landesausstellung Stift St. Lambrecht, 28. Mai bis 8. Oktober 1978, S. 94 f.

65 Vgl. *Kirchweger*, Wandmalerei (wie Anm. 38), S. 441.

66 Diese werden sich an der Ostwand der Burgkapelle von Mauterndorf zu einer Gesamtkomposition verknüpfen.

67 Vgl. *Lanc*, Wandmalereien (wie Anm. 24), S. 294.

68 Vgl. *Kirchweger*, Wandmalerei (wie Anm. 38), S. 441 f.

69 Vgl. *Lanc*, Wandmalereien (wie Anm. 24), S. 305 f.; vgl. auch *Josef Zykan*, Die Malereien der Göttweigerhofkapelle zu Stein a. d. Donau, in: ÖZKD, Jg. 6 (1952), S. 104.

70 Der Einfluss der französischen Buchmalerei in Österreich ist an der weiblichen Heiligen rechts vom Thron Salomonis zu Göttweig sichtbar, die ihre Körper- und Gewandsprache der Maria einer Verkündigungsszene aus Nordostfrankreich, um 1280/90, „Livre d'images“, Paris, verdankt. — Vgl. hiezu *Gerhard Schmidt*, Die Malerei, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich (wie Anm. 38), S. 471–473, Abb. 9 u. 10.

71 *Lanc*, Wandmalereien (wie Anm. 24), S. 304.

72 Man kann Johannes den Evangelisten in Mauterdorf als eine „Mischfigur“ der beiden Göttweiger Johannes bezeichnen.

73 Eine Wiederholung in der Komposition der Bebenhausener Tafel ergibt sich mit dem Thron Salomon am Wimperg des mittleren Westportals in Straßburg. Es wurden nur unwesentl. Veränderungen, die für ein Tafelbild zweckdienl. sind, vorgenommen, so dass hier eine direkte künstl. Anregung vorliegen muss. — Vgl. *Alfred Stange*, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 1: Die Zeit von 1250 bis 1350 (Nendeln/FL 1969), S. 214 f.; vgl. auch Reclams Kunstführer Frankreich, Bd. 2: Elsaß — Kunstdenkmäler und Museen (Stuttgart 1980,) S. 214 u. 219.

74 Vgl. *Rettich*, Altdeutsche Gemälde (wie. Anm. 26), S. 54 f.

75 In ebenso schlechtem Zustand bzw. teilweise völlig ausgelöscht sind die Propheten über den Tugenden bis auf Ezechiel, dessen Brustbild über Verecundia herausragt. Er ähnelt sehr stark dem ersten Propheten auf der rechten Thronseite zu Mauterdorf. Gleichmaßen tragen sie mit Tituli versehene Spruchbänder.

76 Wie Anm. 74.

77 Vgl. *Eva Frodl-Kraft*, Farbendualitäten, Gegenfarben, Grundfarben in der gotischen Malerei, in: Farbe und Farben — Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag (Zürich 1980), S. 293.

78 Vgl. ebda., S. 293–296.

79 Vgl. *Floridus Röhrig*, Der Verduner Altar, 7., neu bearb. Aufl. (Klosterneuburg–Wien 1995), S. 15.

80 Vorläufer für diesen Bildtypus liefert die französische Bauplastik bereits ab Ende des 12. Jh. in Senlis, um 1185; Chartres, um 1210 und Notre-Dame in Paris, um 1220. — Vgl. hiezu *Irma Trattner*, Die Tafelmalerei von 1260/1270 bis ca. 1430 in Österreich, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. (wie Anm. 38), S. 536 f.

81 Vgl. *Irma Trattner*, Die Marienkrönungstafel im Zisterzienserstift Stams in Tirol, in: Das Münster. Zs. f. christliche Kunst u. Kunstwissenschaft, Jg. 52, H. 4 (1999), S. 305.

82 Die Sitzfigur des Christus der Marienstiftstafel lässt sich auf den Salomo der Bebenhausener Tafel übertragen. Da in beiden Beispielen zartgliedrige Figuren und reichhaltige Faltenformen vorherrschen, ist die westliche Einwirkung unverkennbar. — Das Stift St. Florian bei Linz muss das wichtigste Einfallstor dieses französischen Figurenstils gewesen sein, bei dem die hoheitsvollen Gestalten bereits gotische Kopftypen mit Bewegungsmotiven und noch teilweise scharfbrüchigen Falten verbinden; vgl. hiezu *Schmidt*, Die Malerei (wie Anm. 70), S. 471 f.

83 Vgl. *Röhrig*, Verduner Altar (wie Anm. 79), S. 46.

84 Vgl. *Elvio Lunghi*, Die Franziskus-Kirche in Assisi (Florenz 1996), S. 67, 74 u. 82 f.: vgl. Szene VII, S. 74, u. Szene XIV, S. 82.

85 Zwei gleichartige kleinere Felsen bereichern links und rechts den Thron Salomons der Göttweigerhofkapelle zu Stein. Derartige Elemente wurden von italienischen Wanderkünstlern mitgebracht, so dass dieser stilistische Einfluss als wichtige Bereicherung für die österreichische Malerei gelten kann. — Vgl. hiezu *Schmidt*, Die Malerei (wie Anm. 70), S. 471.

86 Freskomalereien werden generell von oben nach unten erstellt, um die frische Malerei nicht durch anzulehnende Leitern oder Gerüste zu beschädigen.

87 Vgl. *Kirchwegger*, Wandmalerei (wie Anm. 38), S. 445 f. u. 449.

88 Für genauere Ausführungen zu diesem Thema vgl. *Sonja Pucher*, Die gotischen Wandmalereien der Burgkapelle von Mauterdorf in Salzburg. Eine stilkritische Analyse zur chronologischen Einordnung. Geisteswiss. Dipl.-Arb., Universität Salzburg (2001).

Anschrift der Verfasserin:

Mag. Sonja Pucher

Roschistrasse 5

CH-3007 Bern

sonja_p68@hotmail.com

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Mitt\(h\)eilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde](#)

Jahr/Year: 2004

Band/Volume: [144](#)

Autor(en)/Author(s): Pucher Sonja

Artikel/Article: [Die gotischen Wandmalereien der Burgkapelle von Mauterndorf in Salzburg und ihre Vorbilder. 283-320](#)