

GEWIDMET
KURT HOLTER
ZUM 85. GEBURTSTAG

30. JAHRBUCH
DES MUSEALVEREINES WELS
1993/94/95

INHALTSVERZEICHNIS

KARL BREGARTNER: Vorwort des Bürgermeisters der Stadt Wels	9
WALTER ASPERNIG: Univ.Prof. Dr. Kurt Holter - 85 Jahre	11
WALTER ASPERNIG: Werkverzeichnis Kurt Holter (Fortsetzung)	15
WALTER ASPERNIG - GÜNTER KALLIAUER: Vereins- bericht 1994-1996	17
WILHELM RIESS: Museum und Galerie (Jahresberichte 1993 und 1994)	20
GÜNTER KALLIAUER - ELISABETH ERBER: Stadtarchiv Wels (Jahresberichte 1993 und 1994)	31
SIEGFRIED HAIDER: Rede zur Eröffnung der Ausstellungen "20 Jahre Stadtarchiv Wels" und "Die eigene Geschichte erforschen"	37
RENATE MARIA MIGLBAUER: Die Grabung Wirtschaftskammer der Jahre 1994 und 1995	43
RENATE MARIA MIGLBAUER: Zum bisherigen Forschungsstand (Einleitung zu: Werner Lugs, Zur Lokalisierung des Forums von Ovilava)	55
WERNER LUGS: Zur Lokalisierung des Forums von Ovilava	59
CHRISTIAN STEEB: Neue Forschungsergebnisse zur Grabplatte des Christoph von Hohenfeld	65
WALTER ASPERNIG: Zur Geschichte des ehemaligen Weißschen Freihauses Stadtplatz 39 (Beiträge zur Häuserchronik von Wels V)	83
MARGARETA VYORAL-TSCHAPKA: Das Weißsche Freihaus in Wels, Stadtplatz Nr. 39	101
ANDREA PÜHRINGER: Finanzen und Kommunalbudget der Stadt Wels in der frühen Neuzeit	133
WOLFRAM TUSCHNER: Welser "Sittenskandale" im Spiegel zeitenössischer Volkspoesie	155
ERICH WOLFGANG PARTSCH: Die Bruckner-Musikautographie im Welser Stadtarchiv	193
GABRIELE FRÖSCHL: Stadtbürgertum und Stadtpolitik in Wels. Politische und wirtschaftliche Entwicklungen zwischen 1887 und 1918	201
GÜNTER KALLIAUER: Die Anfänge der Kinematographie in Wels	249
RUPERT FROSCHAUER: Zur Geschichte der Nikolauskirche von Taxlberg und ihre Weiheinschrift aus dem Jahre 1108	257
GREGOR HUMER: Zum Reliquienfund in St. Georgen im Schauertal, Filialkirche von Fischlham	289

MARGIT BERNER - SUSANNE GULD: Anthropologischer Befund der Skelettreste aus den Altären von Steinerkirchen an der Traun und St. Georgen im Schauertal	293
JOHANN STURM: Die gotischen Wandmalereien von St. Georgen im Schauertal	299
WALTER ASPERNIG: Zwei Andenken an die Begräbnisstätte der Ritterfamilie der Sachsen von Almegg in der Pfarrkirche Steinerkirchen an der Traun	361
KARL SCHMIEDINGER - RENATE MARIA MIGLBAUER: Die Renovierung der Bergmayr-Kapelle (Restaurierbericht).....	365
KARL SCHMIEDINGER - RENATE MARIA MIGLBAUER: Restaurierung des Opferstockes der Wallfahrtskirche Maria Schauersberg.....	370
RENAME MARIA MIGLBAUER: Buchbesprechung (Mittermeier I., archäologische Ausgrabungen im Domhof zu Passau. Passau 1993)	375
RENAME MARIA MIGLBAUER: Buchbesprechung (Glaser F., Frühchristliche Denkmäler in Kärnten. Klagenfurt 1996).....	379
MANFRED WAGNER: Buchbesprechung (S.-Sturm Eva, Im Engpass der Worte. Sprechen über moderne und zeitgenössische Kunst. Berlin 1996)	380

AUTORENVERZEICHNIS

- ASPERNIG Walter, Mag. et Dr. phil., Hofrat, Direktor des BG / BRG Wels, Anton-Bruckner-Straße, Lehrbeauftragter an der Pädagogischen Akademie der Diözese Linz, Wissenschaftlicher Konsulent der oö. Landesregierung; St.-Stefan-Straße 11, 4600 Wels
- BERNER Margit, Dr., Naturhistorisches Museum Wien, Anthropologische Abteilung, Burgring 7, 1014 Wien
- ERBER Elisabeth, Stadtarchiv Wels, Stadtplatz 55, 4600 Wels
- FROSCHAUER Rupert P., OSB, Dr. et Mag. phil., Professor, Stiftsarchivar, Stift, 4550 Kremsmünster
- FRÖSCHL Gabriele, Mag. phil., Untere Viaduktgasse 21/9, 1030 Wien
- GULD Susanna, Mag., Naturhistorisches Museum Wien, Anthropologische Abteilung, Burgring 7, 1014 Wien
- HAIDER Siegfried, Dr. phil., Univ.-Prof., Direktor des OÖ. Landesarchives, Anzengruberstraße 19, 4020 Linz
- KALLIAUER Günter K., Archivleiter, Stadtarchiv Wels, Stadtplatz 55, 4600 Wels
- HUMER Gregor P., OSB, Pfarrer, Pfarramt, Kirchenplatz 2, 4652 Steinerkirchen/Tr.
- LUGS Werner, Ing., Weingartenring 18, 4523 Neuzeug
- MIGLBAUER Renate Maria, Dr. phil., Archäologin, Stadtmuseum Wels, Pollheimerstraße 17, 4600 Wels
- PARTSCH Erich Wolfgang, Dr. phil., Kommission für Musikforschung der Österr. Akademie der Wissenschaften, Fleischmarkt 22, 1010 Wien
- PÜHRINGER Andrea, Mag. phil., Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Universität Wien, Dr. Karl Lueger-Ring 1, 1010 Wien
- RIESS Wilhelm Ludwig, Dr. phil., Senatsrat, Museumsdirektor, Burg Wels, Burggasse 13, 4601 Wels
- SCHMIEDINGER Karl, Schauersberg 51, 4600 Thalheim/Wels
- STEEB Christian, Dr. et Mag. phil., Kunsthistoriker, Kirschengasse 20, 8010 Graz
- STURM Johannes, Dr. et Mag. phil., Hofrat, Hochschul-Professor, Fischböckau 57, 4655 Vorchdorf
- TUSCHNER Wolfram, Musikforscher, Hinterschweigerstraße 19, 4600 Wels
- VYORAL-TSCHAPKA Margareta, Dr. phil., Bundesdenkmalamt, Hofburg, 1010 Wien
- WAGNER Manfred, Dr., o.HSProf., Vorstand der Lehrkanzel für Kultur- und Geistesgeschichte an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Oskar Koscshka-Platz 2, 1010 Wien

4. Rekonstruktion⁵²

Als Hinweis auf die mögliche Identität der zerstörten Figur über der Sakristeitüre (Fig. 3b, Abb. 15) dient der Rest einer Stabkrümme, in ihrer Form ganz ähnlich jener der Bischöfe Wolfgang und Erasmus. Mögliche Nothelfer wären demnach die heiligen Bischöfe **Dionysius** oder der in diesem Raum besonders beliebte **Nikolaus**. Eine gleichartige Dreierbildung aus Klosteräbten würde in der rechten Ostwandhälfte vorrangig zum hl. **Ägidius** führen (Fig. 2), einem Benediktiner, der als geläufige Attribute im späten Mittelalter eine Hirschkuh neben sich und einen Pfeil in der Hand zeigt. Ein Rest der Waffe dürfte tatsächlich vorhanden sein. Insgesamt ergäbe sich daraus eine Komposition in gleichartig gebauten Dreiergruppen mit inhaltlich homogener Zusammensetzung. Gerne würde man in Fortsetzung dazu die linke östliche Wandhälfte mit den gewiß vorhandenen, weil überaus beliebten heiligen Jungfrauen **Barbara**, **Katharina** und **Margareta** besetzen. Dies überschreitet allerdings bereits die kanonische Zahl von vierzehn; und der Frauenkopf über den Bischöfen wird noch rätselhafter (Fig. 3b, Abb. 15). Am nächsten liegt, ihn als eine **hl. Dorothea** zu lesen und in jene Programmerweiterung einzubeziehen, der wir auch den hl. Johannes d. T. und die Darstellung der Schutzmantelmadonna verdanken.

Muttergottes und Täufer nicht mitgezählt, besteht/bestand die Nothelfergruppe demnach wahrscheinlich aus 4 weiblichen Heiligen: Barbara, Katharina, Margareta und Dorothea; den 3 Äbten Ägidius, Leonhard und Antonius; den 3 Bischofsheiligen Wolfgang, Erasmus und Nikolaus/Dionysius, 2 heiligen Königen: Sigismund und Oswald, dem hl. Blasius und den beiden Rittern Achatius und Georg; letzterer als Kirchenpatron in besonders bevorzugter Position. Nicht eigentlich dazu paßt der hl. Sigismund, falls die Benennung stimmt; aber sie ist die nächstliegende. Seine Präsenz wäre ähnlich wie die Betonung der heiligen Äbte und die Pflege des Nothelferkultes vorzüglich aus lehens- oder grundherrschaftlichen, vielleicht klösterlichen Einflüssen zu erklären.

5. Zerstörung (Fig. 3b, Abb. 15)

Wie vor Ort deutlich zu sehen, wurde die mittlere Bischofsfigur in ihrer oberen Hälfte mit kräftigen, von oben nach unten rutenförmig verlaufenden Ritzungen radikal ausgekratzt; nur im Fußbereich des Gewandes blieb einiges stehen. Die vandalöse Handlung richtete sich also deutlich gegen Gesicht und Kopf, wie dies bei der Tilgung einer historischen Person, der „*damnatio memoriae*“, oder dem Schadenszauber an einer lebenden Person, der „*maleficia*“,⁵³ geschieht. Für diese Deu-

⁵² Alle ikonographischen Belege nach LCI, a. a. O.

⁵³ LEVACK, Brian P.: Hexenjagd, München 1995, S. 14.

tung spricht auch, daß der hl. Wolfgang völlig verschont wurde; dagegen ist einzuwenden, daß die Zerstörungsspuren viel höher als nötig ansetzen, auch auf das Gesicht des hl. Erasmus übergreifen, aber dessen Körper nur teilweise treffen (Abb. 16). So handelt eher ein unsystematischer Vandalismus in allgemeiner Zerstörungsabsicht. Nach Feststellung des Restaurators waren die Kratzrillen verschmutzt, als sie vom Mörtelputz der frühbarocken Renovierung zugedeckt wurden, lagen also einige Jahre oder Jahrzehnte offen.

Eine Generalsanierung der Kirche, jedenfalls des Chorraumes mit neuerlicher Ausmalung bei verändertem Bildprogramm erfolgte wohl bald nach 1605. Damals beklagte ein über Auftrag Alexanders a Lacu von Kremsmünster erstellter Visitationsbericht die starke Verwahrlosung des Gebäudes.⁵⁴ Die Urkundenlage läßt vermuten, daß St. Georgen seit dem Hochmittelalter eine Filiale von Fischlham war und dessen bewegte Geschichte teilte. So die Verselbständigung Fischlhams als Pfarre im 13. Jh. und seine Ausgliederung aus der Kremsmünsterer Seelsorge.⁵⁵ In der Vogtei der Burg Wels befindlich, die sich schließlich auch die geistlichen Rechte aneignete, wurde Fischlham ab ca. 1560 ein Zentrum des Protestantismus. Nur mühsam erreichte das Kloster, daß ihm in kaiserlichen Dekreten von 1583 und 1622 wiederum die geistlichen und weltlichen Lehensrechte zugesprochen wurden, wozu es immer wieder auf alte Rechtsansprüche pochte.

Ab 1584 amtieren wieder katholische Priester in Fischlham, zunächst unter großen Schwierigkeiten und deutlich gegen den Willen eines Großteils der Bevölkerung; spätestens ab 1617 betreiben Benediktiner von Kremsmünster die Seelsorge und die Situation beruhigt sich allmählich. In diese Jahre fällt wohl auch die Renovierung von St. Georgen und die Anbringung eines im Sinne der Gegenreformation gehaltenen neuen Bildzyklus im Chor.⁵⁶ Es ist anzunehmen, daß zur Zeit der heftigen religiösen Auseinandersetzungen die kleinen und abgelegenen Filialkirchen unbenutzt, vielleicht sogar offen standen und so zum Ziel mutwilliger Beschädigungen werden konnten. Darauf verweist auch ein Teil der zahlreichen Graffiti am gotischen Westportal und innerhalb der Sakristei am Aufgang zur Kanzel. Der Schriftform nach gehören sie in das fortgeschrittene 16. Jh., ein Datum am Portal liest sich 1567 oder 1569.⁵⁷ Um diese Zeit und im Zusammenhang mit ihren hefti-

⁵⁴ RAUCH, a. a. O., S. 239: „Beim Altar a dextris ein Kasten, denselben zu purgieren, die alten Tücher, so darinn, zu bessern, oder da dieselben nicht mehr zu gebrauchen sind, mitsamt anderen Lumpen und Grümpel zu verbrennen. Die Spinnweben auch abzukehren, die Ziegel, Schindel und anderes, so in die Kirche nicht gehörig, heraus oder unter das Dach zu bringen. Die Tafel a dextris, daraus das Gemalwerk zerrissen, gar hinwegzutun, weilen es eine große Unzier gibt. Die Schindel und anderes, so auf dem Altar a sinistris nit gehörig, hinweg und aus der Kirche zu tun. - Ist vor einem Vierteljahr in die Sakristei durch das Gewölb hineingebrochen und bei 4 fl. Geld daraus genommen worden, das Loch, dadurch dieser Kirchenräuber eingestiegen, noch nicht vermauert. Chorrock und Missalia werden bei dem Mesner aufbehalten, hat sonsten weder Kaseln noch Kelch nit.“

⁵⁵ ZINNHOBLER, R.: 700 Jahre Pfarre Fischlham, Wels 1967. Daraus auch die folgenden historischen Daten.

⁵⁶ Vergl. Anm. 5.

⁵⁷ Im Chor der Filialkirche Taxlberg liest man: „1571 Chrystoffer Rys ein Pöckhljung - Bäckerjunge - von Wels“; offenbar war auch dieser Kirchenraum damals frei zugänglich.

gen Auseinandersetzungen in Glaubensfragen, die die Bevölkerung tief bewegten und zu verschiedenen radikalen Handlungen hinriß, muß auch die Zerstörung am Nothelferzyklus von St. Georgen angenommen werden.

6. Der Teufel⁵⁸ an der Ostwand (Fig. 2, Abb. 12)

Das Teufelsbild oberhalb des hl. Leonhard ist kaum als Heiligenattribut zu lesen, auch wenn die Nothelfer Cyriacus und Margareta mit ihm dargestellt werden. Ihre Legendenbilder sind von völlig anderer Art. Dagegen sprechen sowohl die Größe als auch die heftige Bewegung der Figur, die nach links gewendet die Arme über die Schulterhöhe anhebt und vermutlich einen Gegenstand hält oder trägt. Die Stellung der Beine ist nicht mit Sicherheit auszunehmen, sie kann als Parallelhaltung oder Spreiz-Tanzschritt gelesen werden. Ein schwanzartiges Büschel langer Haare fliegt nach hinten weg. Mit einem etwa gleichlaufenden Linienzug am Hinterkopf könnte außer einem Haarschopf auch ein Horn gemeint sein, mit dem verwischten Restpigment in Verlängerung der Stirnlinie ein zweites Horn oder ein Ohr. Im Profil fällt besonders die riesige Knollennase auf.⁵⁹ Die aus dem antiken Satyrbild abgeleitete Teufelsgestalt tritt seit dem frühen Mittelalter vorwiegend in jenen Bildthemen auf, wo der Widersacher nicht nur Symbol und Beigabe, sondern wesentlicher Träger einer Handlung ist. So in der Szene der Versuchung Jesu in der *Biblia Pauperum*,⁶⁰ um 1320/30, als fellhaariges, häßliches Unwesen; allerdings häufiger menschenähnlich verkleidet.⁶¹ Nun fände zwar auch in St. Georgen eine Christusfigur ähnlich dem verlorenen Nothelfer neben einem schmäleren oder über einem niedrigen Ostfenster Platz, das Versuchungsthema wird aber in der Regel dem Evangelium gemäß mehrszenig und innerhalb eines christologischen Programms dargestellt. Es erbrächte auch kaum einen überzeugenden Sinnzusammen-

⁵⁸ LCI, a. a. O., 4, Sp. 295 ff.

⁵⁹ Sie erinnert daran, daß der Teufel in den mittelalterlichen Quellen nicht nur böse und furchterregend, sondern auch grotesk und dumm dargestellt wird. Vergl. die Märchen vom geprellten Teufel. HORN, Th. H.: *Der Teufel in Theologie und Volksmärchen*. Phil. Diss., Innsbruck 1962. Zit. nach LANC, E.: *Der Teufel mit dem Sündenregister in Schöngrabern*. Ein Beispiel zum Problemkreis mittelalterlicher Realitätsauffassung, in: *ÖZKD XXXI*. Jg. 1977, Wien 1977, S. 126 ff.

⁶⁰ SCHMIDT, Gerhard: *Die Armenbibeln des 14. Jahrhunderts*, Graz-Köln 1959, S. 154 f., Abb. 11a: Budapest Handschrift, vermutlich aus OÖ. stammend.

⁶¹ St Veit in Altenmarkt, Steiermark, Chorfresken um 1400. Die Versuchungsszene befindet sich ebenfalls im Schildbogenzwickel der Chorostwand und wird bemerkenswerterweise von den Hll. Ägidius und Antonius d. Einsiedler flankiert. In der Szene selbst steht Christus im Bogenscheitel, der verkleidete Teufel etwas tiefer über der Kappe des Fenstergewändes. Er naht von links und hält eine Goldkugel (?) empor. KODOLITSCH, G.: *Die Fresken zu St. Veit in Altenmarkt, Weststeiermark*, in: *ÖZKD XXIII*. Jg. 1969, S. 193 ff., Abb. 226. Stilistisch dazu engverwandt: Eibiswald, Pfarrkirche, Wandmalereien. Reste einer Versuchung. Der Teufel ähnlich geformt und gekleidet wie in St. Veit, tritt von rechts an Christus heran. KODOLITSCH, a. a. O., S. 193, Abb. 227.

hang mit dem Nothelferzyklus und dem besonderen Ort der Anbringung im Scheitel der Chorschlußwand. Auch die kräftige Bewegung der Figur widerspricht einer Versuchungszene.⁶²

Am häufigsten finden sich heftig agierende und betont häßliche Teufelsgestalten in den visionären Bildern des Jüngsten Gerichtes, z. B. am Höllenrachen beschäftigt, der zur Linken des Richters und etwas tiefer gelegen die Verdammten aufnimmt.⁶³ Dafür fehlt hier der nötige Raum; es gibt aber im weiteren thematischen Zusammenhang mit Gericht und Urteil noch andere satanische Beschäftigungen, in denen der Widersacher als Einzelfigur erscheint. In Schöngrabern⁶⁴ zeigt ein um 1330 entstandenes Fresko an der rechten Langhauswand innen einen Teufel, der mit Ausnahme von Krallentatzen und Fledermausflügeln unserem Beispiel gleicht (Abb. 22). Er steht in Profilansicht breitbeinig nach links gewendet und schreibt in einem Sündenregister, das ihm ein Affe darbietet. Arm- und Handhaltung sind identisch mit St. Georgen, wo ein dunkler Farbwert unterhalb der linken Hand ebenfalls ein Tintengefäß oder eine Schreibtafel andeuten könnte.

Nun hat zwar der Schöngraberner Sündenprotokollant eine andere literarische Quelle als das Jüngste Gericht, er soll das Verhalten der Kirchenbesucher beobachten und ist daher auch im Langhaus nahe dem Kirchenvolk postiert; letztlich ist aber auch seine Tätigkeit im künftigen göttlichen Gericht und dem persönlichen Urteil begründet, das über jeden einzelnen gesprochen wird und bei dem der Teufel das individuelle Sündenregister vorträgt.⁶⁵ Er handelt also über göttlichen Auftrag und erscheint folgerichtig, gleichsam in Weiterführung der Tätigkeit von Schöngrabern, in Darstellungen des Weltgerichtes, aber nicht mehr in der Höllensphäre, sondern nahe dem Richter und als Pendant und Gegenspieler zu den Engeln, die die guten Taten der Seele vorbringen.⁶⁶ Die von beiden Seiten präsentierten Register haben die Form von Büchern oder Schriftrollen.

Diese Thematik war nach Ausweis der literarischen und bildlichen Denkmäler im 14. und 15. Jh. besonders verbreitet. Eindrucksvoll etwa das Weltgerichtsfresko an der inneren Triumphbogenwand der Filiationkirche St. Ruprecht bei Bruck a. d. Mur⁶⁷, um 1415/16. Diabolus als Ankläger steht hinter einer Gruppe nackter Ge-

⁶² Eine Ausnahme dazu: Kölner Evangeliar, 1. V. 13. Jh., Brüssel, Bibl. Royale, Cod. 9222, fol. 44. Abb. SCHILLER, a. a. O., Bd. 1, S. 153 ff. Aber auch hier sind alle drei Versuchungen als Zyklus dargestellt.

⁶³ Zahlreiche Belege, z. B. Amstetten, Pfarrkirche, Westwand außen, um 1470. LANC, Elga: Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich, Wien 1983, S. 53 f., Abb. 88.

⁶⁴ LANC 1983, a. a. O., S. 271, Abb. 475. Zur Ableitung und Deutung LANC 1977, a. a. O., S. 126 ff.

⁶⁵ Vergl. Reichenau, St. Georg. Mehrere Teufel halten eine Kuhhaut, einer schreibt den Text: „... DAS WIRT ALL/US WOL GUDAHT/SO ES W/IRT FÜR DEN/RIHTER BRAHT“. ERDMANN, Wolfgang: Die Reichenau, 10. Auflage, Königstein im Taunus, 1993, S. 29. Nach DEHIO, G.: Handbuch d. deutschen Kunstdenkmäler, Bd. 6, Baden-Württemberg, Darmstadt 1964, S. 392 ist das Fresko von Reichenau „nach 1376“ zu datieren.

⁶⁶ Belege LANC 1977, a. a. O., vergl. Anm. 59.

⁶⁷ Katalog: Mittelalterliche Wandmalerei, a. a. O., S. 122, Abb. 74. OCHERBAUER, Ulrich: Die Wandmalerei der Steiermark im XIV. Jahrhundert. Dissertation, Univ. Graz, 1954, Bd. I, K 95 f., Bd. II, Abb. 127.

stalten rechts unterhalb der Deesis, eine mächtig aufflatternde Schriftrolle: „dne iuste iudica“, mit beiden Händen vor sich haltend. Die soeben Auferstandenen erwarten ihre Verdammung, wie die verzweifelten Gesten, ihre Anordnung über dem Höllenrachen und die titelhafte Aufzählung ihrer Sünden bestätigen. Dafür gibt auch Satan am rechten Bildrand Zeugnis und Bürgschaft; als stelle er einen legitimen Anspruch auf die Gruppe vor ihm, blickt er zu Christus in der Mandorla empor. In Haltung und Aussehen gleicht er weitgehend Schöngrabern und St. Georgen; ohne Flügel, das rechte Knie kräftig vorgesetzt, insgesamt etwas weniger grotesk, mit einem auffallend kleinen Kopf auf dem riesenhaften Körper.

Mit der Ikonographie des Jüngsten Gerichtes hängt auch eine dritte mögliche Deutung der Teufelsfigur von St. Georgen zusammen: mit der Seelenwaage.⁶⁸ Schon in den ägyptischen Totenbüchern wird sie zum Anlaß der Dichotomie von Gut und Böse, zweier Prinzipien, die in der christlichen Bildsprache u. a. durch Engel und Teufel symbolisiert werden. So kämpfen im Weltgerichtsmosaik von Torcello in einem zentralen Bildfeld, das in der Bildachse zwischen der Muttergottes und der Christusmandorla liegt, zwei geflügelte Teufelsgestalten gegen einen mit der Seelenwaage anfliegenden Engel. Mit langen Stangen oder Speißen versuchen sie, die ihnen zugewandte Waagschale niederzudrücken.⁶⁹ Dieses Motiv wird von der gotischen Wandmalerei wörtlich übernommen,⁷⁰ aber auch reichlich abgeändert, indem das/der Böse sich an den Waagebalken hängt, auf die Schale tritt oder sich an sie klammert,⁷¹ um der betreffenden Seele zu schaden. In einem spätgotischen Holzschnitt kommentiert der Teufel die vom hl. Michael vorgenommene Wägung gleichsam als Beobachter mit einer großen Schriftrolle⁷², ähnlich wie im Jüngsten Gericht von St. Veit bei Altenmarkt, oder er steht einfach diskutierend neben der Waage.⁷³

Gerichts- und Höllendarstellungen im Altarraum sind nicht ungewöhnlich, sie finden sich auf den Rückseiten gotischer Flügelaltäre⁷⁴ und als Wandbilder.⁷⁵ Auch

⁶⁸ KRETZENBACHER, Leopold: Die Seelenwaage, Klagenfurt 1958.

⁶⁹ KRETZENBACHER, a. a. O., Abb. 19.

⁷⁰ Verknüpft in Bever (Graubünden), Westwand außen, Mitte 14. Jh. RAIMANN, a. a. O., S. 189 ff. Der Satansriese sticht mit einer Gabel auf die Waage ein und hält gleichzeitig eine schon gewonnene Seele fest. Ähnlich: Alte Kirche St. Luzius in Graubünden, 2. H. 14. Jh., RAIMANN wie oben, S. 388.

⁷¹ Bildbelege bei KRETZENBACHER, a. a. O. Nicht genannt: Oppenberg, Pfarrkirche, Nordwand im Dachstuhlbereich, Freskofragment frühes 14. Jh. OCHERBAUER 1954, a. a. O., Bd. I, K 77, Bd. II, Abb. 38.

⁷² KRETZENBACHER, a. a. O., Abb. 41.

⁷³ St. Michael, Westwand, südl. Seitenschiff, um 1350. LANC 1983, a. a. O., Abb. 51.

⁷⁴ Aus zahlreichen Beispielen: Gampern, OÖ., und Stiftskirche Nonnberg.

⁷⁵ St. Stephan in Hofkirchen, BH. Hartberg, Filialkirche, Nordwand um 1501. St. Jakob in der Breitenau, BH. Bruck a. d. Mur, Filialkirche, Nordwand, um 1400. Edelsbach, BH. Feldbach, Pfarrkirche St. Jakob, Nordwand, Mitte bis 3. V. 14. Jh. ÖZKD XXIII Jg. 1969, S. 175, S. 179, S. 180. St. Cäcilia, BH. Murau, Nordwand, 2. H. 14. Jh., ÖKT Murau, Abb. 245. Nordwände sind meist ohne Fenster und daher als große Malflächen für das umfangreiche Thema besonders geeignet.

⁷⁶ Z. B. St. Michael in Wien, M. 14. Jh., vergl. LANC 1983, a. a. O., S. 17 ff., Abb. 33 ff.

die Stirnfläche des Triumphbogens⁷⁶ wird eingesetzt; falls hochaltarseitig, wie in St. Veit bei Altenmarkt⁷⁷, mag darin eine ferne Erinnerung an die ursprünglich bevorzugte Innenwand der Westfassade⁷⁸ nachwirken. Dieser ideale Platz war jedoch, falls an kleinen Kirchenbauten überhaupt als Mauerfläche vorhanden, sehr häufig durch Einbauten nicht mehr verfügbar.

Für die Darstellung des Gerichtsthemas bzw. der Seelenwaage an der Ostwand von St. Georgen stand bestenfalls das obere Drittel der Bogenfläche zur Verfügung. Denkbar wäre sowohl ein Medaillon mit dem göttlichen Richter auf dem Irisbogen,⁷⁹ auch als Pendant zum Medaillon des gegenüberliegenden Triumphbogenscheitels⁸⁰ zu sehen, oder der Seelenwäger Michael,⁸¹ beide Motive von den etwas tiefer angeordneten Assistenzfiguren, Teufel und Engel, symmetrisch flankiert.

Stimmt diese Annahme, so ergibt sich zusammen mit dem Nothelferprogramm und dem gleichsam darin eingebetteten Altar ein für eine kleine Landkirche bemerkenswerter eschatologisch schlüssiger Kontext: Von der Kirche als Verkünderin der sakramentalen Heilsbotschaft und Vermittlerin der göttlichen Gnade über die für die alltäglichen Ängste und Nöte zuständigen Helfer und Fürbitter, die den Gläubigen durchs mühsame Leben begleiten und in deren Reihe man mit der Muttergottes und dem heiligen Täufer zwei dem göttlichen Richter besonders nahestehende und doch vertraute Gestalten vorfind, zum letzten Gericht und persönlichen Urteil, das über die Ewigkeit entscheidet.⁸² Für den mittelalterlichen Beter und Wallfahrer war freilich nicht die theologische Qualität des Programms entscheidend, sondern die Wirklichkeit der Bilder,⁸³ in die er jeweils eintrat.

Exkurs 2: Der hl. Georg (Fig. 1a, Abb. 1)

Der jugendliche, blondgelockte Ritter, helmlos, aber mit großem Scheibennimbus, sprengt in einer felsigen Landschaft von links nach rechts gegen den auf dem Rücken liegenden Riesendrachen, ihm die lange Lanze in den Hals bohrend. Haltung und Richtung der Lanze lassen vermuten, daß der Stoß über eine Tartsche⁸⁴

⁷⁷ Vergl. Anm. 61.

⁷⁸ Zahlreiche Belege, z. B. Schloßkapelle Seisenegg, gegen M. 14. Jh., LANC 1983, a. a. O., S. 279 ff., Abb. 491. Zu roman. Beispielen vergl. DEMUS, Otto und HIRMER, Max: Romanische Wandmalerei, München 1968, S. 17 und LCI, Bd. 4, Sp. 516 ff.

⁷⁹ Ähnlich dem Pantokrator-Medaillon an der Ostwand der Stadtpfarrkirche Steyregg, ca. M. 15. Jh. Vergl. ULM, Benno: Das Mühlviertel, 2. Aufl., Salzburg 1976, S. 215.

⁸⁰ Vergl. Anm. 8. Am ehesten als Ecclesia zu lesen.

⁸¹ Vergl. St. Leonhard b. Pucking, Michael als Seelenwäger, Chorjoch Nordwand, um 1440/50. LUGER, a. a. O., Abb. S. 15.

⁸² Etwa vorhanden gewesene Evangelistendarstellungen im Gewölbe wären, wie immer, diesem eschatologisch-theologischen Konzept als Fundamentum Ecclesiae und Garanten der Heilswahrheit harmonisch einzuordnen.

⁸³ Dazu LANC 1977, a. a. O.

⁸⁴ Tartsche: Im 14. Jh. aufkommender rechteckiger Schild mit einer Ausnehmung an der rechten Seite oben, die zum Einlegen der Lanze dient. KÜHNEL, Harry: Bildwörterbuch der Kleidung und der Rüstung, Stuttgart 1992, S. 226.

erfolgt. Die rechte Hand führt die Waffe, die linke vermutlich die Zügel des Pferdes; ein Schimmel, dessen Leib im Verhältnis zum eher zarten Reiter sich schwer und wuchtig gegen die Felsen und den Drachenkörper abhebt. Fest die geschlossenen Hinterbeine aufsetzend, hebt das Pferd wie im Sprung die Vorderfüße eng parallel über den Drachen. Das Untier seinerseits bäumt sich mit geöffnetem Rachen auf und reißt die gefiederten Vorderschwingen knapp vor dem Pferdekopf weit auseinander. Sein Körper mutiert unterhalb des Pferdebauches ins Schlangenartige, schlägt zwei Schlingen, die zweite ist wohl um den rechten Hinterfuß des Pferdes gemeint; das Schwanzende reckt sich wie ein Dorn hinter dem Pferd empor.

Knapp über dem Scheitel des Heiligen erscheint aus einem Wolkenknäuel vorgestreckt die segnende Hand Gottes, ebenfalls nimbiert; in Augenhöhe vor ihm kniet auf einem Felsrücken, ihm zugewendet, die zu befreiende, ebenfalls blondelockte und mit einer Krone geschmückte Jungfrau (Abb. 2). Aus ihren im Betgestus erhobenen Händen fällt ein Band, ihr Gürtel, schräg nieder; daran wird sie den besiegten Drachen in die Stadt führen. Oberhalb der Prinzessin erhebt sich klein und schemenhaft die Burg, von deren Zinnen die Eltern, nur mehr schwach wahrnehmbar, den Kampf verfolgen. Die Szenerie wird auf dieser Seite von einer Wolkengruppe und den Dächern der Burg abgeschlossen.

Trotz der Abriebe und Zerstörungen läßt sich das ursprüngliche Gesamtbild weitgehend verläßlich rekonstruieren. So wird das Ereignis stark von der Landschaft mitbestimmt: Die braune, schollige Bodenplatte türmt sich links zu einem kristallartigen, schiefen Felsblock auf, rechts wandartig vertikal, so eine Art Schlucht oder einen Durchgang bildend. Stilistisch aufschlußreich sind die wenigen erhaltenen Details: Die zarte Zeichnung des Gesichtes, die tief geschlitzte Schabracke unter dem Reiter; sein rechtes Bein darüber und der übergroße gewappnete Fuß im Steigbügel; am Mädchen das enganliegende, die Körperformen nachzeichnende Kleid und das lange blonde Haar. An vielen Stellen wird das bescheidene Können des Malers sichtbar, obwohl er sich redlich um eine dramatische Aussage bemüht und in der Bildstruktur tiefenräumliche Wirkungen versucht, etwa durch Schrägstellung von Felsen und diagonale Eckbildungen an den klotzartigen Baukörpern der Burg. Außer dem Verlust des Farbhintergrundes beeinträchtigt das Fehlen der detaillierten Binnenzeichnung den Eindruck stark. Ein Vergleich mit ungefähr zeitgleichen, aber gut erhaltenen Wandbildern ähnlicher Inhalte macht den enormen Verlust deutlich.⁸⁵

Ikonomie und Kultgeschichte des Heiligen wurden mehrfach eingehend und umfassend untersucht;⁸⁶ auf seine Darstellung als stehende Einzelfigur oder

⁸⁵ FRODL, Walter: Die gotische Wandmalerei in Kärnten, Klagenfurt 1944, Farbtafel X: Zweinitz, Zug der Könige, um 1400.

⁸⁶ VOLBACH, Fritz Wolfgang, Der hl. Georg. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 199, Straßburg 1917. BRAUNFELS-ESCHE, Sigrid, Sankt Georg. Legende, Verehrung, Symbol, München 1976. DORSCH, a. a. O.

im Rahmen umfangreicher Zyklen, die den Drachenkampf nicht zeigen, wird hier nicht eingegangen. Alleine die Konzentration auf den Reiterkämpfer bringt eine Fülle unterschiedlicher Materialien kultur- und kunstgeschichtlicher Art.

Als **berittener Held**, göttlich oder heroisch, Böses besiegend, schwache Geschöpfe beschützend oder befreiend, begegnet uns der Topos des Reiter-„Heiligen“ als Horus, Perseus, Bellerophon und Mithras lange vor dem Christentum, und eine soweit feststellbar ungebrochene Tradition führt bis in die frühe christliche Kirche. Dies gilt besonders für Regionen mit starker antiker Prägung, wo das anregende „Bildgut“ in Form von Münzen, Grabmälern, Votivgaben und anderer Art entsprechend reichlich verfügbar war. Welches Vorbild im einzelnen wirksam wurde, ob Reiterdarstellungen des ersten christlichen Kaisers Konstantin⁸⁷ oder die allgemein in der spätantiken Kultur des Vorderen Orients zu beobachtenden religiösen synkretistischen Erscheinungsformen die Brücke zum Christentum schlugen, wird man mit Sicherheit nicht entscheiden können, da sich diese Übernahme mehrspurig und mehrphasig vollzog. Dem Gedanken unmittelbarer Usurpationen erfolgreicher mythischer antiker Gestalten durch die schrittweise in Anlehnung an vorhandene Bildschemata sich entfaltende neue christliche Ikonographie steht man heute allgemein positiv gegenüber. Jedenfalls kennt die östliche Kirche sehr früh eine ganze Reihe von Reiterheiligen, die mit gestürzten Feinden, Schlangen oder Drachen kämpfen, am wichtigsten darunter und auch späterhin reich verehrt, die Heiligen Demetrius und Theodor.⁸⁸

Der hl. Georg ist bildmäßig erst etwa ab dem 6. Jh. durch Nennung des Namens sicher zu identifizieren, aber schon seit dem 4. oder 5. Jh.⁸⁹ existiert seine Lebensbeschreibung ohne Drachenkampf; sie konzentriert sich auf sein frommes Wirken als Soldat und das grausame, viele Stadien umfassende Martyrium. Alle frühen Bildbelege entstammen den östlichen Kirchen, wo in der Folge die Anzahl der Georgskirchen und -klöster stark ansteigt, und zwar in allen unterschiedlichen Bekenntnisformen und Riten. Seine Verehrung ist aber im 5. und 6. Jh. auch schon im nichtbyzantinischen Italien sicher belegt.⁹⁰

Für den alpinen und den donauösterreichischen Raum hat man früher angenommen, daß sich der Georgskult erst ab ca. 1000 verbreitet hätte; die Forschung hat dies revidiert.⁹¹ Von 64 vor dem 13. Jh. erwähnten Georgskirchen in Österreich und Südtirol läßt sich für 24 die Namenstradition bis vor die Jahrtausendwende und ein Kulturkontinuum über Straßen, Ortsnamen und antike Funde bis in die Römer-

⁸⁷ AUFHAUSER, Joh. B.: Das Drachenwunder des hl. Georg, Leipzig 1911, S. 238, Anm. 1.

⁸⁸ AUFHAUSER, a. a. O., S. 239, zählt insgesamt 59 „Drachenheilige“ auf.

⁸⁹ LCI, 6, a. a. O., Sp. 365 f. DORSCH, a. a. O., S. 15.

⁹⁰ DORSCH, a. a. O., S. 16.

⁹¹ MAIER, Marinus OSB: Früher Georgskult im altbayerischen Raum. Abhandlungen der Bayerischen Benediktinerakademie, Bd. XIX, München 1965.

zeit nachweisen.⁹² Georg ist demnach zu den frühen römischen Titelheiligen zu zählen und sein Patrozinium ist in zahlreichen Fällen ein Hinweis auf eine römisch-frühchristlichen Siedlung.

Eine zweite Welle der Georgsverehrung ist für das 10. und 11. Jh. zu beobachten, als nach vorübergehender Verdrängung der Araber aus den kleinasiatischen Provinzen seine Verehrungsstätten wieder frei zugänglich wurden und ein lebhafter Zustrom von Pilgern in den palästinensisch-großsyrischen Raum einsetzte.⁹³ Aber auch die Kreuzfahrer begegneten ihm an jeder Ikonostase; Legende und Darstellungsform waren überzeugende Argumente genug, ihn zum großen Schutzpatron zu erwählen. Bald berichten Visionen, wie ihnen der Heilige in kritischen Situationen beisteht, dem Heer vorausreitet, es zum Siege führt; selbst die Araber bezeugen dieses.⁹⁴ So wird der hl. Georg zum Idealbild des christlichen Ritters und zum Sinnbild der wehrhaften, streitbaren Kirche.⁹⁵

Im 12. Jh. kombinieren östliche Bild- und Schriftquellen⁹⁶ den Drachenkampf mit der ebenfalls uralten Legende von der Rettung einer todgeweihten **Jungfrau** durch einen edlen Jüngling, und in dieser Form übernimmt auch der Westen die Neufassung der Georgslegende, für lange Zeit vorbildlich fixiert in der um 1270 niedergeschriebenen „Legenda Aurea“ des Jakobus de Voragine,⁹⁷ die übrigens auch vom Kampf des Heiligen auf seiten der Kreuzfahrer vor Jerusalem berichtet. Ein nächstes Mal erfaßt die Kultpropaganda den Drachentöter intensiv und wirksam im Spätmittelalter. Als Nothelfer dringt er nunmehr auch in die westliche Volksfrömmigkeit tief ein, zuständig für Haustiere und diverse Tierseuchen. Und das ausklingende Rittertum nimmt ihn noch einmal in verklärender Erinnerung an vergangene hohe Zeiten zum Vorbild und als Schutzpatron, allen voran der Kaiser selbst,⁹⁸ gegen den neuen Feind, den „mohammedanischen Trach“.⁹⁹ Georg wird wiederum zur Identifikationsfigur des christlichen Herrschers,¹⁰⁰ wie dies vielleicht zur Zeit des großen Konstantin am Anfang seiner „Karriere“ ähnlich der Fall gewesen war.

Die Hinzufügung der Jungfrauenepisode veränderte nicht nur das Kampfmotiv, sondern auch die **Bildkategorie**: Aus einem ikonenhaften Andachtsbild wurde eine

⁹² Untersuchungen mit ähnlichen Ergebnissen liegen auch für Regensburg (32 Nennungen: 14 vermutl. römisch) und München (90 : 19) vor. BRAUNFELS-ESCHE, a. a. O., S. 77

⁹³ BRAUNFELS-ESCHE, a. a. O., S. 86 f.

⁹⁴ BRAUNFELS-ESCHE, a. a. O., S. 88 f.

⁹⁵ LANC 1989, a. a. O.: Georg als miles christianus und Vertreter der ecclesia militans, gegenübergestellt der ecclesia triumphans, dem Himmlischen Jerusalem.

⁹⁶ Griech. Version Cod. Angelic. 46 (Rom), lat. Cod. Monacensis 14473, vergl. AUFHAUSER, a. a. O., S. 32 ff., S. 180 ff.

⁹⁷ JAKOBUS DE VORAGINE, a. a. O., S. XXIX, S. 300 ff.

⁹⁸ LHOTSKY, a. a. O. S. 24. HUIZINGA, a. a. O. S. 100 ff.: „Der Traum von Heldentum und Liebe“.

⁹⁹ LCI, a. a. O., 6, Sp. 375.

¹⁰⁰ Kataloge Maximilian I, Wien 1959 und Maximilian I, Innsbruck o. J. (1969 ?), S. 58 ff. mit zahlreichen Belegen.

Bilderzählung, ein Historienbild.¹⁰¹ Aber schon zuvor und ohne Mädchen erhielt das Reiterbild in der westlichen Kunst des 12. Jh. eine von Byzanz stark unterschiedliche Ausformung. Einige apulische Höhlenkirchen, im Mittelalter von griechischen Gemeinden betrieben, besitzen Georgsfresken, teilweise mehrere in derselben Anlage und kombiniert mit den Reiterheiligen Theodor und Demetrius.¹⁰² Die zwischen dem 11. und 14. Jh. entstandenen Bilder zeigen den Heiligen in einer allgemein geläufigen Komposition von links nach rechts reitend und mit der Lanze niederstechend. Aber die Aktion überzeugt nicht als gefährlich, anstrengend und lebensbedrohlich. Der schöne, fein gezeichnete Kopf strahlt vor einem breiten Goldnimbus, kein Helm schützt ihn, am Körper prangt eine herrliche Tunika; selbst der Schild wird von kostbaren Perlen eingesäumt, überall Schmuck und Glanz und edelste Schönheit: der Reiter, eine überirdische Erscheinung, der Drachenkampf eine symbolische Handlung, das ganze eine „Imago“, ein heiliges Bild, keine „Historia“.¹⁰³

Setzen wir dagegen eines der frühesten sicher als Georgskampf zu lesendes westliches Bild, das Relief des Meisters Nikolaus im Tympanon des Hauptportals am Dom zu Ferrara, um 1135:¹⁰⁴ Dort holt ein Panzerreiter gewappnet und gerüstet kraftvoll mit dem Schwert aus, um das bereits von der Lanze tödlich getroffene Untier endgültig zu erlegen. Schwer, nicht elegant überzüchtet sein Pferd, das heranstürmt und sich mit kräftigen Hufschlägen am Kampf beteiligt. Das ist reales Geschehen, hier kämpft ein Krieger mit Mut und Kraft ein Drama zu Ende. Hier wäre auch die nicht vorhandene Prinzessin in ihrer begreiflichen Not am Platz, als weitere Begründung und Fortsetzung des Dramas.

Ebenfalls aus dem 12. Jh. stammt das vermutlich älteste erhaltene Georgsbild mit Prinzessin der Ostkirche in Staraya Ladoga,¹⁰⁵ um 1167 (Abb. 6). Es werden nicht Kampf und Rettung geschildert, die waren vermutlich nie vorhanden, sondern die in der Legende nachfolgende Siegeszene. Die Königstochter führt den Drachen am Gürtelband in die Stadt, über dem Wurm ein zierlicher Reiter auf tänzelndem Pferd, prächtig gekleidet, mit weit ausschwingendem, sternengesetztem Mantel. Wie eine dunkle Wand schließt die Königsburg die Szene am rechten Rand, auf einem Hügel und mit einer Dachterrasse, darauf eine Gruppe von Zuschauern im Brustbildformat. Der Burghügel fällt hinter der Georgsgruppe diagonal ab. Im fehlenden linken Teil des Wandbildes ist als formale Entsprechung eine nach links aufsteigende Bergkante zu vermuten, sodaß die Drachenszene sich wie in einer Mulde zwischen beiderseits diagonalen Berg- oder Felsflanken präsentierte; ein für russi-

¹⁰¹ KAFTAL, George: *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Florence 1965, S. 508, Anm. 2: unterscheidet die Darstellungen als „Image“ (ohne Prinzessin), bzw. „Scene“ (mit Prinzessin).

¹⁰² MEDEA, Alba: *Gli Affreschi delle Crite Eremite Pugliesi*, Roma 1939.

¹⁰³ BELTING, Hans: *Bild und Kult*, München 1990, S. 20.

¹⁰⁴ BRAUNFELS-ESCHE, a. a. O., Abb. 126.

¹⁰⁵ LAZAREV, V.: *Old Russian Murals And Mosaics*, London 1966, Abb. 84, S. 107 ff.

sche Ikonen im 13. und 14. Jh. geläufiges Bildschema, auch ohne Prinzessin, aber mit der Segenshand Gottes in der Bildecke rechts oben¹⁰⁶ (Abb. 7).

Die lateinische Fassung der Drachenkampfepisode in der **Legenda Aurea (LA)**¹⁰⁷ hat die westliche Bildfassung ab dem Ende des 13. Jh. zwar stark geprägt, eine Reihe unterschiedlicher Motive muß jedoch aus der Tradition der älteren griechischen Fassung, dem sog. **Vulgatertext (V)**¹⁰⁸ oder anderen Quellen, z. B. den stark verbreiteten volkstümlichen Legendenspielen, abgeleitet werden. Weiters zeigt ein zusammenfassender Vergleich der lateinischen und der griechischen Quellen, daß dasselbe Ereignis stark unterschiedlich beschrieben wird:

Die griechische Version ist eine Bekehrungsgeschichte, in der Gott das entscheidende Wunder vollzieht, mehrmals innig darum gebeten. Der Drache wird als Gottesbeweis niedergeworfen und vom Heiligen sogar als Drohung gegen die heidnischen Stadtbewohner eingesetzt. Georg ist Mittler und Werkzeug Gottes; als Kämpfer tritt er nicht eigentlich in Erscheinung; die Tötung des Tieres ist Abschluß und nicht Höhepunkt der Erzählung. Die Jungfrau vertritt das Volk, sie wird als erste bekehrt und ist Symbol des Sieges über das Böse und den Unglauben. Die lateinische Erzählung klingt wie eine Rittersage, nach der ein edler Jüngling ein vom Tode bedrohtes Mädchen rettet, indem er unter Einsatz seines Lebens, natürlich vor ihren Augen, den Drachen besiegt. Nicht Gott wirkt das Wunder der Niederwerfung, sondern ein Mensch, freilich mit allerhöchster Hilfe. Der im griechischen Text gar nicht vorhandene Zweikampf von Mensch und Tier wird daher zum eigentlichen Inhalt des Geschehens. Die anschließende Fesselung war in der griechischen Dramaturgie folgerichtig; nach der westlichen bleiben erhebliche Zweifel offen, daß und wie diese vor sich gehen konnte. Natürlich nicht für das magisch mythische Weltbild des Mittelalters.

An Einzelheiten fallen auf: Der **heilige Georg**, ein Ritter (LA) bzw. Führer, Offizier (V), ist nach der *Legenda Aurea* (LA) gut und edel, die *Vulgata* (V) beschreibt ihn geradezu hymnisch als jung, schön, männlich und von blühendem Alter. Die **Mithilfe Gottes** wird nur in der V durch eine Stimme zugesichert; nach der LA-Version erschließen wir sie erst aus dem Verlauf des Kampfes. Sie wird bildlich in der Ostkirche häufig durch die Hand Gottes symbolisiert, die sich segnend vor

¹⁰⁶ Georgsikone 13./14. Jh., Leningrad, Ruské Museum, vergl. ONASCH, Konrad: Ikonen, Berlin 1961, T. 25. BRAUNFELS-ESCHE, a. a. O., Abb. 10.

¹⁰⁷ *Legenda Aurea*, a. a. O., S. 300 ff.

¹⁰⁸ AUFHAUSER, a. a. O.: S. 30 ff.: *Vulgatertext* von ca. 40 Handschriften ab dem 12. Jh.

¹⁰⁹ Vergl. Anm. 106. Ähnlich für den hl. Teodoro in Faggiano, E. 13. Jh. Vergl. MEDEA, a. a. O., Fig. 118. Die Hand als Symbol Gottes ist ein Topos, der bis ins 3. Jh. n. Chr. (Dura Europos) zurückführt: Vergl. SPITZING, Günter: *Lexikon byzantinisch-christlicher Symbole*, München 1989, S. 146 ff. Vergl. auch die Kain- und Noahszenen in Sant' Angelo in Formis, DEMUS, Otto: *Romanische Wandmalerei*, München 1968, Abb. 20, T. VI. Die Geste ist auch weiterhin im W bekannt, wenn auch nicht so geläufig. Marsal de Sas, Georgsaltar von Valencia, um 1410 - 20, London, Victoria & Albert MUSEUM. Vergl. DORSCH, a. a. O., Katalog Nr. 38 und BRAUNFELS-ESCHE, a. a. O., Abb. 34. „Ölberg“ im *Breviarium Salisburgensis*, um 1430. Katalog: *Gotik in der Steiermark*, St. Lambrecht 1978, Nr. 162, Abb. 68.

oder hinter dem Heiligen aus Wolken streckt.¹⁰⁹ Von der **Königstochter** erfahren wir aus LA und V, daß sie vor ihrem Opfergang königlich gekleidet und mit einem Diadem geschmückt wurde. Auffallend ist, daß sie nach keiner literarischen Quelle kniet, wie dies etwa die Hälfte der Bilder zeigt, sondern textgemäß weinend und klagend sitzend oder stehend (V) die Ereignisse abwartet. In der LA erfolgt die **Fesselung des Drachen** durch das Mädchen mit seinem eigenen Gürtel¹¹⁰, im griechischen Text (V) besorgt dies Georg, nachdem ihm das Mädchen Gürtel und Zaum reicht.¹¹¹ Beide Versionen werden nur selten wortgetreu abgebildet, meist hängt das Untier bereits am Gürtelband, auch wenn im Widerspruch dazu der Kampf noch im Gange ist. Die Fesselung weist eben schon auf die nachfolgenden Ereignisse hin, die, wie häufig im bildnerischen Denken des Mittelalters, vorausgreifend zusammengezogen werden. Vom heidnischen (V) **König** interessiert für das Bildgeschehen, daß er mit den Bürgern (V), auch: den Großen und dem ganzen Volk (V), das Wunder von der Stadtmauer aus (V) beobachtet; die Königinmutter wird zwar abgebildet, aber in keiner Textvorlage erwähnt. Der **Drache** verpestet mit seinem Giftrauch die Luft bis unter die Mauern der Stadt (LA); frißt täglich alle des Weges Kommenden (V) und tötet auch durch Umschlingen mit dem Schweif.¹¹² Am Beginn des Kampfes hebt er das Haupt aus dem See (LA) und peitscht das Wasser (V). Seine körperliche Gestalt wird nicht näher beschrieben, die V nennt ihn auch „Schlange“.¹¹³ Von der **Landschaft** erfahren wir: Das Untier haust in einem See, so groß wie ein Meer (LA), in einem Sumpf mit viel Wasser (V), jedenfalls also in einer Niederung. Dagegen wollen die vom Drachen geängstigten Stadtbewohner in die Berge und Höhlen (LA) flüchten.

Zur **Topographie** gibt es schon vor dem 13. Jh. Beschreibungen von Palästina-pilgern und Kreuzfahrern, denen als Kampfstätte eine Senke und ein Felsen nahe Beirut gezeigt wurden.¹¹⁴ Auch das mag zur Ausbildung der schematisierten, rand-

¹¹⁰ Fresko in Velo d' Astico, Prov. Vicenza, ca. 1408. TAUBE, Otto Freiherr von: Zur Ikonographie St. Georgs in der ital. Kunst, im Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Bd. VI, 1911, II. Halbband, S. 186 ff., Abb. 3.

¹¹¹ Vergl. Anm. 109: Marsal de Sas, 1410 - 20, bzw. BRAUNFELS-ESCHE, a. a. O., Abb. 35.

¹¹² So die lat. Erstfassung Cod. Monacensi 14473, 12. Jh. Vergl. AUFHAUSER a. a. O. Das Motiv wird sehr häufig in die Kampfszene übertragen, wo sich der Drachenschwanz um einen Hinterfuß des Pferdes windet. Im verlorenen Georgsfresko des Simone Martini in Avignon umklammerte er sogar beide Pferdefüße, vergl. DE NICOLA, Giacomo: L' affresco di Simone Martini ad Avignone, in L' Arte, Anno IX, Jg. 1906, Rom, S. 336 ff., Fig. I. FELDGES, Uta: Die Landschaft als topographisches Porträt, Bern 1980, S. 41. In der Miniatur des Maestro del Codice di San Giorgio, 1. H. 14. Jh., Rom, Biblioteca Vaticana, schlingt sich das Schwanzende des Untieres originellerweise um den Schweif des Pferdes, vergl. BRAUNFELS-ESCHE, a. a. O., Abb. 55. Bekämpft Georg den Drachen stehend ohne Pferd, sind seine Füße Ziel der Umwindung; so auf der Georgstafel des Meisters des Andreasaltares, 2. Viertel 15. Jh., Wiener Diözesanmuseum, vergl. Katalog: Dom- und Diözesanmuseum Wien, Wien 1987, Abb. 185; auch bei Plastiken: Georgsfigur des Meisters von Großlobming, um 1375, vergl. Katalog: Der Meister von Großlobming, Wien 1994, Nr. 16.

¹¹³ Die Schlangenform läßt sich bis in die Antike zurückverfolgen, wo sie vor allem mit dem sog. „Thrakischen Reiter“ auftritt, vergl. TAUBE, a. a. O., S. 187, Abb. 3, 4. Ikonen zeigen sie auch im Mittelalter, bei ONASCH, a. a. O. weitere Beispiele.

¹¹⁴ BRAUNFELS-ESCHE, a. a. O., S 29, S. 202.

ständigen Felsformationen in den Bildern beigetragen haben.¹¹⁵ Üblicherweise verläuft der Kampf von links nach rechts, doch nicht ausschließlich, bereits im 12. Jh. auch umgekehrt.¹¹⁶ Kleidung und Kampftechnik wurden hingegen stark vom Umkreis und der Entstehungszeit der Bilder bestimmt. So besteht ein charakteristischer Unterschied in der Lanzenführung: Georg stößt sie im Osten nach antiker Art frei, also mit erhobenem Arm nach vorne oder unten, in der Linken den Schild oder die Zügel haltend; im Westen wird die Waffe unter den Arm geklemmt oder in eine Kerbe des Schildes, der Tartsche, eingelegt.¹¹⁷

Im 13. Jh.¹¹⁸ und 14. Jh. entstehen mehrere umfangreiche **Bildzyklen** zur Legende des hl. Georg, der umfangreichste mit 67 Einzelszenen in Jindřichuv Hradec (Neuhaus) in Böhmen, 1338;¹¹⁹ erwähnenswert auch eine Erzählung mit 14 Bildern in der kleinen Georgskirche von Rhäzüns in Graubünden, um 1340 ausgeführt.¹²⁰ In beiden Fällen wird das bisherige **Bildschema** des Drachenwunders dadurch völlig verändert, daß der Kampf nicht mehr nach einer einzigen Richtung hin abläuft, sondern der Heilige frontal dem Untier entgegenreitet. In einem wahren Zweikampf stürmen sie aufeinander los, hoch auf stemmt sich der geflügelte und gehörnte Drachenzug, die Fußkrallen in den Pferdekopf schlagend. Sein aufgerissener Rachen ist so hoch in der Luft, daß Georg seinen Speer leicht aufwärts führen muß. In Rhäzüns hockt er wie ein phantastischer Riesenvogel hinter einem zarten Bäumchen, vom Heiligen durch das Maul aufgespießt (Abb. 9). Auch in Italien findet sich ein gleichzeitiger Beleg¹²¹ für diese neue Interpretation, die einen großen Zugewinn an dramatischen Gestaltungsmöglichkeiten eröffnete. Das mußte faszinieren und fand auch sehr rasch überzeugende Nachfolge.¹²²

Die in den Zyklen vorgegebene Streifenordnung der Bildregister mag zur Umorganisation der Kampfgruppe beigetragen haben; jedenfalls provozierte sie ein anderes, längsrechteckiges Bildformat, mit einer Ebene als Kampfarena und dem Verzicht auf die schematisierten Randberge. Das Längsformat drängte auch dazu, die Prinzessin stehend zu zeigen, groß und schlank, vor oder hinter dem Kampfgeschehen, flankiert von einzelnen Bäumen und der Königsburg oder als deren Pendant.

¹¹⁵ Vergl. ONASCH, a. a. O. und Abb. 5.

¹¹⁶ Belege bei TAUBE, a. a. O. und an zahlreichen anderen Orten. Der Kampf von rechts ist keine Ausnahme, aber er bleibt deutlich in der Minderzahl.

¹¹⁷ Belege aus dem 13. Jh. bei VOLBACH, a. a. O., S. 38 f. Dagegen noch in antik-byzantinischer Manier in einem der frühesten monumentalen Freskenbilder des Drachenkampfes nördlich der Alpen in Oberarnsdorf, NÖ., Filialkirche St. Johann im Mauertal, um 1240; leider stark fragmentiert. LANC 1983, a. a. O., S. 192 f. Abb. 327.

¹¹⁸ St. Georgen ob Judenburg, 21 Szenen um 1250. LANC 1989, a. a. O. Die Erzählung noch ohne Drachenkampf und Königstochter. Vergl. auch die Beispiele bei Dorsch, a. a. O.

¹¹⁹ PEŠINA, Jaroslav: *Gotická Nástěnná Malba V Zemích Českých I*, 1300 - 1350, Praha 1958, Abb. 122 ff.

¹²⁰ WYSS, Alfred: *Razén / Rhäzüns*, 2. Aufl., Bern 1986. RAIMANN, a. a. O., S. 315 ff.

¹²¹ Maestro del Codice di San Giorgio, I. H. 14. Jh., vergl. BRAUNFELS-ESCHE, a. a. O., Abb. 56.

¹²² PEŠINA, a. a. O., Abb. 192, 193: Drachenkampf aus Prag, Melanchtrichovastraße, vor 1350.

In dieser neuen Haltung und Funktion begegnet sie uns auch in den trecentesken Georgsbildern berühmter und vielbesuchter Orte wie Assisi, Verona und Padua,¹²³ die ihrerseits stilbildend ausstrahlen.¹²⁴

Der neue Typus entspringt und entspricht einer westlichen Bildstrategie, die sich nach Auflösung der kompositionshemmenden hierarchischen Kampfpose um mehr Realistik einerseits und mögliche Monumentalisierung anderseits bemüht. Beides hat die Malerei des Quattrocento ausgiebig genützt.¹²⁵ Das eher zum hohen Bildformat drängende traditionelle Bildschema mit seinem großen Anteil an Landschaft und topographischer Gliederung kam hingegen dem narrativen Bedürfnis des Spätmittelalters nach detailhafter Ausschmückung entgegen.¹²⁶

Exkurs 3: Schutzmantelmadonna

Zum ritterlichen Kämpfer, der mutig eine Jungfrau befreit, bildet das Bild der Frau und Mutter, unter deren Schutz sich die Menschen flüchten, ein archetypisches Gegenstück. Ob nun auch hiefür die römische **Antike** in Gestalt des Jupiter Conservators oder Jupiter Custos¹²⁷ entscheidend anregte oder gar Elemente der Großen Muttergöttin aus der Archaik sich kryptisch bewahrt haben,¹²⁸ der Gedanke der Rettung durch Flucht unter den Mantel einer mächtigen Gestalt, der Verhüllung und Verbergung darin, entspricht einem kindlich-menschlichen Urbedürfnis und findet sich daher seit Menschengedenken in unzähligen Symbolen, Bildern, Märchen und Legenden.

Als eine andere wichtige Quelle gilt seit jeher der Rechtsbrauch des **Mantelschutzes**, wodurch im alten Rom und im Mittelalter Kinder legitimiert, Verstoßene angenommen und Verfolgte vor dem unmittelbaren Zugriff gerettet wurden, indem ein Patron oder eine Patronin den Mantel um sie schlug und sie dadurch in seine/ihre persönliche Fürsorge aufnahm.¹²⁹ Bildformend wichtig ist dabei, daß die Sitte der „Gnadenbitte“ vor allem von vornehmen und angesehenen Frauen aus-

¹²³ Sta. Chiara in Assisi und S. Zeno in Verona greifen zwar auf die Tradition von Staraya Ladoga zurück, zeigen aber die Jungfrau groß und formatfüllend und setzen die Gruppe in eine ebene Gartenlandschaft. S. Giorgio in Padua besitzt als Hintergrund eine aufwendige Gebirgslandschaft, der Drachenkampf findet jedoch en face statt, und die Jungfrau steht. Vergl. TAUBE, a. a. O., Abb. 11, 12, 13.

¹²⁴ Auf die einfachste Formel reduziert z. B. in Bever, Evangelische Kirche, um 1350. Vergl. RAIMANN, a. a. O., S. 190.

¹²⁵ Antonio Pisanello, Vittore Carpaccio, Paolo Ucello. Vergl. BRAUNFELS-ESCHE, a. a. O., Abb. 18, 58, 63, 107.

¹²⁶ Bildbelege dazu werden im Kapitel 8 „Stil und Datierung“ beigebracht.

¹²⁷ BELTING-IHM, Christa: Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna, in: Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Jg. 1976. Heidelberg 1976.

¹²⁸ LEISCH-KIESL, Monika: Die Schutzmantelmadonna. Entstehung, Bedeutung und theologische Implikationen. Theologische Diplomarbeit, Linz 1983.

¹²⁹ SUSSMANN, Vera: Maria mit dem Schutzmantel, im Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 5, 1929, S. 286 ff. Marburg 1929.

geübt wurde, wobei Jungfrauen und Schwangeren besondere Schutzrechte und Schutzkräfte zugesprochen wurden. Der Mantelschutz wurde nicht nur spontan ausgeübt, er konnte auch angerufen und erbeten werden; wiederum am wirkungsvollsten von Frauen und Jungfrauen.

Die heilige Maria ist nicht die einzige, die ihn in der christlichen Ikonographie ausübt; zahlreiche andere Heilige, auch Engel, Christus und Gottvater, auch Ecclesia als die Verkörperung der Kirche nehmen christliche Seelen in dieser Art unter ihre besondere Obhut.¹³⁰ Zur allmählichen Konzentration auf die Gottesmutter hat ohne Zweifel der Kult um ihren Mantel beigetragen, der als wundertätige Reliquie in Konstantinopel verwahrt wurde. Bei mehreren Belagerungen der Stadt im 7., 8. und 9. Jh. trug man ihn und ein Bild Mariens um die Mauern, um mit ihrer Fürbitte bei Gott die Stadt zu retten; und nach einer sehr frühen Legende hätte sie ihren Mantel darüber ausgebreitet,¹³¹ eine Vorstellung von so bezwingender Art, daß sie uns später ähnlich in Chartres¹³² und Siena¹³³ wiederbegegnet. Mit den Mantellegenden verbreitete sich um 800 auch das dazugehörige und noch heute beliebte Gebet „Sub tuum praesidium confugimus“ im Frankenreich.¹³⁴ Damals erhielt Karl d. Große ein Kleid Mariens aus Konstantinopel, das Karl der Kahle 876 nach Chartres schenkte.¹³⁵ Andere Kleiderreliquien Mariens gelangten zur Zeit der Kreuzzüge und besonders nach der Plünderung Konstantinopels durch die Venezianer nach dem Westen und hatten eine weitere Intensivierung des Mantelkultes zur Folge.

Marienfrömmigkeit, Legendenliteratur und Reliquienglaube bildeten eine wichtige Voraussetzung und tragfähige Basis für die Entstehung des Marien-Schutzmantelbildes; für seine endgültige Ausformung war aber ein gegenüber dem Frühmittelalter verändertes Gottesbild maßgeblich. Das lehrten und betrieben die großen Reformheiligen Bernhard v. Clairvaux, Franziskus und Dominikus mit ihren erfolgreichen und volksnahen Ordensbewegungen. Das wollte auch die Mystik, und dafür war eine neue Bildsprache, ja Bildpolitik¹³⁶ erforderlich. Zwei neue Bildtypen, die diesem Verlangen besonders gut entsprachen, wurden entwickelt und eingebürgert: Die „Imago pietatis“, der sein Leiden darstellende Christus als „Schmerzensmann“ oder „Ecce homo“ und das Marien-Schutzmantelbild;¹³⁷ beide unter Reverenz auf Vorbilder der Ostkirche, also Ikonen, was ihnen in der Westkirche von Anfang an die Aura der langen Tradition und der theologischen Authentizität sicherte.

¹³⁰ Beispiele bei SUSSMANN, a. a. O., S. 289 ff.

¹³¹ Zusammenstellung der Belege der Mantelverehrung zuletzt bei POLZER, Susanne: Schutzmantelmadonnen in Innerösterreich. Studien zu einem mittelalterlichen Thema in Steiermark, Kärnten und Krain. Diplomarbeit, Graz 1991, S. 16 ff.

¹³² JAKOBUS DE VORAGINE, a. a. O., S. 589.

¹³³ EGGER, Hanna: Franziskanischer Geist in mittelalterlichen Bildvorstellungen, im Katalog: 800 Jahre Franz von Assisi, Krems-Stein 1982, S. 492.

¹³⁴ Vergl. POLZER, a. a. O. SUSSMANN, a. a. O., S. 309.

¹³⁵ VAN DER MEULEN, Jan und HOHMEYER, Jürgen: Chartres, Köln 1984, S. 190.

¹³⁶ EGGER, a. a. O., S. 490.

¹³⁷ BELTING, a. a. O., S. 398 ff.

Nach Ausweis der Belege entstanden die ersten Schutzmantelmadonnen nach der Mitte des 13. Jh. in Italien¹³⁸, als „Bildgestalt und Kultlegende“,¹³⁹ d. h. Marienikone und Mantellegende, sich zur Neuschöpfung verbanden. Die literarische Vorarbeit dazu wurden in Form von Legendensammlungen durch die geistlichen Orden geleistet,¹⁴⁰ die ganz offensichtlich untereinander konkurrierten im Anspruch der größeren Marien- und Gottesnähe und in der Wirksamkeit der von den jeweiligen Ordensvätern vorgetragenen Fürbitten, bewiesen durch dazu passende Visionen.¹⁴¹

Müßte man aus den Determinanten Marienfrömmigkeit, Bettelorden und lokale Bildtradition den idealen Ort für die Entstehung des Schutzmantelbildes konstruieren, es ergäbe sich Siena: Die „Civitas Virginis“ ist von Anfang an ein Zentrum der neuen Ordensbewegungen, aus ihr kommen die großen Heiligen Katharina (Dominikanerin) und Bernhardin (Franziskaner); hier werden byzantinische Ikonen seit je höher geschätzt und tiefer verehrt als in Rom und Florenz, und die eigene Malschule ist berühmt wegen der unvergleichlichen Zartheit und vornehmen Innigkeit, mit der Maria dargestellt wird.¹⁴²

In Siena befindet sich auch das älteste erhaltene Tafelbild einer Schutzmantelmadonna, die sog. „Franziskanermadonna“ von Duccio, entstanden um 1290.¹⁴³ Sie zeigt eine sitzende Muttergottes mit Kind, die sich leicht nach links wendet und mit der rechten Hand den Mantel anhebt, um damit drei zu ihren Füßen kniende Franziskanermönche schützend zu bergen. Mehr noch als Duccios Sitzfigur¹⁴⁴ entspricht die etwa ein Jahrzehnt später entstandene Marientafel des jungen Simone

¹³⁸ POLZER, a. a. O., S. 25 ff.: 1267 Beschreibung eines (nicht erhaltenen) Fahnenbildes einer römischen Laienbruderschaft; um 1270 zwei Stifterbilder in armenischen Handschriften.

¹³⁹ BELTING, a. a. O., S. 394.

¹⁴⁰ CAESARIUS V. HEISTERSBACH: *Dialogus miraculorum*, ca. 1220 - 30, berichtet die Mantelvision eines Zisterziensermönches. Weiters GAUTIER DE COINCY: *Les miracles de la Sainte Vierge*, ca. 1214 - 1233 entstanden. Gautier war Benediktiner; er erzählt u. a., wie feindliche Geschosse und Waffen vom schützenden Mantel Marias abprallen; ein Gleichnis, das später in den sog. „Pestbildern“ dargestellt wird, wo die Schutzmantelmadonna die Menschheit vor Pfeilen Gottes (Pest) schützt.

SUSSMANN, a. a. O., S. 285 f., S. 300 ff. Auffallenderweise entsteht im 14. Jh. auch das Bild vom weiblichen Tod, der in Gestalt einer alten Frau über der Menschheit schwebend die Lanze des Todes und die Pfeile des Unheils niederstößt. Vergl. Katalog: *Die Parler und der Schöne Stil*, a. a. O., Bd. 3, S. 76 ff. Ein Antagonismus zum Schutzmantelbild?

¹⁴¹ Vergl. LANC, Elga: Zu franziskanischen Darstellungen in der mittelalterlichen Wandmalerei außerhalb Italiens, im Katalog: *800 Jahre Franz von Assisi*, Krems-Stein 1982, S. 510 („Grazer Landplagenbild“).

¹⁴² KELLER, Harald: *Die Kunstlandschaften Italiens*, 2. Aufl., München 1965.

¹⁴³ Siena, Pinacoteca Nazionale. THIEME BECKER: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. 10, München 1992, S. 27: 1280 - 90. Kindlers *Malerci Lexikon*, Bd. 3, München 1976, S. 280: um 1290 - 95.

¹⁴⁴ Das Sitzmotiv bleibt eine Ausnahme, Beispiele bei SUSSMANN, a. a. O., S. 313 bzw. 328. Als bedeutende österr. Beispiele sind zu nennen: Tympanon der Wallfahrtskirche Mariazell, um 1438, POLZER, a. a. O., Abb. 167 und Schutzmantelmadonna von Frauenstein, OÖ, um 1515, MOHR, Angela: *Die Schutzmantelmadonna von Frauenstein*, 2. Aufl., Steyr 1986.

Martini¹⁴⁵ (Abb. 19) dem uns geläufigen Erscheinungsbild. Als Standfigur ohne Kind löst sie sich vom Vorbild der byzantinischen Sitzikone, in der das Kind das eigentliche Ziel der Klientenverehrung gewesen war. Nun erfolgt die Schutzbitte an die Mutter, vorgetragen von Vertretern aller Stände und Funktionen, also der allgemeinen Gesellschaft. Maria wird zur „Mater omnium“¹⁴⁶ und zur „Mater misericordiae“, weil ihre Fürbitte die Menschheit vor Gottes Zorn schützen soll.¹⁴⁷ Die göttliche Dreifaltigkeit haben wir uns gleichsam außerhalb des Bildes ergänzend vorzustellen.

Neben Siena hat Venedig einen eigenen bemerkenswerten Beitrag zur Bildidee geleistet: Der Typus der byzantinischen Platytera-Ikone, die das göttliche Kind in einem Scheibennimbus vor der Brust der Mutter schwebend zeigt,¹⁴⁸ wird dort mit dem Mantelschutz kombiniert. Da man die Platytera auch als Schwangere las, vertiefte diese Lösung die Deutung der Mantel-Schutzgeste als Adoption an Kindes Statt.¹⁴⁹ Rein formal ist den Bildern aus Venedig und Siena gemeinsam, daß Maria die Arme mäßig weit vom Körper abhebt, sodaß der Mantel eine schlanke bis glockenförmige Silhouette formt.

Wie erfolgreich sich dieser „italienische Typus“ nach dem Norden verbreitete, inhaltlich angereichert und zugleich ins eigene Stilvokabular übersetzt, zeigt sich wiederum in St. Georg in Rhäzüns,¹⁵⁰ um 1340/50. Als einzige Figur des gesamten malerischen Inventars steht Maria in einer unverhältnismäßig großen Scheinarchitekturnische, die sie mit der Mantelöffnung ausfüllt, am Triumphbogen. Ihr Körper ist schlank und übergroß, als zarte Winzlinge türmen sich die Beterfiguren in je drei Reihen zu beiden Seiten eng aufeinander und recken die Arme und Hände wie kleine Kinder zur Mutter empor. Ihre abwechselnd hellen und dunklen Gewänder, auch der Kontrast zwischen dem herabhängenden Außensaum des Marienmantels und dem hellen Innenfutter erzeugt echte Räumlichkeit. Nicht nur der Bildtypus und seine plastisch empfundene Umsetzung geht auf Italien zurück, auch die Architekturnische zwischen kompakten Mauertürmen erweist sich als eine Paraphrase auf venezianische Bildrahmungen, wie sie dort zur Untergliederung der vielteiligen Altarbauten verwendet werden, einschließlich des Rosettenmotivs in den Spandrellen.¹⁵¹

¹⁴⁵ Katalog: Simone Martini e 'chompagni', Siena, 1985, Nr. 3, Siena, Pinacoteca Nazionale. Die Tafel kommt aus der Pfarrkirche San Bartolomeo a Vertine und wurde in der Ausstellung erstmals als Jugendwerk Simone Martinis präsentiert, entstanden um 1315. Ihre bildtypologische Bedeutung ist, soweit wir sehen, noch nicht diskutiert.

¹⁴⁶ LThK, a. a. O., Bd. 5, Sp. 128 ff.

¹⁴⁷ Eingehender dazu POLZER, a. a. O., S. 35. Wo Gottes Strafen in Form von 3 Pfeilen auf die Menschen niederfallen, bedeuten diese nach mittelalterlichen Quellen Pest, Hunger und Krieg. SUSSMANN, a. a. O., S. 316.

¹⁴⁸ SUSSMANN, a. a. O., S. 314 f., Abb. 22. POLZER, a. a. O., Abb. 23.

¹⁴⁹ „Und während er (Christus) wohnt im Schoße seiner Mutter, wohnten in seinem Schoße alle Geschöpfe“, zugeschrieben Ephräm d. Syrer. Vergl. SPITZING, a. a. O., S. 229.

¹⁵⁰ WYSS, a. a. O., S. 8. RAIMANN, a. a. O., S. 321 ff.

¹⁵¹ POLZER, a. a. O., Abb. 23. Besonders schön: BELTING, a. a. O., Abb. 214 f.

Das Ikonen-Thema der Blacherniotissa, das Maria in weiter Öffnung der Arme bzw. im Orantengestus zeigt und damit zugleich auch die Mantelreliquie demonstriert,¹⁵² war für eine Adaptierung als Schutzmantelbild ganz besonders geeignet. Wir finden sie am frühesten in der Buchmalerei in den Texten des sog. „Heilsspiegels“ („Speculum Humanae Salvationis“).¹⁵³ Im lehrhaft gehaltenen Text wird Maria als Mittlerin, Beschützerin und Fürbitterin des gläubigen Volkes vorgestellt, dessen Schutz und Verteidigung sie durch den Mantelschutz vollzieht. Weit öffnet sie ihn mit waagrecht ausgestreckten Armen, indem sie den Saum deutlich erfaßt, auch zu einem Knoten schürzt und hochzieht. In senkrechten Bahnen niederfallend birgt die Mantelschale beiderseits eine mehrfigurige Gruppe, die mit erhobenen und gefalteten Händen betet, nebeneinander oder übereinander, kniend oder stehend angeordnet.¹⁵⁴ In einzelnen Fällen wird nach Ständen oder Geschlechtern sortiert, so im Kremsmünsterer Exemplar CC 243 von ca. 1330¹⁵⁵ (Abb. 20); es gab jedoch dafür kein verbindliches Schema, eher entsprach man dem Anlaß und dem Stifterwillen. Der „Heilsspiegel“ wurde in kürzester Zeit als Handbuch für Erbauung, Bildung, Predigten und Vorlage für bildnerische Ausstattungen¹⁵⁶ in Hunderten von Exemplaren¹⁵⁷ verbreitet und übte dadurch eine „rapide Wirkung“¹⁵⁸ aus. Ort und Zeit der Abfassung des Urtextes und der Bildvorlagen stehen in Diskussion; die früher allgemein akzeptierte Entstehung im Jahre 1324 im Milieu oberrheinischer Dominikaner hat die Forschung durch „Bologna, um 1300“ ersetzt,¹⁵⁹ mit der Annahme einer sehr rascher Rezeption im deutschsprachigen Raum, die ihrerseits wiederum als Vorlage für weitere Abschriften gedient hätte.

Neben gemalten Schutzmantelbildern entstanden unter geringer zeitlicher Verzögerung auch plastische Darstellungen, zunächst als Einzelfiguren im Rahmen von Kirchengausstattungen, später auch im Verband von Reliefbildern und Flügelaltären. Zu den schönsten und frühesten Beispielen zählen jene aus dem Frauenchor von St. Stephan in Wien, um 1330 - 1340¹⁶⁰ und aus dem Tympanon des Chorpor-

¹⁵² Zur Ikone: SPITZING, a. a. O., S. 227 f. Kiev, S. Sophia, 1043 - 1046, vergl. LAZAREV a. a. O., Abb. 20. Maria hebt betend die Arme und breitet damit den Mantel aus. „Die frontale Stellung, in der sich der Mantel öffnete, ermöglichte es, diesen als Reliquie zu lesen. . . Die Blacherniotissa stellt die ältere byzant. Entsprechung und wichtigste Voraussetzung für die abendl. Schutzmantelmadonna dar.“ POLZER, a. a. O., S. 24.

¹⁵³ LCI, a. a. O., Bd. 4, Sp. 182 ff. POLZER, a. a. O., S. 32 ff.

¹⁵⁴ MOHR 1987, a. a. O., Abb. 3, 5 ff. POLZER, a. a. O., Abb. 28, 29.

¹⁵⁵ „Speculum Humanae Salvationis“, Faksimile-Ausgabe des Codex Cremifanensis 243, Graz 1972, fol. 43v.

¹⁵⁶ Beispiele für Bildumsetzungen LCI, a. a. O., Bd. 4, Sp. 184 f.

¹⁵⁷ Es sind (immer noch) ca. 400 Exemplare erhalten, vergl. POLZER, a. a. O., S. 32.

¹⁵⁸ So SCHMIDT 1959, a. a. O., S. 101.

¹⁵⁹ NEUMÜLLER, P. Willibrord: Kommentar zum Faksimileband, s. Anm. 155. SCHMIDT, Gerhard: Rezension dazu, in: KUNSTCHRONIK, Reg. 27, 1974, S. 152 ff. Katalog: Die Zeit der frühen Habsburger, Wiener Neustadt 1979, Nr. 243.

¹⁶⁰ GINHART, Karl: Die gotische Bilderei in Wien, in: Geschichte der Bildenden Kunst in Wien, Neue Reihe, Band VII, I, Plastik in Wien. Wien 1970, S. 5, Abb. 8. Hier 1320 - 1330 datiert.

tals von Maria am Gestade, um 1350¹⁶¹. Während sich die Frauenchormadonna deutlich dem Vorbild des Speculums annähert, vertritt die jüngere Gestadeplastik eine neue formale Lösung, abgesehen von den ebenfalls gewandelten stilistischen Feinformen. Ihre Oberarme verbleiben am Körper, die Mantelöffnung erfolgt erst mit den leicht abgewinkelten Unterarmen und eher durch Zurückdrängen des Stoffes als durch aktiven Zugriff. So entsteht nicht mehr als ein schmaler Spalt, in dem nur eine einzige vertikale Figurenreihe untergebracht werden kann; ein Gestaltungsprinzip, das in besonderer Weise einer Pfeilerplastik entspricht.¹⁶² Zugleich kommt das Stilwollen unmittelbar nach der Jahrhundertmitte dem Thema auffallend entgegen. Die weite Ausstellung der Mantelschale im Dialog mit einem schlanken, aber betont rundplastischen Körper wird zu einem charakteristischen Kennzeichen der Fürstenfiguren zur Zeit Herzog Rudolfs IV.¹⁶³

Bei einer auf stehende Madonnen eingeschränkten Typologie lassen sich demnach je nach Art der Armhaltung und der Mantelöffnung drei Grundformen unterscheiden, allerdings häufig miteinander kombiniert: Die glockenförmige Silhouette, der Heilsspiegel-Typus, bei dem Maria den Mantelsaum kräftig hochhebt, und die aus der Plastik abgeleitete pfeilerhafte Kontur. Alle können sie ohne größere formale oder inhaltliche Probleme mit dem Kind verbunden werden, das dann gelegentlich bei der Mantelöffnung behilflich ist,¹⁶⁴ ein lebenswürdiger, wahrhaft gotischer Einfall. Auch assistierende Engel, vielleicht wieder eine sienesisische Erfindung,¹⁶⁵ sind dienlich, wenn die Mutter die Hände falten will; mit deren Hilfe läßt sich die Heilsspiegel-Form noch weiter steigern, bis der Mantel segelförmig oder teppichartig mehrere Dutzend Figuren umfängt.¹⁶⁶ Engel können die Mutter Gottes auch krönen,¹⁶⁷ oder, seltener dargestellt, die soeben Gekrönte¹⁶⁸ demonstrativ verehren.

¹⁶¹ POLZER, a. a. O., S. 42, Abb. 51.

¹⁶² Auf Vergleichsstücke im schwäbischen Raum wird hingewiesen, vergl. POLZER, S. 46, Abb. 42 - 45.

¹⁶³ Figuren der sog. Herzogswerkstätte, die damals den Wiener Stephansdom ausstatteten. Vergl. SCHMIDT, Gerhard: Gotische Bildwerke und ihre Meister, Wien-Köln-Weimar 1992. S. 156 f., Abb. 156, 157, 160. GINHART, a. a. O., Abb. 39.

¹⁶⁴ So Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, um 1440 und Rottweil, Lorenzkapelle, um 1430. Vergl. POLZER, a. a. o., Abb. 44, 45.

¹⁶⁵ ORVIETO, Museum, Schutzmantelmadonna, ca. 1317; dem Filippo Memmi zugeschrieben, vergl. Sussmann, a. a. O., S. 317, Abb. 13. THIEME-BECKER, a. a. O., Bd. 23/24, S. 276.

¹⁶⁶ Strakonice, Johanniterkommende, Fresko um 1340. Vergl. PEŠINA, a. a. O., Abb. 111. Ptjuska gora (Maria Neustift), Slowenien, Tympanonrelief A. 15. Jh. Vergl. ANDERLIČ, Jože und ZADNIKAR, Marijan: Kunst in Slowenien, Wien-München 1985, S. 88.

¹⁶⁷ Strakonice und Ptjuska gora, vergl. Anm. 166. Maria Pfarr, vergl. FUHRMANN, Franz: Maria Pfarr, Christl. Kunststätten Nr. 2, 3. Aufl., Salzburg 1972. Leoben-Göß, Filialkirche St. Erhard, Schutzmantelmadonna um 1320. Vergl. POLZER, a. a. O., S. 48 ff. mit weiteren Beispielen.

¹⁶⁸ Südöstliches Chorfenster von Maria am Gestade in Wien, gegen 1350: mit Weihwasser und Weihrauch adorierende Engel. Vergl. LANC 1983, a. a. O., S. XXXIV, Abb. 16.

7. Waffen und Kostüme

Die Einbeziehung dieses realienkundlichen Aspektes erfolgt nur insoweit, als es der stilistischen oder zeitlichen Charakterisierung dienlich ist.

Der Drachenkämpfer Georg (Fig. 1a, Abb. 1) ohne Helm ist in der östlichen Ikonographie die Regel, im Westen häufig in mehrszelligen Zyklen.¹⁶⁹ Das abendländische Einzelbild des 14. Jh. zeigt ihn mit und ohne Kopfschutz,¹⁷⁰ die Zeit um 1400 verzichtet mehrheitlich darauf,¹⁷¹ dem Charakter des „Schönen“ oder „Weichen Stils“ entsprechend. Blumenwiesen und modisch elegante Schultermäntel passen besser zum herrschenden Zeitgeschmack, eher zierte ein flatterndes Stirnband¹⁷² den blondgelockten jugendlichen Helden, das neue Idealbild des Ritters, wie es der Epitaph des Ulrich Reichenecker¹⁷³, um 1410, beispielhaft vorstellt (Abb. 5). Auf ihn paßt auch die nachfolgende kostümliche Beschreibung des Heiligen in St. Georgen. Eine dort unterhalb des Kinns ansetzende Fehlstelle, deren Umriss sich wie ein mehrfach umgeschlagener Schal ausnimmt, war von einer „Helmbrünne“ besetzt, einem hohen Kragen aus Ringelgeflecht oder mehreren aufeinanderstehenden Hals-Nacken-Ringen. Die Form des Kettenkragens entsteht um 1350/60, die Ringbewehrung Anfang 15. Jh.¹⁷⁴

An Bekleidung sind am Heiligen Teile des grünen Waffenrockes zu erkennen und zwei Gürtel; ein schmalerer, die Taille andeutend, der breitere knapp über dem Sattelrand sichtbar. Dieser Schwertgürtel oder „Dupsing“ wurde im Verlaufe des Jahrhunderts immer tiefer getragen, zuletzt in Nabelhöhe und darunter, von der Hüfte gehalten.¹⁷⁵ Auf den Taillengurt hatte man seit dem 13. Jh. verzichtet; mit dem neuen schlanken Körperideal tritt er ab dem letzten Jahrzehnt des 14. Jh. wieder auf, zusammen mit dem Dupsing.¹⁷⁶ Der grüne Waffen- oder Leibrock zeigt die

¹⁶⁹ St. Georgen b. Judenburg, vergl. LANC 1989, a. a. O. Jindřichuv Hradec, vergl. PEŠINA a. a. O.

¹⁷⁰ Behelmt: Rhäzüns, um 1340, vergl. WYSS, a. a. O. Bregenz, 1363, (Abb. 7). Vergl. MICHLER, Jürgen: Gotische Wandmalerei am Bodensee, Friedrichshafen 1992, Abb. 145. Padua, Oratorio S. Giorgio, nach 1377, vergl. TAUBE, a. a. O.

¹⁷¹ Alvaschein, A. 15. Jh., vergl. RAIMANN, a. a. O., S. 176. Georgstafeln im Dom- und Diözesanmuseum Wien, Katalog a. a. O., Abb. 166 (Ende 14. Jh.), Abb. 185 (Andreas-Altar, gegen 1430). Alle Beispiele aus dem Umkreis des Friedrich v. Villach, vergl. FRODL 1944, a. a. O., Abb. 42, St. Gandolf, um 1440 (Abb. 8).

Maria Pfarr, um 1430, vergl. FUHRMANN, a. a. O. Selo bei Zirovnici, um 1430, vergl. Katalog: Gotik in Slowenien, Laibach 1995. Besonders köstlich und charakteristisch: Breg bei Preddvor (Höflein, Slowenien), A. 15. Jh. Vergl. ANDERLIČ/ZADNIKAR, a. a. O., S. 116. Hier trägt Georg sogar tiefgrüne Hosen.

¹⁷² St. Gandolf in Kärnten, um 1440 (Abb. 8).

Frodl 1944, a. a. O., S. 88, Abb. 42.

¹⁷³ BIEDERMANN, Gottfried: Katalog: Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum. Mittelalterliche Kunst, Graz 1982, S. 66, Nr. 5, Farb. 3. Der Stifter Ulrich Reichenecker trägt seine Helmbrünne an der großen „Kesselhaube“ befestigt.

¹⁷⁴ GAMBER, Ortwin: Der Krieger im Mittelalter, St. Pölten 1942, S. 39 und 55. Ders.: Harnischstudien, im Jahrbuch d. Kunsthist. Sammlungen in Wien, Band 50/1953, S. 56.

¹⁷⁵ THIEL, Erika: Geschichte des Kostüms, Berlin 1982, s. 126 und Abb. 221, 222. Sogar die Frauenmode zeigt Ende 14. Jh. einen sehr ähnlichen breiten, reichbesetzten Hüftgürtel: SKRONKOVA, Olga: Die Mode der gotischen Frau, Prag 1954, S. 175, Abb. 108. GINHART, a. a. O., Abb. 33 ff.

¹⁷⁶ Nach GAMBER 1953, a. a. O., S. 62.

Form des „Lentners“, wie er, um 1350 entstanden, gegen 1400 seine größte Verbreitung erfuhr.¹⁷⁷ Aus der anschließenden Fehlstelle läßt sich ein „Kübelsattel“ erschließen, aus dem die von Schienen geschützten Beine seitlich herausgestreckt wurden¹⁷⁸ (Abb. 10). Vor der dunklen Satteldecke zeichnet sich also das rechte Bein mitsamt dem Schutzblech ab, breit und überlang und nochmals gesteigert durch die damals üblichen Schnabelschuhe, die man in der zivilen Mode wie in der Rüstung mit langen vorspringenden Spitzen ausstattete, äußerst unpraktisch und hinderlich und schon von den Zeitgenossen als Torheit belächelt¹⁷⁹ (Abb. 5). Stark ins Auge sticht die auffallende „Zaddelung“ der Satteldecke in langen, zinkenartigen Spitzen. Solche runde oder spitze Randlappen an Stoff- und Gewandsäumen erscheinen ab dem 1. Drittel des 14. Jh.,¹⁸⁰ erreichen gegen 1400 ähnlich bizarre Ausformungen wie die Schnabelschuhe und finden sich noch in der 1. Hälfte des 15. Jh. (Abb. 8).¹⁸¹

Es überrascht, wie trotz des schlechten Erhaltungszustandes der Malerei manche nebensächlichen Einzelheiten präzise überkommen sind: So die Riemenführung über der Kruppe des Pferdes, das sogenannte „Hinterzeug“, das exakt böhmischen Beispielen aus der nach 1390 entstandenen Wenzelsbibel entspricht.¹⁸² Dort zeigt sich, daß die in St. Georgen über den unteren Schenkelrand des Pferdes gezogenen senkrechten Linien keine Verzeichnung sind, sondern frei herabhängende Endstücke.

An der Prinzessin (Abb. 2) lassen sich Haartracht und Kleidung zeitlich näher bestimmen, da diese modisch bedeutsamen Momente der Frauentracht in den diversen Kleiderordnungen und synodalen Vorschriften¹⁸³ häufig genannt werden. Das um 1320 noch allgemein lange Haar durfte ab der Mitte des Jahrhunderts nur mehr von Jungfrauen so getragen werden.¹⁸⁴ Als anstößig wurden die hautengen Kleider mit betonter Taille und großem Halsausschnitt empfunden¹⁸⁵ (Abb. 2), wie

¹⁷⁷ GAMBER 1953, a. a. O., S. 56, 64: Der faltenlos prall anliegende Lentner verdrängt ab ca. 1350 den (langen) Waffenrock vollständig, dessen Schoß verkürzt sich um 1380 bis zum Schritt, die Brust wird halbkugelig ausgepolstert. Der Brustharnisch wird anfangs darunter, später darüber getragen.

¹⁷⁸ MICHLER 1992, a. a. O., Abb. 65.

¹⁷⁹ „Unser Herrgott hat den Fuß frei geschaffen, und viele vermögen infolge einer außerordentlich langen Schuhspitze nicht zu gehen“, SACCHETTI F., zit. nach THIEL, a. a. O., S. 125. In der Zivilkleidung betrug die Länge der Spitzen bis zu 2, 5 Fuß, THIEL, s. o., S. 129. Als in der Schlacht von Sempach (1386) die österr. Ritter zu Fuß kämpfen mußten, kamen sie nicht vom Fleck, sie mußten zuerst die Schnäbel von den Schuhen schlagen. BOEHN, Max von: Die Mode, München 1925, S. 216. Im 15. Jh. wurden die Schnäbel der Rüstung aus beschlagenem Holz und abnehmbar konstruiert. GAMBER 1942, a. a. O., S. 57.

¹⁸⁰ Kühnel, a. a. O., S. XXXIX.

¹⁸¹ Ein Gegenstück zu St. Georgen in der Paderover Bibel von ca. 1433 - 35, vergl. WAGNER, E.-DROBNÁ, Z.-DURDÍK, J.: Tracht, Wehr und Waffen des späten Mittelalters (1350 - 1450), Prag 1957, Teil II, Tafel. 43.

¹⁸² Vergl. Anm. 181, Teil IX, Tafel 2, Abb. I.

¹⁸³ Katalog: Die Parler und der Schöne Stil, a. a. O., Bd. 3, S. 137.

¹⁸⁴ 1356: Kleiderordnung von Speyer; zit. bei THIEL, a. a. O., S. 133.

¹⁸⁵ Schon um 1350 war der Kopfausschnitt so weit, „daz man ihre broste binah halbe sach“. (Limburger Chronik). Zit. nach THIEL, a. a. O., S. 132. KÜHNEL, a. a. O., S. XXXVIII ff.

sie auch unsere Prinzessin trägt; ihr Höhepunkt lag zwischen 1360 und 1390,¹⁸⁶ ehe das Schönheitsideal der Kunst um 1400 den weiblichen Körper, dessen Formen man soeben entdeckt hatte, neu und alternativ¹⁸⁷ interpretierte und wiederum mit großem Stoffaufwand verhüllte.

Die Könige Sigismund und Oswald (Fig. 3a, Abb. 13) an der linken Hälfte der südlichen Chorwand tragen, soweit rekonstruierbar, die zur Georgsrüstung zeitlich korrespondierende Zivilkleidung, bestehend aus einer „Schecke“, einem ab ca. 1370 bis zum Schritt verkürzten jackenartigen, engen Rock und die ebenfalls eng anliegenden Beinlinge¹⁸⁸ (Abb. 25). Die Schecke wurde teilweise bereits mit Knöpfen versehen und mit dem schon bekannten breiten Ziergürtel, dem Dupsing, getragen. Die in St. Georgen hinter dem Rücken König Sigismunds niederfallende braunschwarze Mantelfalte läßt sich sowohl mit einem traditionellen Schulterumhang erklären als auch mit modischen, am Schulterkragen befestigten Stoffbahnen, die beiderseits in langen Streifen bis in Wadenhöhe herabhingen und zwischen 1370 und 1400 vielfach belegt sind.¹⁸⁹ Außer durch breite Schulterkrägen und andere Insignien werden die Könige durch Kronen ausgezeichnet, deren Blätter auffallend groß über die Nimbenränder hinausragen (Abb. 14). So auch an der Schutzmantelmadonna (Fig. 1b, Abb. 3). Die dort noch besser ablesbare Form mit jeweils drei efeuartigen Kronblättern und Zwischendornen wird auch bei einer Wendung des Kopfes schematisch in Vorderansicht gezeigt, ähnlich den Nimben.¹⁹⁰ Eine über das Naiv-Volkstümliche hinausgehende Tendenz zur Überbetonung der Kronenattribute ist schon in der 2. Hälfte des 14. Jh.¹⁹¹ zu finden, unser Beispiel erinnert an ähnliche Formen im Fresko der Sächsischen Kapelle am Veitsdom in Prag, um 1365,¹⁹² und am Dreikönigsbild der Fialkirche von Pöggstall, um 1400.¹⁹³

¹⁸⁶ Katalog: Die Parler und der Schöne Stil, a. a. O., Bd. 3, S. 137 f. SKRONKOVA, a. a. O., S. 34, Abb. 15: frühestes Beispiel aus der Velislavbibel, knapp vor 1350. Zahlreich in der Wenzelsbibel, vor 1400: Abb. 74 ff. Ähnlich modebewußt die um 1400 entstandenen Fresken der Burg Runkelstein; RASMO, Nicolo: Wandmalereien in Südtirol, Bozen 1973, T. XXII.

¹⁸⁷ CLARK, Kenneth: The Nude, Harmondsworth 1960, S. 309 ff. Clark schreibt vom Knollenkörper („bulb-like body“) der Eva am Genter Altar der Brüder van Eyck.

¹⁸⁸ 1357 beklagt die Mainzer Chronik, daß die modernen Röcke so kurz seien, daß man bei den jungen Männern, wenn sie sich bücken, den Hintern sehen könne. Zit. nach THIEL, a. a. O., S. 125.

¹⁸⁹ König Wenzel im Votivbild des Ocko von Vlasim, um 1371 - 75, vergl. SCHMIDT, Gerhard: Malerei bis 1450. Tafelmalerei, Wandmalerei, Buchmalerei, in: Gotik in Böhmen, hrsg. K. M. SWOBODA, München 1969, T. VI. König David in der Lat. Bibel d. Kapitularbibl. Prag, um 1400, vergl. WAGNER-DROBNA-DURDIK, a. a. O., Teil I, Tafel 61, I.

¹⁹⁰ So noch um 1430, vergl. Andreas-Altar, Dom- und Diözesanmuseum Wien, Katalog, a. a. O., Abb. 176.

¹⁹¹ Krumauer Bildercodex, um 1358, vergl. Katalog: DIE PARLER, a. a. O., Bd. 2, S. 734. Hl. Margareta mit Drachen, um 1400, s. o., S. 751. Flügelaltar aus Mühlhausen, 1385, s. o., Bd. I, S. 339. Astronomische Texte aus der Wenzelswerkstatt, 1392 - 1393, s. o., Bd. 3, S. 102. Braunschweiger Musterbuch, um 1390, s. o., S. 143.

¹⁹² SCHMIDT 1969, Abb. 123.

¹⁹³ LANC 1969, a. a. O., Abb. 396.

Achatius (Fig. 3a, Abb. 13), dessen Figur recht gut erhalten ist, entspricht in seiner Kostümierung als Adeliger¹⁹⁴ dem schon bekannten Schema, wobei seine Kopfbedeckung eher als vornehm verbrämte Pelzhaube denn als Rundhelm („Kesselhaube“)¹⁹⁵ zu lesen ist. Zeitlich nicht näher bestimmbar bleibt der Ornat der beiden Bischöfe im äußersten Felde rechts über der Sakristeitüre, ihre betont plastisch geformten Mitren finden sich ähnlich ab ca. 1360,¹⁹⁶ nach Ablösung der aus dem 13. Jh. stammenden blechartig dünnen, scharfzackigen Vorgängerform.¹⁹⁷ (Abb. 26)

8. Stil und Datierung

8.1 Figurenszene

Die mehrmaligen Hinweise auf kostümkundliche Datierungen um 1400 sind stilkundlich abzusichern und zu diskutieren. Trotz des erheblichen Verlustes an Details wirkt der Drachenkampf (Fig. 1a, Abb. 1, 2) eher kleinteilig, wozu die ebenfalls kleinformatigen und zierlichen Figuren wesentlich beitragen. Auch die Landschaft, die die Szene wie ein braunes Netz umfängt, bestärkt in ihrer naiv steilen Flächigkeit diesen Eindruck. Einige zitathafte Versuche zur Verräumlichung können daran nichts ändern. Typenmäßig vorgegeben sind der massive Pferdekörper und der unförmige Drache in ihrem Gegensatz zum heiligen Ritter und zur schutzbedürftigen Königstochter. Mit einem farbigen Hintergrund versehen und bei schmuckhafter Anreicherung besonders der jetzt offenen Binnenflächen wirkte das Bild ursprünglich bedeutend angenehmer und festlicher, die Dramatik des Kampfes eher mildernd als bestärkend.

Gerade darin zeigt die Epoche einen höchst charakteristischen Wandel: Im Georgsbild von Bregenz, 1363¹⁹⁸ (Abb. 10), stürzt ein behelmter und bis ans Kinn gewappneter Krieger auf den Drachen ein, ganz der realistischen Tendenz dieser Jahre entsprechend; für Landschaft und ritterliche Schönheit ist in dieser hervorragenden Komposition weder Platz noch Interesse.¹⁹⁹ Auch die ältesten Kärntner

¹⁹⁴ LCI, a. a. O., Bd. 5, Sp. 17.

¹⁹⁵ Vergl. Tympanon der Teynkirche in Prag, E. 14. Jh. WAGNER-DROBNA-DURDIK, a. a. O., Teil I, Tafel 21, I. „Kesselhaube“, vergl. GAMBER 1953, a. a. O., S. 56.

¹⁹⁶ Ulmerfeld, Schloßkapelle, um 1360/70, vergl. LANC 1983, a. a. O., Abb. 606 f. Qualitätsvoller: Taufe der hl. Ludmilla, nach 1360, Burg Karlstein, vergl. SCHMIDT 1969, a. a. O., Abb. 124.

¹⁹⁷ Hl. Wolfgang aus St. Dionysen, Steiermark, um 1400, vergl. ÖZKD XXIII. Jg. 1969, S. 107, Abb. 206 und Katalog: Mittelalterliche Wandmalerei in Österreich, a. a. O., S. 58 ff., Abb. 23. Die Benennung „hl. Dionysius“ ist unzutreffend. Dieser würde als Attribut ev. sein abgeschlagenes Haupt tragen, aber keine Kirche. LCI, a. a. O., Bd. 6, Sp. 61 ff. Wie das Foto deutlich zeigt, empfiehlt der Heilige die kleine Figur zu seinen Füßen, einen Stifter, mit einer liebevollen Geste der offenen Hand am Hinterkopf. Beide blicken aus dem Bild, wohl auf die im Katalog erwähnte Epiphanie.

¹⁹⁸ MICHLER 1992, a. a. O., S. 64, S. 162, Abb. 144.

¹⁹⁹ Vergl. dazu den neuen Bildtypus des Kampfes gegeneinander wie in Rhäzüns, 2. H. 14. Jh., RAIMANN, a. a. O., S. 322 und Prag, M. 14. Jh., PEŠINA, a. a. O., Abb. 192, 193.

Beispiele aus dem ausgehenden Jahrhundert²⁰⁰ betonen die wuchtige, kraftvolle, ja riesenhafte Erscheinung des Heiligen und konzentrieren sich ganz auf das Kampfgeschehen. Mit der Entfaltung des Weichen oder Schönen Stils um 1400 und dem neuen Figurenideal wandelt sich Georg in den eleganten Höfling des Reichenecker-Epitaphs (Abb. 5), blondgelockt, mit kurzem, gepflegtem Kinnbart und in modischer Kleidung.²⁰¹ Der Kampf selbst wird meist, wie schon besprochen, ohne Helm bestritten, in einem freundlichen, oft mit Blumen besetzten Ambiente²⁰² und mit einer starken Neigung zur Ausgestaltung der Szene und Anreicherung des motivlichen Grundinventars.²⁰³

Innerhalb der zahlreichen Georgsbilder in Kärnten²⁰⁴ entstammt eine stilistisch homogene Gruppe der Werkstätte um Friedrich von Villach.²⁰⁵ Im 3. und 4. Jahrzehnt des 15. Jh. geschaffen, zeigen die Wandbilder eine lokale Spätvariante des Schönen Stils. Eine verknappte Ausführung dieses Bildmusters, wie St. Gandolf, um 1440 (Abb. 8), läßt sich in seiner auffallenden Beschränkung auf das verbindliche Kernschema zwar durchaus mit dem St. Georgener Wandbild vergleichen, offenbart aber ebenso deutlich die stilistische und zeitliche Distanz. St. Gandolf liegt etwa so weit nach St. Georgen wie Bregenz (Abb. 10) davor.

Die jetzt farbdominante felsige Schollenstruktur entstammt den sienesischen Anfängen der konkreten Landschaftsschilderung²⁰⁶ und verbreitete sich mit den Italianismen des Trecento recht allgemein auch nach Österreich und Böhmen.²⁰⁷ Anfänglich in scharfkantigen, vielteiligen Platten, stufen- und schichtenartig aufeinanderliegend, zeigen die Felsen bereits um 1370 auch weiche, muschelartige

²⁰⁰ St. Filippen ob Sonnegg, um 1370 und Gerlamoos außen, um 1380/90. FRODL 1944, a. a. O., S. 68, S. 70, T. 13 a.

²⁰¹ Vergl. Tafelbild hl. Georg von einem Marienaltar, Ende 14. Jh. im Dom- und Diözesanmuseum Wien. Katalog a. a. O., Nr. 60, Abb. 166. Zum Figurentypus wäre auch die Plastik zu zitieren, vergl. Reiterstatue hl. Georg auf der Prager Burg, 1373. Katalog: Die Parler und der Schöne Stil, a. a. O., Bd. 2, S. 663 f. und Georgsplastik des Meisters von Großlobming, um 1415. Katalog: Der Meister von Großlobming, a. a. O., S. 108 ff.

²⁰² Filialkirche hl. Leonhard in Breg bei Preddvor (Höflein). Drachenkampf um 1400. ANDERLIČ, Jože und ZADNIKAR, Marijan, a. a. O., S. 116.

²⁰³ Beispiel: Bozen, Dominikanerkirche, innen, um 1400: Königsburg wird zur Großanlage, mit einer Brücke im Tal, einem großen Tor und sich über einen Felsrücken erstreckend; zusätzliche Krieger außerhalb der Stadt; Bauer mit Lasttier usw. Ähnlich Maria Pfarr im Lungau, vor 1440. FUHRMANN, a. a. O., S. 11.

²⁰⁴ FRODL 1944, a. a. O., S. 137 zählte bereits 1944 insgesamt 20 Denkmäler.

²⁰⁵ St. Gandolf im Glantal, um 1440. FRODL 1944, a. a. O., S. 88, Abb. 42. St. Ulrich an der Goding, Steiermark, 2. V. 15. Jh. ÖZKD XXIII Jg. 1969, S. 149, Abb. 175. Selo bei Zirovnica, Slowenien, um 1430. Katalog: Gotik in Slowenien, a. a. O., Nr. 139, S. 251. Maria Pfarr im Lungau, vor 1440. Wie Anm. 203.

²⁰⁶ Vergl. FELDGES, Uta: Landschaft als topographisches Porträt. Der Wiederbeginn der europäischen Landschaftsmalerei in Siena, Bern 1980.

²⁰⁷ Rückseite des Verduner Altares, Noli me tangere, vor 1331. PÄCHT, Otto: Österr. Tafelmalerei der Gotik, Augsburg-Wien 1929, Abb. 2. Altar v. Hohenfurt, um 1350 - 55. SCHMIDT 1969, a. a. O., Tafel I.

Oberflächenstrukturen.²⁰⁸ Schon früh wird die kahle, bleiche Felsenplatte zur farbigen Kontrastierung des Figurenprogramms eingesetzt, und zusammen mit dem Goldhintergrund ergibt dies einen besonders dramatischen Effekt.²⁰⁹ Steile, kantige Felsen in Terrassen und schroffen Wänden und Gipfeln, gelb, braun, grau angelegt, bestimmen auch die monumentalen Wandfresken in der Minoritenkirche von Bruck a. d. Mur, um 1385, einem frühen Denkmal böhmischer Prägung in Österreich.²¹⁰ In Prag selbst findet sich in der höfischen Buchmalerei der Zeit König Wenzel IV. (ca. 1385 - ca. 1405) ein wahrhaft phantastisches Repertoire an fladenförmigen, knolligen und schuppenartigen Platten, Klippen, Türmen und Berg Rücken,²¹¹ die zur Gestaltung des Bildthemas und der Bildräume eingesetzt werden. Aus solchen Quellen, eher sekundären wie der Brucker Minoritenkirche, schöpfte der Maler von St. Georgen seine Anregungen, blieb aber mit ihrem Einsatz als flächigen Versatzstücken hinter der allgemeinen Stilentwicklung zurück. Zur selben Zeit weitet sich in Oberitalien das kahle Felsengebirge talartig und wächst mit der vielgestaltigen Stadtburg zur formatfüllenden tiefenräumlichen Kulisse zusammen.²¹²

Die jüngste Aufdeckung eines Drachenkampfes in Pulgarn bei Steyregg, Oberösterreich,²¹³ geht zeitlich mit der Kärntner Gruppe um St. Gandolf zusammen, obwohl stilistisch weiter entwickelt. Im Vergleich mit St. Georgen ist es reizvoll zu beobachten, wie die immer noch kantig ausgezackten Felsrücken nunmehr in Grün und Braun abgeschattet werden, sich über der Königsburg ein richtiger Hochwald erhebt und die Landschaft von einheimischen Tieren belebt wird. Letztlich liegt aber auch dieser qualitätsvollen Arbeit derselbe ikonographische und stilistische Fundus an Formen und Motiven zu Grunde wie einige Jahrzehnte zuvor der Werkstätte von St. Georgen.

Die Buchmalerei des Prager Hofes im ausgehenden 14. Jh. verweist auch auf die beiden königlichen Nothelfer an der Südwand (Fig. 3a, Abb. 19), die nicht nur in Kostüm und Habitus, sondern auch in der auffallenden Disproportion von Kopf und Körper im sog. „Meister der Goldenen Bulle“ (Abb. 25) eine Entsprechung finden. Krasa²¹⁴ schreibt von „keilförmig verengten Köpfen“ im Verhältnis 1 : 4

²⁰⁸ Kreuzigung aus dem Emaus-Kloster, SCHMIDT, wie oben, Tafel V. Der Berg Golgotha erscheint schon im zackbrüchigen Liniestil des 13. Jh. als kahle Felsenlandschaft, vergl. SCHMIDT, Gerhard: Die Malerschule von St. Florian, Linz 1962: Tafel 15 a, CSF XI, 390, fol. 79 v., um 1275/80. Hier wird eine vorsienesische, byzantinische Tradition wirksam. Hingegen verzichten die meisten Kanonbilder des frühen 14. Jh. auf den Felsenberg.

²⁰⁹ Passionsretabel aus St. Lambrecht, um 1360/70, Graz, Landesmuseum Joanneum. Katalog: Gotik in der Steiermark, a. a. O., Abb. 2, S. 86.

²¹⁰ OCHERBAUER 1954, a. a. O., Band I, K 5 ff., Band II, Abb. 102 ff. Ocherbauer schätzt die Länge des Dreikönigszuges mit Anbetung auf 20 m (!). Dieselbe landschaftliche Szenerie zeigt auch die Darstellung des Martyriums der Zehntausend mit dem hl. Achatius.

²¹¹ KRASA, Josef: Die Handschriften König Wenzels IV., Wien 1971. Zahlreiche Belege, bes. Abb. 33 (1405), T. XXVI, Abb. 111, 144, 145 (1390 - ca. 1395).

²¹² Oratorio di S. Giorgio in Padua, nach 1377. TAUBE, a. a. O., S. 197, Abb. 13.

²¹³ Unpubliziert. Für den Hinweis danken wir Dr. Bernd EULER, BDA Linz.

²¹⁴ SCHMIDT 1969, a. a. O., S. 238. KRASA, a. a. O., S. 217 ff., Abb. 178 - 181, T. XXXVI.

bis 1 : 3, 5, „stabartig mageren Gliedern“ und einer Haltung, die manchmal an „labile Tanzfiguren“ erinnert. Die Handschrift ist mit 1400 datiert und besticht u. a. durch ihre kostbare Farbwirkung: „Zinnoberrot, helles Blau, mäßig ergänzt von einem ins Grau übergehenden Lila, von Karminrosa, von Grün und Gold“;²¹⁵ wie man sie sich auch gerne für das Wandbild von St. Georgen vorstellen möchte. Natürlich ist an keine direkte Abhängigkeit zu denken, die zitierte Paraphrase der natürlichen Körperproportion liegt auch auf dem Wege einer naiven Simplifizierung eines Vorbildes; und modische Königsgestalten werden auch von anderen Illuminatoren geschaffen.²¹⁶ Aber die stilistische Nähe bleibt doch eine bemerkenswerte.

Ähnliches trifft auf die beiden Mönche der Ostwand zu (Fig. 2, Abb. 4), von denen besonders der Kopf des hl. Leonhard als Typus und im Stil der gut erhaltenen Zeichnung aussagekräftig ist (Abb. 11). Bei seiner Freilegung war zunächst an einen hl. Petrus zu denken, dessen traditionelle Darstellung er wiederholt, abgesehen von der mönchischen Tonsur anstelle der sonst üblichen Stirnlocke: Ein älterer Mann mit festen Zügen, kräftigem Bart und Scheitelglätze. Mittelalterliche Maler arbeiteten vielfach an Hand von Musterbüchern, mit denen sie bewährte Bildschemata offerieren und rasch umsetzen konnten, die sie aber auch versatzartig in neue Zusammenhänge brachten und durch Analogiebildungen erweiterten.²¹⁷ Ein in Wien verwahrtes Vademecum dieser Art²¹⁸ zeigt 56 Zeichnungen in Spielkartengröße, zumeist Köpfe bzw. Brustbilder, darunter unverkennbar heilige Personen, in ihrer geläufigen Erscheinung auch ohne Beschriftung zu identifizieren. Stilistisch wird das Werk der böhmischen Kunst vom 1. Viertel des 15. Jh. zugeordnet. An vornehmer Stelle, neben einer Vera Icon, befindet sich Petrus (Abb. 23); mit sorgfältig gedrehten Locken und einem Anflug von Lächeln in den Augen: ganz dem Schönen Stil zugehörig. Den ernsten Ausdruck des St. Georgener Mönchs, den fest verschlossenen Mund unter einer markanten Nase zeigt dagegen eine Vorzeichnung für einen Petruskopf in der Kreuzkapelle der Burg Karlstein, um 1357²¹⁹ (Abb. 24). Hier war allerdings ein Genie am Werk, das den Qualitätsabstand zum Leonhardskopf umso drastischer bewußt macht. Trotzdem darf man ihn im gebührenden rangmäßigen und zeitlichen Abstand, etwa gegen das Ende des Jahrhunderts, in der Strahlkraft solcher Vorbilder, Vorlagen und Anregungen orten.

Recht spärlich sind die stilistischen Aussagen zur detaillierten Gewandbildung, die Umrisse bleiben unsicher, Binnenformen sind fast gänzlich abgegangen; gewiß verstärkt durch den Umstand, daß die Stilphase um 1400 zu besonders weichen

²¹⁵ KRASA, a. a. O., S. 222.

²¹⁶ Astronomische Handschrift Wenzels IV. in NB Wien, cod. 2353. Ca. 10 Jahre vor der Goldenen Bulle. Vergl. KRASA, a. a. O., T. XL.

²¹⁷ JENNI, Ulrike: Vom mittelalterlichen Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit, im Katalog: Die Parler und der Schöne Stil, a. a. O., Bd. 3, S. 139 ff.

²¹⁸ Katalog: Europäische Kunst um 1400, a. a. O., S. 265, Nr. 275. JENNI, a. a. O., S. 146 ff.

²¹⁹ SCHMIDT 1969, a. a. O., Abb. 135.

Formen tendiert und die Faltengliederung meist ohne Vorzeichnung farbig Ton in Ton modelliert wird.²²⁰ Einzig an den Bischofsgewändern über der Sakristeitüre, besonders am hl. Erasmus, hat sich einiges erhalten. Immerhin ausreichend und charakteristisch genug, um eine Entstehung der Malerei um die Wende des Jahrhunderts nicht auszuschließen. Es ist nochmals auf das schon erwähnte Wolfgangsfresko aus der Gegend von Bruck a. d. Mur²²¹ (Abb. 26) zu verweisen, eine vorzügliche Arbeit, die kurz vor oder um 1400 datiert wird und ganz dem Schönen bzw. Weichen Stil angehört. Das Werk seinerseits entstammt stilistisch den ebenfalls schon genannten Brucker Minoritenfresken, um 1385, wo zwei Bischöfe der Südwand²²² in der Geschlossenheit ihrer Kontur ebenfalls an St. Georgen erinnern und die dort zumindest am hl. Blasius sich andeutende ruhige Sockelbildung ohne größeren Faltenstau zeigen. Demgegenüber ist der hl. Wolfgang bereits reicher differenziert und einer nächsten Entwicklungsstufe zugehörig.

Das formale Konzept der Schutzmantelmadonna (Fig. 1b, Abb. 3) leitet sich, wie schon dargelegt, aus dem Heilsspiegel ab, eine Beobachtung ohne nähere zeitliche oder stilistische Implikationen. Wichtig ist hingegen der Eindruck der Größe und Erhabenheit, den die Figur ausstrahlt. Wie ein Rundpfeiler ragt der Körper auf, einst vom Mantelraum hinterfangen; auffallend hoch sitzt die Einziehung der Taille, mächtig wirken Kopf und Nimbus über dem kleinen Oberkörper. Nirgendwo zeigt sich Bewegung, weder als Drehung noch als Kontrapost, es gab wohl nie die geringste Andeutung davon. Dagegen wenden sich die kleinen knienden Beterfigürchen recht deutlich zur Mitte und wirken selbst in ihrer reduzierten Erscheinung gut proportioniert und durch wechselnde Kopfhaltung und unterschiedliche Farbgebung räumlich aktiviert. Soweit feststellbar, ist nicht einmal der Betgestus streng schematisch gehalten. Dies zusammen ergibt ein reicheres und anspruchsvolleres Bild als der erste oberflächliche Eindruck erwarten läßt. Offensichtlich kompiliert die Figur stilistisch verschiedene Aspekte und steht am Übergang zweier Entwicklungsphasen. Gehört die strenge Frontalität aus begreiflichen Gründen von Anfang an zum klassischen Schema (Abb. 19), so betont der frühgotische Stil die Zartheit des Körpers (Abb. 20), auf jeden Fall eine anmutige Leichtigkeit, die mit langen Linien die Erscheinung mehr umspielt als definiert. Das Thema drängt aber zur Steigerung des Formats und erreicht fallweise, wie in der Schloßkapelle von Steyregg, Oberösterreich, bereits um 1325 ein alle anderen figuralen Darstellungen überragendes Körperbewußtsein.²²³ In der 1992/93 freigelegten Schutzmantelma-

²²⁰ Fragment Jerzen-Epith, 1395, Prag, Nationalgalerie. SCHMIDT 1969, a. a. O., T. IX.

²²¹ Katalog: Mittelalterl. Wandmalerei in Österreich, a. a. O., S. 60 f., Abb. 23. ÖZKD XXIII. Jg. 1969, S. 176 f., Abb. 206. Das Fresko wurde abgenommen und befindet sich jetzt im BDA Wien.

²²² OCHERBAUER 1954, a. a. O., Bd. I, K 8, Bd. II, Abb. 113.

²²³ Unpubliziert, wie Anm. 213. Vergl. weiters Göss, St. Erhard, um 1320: Die Schutzmantelmadonna beansprucht innerhalb der Heiligengalerie ein deutlich breiteres Feld und überragt bei gemeinsamer Rahmung und gleichhoher Architekturfolie die Nachbarfiguren um Kopfeslänge. Das Jesuskind auf

ria von Stadtkirchen bei Steyr²²⁴ (Abb 21) verändert sich dieses Bewußtsein vom Zeichnerischen zum Plastischen durch helldunkles Ausschattieren der plisseeeartigen Rockfalten, die eine samtige Wirkung annehmen und dem Körper eine feste, erstmals säulenhafte Struktur geben. Flach und schematisch bleiben dagegen die Schützlinge, und auch die Scheinarchitekturnische, die das venezianische Vorbild von Rhäzüns nicht nur abwandelt, sondern auch mißversteht, verkümmert zur bloßen Chiffre. Auf solche Qualitätsunterschiede verweist auch Lanc,²²⁵ die das Werk unter Bedachtnahme auf „ein Gefühl für monumentale Körperlichkeit“ in die Mitte des 14. Jh. datiert. Der aus Italien zugewonnene Anspruch an Raum und Plastizität bestimmt stilistisch die Denkmäler der nachfolgenden Dezennien;²²⁶ wodurch sich über unterschiedliche Grade der Stilintegration und der ikonographischen Abweichung hinaus ein relativ einheitliches Erscheinungsbild konstituiert, dem auch St. Georgen angehört. Gleichzeitig entstehen auch immer mehr plastische Bildwerke, die die Tendenz zur Orthogonalität und Formverfestigung vertreten.²²⁷ Anders in Böhmen, wo bereits um 1340 die Kombination der Schutzmantelmadonna mit dem Kind zur Ausbildung einer deutlichen Kontraposthaltung mit leichtem S-Schwung beiträgt.²²⁸ Damit kommt Bewegung in die mütterlichen Gestalt,²²⁹ und die gegen 1400 sich entwickelnde „Schöne Madonna“ wird in ihrer charakteristischen Haltung mit dem Schutzmantelthema kombiniert.²³⁰ Von all dem ist in St. Georgen noch nichts zu verspüren; insoferne bemerkenswert, als der neue Schöne Stil um 1390 in der Region bereits mit ausgezeichneten Beispielen vertre-

dem Arm bewirkt eine leichte Wendung des Oberkörpers nach links. POLZER, a. a. O., Abb. 82 f. OCHERBAUER, Ulrich: Wandmalerei im Katalog: Gotik in der Steiermark, St. Lambrecht 1978, S. 95.

²²⁴ MOHR 1993, a. a. O. MOHR, Angela: Schutzmantelmadonnen in Oberösterreich, Steyr 1987.

²²⁵ LANC 1993, a. a. O., S. 170 f.

²²⁶ Göss, Stiftskirche außen, um 1370/80: OCHERBAUER 1978, a. a. O., S. 96 f. WOISETSCHLÄGER-MAYER, Inge: Die Kunstwerke des Stiftes Göss, in: Stift Göss. Geschichte und Kunst, Wien-Linz-München 1961, S. 92 f. („nach 1350“), Abb. 148. Maria Pfarr: 3. V. 14. Jh. FUHRMANN a. a. O., Titelbild, S. 8. S. Filippen b. Sonnegg, um 1370. FRODL 1944, a. a. O., S. 69, Abb. 10. Alte Kirche St. Lucius in Schmitten, Kt. Graubünden, 2. H. 14. Jh.: RAIMANN, a. a. O., S. 388. Schutzmantelmadonna-Miniatur, Bologna, Archiginnasio Fondo Osped. Ms. 52 (14. Jh.?). EGGER, a. a. O., S. 492 f., Abb. 64. Für Egger rückt die hochgegürtete Madonna „in unmittelbare Nähe zur Madonna del Parto“, d. h. der so auffallend zur Schau gestellte Leib bedeute die Schwangerschaft Mariens. Ein Möglichkeit, die auch für Schmitten und St. Georgen in Betracht zu ziehen ist.

²²⁷ POLZER a. a. O., Abb. 50, 42, 43.

²²⁸ Strakonitz, Johanniterkommende, Kreuzgang. Fresken um 1340. PEŠINA, a. a. O., S. 385, Abb. 111.

²²⁹ Vorau, Stiftsbibliothek, Codex 265 (259 L. A.)/II, fol. 321. (Wischehrader Antiphonar). Initiale A mit Schutzmantelmadonna; 1363. POLZER a. a. O., S. 107, Abb. 144, 145. SCHMIDT 1969, a. a. O., S. 207 f. um 1360/61 datiert. Die Handschrift befindet sich seit 1435 in Vorau.

²³⁰ Altar v. Raudnitz, Prag, Nat. Galerie, um 1410. MATEJČEK, Antonin und PEŠINA, Jaroslav: Gotische Malerei in Böhmen, 4. Aufl., Prag 1955, Abb. 175. GURK, um 1420. FRODL 1944, a. a. O., S. 79, T. 26. St. Lambrecht Votivtafel, um 1430. Katalog Gotik in der Steiermark, a. a. O., Nr. 95, Farbbabb. 3. Vom Zitat späterer Belege wird abgesehen.

ten ist.²³¹ Das Festhalten am altertümlichen Erscheinungsbild ist aber gerade am Schutzmantelthema wohl auch als ein Akt bewußter Pietät und Rücksichtnahme gegenüber der ländlichen Bevölkerung zu deuten.

8. 2 Dekoration und Ausmalungssystem

Eine Untersuchung der gotischer Ausmalungssysteme im Bodenseeraum,²³² die im wesentlichen auch für Österreich zutrifft, soweit dies an Hand chronologisch geschlossener Darstellungen²³³ oder von Einzelanalysen²³⁴ feststellbar ist, zeigt in der 2. Hälfte des 14. Jh. einen bemerkenswerten Wandel: Das bis dahin entwickelte flächenhafte Rahmensystem, das die übereinander liegenden und wie Filmstreifen unterteilten Bildregister gliederte,²³⁵ wird durch die Aufnahme räumlicher Gestaltungselemente²³⁶ grundsätzlich verändert. Es ist das die schon am Figürlichen beobachtete Bemühung um dreidimensionale Wirkungen, die die Bildszenen mit Konsol- und Rampenfriesen, Diamantbändern, schattierten Spiralbändern und gespindelten Wellbändern rahmt bzw. durch ein reiche raumhaltige Architekturillusion²³⁷ gleichsam vor die Wand projiziert oder in Nischen hinter die geschlossene Fläche zurückversetzt. Wichtig ist dazu die Beobachtung, daß trotz aller räumlichen Wirkung die Verkürzung der plastischen Elemente zwar perspektivisch konstruiert, aber nicht im neuzeitlichen Sinne auf den Betrachter bezogen wird, d. h. die Elemente wirken häufig untereinander diskordant. Räumlichkeit wird nicht logisch, sondern im ideellen Sinne evoziert.²³⁸ Das künstlerische Interesse an diesen aufwendigen Systemen wird gegen 1400 umgelenkt in kompliziertere Einzelarchitekturen mit Eigenwert, die als Zitate innerhalb größerer Zusammenhänge auftreten oder in wandfüllende Bildformate mit Bodenstreifen als Bildrepoussoir,²³⁹ wie

²³¹ Figuren am Nordportal von Steyr, um 1390. SCHULTHEIS, L.: Die mittelalterliche Plastik in und um Steyr, in: KOCH, Rudolf u. PROKISCH, Bernhard: Stadtpfarrkirche Steyr, Steyr 1993, S. 73 f., Abb. 15 ff. Ders.: Der Meister von Großlobming und die österr. Kunst des späten 14. Jahrhunderts, im Katalog: Der Meister v. Großlobming, a. a. O., S. 35 ff., Abb. 37 ff.

²³² MICHLER, Jürgen: Gotische Ausmalungssysteme am Bodensee, im Jahrbuch d. Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 23. Bd., 1986, S. 32 ff., München-Berlin 1986.

²³³ LANC 1983, a. a. O.

²³⁴ ZYKAN, Josef: Die ehem. Dominikanerkirche in Krems und ihre ursprüngliche Polychromierung, in: ÖZKD, XXI. Jg. 1967, Wien 1967, S. 89 ff.

²³⁵ Mautern, Margaretenkapelle, Chornordwand, um 1300. LANC 1983, a. a. O., Abb. 266 f. Pulkau, Pfarrkirche, Südwand d. nördl. Kapelle, M. 14. Jh., LANC 1983, a. a. O., Abb. 414 f.

²³⁶ Bregenz, St. Martin, Stirnwand u. Seitenwand des Chores, 1392. MICHLER 1986, a. a. O., S. 39 ff., Abb. 6 ff.

²³⁷ Schloßkapelle Seisenegg, M. 14. Jh., LANC 1983, a. a. O., Abb. 486 ff. Ofenbach, Filialkirche, äußere Westwand, um 1400. LANC, wie oben, Abb. 360. St. Lambrecht, Stiftskirche, 3. Drittel 14. Jh. OCHERBAUER, Ulrich: Neuentdeckte gotische Wandmalereien in der Stiftskirche von St. Lambrecht, in: ÖZKD, XXXI Jg. 1967, Wien 1967, S. 84 ff., Abb. 86, 87. Ulmerfeld, um 1360/70, Schloßkapelle, LANC 1983, Abb. 587 ff.

²³⁸ MICHLER 1986, a. a. O., S. 43.

²³⁹ Scheiblingkirchen, Pfarrkirche, Marienkrönung, 3. V. 14. Jh. LANC 1983, a. a. O., Abb. 470. Weiten, Pfarrkirche, Chorwände, um 1370/80 bzw. um 1420. LANC 1983, a. a. O., Abb. 662 - 665. Wartberg

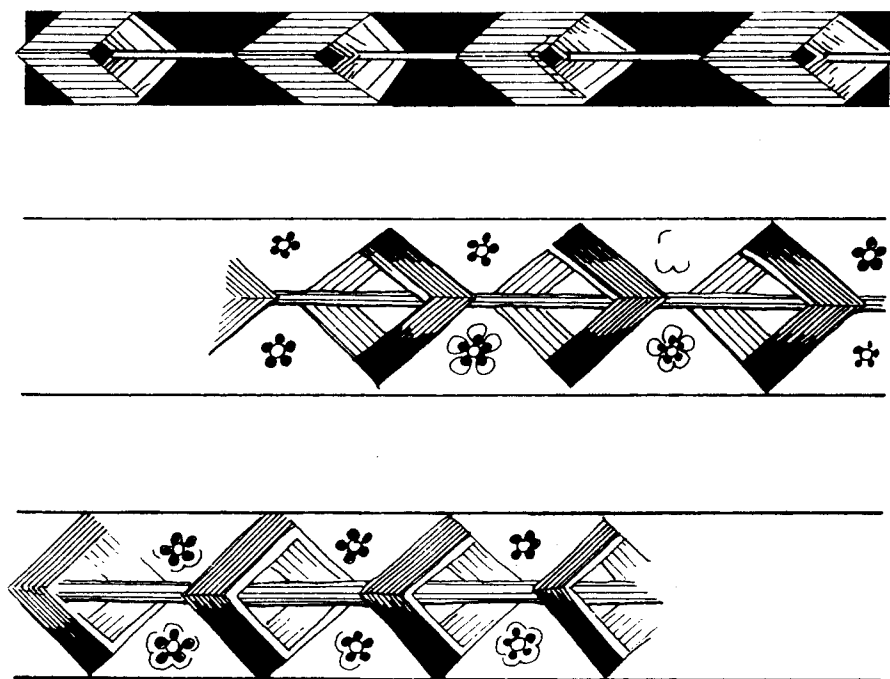


Fig. 4 Friesornamente in Markdorf und Bermatingen (Bodenseekreis), um 1400. (Nach Michler 1986.)

dies schon die frühmittelalterliche Wandmalerei²⁴⁰ bevorzugte. Daneben entsteht die der realen Architektur gleichsam vorgeblendete „spätgotische Bilderwand“.²⁴¹

Das Fehlen einer umfangreicheren Rahmengliederung, wie sie etwa Stadtkirchen²⁴² besitzt, ist also kein Mangel, sondern entspricht dem Stilempfinden im ausgehenden Jahrhundert; dagegen gehört der breite Bildrahmen, vor allem das perspektivische Vasenmotiv (Abb. 17) entwicklungsmäßig dem 3. Viertel an. Als Ausgangsform dafür dienten wohl schrägliegende offene Würfel- oder Kasten-elemente,²⁴³ deren gelegentliche Kernspindel in St. Georgen durch das Pflanzenmotiv ersetzt wird. (Fig. 4) In der Erfindung solcher räumlicher Gebilde war man äußerst phantasievoll, wie die fast surrealistischen Rahmentürme seitlich der Fres-

ob der Aist, um 1400. ÖZKD, 1969, a. a. O., Abb. 130. Bruck a. d. Mur, Filialkirche St. Ruprecht, innere Triumphbogenwand, um 1415/16. Katalog Mittelalterliche Wandmalerei, a. a. O., Abb. 74, 75. Burg Clam, ehem. Kapelle, Ostwand, um 1380. LANC 1993, S. 174, Abb. 6.

²⁴⁰ Lambach, ehem. Westchor, vor 1089. DEMUS 1968, T. XCIII ff.

²⁴¹ MICHLER 1986, a. a. O., S. 49. Ardagger, Kreuzgang-Nordwand, um 1440/50. LANC 1983, a. a. O., Abb. 95.

²⁴² MOHR 1993, a. a. O.

²⁴³ Seisenegg, Schloßkapelle, Nordwand, 2. Joch. LANC 1983, a. a. O., Abb. 483.

kenfiguren in der Minoritenkirche von Jindrichuv Hradec (Neuhaus)²⁴⁴ aus der Jahrhundertmitte zeigen.

Zur ursprünglichen Gewölbedekoration, ihren Inhalten und ihrem Gliederungssystem ist keine genauere Untersuchung möglich. Das Rankenmotiv wird in ähnlicher Struktur flächendeckend mit und ohne Einsprengungen um 1400 reichlich eingesetzt (Abb. 27).

9. Zusammenfassung

Die gotische Seccomalerei im Chor der Filialkirche von St. Georgen bei Fischlham, bis ins 20. Jh. als Wallfahrtskirche St. Georgen im Schauertal²⁴⁵ viel besucht, ist, soweit es die Wände anlangt, trotz starker Oberflächenverluste und des Fehlens einer Hälfte der Chorschlußwand dem Inhalte nach gut rekonstruierbar; hinsichtlich ihrer stilistischen Beurteilung ist bei weitgehendem Abrieb der Feinformen nur eine grobe Zuordnung möglich. Grundlage des figuralen Programms ist eine Folge der Vierzehn Nothelfer, erweitert durch eine weibliche Heilige, vermutlich Dorothea, und die sonst nicht zum Kanon der Gruppe zählenden Heiligen Sigismund und Johannes d. Täufer. Nicht ungewöhnlich ist dagegen die Einbeziehung der hl. Maria als Schutzmantelmadonna in den Nothelferkreis. Die Aufnahme des hl. Sigismund, dessen Verehrung in der Region gesichert ist, geht wohl auf lokale Einflüsse zurück; die Figur des Täufers läßt sich hingegen aus einer theologischen Konzeption motivieren, die die Bildidee der Deesis-Fürbitte aufnimmt und mit der Funktion der Nothelfer zusammenführt. Auf die zum Altar symmetrische Anordnung von Maria und Johannes ist ebenso zu verweisen wie auf eine Teufelsfigur nahe dem Scheitel der östlichen Stirnwand, in der sich vermutlich der Rest einer verkürzten Gerichtsszene oder einer Seelenwaage erhalten hat. Einschließlich einem verlorenen Ecclesiamedaillon über dem inneren Triumphbogenscheitel konstituiert sich so ein bemerkenswert geschlossenes und stimmiges Programmkonzept, das ganz dem eschatologischen Denken der Zeit entspricht. Eventuell im Gewölbe vorhanden gewesene Evangelistenbilder oder -symbole würden diesen Eindruck weiter vertiefen. Auch die Anordnung und Zusammensetzung der Nothelfergruppe in den einzelnen Wandsegmenten lassen auf sorgfältige und kompetente Überlegungen schließen, die über das bemerkenswerte theologische Konzept hinaus die Bedürfnisse der bäuerlichen Bevölkerung und die besondere Funktion der Kirche als Wallfahrtsstätte berücksichtigen. Die Mitwirkung einer qualifizierten Instanz bei der Konzeption des Bildprogramms ist unter diesen Umständen zu vermuten.

Der fragmentarische Zustand der Bilder erschwert nicht nur eine eingehende Stildiskussion, er verunklärt auch die künstlerische Leistung der Werkstatt in

²⁴⁴ PEŠINA, a. a. O., Abb. 218.

²⁴⁵ Kremsmünster, 1200 Jahre Benediktinerstift. Linz 1976, S. 331.

ihren Fähigkeiten, gute Bildideen mit Hilfe zweifellos reichlich vorhandener Muster umzusetzen. Nicht alle heute falsch oder primitiv wirkenden Formzüge waren dies objektiv gesehen von Anfang an. Und zum Verlust durch Abrieb und Zerstörung tritt die verfälschende Veränderung mancher Farbsubstanzen, die einen zum Urbild gegenteiligen Effekt hervorrufen kann. Doch bestätigen ebenso zahlreiche Verzeichnungen, Vereinfachungen und naive Formzüge die Nachrangigkeit der Werkstätte im Vergleich zu klösterlichen, städtischen oder adeligen Denkmälern²⁴⁶ der Umgebung. Auch fällt der starke Unterschied in der Maltechnik innerhalb des Bildensembles auf, soweit es Anlage und Abfolge von Kontur und Farbauftrag betrifft; er korreliert mit stilistischen Unterschieden, die nicht alleine aus dem Gebrauch verschiedenartiger Vorlagen erklärt werden können. Jedenfalls waren mehrere Hände am Werk, jedoch gleichzeitig und innerhalb derselben Werkstätte.

Das Formenrepertoire verweist wiederholt auf den böhmischen Raum, ohne daß verbindlich Vorbilder zu benennen wären. Es muß auch offen bleiben, ob diese Anregungen direkt vor den Originalen oder über eine bereits bestehende regionale Stiltradition aufgenommen wurden; eine Frage, die auch die genauere Datierung des Werkes berührt. Das älteste Figureschema wird an der Schutzmantelmadonna eingesetzt, soweit es ihre Körperbildung betrifft; die Klientenfigürchen wirken im Vergleich dazu fortschrittlicher. Gerade für die Gestaltung des Marienthemas ist aber auch mit stärkeren außerkünstlerischen Einflüssen zu rechnen. Als Typus ist die Figur aus dem sogenannten „Heilsspiegel“ abzuleiten. Traditionell geschlossen verbleiben auch die Bischöfe in ihrer ruhigen Konturierung, doch zeigen hier einige wenige erhaltene Binnenfalten die weiche Struktur böhmischer Vorbilder; am fortschrittlichsten wirken die Königsgestalten der Südwand, leicht und locker bewegt und mit sprechender Gestik. Die Drachenkampfszene läßt trotz der altertümlichen Grundstruktur in ihrer kleinteiligen und dekorativen Ausformung den Internationalen Stil der Jahrhundertwende ahnen. Insgesamt ergibt sich zusammen mit den kostümkundlichen Merkmalen eine Datierung in das letzte Viertel des 14. Jh. Das auffallende Rahmenmotiv und das Ausmalungssystem entsprechen dieser Datierung. Einige Zeit vor dem besprochenen Bilderzyklus entstand eine Serie von kleinen Apostelkreuzen mit hakenförmig gekrümmten Eckfortsätzen.²⁴⁷ Die erste Erwähnung der Kirche, 1414, ist nicht direkt mit einem künstlerischen Anlaß verbunden,²⁴⁸ sie liegt auch für den Chorbau und seine Malerei zu spät, doch könn-

²⁴⁶ Ohne zeitliche Bedachtnahme: Schreibatelier von St. Florian, Fresken von Enns-Lorch, Fresken der Burgkapelle Clam. Vergl. LANC 1993, a. a. O.

²⁴⁷ Sehr ähnliche Form in Dalesice, Kirche Hll. Peter und Paul, PEŠINA, a. a. O., Abb. 19. PEŠINA datiert 1. Viertel 14. Jh. Zur Form des Kreuzes vergl. LCI, a. a. O., 2, Sp. 576.

²⁴⁸ DEHIO, Oberösterreich, a. a. O., S. 277, entnommen: SCHIFFMANN, Konrad: Die mittelalterlichen Stiftsurbare des Erzherzogtums Österreich ob der Enns, Wien-Leipzig 1912, I. Teil, S. 36. Freundlicher Hinweis Dr. Walter ASPERNIG, Wels.

te um diese Zeit der Anbau des Langhauses erfolgt sein.²⁴⁹ Schon 1909 referierte P. Augustin Rauch²⁵⁰ eine „Vermutung“, daß der Chor Ende 14. Jh. oder Anfang 15. Jh., das Langhaus erst Mitte 15. Jh. errichtet worden sei; eine Datierung, die sich nunmehr auf Mitte 14. Jh. (Chorbau) und 1. Viertel 15. Jh. (Langhaus) näher eingrenzen läßt.²⁵¹ Ca. 1570, zur Zeit heftiger religiöser Zwistigkeiten, haben Eindringlinge den mittleren Bischof oberhalb der Sakristeitüre, Dionysius oder Nikolaus, ausgekratzt und das Gesicht des hl. Erasmus beschädigt. Etwa drei Jahrzehnte später entstand eine gegenreformatorische Ausmalung, von der einige Schriftzüge in den Wandfeldern belassen wurden; Mitte 17. und 19. Jh. folgten abermals neue Dekorationen im Stile ihrer Zeit, sie werden teilweise in einem „Gewölbefenster“ dokumentiert. Die jetzt wiedergewonnene gotische Malerei wurde in den Jahren 1994 bis 1996 freigelegt und restauriert.²⁵²

Das Ergebnis ist nicht erstrangig im künstlerischen und kunsthistorischen Sinn, es vertritt aber das in ländlichen Gebieten und für breite Volksschichten vorgesehene und insgesamt der Zahl nach vorherrschende Kunstschaffen des späten Mittelalters in dieser Region. Auch als Beispiel einer bäuerlichen Wallfahrtsstätte, ihrer theologischen Konzeptualisierung und deren ikonographischer Umsetzung bildet St. Georgen im Schauertal einen bemerkenswerten Zugewinn im oberösterreichischen Denkmalbestand.

²⁴⁹ Heraldische Beurteilung eines nicht lesbaren Siegels aus dem rechten Seitenaltar von St. Georgen, Bischöfl. Archiv Passau, Schreiben Dr. WURSTER, 16. Mai 1994: Gemäß der Siegelform vor 1430, wahrscheinlich „um 1400“. Brief im Pfarrarchiv Fischlham. Auch das erwähnte Friesband unter dem Sakristeidach entspricht stilistisch dieser Zeit. Ein jüngster Urkundenfund des Stiftsarchivars von Kremsmünster, Prof. Dr. P. Rupert FROSCHAUER OSB, dem wir für diese Mitteilung freundlich danken, nennt 1425 St. Georgen als „St. Georg im Seebach“ mit einem zugehörigen Zechmeister.

²⁵⁰ RAUCH, a. a. O., S. 239.

²⁵¹ Ein im Dachraum der Kirche in der ehemal. Stirnmauer über dem Triumphbogen befindliches Steinköpfchen wäre mit dem Chorbau zu datieren, falls es sich nicht um eine auswärtige Spolie handelt. Zur altertümlichen Raumstruktur des Bauwerkes verweist Buchowiecki auf das Weiterleben der alten (hölzernen) Blockbauweise. BUCHOWIECKI, Walter: „Die gotischen Kirchen Österreichs“, Wien 1952, S. 300.

²⁵² Vielfachen Dank für Unterlagen, Hilfeleistungen und Verständnis schuldet der Verfasser dem Pfarrer von Steinerkirchen und Fischlham, Dr. P. Gregor HUMER OSB.

Literatur und Quellen

- Andergassen, Leo: „Die Wandmalereien in der Burgkapelle von Schloß Tirol“, im Katalog: „Eines Fürsten Traum, Meinhard II. - Das Werden Tirols“, Innsbruck 1995.
- Anderlič, Jože und Zadnikar, Marijan: „Kunst in Slowenien“, Wien-München 1985.
- Aufhauser, Johannes Baptist: „Das Drachenwunder des hl. Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung.“ Leipzig 1911. (Byzantinisches Archiv. Heft 5)
- Barth, P. Hilarius M.: „Regensburg: Dominikanerkirche“, Schnell u. Steiner Kunstführer Nr. 48, 2. Aufl., München 1973.
- Baum, Elfriede: „Katalog des Museums Mittelalterlicher Österr. Kunst“, Wien 1971.
- Belting, Hans: „Bild und Kult“, München 1990.
- Belting-Ihm, Christa: „Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna“, in: Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Jg. 1976. Heidelberg 1976.
- Biedermann, Gottfried: „Katalog. Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum. Mittelalterliche Kunst“, Graz 1982.
- Boehn, Max von: „Die Mode. Menschen und Moden im Mittelalter vom Untergang der alten Welt bis zur Renaissance“, München 1925.
- Braun, Josef: „Tracht und Attribute der Heiligen in der Deutschen Kunst“, Stuttgart 1943.
- Braunfels-Esche, Sigrid: „Sankt Georg. Legende, Verehrung, Symbol“, München 1976.
- Buchowiecki, Walter: „Die gotischen Kirchen Österreichs“, Wien 1952.
- Buchowiecki, Walter: „Die Wand-, Buch- und Tafelmalerei“, in: „Gotik in Österreich“, Wien-Hannover-Bern 1961.
- Buchowiecki, Walter: „Wand- und Tafelmalerei“, im Katalog: „Gotik in Österreich“, Krems 1967, S. 64 ff.
- Clark, Kenneth: „The Nude“, Harmondsworth 1960.
- Dehio, Georg: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern V: Regensburg und die Oberpfalz, Darmstadt 1991.
- Dehio, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bd. 6: Baden-Württemberg, Darmstadt 1964.
- Dehio, Georg: Handbuch der Kunstdenkmäler Österreichs, Oberösterreich. 3. Auflage, Wien 1958.
- De Nicola, Giacomo: „L' affresco di Simone Martini ad Avignone“, in: L' Arte, Anno IX, Jg. 1906, Rom 1906, S. 336 ff., Fig. 1.
- Demus, Otto: „Romanische Wandmalerei“, München 1968.
- Demus, Otto: „Zu den Freskenzyklen des letzten Jahrzehnts“, in: Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XXIII. Jg. 1969, Wien 1969.
- Demus, Otto: „Die spätgotischen Altäre Kärntens“, Klagenfurt 1991.
- Dorn, P. Theophilus OSB: „Abriss der Baugeschichte Kremsmünsters“, Linz 1931.
- Dorsch, Klaus J.: „Georgszyklen des Mittelalters. Ikonographische Studien zu mehrszelligen Darstellungen der Vita des hl. Georg in der abendländischen Kunst unter Einbeziehung von Einzelszenen des Martyriums.“ Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte, Bd. 28. Frankfurt-Berlin-New York 1983.
- Egger, Hanna: „Franziskanischer Geist in mittelalterlichen Bildvorstellungen“, im Katalog: „800 Jahre Franz von Assisi“, Krems-Stein 1982, S. 471 ff.
- Elsen, A.: „Der Dom zu Regensburg“, Bd. I: Glasfenster. Berlin 1940.
- Erdmann, Wolfgang: „Die Reichenau“, 10. Aufl., Königstein im Taunus 1993.
- Euler, Bernd: „Aktuelle Entdeckungen mittelalterlicher Wandmalereien in Oberösterreich“, im 44. Mitteilungsblatt Verein f. Denkmalpflege in OÖ., Linz 1990.
- Feldges, Uta: „Landschaft als topographisches Porträt. Der Wiederbeginn der europäischen Landschaftsmalerei in Siena“, Bern 1980.
- Frodl, Walter: „Die got. Wandmalerei in Kärnten“, Klagenfurt 1944.
- Frodl, Walter: „Mittelalterliche Wandmalerei in Österreich“, im Katalog: „Mittelalterliche Wandmalerei in Österreich“, Wien 1970.
- Fuhrmann, Franz: „Maria Pfarr.“ Christl. Kunststätten Nr. 2. 3. Aufl., Salzburg 1972.
- Gamber, Ortwin: „Der Krieger im Mittelalter“, St. Pölten 1942.
- Gamber, Ortwin: „Harnischstudien“, im Jahrbuch d. Kunsthist. Sammlungen in Wien, Band 50/1953, S. 53 ff.

- Ginhart, Karl: „Die gotische Bildnerei in Wien“, in: „Geschichte der Bildenden Kunst in Wien“, Neue Reihe, VII, 1, Plastik in Wien. Wien 1970.
- Huizinga, Johan: „Herbst des Mittelalters“, 11. Aufl., Stuttgart 1975.
- Jakobus de Voragine: „Legenda aurea.“ Aus dem Lateinischen von Richard Benz. 11. Aufl., Stuttgart 1993.
- Jenni, Ulrike: „Vom mittelalterlichen Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit“, im Katalog: „Die Parler und der Schöne Stil“, Köln 1978, Bd. 3.
- Kaftal, Georg: „Saints In Italian Art: Iconography Of The Saints In Central And South Italian Schools Of Painting“, Florenz 1965.
- Kastner, Otfried und Ulm, Benno: „Mittelalterliche Bildwerke im oö. Landesmuseum“, Linz 1958.
- Katalog: „Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum. Mittelalterliche Kunst“, Graz 1982.
- Katalog: „Dom- und Diözesanmuseum Wien“, Wien 1987.
- Katalog: „Europäische Kunst um 1400“, Wien 1962.
- Katalog: „800 Jahre Franz von Assisi“, Krems-Stein 1982.
- Katalog: „Eines Fürsten Traum, Meinhard II. - Das Werden Tirols“, Innsbruck 1995.
- Katalog: „Der hl. Johannes v. Nepomuk“, Passau 1971.
- Katalog: „Gotik: Prag um 1400. Der Schöne Stil. Böhmisches Malerei und Plastik in der Gotik“, Wien 1990.
- Katalog: „Gotik in Österreich“, Krems 1967.
- Katalog: „Gotik in der Steiermark“, St. Lambrecht 1978.
- Katalog: „Gotik in Slowenien“, Laibach 1995.
- Katalog: „Maximilian I“, Wien 1959.
- Katalog: „Maximilian I“, Innsbruck o. J. (1969 ?).
- Katalog: „Der Meister von Großlobming“, Wien 1994.
- Katalog: „Mittelalterliche Wandmalerei in Österreich“, Wien 1970.
- Katalog: „Die Parler und der Schöne Stil“, 3 Bde., Köln 1978.
- Katalog: „Simone Martini e 'chompagni“, Siena, 1985.
- Katalog: „Spätgotik in Salzburg“, Salzburg 1972.
- Katalog: „Der heilige Wolfgang in Geschichte, Kunst und Kult“, St. Wolfgang 1976.
- Katalog: „Zeit der frühen Habsburger“, Wiener Neustadt 1979.
- Keller, Harald: „Die Kunstlandschaften Italiens“, 2. Aufl., München 1965.
- Keller, Hiltgart L.: „Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten“, 2. Aufl., Stuttgart 1970.
- Kindler: Kindlers Malerei Lexikon, München 1976.
- Kodolitsch, G.: „Die Fresken zu St. Veit in Altenmarkt, Weststeiermark“, in ÖZKD XXIII, Jg. 1969, S. 193 ff., Abb. 226.
- Koller, Manfred: „Zur Technik und zur Erhaltung mittelalterlicher Wandmalerei“, im Katalog: „Mittelalterliche Wandmalerei in Österreich“, Wien 1970.
- Krasa, Josef: „Die Handschriften König Wenzels IV“, Wien 1971.
- Kremsmünster, 1200 Jahre Benediktinerstift. Linz 1976.
- Kretzenbacher, Leopold: „Die Seelenwaage“, Klagenfurt 1958.
- Kühnel, Harry (Hrsg.): „Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung“, Stuttgart 1992.
- Lanc, Elga: „Der Teufel mit dem Sündenregister in Schöngrabern. Ein Beispiel zum Problemkreis mittelalterlicher Realitätsauffassung“, in: ÖZKD XXXI, Jg. 1977, S. 126 f.
- Lanc, Elga: „Zu franziskanischen Darstellungen in der mittelalterlichen Wandmalerei außerhalb Italiens“, im Katalog: „800 Jahre Franz von Assisi“, Krems-Stein 1982.
- Lanc, Elga: „Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich“, Wien 1983.
- Lanc, Elga: „Die spätromanischen Wandmalereien“, in: „Pfarrkirche St. Georgen ob Judenburg“, St. Georgen ob Judenburg 1989.
- Lanc, Elga: „Wandmalerei-Ausstattungen des 14. Jahrhunderts in Oberösterreich“, in: Umeni, Bd. XLI/1993, Heft 3/4, S. 170 f.
- Lazarev, Viktor: „Old Russian Murals And Mosaics“, London 1966.
- LCI: Lexikon der christlichen Ikonographie, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968.
- Leisch-Kiesl, Monika: „Die Schutzmantelmadonna. Entstehung, Bedeutung und theologische Implikationen.“ Theologische Diplomarbeit, Linz 1983.
- Levac, Brain P.: „Hexenjagd“, München 1995.

- Lipp, Franz C.: „Kult und volkstümliche Verehrung des hl. Wolfgang“, im Katalog: „Der heilige Wolfgang“, St. Wolfgang 1976.
- Lhotzky, Alphons: „Die Zeitenwende um das Jahr 1400“, im Katalog: „Europäische Gotik um 1400“, Wien 1962, S. 5 ff.
- LThK: Lexikon f. Theologie und Kirche, 10 Bde und Registerband, 2. Aufl., Freiburg i. Br. 1957 ff.
- Luger, Walter: „St. Leonhard b. Pucking“, Linz o. J.
- Maier, Marinus OSB: „Früher Georgskult im altbayerischen Raum“, in den Abhandlungen der bayerischen Benediktinerakademie, Bd. IX, München 1965.
- Matějček, Antonín u. Pešina, Jaroslav: „Gotische Malerei in Böhmen“, 4. Aufl., Prag 1955.
- Meda, Alba: „Gli Affreschi delle Crite Eremite Pugliesi“, Roma MCMXXXIX.
- Michler, Jürgen: „Gotische Ausmalungssysteme am Bodensee“, im Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 23, 1986.
- Michler, Jürgen: „Gotische Wandmalerei am Bodensee“, Friedrichshafen 1992.
- Mohr, Angela: „Die Schutzmantelmadonna von Frauenstein in Oberösterreich“, 2. Aufl., Steyr 1986.
- Mohr, Angela: „Schutzmantelmadonnen in Oberösterreich“, Steyr 1987.
- Mohr, Angela: „Stadtkirchen“, Steyr 1993.
- Morper, J. J.: „Vierzehnheiligen“, München 1950.
- Neumüller, P. Willibrord OSB: Kommentar zum „Speculum Humanae Salvationis“, Faksimile-Ausgabe des Codex Cremifanensis 243, Graz 1972.
- Ocherbauer, Ulrich: „Die Wandmalerei der Steiermark im XIV. Jahrhundert.“ Dissertation, Universität Graz, 1954, 2 Bände.
- Ocherbauer, Ulrich: „Neuentdeckte gotische Wandmalereien in der Stiftskirche von St. Lambrecht“, in: ÖZKD XXXI, Jg. 1967, S. 84 ff.
- Ocherbauer, Ulrich: „Wandmalerei“, im Katalog: „Gotik in der Steiermark“, St. Lambrecht 1978, S. 94 ff.
- ÖKT: Österreichische Kunsttopographie
Österreichische Kunsttopographie Bd. XXX: Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Braunau. Wien 1947.
Österreichische Kunsttopographie Bd. XXXV: Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirkes Murau. Wien 1964.
- ÖZKD: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege.
- Onasch, Konrad: „Ikonen“, Berlin 1961.
- Pace, Valentino: „Apulien, Basilicata, Kalabrien“, Kunstdenkmäler in Italien, Hrsg. Reinhard Hootz. Darmstadt 1994
- Pächt, Otto: „Österreichische Tafelmalerei der Gotik“, Augsburg-Wien 1929.
- Pächt, Otto: „Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunstsprache“, im Katalog: „Europäische Kunst um 1400“, Wien 1962, S. 2 ff.
- Pešina, Jaroslav: „Gotická Nástěnná Malba V Zemích Českých I, 1300 - 1350“, Prag 1958.
- Poeschke, Joachim: „Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien“, München 1985.
- Polzer, Susanne: „Schutzmantelmadonnen in Innerösterreich“, Diplomarbeit, Universität Graz, 1991.
- Raimann, Alfons: „Gotische Wandmalerei in Graubünden. Die Werke des 14. Jh. im nördl. Teil Graubündens und im Engadin“, Disentis 1985.
- Randlinger S.: „Die Verehrung des hl. Sigismund, des zweiten Diözesanpatrons, in Freising“, in: „Wissenschaftl. Festgabe zum zwölfhundertjährigen Jubiläum d. hl. Korbinian“, München 1924.
- Rappersberger, Othmar: „Die Stadtpfarrkirche von Freistadt“, 2. Aufl., Linz 1989.
- Rasmo, Nicolò: „Wandmalereien in Südtirol“, Bozen 1973.
- Rauch, P. Augustin OSB: „Die Pfarre Fischlham und das Schloß Pernau a. d. Traun“, Ablichtung einer Handschrift von 1906 im Pfarrarchiv Fischlham.
- Reichmann, Felix: „Gotische Wandmalerei in Niederösterreich“, Zürich-Wien-Leipzig 1925.
- Saliger, Arthur: „Dom- und Diözesanmuseum Wien“, Wien 1987.
- Schiffmann, Konrad: „Die mittelalterlichen Stiftsurbare des Erzherzogtums Österreich ob der Enns“, Wien-Leipzig 1912.
- Schiller, Gertrud: „Ikonographie der christl. Kunst“, Gütersloh 1980.
- Schmidt, Gerhard: „Die Malerschule von St. Florian“, Linz 1962.
- Schmidt, Gerhard: „Die Armenbibeln des 14. Jahrhunderts“, Graz-Köln 1959.
- Schmidt, Gerhard: „Die Wandmalereien in der Schloßkapelle zu Steyregg“, im Kunstjahrbuch der Stadt

- Linz, Wien 1964, S. 37 ff.
- Schmidt, Gerhard: „Malerei bis 1450. Tafelmalerei, Wandmalerei, Buchmalerei.“ In: „Gotik in Böhmen“, Hrsg. Karl M. Swoboda, München 1969.
- Schmidt, Gerhard: Rezension der Faksimile-Ausgabe des „Speculum Humanae Salvationis“, CC 243, Graz 1972, in: „Kunstchronik“, Reg. 27, Jg. 1974, München 1974, S. 152 ff.
- Schmidt, Gerhard: „Gotische Bildwerke und ihre Meister“, Wien-Köln-Weimar 1992.
- Schulthes, Lothar: „Prag und Wien um 1400“, im Katalog: „Gotik: Prag um 1400. Der Schöne Stil. Böhmisches Malerei und Plastik in der Gotik“, Wien 1990, S. 25 ff.
- Schulthes, Lothar: „Die mittelalterliche Plastik in und um Steyr“, in: Koch, Rudolf u. Prokisch, Bernhard: „Stadtpfarrkirche Steyr“, Steyr 1993.
- Schulthes, Lothar: „Der Meister von Großlobming und die österr. Kunst des späten 14. Jahrhunderts“, im Katalog: „Der Meister von Großlobming“, Wien 1994, S. 31 ff.
- Skronkova, Olga: „Die Mode der gotischen Frau“, Prag 1954.
- Speculum Humanae Salvationis: Faksimile-Ausgabe des Codex Cremifanensis 243. Graz 1972. Mit einem Kommentar von P. Willibrord Neumüller OSB.
- Spitzing, Günter: „Lexikon byzantinisch-christlicher Symbole“, München 1989.
- Stange, Alfred: „Deutsche Malerei der Gotik“, Bd. 10: Salzburg, Bayern und Tirol in der Zeit 1400 - 1500. München-Berlin 1960. Band 11: Österreich und der ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit 1400 - 1500. München-Berlin 1961.
- Sussmann, Vera: „Maria mit dem Schutzmantel“, im Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft Bd. V, Marburg 1929, S. 285 ff.
- Taube, Otto Freiherr von: „Zur Ikonographie St. Georgs in der italienischen Kunst“, im Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Bd. VI, 1911, II. Halbband, S. 186 ff.
- Thiel, Erika: „Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart“, Berlin 1980.
- Thieme-Becker: „Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler“, 37 Bde., Nachdruck, München 1992.
- Van der Meulen, Jan und Hohmeyer, Jürgen: „Chartres“, Köln 1984.
- Volbach, Wolfgang: „Der Heilige Georg.“ Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 199. Heft. Straßburg 1917.
- Wagner E., Drobná Z., Durdík J.: „Tracht, Wehr und Waffen des späten Mittelalters (1350 - 1450)“, Prag 1957.
- Wasner, Johann Christoph: „St. Wolfgangus, deß H. Beichtigers und Bischoffen zu Regensburg Herkommen. Leben und Ableben ...“, Salzburg 1599.
- Wibiral, Norbert: „Die hochgot. Wandmalereien in der ehem. Turmkapelle (Frauenturm) des Pilgerhospizes der Johanniter in Enns“, in: ÖZKD, Jg. 1979/80, S. 135 ff.
- Wibiral, Norbert: „Neufunde mittelalterlicher Wandmalereien 1959 - 1968“, in: ÖZKD XXIII, Jg. 1969, S. 170 f.
- Woisetschlager-Mayer, Inge: „Die Kunstwerke des Stiftes Göss“, in: „Stift Göss. Geschichte und Kunst“, Wien-Linz-München 1961.
- Wyss, Alfred: „Razén/Rhazüns“, 2. Aufl., Bern 1986.
- Zinnhobler, Rudolf: „700 Jahre Pfarre Fischlham“, Wels 1967.
- Zykan, Joseph: „Die ehem. Dominikanerkirche in Krems und ihre urspr. Polychromierung“, in: ÖZKD XXI, Jg. 1967, S. 89 ff.



Abb. 01 Drachenkampf.



Abb. 02 Drachenkampf, Detail: Prinzessin mit Burg.



Abb. 03 Schutzmantelmadonna und hl. Blasius



Abb. 04 Hll. Leonhard und Antonius.



Abb. 05 Epitaph Ulrich Reicheneker, um 1410. Landesmuseum Joanneum, Graz. Ulrich Reicheneker und hl. Georg.



Abb. 06 Staraya Ladoga, um 1167. Hl. Georg und Prinzessin.



Abb. 07 Schlangenwunder des hl. Georg. 14. Jh. Tretjakov-Galerie, Moskau.



Abb. 08 Drachenkampf, um 1440. St.Gandolf in Kärnten.



Abb. 09 Drachenkampf, um 1350. Rhäzüns (Graubünden).

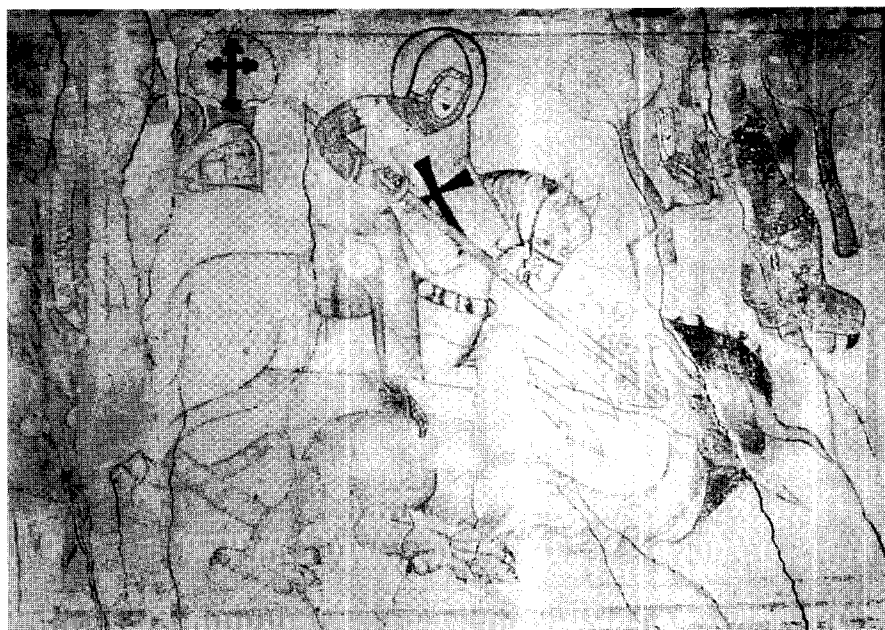


Abb. 10 Drachenkampf, 1363. Bregenz, Martinsturm.

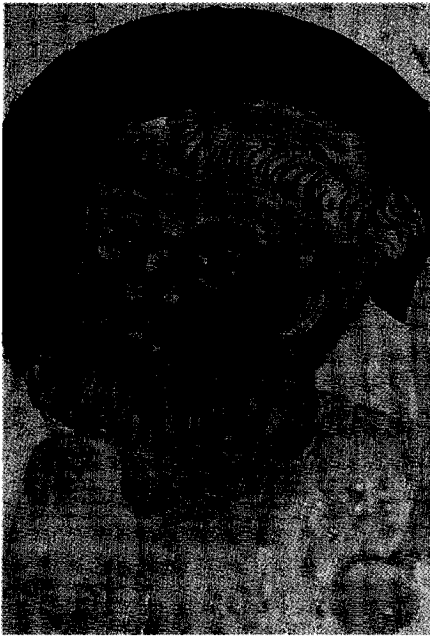


Abb. 11 Hl. Leonhard, Detail.



Abb. 12 Teufel.



Abb. 13 Hll. Johannes d. T., Sigismund und Oswald, Achatius.



Abb. 14 Hl. Oswald, Detail. Während der Freilegung.



Abb. 15 Hll. Wolfgang und Erasmus. Unbekannte weibl. Heilige.



Abb. 16 Hl. Erasmus, Detail. Während der Freilegung.



Abb. 17 Randornament, Einzelmotiv.



Abb. 18 Gewölbefenster: Ornamentmalerei 14. Jh., um 1600, Mitte 17. Jh.



Abb. 19 Schutzmantelmadonna, um 1315. Simone Martini. Siena, Pinacoteca Nazionale.



Abb. 20 Schutzmantelmadonna, Speculum Humanae Salvationis, um 1330. Cod. Crem. 243, fol. 43v.



Abb. 21 Schutzmantelmadonna, um 1350. Stadtkirchen, BH Steyr.



Abb. 22 Schreibern der Teufel, 2. V. 14. Jh. Schönggrabern.



Abb. 23 Hl. Petrus, Musterbuch, Böhmen, 1. V. 15. Jh. Detail. Wien, Kunsthistorisches Museum.



Abb. 24 Hl. Petrus, Vorzeichnung, um 1357. Burg Karlstein, Kreuzkapelle.



Abb. 25 Kurfürsten, um 1400. Goldenen Bulle. Wien, Nationalbibliothek, Cod. 388, fol. 34 r. Detail.



Abb. 26 Hl. Wolfgang aus St. Dionysen, Steiermark, um 1400.



Abb. 27 Gewölbedekoration, 2. V. 15. Jh. Pöchlarn, Friedhofskapelle.