

ÖZKD

Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege

LXXV • 2021 • Heft 3/4

FOKUS – Gozzoburg, Johannes- und Katharinenkapelle

Besitzergeschichte der domus Gozzonis

Das Haus des Stadtrichters Gozzo

Wandmalereien der Johannes- und
Katharinenkapelle

Schicht für Schicht – Hinweise zur Restaurierung

Denkmal erforscht

Dominicans and the Holy Blood

Wall-Painting after Chinese Fashion

Schlachtengemälde: Belagerung und Entsatz der
Stadt Wien

Ikonologie des Neptunbrunnen in Schönbrunn



TITELBILD

Gozzoburg in Krems/Niederösterreich
Detail aus der Johannes- und Katharinenkapelle

Foto: Diplom-Restauratoren Tinzl
Umschlaggestaltung: Bundesdenkmalamt, Johannes Thaler, Paul Mahringer

Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege

LXXV · 2021 · Heft 3/4

Die „ÖSTERREICHISCHE ZEITSCHRIFT FÜR KUNST UND DENKMALPFLEGE“ erscheint in der Nachfolge der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“ (Band I / 1856 – Band XIX / 1874), der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“, Neue Folge (Band I / 1875 – Band XXVIII / 1902), der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“, III. Folge (Band I/1902 – Band IX/1910), der „Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege“, III. Folge (Band X / 1911 – Band XVI / 1918), der „Mitteilungen des Staatsdenkmalamtes“ (Band I / 1919, der ganzen Folge Band 63), der „Mitteilungen des Bundesdenkmalamtes“ (Band II / 1924, der ganzen Folge Band 64–68), der „Zeitschrift für Denkmalpflege“ (Band I / 1926/27 – Band III / 1928/29), der Zeitschrift „Die Denkmalpflege: Zeitschrift für Denkmalpflege und Heimatschutz“ (Band IV / 1930 – Band VII / 1933), der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Denkmalpflege“ (Band VIII / 1934 – Band XVI / 1944), der Zeitschrift „Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege“ (Band I / 1947 – Band V / 1951) und erscheint ab dem Jahrgang 1952 (Band VI) unter dem Titel „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege“.

Impressum

Herausgeber: Bundesdenkmalamt, Paul Mahringer
Redaktionsleitung: Johannes Thaler
Redaktionsteam: Michael Schiebinger, Bettina Withalm
Satz und Layout: Martin Spiegelhofer, Druckerei Berger, Horn

Hersteller: Druckerei Berger, Horn
ISSN: 0029-9626

Inhalt

Paul Mahringer

Vorwort5

FOKUS – Gozzoburg, Johannes- und Katharinenkapelle

Hermann Fuchsberger

Zur Restaurierung und (Teil-)Rekonstruktion der Johannes- und Katharinenkapelle.....8

Helga Schönfellner-Lechner

Besitzergeschichte der *domus Gozzonis* in Krems im Mittelalter.....12

Günther Buchinger / Paul Mitchell / Doris Schön

Die *domus Gozzonis* in Krems an der Donau –

Das Haus des Stadtrichters Gozzo aus dem 13. Jahrhundert.....24

Günther Buchinger / Christoph Tinzl / Andreas Zajic

Die Wandmalereien der Johannes- und Katharinenkapelle.....47

Heike Fricke-Tinzl

Schicht für Schicht – Vom Ent-Bergen früherer Herrlichkeit. Hinweise zur

Projektgenese und Restaurierung der Johannes- und Katharinenkapelle.....120

Denkmal erforscht – International

Ferenc Veress

The Dominicans and the Holy Blood: From Late Medieval Devotion to

Baroque Piety. Cases in Austria, Hungary and Romania.....136

Jan Chlíbač / Jiří Roháček

Spätmittelalterliche böhmische Sepulkralskulptur aus Adneter Marmor.....152

Lucie Olivová

Wall-Painting after Chinese Fashion in Bohemia.....176

Dubravka Botica

Die Werkstatt Johann Georg Stenggs und ihre Auswirkungen auf die

Sakralarchitektur in Nordkroatien.....195

Denkmal erforscht – Österreich

Walter Albrecht

Belagerung und Entsatz der Stadt Wien im September 1683 – Autorenschaft eines bekannten Schlachtengemäldes im Heeresgeschichtlichen Museum festgestellt.....208

Peter Grau

Die Bitte der Thetis – Ein Neuansatz zur Ikonologie des Neptunbrunnen in Schönbrunn.....228

Brigitte Ponta-Zitterer

Der Spanheimer-Brunnen in Klagenfurt. Ein Spätwerk von Josef Kassin mit bewegter Geschichte.....235

REZENSIONEN

Patrick Schicht

Vladislav Razím, Středověká opevnění českých měst 3 (Stadtbesfestigungen in Tschechien), Band 3.....245

Andreas Lehne

Eva Berger, Flachdach, Dachterrasse, Dachgarten. Eine kleine Wiener Geschichte des Wohnens im Freien „zwischen Himmel und Erde“.....247

Manfred Koller

Frank Matthias Kammel / Katja Putzer / Anna Pawlik / Elisabeth Taube, Die Nürnberger. Totenschilder des Spätmittelalters im Germanischen Nationalmuseum, Bestandskatalog, 2 Bände.....248

ENGLISH ABSTRACTS / ENGLISCHE KURZFASSUNGEN.....251

MITARBEITER:INNEN DIESES HEFTES.....255

ABBILDUNGSNACHWEIS.....256

Vorwort

Die Österreichischen Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege erstrahlt in neuem Design und neuem Grundkonzept. So weist künftig jede Nummer unter der Rubrik „FOKUS“ einen Schwerpunkt auf. Neben dem jeweiligen Fokus gibt es unter den Rubriken „Denkmal erforscht“ und „Denkmal diskursiv“ die Möglichkeit, andere thematische Beiträge zu publizieren. Künftig soll es auch möglich sein, kleinere Artikel über Restaurierungen oder jüngst erfolgte Unterschutzstellungen, neben Rezensionen und Tagungsberichten im Berichtteil zu veröffentlichen.

Die vorliegende Ausgabe weist den Schwerpunkt „FOKUS – Gozzoburg, Johannes- und Katharinenkapelle“ auf. Über die Genese der Restaurierung und Teil-Rekonstruktion informiert der Landeskonservator Hermann Fuchsberger, danach folgen Beiträge zu Besitzer- und Architekturgeschichte, zu Bauforschung sowie schwerpunktmäßig zu Wandmalerei und Restaurierung.

Die Rubrik „Denkmal erforscht“ setzt diesmal internationale und österreichische Schwerpunkte vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert: von der Heilig-Blut-Verehrung der Dominikaner über böhmische Sepulkral-Skulptur bis hin zu Chinoiserie in Böhmen; von der Feststellung der Autorenschaft eines Schlachtengemäldes der Wiener Türkenbelagerung von 1683 über eine Neuinterpretation des Neptunbrunnen in Schönbrunn bis hin zur bewegten Geschichte des Klagenfurter Spanheimer-Brunnen im 20. Jahrhundert.

Paul Mahringer



FOKUS – Gozzoburg, Johannes- und Katharinenkapelle



Zur Restaurierung und (Teil-) Rekonstruktion der Johannes- und Katharinenkapelle

Die neben dem Bestand im sogenannten Freskenraum im ehemaligen Turmbereich kunsthistorisch bedeutendsten Räume der Gozzoburg, zwei Kapellen aus der Zeit um 1260 am westlichen und östlichen Ende des Baukomplexes, waren bei der von Groh & Wagner Architekten im Jahr 2007 abgeschlossenen Revitalisierung mit prominent platziertem Neubau am Oberen Markt in nicht restauriertem Zustand – als *work in progress* bezeichnet – stehen geblieben.¹ Gleichwohl hatte man in den beiden Kapellen, der Johannes- und Katharinenkapelle und in der wesentlich kleineren Torturmkapelle, bereits Fakten geschaffen. Sechs Jahre später, bei meinem Antrittsbesuch als neuer Landeskonservator, meinte der damalige Landeshauptmann Erwin Pröll, es sei für die Kulturhauptstadt Niederösterreichs kein Ruhmesblatt, wenn das Land Niederösterreich, das Bundesdenkmalamt und die Stadtgemeinde Krems als Eigentümerin,² gemeinsam nicht in der Lage wären, die Restaurierung der Kapellen endlich umzusetzen. Dem konnte ich nur beipflichten.

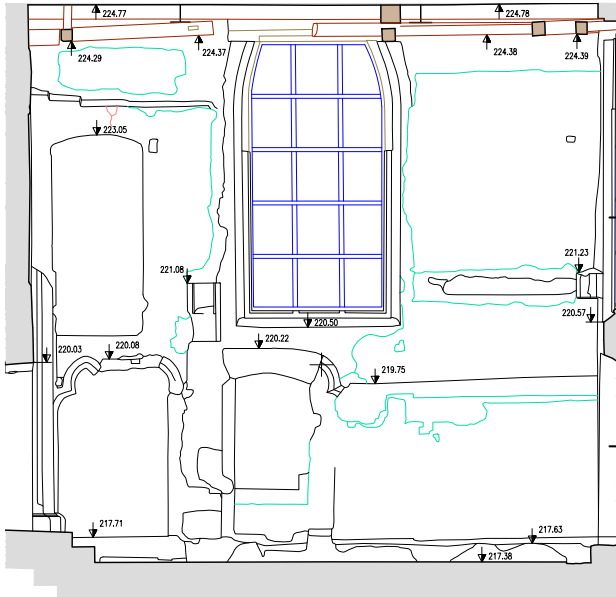
Ganz bewusst setzte ich dann die Restaurierung der frühgotischen Johannes- und Katharinenkapelle, die unmittelbar an die Amtsräume des Landeskonservatorats für Niederösterreich anschließt, an die erste Stelle eines zwischen dem Land Niederösterreich und dem Bundesdenkmalamt vereinbarten 10-Punkteprogramms. Daher fühle ich mich als verantwortlicher Denkmalpfleger nun auch verpflichtet, die damalige Ausgangslage und die entscheidenden Schritte zur Restaurierung und Teil-Rekonstruktion an dieser Stelle einleitend zusammenzufassen. In der Johannes- und Katharinenkapelle waren Fakten geschaffen, nicht nur durch erste, für eine Phase von rund

acht Jahren konzeptlos anmutende Freistellungsarbeiten mit dem Abbruch von Zwischendecken und Trennwänden. Rund 800 Spolien, Fragmente bemalter Innenarchitektur aus Werkstein und Formziegel, hatte man zwar geborgen und im Keller unter der Gozzoburg gelagert, leider aber ohne Befundprotokolle zu ihrer Verortung: d. h. ihr letzter baulicher Kontext wurde nicht dokumentiert. Das zweite wesentliche Faktum ist bis heute wirksam, da es auch die Entscheidungen bei der Entwicklung des Restaurierungskonzeptes wesentlich beeinflusste. In der Bauphase 2005–2007 hatte man aus Kostengründen auf eine Erhöhung der Außenmauern zur Wiederherstellung der ursprünglichen Traufhöhe verzichtet und Stahlträger zur Sicherung der Dachkonstruktion und Herstellung einer neuen Decke eingezogen. Damit wurde in Kauf genommen, dass nicht nur den hohen, schon damals wieder geöffneten Lanzettfenstern der spitzbogige Abschluss fehlt, sondern auch, dass die neu errichtete Decke wieder abgetragen werden müsste, wenn man den frühgotischen Raum in ursprünglicher Höhe mit seinem Kreuzrippengewölbe eventuell zu einem späteren Zeitpunkt wiederherstellen wollte.

Der erste Schritt im Jahr 2013 war nun, eine umfassende Voruntersuchung zu organisieren. Zu diesem Zweck wurden die 800 Spolien im Rahmen einer militärischen „Kulturgüterschutzübung“ in eine große Lagerhalle gebracht: neun Gitterkörbe und drei Paletten wurden mit Hilfe des österreichischen Bundesheeres verladen, per LKW abtransportiert und in Allentsteig großflächig aufgelegt. Diese Maßnahme war notwendig, um die Planungs- und Rekonstruktionsarbeiten ohne entsprechende Budgets

1 Thomas Schwieren, Groh & Wagner Architekten, Die Revitalisierung der Gozzoburg aus Architektensicht, in: Gozzoburg, Stand der Dinge – September 2007, Hg. Bundesdenkmalamt, S. 28.

2 Später integriert in die Kremser Immobilien GesmbH.



Spolien Nordwand

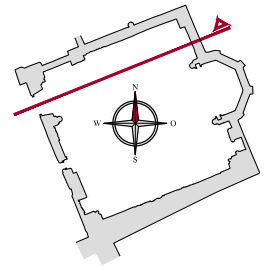


Abb. 1: Nordwand der Johannes- und Katharinenkapelle, Geodätische Vermessung lt. Ö-NORM A 6250-2, Porträtierende Darstellung, Stufe F

Aufnahme

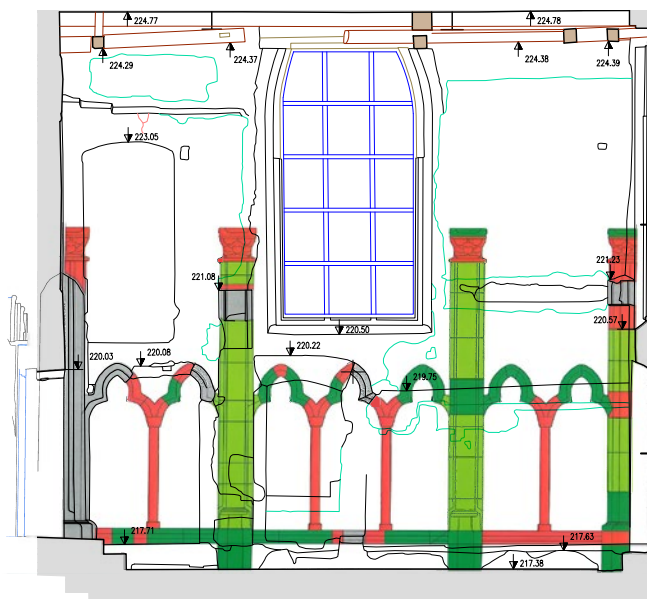
Faro Laser Scanner Focus 3D S120 und AutoCad Auswertung



Abb. 2: Nordwand der Johannes- und Katharinenkapelle, Bildplan lt. Ö-NORM A 6250-2, Bildverzerrung in zwei Ebenen

Aufnahme

Digitale Mittelformatkamera Mamiya 645 und Leica Tachymeter



Legende

- in situ
- vorhandene Steinteile
- zu restaurierende Steinteile
- nicht vorhandene Steinteile

Abb. 3: Nordwand der Johannes- und Katharinenkapelle, Bauteilkartierung

M1:50



Visualisierungen Spolien Nordwand

Abb. 4: Nordwand der Johannes- und Katharinenkapelle, Visualisierung, Fotomontage auf Grundlage der Bildentzerrung und der Bauteilkartierung



soweit voranzubringen, dass alle drei Förderstellen – Bund, Land und Stadtgemeinde Krems – rechtzeitig die entsprechenden Baukosten für die folgenden Jahre budgetieren konnten.

Während die bauhistorische Analyse und Kartierung der Spolien dem Kunsthistoriker und Bauforscher Günther Buchinger übertragen wurde (Abb. 3), erhielt das Vermessungsbüro Linsinger ZT den Auftrag zur formgetreuen Vermessung der Kapelle (Abb. 1, 2). Die fotorealistische Rekonstruktion übernahm mit Hanna Liebich die Architekturabteilung des Bundesdenkmalamtes (Abb. 4).

In zwei vor Ort veranstalteten Workshops im Mai 2013 und März 2014 konnten wir mit Kollegen der verschiedenen Fachabteilungen des Bundesdenkmalamtes, den freiberuflichen Bauforschern und Restauratoren unter der gemeinsamen Leitung mit Fachdirektor Bernd Euler-Rolle ein zweistufiges Restaurierungskonzept entwickeln. Denn die Eigentümerin forderte ein Finanzierungskonzept, um die entsprechenden Mittel für die erste Stufe bereitzustellen. Die Diskussion über das Restaurierziel, angelegt zwischen den konträren Positionen einer konsequenten Rekonstruktion mit Wiederherstellung des zerstörten Gewölbes einerseits und einer Konservierung des Ist-Zustands andererseits, führte zu dem Schluss, dass sich die Denkmalpflege als Wertedisziplin zu verstehen habe, „die im öffentlichen Interesse handelt und sich für die Erhaltung der verschiedenen Denkmalwerte verantwortlich fühlt. Die künftige Restaurierung soll der historischen und äs-

thetischen Doppelnatur der (beiden) Kapelle(n) Rechnung tragen, ihren Substanz- und Schauwert nachvollziehbar machen: (zwei) Wandmalerei(phasen) des 13. Jahrhunderts, malerische Ausstattungsphase in der Zeit der Nutzung durch die Jesuiten, das Ende der liturgischen Nutzung, die profane, kunstunabhängige Nutzung, die sozialgeschichtliche Dokumentation der Wohnungsnutzung um 1800 und nachfolgende Phasen.“³

Die erste Stufe des Restaurierungskonzepts umfasste die folgenden Maßnahmen:

- Konservierung und Restaurierung der Innenwände mit Freilegung der Wandmalerei (Raumschale)
- Sanierungs- bzw. Ergänzungsarbeiten im Bereich der Säulen, Friese, Spitzbögen, etc. aus Marmor bzw. Sandstein
- Ergänzungen an den Bruchflächen der Spolien (Abb. 5)
- Verfugungen
- Dokumentation des Bestandes sowie der geplanten Arbeiten
- Sanierung der Außenfassaden

Auf dieser Grundlage wurden die Restaurierungsarbeiten entsprechend dem Bundesvergabegesetz durch das beauftragte Bauingenieurbüro Retter unter einer beschränkten Anzahl von Firmen mit entsprechenden Referenzen ausgeschrieben. Den Auftrag für die Steinrestaurierungs-

3 Petra Weiss, Die Katharinenkapelle – Konservieren, Restaurieren oder Rekonstruieren? Oder Von der schockgefrorenen Bausituationsituation zum nachvollziehbaren denkmalpflegerischen Konzept, Workshop Grundsatzzusammenfassung, unveröffentlichtes Manuskript.



Abb. 5: Werksteingänzungen einer Wandlisenen



Abb. 6: Gesamtansicht der restaurierten Johannes- und Katharinenkapelle mit Blick Richtung Norden

arbeiten erhielt Steinrestaurator und Steinmetzmeister Erich Reichl, jenen für die Freilegung und Restaurierung der Wandmalerei die Diplom-Restauratorin Heike Fricke-Tinzl. Die zweidimensional mit entzerrten Fotoaufnahmen angefertigte Rekonstruktion der Werksteine konnte nun durch sorgfältige Freilegung der vermauerten Wandöffnungen aufgrund der unterschiedlichen Einbindetiefen und des Negativabdrucks der vorhandenen Steinfragmente am dreidimensionalen Original überprüft und in den meisten Fällen verortet bzw. bestätigt werden. Nach sorgfältiger Sicherung der erhaltenen Wandoberflächen und Freilegung der frühgotischen Wandmalerei kam trotz des fragmentarischen Zustands so viel von der ursprünglichen malerischen Ausstattung zu Tage, dass das ikonografische Programm in vielen Bereichen entschlüsselt und stilkritische Vergleiche mit den besten Kunstwerken der europäischen Frühgotik gezogen werden können.⁴ Wenn wir an die Diskussion des Restaurierziels zurückdenken und sich die Denkmalpflege als Wertedisziplin versteht, meine ich, dass allein diese Ergebnisse (die Entscheidung zu einer Teil-Rekonstruktion im Falle eines so hochwertigen Kunstwerks) mehr als rechtfertigen. Die erste Stufe des Restaurierkonzepts ist abgeschlossen (Abb. 6) und es versteht sich von selbst, dass mir als Landeskonservator und als Organisator dieses Projekts die

Publikation der Untersuchungsergebnisse ein besonderes Anliegen ist. Sie sind so umfangreich und – was die Gozzoburg als Gesamtes betrifft – nach wie vor so kontroversiell interpretiert, dass sich dieser abschließende Schritt zur eigentlichen Herausforderung entwickelte. Die geplante Veröffentlichung in der vom Bundesdenkmalamt herausgegebenen Fokus-Reihe musste schließlich geändert werden und erscheint nun im vorliegenden Heft der ÖZKD. Aber gehen wir zurück zur Johannes- und Katharinenkapelle. Was ist gemeint mit dem zweistufigen Restaurierkonzept? Was soll in der zweiten Stufe geschehen? Ein Blick in das Lager des Bauhofs der Stadt Krems zeigt, dass hier noch einige hundert Architekturfragmente darauf warten, restauriert und möglicherweise wieder versetzt zu werden. Es handelt sich um das Maßwerk der gekappten Lanzettfenster und die aus gebranntem Ton hergestellten Gewölberippen – sogar der Schlussstein ist erhalten. Bevor das Puzzle virtuell zusammengesetzt werden kann, müsste die polychrome Fassung der Spolien restauratorisch freigelegt werden. Das wäre der nächste Schritt, wenn die zweite Stufe, die Rekonstruktion des Kapellenraumes, mit allen Konsequenzen beschlossen würde. So könnte man symbolisch für das Ganze sagen: der Schlussstein ist noch nicht gesetzt.

4 Siehe Beitrag *Buchinger / Tinzl / Zajic* in diesem Band.

Besitzergeschichte der *domus Gozzonis* in Krems im Mittelalter

Landesfürstliche Stadtburg des 11. Jahrhunderts versus Kuenringer-Palas

Die Theorie der bisherigen kunsthistorischen Literatur, die unkritisch einen Aufsatz von Adalbert Klaar über die Burgen der Stadt Krems rezipiert hat,¹ steht im Widerspruch zum Baubefund.² Ohne die Methoden der Bauforschung anzuwenden, die zum damaligen Zeitpunkt in Österreich durch die Arbeiten Alois Kieslingers bereits voll entwickelt waren,³ von der kunsthistorischen Wissenschaft aber weitgehend ignoriert wurden, konstruierte Klaar eine baugeschichtliche Theorie, die auf wenigen Archivalien und topographischen Überlegungen beruhte: 995 wird eine *urbs* genannt, deren befestigten Siedlungsbereich Klaar auf dem Platz *Auf der Burg* annahm.⁴ 1014 übergab Kaiser Heinrich II. an den Bischof von Passau eine Königshufe zur Gründung einer Pfarrkirche – und zwischen *urbs* und Kirche⁵ lag der Hohe Markt, der laut Klaar demnach als Dreiecksplatz im 11. Jahrhundert planvoll angelegt worden sein müsse.⁶ An dessen südlichem Rand liegt die spätere *domus Gozzonis*, die über der 1054 belegten Unterstadt⁷

thront und mit dieser durch eine Stiege verbunden ist. Der Bauteil, in den die Stiege integriert ist, müsse daher als deren Wächter ein festes Haus des 11. Jahrhunderts darstellen,⁸ das von den Babenbergern errichtet worden und in dem die 1158 belegte landesfürstliche Münzstätte untergebracht gewesen wäre.⁹

Diese These ist aufgrund der Tatsachen, dass kein Baubefund aus dem 11. Jahrhundert festgestellt werden konnte,¹⁰ der angesprochene Baukörper hingegen erst im 13. Jahrhundert mit der Stiege errichtet wurde und der eigentliche Kernbau westlich davon im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts entstanden ist sowie der von Klaar falsch interpretierten Archivalien als obsolet zu betrachten. Als Folge dieser neuen Erkenntnislage stellt sich die Frage, wer im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts am Hohen Markt am Felsabbruch zur Kremser Unterstadt einen beherrschenden Ansitz errichtet haben könnte. Der von Klaar postulierte Landesfürst ist aus verschiedenen Gründen dafür auszuschließen. Nachdem durch jüngst aufgefundene archivalische Quellen der Standort der landesfürstlichen *curia ducis* des 12. Jahrhunderts annähernd angegeben werden kann,¹¹ die Herzog Leopold VI. 1209

1 Adalbert Klaar, Die Burgen der Stadt Krems, in: Mitteilungen des Kremser Stadtarchivs, Bd. 3, Krems 1963, S. 1–11.

2 Günther Buchinger / Paul Mitchell / Doris Schön, Die *domus Gozzonis* in Krems an der Donau – Das Haus des Stadtrichters Gozzo aus dem 13. Jahrhundert, in diesem Band.

3 Alois Kieslinger, Der Bau von St. Michael in Wien und seine Geschichte, in: Jahrbuch des Vereines für die Geschichte der Stadt Wien, 10 (1952/53), S. 1–74.

4 Klaar (zit. Anm. 1), S. 1.

5 Klaar nahm fälschlicherweise die Frauenbergkirche als die aus der Schenkung von 1014 entstandene Kirche an – siehe Helga Schönellner-Lechner, 1000 Jahre Pfarre Krems? - Frühgeschichte der Kirchen in Krems, in: Unsere Heimat, St. Pölten 2013, S. 4–23.

6 Klaar (zit. Anm. 1), S. 2 f.

7 Klaar bezieht sich bei dieser Aussage auf eine als Falsum identifizierte Urkunde, die um die Mitte des 13. Jahrhunderts angefertigt wurde – siehe Helga Schönellner-Lechner (zit. Anm. 5), S. 6 f.

8 Klaar (zit. Anm. 1), S. 4.

9 Ebenda, S. 6.

10 Günther Buchinger / Paul Mitchell / Doris Schön, Die *domus Gozzonis* in Krems an der Donau – Das Haus des Stadtrichters Gozzo aus dem 13. Jahrhundert, in diesem Band.

11 Schönellner-Lechner (zit. Anm. 5), S. 16.

seinem neu gegründeten Kloster Lilienfeld schenkte¹² und in der Folge einen neuen Herzogshof am Hafnerplatz errichten ließ, erscheint ein weiterer landesfürstlicher Neubau am Hohen Markt sehr unwahrscheinlich.

Hingegen kommen die Kuenringer, die schon im 12. Jahrhundert Beziehungen zu Krems hatten,¹³ als Bauherrn dieses Komplexes in Frage. Unter Hadmar II. (um 1140–1217) waren die Kuenringer zur führenden Ministerialenfamilie des Landes aufgestiegen, ihre Herrschaftsschwerpunkte lagen einerseits in der Wachau (Aggstein und Dürnstein), andererseits im nördlichen Waldviertel um die Städte Zwettl und Weitra. Eine Verbindung zu Krems kommt auch in einer Seelgerätstiftung zum Ausdruck, die Hadmar II. 1208 für seine Familie im Kloster Zwettl tätigte; darin werden unter den Dotationen auch Burgrechte in Krems über dreieinhalb Talente sowie ein Wald und ein Weingarten bei Krems genannt. Seine Söhne Hadmar III. und Heinrich III. (beide geb. um 1185) scheinen ab 1204 in archivalischen Quellen auf und sind für eine Bautätigkeit ebenso in Betracht zu ziehen.¹⁴

Eine Entscheidung, ob die Kuenringer den Kernbau tatsächlich errichtet haben, wird allerdings aufgrund fehlender archivalischer Quellen, aber auch in Unkenntnis anderer Optionen wohl nie getroffen werden können. Weitere Argumente für die Bauherrschaft durch einen Kuenringer liefern jedoch nachstehende Überlegungen zum Besitzwechsel des Hauses zum Stadtrichter Gozzo von Krems.



Abb. 1: Darstellung Gozzos in der Kremser Dominikanerkirche

Gozzo von Krems – Herkunft und Verwandtschaft (Abb. 1)

Zu Gozzos Herkunft gibt es keine direkten archivalischen Hinweise. In der bisherigen Literatur wurden vor allem der süddeutsche Raum und das Waldviertel als mögliche Herkunftsgebiete vertreten.¹⁵ Gozzo wird in den Urkunden nie in Verbindung mit einem Herkunftsnamen, sondern nur mit seinen jeweiligen Amtstiteln wie „*iudex*“¹⁶ oder „*comes camerae*“,¹⁷ der Anrede „*dominus*“¹⁸ oder als „*de Chrems*“ bzw. „*civis de Chrems*“¹⁹ bezeichnet. Die einzigen konkreten Hinweise auf seine Herkunft finden sich in mehreren Urkunden, die den rechtlich nicht einwandfreien Verkauf von Gütern während seiner Geiselhaft in Mähren an Bischof Konrad von Freising und die Vorkommnisse danach betreffen. Darin werden seine beiden Brüder Siboto und Leopold mit dem Beinamen „*de Meurperch*“

12 Ebenda.

13 Maximilian Fischer, *Codex traditionum ecclesiae collegiate Clastroneoburgensis* (=FRA II/4), Wien 1851, S. 48, Nr. 239: „*quod quidam ministerialis marchionis L. Nizo nomine de Cremes*“.– Heide Dienst, *Tradition und Realität. Quellenkritische Bemerkungen zu frühen „Kuenringern“*, in: *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich* 46/47, Wien 1980/81, S. 92.– Johann von Frast, *Das Stiftungen-Buch des Cistercienser-Klosters Zwettl* (=FRA II/3), Wien 1851, S. 15.

14 FRA II/3 (zit. Anm. 13), S. 436.

15 Anton Kerschbaumer, *Geschichte der Stadt Krems*, Krems 1885, S. 146.– Peter Zawrel, *Gozzo von Krems. Ein Politiker und Mäzen des 13. Jahrhunderts*, Wien 1983, S. 11.

16 Edgar Krausen, *Die Urkunden des Klosters Raitenhaslach 1034–1350*, in: *Quellen und Erläuterungen zur bayrischen Geschichte* NF 17/1, München 1959, Nr. 179.

17 *Niederösterreichisches Urkundenbuch des aufgehobenen Chorherrenstiftes St. Pölten*, Bd. 1, Wien 1891, Nr. 99.

18 *Stadtarchiv Krems, Ingedenkbuch der beiden Städte Krems und Stein*, Bd. 1 (=IGB 1), p. 5.– *Urkundenbuch des Landes ob der Enns* (=UBLoE), Bd. 3, Wien 1862, Nr. 415.

19 FRA II/3 (zit. Anm. 13), S. 428.– Joseph Zahn, *Codex diplomaticus Austriaco-Frusingensis* (=FRA II/31), Wien 1870, Nr. 335.

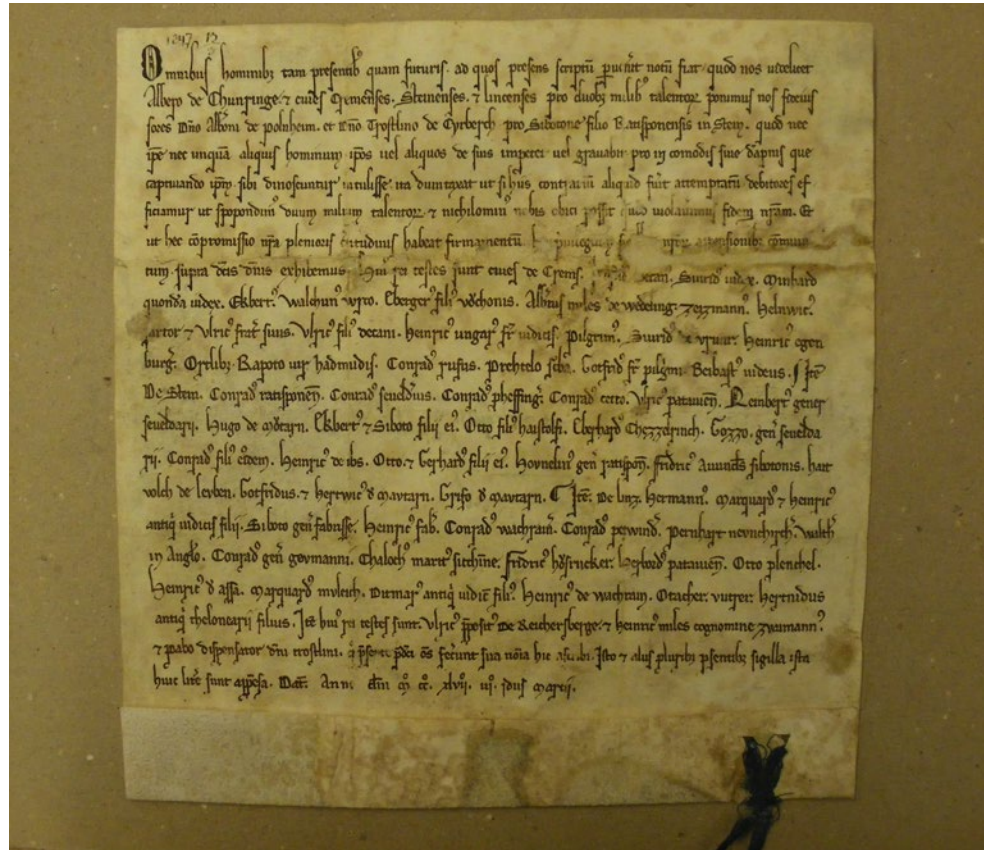


Abb. 2: 13. März 1247: Albero von Chunring und die Bürger von Krems, Stein und Linz leisten Bürgschaft für Siboto, den Sohn des Regensburgers in Stein, der von Albero von Polnheim und Tröstl von Zierberg gefangen worden war, unter den Steiner Zeugen: „Gozzo gener seveldarii“

genannt.²⁰ In weiteren diese Angelegenheit betreffenden Urkunden wird wiederholt „Rudlo“ oder „Rudlino de Mavrperg (Morperge)“, offensichtlich ein naher Verwandter, genannt,²¹ um 1290 wird er als „notario Chremse civitatis“ bezeichnet.²² Unter „Meurperch“ ist der Ort Mailberg im nördlichen Weinviertel zwischen Haugsdorf und Laa/Thaya zu verstehen; etwas nördlich davon befindet sich der Ort Seefeld-Kadolz, der in Verbindung zur Familie Sevelder stehen könnte, in die Gozzo einheiratete.

Die erste Nennung Gozzos findet sich in einer Urkunde vom 13. März 1247, in der sich Albero V. von Kuenring und

die Bürger von Krems, Stein und Linz verpflichteten, 2.000 Pfund Pfennig an Albero von Polnheim und Tröstel von Zierberg zu zahlen, falls Siboto, der Sohn des [Conradus] Regensburger in Stein, für die erlittene Gefangenschaft Rache an ihnen nehmen sollte. Unter den Zeugen aus Stein werden „Conradus Sevelderius“ und „Gozzo gener seveldarii“ – Konrad Sevelder und sein Schwiegersohn Gozzo – genannt.²³ Unter den Zeugen aus Krems scheinen „Pilgrimus“ und „Gotfridus frater Pilgrimi“ auf – beide waren Brüder Gozzos und in Krems sesshaft (Abb. 2).²⁴ Neben den beiden genannten, offensichtlich älteren Brüdern Pilgrim²⁵ und Gotfrid²⁶ treten in verschiedenen

20 FRA II/31 (zit. Anm. 19), Nr. 343.

21 UBLoE Bd. 3 (zit. Anm. 18), Nr. 415.– FRA II/31 (zit. Anm. 19), Nr. 312.– Adalbert Fuchs, Urkunden und Regesten zur Geschichte des Benediktinerstiftes Göttweig, Band I (=FRA II/51), Wien 1901, S. 158.– Geschichtliche Beilagen zum St. Pöltner Diözesanblatt XII (=GB XII), St. Pölten 1939, S. 424.– Hans Krawarik, Zur Geschichte der Hofmeister in Krems an der Donau, in: Unsere Heimat, NF 41, St. Pölten 1970, S. 65.– Zawrel (zit. Anm. 15), S. 133.– Joseph Chmel, Der österreichische Geschichtsforscher, Bd. 2, Wien 1841, S. 564.– FRA II/3 (zit. Anm. 13), S. 462.

22 FRA II/3 (zit. Anm. 13), S. 458.

23 Oberösterreichisches Landesarchiv, Bestand Garsten 1247 März 13; UBLoE Bd. 3 (zit. Anm. 18), Nr. 136.

24 UBLoE Bd. 3 (zit. Anm. 18), Nr. 219: 1255 in domo Godofridi civis Cremensis.– Monumenta Boica Bd. XII (=MB XII), München 1775, S. 412: 1263 Okt 4 – Pilgrimus in foro civis Cremensis.

25 Pilgrim 1247–1263: Krausen (zit. Anm. 16), Nr. 179.– UBLoE Bd. 3 (zit. Anm. 18), Nr. 219.– GB XII (zit. Anm. 21), S. 537, 552.– Zawrel (zit. Anm. 15), S. 123.

26 Gotfrid 1247–1286: Krausen (zit. Anm. 16), Nr. 179.– UBLoE Bd. 3 (zit. Anm. 18), Nr. 219.– UBLoE Bd. 1 (zit. Anm. 18), Wien 1852, S. 488.– GB XII (zit. Anm. 21), S. 537, 552.– IGB Bd. 1 (zit. Anm. 18), p.5.– Gerhard Winner, Die Urkunden des Zisterzienser-

Urkunden, oft mit Gozzo gemeinsam, diese und zwei wahrscheinlich jüngere Brüder namens Leupold²⁷ und Siboto²⁸ auf. In einer Urkunde aus dem Jahr 1261, die einen Weingartenverkauf des Ortlieb von Winkel an Gozzo betrifft, treten seine vier Brüder gemeinsam als Zeugen auf.²⁹

Gozzo war zum Zeitpunkt der Abfassung der Urkunde von 1247 bereits mit Gerbirg (Berwirg, Gervirg), der Tochter des Konrad Sevelder verheiratet und wohnte in Stein. Die Familie Sevelder, von deren Mitgliedern zu diesem Zeitpunkt Konrad mit seinem gleichnamigen Sohn und die Schwiegersöhne Reinbert und Gozzo belegt sind, zählte zu den führenden Familien der Stadt. Die Familie dürfte aus dem Herrschaftsbereich der Chadolte in Seefeld im nördlichen Weinviertel stammen; da Seefeld-Kadolz nur wenige Kilometer von Mailberg entfernt liegt, ist ein Naheverhältnis beider Familien als Grundlage für die Heirat Gozzos mit Gerbirg plausibel. Konrad Sevelder wird erstmals 1239 als Zeuge einer Schenkung genannt,³⁰ Mitglieder der Familie scheinen noch bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts auf.³¹ Die Stellung Konrad Sevelders wird anhand verschiedener durch Albero V. von Kuenring ausgestellter Urkunden ersichtlich, in denen er als Zeuge fungierte. In der in Krems am 24. August 1246 ausgestellten Urkunde, in der sich der Aussteller Albero V. von Kuenring als „*capitaneus Austrie*“ bezeichnet und die Schirmvogtei über Besitzungen des Klosters Göttweig übernimmt, ist Konrad Sevelder als Vertreter der Stadt Stein neben Walchun Wrch aus Krems genannt.³² Für Gozzo bot die Heirat mit der Tochter des angesehenen Steiner Bürgers Konrad Sevelder demnach

wohl die entscheidende Gelegenheit für einen gesellschaftlichen Aufstieg.

Gozzo und das Kremser Stadtrichteramt

Die als *iudices* bezeichneten Personen des späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts stammten oft aus dem Stand der Ministerialen; dies ist für landesfürstliche Städte wie Korneuburg, Laa/Thaya, Bruck/Leitha, Ybbs und Tulln belegt. Diese so genannten Stadtministerialen besaßen in der Stadt und im Hinterland größeren Eigenbesitz, konnten dadurch eine ritterliche Mannschaft unterhalten und mit deren Hilfe eine maßgebliche Rolle spielen. Sie übten das Amt des Richters entweder selbst aus oder besetzten es mit von ihnen abhängigen Personen.³³ In anderen Fällen setzte der Landesfürst in einer Stadt wie Wiener Neustadt, in der es keine Stadtministerialen gab, selbst einen Richter ein.³⁴

Für Krems werden in diesem Zeitraum Richter in den Jahren [ca.] 1190, 1196, 1220, 1223 und 1226³⁵ genannt; in der Urkunde aus dem Jahr 1226 nennt der Aussteller, Herzog Leopold VI., den Amtsträger „*iudex noster Chremensis*“ (unser Richter in Krems), woraus eindeutig hervorgeht, dass dieser – und wohl auch die vorhergehenden genannten Richter – vom Herzog eingesetzt worden sind. Für den Zeitraum von 1226 bis 1239 scheint für Krems keine Nennung eines Richters auf. Erst 1239 wird „*Sifridus iudex civitatis*“ anlässlich eines Weingartenverkaufs als Zeuge genannt.³⁶ Dieser Umstand könnte mit der für

stiftes Lilienfeld 1111–1892 (=FRA II/81), Wien 1974, Nr. 89.– UBLoE Bd. 4 (zit. Anm. 18), Wien 1867, S. 51.

- 27 Leopold 1261–1288: GB XII (zit. Anm. 21), S. 537, 552.– FRA II/31 (zit. Anm. 13), Nr. 343; 1263 war Leopold Stadtrichter (UBLoE Bd. 3, Nr. 334), 1295 als Bürger von Stein genannt (FRA II/81, Nr. 198).
- 28 Siboto 1261–1299: GB XII (zit. Anm. 21), S. 537, 552.– FRA II/31 (zit. Anm. 13), Nr. 343.– *Zawrel* (zit. Anm. 15), S. 133.– *Chmel* (zit. Anm. 21), S. 564.– FRA II/3 (zit. Anm. 13), S. 462.– FRA II/81 (zit. Anm. 26), Nr. 198, 233.– UBLoE Bd. 4 (zit. Anm. 18), Wien 1867, S. 51; 1282 Stadtrichter (UBLoE Bd. 3, Nr. 604), 1295 als Bürger von Stein genannt (FRA II/81, Nr. 198).
- 29 Stiftsarchiv Zwettl 1261 Nov 14.
- 30 Diözesanarchiv St. Pölten (=DASP) 1239 Dez 20.
- 31 FRA II/81 (zit. Anm. 26), Nr. 198.– GB XIII (zit. Anm. 21), St. Pölten 1951, S. 317, 361.– FRA II/51 (zit. Anm. 21), Nr. 539.
- 32 FRA II/51 (zit. Anm. 21), Nr. 124.
- 33 *Max Weltin*, Die Laaer Briefsammlung. Eine Quelle zur inneren Geschichte Österreichs unter Ottokar II. Premysl, in: Veröffentlichungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, Bd. 21, Wien 1975, S. 86, 45, 58.
- 34 Ebenda, S. 87.
- 35 Ca.1190: *Godfrid Edmund Friess*, Geschichte des einstigen Collegiat-Stiftes Ardagger in Niederösterreich, in: Archiv für österreichische Geschichte Bd. 46, Wien 1871, S. 470, Nr. 5.– 1196: Urkundenbuch zur Geschichte der Babenberger in Österreich (=BUB), Bd. 1, Wien 1950, Nr. 94, 95.– 1220: UBLoE Bd. 1 (zit. Anm. 18), S. 398, Nr. 225.– 1223: UBLoE Bd. 1 (zit. Anm. 18), S. 611, Nr. 283.– 1226: BUB 2, Wien 1955, Nr. 259.
- 36 DASP (zit. Anm. 30) 1239 Dez 20.

Herzog Friedrich äußerst schwierigen politischen Lage in diesem Jahrzehnt zusammenhängen. Erst ab Ende 1239 erfolgte die Aussöhnung mit dem Kaiser und damit die Wiedererlangung seiner uneingeschränkten politischen Handlungsfähigkeit. Friedrich stützte sich fortan auf bisher nicht in Erscheinung getretene Ministerialen und jene, die im Konflikt noch rechtzeitig auf seine Seite gewechselt waren – aus diesem Personenkreis nahm er seine ab 1240 nachweisbaren *prefecti* (Stadtkommandanten) und die von ihm eingesetzten Richter.³⁷

Nach dem Tod Friedrichs 1246 nahmen jene Ministerialen, die sich von ihm abgewandt hatten, wieder ihre alten Positionen ein. Für 1247 sind für Krems „*Sivridus iudex*“ und „*Minhardus quondam iudex*“ als Zeugen in einer Urkunde genannt, in der Albero V. von Kuenring sowie die Bürger von Krems, Stein und Linz eine Bürgschaftsleistung in einer Urfehde-Angelegenheit übernehmen.³⁸ Von wem die beiden genannten Personen in ihr Amt eingesetzt wurden, ist nicht bekannt.

Die Rechtsverhältnisse in den niederösterreichischen landesfürstlichen Städten in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts unterschieden sich ganz wesentlich von denen am Jahrhundertende. Die Organe der innerstädtischen Verwaltung, die *iurati* (Geschworene, Rat) waren erst im Entstehen begriffen und konnten erst nach einem lang andauernden Prozess ihre Position gegenüber dem *iudex* durchsetzen. Im einzigen dokumentierten Fall, in dem Bürger 1239 an einer Entscheidungsfindung beteiligt waren, wurden diese als „*meliorum de plebe*“³⁹ bezeichnet; die Gesamtheit der Bürger, in deren Beisein getroffene Entscheidungen beurkundet wurden, wurde als „*universitas civium*“ oder „*universi Cives de Chrems*“⁴⁰ bezeichnet. Die erste dezidierte Nennung von *iurati* in Krems und Stein erfolgte in der Bestätigung der Freiheiten des Passauer

Zehenthofes in Stein durch König Rudolf 1279: „[...] *iurati civitatum de Chrems et de Steyn*.“⁴¹

Der *iudex* war zumindest in der ersten Jahrhunderthälfte noch kein Stadtrichter im Sinne eines aus der Gruppe der Ratsbürger kommenden Mannes, dessen Gerichtssprengel der mehr oder minder große städtische Burgfried war, wie dies in späterer Zeit der Fall war, sondern stand vielmehr lange Zeit außerhalb der *universitas civium*. Er wurde aus der Dienstmansschaft des Stadtherrn genommen und war häufig eine stadtfremde Person.⁴² Sein Gerichtssprengel war durch keinen städtischen Burgfried begrenzt und erstreckte sich auch über das Hinterland.

Im Artikel 15 der *Pax Austriaca* König Ottokars aus 1254 ist der Ausgangspunkt für eine Entwicklung zu sehen, die im letzten Drittel des 13. und zu Anfang des 14. Jahrhunderts zur Bildung des eigentlichen Stadtgerichts mit einem Stadtrichter führt. Dieser Vorgang ist zwar nicht für Krems, aber für die Stadt Tulln gut dokumentiert: 1270 wurden in Form eines landesfürstlichen Privilegs die Kompetenzen zwischen *iudex civitatis* auf der einen Seite und den *iurati* und den *cives* auf der anderen Seite festgelegt. Im Zuge dieser Entwicklung wurde der *iudex civitatis* zum Stadtrichter im eigentlichen Sinn, zum Richter ausschließlich für den Bereich des städtischen Burgfrieds. Bei anderen niederösterreichischen Städten erfolgte dieser Schritt erst unter König Rudolf; 1277 erließ er eine große Anzahl von Privilegien, die dem oben genannten Tullner Privileg entsprachen. Angefangen von der Mitbestimmung innerhalb des Burgfrieds erreichten die *iurati* schließlich, dass der *iudex* aus ihrer Mitte genommen werden musste.⁴³

Das „*iudicium in Chrems et in Stayn*“ dürfte bereits während der Zeit Herzog Leopolds VI. (1194/98–1230) bestanden haben, die Vergabe in Zeitpacht ist aber erst für 1329 archivalisch belegt.⁴⁴ Räumlich war es zwar von

37 Weltin (zit. Anm. 33), S. 87.

38 UBLoE Bd. 3 (zit. Anm. 18), Nr. 136.

39 DASP (zit. Anm. 30) 1239 Dez 20.

40 Bayerisches Haupt-Staatsarchiv (=BHStA), Hochstift-Urkunden (=HU) Passau 1250.– Monumenta Boica Bd. XXIX b (=MB XXIX b), Augsburg 1831, Nr. 89.– UBLoE Bd. 3 (zit. Anm. 18), Nr. 415.– BHStA, Kloster-Urkunden Raitenhaslach 1272 Mai 6.

41 BHStA, HU Passau (zit. Anm. 40) 1279 April 2.

42 Max Weltin, Zur Entstehung der niederösterreichischen Landgerichte, in: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich, NF 42, Wien 1976, S. 305.– Herta Mandl-Neumann, Alltagskriminalität im mittelalterlichen Krems. Die Richter-Rechnungen der Jahre 1462 bis 1478, in: Mitteilungen des Kremser Stadtarchivs 23/24/25, Krems 1985, S. 2.

43 Weltin (zit. Anm. 33), S. 91.

44 Alfons Dopsch, Die landesfürstlichen Urbare Nieder- und Oberösterreichs aus dem 13. und 14. Jahrhundert, I. Abt., Bd. 1, Wien 1904, Urbare aus der ersten Zeit der Habsburger, S. LXXV, 234, Nr. 16 und Anmerkung.

geringer Ausdehnung, aber auf Grund seiner verhältnismäßig dichten Besiedlung wurde es hoch veranschlagt – im landesfürstlichen Urbar aus der frühen Habsburgerzeit mit 1.000 Pfund Pfennig;⁴⁵ für die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts wurden Pachtsummen zwischen 880 und 1.000 Pfund Pfennig jährlich nachgewiesen.⁴⁶

In der Folgezeit wurde das Gericht in Krems und Stein von einzelnen oder mehreren Bürgern gepachtet; seit der Mitte des 15. Jahrhunderts hatten die Städte das Gericht und die übrigen landesfürstlichen Ämter fast ununterbrochen in Bestand.⁴⁷

Ab wann die Besetzung des Richteramtes über den Weg der Verpachtung stattfand, ist nicht belegt. In Wien wurden die *iudices* von den Angehörigen der reichen Erbbürgergeschlechter gestellt, die allein in der Lage waren, die beträchtlichen Pachtsummen vorzustrecken, die der Landesfürst bei der Übernahme der Ämter verlangte. Weltin nimmt an, dass die *iudicia civitatum* in den sechziger Jahren des 13. Jahrhunderts in Wien, Tulln sowie in Krems/Stein an reiche Bürger verpachtet worden seien; im von ihm genannten landesfürstlichen Urbar konnte jedoch kein Nachweis gefunden werden.⁴⁸

Gozzos erste Nennung als „*iudex de Chrems*“ erfolgte in einer Urkunde vom 6. September 1249. In dieser vollzog er für Abt Walter von Raitenhaslach den Kauf eines Hauses in Krems („*domum quandam in Chrems infra muros sitam*“) vom Bürger Ulrich Plaetl („*Vlicum civem predictae civitatis, qui cognomento Plaetl*“) und dessen Stiefsohn Ulrich von Wien für 32 Pfund Pfennig. Als Zeugen fungierten unter anderem seine beiden Brüder Pilgrim und Gotfrid.⁴⁹ Bis 1269 bekleidete Gozzo mit nur kurzen Unterbrechungen das Amt des Kremser Stadtrichters; zu Beginn der 1270er Jahre verwaltete er als „*Comes camere in Anaso*“ im Auf-

trag König Ottokars das Land ob der Enns, 1280–1282 bekleidete er wieder das Amt des Stadtrichters.⁵⁰

Unter Berücksichtigung der genannten Pachtsummen muss Gozzo schon 1249 über ein beträchtliches Vermögen verfügt haben, um das Amt des Stadtrichters – wenn es durch Verpachtung vergeben worden ist – ausüben zu können. Durch wen Gozzo in das Amt eingesetzt wurde, ist nicht belegt.

Nach dem Tod Herzog Friedrich II. in der Schlacht an der Leitha 1246 war die Zukunft des Landes ungewiss, denn Friedrich hinterließ keinen Erben. Weder der 1247 von Kaiser Friedrich II. eingesetzte Prokurator Graf Otto von Eberstein („*Sacri Imperii per austriam et stiriam Capitaneus et procurator*“) noch Markgraf Hermann von Baden, der 1248 Gertrud, die Nichte des gefallenen Babenbergerherzogs Friedrich heiratete, konnten die Herrschaft im gesamten Land übernehmen; da sie jeweils nur von Teilen der *nobiles de Austria* unterstützt wurden, gelang es ihnen lediglich in begrenzten Gebieten Macht auszuüben.

Nach 1246 hatte sich eine Gruppe von *Grundherrschaft* – in erster Linie mächtige Ministerialen und die noch verbliebenen Grafen und Hochfreien – zu einer gegenüber dem Niederadel abgeschlossenen Gruppe ausgebildet, die weitgehend die Geschicke des herrenlosen und durch sie allein repräsentierten Landes bestimmten und die im ständisch qualifizierenden Sinn als *ministeriales Austrie* zu bezeichnen sind.⁵¹ Zu dieser Gruppe gehörten Familien wie die Kuenringer, Hardegger, Haslauer, Maissauer, Liechtensteiner, Lengbach-Kreuzensteiner, Pottendorfer, Falkenberger und viele andere. Sie nützten den Zeitraum von 1246 bis 1251 – der Machtübernahme durch Ottokar Přemysl – zum Ausbau ihrer Rechtsstellung, was die Verfassung des Landes bis weit in die Neuzeit hinein prägen

45 Ebenda, S. 234.– Weltin (zit. Anm. 33), S. 44, 76 – *Iudicium in Chrems et in Steyn locatum est pro mille tal.*

46 Joseph Chmel, *Der österreichische Geschichtsforscher*, Bd. 1, Wien 1838, S. 32: für 1329 1.000 Pfund Pfennig.– Chmel (zit. Anm. 21), S. 231: für 1330 und 1331 2.000 Pfund Pfennig.– Ebenda, S. 430: 1334–1337 pro Jahr 900 Pfund Pfennig.

47 Mandl-Neumann (zit. Anm. 42), S. 2.

48 Weltin (zit. Anm. 33), S. 89.

49 Krausen (zit. Anm. 16), Nr. 179.

50 1255: UBLoE Bd. 3 (zit. Anm. 18), Nr. 219.– 1256: MB XXIX b (zit. Anm. 40), Nr. 89.– 1257: UBLoE Bd. 3 (zit. Anm. 18), Nr. 257.– 1258: Stiftsarchiv Herzogenburg 1258 Juli 4.– 1259: MB XXIX b (zit. Anm. 40), Nr. 233.– 1260: MB XXIX b (zit. Anm. 40), Nr. 152.– 1263: MB XII (zit. Anm. 24), Nr. 67.– 1264: UBLoE Bd. 3 (zit. Anm. 18), Nr. 352.– 1266: BHStA HU Passau (zit. Anm. 40) 1266 April 22.– 1267: FRA II/81 (zit. Anm. 26), S. 54, Nr. 74.– 1269: Stiftsarchiv Melk 1269 März 4.– 1280: Stiftsarchiv St. Florian 1280 März 17.– 1281/82: BHStA (zit. Anm. 40) Kloster-Urkunden Niederaltaich 1281 Sep 29; Haus-, Hof- und Staatsarchiv Allgemeine Urkunden-Reihe (=HHStA AUR) 1282.-.-.

51 Max Weltin, *Landesherr und Landherrn. Zur Herrschaft Ottokar II. Přemysl in Österreich*, in: *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich*, NF 44/45, Wien 1978/79, S. 160 ff.

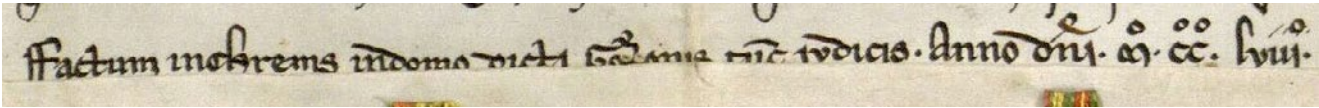


Abb. 3: 4. Juli 1258: Propst Engelschalk überlässt mit Zustimmung seines Kapitels Gozzo, Richter in Krems, einen Zehent zu Diendorf am Kamp gegen Entrichtung eines jährlichen Zinses von 30 Pfennigen, Ausstellungsort: „Factum in Chrems in domo dicti Gozonis tunc iudicis“, Siegel Gozzos und Propst Engelschalks

sollte.⁵² Krems dürfte einer der Interessensschwerpunkte Alberos V. von Kuenring gewesen sein, was unter anderem aus in Krems in den Jahren 1246 und 1247 ausgestellten Urkunden hervorgeht.⁵³ Auch bemühte sich Albero während des Interregnums sehr intensiv um den reibungslosen Ablauf des Donauhandels, was aus einer Textstelle der *Continuatio Garstensis* aus 1247 hervorgeht.⁵⁴ Schließlich erscheint Albero 1246 in führender Position, als er in einer in Krems ausgestellten Urkunde, in der er die Vogtei auch über diejenigen Göttweiger Stiftsbesitzungen übernahm, die unter dem Schutz des Landesfürsten gestanden waren, mit dem Titel „capitaneus Austrie“ bezeichnet wird.⁵⁵ Albero V. von Kuenring kommt demnach in erster Linie dafür in Frage, Gozzo in sein Amt als Kremser Stadtrichter eingesetzt zu haben; zu berücksichtigen sind jedoch auch der vom Kaiser eingesetzte Reichsverweser Graf Otto von Eberstein, der sich im Oktober 1247 in Krems aufhielt und die von Herzog Friedrich II. an das Kloster Waldhausen verliehenen Rechte bestätigte,⁵⁶ und schließlich auch Markgraf Hermann von Baden, der am 30. August 1249 in Krems die Mautfreiheit für die Klöster Raitenhaslach und Reichersberg bestätigte.⁵⁷

Die Besitznahme der *domus ante Gozzonem*

Mit Gozzo beginnt die bis in die Neuzeit lückenlos verfolgbare Reihe der Patronatsherren der Johannes- und Katharinenkapelle, die im Haus Gozzos bis heute erhalten geblieben ist und daher erlaubt, die Parzelle Margartenstraße 14/Hoher Markt 11 als *domus Gozzonis* zu identifizieren. Wie der Baubefund zeigt,⁵⁸ bestand die *domus* aus einem Amts- und einem Wohnhaus, wobei das Haus, in dem die Urkunde aus dem Jahr 1258 ausgestellt wurde – „in domo dicti Gozonis tunc iudicis“⁵⁹ – ein neu errichtetes Amtshaus gewesen ist (Abb. 3). Dabei stellt sich vordringlich die Frage, wie Gozzo um 1249 als neuer Stadtrichter in den Besitz des bereits auf der Parzelle bestehenden Gebäudes kam.

Folgt man der Hypothese, die zu Beginn des Beitrags aufgestellt wurde – die Kuenringer als Bauherrn der *domus ante Gozzonem* –, so ergibt sich die Frage, von wem Gozzo diesen Baukomplex übernommen haben kann. Die zu diesem Zeitpunkt agierenden Kuenringer waren Hadmar IV. (Sohn Heinrichs III., gest. um 1233), Albero V. und Heinrich IV. (Söhne Hadmars III., gest. um 1231). Die Aufteilung des umfangreichen und weit gestreuten kuenringischen Besitzes mit den Schwerpunkten Wachau

52 Weltin (zit. Anm. 51), S. 177.

53 FRA II/51 (zit. Anm. 21), Nr. 124.– Hg. Wilhelm Karlin, Das Saalbuch des Benedictiner-Stiftes Göttweig (=FRA II/8), Wien 1855, S. 311, Nr. 46.

54 Folker Reichert, Zur Geschichte und inneren Struktur der Kuenringerstädte, in: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich 46/47, Wien 1980/81, S. 159: „Item Albero de Chunringe filius Hademari ministerialis Austrie, videns multitudinem navium, vino et annona copiosus onustarum, positam apud Chrems Austrie civitatem, misertus illorum inopie ad quos ipse naves iure debito pertinebant, in Danubio ducatum prebuit eisdem, ante castra et munitiones quaslibet rapere ac impedire volentium si valebant“ – „Angesichts der Menge von Schiffen, die mit Wein und Getreide schwer beladen bei der Stadt Krems lagen und des Mangels derjenigen, denen die Schiffe rechtmäßig gehörten, gewährte Albero von Kuenring, Sohn des *ministerialis Austrie* Hadmar, ihnen das Geleit auf der Donau, falls sie imstande wären, dieses Angebot angesichts der Befestigungen der Raub- und Behinderungswilligen anzunehmen“.

55 FRA II/51 (zit. Anm. 21), Nr. 124.– FRA II/8 (zit. Anm. 53), S. 311, Nr. 46.

56 UBLoE Bd. 3 (zit. Anm. 18), Nr. 139.

57 BUB 2 (zit. Anm. 35), Nr. 444, 449.

58 Günther Buchinger / Paul Mitchell / Doris Schön, Die *domus Gozzonis* in Krems an der Donau – Das Haus des Stadtrichters Gozzo aus dem 13. Jahrhundert, in diesem Band.

59 Stiftsarchiv Herzogenburg 1258 Juli 4.

und nördliches Waldviertel fand erst nach dem Tod des kinderlosen Hadmar IV. um 1250 zwischen seinen Vettern, den Brüdern Heinrich und Albero statt. Somit kommen als Vorbesitzer alle drei Genannten in Frage; allerdings hatte Albero auf Grund seiner Position als *capitaneus Austrie* und der von ihm in Krems in den Jahren 1246 und 1247 ausgestellten Urkunden einen stärkeren Bezug zur Stadt Krems als sein Bruder Heinrich. Hadmar IV. von Kuenring befand sich im April 1249 nachweislich in großen Geldnöten. Er verpfändete an Bischof Konrad von Freising mehrere Güter in „Urleigsdorf“⁶⁰ gegen Silbergeräte, die er mit Erlaubnis des Bischofs um 64 Mark Silber und 49 Pfund Pfennig Regensburger Gewichts wieder verpfändete.⁶¹ Er verpflichtete sich zu deren Rückkauf bis zur Sonnwend, andernfalls wollte er mit seinen Rittern Engelschalk und Friedrich von Königsbrunn, Ulrich von Sachsendorf und Konrad von Kuenring nach Passau kommen und dort solange bleiben, bis dem Bischof alles ersetzt wäre.⁶² Letztmals wurde Hadmar IV. in einer in Krems am 30. August 1249 ausgestellten Urkunde als Zeuge genannt.⁶³ Nach seinem wohl bald darauf erfolgten Tod gingen seine Besitzungen an seine Vettern Albero und Heinrich über, wobei Albero, der als Machthaber im Raum Krems – wie zuvor aufgezeigt – für die Bestellung Gozzos zum Kremser Stadtrichter in Frage kommt. Demnach könnte entweder Albero seinem neuen Vertrauensmann das kurz zuvor freigewordene Haus seines verschuldeten Veters verkauft haben, um Gozzo einen seinem neuen Rang entsprechenden Wohnsitz in Krems zu vermitteln, oder Hadmar könnte noch zu Lebzeiten das Haus selbst veräußert haben, um seine Schulden zu begleichen. Die

enge Verflechtung Gozzos mit den Kuenringern, die sich auch in späterer Zeit nachweisen lässt,⁶⁴ macht die skizzierten Möglichkeiten um 1249 durchaus glaubhaft, was als weiteres Indiz für die Bauherrschaft der Kuenringer des Kernbaus gewertet werden kann.

Die Exemtionsurkunde der Johanneskapelle von 1267⁶⁵

Das exakte Weihedatum der Kapelle mit dem Patrozinium des Evangelisten Johannes ist nicht überliefert. Eine Urkunde aus dem Jahr 1267, die von Bischof Petrus von Passau in St. Pölten ausgestellt wurde, bestätigt jedoch die Exemtion (Herausnahme) der zu diesem Zeitpunkt bereits geweihten Kapelle von der Mutterkirche St. Veit. Die Weihe selbst wurde von Bischof Petrus von Passau im gleichen Zusammenhang kurz zuvor vorgenommen, jedoch offenbar in einer anderen, nicht erhaltenen Urkunde beglaubigt.

In der am 25. Mai 1267 ausgestellten Urkunde bestätigte Bischof Petrus auf Bitten des Kremser Bürgers Gozzo („*Gozzonis civis Chremensis*“) mit Einwilligung des Dechanten und Stadtpfarrers Irnfrid von Krems der im Hause Gozzos erbauten und dem hl. Johannes Evangelist geweihten Kapelle die Exemtion von der Mutterkirche („*de consensu et bona voluntate Irnfridi, tunc Decani Chremensis et plebani Cappellam in Domo dicti Gozzonis in honore beati Joannis Evangeliste constructam et a nobis sollempniter dedicatam*“), wofür Gozzo mit Einverständnis seiner Frau Berwrig und seiner Kinder Irnfrid, Gozzo, Berta und Jacob der Pfarrkirche St. Veit jährlich am Michaelstag

60 Heinrich Weigl, Historisches Ortsnamenbuch von Niederösterreich, Wien 1975, Bd. 3, S. 86: Groß-Jedlersdorf, Wien XXI.

61 Unter Herzog Friedrich II. kamen auf eine Wiener Mark Silber 1, 89-2, 27 Pfund Pfennig, was einen Mittelwert von etwa 2 Pfund Pfennig für eine Mark Silber ergäbe (*Alfred Francis Pribram*, Materialien zur Geschichte der Preise und Löhne in Österreich, Bd. 1, Wien 1938, S. 10). Auch 1314 entsprach eine Mark Silber Wiener Gewicht wertmäßig 2 Pfund Pfennig (*Joseph Chmel*, Zur Geschichte Kaiser Friedrich des Schönen, in: Archiv für österreichische Geschichte Bd. 2, Wien 1849, S. 541, Nr. 52). Die oben genannte Summe würde demnach 177 Pfund Pfennig entsprechen. Zum Vergleich: Das 1249 vom Abt von Raitenhaslach in Krems erworbene Haus, dessen Kauf Gozzo als Stadtrichter bezeugte, hatte einen Wert von 32 Pfund Pfennig; 1260 verkaufte das Stift Klosterneuburg an das Kloster Lilienfeld ein Haus in Wien, gelegen beim Predigerkloster, um 50 Pfund Pfennig (*Krausen* (zit. Anm. 16), Nr. 179; Stiftsarchiv Lilienfeld 1260 Mai 18).

62 *Gottfried Edmund Friess*, Die Herren von Kuenring, Wien 1894, Regest 237.– FRA II/31 (zit. Anm. 19), p.153, Nr. 156.– Hadmar löste seine Pfänder aber nicht aus; noch 1257 befanden sich die Güter in Urleigsdorf in Händen Bischof Konrads von Freising (*Friess*, Regest 273.– FRA II/31 (zit. Anm. 19), p.193, Nr. 187).

63 BUB 2 (zit. Anm. 35), Nr. 449.

64 Gozzo hatte von den Kuenringern einen Zehent bei Zwettl inne, den er 1277 dem Kloster Zwettl schenkte (*Chmel* (zit. Anm. 46), S. 561). Die Seelgerätstiftung an das Kloster Aldersbach nach dem Tod Gozzos durch seinen Sohn Irnfrid siegelte auch Leutold von Kuenring (BHStA (zit. Anm. 40), KU Aldersbach 1291 Mai 26).

65 Stadtarchiv Krems, IGB I (zit. Anm. 18), p. 5.

(29. September) ein Pfund Wiener Pfennige zu leisten hatte, und zwar fünf Schilling von den Hofstätten *in arena* und drei Schilling von seinen zwei Häusern neben dem Badehaus des Laizmann („*iuxta balneum Laizmanni*“). Weiters traf der Bischof Verfügungen über das der Stifterfamilie zustehende Patronatsrecht, über liturgische Handlungen in der Kapelle sowie über den Unterricht von vier Schülern durch den Priester und bestätigte genannte Stiftungen durch genannte Personen. Unter den Personen, die zur Stiftung beitrugen, waren auch Gozzos Brüder Siboto und Gotfrid, möglicherweise auch Leupold, und verschiedene Personen aus seinem Umfeld.

Das Patronatsrecht blieb nach dem Tod Gozzos und seiner Frau beim jeweils ältesten Erben – männlich oder weiblich („*Gozone et uxore sua Berwirge morte de medio sublatis, heredes etate senior inter eos, sive masculus fuerit, sive femina*“). Im Falle eines Verkaufs des Hauses ging die Kapelle mit ihren Zugehörungen und dem Patronatsrecht nicht an den Käufer, sondern verblieb beim ältesten Erben („*eius vendi, cappella ipsa cum universitate non transeat ad ementem, sed ius Patronatus eiusdem etiam domo vendita tantum modo apud heredum remaneat seniore*“). Möglicherweise entsagte Gozzo bereits bei seinem Eintritt in das Kloster Zwettl dem Patronatsrecht auf die Kapelle; nach der festgelegten Reihenfolge ging es an den ältesten Erben, seinen Sohn Irnfrid über. Nach dem Tod Irnfrids um 1295 ging das Patronatsrecht an Jacob, den wahrscheinlich letzten lebenden Sohn Gozzos. Am 28. März 1296 verzichtete Jacob, der Sohn des verstorbenen Gozzo *de Chremsa*, freiwillig in die Hände des Passauer Bischofs Wernhard auf das ihm zustehende Patronatsrecht über die „*circa domum in Chremsa*“ gelegene Kapelle zugunsten seines Schwagers *Griffo de Winna*, den Gatten seiner Schwester Berta (Perchte).⁶⁶

Die neu aufgedeckten Fresken belegen die Erweiterung des Patronats schon um 1280 auf die hl. Katharina; archivalisch belegt ist dies erst im Jahr 1314; danach diente der Abt von Melk von der Mühle des *Schado* in Krems

(Lederergasse 27) 18 Pfennige zu Michaeli (29. September) zur Kapelle des Gozzo auf den Altar der hl. Katharina.⁶⁷

In einer Urkunde vom September 1318 wurde die Kapelle als St. Johannes- und Katharinenkapelle bezeichnet. Der Besitzer des Hauses und Patron der Kapelle, der Bürger „*Greiff ze Wienn, gesessen bei Unser Vrowen chapeln auf der Stetten*“ (Maria am Gestade) widmete zum Bürgerspital in Krems ein halbes Pfund Pfennig „*geltes purchrechtes*“ von einem Haus zu „*[Leerstelle]*“ unter der Bedingung, dass man seinem Kaplan bei der „*S. Johannes- und Katharinenkapelle an dem Hohenmarcht zu Krems*“ in den Bezug des „*von der hofmarch hinder hern Leupoldn, richter ze Chrem, versessenen Dienstes von 24 d und der 3 d von des Duerst Weingarten*“ einweise, widrigenfalls das halbe Pfund Pfennig Burgrecht der Kapelle zugewendet werden sollte.⁶⁸

In einer weiteren Urkunde vom Dezember 1318 widmete er zur Kapelle in seinem Haus, das früher „*seines swehers hern Gozzen was, dem got genad*“, die „*Grube, darauf die Kapelle steht*“ und das angrenzende Gärtchen. Er betonte, dass beides schon von Gozzo zur Kapelle gewidmet worden wäre und Bischof Wernhard von Passau diese Widmung in einer Urkunde bestätigt hätte. Als neue Bestimmung fügte er hinzu, dass der Kaplan gegebenenfalls die Errichtung eines Altars in der „*Grube*“ (Untergeschoß der Kapelle) gestatten sollte.⁶⁹ Da in der Exemtionsurkunde von 1267 weder die Widmung des Gärtchens noch der „*Grube*“ genannt und außerdem die Exemption von Bischof Petrus vorgenommen wurde, muss es eine heute nicht mehr existierende weitere Widmung Gozzos gegeben haben. Bischof Petrus, der von 1265 bis 1280 im Amt war, nahm 1267 die Exemption vor. Der von Greif genannte Bischof Wernhard von Prambach amtierte von 1285 bis 1313, daher dürfte Gozzo das Gärtchen und die „*Grube*“ zwischen 1285 und seinem Eintritt in das Kloster Zwettl 1288 in einer Zusatzstiftung, auf die sich Greif berief, zur Kapelle gewidmet haben.

66 HHStA AUR (zit. Anm. 50) 1296 März 28.

67 GB XII (zit. Anm. 21), S. 557.

68 Wr. Stadt- und Landesarchiv Hauptarchiv-Urkunden 1318 Sep 28. Greif widmet das halbe Pfund Pfennig Burgrechte zum Kremser Bürgerspital unter der Bedingung, dass dem Kaplan die jährlichen Grunddienste eines Hauses hinter dem Stadtrichter Leupold in der Höhe von 24 Pfennig und der von 3 Pfennig von einem Weingarten des [Conrad] Durst übertragen werden. Sollte das nicht geschehen, geht das halbe Pfund Pfennig an die Kapelle.

69 Ebenda 1318 Dez 5.

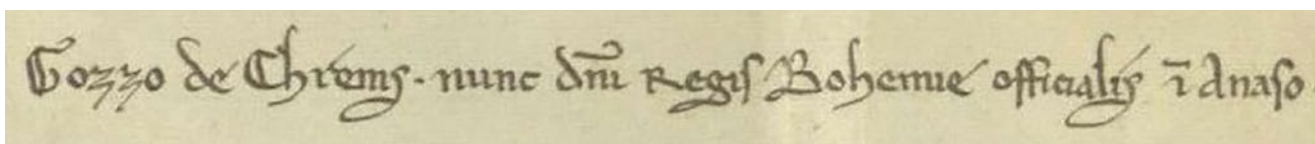


Abb. 4: 17. August 1273: „Gozzo de Chremis nunc domini Regis Bohemie officialis in Anaso“ schenkt dem Kloster Imbach für sein Seelenheil seinen Obstgarten in Senftenberg als freies Eigen und einen Wald auf dem Berg Egensee, wovon man der Grundherrschaft von Rehberg, die dieser Schenkung zustimmte, jährlich 4 Pfennig zahlt, Siegel Gozzos

Gozzos Tätigkeit unter König Ottokar und Rudolf von Habsburg

Die höchst repräsentative Anlage, bestehend aus einem Amtsgebäude, einer ausgedehnten Wohnanlage und einer zunächst noch freistehenden Kapelle war der Sitz eines machtbewussten Bürgers vom Rang eines Stadtministerialen, der nun weit über Krems hinaus strebte.⁷⁰

Die Veränderung der politischen Lage seit der Machtübernahme Herzog Ottokars und dessen Hinwendung zu einem finanzkräftigen, aber nicht dem Ministerialenstand angehörigen Personenkreis eröffnete Gozzo neue Möglichkeiten. Ottokars Einvernehmen mit den *ministeriales Austrie*, das auf dem Konsens der *Pax Austriaca* (Österreichischer Landfriede) von 1254 beruhte, verschlechterte sich ab 1263/64 zu Ungunsten der Ministerialen, was in der Hinrichtung des *iudex provincialis Austrie* Otto von Maissau 1265 durch Ottokar kulminierte. In weiterer Folge stützte sich Ottokar nicht mehr auf die Schicht der Ministerialen, die bisher als *consilarii* weitgehende Befugnisse gehabt hatten. Er bevorzugte nun neben einem kleineren Kreis von ihm ergebenen Ministerialen, wie Otto von Haslau und Heinrich von Schwarzensee, die Generalpächter der *officia*, darunter Gozzo, Paltram, Otto de foro und Konrad von Tulln. Nachdem Gozzo seit 1255 das Stadtrichteramt

von Krems fast durchgehend innegehabt hatte, wurde er 1270 als „comes camerae“ (Kammergraf) Ottokars neben Otto de foro von Wien (Schwiegervater seiner Tochter Berta), Otto von Perchtoldsdorf und Paltram von Wien genannt,⁷¹ was bedeutet, dass ihnen König Ottokar gegen die Vorstreckung bedeutender Summen sein Kammergut, das zu großräumigen *officia* zusammengefasst war, in Zeitpacht übergeben hatte.⁷²

1270 wird Gozzo neben Paltram als „comes camerae per Austriam“ bezeichnet,⁷³ 1273 als „procurator Anasy“,⁷⁴ „guberator scribatus anasi“,⁷⁵ „comes camere Austrie procurator Anasii“⁷⁶ und „domini Regis Bohemie officialis in Anaso“⁷⁷ (Abb. 4) – er war somit für die Finanzverwaltung des Landes ob der Enns zuständig. Um in einem Jahr den größtmöglichen Gewinn aus dem Pachtobjekt herauszuholen, fungierte sein Sohn Irnfrid als Interessensvertreter in den großen oberösterreichischen Herrschaften, um für den reibungslosen Eingang der verschiedenen Abgaben zu sorgen.⁷⁸

Diese Funktionen waren keine landesfürstlichen Ämter, sondern vor allem als finanzierungstechnisch zu erklärende ad hoc-Einrichtungen zu verstehen, die Akteure mit dem nötigen Durchsetzungsvermögen erforderten. Die damit betrauten Personen waren sowohl Pächter und Financiers als auch mit Verwaltungs- und Gerichtsbefugnissen aus-

70 Max Weltin, Zur niederösterreichischen Stadtministerialität im 13. Jahrhundert am Beispiel Laa/Thaya, in: *Unsere Heimat* 44, St. Pölten 1973, S. 121: In Krems kann zwar nicht von einem Stadtministerialen gesprochen werden, Gozzo besaß jedoch eine durchaus vergleichbare Potenz.

71 Josef, Zahn *Urkundenbuch des Herzogthums Steiermark (=STUB)*, Bd. 4, Wien 1867, S. 225, Nr. 375.– NÖ UB Bd.1 (zit. Anm. 17), S. 127, Nr. 99.

72 Weltin (zit. Anm. 51), S. 208, 210.

73 STUB 4 (zit. Anm. 72), S. 225, Nr. 375; NÖ UB 1 (zit. Anm. 17), S. 127, Nr. 99.

74 Beda Schroll, *Urkunden-Regesten zur Geschichte des Hospitals am Pyhrn in Oberösterreich 1190–1417*, in: *Archiv für österreichische Geschichte*, Bd. 72, Wien 1888, S. 227, Nr. 70 – mit falscher Datierung 1278.

75 UBLöE Bd. 3 (zit. Anm. 18), S. 343, Nr. 366.

76 Isidor Raab, *Urkundenbuch des Benedictiner-Stiftes Seitenstetten (=FRA II/33)*, Wien 1870, S. 91, Nr. 75.

77 HHStA (zit. Anm. 50) AUR 1273 Aug 17.

78 Max Weltin, *Kammergut und Territorium, Die Herrschaft Steyr als Beispiel landesfürstlicher Verwaltungsorganisation im 13. und 14. Jahrhundert*, in: *Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs* 26, Wien 1973, S. 30.



Abb. 5: 1288: „Gozzo civis Cremensis“ gibt bei seinem Eintritt in das Kloster Zwettl dem Kloster Imbach einen Weingarten in Imbach, genannt die „Schretenpeunt“, den Baumgarten an dem „Stichel“ und einen daran anstoßenden kleinen Weingarten, Siegel Gozzos, seiner Söhne Irnfrid und Jacob und der Stadt Krems

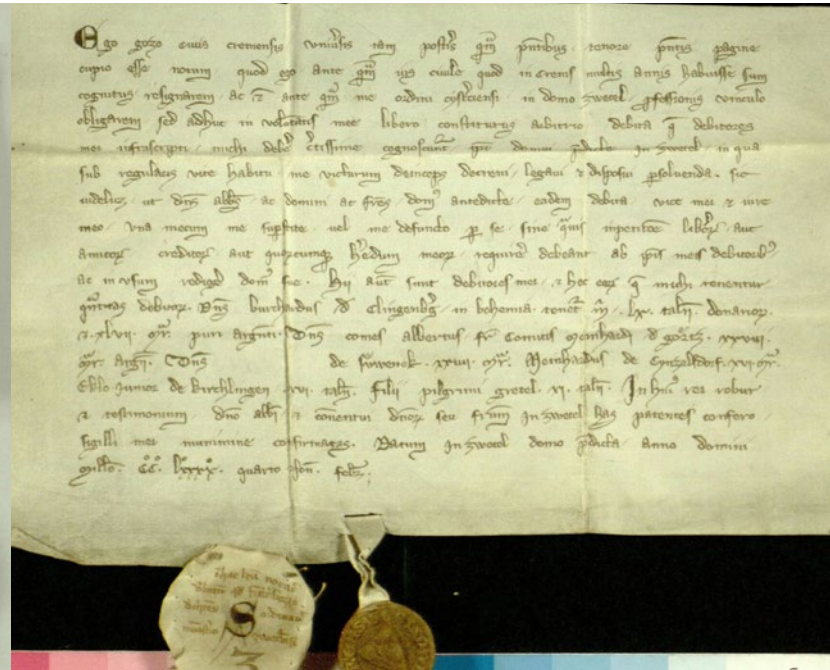


Abb. 6: 2. Februar 1290: „Gozzo civis Cremensis“ überträgt alle seine Aktivschulden dem Kloster Zwettl, Schuldner und Schuldbeträge werden genannt, Siegel des Klosters und Gozzos

gestattete Amtmänner. Diese Doppelrolle dürfte von ihnen aber keineswegs als Zwiespalt empfunden worden sein.⁷⁹ Die Wahl Rudolfs von Habsburg zum römischen König und seine Anerkennung durch den Papst 1273/74 brachte einen Umschwung im politischen Gefüge. In dieser Situation dürfte es auch den Financiers Ottokars, die wohl nur durch ihre finanziellen Interessen mit ihm verbunden waren, opportun erschienen sein, in das andere Lager überzuwechseln.

Eine Verstimmung könnte bereits Anfang 1274 eingetreten sein, als Gozzo die Pacht nicht mehr verlängert wurde. Im Jahr 1274 hatte wahrscheinlich Paltram von Wien allein mit seinem Neffen, dem *scriba Austrie* Johannes, die *officia per Austriam* inne.⁸⁰

1275 erscheint Gozzo erstmals in einer Urkunde gemeinsam als Zeuge mit Gegnern Ottokars wie Stephan von Maissau, Friedrich und Hartnid von Lichtenstein

und Erchengerus de Landeshere, in der Besitzungen der Lichtensteiner an das Kloster Imbach verkauft wurden.⁸¹ Als Ottokar 1274–1276 zu seiner Absicherung Geiseln festsetzen ließ, war auch Gozzo unter ihnen. Vom Frühjahr 1276 bis Ende Mai 1277 befand er sich in Gefangenschaft Ottokars auf der Burg des Burckhard von Klingenberg (Zvikov) in Mähren, der ihm 1274 in seinem Amt als *procurator Anasy* unter dem Titel „*capitaneus Anasi*“ (Statthalter) nachgefolgt war (Abb. 5).⁸²

Im Juni 1277 dürfte Gozzo wieder frei gewesen sein, doch geht aus einem Schreiben Ottokars an den Bischof von Olmütz hervor, dass die Burggrafen Albero und Dobes in Klingenberg noch immer eine Geisel mit der Begründung festhielten, diese hätte im Auftrag Gozzos und seines Bruders Schulden aufgehäuft, die ihnen zur Zeit noch nicht zurückgezahlt worden wären. Ottokar stellte fest, dass er veranlasst habe, dass, „so wie die wichtigeren Geiseln

79 Ebenda, S. 28.

80 Weltin (zit. Anm. 51), S. 213.

81 HHStA (zit. Anm. 50) AUR 1275 Mai 17.

82 Weltin (zit. Anm. 51), S. 211.– Weltin (zit. Anm. 78), S. 30.



Abb. 7: Siegel Gozzos an der Urkunde vom 1. Mai 1276, in der Gozzo während seiner Geiselhaft in Klingenberg seinen Sohn Irnfrid und Rudlin von Mewrperg bevollmächtigt, seine Güter in Theiß an Bischof Konrad von Freising zu verkaufen

zurückgegeben worden sind, auch diese Geisel bereitwillig zurückgegeben werde.“⁸³

1280/81 und 1281/82 ist Gozzo letztmalig als Stadtrichter belegt,⁸⁴ danach dürfte sich Gozzo von öffentlichen Ämtern zurückgezogen haben. 1282 bekleidete sein Bruder Siboto das Stadtrichteramt.⁸⁵

Seine herausragende Stellung hatte er aber weiterhin inne, denn in Urkunden trat er immer noch als erster Zeuge unter den Kremser Bürgern auf. Sogar in Urkunden seines Sohnes Irnfrid als Stadtrichter wird Gozzo an erster Stelle noch vor diesem genannt.⁸⁶

Vermutlich im Februar 1286 brach Gozzo zu einer Pilgerfahrt nach Rom auf, von der er Ende Mai wieder zurück-

kehrte.⁸⁷ Im Dezember 1288 trat er in das Kloster Zwettl ein und tätigte aus diesem Anlass Schenkungen an Zwettl und Imbach (Abb. 6).⁸⁸

Im *Liber foundationum monasterii Zwetlensis* wird Gozzo als „*civis cremensis rector officiorum per Austriam postea vero devotus monachus zwetlensis*“ bezeichnet,⁸⁹ was bedeutete, dass er als Mönch und nicht als Konverse⁹⁰ in den Orden aufgenommen wurde. 1188 hatte das Generalkapitel des Zisterzienserordens in einer Ausnahmebestimmung beschlossen, dass vornehme Laien nicht unter die Konversen, sondern unter die Mönche aufzunehmen wären – was die Aufnahme Gozzos als *monachus* erklärt.

Gozzos Entscheidung, an seinem Lebensabend in ein Kloster einzutreten, ist kein Einzelfall. Auch Konrad von Tulln, der unter König Ottokar ebenfalls in verschiedenen Ämtern gedient hatte, trat am Ende seines Lebens in das Dominikanerkloster Tulln ein.⁹¹

Vor der Ablegung der Profess tätigte Gozzo eine weitere umfangreiche Schenkung an das Kloster Zwettl, indem er bei angeführten Schuldner ausständige Geldbeträge in der Höhe von 1.087 Pfund Pfennigen und 115 Mark Silber dem Kloster schenkte (Abb. 7).⁹²

Gozzos Sterbedatum ist nicht überliefert; er starb aber vor dem 26. Mai 1291, da sein Sohn Irnfrid an diesem Tag eine Seelgerätstiftung für seinen Vater zugunsten des Klosters Aldersbach tätigte. Mit Zustimmung seiner Frau Margarete und aller seiner Erben stiftet er genannte Burgrechtsdienste in der Höhe von fünfeinhalb Pfund Pfennig jährlich.⁹³

83 Oswald Redlich, Albert Starzer, Eine Wiener Briefsammlung zur Geschichte des Deutschen Reiches und der österreichischen Länder in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, in: Mitteilungen aus dem vaticanischen Archive, II. Band, Wien 1894, Nr. 89: „*Licet purchgraviis nostris de Chlingenberch iniunxerimus precise, quod universos obsides restituerent occasionibus quibuslibet pretermotis, ad nostram tamen nuper pervenit noticiam, quod burchgravii nostri quendam obsidem Gozzonis, nescimus utrum masculum vel feminam, in sua adhuc detineant potestate, eo quod de mandato predicti Gozzonis et fratris sui et nomine ipsorum quedam debita contraxerant, que ipsis non sunt ad hec tempora persoluta. Unde sicut maiores restitui fecimus obsides, sic et istum obsidem libenter restitui faciemus*“.

84 UBLoE Bd. 3 (zit. Anm. 18), Nr. 556.– BHStA (zit. Anm. 40) KU Niederaltaich 1281 Sep 29.

85 UBLoE Bd. 3 (zit. Anm. 18), Nr. 604.

86 BHStA (zit. Anm. 40) KU Raitenhaslach 1283 Okt 15.– HHStA (zit. Anm. 50) AUR 1285 März 29.– Krausen (zit. Anm. 16), Nr. 417.– Stiftsarchiv Göttweig 1286 Juni 25.– HHStA AUR 1288.–.

87 FRA II/8 (zit. Anm. 53), S. 333, Nr. 64.– Stiftsarchiv Göttweig 1286 Juni 25.

88 HHStA (zit. Anm. 50) AUR 1288 Dezember 18.– Stiftsarchiv Zwettl 1288 Dez 19.– HHStA (zit. Anm. 50) AUR 1288.–.

89 FRA II/3 (zit. Anm. 13), S. 462.

90 Ernst Englisch, Zisterziensische Lebensform und Konverse, in: Ausstellungskatalog Die Kuenringer, Zwettl 1981, S. 696 – Konverse: leistete die manuelle Arbeit auf den Grangien und in den klösterlichen Werkstätten.

91 Kerschbaumer (zit. Anm. 15), S. 483 f.

92 Stiftsarchiv Zwettl 1290 Februar 2.

93 BHStM (zit. Anm. 40) KU Aldersbach 1291 Mai 26: „*Irnfridus filius Gozzonis quondam civis Chremensis pie recordacionis*“.

Die *domus Gozzonis* in Krems an der Donau – Das Haus des Stadtrichters Gozzo aus dem 13. Jahrhundert

Der Palast des Kremser Stadtrichters Gozzo ist eines der bedeutendsten erhaltenen Bauwerke der profanen Architektur Österreichs aus dem 13. Jahrhundert. Die folgende Analyse seiner Baugeschichte, die sich auf die Phasen des 13. Jahrhunderts beschränkt, basiert auf einer dreijährigen Bauuntersuchung, die im Zuge der Generalsanierung der Häuser Margaretenstraße 14/Hoher Markt 11 in Krems an der Donau im Februar 2005 begann. Besonders überraschend war dabei die Aufdeckung von Wandmalereien und von ca. 800 Spolien, die nach Zerstörungen des frühen 19. Jahrhunderts in Zwischenwänden, Fenstervermauerungen sowie Vorblendungen gefunden wurden und großteils

aus dem 13. Jahrhundert stammen. Die Bauuntersuchung erfolgte im Auftrag des Bundesdenkmalamtes und wurde von einem freiberuflich arbeitenden Bauforscher-Team bestehend aus den Autoren sowie der Historikerin Helga Schönfellner-Lechner durchgeführt, deren Part gesondert vorgestellt wird.¹ 2014 und 2016 erfolgten weiterführende Befundungen in mittlerweile frei gewordenen Räumlichkeiten der Gozzoburg sowie 2013/14 die Zusammenstellung des unteren Teils der Wandgliederung der Johannes- und Katharinenkapelle (Blendarkaden, Wanddienste) mittels vorhandener Spolien. Nach dieser in einer Werkhalle auf dem Truppenübungsplatz Allentsteig vorgenommenen



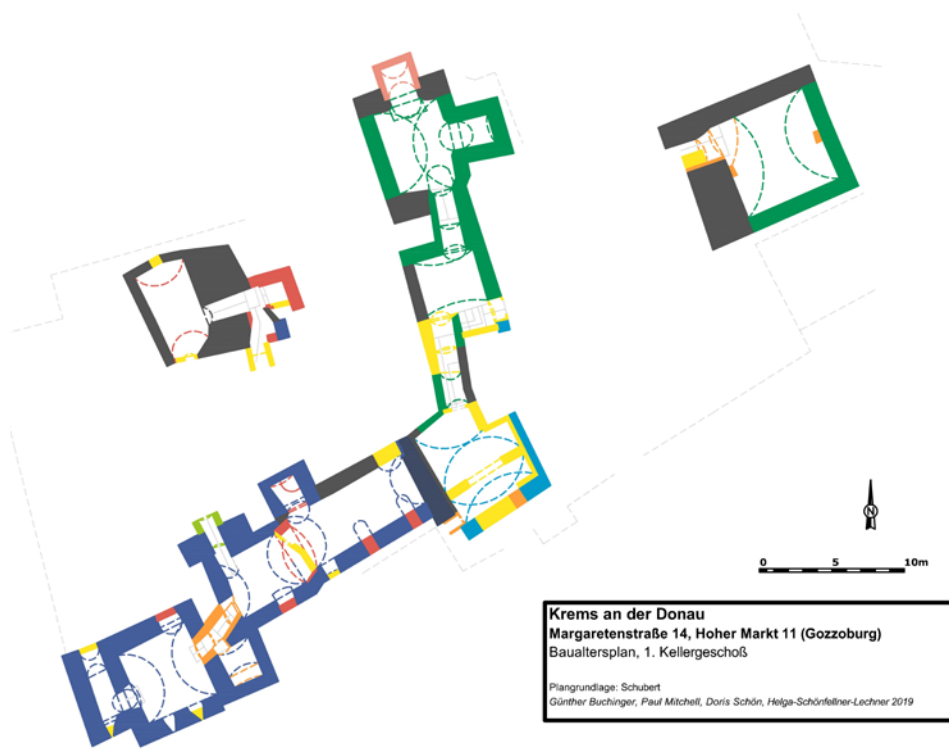
Abb. 1: Gozzoburg, Blick von Norden

1 Helga Schönfellner-Lechner, Besitzergeschichte der *domus Gozzonis* in Krems im Mittelalter, in diesem Band.



- | | | | |
|--------------------|----------------------------|----------------------------|-------------------------|
| ■ I um 1214 | Margaretenstraße 14 | Hoher Markt 11 | |
| ■ II 1250-1270 | ■ VI 1548 | ■ VI ab 1524 | |
| ■ III um 1270/1280 | ■ VII um 1609/1611 | ■ VII 1595 bzw. nach 1626 | ■ X 19./20. Jahrhundert |
| ■ IV nach 1320 | ■ VIII nach 1701 | ■ VIII 1668 bzw. nach 1786 | ■ Fels |
| ■ V um 1481/1487 | ■ IX um 1800 | ■ IX ab 1824 | |

Abb. 2a: Gozzoburg, Baualtersplan des 2. Kellergeschoßes, eines reinen Felsenkellers



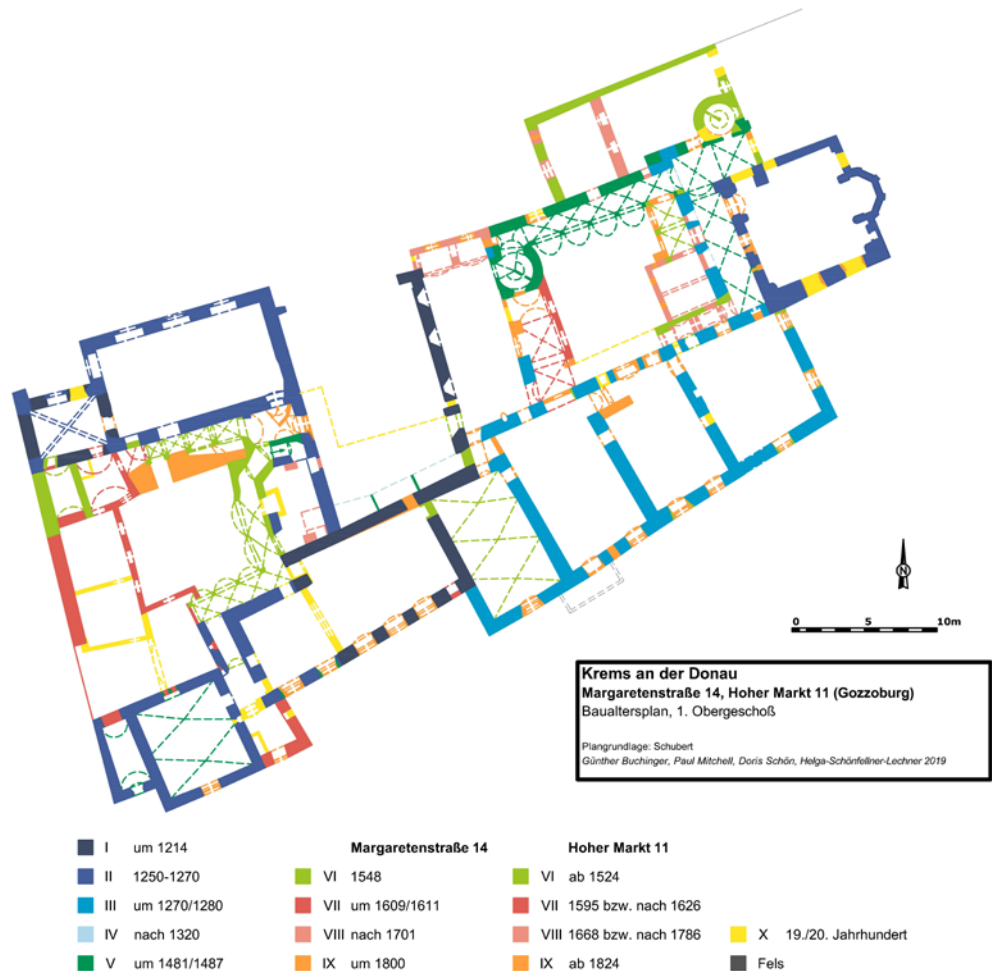
- | | | | |
|--------------------|----------------------------|----------------------------|-------------------------|
| ■ I um 1214 | Margaretenstraße 14 | Hoher Markt 11 | |
| ■ II 1250-1270 | ■ VI 1548 | ■ VI ab 1524 | |
| ■ III um 1270/1280 | ■ VII um 1609/1611 | ■ VII 1595 bzw. nach 1626 | ■ X 19./20. Jahrhundert |
| ■ IV nach 1320 | ■ VIII nach 1701 | ■ VIII 1668 bzw. nach 1786 | ■ Fels |
| ■ V um 1481/1487 | ■ IX um 1800 | ■ IX ab 1824 | |

Abb. 2b: Gozzoburg, Baualtersplan des 1. Kellergeschoßes, bestehend aus dem Keller aus der Zeit Gozzos im Südwesten sowie spätgotischen Kellern, darunter vor allem jenem unter der Johannes- und Katharinenkapelle im Osten

Abb. 2c: Gozzoburg, Bau-
altersplan des Erdgeschoßes
mit der Einfahrt im Nord-
westen, dem anschließenden
Saalbau, der gewölbten
Küche im Südwesten, den
östlich anschließenden Räu-
men des Kernbaus und des
großen Wohntrakts Gozzos
sowie dem Raum unter der
Johannes- und Katharinen-
kapelle im Osten



Abb. 2d: Gozzoburg,
Baualtersplan des 1. Ober-
geschoßes mit der Torturm-
kapelle im Nordwesten,
dem anschließenden Wappensaal,
dem Speisesaal im Südwest-
ten, dem Hohen Saal im an-
schließenden Kernbau, dem
Turmzimmer und den Stuben
im großen Wohntrakt Gozzos
sowie der Johannes- und
Katharinenkapelle im Osten



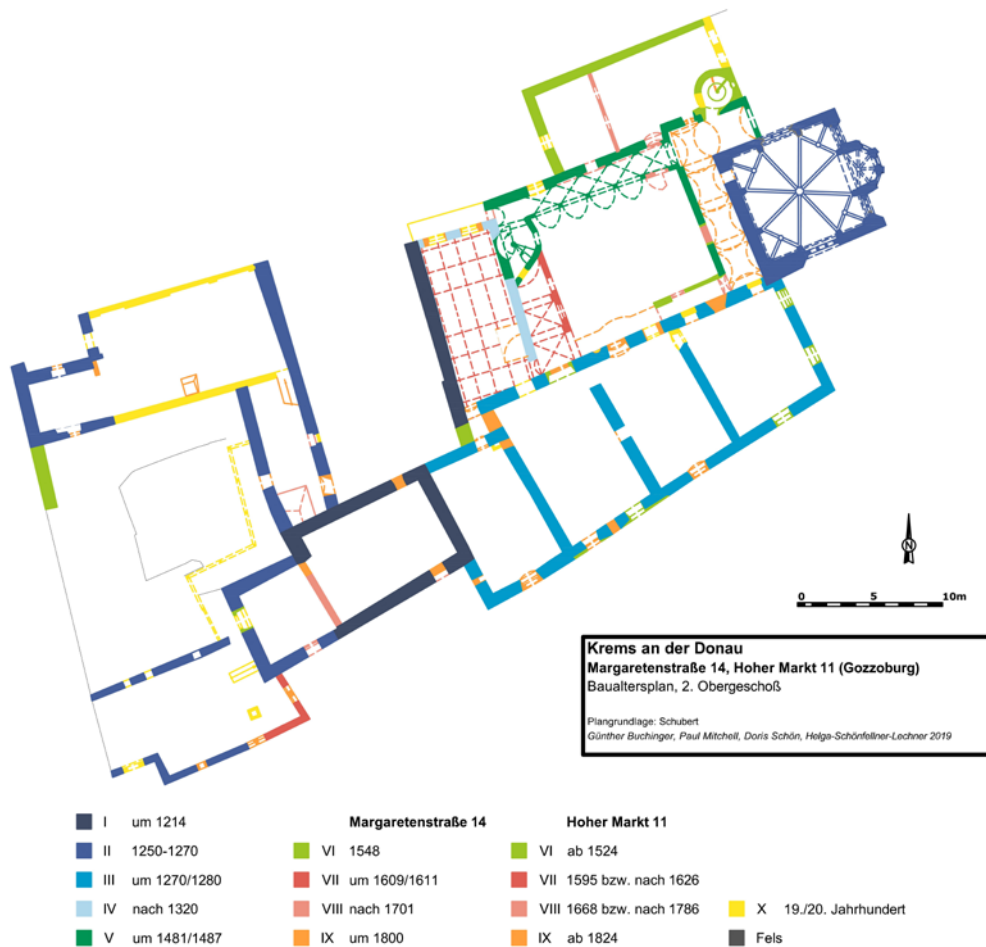


Abb. 2e: Gozzoburg, Baualtersplan des 2. Obergeschoßes mit dem Torturm im Nordwesten, dem anschließenden Saalbau, einer Kammer und dem Luftraum des Hohen Saals im Kernbau, den Stuben im großen Wohntrakt Gozzos sowie der Johannes- und Katharinenkapelle im Osten

Rekonstruktion wurden die Werksteine 2017/18 in der Kapelle eingebaut und ergänzt. Die Ergebnisse dieser mit Unterbrechungen über ein Jahrzehnt währenden Untersuchungskampagne sollen hier bauhistorisch umrissen und die künstlerische Bedeutung der Gozzoburg sowie ihre Symbolkraft analysiert werden.

Krems war zusammen mit dem benachbarten Ort Stein landesfürstlich und erlangte vor allem im Mittelalter große Bedeutung, wovon noch heute viele Gebäude Zeugnis ablegen. Der Gebäudekomplex der *domus Gozzonis* steht im östlichen Bereich der Kremser Altstadt auf einem Felsplateau, wobei die südlichen Gebäudetrakte direkt an der Hangkante zur Unterstadt situiert sind und diese eindrucksvoll überragen. Nördlich liegt ein großer Platz, der so genannte Hohe Markt (Abb. 1). Die *domus* wurde von dem Kremser Stadtrichter Gozzo unter Einbeziehung älteren Baubestands errichtet und gelangte später an die Habsburger.

Baugeschichte der *domus Gozzonis*

Der Kernbau vor Gozzo (Abb. 2)

Der aufstrebende Bürger Gozzo übernahm wohl in der Zeit um 1249, als er erstmals zum Stadtrichter bestellt worden war, einen bereits vorhandenen Baukomplex, der aus einem westlich situierten Torturm mit darüber liegender Kapelle sowie aus zwei großen, dreigeschoßigen Bauten bestand, die noch bis in das heutige zweite Obergeschoß erhalten sind. Die Erschließung erfolgte einerseits durch vorgelagerte, vermutlich aus Holz bestehende Gänge, andererseits über einen zwar nicht erhaltenen, aber aufgrund der Zugangssituation sehr wahrscheinlichen Treppenturm im Bereich östlich des Hofes – annähernd dort, wo heute im Erdgeschoß das Fragment einer spätgotischen Wendeltreppe steht.

Im ersten Obergeschoß des südlichen Baukörpers befindet sich ein Saal in doppelter Raumhöhe, der sogenannte „Hohe Saal“. An seiner Nordmauer konnte ein Rund-



Abb. 3: Gozzoburg, Kernbau, Portal in der Nordmauer, 1210er Jahre

bogenportal dokumentiert werden (Abb. 3), wobei die leicht getricherte Laibung an der Westseite noch einen Riegelkasten aus Holz besitzt, der dendrochronologisch in das Jahr 1235 (ohne Waldkante) datiert werden konnte. Das ornamental gefasste Gewände mit einem nur außen durch eine Stufe abgesetzten, durchgehenden Rundstab macht die Öffnung zu einem Vertreter der kapitell- und kämpferlosen Portale, die in Österreich hauptsächlich im frühen 13. Jahrhundert auftreten. Eine exakte Analogie liefert etwa das Kapellenportal der Burgruine Rauheneck bei Baden/Niederösterreich, deren Kapelle derzeit nur grob in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert werden kann (Abb. 4).

In der aus der gleichen Bauphase stammenden Ostmauer des nördlichen, später sonst zerstörten Gebäudeteils konnten im ersten Obergeschoß drei stark nach außen getricherte, gedrungene Rundbogenfenster² freigelegt werden, in deren Trichtern sich noch primärer Verputz mit einer weißen Farbfassung erhalten hat. Dabei handelt es sich um Zeugnisse von Blockwerkstuben, deren weite Fenstertrichter maximale Lichtwirkung ermöglichen



Abb. 4: Burgruine Rauheneck bei Baden (Niederösterreich), Kapellenportal, erste Hälfte des 13. Jahrhunderts

sollten. Die romanischen Formen und Proportionen der Fenster sprechen zwar nicht grundsätzlich gegen die dendrochronologisch ermittelte Datierung nach 1235 – in Österreich erfuhr die Spätromanik im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts unter Herzog Friedrich II. eine letzte Blüte –, doch ist die zeitliche Einordnung nicht zwingend, da der Riegelkasten keine Waldkante aufweist, die Anzahl der fehlenden Jahrringe nicht bekannt ist und der Kasten daher auch später ausgetauscht worden sein könnte (vielleicht auch erst unter Gozzo).

Nordwestlich des beschriebenen Bauensembles stand ein Torturm mit einer gewölbten Einfahrt und einer Kapelle im Obergeschoß, die über quadratischem Grundriss von einem aus der Zeit Gozzos stammenden, gekehlten Band-

² Laibungsmaß von rund 0,7 m Höhe bei 0,42 m Breite.



Abb. 5: Gozzoburg, Torturmkapelle, Wandmalerei mit der Geschichte des Propheten Jonas, 1210er Jahre

rippengewölbe – mit dem Lamm Gottes am Schlussstein – auf Runddiensten mit Blattkapitellen überspannt wird. Im östlichen Teil ihrer Nordwand hat sich im Bereich der Beschüttung eines nachträglich eingefügten und mittlerweile wieder entfernten renaissancezeitlichen Gewölbes ein nahezu unversehrt erhaltenes Wandgemälde erhalten, das die Geschichte des Propheten Jonas in zwei Szenen zeigt (Abb. 5): Links ist das Schiff, auf das sich Jonas vor dem Ruf Gottes flüchtete, bei hohem Wellengang, also bei Sturm, mit einem Hirschen als Gallionsfigur dargestellt. Rechts hingegen glätten sich die Wellen, nachdem die Besatzung Jonas als Ursache für den Zorn Gottes erkannt und über Bord geworfen hat, wo dieser soeben von einem Wal verschlungen wird. Eine Bordüre schließt die Szene nach oben ab. In der Kapelle ist ehemals ein zweites Register mit neutestamentarischen Szenen anzunehmen, womit sich eine ikonografisch übliche Gegenüberstellung von Altem und Neuem Testament – eine Typologie – ergeben hätte. Die Jonasgeschichte wird in der Regel als Prototyp für die Grablegung und Auferstehung Christi dargestellt. Unterhalb der Türschwelle in der Südmauer der Kapelle konnte ein primärer Balken befundet werden, dessen dendrochronologische Untersuchung das Jahr 1214 als Fälldatum bestimmte (die Probe wies die Waldkante auf).



Abb. 6: Gozzoburg, Saalbau, Wappensaal, um 1254, Blick nach Westen

Damit ergibt sich ein neuer Datierungsansatz für das gesamte Bauensemble, das in den 1210er Jahren errichtet worden sein könnte. Die Stratigrafie der Bauabfolge, welche die genannten Baukörper und Mauern als ältesten Bestand im Baugefüge ausweist, die Mauerstrukturen, die allerdings nur geringe Unterschiede zur nächsten Bauphase zeigen (in manchen Abschnitten noch lagerhaft, an anderen Stellen niedrige Kompartimente von 0,2–0,25 m oder 0,4 m), sowie die Portale und Fenster widersprechen dieser Datierung nicht.

Südlich des Hohen Marktes stand seit damals ein prominenter Bau, dessen Ausstattung (Portal, Fenster, Fresken) der Spätromanik zuzuordnen ist. Dieses Gebäude, das möglicherweise dem Geschlecht der Kuenringer gehörte (siehe dazu den Beitrag von Helga Schönfellner-Lechner), ging um 1249 in den Besitz des Stadtrichters Gozzo über und gab den Rahmen für die weitere Bauentwicklung vor.

Der Saalbau um 1254 (siehe Abb. 2)

Wie der Baubefund zeigt, bestand die *domus Gozzonis* um 1260, zu einer Zeit als Gozzo das Stadtrichteramt fast ohne Unterbrechung innehatte, aus dem Kernbau sowie Erweiterungsbauten im Nord- und Südwesten, wobei in diesem Haus unter anderem eine Urkunde aus dem Jahr

1258 ausgestellt wurde – „*in domo dicti Gozonis tunc iudicis*“.³

Gozzo schuf bald nach dem Ankauf der Parzelle zunächst im Westen einen großen, um einen Innenhof gelagerten Baukomplex, der entweder ältere Bauten, die zwischen dem Torturm und dem Kernbau lagen, ersetzte oder eine Baulücke schloss. Wie die dendrochronologischen Untersuchungen der Bauhölzer belegen, begann der Ausbau an der Straßenfront. Hier entstand ein 14 × 8 m großer zweigeschoßiger Saalbau mit einem Obergeschoß in doppelter Raumhöhe und straßenseitig einer fünfjochigen, kreuzrippengewölbten Arkadenloggia, die den vorderen Teil des Erdgeschoßes bildet (siehe Abb. 1). Die kämpferlosen Steinpfeiler und Spitzbögen besitzen profilierte Basen und Gewände – nach außen eine Kehlung mit Rundstab, nach innen eine Kehlung mit Eckspornen. Mit einem größeren Querschnitt und einer dreiteiligen Sitznische in der Ostwand bildet das östlichste Joch den Zugang zum Eingangsportal. Hinter diesem befinden sich in der Ostmauer zwei weitere Sitznischen, gegenüber ist eine Lichtnische situiert, die den sonst dunklen Flur nur unzureichend erhellen konnte.

Der Sockelbereich der Fassade besteht aus Bruchsteinen, ab den Zwickeln der Arkaden fällt die Verwendung mittelalterlicher Ziegel⁴ auf, die dem Bruchsteinmauerwerk vorgeblendet sind und in dieser Bauphase nur hier und an der Nordfassade im Dachraum über der Kapelle verwendet wurden. Gozzo ließ damit den Torbau mit der Kapelle turmartig erhöhen, wobei der oberste Teil heute fehlt. Mauerziegel treten in Österreich zwar ab dem 13. Jahrhundert auf, ihr Einsatz bleibt aber anfangs selten.⁵

Die Erschließung des Obergeschoßes erfolgte vom Innenhof. Der Zugang zum Saal führt durch ein Portal, das ein reich mit Diamantierung profiliertes Gewände besitzt. Die Belichtung des Saals erfolgt über fünf Biforen, wobei sich an der Nordfassade drei und im Westen und Süden

je ein Fenster befinden (siehe Abb. 1). An der Fassade zum Hohen Markt korrelieren die drei Fensterachsen auffälliger Weise nicht mit den fünf Arkadenachsen des Erdgeschoßes. Seit der Entfernung späterer Vermauerungen werden die Fenster innen wieder von doppelseitigen Sitznischen flankiert (Abb. 6). An den Saalwänden ist die primäre Wandoberfläche großflächig erhalten, wobei oberhalb der Fenster ein umlaufender Fries mit Wappendarstellungen aufgedeckt wurde.⁶ Die Putzschicht, auf der die Wappen angebracht sind, läuft über die während der Restaurierung freigelegte Balkendecke, die sich damit als primärer Bestandteil des Saales herausstellte. Die dendrochronologische Untersuchung der Decke ergab als letzte Jahrringe der Balken die Jahre 1254 und 1255 – mit und ohne Waldkante. Die daraus resultierende Datierung (Baubeginn wohl vor 1254, Fällung der Hölzer 1254/55, Einbau der Decke um 1256) muss sich auf das gesamte Gebäude beziehen, da im Gegensatz zur bisherigen Theorie bezüglich der Baugeschichte, die von einem älteren Kern des Saalbaus ausging,⁷ im Zuge der Bauuntersuchung keine Baunähte zwischen Saalbau und Loggia festgestellt werden konnten.

Der kleine Wohntrakt der späten fünfziger Jahre des 13. Jahrhunderts (siehe Abb. 2)

Während der Saalbau zur Straße errichtet wurde, konnte dahinter westlich an den Kernbau anschließend bzw. ihn teilweise überbauend ein neuer, aus der Flucht tretender Wohnbau nachgewiesen werden, der den Südabschluss der Parzelle bildet. Entlang der westlichen Parzellenmauer wurde ein Stiegenhaus errichtet, das drei übereinander liegende, fast quadratische Räume verband. Im Keller diente der Raum als Lager, im Erdgeschoß konnte eine Küche dokumentiert werden (Abb. 7) und im ersten Obergeschoß ist ein Speisesaal als Raumfunktion anzunehmen. Östlich der Küche befindet sich an der Südfassade ein

3 Schönfellner-Lechner (zit. Anm. 1).

4 Ziegelformate: 23 × 10 × 5 cm.

5 Vgl. Günther Buchinger / Doris Schön, Die früheste bekannte Verwendung von Ziegeln im mittelalterlichen Herzogtum Österreich. Zur Baugeschichte und zum politischen Kontext von St. Michael in Wien in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, in: Forum Urbes Medii Aevi IX., Brno 2015, Heft 1–2, S. 20–29.

6 Vgl. Helga Schönfellner-Lechner / Günther Buchinger, Der Wappensaal der Domus Gozzonis in Krems, in: ÖZKD LXII, Wien 2008, Heft 4, S. 603–617.

7 Hans Plöckinger, Die Burg zu Krems a. D., Ein Beitrag zur Geschichte der Stadtburgen, Wien 1915, S. 40.– Peter Zawrel, Gozzo von Krems. Ein Politiker und Mäzen des 13. Jahrhunderts, Staatsprüfungsarbeit am Institut für Österreichische Geschichtsforschung, Wien 1983, S. 55.



Abb. 7: Gozzoburg, kleiner Wohntrakt, Küche, späte 1250er Jahre

Aborterker, der in seiner vollen Größe erhalten geblieben ist. Wiederum östlich davon entstand ein Bauteil, der den Kernbau überformte. Mit diesem dreigeschoßigen kleinen Baukörper entstand ein turmartiges Gebilde, das wie die Erdgeschoßräume des Kernbaus neue Balkendecken erhielt, die dendrochronologisch in die späten fünfziger Jahre des 13. Jahrhunderts datiert werden konnten.

Der Wohntrakt war architektonisch durchdacht und von schlichter Funktionalität. Vom Innenhof wurden Lebensmittelvorräte durch einen breiten Eingang in den Keller gebracht, zur Zubereitung gelangten sie über das seitliche Treppenhaus, dessen Stufen zwar nicht erhalten, im Befund jedoch nachweisbar sind, und das Nordportal in die ebenerdige große Küche und zum Verzehr über den ehemals westlich befindlichen Treppenlauf und einen kurzen Holzgang in den von unten durch die Küche erwärmten Saal. Dieses architektonische Konzept, das keinen Quadratmeter verschwendet, muss als bedeutendes Zeugnis für

die Qualität mittelalterlicher Wohnarchitektur gewertet werden.

Die Johannes- und Katharinenkapelle, 1260er Jahre (siehe Abb. 2)

Die dendrochronologischen und urkundlichen Daten belegen, dass erst nach der Vollendung des Saalbaus und des kleinen Wohntrakts im Westen der Parzelle um 1260 mit der Errichtung einer freistehenden Kapelle im Osten begonnen wurde. Wann exakt die Kapelle zunächst nur mit dem Patrozinium des Evangelisten Johannes geweiht wurde, ist nicht überliefert. Eine in einer Abschrift erhaltene Urkunde vom 25. Mai 1267, die von Bischof Petrus von Passau in St. Pölten ausgestellt wurde, bestätigt jedoch die Exemption (Befreiung) der zu diesem Zeitpunkt bereits geweihten Kapelle von der Pfarrkirche St. Veit.⁸ Die Weihe selbst wurde von Bischof Petrus von Passau im gleichen Zusammenhang kurz zuvor vorgenommen, jedoch offenbar in einer anderen, nicht erhaltenen Urkunde beglaubigt. Etwas später wurde das Patrozinium um die hl. Katharina erweitert.

Der quadratische, zweigeschoßige, ursprünglich turmartig gebildete und zunächst nicht unterkellerte Bau weist an seiner Westseite drei zungenförmig vorragende Mauerteile auf, die für eine heute nicht mehr vorhandene erste Treppenschließung gedient haben. Der eigentliche Kapellenraum (Abb. 8) befindet sich im Obergeschoß, während ebenerdig zunächst ein profan genutzter Raum mit kleinen Scharfenfenstern und einem primären Portal in der Ostwand bestand. Am Übergang zwischen Erd- und Obergeschoß verläuft außen an allen vier Seiten der Kapelle ein mächtiges, abgefastes Steingesims.

Aus der Ostmauer kragt der kleine Chor mit 5/8-Schluss vor, der ausschließlich aus Ziegeln⁹ errichtet wurde und durch Lisenen und drei schmale, doppelt getricherte Lanzettfenster¹⁰ gegliedert ist. Die Belichtung des Kapellenraumes erfolgte über ein dreibahniges Fenster an der Nord- und an der Südwand sowie je ein zweibahniges Fenster an beiden Seiten des Chores an der Ostwand. Die gekehlten und mit Rundstäben besetzten Steingewände, die Sohlbänke und Pfostenansätze sind *in situ* erhalten

8 Schönfellner-Lechner (zit. Anm. 1).

9 Ziegelformat 22–23 × 11 × 5 cm.

10 Lichte Breite von 0,35 m bei einer lichten Höhe von 2,76 m.



Abb. 8: Gozzoburg, Johannes- und Katharinenkapelle, 1260er Jahre

geblieben, der obere spitzbogige Abschluss der Fenster fehlt jedoch infolge des Abbruchs der mittelalterlichen Mauerkrone im frühen 19. Jahrhundert. Das ursprüngliche Maßwerk kann ebenso wie die Ausstattung des Kapellenraums auf Basis der rund 800 aufgefundenen Spolien rekonstruiert werden. Die dreibahnigen Fenster besaßen gestapelte Tondi, d.h. über den Dreipassnonnen waren Tondi pyramidal im Rhythmus 3-2-1 aufgebaut (Abb. 9) – in die Tondi waren Sechspässe eingefügt. Das schlichtere Maßwerk der zweibahnigen Fenster wurde aus einem großen Dreipass über den Nonnen gebildet.

Die Konfiguration des im frühen 19. Jahrhundert abgetragenen Gewölbes bestand aus einem achteiligen Sternrippengewölbe, dessen Rippenstrahlen zu den Drittelpunkten der Seitenwände führten (siehe Abb. 2). Zwei Drittelpunkte von jeweils benachbarten Wänden waren durch einen Gurtbogen miteinander verbunden, von dessen Mitte ein dritter Strahl in die Raumecke führte,



Abb. 9: Gozzoburg, Johannes- und Katharinenkapelle, Rekonstruktion des Maßwerks des dreibahnigen Fensters der Nord- oder Südwand, 1260er Jahre

also vom Achteck zum Quadrat überleitete. Der zentrale Schlussstein zeigte das heute stark überarbeitete Lamm Gottes, während die Übergänge an den Dreistrahlrippen teils als getrichterte Tellerschlusssteine, teils ohne Schlusssteinausbildung gestaltet waren. Die Spitzstabrippen aus Formziegeln entwickelten sich aus Ansätzen, die aus Sandstein in „*tas de charge*“-Technik (Fertigung von Rippen- und Schildbogenansätzen in einem Stück) hergestellt worden sind. Die Gewölbefüße ruhten auf zwei verschieden proportionierten Runddiensten – acht breite an den Drittelpunkten der Wände und vier schmale in den Raumecken – mit Blattkapitellen, Tellerbasen und abgestuften, oktogonalen Sockeln. Die Dienste sind an allen vier Wänden (seit dem Wiedereinbau neuerlich) in eine Blendarkadur eingebettet, die an der Nord- und Südwand im Rhythmus 2-3-2 Sitznischen ausbildet (an der Ostwand blieb der mittlere Teil aufgrund des Triumphbogens ausgespart; an der Westwand bestand auch ursprünglich nur der mittlere Part zwischen einem Fenster links und dem Eingangsportal rechts). Die Dreipassbögen der Blendarkaden ruhen auf Konsolen, die in ihren Profilen zwischen den Zweier- und Dreiergruppen leicht differenziert sind, und ehemals auf schlanken Rotmarmorsäulchen mit Kapitellen und Tellerbasen, die auf die abgerundeten, unterschrittenen Sitzbänke gestellt waren (siehe Abb. 20). Die ursprüngliche Form der Kapitelle ist nicht überliefert. Grundsätzlich sind im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts im ottokarischen Einflussbereich glatte Kelchkapitelle



Abb. 10: Gozzoburg, Johannes- und Katharinenkapelle (?), Bodenfliese mit Fabelwesen, 1260er Jahre

möglich – obwohl sie die Ausnahme blieben.¹¹ Für die Säulchen der Blendarkaden der Johannes- und Katharinenkapelle der Gozzoburg ist diese schlichte Grundform in Anbetracht der künstlerischen Opulenz der übrigen Ausstattung auszuschließen. Vielmehr belegen die erhaltenen Kapitelle sowohl der Dienste des Kapellenraums als auch und vor allem der Dienste im Chor eine Vorliebe für variantenreiche Blattkapitelle. Die Bandbreite reicht von stilisierten Knospenkapitellen über stark schematisierte Blattauflagen bis zu Weinlaubkapitellen mit Trauben und feinnervigen Blättern.

Der vollständig erhaltene polygonale Chor mit 5/8-Schluss ist gegenüber dem Kapellenraum durch einen Triumphbogen abgesetzt, dessen abgefaster Bandgurt auf einem Runddienst ruht. Dessen Kapitelle weisen durchbrochen gearbeitete Weinblätter und -trauben und die Konsolen Blattwerk auf. Die Gewölberippen mit Spitzstabprofilen münden in einen fein skulptierten Schlussstein mit Blattwerk und Zapfen und stehen auf schlanken Runddiensten, deren Kapitelle die genannten unterschiedlichen Blattformen aufweisen und die in Konsolen enden. Am Triumphbogen entspringen die Rippen nicht in den Kapitellen, sondern sind etwas weiter oben anschießend ausgebildet.

Der Zugang in die Kapelle lag im nördlichen Teil der Westwand. In Folge der Zerstörungen im frühen 19. Jahrhundert konnte nur mehr der obere Teil des Portals freigelegt werden, der hinter das spätgotische Gewölbe des heute davor befindlichen Gangs zieht.

Wie spoliert aufgefundene Fliesen belegen, könnte der Fußboden der Kapelle ursprünglich aus braun und grün glasierten Bodenfliesen mit figuralen Motiven bestanden haben (Abb. 10).

Der Innenraum und die Westfassade der Kapelle waren mit Wandmalereien ausgestattet, die das Thema eigener Beiträge bilden.¹²

Der große Wohntrakt, ab circa 1270 (siehe Abb. 2)

Ab circa 1270 ließ Gozzo zwischen Kapelle und Kernbau einen großen, trapezoiden, dreigeschoßigen Baukörper errichten, der an die Johannes- und Katharinenkapelle angestellt ist. Der Bau ist nur im Westen unterkellert und war in diesem Bereich bis in das frühe 19. Jahrhundert auch turmartig erhöht. Auf allen drei Geschoßen entstanden vier Nord/Süd-ausgerichtete Räume, wobei im Erdgeschoß je zwei durch Bruchsteinbögen fast vollständig zueinander geöffnet waren. Die Belichtung der Erdgeschoßräume erfolgte über ein Doppeltrichterfenster¹³ an der Südmauer des westlichsten Raumes bzw. über Rechteckfenster mit einfachen Abfassungen. Südlich der Mittelwand des westlichsten Raumpaars liegt ein primärer Abortturm, der 1,2 m aus der Mauerflucht ragt und im Erdgeschoß durch zwei schräg in der Mauer verlaufende Zugänge betreten werden konnte. Von der Fassade aus zeigte ein Blick in den Schacht, dass dieser sowohl vom Erdgeschoß als auch vom ersten Obergeschoß genutzt wurde. Den westlichen Teil des Abfallschachts beschickte man vom Obergeschoß, den östlichen vom Erdgeschoß.

In der Nordwestecke des östlichen Raumpaars verläuft eine primär zum Bestand stehende Bruchsteinmauer, die L-förmig einen Teil des Raumes abtrennt. Dahinter verbirgt sich ein vom Innenhof nach Süden in die Stadt führender Stiegenabgang.

11 Burgkapelle Klingenberg/Zvikov, Chor der ehem. Dominikanerinnenkirche Imbach, Chor der Liebfrauenkirche in Wr. Neustadt.

12 Günther Buchinger / Christoph Tinzl / Andreas Zajic, Die Wandmalereien der Katharinenkapelle, in diesem Band.– Heike Tinzl, Schicht um Schicht – zur Befundsituation an der Raumschale, in diesem Band.

13 Lichte Laibungsbreite von 0,78 m bei einer Innenbreite von 0,21 m und bei 0,9 m Höhe.

Im gesamten Erdgeschoß fanden sich keine Hinweise auf primäre Gewölbe, sodass die Vermutung nahe liegt, dass es zunächst mit hölzernen Flachdecken versehen war. Im ersten Obergeschoß zeigen Reste von erhaltenen Fußbodenniveaus, dass diese mit dem heutigen identisch sind. Wandmalereien (siehe unten) belegen jedoch, dass die Räume ursprünglich etwas höher waren als heute.

Die Erschließung der Obergeschoße lag in Verlängerung des hölzernen Außengangs im Hof zwischen den beiden Kernbauten. Große Türöffnungen erlaubten es, den Gang zu betreten und parallel zur Nordmauer des Trakts in Richtung Kapelle zu schreiten. Im gesamten ersten Obergeschoß haben sich keine primären Fenster nach Norden erhalten, da diese in späterer Zeit durch sekundäre Öffnungen zerstört wurden. An der Südfassade hingegen sind mehrere primäre Fenster vermauert vorgefunden worden. Im zweiten Raum von Westen befand sich mittig ein hohes schlankes Fenster, das noch im Mittelalter verkleinert wurde. Denkbar wäre, dass diese Öffnung ursprünglich durch zwei niedrige, liegende Fenster seitlich begleitet worden ist, die durch die heutigen Öffnungen zerstört wurden. Im östlichsten Raum befindet sich ein großer abgefaster Entlastungsbogen von bis zu 2,4 m Breite. Die postulierte Dreiergruppe mit erhöhtem mittleren Fenster sowie der große Rundbogen, der einen Rahmen für kleinere Fenster geboten hat, sind mit Stuben, also mit den durch Kachelöfen geheizten, Holzverkleideten Wohnräumen des Spätmittelalters, in Verbindung zu bringen. Im östlichsten Raum konnte an der Südmauer eine mit Ziegeln verfüllte, horizontal verlaufende Ausbesserung im Bruchsteinmauerwerk dokumentiert werden, deren Unterkante 1,27 m über dem rezenten Fußbodenniveau liegt und die rund 0,38 m stark ist. Dabei handelt es sich möglicherweise um den Ausriss eines Balkens der Stubenverkleidung.

Über die weitere Fassadengestaltung kann eine höchst repräsentative Fensterrahmung Auskunft geben, die sich im Niederösterreichischen Landesmuseum befindet und deren Provenienz auf die *domus Gozzonis* zurückzuführen ist (Abb. 11). Einer abgefaster, gekehlten Rechteckrahmung,¹⁴ deren oberer Teil ergänzt ist, sodass ursprünglich ein bogenförmiger Abschluss als wahrscheinlichere Variante in Betracht zu ziehen ist, ist ein Biforium mit zwei



Abb. 11: Niederösterreichisches Landesmuseum, Biforium aus dem großen Wohntrakt der Gozzoburg, ab 1270

spitzbogigen Dreipässen eingeschrieben. Das Gewände besteht zwischen äußeren Stufen aus einem Rundstab, einer Kehlung und einem angedeuteten Birnstab, also einem Rundstab mit aufgesetztem Steg, und läuft stumpf in die schräge Sohlbank. Ecksporne vermitteln zu der gestuften, gekehlten Kämpferplatte, die von einer Dreiviertelsäule¹⁵ mit einem vorne aufgesetzten Steg, einem polygonalen Sockel und einem Kapitell mit Blättern und Weintrauben getragen wird. Vier Löcher in den Bogenschultern mit Holzresten deuten auf eine ehemalige Verschlussmöglichkeit durch Fensterläden hin.

Dieses Fenster könnte ein Bestandteil des ehemaligen Saales gewesen sein, der im turmartig erhöhten Teil unmittelbar an den Kernbau anschloss und flächendeckend mit Wandmalerei ausgestattet ist (siehe unten). Diese trat nach dem Entfernen der Beschüttung des sekundär

14 Höhe 2,23 m, Breite 1,6 m.

15 Höhe 1,36 m, Durchmesser 0,15 m.

eingezogenen spätgotischen Gewölbes in dessen Trichtern zu Tage.

Im zweiten Obergeschoß wiederholt sich die Grundstruktur der vier Räume. Im Zuge der Bauuntersuchung konnte zwar keine primäre Erschließung nachgewiesen werden, doch sind dem ersten Obergeschoß entsprechend Durchgänge entlang der Nordmauer anzunehmen. Diese hätten den Vorteil gehabt, in jedem Geschoß einen Heizgang für südlich davon befindliche, holzverkleidete Stuben anlegen zu können. An der Nordmauer konnten keine primären Fenster gefunden werden, wobei auch hier die neuzeitlichen Fenster an der Stelle der ursprünglichen Öffnungen getreten sind. An der Südfassade konnte in dieser Höhe nur ein primäres Fenster nachgewiesen werden: Im zweiten Raum von Westen befindet sich ein 0,73 m breites Rechteckfenster, dessen Unterkante gar 2,68 m über dem Fußbodenniveau liegt. Dabei dürfte es sich wieder um den letzten Rest einer Fenstergruppe handeln, die zu einer dahinter liegenden Stube gehört haben dürfte und direkt oberhalb der Stube im ersten Obergeschoß lag.

Der Nord/Süd-Trakt und das Stiegenhaus, ab circa 1270 (siehe Abb. 2)

Im Zuge der Errichtung des neuen Wohntrakts entstand anstelle des nördlichen Trakts des Kernbaus ein neuer, schlanker, Nord/Süd-gerichteter Bau, der sich an die vorhandene Ostmauer des alten Trakts anlehnte, sonst jedoch neue Strukturen mit je einem großen Raum pro Geschoß schuf. Die bauzeitlichen Fußbodenniveaus des Trakts im Erd- und zweiten Obergeschoß sind zwar nicht gesichert, dürften jedoch nicht weit von der heutigen Situation abgewichen sein. In der Westmauer des nördlichsten Erdgeschoßraumes fand sich im oberen Bereich der ziegelverfüllte Ausriss einer Balkendecke.

Die Erschließung verlief wie bereits im 13. Jahrhundert über den dem Kernbau vorgelagerten hölzernen Gang – auch die bereits vom Kernbau genutzten Eingänge blieben bestehen, so wie die gesamte Fassade mit den drei möglicherweise weiterhin offenen Trichterfenstern nur umorientiert wurde. An der gegenüberliegenden

Ostfassade, die um die Tiefe eines Raumes hinter der heutigen Hoffassade liegt, konnte ein kleines, heute verfülltes Fenster¹⁶ befundet werden, an dessen beiden Außenseiten sich noch Verputzkanten erhalten haben. Alle übrigen Fenster der Ostwand sind durch die Verbreiterung des Trakts im späten 16. Jahrhundert verloren gegangen. Um den Baukomplex nach Norden abzugrenzen, dürfte als Teil dieser Bauetappe das archivalisch erst später nachweisbare Priesterhaus errichtet worden sein, das ein hölzernes Obergeschoß besessen haben dürfte¹⁷ und dessen ebenerdige Südmauer sich als Nordmauer eines jüngeren Arkadengangs mit zwei Trichterfenstern erhalten hat, die unter den östlichen Arkadenbögen sichtbar geblieben sind. Diese Fenster liegen auf verschiedenen Niveaus und belegen die ursprüngliche Existenz einer südlich liegenden, von Westen nach Osten ansteigenden Treppe, welche eine neue Erschließung der Johannes- und Katharinenkapelle bildete.

Zur kunsthistorischen Bedeutung der *domus Gozzonis*

Die kurz skizzierte Baugeschichte zeigt, dass die *domus Gozzonis* im 13. Jahrhundert über eine Reihe künstlerisch wertvoller Bauteile und Ausstattungen verfügte, die aufgrund des Erhaltungszufalls für Österreich einmalig sind. Um ihren Stellenwert besser fassen zu können, sollen nun die wichtigsten Aspekte kunsthistorisch analysiert werden.

Der Saalbau – ein profaner Repräsentationsbau der Frühgotik

Einen besonderen baukünstlerischen Akzent setzte zunächst der Saalbau zum Hohen Markt, der typengeschichtlich in Österreich ohne Vergleichsbeispiele ist. Adalbert Klaar erkannte als erster in den hochmittelalterlichen italienischen Kommunalpalästen die typologische Vorstufe des Kremser Saalgebäudes.¹⁸ Im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts, als sich die Selbstverwaltung der freien Kommunen in Italien gegen die kaiserliche Vorherrschaft

16 Lichte Breite von 0,63 m bei einer lichten Höhe von 1,45 m.

17 Siehe *Schönfellner-Lechner* (zit. Anm. 1).

18 *Adalbert Klaar*, Die Burgen der Stadt Krems, in: *Mitteilungen des Kremser Stadtarchivs* 3, Krems 1963, S. 1–11, hier S. 6.–*Zawrel* (zit. Anm. 7), S. 43.



Abb. 12: Cremona, Palazzo Cittanuova, 1246–1256

sukzessive durchsetzte, entstanden die ersten Kommunalpaläste in Oberitalien,¹⁹ die im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts besonders zahlreich errichtet wurden. Der später stark veränderte Palazzo del Podestà in Bologna um 1200 schuf dabei den Prototyp eines Saalbaus mit einschiffigem, neunjochigem Portikus, in dessen Rückwand Türöffnungen in die Erdgeschoßräume dahinter führten.²⁰ Unter den Nachfolgeworken in der Romagna und der Lombardei, die das Bindeglied zum Kremser Saalbau bildeten, sind der Palazzo dell'Arengo in Rimini (1204),²¹ der Palazzo Comunale in Cremona (1206),²² sowie der Palazzo Cittanuova in Cremona (1246 bis 1256)²³ zu nennen (Abb. 12). Die zweigeschoßigen Saalbauten der Kommunalpaläste besaßen einen Portikus mit Arkaden zum Markt, einen Saal für den Stadtrat sowie das Gericht im Obergeschoß und verfügten über einen Turm als Hoheitssymbol, eine Kapelle und einen Archivraum.²⁴ Sämtliche Bauteile sind auch im Kremser

Saalbau nachweisbar, wobei der Turm über der Kapelle nicht in voller Höhe erhalten geblieben ist. Dieser trug in Italien die Glocken der Kommune, welche die Bürgerschaft zu Volksversammlungen oder im Kriegsfall zu den Waffen und die Ratsmitglieder zu den Sitzungen riefen. Ob auch der Kremser Turm Glocken besaß, ist nicht überliefert. Wie sich aus schriftlichen Quellen belegen lässt, diente der Portikus in Italien für Gerichtsverhandlungen in Handelsstreitigkeiten, als Sitz der Notare und Schreiber, der Warenaufwächter, Wechsler, Zolleinheber und der Marktaufsicht sowie dem Verkauf monopolisierter Waren.²⁵ Bei schlechter Witterung konnten diese Funktionen in die Erdgeschoßräume verlegt werden – ein dem Arkadengang entsprechend dimensionierter Raum befindet sich direkt hinter der Loggia des Kremser Saalbaus. Weiters wurden in Italien auf Freitreppen Ratsbeschlüsse, Urteile und Verordnungen verkündet.²⁶ Die Rolle einer platzseitig fehlenden

19 Jürgen Paul, Die mittelalterlichen Kommunalpaläste in Italien, Dissertation, Freiburg 1963, S. 37.

20 Ebenda, S. 51–53.

21 Ebenda, S. 54, 181.

22 Ebenda, S. 63, 137.

23 Ebenda, S. 55, 139.

24 Zawrel (zit. Anm. 7), S. 64 f.

25 Ebenda, S. 69.

26 Paul (zit. Anm. 19), S. 115.

Freitreppe in Krems dürfte von der Loggia übernommen worden sein, die gegenüber dem Platzniveau deutlich erhöht ist. In Krems war auch tatsächlich ein *Preco*, also ein Herold oder Ausrufer, tätig, der Ratsbeschlüsse und Verordnungen verlas²⁷ – einer der Zeugen jener Urkunde aus dem Jahr 1249, in der Gozzo erstmals als Stadtrichter auftrat, war ein „*Arnoldus preco*“.

Der Saal im Obergeschoß könnte öffentlichen Versammlungen und der Ausstellung von Urkunden gedient haben. Wie in Krems besaßen die Säle der italienischen Kommunalpaläste reich profilierte Fenster. Die Bauten in Como, Cremona, Piacenza, Orvieto und Pistoia zeigen dabei mit Krems die Gemeinsamkeit, dass die Arkaden des Erd- und die Fenster des Obergeschoßes – getrennt durch ein Kordongesims – weder eine gemeinsame Symmetrieachse noch einen Vertikalbezug zueinander besitzen.²⁸

In den Sälen der frühen italienischen Kommunalpaläste gehörte ein Altar zur Ausstattung, der bei späteren Bauten wie in Krems in eine räumlich gesonderte Kapelle verlegt wurde. Neben ihrer sakralen Funktion hatte die Kapelle auch die Aufgabe, wichtige Archivalien und die kostbarsten Gegenstände der Kommune wie Amtsinsignien, Siegel usw. sowie manchmal auch die städtische Kasse aufzunehmen. Diese Funktion dürfte auch der dem Kremser Saalbau benachbarten Kapelle mit dem Jonasfresko zugefallen sein. Der Turmraum darüber, der mit Fenstern ausgestattet ist und nur über den Dachboden des Saals erreicht werden konnte, wäre als Geschoß für die nicht gesicherten Glocken vorstellbar.

Der Saalbau lässt sich stilistisch gut in die lokale Architekturgeschichte des 13. Jahrhunderts einordnen. Seine dendrochronologische Datierung in die Mitte der fünfziger Jahre des 13. Jahrhunderts korrespondiert mit Bauformen, die teilweise auf das um 1240 begonnene und vor 1263 vollendete Langhaus der Dominikanerkirche in Krems verweisen. Vor allem die gekehlten Bandrippen der Torturmkapelle und die polygonalen, pilzartigen Kämpferplatten in der Arkadenloggia treten in der nicht weit entfernten Kirche gleichfalls auf. Die äußerst charakteristischen Kämpferplatten sind dabei über den örtlichen Horizont

hinaus nicht sehr weit verbreitet, können aber auch insbesondere an Bauten König Ottokars II., wie den Burgen von Pisek und Klingenberg festgestellt werden.²⁹ Andere Details, wie die wulstförmigen Spitzstabrippen der Loggia und die „*tas de charge*“ gearbeiteten Rippenansätze gehen auf die Errungenschaften der frühgotischen Zisterzienserarchitektur in Niederösterreich aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, etwa in Heiligenkreuz oder in Lilienfeld, zurück.

Ein besonderes Merkmal des Saalbaus sind die Fenster und Portale. Die in ihrer Grundform individuell gestalteten Fenster verbindet die Profilierung der Gewände mit einer Kehlung zwischen zwei Rundstäben, die an der Basis und am Übergang zum Säulchenkapitell zu Eckspornen zusammengefasst sind. Das östliche Fenster der Nordfassade und das Südfenster bilden dabei spitzbogige Lanzetten aus, das mittlere und das westliche Fenster der Nordfassade sowie das stark fragmentierte Fenster der Westfassade jeweils zwei rundbogige Dreipässe, wobei das Westfenster und das mittlere Fenster der Nordfassade in ihren Bogenfeldern zusätzliche Passöffnungen besitzen. Letzteres ist überdies durch ein reicheres Gewände hervorgehoben, welches aus einer Diamantierung, einem unterschrittenen Spitzstab, einer Kehlung und einem Rundstab für die äußere Spitzbogenrahmung sowie einem unterschrittenen Spitzstab, einer Kehlung, einem Spitzstab und einer weiteren Kehlung für die Dreipassrahmung besteht (Abb. 13). Bei der jüngsten Sanierung im Jahr 2006 wurden alle Fenster mit Rundsäulchen ergänzt, von denen einzelne Fragmente aufgefunden werden konnten. Die Portale sind ebenfalls reich dekoriert, jenes in der Loggia mit Kugelbesatz, jenes in den Saal mit Diamantierungen. Die Formen der Fenster zeigen sehr deutlich die Übergangszeit von der Spätromanik (Rundstäbe, rundbogige Dreipässe) zur Frühgotik (Spitzstäbe, spitzbogige Lanzetten). Darin manifestiert sich der in dieser Zeit häufige „Mischstil“, der im lokalen Bereich etwa auch an den Langhäusern der Bettelordenskirchen von Krems und Stein zu beobachten ist. Weitaus spezifischere Formen sind hingegen die Diamantierung des mittleren Biforiums- und

27 Edgar Krausen, Die Urkunden des Klosters Raitenhaslach 1034–1350, in: Quellen und Erörterungen zur bayrischen Geschichte 17/1, München 1959, Nr. 176.

28 Paul (zit. Anm. 19), S. 45, 47, 72, 113.

29 Jiří Kuthan, Přemysl Ottokar II.: König, Bauherr und Mäzen. Höfische Kunst im 13. Jahrhundert, Wien-Köln-Weimar 1996, S. 167.



Abb. 13: Gozzoburg, Saalbau, Obergeschoß, Mittelfenster an der Nordfassade, um 1254

des Portalgewändes des Saales sowie der Kugelbesatz des Erdgeschoßportals. Diese Details verweisen auf den spätbabenbergischen Architekturdekor der so genannten „normannischen Bauhütte“, die am Kremser Saalbau ihre letzten zeitlich fassbaren Spuren in Niederösterreich hinterlassen hat. Kugelbesatz tritt sonst in den vierziger Jahren des 13. Jahrhunderts an Bauten auf, die von Herzog Friedrich II. gestiftet worden sind, so beispielsweise an den Sitznischen seitlich des Brauttores am Wiener Neustädter Dom oder an den Fenstern des Tullner Karners. Der Kremser Saalbau belegt ein Fortleben dieser vom Landesfürsten geförderten Ornamentik durch Ministerialen und Bürger bis in die fünfziger Jahre des 13. Jahrhunderts.

Die Analyse der Bauformen des Saalbaus liefert ein klares Ergebnis: Praktisch alle am Saalbau auftretenden Motive können von der spätromanisch/frühgotischen Architektur Österreichs, sei es von den Zisterzienserklöstern, sei es von landesfürstlichen Bauten oder der lokalen Bettelordensarchitektur der Zeit um 1230/50 abgeleitet werden. Daraus lässt sich die These ableiten, dass die Bauhütte, welche den Saalbau errichtete, vermutlich regionalen Ur-



Abb. 14: Gozzoburg, Saalbau, Wappensaal, Westwand mit den Wappen des Landesfürsten und seiner Dienstreute, um 1262/66

sprungs war, also nicht zwingend aus Böhmen stammen musste und wahrscheinlich zeitgleich an der Kremser Dominikanerkirche arbeitete.

An die Frage der Herkunft der Bauleute knüpft sich auch jene nach dem Bauherrn. Konnte dieser prachtvolle Bau von einem sozialen Aufsteiger errichtet worden sein oder musste der Landesfürst für die Errichtung eines Amtsgebäudes sorgen? Zumindest in Bezug auf den Auftraggeber der Innenausstattung des Saales, des prachtvollen Wappenfrieses, ist eine Antwort möglich. Die in der Art der Mitte des 13. Jahrhunderts geneigten Dreiecksschilde mit aufwändiger Helmzier zeigen an der Westwand im Zentrum das Wappen der Markgrafschaft Mähren, der politischen Ausgangsbasis Ottokars, heraldisch rechts die Wappen seiner späteren Besitzungen Böhmen (mit der Helmzier nach seiner Krönung 1261), Österreich und Steiermark und heraldisch links die Wappen wohl jener Länder, mit denen er verwandtschaftlich verbunden war (Meissen und – nicht erhalten – Brandenburg, Abb. 14).³⁰ An der Nordwand reihen sich verschiedene Länder des Heiligen Römischen Reiches (Braunschweig, Kärnten, Lothringen, Baden, usw.), an der Südwand selbständige Reiche, wie Ungarn, Frankreich, Schlesien und jenes des Deutschen Ordens. Das Konzept scheint unmissverständlich auf den Herrschaftsanspruch König Ottokars hinzudeuten, wären da nicht unterhalb des Wappens von Mähren drei kleinere Wappen, und zwar jene des Truchsess von Österreich, Albero von Feldsberg, der Familie der Kuenringer, die unter

30 Vgl. Schönfellner-Lechner / Buchinger (zit. Anm. 6).



Abb. 15: Soubise (Nouvelle-Aquitaine, Frankreich), St. Pierre, Vierungsgewölbe, frühes 13. Jahrhundert

Ottokar die Ämter des Mundschenken und des Marschalls von Österreich innehatten, und schließlich Heinrichs von Schwarzensee, der bis längstens 1266 als Burggraf Ottokars in Krems fungierte. Es ist kaum vorstellbar, dass König Ottokar einen Fries einschließlich der Wappen seiner Dienstleute beauftragt hätte, vielmehr dürfte Gozzo dafür verantwortlich gewesen sein, da die Wappen des Landesfürsten und seiner Lehensträger über dem Stuhl der Person des Stadtrichters dessen Legitimation im Sinne einer Herrschaftspyramide verbildlichten. Diese höchst repräsentative Ausstattung wirft ein bezeichnendes Licht auf den Anspruch des Stadtrichters Gozzo, sodass auch seine Auftraggeberschaft für die Errichtung des gesamten Saalbaus durchaus möglich erscheint.

Die Johannes- und Katharinenkapelle – ein früher Beitrag zur Etablierung der Hochgotik in Österreich

Die Johannes- und Katharinenkapelle (siehe Abb. 8) nimmt in architekturgeschichtlicher Hinsicht eine herausragende Stellung in Österreich ein. Besonders bemerkenswert ist das ehemals kuppelige, achteilige Sternrippengewölbe. Die Grundlage für dieses Wölbesystem bilden die angevinischen Kirchen Westfrankreichs, wo im 12. Jahrhundert eine sehr spezifische Kuppeltradition mit achteiligen Rippensystemen entwickelt wurde. Die ältesten Konfigurationen mit jeweils vier Rippen, die in die Raumecken bzw. zu den Wandmittelpunkten führten, wurden um 1200 erstmals um 22,5° gedreht, sodass eine oktagonale



Abb. 16: Clussais la Pommeraie (Nouvelle-Aquitaine, Frankreich), Notre Dame, Turmgewölbe, frühes 13. Jahrhundert

Wölbung entstand, die mittels Dreistrahlrippen in das Quadrat übergeführt wurde. Beispiele dafür sind in der Sakristei von Ste. Radegonde in Poitiers, im Paradies von St. Florent in Saumur, in der Vierung von St. Pierre in Soubise/Charente (Abb. 15) und im Turmgewölbe von Notre Dame in Clussais la Pommeraie (Abb. 16) zu finden.³¹ Diese Rippenkonfiguration wurde um 1240 unter bislang unerforschten Umständen in Südmähren in der Benediktinerabtei Trebitsch rezipiert, wobei allerdings die sehr filigran wirkenden Proportionen der französischen Rippenlösungen durch derbe Bandrippen ersetzt worden sind. Nach 1258 deutete man in der Burgkapelle von Bischofteinitz den Zentralraum mit achtstrahligem Gewölbe zu einer unmittelbar ineinander übergehenden Doppelchoranlage mit 5/8-Schlüssen um, deren Schlusssteine nur durch einen Gurtbogen getrennt sind (Abb. 17). Angevinische Rippenlösungen waren demnach in der premylidischen Architektur aktuell, womit die Einflussrichtung auf die Kapelle Gozzos dargelegt ist.

31 *André Mussat*, *Le style gothique de l'ouest de la France (XIIe-XIIIe siècles)*, Paris 1963, S. 349 ff.– *Yves Blomme*, *Anjou Gothique*, Paris 1998, S. 328 ff.



Abb. 17: Horšovský Týn/Bischofteinitz (Tschechische Republik), Burgkapelle, Gewölbe, nach 1258

Von Krems strahlte diese protospätgotische Gewölbeform in Niederösterreich aus. Eine idente Konfiguration weist die Wintersakristei des Wiener Neustädter Domes auf (geweiht 1279), in weiterer Folge wurde sie im Rahmen der Kapellenbautätigkeit in Niederösterreich nach 1300 weiterentwickelt. Die Gewölbekonfiguration des Zentralbaus übertrug man dabei auf längsgerichtete Räume mit rechteckigen Chorabschlüssen, indem das halbe Wölbungssystem einen 5/8-Schluss suggeriert und Drei-strahlrippen zum Rechteck vermitteln. Beispiele dafür finden sich in der Kremser Ursulakapelle (der Kapelle des Kremser Pfarrhofes, Abb. 18), in der Göttweigerhofkapelle in Stein (beide aus dem frühen 14. Jahrhundert) – und in der Schlosskapelle des Bistums Freising in Ulmerfeld (um 1320).



Abb. 18: Krems (Niederösterreich), Ursulakapelle, Gewölbe, frühes 14. Jahrhundert

Auch bei den Maßwerkfenstern nimmt die Kapelle Gozzos eine innovative Position ein. Um 1260 entstanden die ersten dreibahnigen Fenster im deutschen Sprachraum,³² die Kapelle muss demnach als einer der frühesten Bauten mit entsprechenden Fenstern im Römisch-Deutschen Reich gesehen werden, wobei für Österreich definitiv keine älteren Beispiele bekannt sind. Das in der Kremser Kapelle nachweisbare System der gestapelten Tondi (siehe Abb. 9) wurde in der französischen Kathedralgotik im frühen 13. Jahrhundert entwickelt, etwa in der Kathedrale von Amiens oder in der Sainte-Chapelle in Paris, und um 1250/60 von den Chorfenstern des Kölner Domes übernommen.³³ Von hier strahlte das Motiv in das gesamte Reich aus, wobei sowohl bei zwei- als auch bei dreibahnigen Fenstern immer ein Tondo auf zwei Tondi ruht, auf eine dritte Reihe mit drei Tondi, wie in der Kremser Kapelle, jedoch stets verzichtet wurde. Doch auch der ab der Mitte der sechziger Jahre des 13. Jahrhunderts, also gleichzeitig mit der Johannes- und Katharinenkapelle von Bruno von Schauenberg, Bischof von Olmütz und Kanzler König Ottokars in Böhmen, errichtete Dom zu Olmütz besaß dreibahnige Fenster mit gestapelten, unterschiedlichen Maßwerkformen (Abb. 19).³⁴ In diesem Punkt wandelten der Dom zu Olmütz und die Kremser Kapelle den Einfluss der Kathedralgotik spezifisch ab und erzielten dadurch ge-

32 Günther Binding, *Maßwerk*, Darmstadt 1989, S. 220.

33 Ebenda, S. 213 ff.

34 Kuthan (zit. Anm. 29), S. 198.



Abb. 19: Olomouc/Olmütz (Tschechische Republik), Dom, Südfassade, gestapeltes Maßwerk, um 1265

drungener Proportionen mit einem innerhalb der weiten Öffnungen tiefer nach unten gedrückten Maßwerk – eine experimentelle Lösung, die in der österreichischen Architektur des 13. Jahrhunderts ihre Nachfolge fand, etwa im Presbyterium der Wiener Neustädter Dominikanerkirche, das im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts errichtet wurde,³⁵ oder am Chor der Pfarrkirche von Eggenburg aus dem frühen 14. Jahrhundert.

Neben den innovativen Elementen besaß die Kapelle auch retrospektive, die den Zusammenhang mit den Gründungsbauten der Frühgotik in Österreich belegen. Die Verwendung von Rotmarmorsäulchen in den Blendarkaden, die durch mehrere aufgefundene Fragmente belegt werden kann (Abb. 20), verweist auf die Kreuzgänge der Zisterzienserstifte Heiligenkreuz, Zwettl und Lilienfeld und insbesondere auf die von Herzog Leopold VI. errichtete *Capella Speciosa* in Klosterneuburg (geweiht 1222). Die Kremser Kapelle erweist sich als letztes Bauwerk mit einer derartigen Gestaltung in Österreich, in der Folgezeit wurden mehrteilige Sitznischen mit Konsolen versehen, wovon zahlreiche Beispiele in Krems und Umgebung Zeugnis geben, wobei die Sitznischen in der genannten Ursulakapelle des Kremser Pfarrhofes die exakt gleichen Maße wie jene der Kapelle Gozzos aufweisen.

Mit der reichen Ausgestaltung, insbesondere durch die Verwendung von Rotmarmorsäulchen konnte Gozzo von



Abb. 20: Gozzoburg, Johannes- und Katharinenkapelle, Blendarkade mit Rotmarmorsäulchen, Rekonstruktion 2018

Krems bei seinen Zeitgenossen Assoziationen zu der bis dahin prächtigsten Palastkapelle Niederösterreichs, der *Capella Speciosa* wecken. Im künstlerischen Wettstreit mit dieser trachtete der Bauherr, diese zu übertreffen, was im Hinblick auf die spezifische Wölbung, die weite Durchfensterung mit einer ehemals monumentalen Verglasung und die jüngst freigelegte Wandmalerei wohl gelungen ist.

Die Wandmalereiausstattungen der *domus Gozzonis*

Abgesehen vom Wappenfries im Saalbau besticht die *domus Gozzonis* durch die Existenz zweier weiterer Wandmalereizyklen des 13. Jahrhunderts, wofür Gozzo

35 Günther Buchinger / Doris Schön, Die Neuklosterkirche in Wiener Neustadt – Überlegungen zur ursprünglichen Baugestalt im 13. Jahrhundert, in: Günther Buchinger / Friedmund Hueber (Hg.), *Bauforschung und Denkmalpflege. Festschrift für Mario Schwarz*, Wien-Köln-Weimar 2015, S. 231.– Peter Aichinger-Rosenberger / Günther Buchinger / Doris Schön, *Klosterstadt Wiener Neustadt. Die ehemaligen Klosterkirchen der Dominikaner, Minoriten und Pauliner*, in: Petra Göstl (Hg.), *Menschen und Denkmale. Kasematten und St. Peter an der Sperr. Schutz und Glaube für Wiener Neustadt*, Weitra 2019, S. 38.

herausragende Künstler seiner Zeit berief. Neben den Wandmalereien in der Johannes- und Katharinenkapelle handelt es sich um jene im ehemaligen Turm des Palas – gemeinsam mit dem Wappenfries im Saalbau der älteste derzeit bekannte profane Freskenzyklus im ostösterreichischen Raum. Für die Deutung des höchst komplexen ikonografischen Programms liegen zwei unterschiedliche Thesen vor,³⁶ deren Diskussion den Rahmen dieses Beitrags sprengen würde. Den Ausgangspunkt bilden jedenfalls an der Nordwand die Herrscher der vier antiken Weltreiche nach der Vision des Propheten Daniel. An der Ost- und Südwand folgt eine ikonografisch umstrittene eschatologische Erzählung, die an der Westwand in das Jüngste Gericht mündet.

Die stilistische Ausformung der Wandmalereien konnte bislang nur ohne Kenntnis der neu freigelegten Wandbilder in der Johannes- und Katharinenkapelle vorgenommen werden,³⁷ woraus eine Neubewertung resultiert, die an anderer Stelle vorgenommen wird.³⁸

Symbolik und Raum in der *domus Gozzonis*

In Zusammenhang mit einer einzigartigen und so gut erhaltenen Anlage wie der „Gozzoburg“, die im 13. Jahrhundert *domus* und erst später unter den Habsburgern *castrum* und *purckh* genannt wurde, müssen auch Fragen gestellt werden, die über die gängigen historischen, baugeschichtlichen und kunsthistorischen Themen hinausgehen und die breiten Spektren der Architekturikonologie und Sozialgeschichte umfassen. Ein entsprechender Forschungstrend sowohl in der deutsch-³⁹ als auch der englischsprachigen⁴⁰ Burgen- und Hausforschung setzte erst vor relativ kurzer Zeit an und greift auf Entwicklungen anderer Disziplinen



Abb. 21: Gozzoburg, Saalbau von Westen, um 1254

zurück.⁴¹ Heute wird eine Burg oder ein Palast nicht nur als multifunktionale Anlage, sondern auch als räumlicher Ausdruck der Ideenwelten und der Sozialstruktur ihrer/seiner Zeit begriffen. Auf der Grundlage der bereits vorgestellten Bauabfolge und Bestandsdokumentation kann

36 Gertrud Blaschitz, Wandmalereien im Freskensaal der Gozzoburg“ Krems. Josaphat und Ottokar II. Přemysl?, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LXII, Wien 2008, Heft 4, S. 565–582.– Christian Nikolaus Opitz, Die Wandmalereien im Turmzimmer der Kremser Gozzoburg. Ein herrschaftliches Bildprogramm des späten 13. Jahrhunderts, in: Ebenda, S. 588–602.

37 Zuletzt: Elga Lanc, Herrschaft in der Weltgeschichte und in der Heilsgeschichte. Zur malerischen Ausstattung des 13. Jahrhunderts im Turmzimmer der „Gozzoburg“ in Krems, in: Das Waldviertel, Zeitschrift für Heimat- und Regionalkunde des Waldviertels und der Wachau, 67. Jg., 2/2018, S. 301–331, hier S. 326–330.

38 Buchinger / Tinzl / Zajic (zit. Anm. 12).

39 Cord Meckseper, Raumdifferenzierungen im hochmittelalterlichen Burgenbau Mitteleuropas, Château Gaillard 2002, S. 163–171.– Thomas Biller, Die Adelsburg in Deutschland. Entstehung – Gestalt – Bedeutung, München 1998.

40 Matthew Johnson, Behind the castle gate. From Medieval to Renaissance, London-New York 2002.

41 Henri Lefebvre, The Production of Space, Oxford-Malden-Carlton 1991 (Philosophie).– Bill Hillier / Julienne Hanson, The Social Logic of Space, Cambridge 1984 (Architekturtheorie).

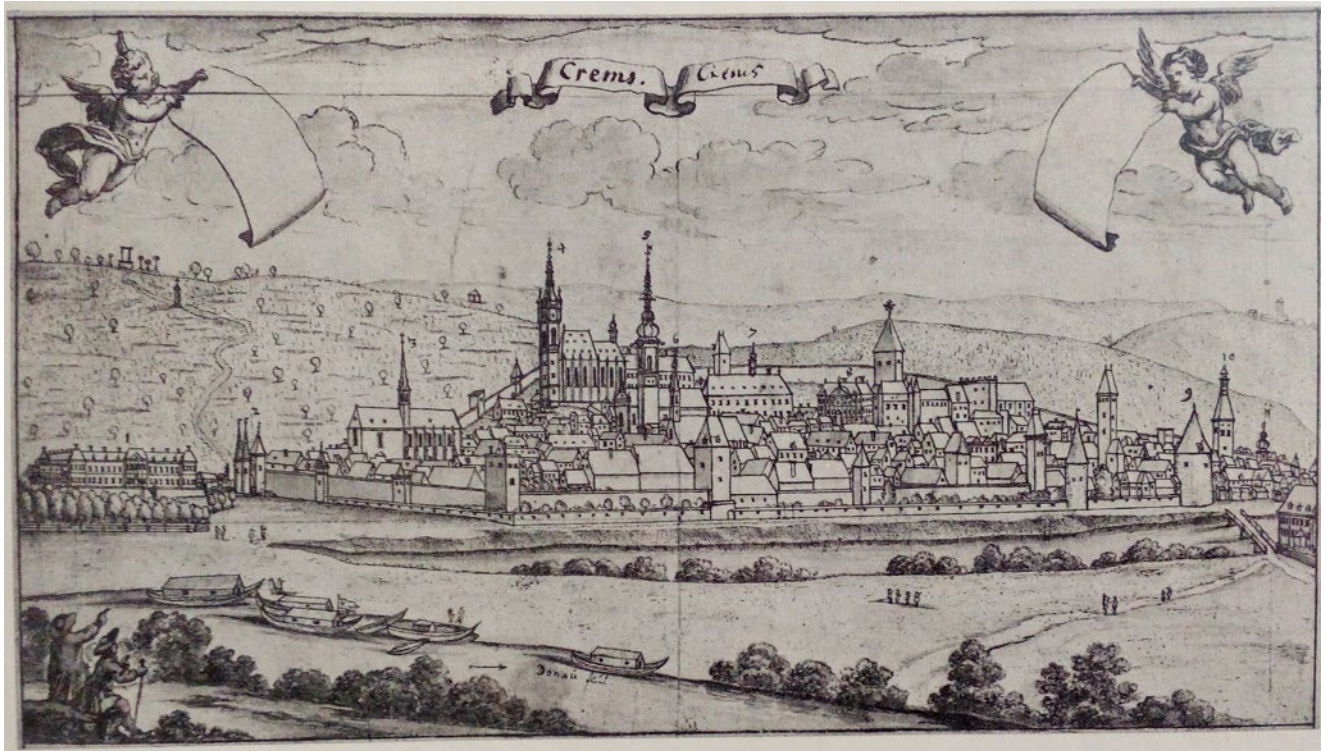


Abb. 22: Friedrich Bernhard Werner, Ansicht von Krems, um 1738, Ausschnitt

nun auch für die *domus Gozzonis* die räumliche Bedeutung und der Symbolgehalt ihrer Architektur analysiert werden.

Die Botschaft der Fassaden

Wenn man im Zeitalter Gozzos von der unteren Stadt auf den Hohen Markt hinauf ging, also von der Hauptstraße zum Marktplatz,⁴² sah man von der *domus Gozzonis* so wie heute zunächst den seitlichen Treppengiebel des Saalbaus (Abb. 21). Rechts davon stand der Torturm mit der Kapelle, der später im oberen Teil abgetragen wurde. Durch Torturm und Treppengiebel hob sich das Haus für den Ankommenden von anderen Gebäuden ab. Der Treppengiebel – ein Detail, das zwar nicht unbedingt für Nordostösterreich als charakteristisch gilt, doch immer wieder für bedeutende Gebäude verwendet worden

ist⁴³ – tritt an der *domus Gozzonis* auffälligerweise nur an dieser Stelle auf.

Steht man am Hohen Markt, bestimmt die Fassade des Saalbaus den Platz. Ihre „zivile“ Architektur steht im Gegensatz zu der erst im 20. Jahrhundert entstandenen Bezeichnung „Gozzoburg“ – die offene Loggia unter dem Wappensaal machte eine ernsthafte Verteidigung des Gebäudes unmöglich (siehe Abb. 1), und die Türme innerhalb der Anlage sind symbolisch und nicht fortifikatorisch zu verstehen.⁴⁴ Die Loggia steht wie bereits analysiert für Rechtsprechung und signalisiert die politische Botschaft, dass der Saalbau offen zur Stadt ist.

An der Südseite, am Hang zur unteren Stadt sind alle wichtigen Baukörper – der ältere Wohntrakt Gozzos mit ehemals einem kleinen Turm, der Kernbau mit dem „Hohen Saal“, der große Wohntrakt mit ehemals dem

42 Zur historischen Topografie von Krems siehe den lange gültigen, doch überarbeitungsbedürftigen Aufsatz von *Adalbert Klaar*, Die Stadtpläne von Krems und Stein, in: 1000 Jahre Kunst in Krems, Ausstellungskatalog, hrsg. von der Stadt Krems an der Donau, Krems 1971, S. 35–42.

43 *Günther Buchinger / Paul Mitchell / Doris Schön*, Die Baugeschichte des Schlosses Waidhofen an der Ybbs, in: Feuer und Erde. Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung 2007 in Waidhofen an der Ybbs und St. Peter an der Au, Schallaburg 2007, S. 200–206.– *Eva-Maria Höhle / Renata Kassal-Mikula / Oskar Pausch / Richard Perger*, Neidhard-Fresken um 1400, Die ältesten profanen Wandmalereien Wiens, Wien 1987.

44 Die Aussage der Burgenarchitektur wird international nach wie vor debattiert, die Burg als Repräsentationsbau etwa von *Johnson* (zit. Anm. 40), oder die Burg als Wehrbau von *Colin Platt*, Revisionism in Castle Studies: A Caution, *Medieval Archaeology* LI, 2007, S. 83–102.

großen Turm und den beschriebenen Gruppenfenstern sowie die Johannes- und Katharinenkapelle mit ehemals einem Dachreiter – nacheinander aufgereiht (Abb. 22). Die Fassade beherrscht bis heute die Stadt, und ihre Türme machten die Silhouette umso markanter.⁴⁵ Den größten Eindruck hinterließ wohl der Turm am westlichen Ende des großen Wohntraktes, wo dessen letzte Achse erhöht und mit Zinnen bekrönt war. Östlich schloss ein Abtrittturm an, unmittelbar westlich lag ein Erker, womit die Achse weiter betont wurde. Alle Abbildungen des Hauses vom 16. bis 18. Jahrhundert zeigen diesen Turm, der deutlich über und vor das Gebäude geragt hätte. Doch diese Darstellungen geben nicht die reale Situation wieder, sondern vielmehr den Eindruck, den die Architektur auf die Zeichner gemacht hat. Tatsächlich ragte der Turm nicht vor, sondern bildete in einer Flucht einen Teil der Anlage mit der gleichen Mauerstärke, wobei im Erdgeschoß ein Drittel seiner Wandfläche offen zu den benachbarten Räumen stand und die verbliebenen Mauern schwerlich einen mächtigen Turm hätten tragen können. Bei dem Turm handelte es sich daher lediglich um einen überhöhten Bauteil und damit um das imaginäre Bild eines gewaltigen Bergfrieds, das den sozialen Aufsteiger Gozzo mit dem „Symbol *par excellence* von Burg und Adel“⁴⁶ verband und damit seinen Ansprüchen Nachdruck verlieh.⁴⁷

An der Fassade des großen Wohntrakts konnte darüber hinaus eine beeindruckende, primäre Farbfassung dokumentiert werden. Im oberen Bereich verzierte ein Fries aus großen, roten Zacken auf weißem Grund den Bau, an der südöstlichen Ecke fand sich eine rot bemalte Eckquaderung, und zwischen dem ersten Ober- und dem Erdgeschoß verlief vom Südosteck bis zum Abortturm ein 130 cm hoher, dreifacher Fries aus Zacken, Diamanten/Rhomben und einem Wellenband in Rot und Blau auf weißem Grund (Abb. 23), der das repräsentative erste Obergeschoß betonte. Der Turm und die Farbfassung kombiniert mit zahlreichen gestalteten Fenstern stellten gemeinsam eine überwältigende Schaufassade von 65 m



Abb. 23: Gozzoburg, Südfassade, gemalter Fries, ab 1270

Länge dar, die Gozzos Persönlichkeit unmissverständlich nach außen sichtbar machte.

Bewegung in der *domus Gozzonis*: geregelt und inszeniert

Das Haus steht auf einem Grundstück von rund 1.800 m², von welchen ca. 1.400 m² verbaut sind. Mit zwei Ober-, einem Erd- und zwei Kellergeschoßen ergibt sich eine Bruttogesamtfläche von deutlich mehr als 4.000 m² (einschließlich Mauerwerk), die auf über einhundert Räume (einschließlich Gänge) aufgeteilt sind. Trotz des einigermaßen regelmäßigen großen Wohntrakts aus der Zeit ab 1270 verrät das Haus durch schräge Winkel und Niveausprünge seine sukzessive Entstehung. Doch der oft verwirrende Raumeindruck täuscht: Der Grundriss zeigt Routen durch Raumabfolgen, die alles andere als zufällig sind (Abb. 24). Neben der schlichten Toreinfahrt zum westlichen Innenhof weist dem Besucher ein repräsentatives Portal in der Loggia den Weg zum Wappensaal.⁴⁸ Innerhalb des Portals befinden sich zwei Sitznischen, außerhalb drei, um auf den Einlass bequemer warten zu können. Oberhalb der Besucher ist in diesem Joch der Loggia ein Schlussstein mit zwei einander in die Schwänze beißenden Drachen zu sehen, die bereits von Peter Zawrel als Darstellung der Bannung des Bösen gedeutet wurden.⁴⁹ Das ehemals wohl

45 Vgl. Tomáš Durdík, Zur Frage der demonstrativen Architektur der böhmischen Burgen, in: Martin Krenn / Alexandra Krenn-Leeb (Hg.), *Castrum Bene 8 – Burg und Funktion*, Archäologie Österreichs Spezial 2, Wien 2006, S. 3–17.

46 Biller (zit. Anm. 39), S. 135.

47 Beispiele von Haustürmen aus Wien: Richard Perger, *Wohntürme im mittelalterlichen Wien*, Beiträge zur Mittelalterarchäologie 8, Wien 1992, S. 103–115.– Paul Mitchell, *Early stone houses in Vienna*, in: *Forum Urbes Medii Aevii III*, Brno 2006, S. 23.

48 Vgl. Johnson (zit. Anm. 40), S. 71–80.

49 Zawrel (zit. Anm. 7), S. 52.

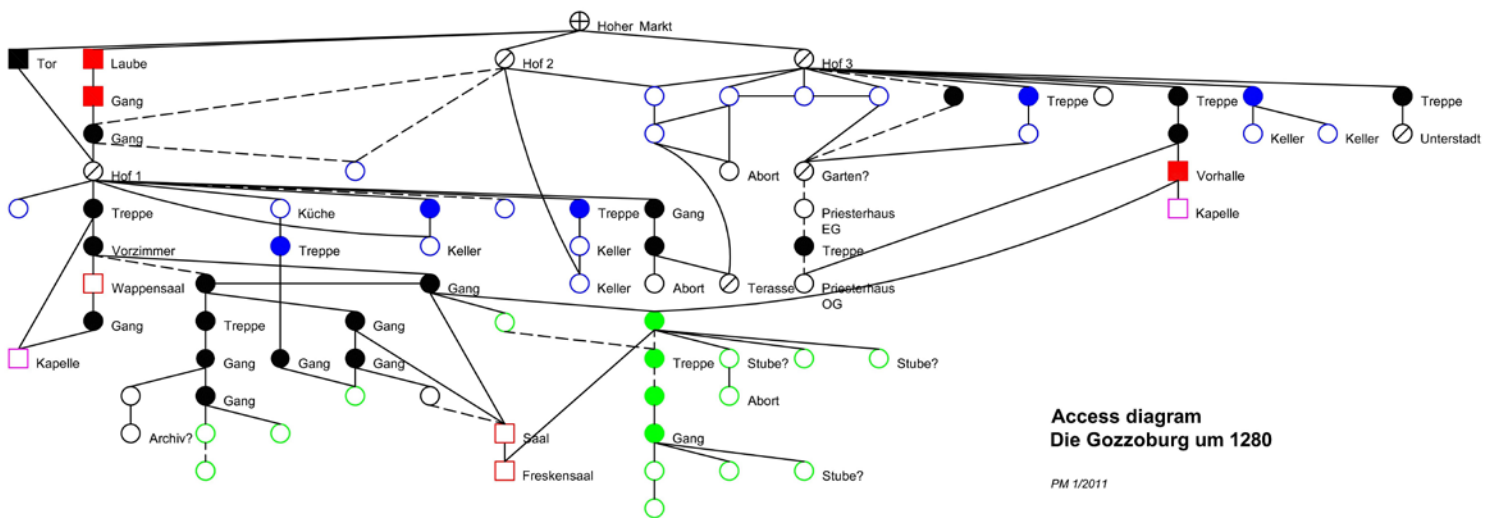


Abb. 24: Gozzoburg, access diagram der Erschließung nach 1280

von einem Holztor verschlossene Portal führt in einen nur 2,6 m breiten und 8 m langen Gang, der gänzlich fensterlos gehalten ist. Eine Abstellnische für Kerzen oder Öllampen gegenüber den Sitznischen war notwendig. Diese düstere Bauweise erinnert an die Torhalle einer Burg zwischen dem äußeren und dem inneren Tor, wo der unerwünschte Eindringling von oben beworfen und von den Seiten beschossen werden konnte.⁵⁰ In der *domus Gozzonis* fehlen natürlich die Öffnungen für entsprechende Attacken, doch löst der dunkle Gang mit Absicht Desorientierung und einschüchternde Emotionen aus.

Am Ende des Gangs bog der Besucher rechts in den Hof und wieder rechts, um die Freitreppe zu erreichen. Nach wenigen Stufen betrat er ein Podest, von dem er links zur kleinen Kapelle gelangte oder rechts zu einem Vorraum, von dem er links in den Wappensaal ging, während er rechts die anderen Räume des Hauses erreichen konnte. Der Wappensaal beeindruckte den bereits demütig gewordenen Bittsteller durch eine gezielte Lichtinszenierung. Er stand am östlichen Ende, der dunkelsten Stelle des Saals, wo seitlich des Eingangs Lichtnischen angebracht sind. Der Stadtrichter hingegen befand sich am anderen Ende unter den Wappen des Landesfürsten, wo wohl nicht zufällig das Licht durch drei Biforenfenster eine allseitige

Helligkeit bewirkte (siehe Abb. 6). Auf dem Weg vom Portal in der Loggia bis in den Wappensaal unterstrich damit die Architektur durch das Spiel mit Licht und Schatten sowie durch ihre Ausstattung (Wappenfries) die Besonderheit und den Status des Stadtrichters.

Obwohl der Wohntrakt und der Saalbau verschiedene Funktionen erfüllen, bilden sie doch baulich eine gemeinsame Anlage mit verbindenden Stellen. Für die Gehrouten innerhalb des Wohntrakts ist es stellenweise möglich, zwischen „privilegierten“/„inszenierten“ sowie „funktionellen“ Routen zu differenzieren.⁵¹ Im Fall des älteren Wohntrakts aus den späten fünfziger Jahren des 13. Jahrhunderts wurde bereits auf die durchdachte, höchstfunktionelle, dreigeschoßige Anlage verwiesen, deren seitliche Treppe zwischen Keller, Küche und Speisesaal ausschließlich für das Gesinde bestimmt war. Die Familie Gozzos und die Gäste betraten den Speisesaal über einen Außengang. Eine weitere funktionelle Route verband den Küchentrakt entlang der Hangkante mit den ebenerdigen Lagerräumlichkeiten, einschließlich eines 7 m tiefen Vorratskellers, im großen Wohntrakt.

Auch das erste Obergeschoß ist wohl durchdacht. Wenn man vom Saalbau zu den repräsentativen Räumen des Wohntrakts ging, kam man zunächst in den „Hohen

50 Otto Piper, *Burgenkunde. Bauwesen und Geschichte*, München (3. Auflage), (unveränderter Nachdruck Köln 2007) 1912, S. 294–301, mit Beispielen.

51 Vgl. Amanda Richardson, *Gender and Space in English Royal Palaces c. 1160 – c. 1547: A Study in Access Analysis and Imagery*, *Medieval Archaeology* XLVII, 2003, S. 131–165.

Saal“, der aus dem frühen 13. Jahrhundert stammt, also Teil des Palas des Kernbaus war.⁵² Der Saal wurde durch drei Fenster an der Stelle der heutigen belichtet, an der Nordwand befand sich ein offener Kamin. Obwohl der „Hohe Saal“ nur um 10 m² größer als das benachbarte Turmzimmer ist, weist er aufgrund seiner Höhe fast die doppelte Kubatur auf. An der Nordwand wurden die letzten Reste von Quadermalerei (weißer Strich auf rotem Grund) dokumentiert. Einige Stufen dahinter befindet sich das Turmzimmer, der westlichste Raum des großen Wohntrakts, ein vergleichsweise niedriger, intim wirkender Raum mit nur einem Fenster und zwei Türen. Während der „Hohe Saal“ als Empfangssaal für eine relativ breite Schicht an Besuchern fungiert haben muss, war das Turmzimmer für privilegierte Personen reserviert. Konsequenterweise befanden sich die Wohnstuben der Familie Gozzos in der Raumabfolge hinter dem Turmzimmer, das somit als räumliches Bindeglied zwischen dem Saal und den Wohnräumen fungierte. Wie bereits angesprochen waren die Räume der beiden Obergeschoße durch Öffnungen neben der Nordmauer untereinander verbunden, sodass man von hölzernen Innenwänden ausgehen muss, welche

die Stuben von einem gangartigen Bereich im Norden abgetrennt haben. Die Kachelöfen, die wohl in mindestens drei Stuben standen, wurden offenbar durch die Wände vom Gang aus beschickt.⁵³ Acht große Räume auf zwei Geschoßen hätten getrennte Räumlichkeiten für Gozzo und seine Familie ermöglicht und erlaubten es vermutlich auch, dass gesellschaftlich angesehene Personen in der *domus* als Gäste weilten, während das Gesinde im Erdgeschoß oder im Trakt zwischen dem mittleren und dem östlichen Innenhof untergebracht war. Im Osten des ersten Obergeschoßes verband ein Portal die Räumlichkeiten der Familie mit dem Gang vor der Johannes- und Katharinenkapelle. Für den Zutritt zur Kapelle gab es zwei weitere Möglichkeiten: Während der Priester vom nördlich anschließenden hölzernen Priesterhaus⁵⁴ kam, stiegen Leute aus der Stadt über eine Hofterrasse empor. Sowohl in ihrer Repräsentation als auch in den großzügigen Ausmaßen der Wohnräume steht die *domus Gozzonis* am Anfang eines Trends zu schlossartigen Entwicklungen im Burgenbau, der sich erst im 14. Jahrhundert auf einer breiten Front entfaltete.⁵⁵

52 Zu den Begriffen *Palas* und *Wohnbau* siehe Biller (zit. Anm. 39), S. 148–151.

53 Für weitere Beispiele siehe Gerhard Reichhalter, Blockwerkammern des 13. bis 15. Jahrhunderts aus österreichischen Burgen, in: Martin Krenn / Alexandra Krenn-Leeb (Hg.), *Castrum Bene 8 – Burg und Funktion*, Archäologie Österreichs Spezial 2, Wien 2006, S. 179–192.

54 Siehe Schönfellner-Lechner (zit. Anm. 1).

55 Thomas Kühtreiber / Gerhard Reichhalter, Der spätmittelalterliche Burgenbau in Oberösterreich, in: Bernhard Prokisch / Lothar Schultes (Hg.), *Gotik Schätze*, Katalog des Oberösterreichischen Landesmuseums, Neue Folge, Nr. 175, Linz 2002, S. 72–86.

Die Wandmalereien der Johannes- und Katharinenkapelle

VOM PROJEKT ZUR REALISIERUNG

Veränderungsverfahren und damit die fachliche und rechtliche Begleitung von Umbaumaßnahmen im geschützten Bestand waren und sind das tägliche, nicht selten harte Brot der Denkmalpflege. Sportlich gesprochen: viel Pflicht, wenig Kür. Spannend jedoch, wenn Pflicht zur Kür wird, wenn Sanierungs- und Restaurierungsmaßnahmen die Grenzen des Erwartbaren immer mehr aufweiten. 2004 war wohl allen Projektbeteiligten bewusst, dass eine „Re-Vitalisierung“, eine adäquate Wieder-Belebung eines mittelalterlichen Baukomplexes, der den Charakter der Gozzoburg schon vor ihrer vollumfänglichen Wiederentdeckung bestimmte, nicht gerade denkmalpflegerische Routine sein würde.¹ Dazu zeichnete sich zu viel Historisches bereits an den beziehungsweise knapp unter der Epidermis der Architekturoberflächen ab: die teilweise Rückführung auf mittelalterlichen Bestand, die in den späten 1950er Jahren das Aussehen der Loggia und damit einen wesentlichen Teil des „alten Gesichtes“ der Gozzoburg Richtung Hoher Markt prägte, überall charakteristische Mauerstrukturen und Öffnungen, zudem Gewölbe, Holzdecken und etliches mehr; unter dicken Tapetenlagen drückten sich in der profanierten Johannes- und Katharinenkapelle am Ostende der Burg, dort, wo

Anfang des 19. Jahrhunderts zwei Wohnungen eingebaut worden waren, gotische Wandvorlagen ab, und mit einer „Passion Christi“, einer bereits 1955 von Fritz Weninger an der bauzeitlich äußeren Westwand der Kapelle aufgedeckten Wandmalerei war die frühe Ausstattungsqualität augenscheinlich geworden.² Wenngleich fragmentiert und in ihrer Oberfläche reduziert, lässt sich diese stilistisch mit ihren zackbrüchigen Stilelementen gut in das dritte Viertel des 13. Jahrhunderts und damit in die Zeit Gozzos datieren (Abb. 1).

Das Wissen um die Befindlichkeiten einer über Jahrhunderte gewachsenen Gebäudestruktur mit ihren vielphasigen Umgestaltungs- und Ausstattungsstraten ließ die Verantwortlichen entsprechende Schritte zu weitreichenden Untersuchungen im Vorfeld der geplanten Veränderungen setzen.³ Deren Ergebnisse wurden in der Folge zur Grundlage der denkmalpflegerischen Entscheidung, bestimmte Räume dem zeitlichen Fertigstellungsdruck des schnell fortschreitenden Bauprozesses der Sanierung der Gozzoburg zu entziehen. Am Ende der Revitalisierung im Herbst 2007 waren in Hinblick auf gestalterisch hochwertige Architekturoberflächen im Bau somit zwei Varianten an Architekturoberflächen zu finden: zum einen konserviert und restauriert der Bestand im Wappensaal und im Bereich des ehemaligen Wohnturms, wo im zweiten

-
- 1 Bauherr: Gozzoburg Immobilienverwaltungs GmbH, Krems; Projektmanagement: NÖ Hypo Bauplanungs- & Bauträger GmbH, St. Pölten; Generalplaner: Groh & Wagner Architekten, Wien; Fachplaner: Statik, ÖBA & Baukoordination: Retter & Partner, Krems; Haustechnik & ÖBA TGA: Ingenieurbüro M. Brunner, Herzogenburg; Archäologie: ASINOE Krems (B. Wewerka); Bauforschung: Günther Buchinger / Paul Mitchell / Doris Schön / Helga Schönfellner-Lechner; Restauratorische Oberflächenbefundung und ÖBA Restauratoren: Diplom-Restauratoren Tinzl, Salzburg.
 - 2 Erkennbar sind darüber zudem Christus als Weltenrichter in der Mandorla sowie die Füße zweier Assistenzfiguren und damit wohl eine Deesis mit Maria und Johannes Bap. Siehe: *Elga Lanc*, Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich = Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs, Band I, Wien 1983, S. 132. Fritz Weninger (* 1892 in Rohrbach am Steinfeld, Niederösterreich; † 1981 in Neunkirchen), war Maler und Restaurator. S. https://de.wikipedia.org/wiki/Fritz_Weninger, (27.11.2019). Weiters: *Theodor Brückler, Ulrike Nimeth*, Personenlexikon zur Österreichischen Denkmalpflege 1850 - 1990 - 2002, Bundesdenkmalamt (Hg.), Wien 2002.
 - 3 Siehe dazu: *Heike Fricke-Tinzl*, Schicht für Schicht - Vom Ent-Bergen früherer Herrlichkeit. Hinweise zur denkmalpflegerischen Projektgenese und Restaurierung der Kapelle, in vorliegendem Band.



Abb. 1: Johannes- und Katharinenkapelle, ehemalige Westfassade, Passion Christi und Christus in der Mandorla

Obergeschoß die dort nie überkalkte Malerei des 13. Jahrhunderts mit geringer Intervention präsentiert sowie, im Raum unterhalb des später eingestellten verzogenen Kreuzgratgewölbes, durch zwei Freilegeachsen in ihrer Vertikalerstreckung dargestellt werden konnte (Abb. 2), und schließlich der renaissancezeitliche Malereibestand in den südwestlichen Gebäudeteilen, die im Zeitrahmen der rund 15 Monate dauernden Sanierungsarbeiten abgeschlossen werden konnten. Zum anderen blieben, quasi als denkmalfachliche „Konserven“ oder Rückstellproben, Bereiche mit höchststranger frühgotischer Ausstattung in ihren Oberflächen weitgehend unbearbeitet. Dies betraf die beiden ehemaligen Sakralräume Torturm- sowie Johannes- und Katharinenkapelle, die in der Umbauphase stehen blieben beziehungsweise, wie im Fall der Torturmkapelle, dergestalt noch heute eingefroren sind (Abb. 3). Der Charakter eines Rohbaues war dabei Kollateralschaden der tiefgreifenden Grundsatzentscheidung der Projektträger, wesentliche Baukörper auf ihre strukturellen Frühstadien zurückzuführen, was die Entfernung späterer Einbauten,

vom 16. bis zum 20. Jahrhundert, bedingte. Nebenbei bemerkt, erfüllte sich ein Wunsch des früheren Landeskonservators und späteren Leiters der Restaurierwerkstätten des Bundesdenkmalamtes, Josef Zykan, der 1959 zu Instandsetzungsarbeiten am Ostteil der Gozzoburg formulierte: „Diese Gebäudeteile konnten mit Mitteln des Wohnbaufonds wenigstens instandgesetzt werden, wenn es auch nicht gelang, die Unterteilung der schönen frühgotischen Kapelle zu beseitigen“.⁴ De facto wahrte man so auch eine Kontinuität denkmalfachlicher Entscheidungen, die von der Freilegung der Loggia, gleichfalls auch mit der durchaus zu hinterfragenden Entscheidung, Einbauten des 16. Jahrhunderts zu entfernen,⁵ ihren Ausgang nahm und damit wesentlicher Teil des Kremser Narrativs einer mittelalterlich geprägten Stadt wurde. Als von den Wohnungseinbauten des 18. bis 20. Jahrhunderts im Jahr 2006 frei gemachte Kubatur und damit auf der Mitte des Weges hin zu einer weitgehenden Rückführung auf das bauzeitliche Aussehen eines mittelalterlichen Sakralraumes belassen, stand auch die Johannes- und

4 Josef Zykan, Die Erhaltung der Altstadt in Krems und Stein, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Bd. XIII, 1959, S. 120.

5 Ebenda.



Abb. 2: Turmzimmer, Westwand: Präsentationsachse zur Darstellung der Vertikalerstreckung der Malereien der Zeit um 1280

Katharinenkapelle für etwa 10 Jahre. 2007 noch als *Work in Progress* titulierte⁶ bedurfte es wiederum umfangreicher Vorbereitungsmaßnahmen, um 2017–2019 die spolierten sowie die rekonstruierten Werksteingliederungen wieder in den Mauerverband einsetzen und die teils überputzten, teils überfassten Malereien aus Gotik und Barock freilegen und adäquat präsentieren zu können. Und unzweifelhaft rechtfertigt das Ergebnis, was an Entscheidungen der Jahre 2006/07 aus denkmalfachlicher Sicht heute durchaus kritisch gesehen werden kann.

Die Darstellungen und Analysen in diesem Beitrag entfalten sich nach dem folgenden Schema:

⁶ Siehe Abb. 6 des Beitrags *Fricke-Tinzi* in diesem Band. Ein gleichlautendes großformatiges Banner war in dieser Spanne in der Südwestecke des Raumes aufgespannt, wenngleich eine Fortführung der Arbeiten lange Zeit kaum abschätzbar war. Einzelne Konservierungsmaßnahmen zur bloßen Substanzsicherung konnten in dieser Zeit jedoch gesetzt werden.



Abb. 3: Torturmkapelle, Blick gegen Nordwesten im Jahr 2008

Vom Projekt zur Realisierung
Maltechnik

Plastische Auflagen (Appliken, Pastiglia)
Ikonographie, Komposition und Inschriften

Ikonographie der Westwand

Ikonographie der Südwand

Ikonographie der Nordwand

Ikonographie der Triumphbogenwand

Ikonographie der Chorwände

Ikonographie der Westfassade

Überlegungen zur paläographischen Bewertung und zu den Texten der Inschriften

Stil und Datierung

Händescheidung

Vergleich mit den Wandmalereien in der Kremser Dominikanerkirche



Abb. 4: Work in Progress – als Versprechen hatte das Banner für längere Zeit in der Johannes- und Katharinenkapelle Gültigkeit

Die Inschriften der Dominikanerkirche im Vergleich mit jenen der Johannes- und Katharinenkapelle

Stilistische Einordnung – Frankreich

Stilistische Einordnung – Rheinland

Stilistische Einordnung – Regensburg

Stilistische Einordnung – der Übergang nach Österreich

Stilistische Einordnung – die Westempore von Gurk

Stilistische Einordnung – die Michaelskapelle in Göss

These der künstlerischen Ableitung und Datierung

Zur Frage einer Empore unter Kaiser Friedrich III. – Graffiti und baugeschichtliche Überlegungen

MALTECHNIK

Der figurative Wandmalerei-Bestand der Johannes- und Katharinenkapelle mit seinem Jüngsten Gericht und der Hochzeit zu Kana (Süd- und Westwand, Abb. 4), den Szenen aus den Heiligenviten der Katharina von Alexandria und des Evangelisten Johannes als Patrone der Kapelle (Nord- und Südwand, Abb. 5 und 6), Stiftern (Triumphbogen, Abb. 7) sowie Prophetendarstellungen im Chor (Abb. 8), zudem den dekorativen Gestaltungselementen in den Sitznischen, an den Wandvorlagen und an den Fenstereinfassungen, ist hinsichtlich seiner Ikonographie, einzelner Details seiner Bildfindung sowie seiner dekorativen Ausgestaltung als höchst innovativ und von außerordentlichem Rang, selbst mit Blick auf die gesamt-europäischen Zusammenhänge, zu bezeichnen. Allerdings sind die Spielbreiten der maltechnischen Anlage von Wandmalereien im nordalpinen Bereich das Hochmittelalter hindurch vergleichsweise gering. Erst im 14., mehr noch im 15. Jahrhundert finden reiche Entwicklungen statt, wie etwa die Wiederentdeckung des *Buon Fresco* oder auch die Verwendung trocknender Öle als Bindemittel, insbesondere auf Werksteinuntergründen, zu deren wohl bekanntesten die Malerei an den Dreikönigenschranken im Chor des Kölner Doms zählt. Wenngleich in vielem als Gruppe der Neuerer in unserer Region zu sehen – von der Verwendung von Applikationen über gestalterische Details, wie der sein Schwert mit seinem Obergewand abwischende Scharfrichter im Martyrium der hl. Katharina (Abb. 49) bis hin zu einer komplexen Ikonographie (s. u.) –, so entspricht die Ausführungstechnik in Krems jener Tradition, der „im gesamten Raum zwischen den Alpen und den nordischen Ländern eine oft beherrschende Stellung zukommt“⁷ und die als Kalkmalerei, wohl ursprünglich mit Secco-Finishes, zu charakterisieren ist. Auszugehen ist dabei von einem bereits auch hinsichtlich seiner Architekturoberflächen weitgehend fertiggestellten Kapellenraum, der nun auf dem bereits abgetrockneten, mehrlagig verarbeiteten, bindemittelreichen Kalkputz, der zwischen den diversen Werksteinteilen der Architekturgliederungen über vergleichsweise unruhig gesetztem Bruchsteinmauerwerk mit geringem Ziegelanteil angeworfen wurde,

7 Albert Knoepfli / Oskar Emmenegger, Wandmalerei bis zum Ende des Mittelalters, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 2 – Wandmalerei, Mosaik, Stuttgart 1990, S. 162.



Abb. 5: Johannes- und Katharinenkapelle, Nordwand im Nachzustand



Abb. 6: Johannes- und Katharinenkapelle, Südwand im Nachzustand



Abb. 7: Johannes- und Katharinenkapelle, Chorbogen: die Stifter, wohl Gozzo und seine Ehefrau Gerbirg

nach dem Vorfeuchten der zu bemalenden Wand über einer frisch aufgetragenen Kalkschlämme ausgestaltet wird (Abb. 9).⁸ Die sich daraus ergebende striemig-bewegte Oberflächentextur ist allgemein im Streiflicht gut zu erkennen, variiert jedoch in der Intensität, was wohl arbeitstechnisch durch das unterschiedliche Saugen des Untergrundes sowie den Umstand, dass Schlämmen im Verarbeitungsprozess zunehmend im Kübel eindicken, zudem auch durch mehrere Ausführende einer Werkstatt, erklärbar ist. Auf Grund stilistischer Unterschiede kann auf mehrere Meister und ihre Gehilfen, die die erklecklichen Quadratmeter an Architekturoberfläche einschließlich der Werksteinteile farblich gestalteten, geschlossen werden,

und so muss im Wald aus dünnen Fichtenstämmen und Bretterlagen, der wohl das mittelalterliche Gerüst bildete, reges Treiben geherrscht haben.⁹

Trotz aller organisatorischer Widrigkeiten, die ein mittelalterlicher Baubetrieb aus heutiger Sicht mit sich brachte, wurde konsequent an der Umsetzung der ikonographischen Vorgaben gearbeitet und nach entsprechender Untergrundvorbereitung durch Vornässen sicher angelegte Vorzeichnungen an die Wand gebracht. Es lassen sich in den Gewandbildungen der Figuren immer wieder bräunlichrote Pinselunterzeichnungen und in Gelbocker angelegte Binnenflächen, etwa bei den Unterkleidern, feststellen (Abb. 10), primär in rotem und gelbem Ocker

8 Laut Laboranalysen ist, wohl durch entsprechende Kellenglättung, aber auch durch feuchteinduzierte Rekrystallisationsprozesse (vgl. P152/14) eine starke Verdichtung des Feinputzes festzustellen. Zudem zeigen die Verputzoberflächen im Querschliff bei 5 von 6 Proben eine dünne, allerdings nicht verschmutzte Sinterhaut. Damit findet die makroskopische restauratorische Einschätzung der Gestaltungsgenese, bei der von einer vergleichsweise raschen Umsetzung der Wandmalereien in Kalkseccomalerei nach Fertigstellung des Kapellenbaus auszugehen ist, ihre Bestätigung. Andererseits ist damit auch festgehalten, dass zwischen Baufertigstellung und Ausführung des Dekorationssystems eine geraume Zeit verstrich, allerdings wohl ohne intensive Nutzung des Raumes als Kapelle.

9 Näheres dazu auf S. 88 ff.



Abb. 8: Johannes- und Katharinenkapelle, südliche Chorwange, Prophet Salomon (?)

angelegt, wovon die heute, bedingt durch unterschiedliche Verluste der Binnenmalerei, vorherrschende Raumfarbe in ihrer Grundstimmung nachhaltig getragen wird. Eine abschließende Nachkonturierung der Umrisszeichnung in Schwarz findet sich nur mehr in Fragmenten, etwa an der Westwand, wobei sie überwiegend deckungsgleich auf den bräunlichen Vorzeichnungen aufliegt. Inwieweit die Pinselstriche der Vorzeichnung schwarz überfasst, in rötlichem Braun sichtbar blieben oder auch durch einen deckenden Farbauftrag überfasst waren, lässt sich derzeit nicht mehr genau bestimmen, ein nochmaliges Übergehen mit Konturfarbe würde jedoch durchaus hochmittelalterlicher Maltradition, wie sie etwa Theophilus Presbyter in



Abb. 9: Johannes- und Katharinenkapelle, Nordwand: Die Vorbereitung des Untergrundes durch Auftrag einer Kalkschlämme lässt sich gut anhand eines Details aus der Grablegung Katharinas, nachvollziehen, das deutlich Pinselduktus und Rinnspuren zeigt



Abb. 10: Johannes- und Katharinenkapelle, Westwand, Deesis: In den Gewandbildungen der Figuren sind immer wieder bräunlichrote Pinselunterzeichnungen und in Gelbocker angelegte Binnenflächen, etwa bei den Unterkleidern, festzustellen

seinem Traktat „*Schedula diversarum artium*“ beschreibt, entsprechen.

Besagte arbeitstechnische Umsetzung in Vorzeichnung und malerischer Flächenanlage konnte auch anhand von Laboranalysen für die in Rot und Schwarz gehaltenen Registerrahmen bestätigt werden: festzustellen war eine flächige Anlage der Vorzeichnung in Rotocker, dünn lasierend in einer Schichtstärke von nur 10–50 µm aufgebracht, die in Kalkbindung als Erstfassung auf dem hellen Kalkmörtelverputz aufliegt. Das feinkörnige Erdpigment lässt sich in weiterer Fassungsfolge sowohl unter der Malschicht aus einem feinkörnigen, Kalk-gebundenen Kohlen-schwarz finden,¹⁰ es fungiert dort aber auch als Grau-

10 Siehe Hans-Peter Schramm / Bernd Hering, *Historische Malmaterialien und ihre Identifizierung*, Berlin 1989, S. 47.



Abb. 11: Johannes- und Katharinenkapelle, Westwand, nördliches Joch, oberstes Register: Knapp unterhalb des rechten Knies von Petrus fand sich ein Graffito mit der Datierung 1494

tonuntermalung (die sogenannte Veneda) für die Farbintensivierung der wiederum dünn-schichtig applizierten hellroten Zinnoberfassung. Hinweise auf ein erweitertes Instrumentarium an Arbeitshilfen, wie Vorritzungen oder Zirkelschläge,¹¹ ließen sich in der Johannes- und Katharinenkapelle kaum feststellen; einzig an der Süd-wand des Chores finden sich, fast schon im Gewölbeansatz, mehrere rote Konstruktionslinien, die mit Schnur gezirkelt worden sein dürften,¹² deren gestalterischer Zusammenhang mit der ausgeführten Prophetenfigur sich jedoch derzeit nicht erschließt.

Bemerkenswert erscheint zudem, dass trotz des nachweisbaren, rund 200-jährigen Offenliegens des Wandmalerei-bestands – wie anhand von Graffiti an der Westwand geschlossen werden kann, war die figurative Gestaltung mindestens bis 1494 sichtbare Architekturoberfläche (Abb. 11) –, es zu keiner erkennbaren Braunverfärbung des Zinnobers kam, wie es auf Grund der mäßigen Lichtbeständigkeit des Quecksilbersulfid-Pigments, insbesondere in einem Milieu saisonal unterschiedlicher Raumfeuchten, erwartbar gewesen wäre. Grund dafür könnte sein, dass im fraglichen Zeitraum durch eine wahrscheinlich vorhandene,

wohl mehrfärbige Glasmalerei noch ein gewisser UV-Schutz gegeben war. Dem Umstand eines vergleichsweise hohen UV-Lichteintrags einer Neutralverglasung wurde im Zuge der Restaurierungsarbeiten durch das Aufkaschieren einer UV-Schutzfolie Rechnung getragen, um licht-induziertes Alterungs- und Veränderungsverhalten der nun freiliegenden gotischen Malschicht zu minimieren.

Im Gegensatz zu diesem positiven Erhaltungsphänomen zeigen die helleren Flächen der Obergewänder sowohl eine, der vergleichsweise großen Pigmentkörnung wegen logische, stark reduzierte Deckschicht der Blaufassung in Azurit, wie auch – weniger verständlich – der grundierenden Veneda, die sich in der Johannes- und Katharinenkapelle, wiederum übereinstimmend mit dem gestalterischen Kanon hochmittelalterlicher Wandmalerei, findet. Azurit, ein Pigment auf Kupferbasis, konnte in geringen Resten an der Westwand und zwar im linken Bildfeld unterhalb des Schlüssels von Petrus makroskopisch festgestellt und durch die chemische Analyse bestätigt werden.¹³ Auch für das Azuritblau des Himmels an der Süd-wand im oberen westlichen Bildfeld war eine Grundierung in Gestalt einer Kalk-gebundenen, dünn-schichtigen Unterlegung mit zerstoßener Kohle nachzuweisen.

Im unteren Register der nördlichen Westwand, Teil der Höllenqualen, lässt sich noch ein vergleichsweise gut erhaltenes, überaus nuanciertes Farbenspiel der gotischen Gestaltung beobachten. Hier konnten, neben intensiven gelben, braunen und roten Ockerflächen, in der Detailmodellierung auch noch hellere Rottöne in Minium nachgewiesen werden, so etwa im Kreis der Verdammten (Abb. 12).¹⁴ Auch für die Außenfläche des Obergewandes des Engels ist eine hellgraue Veneda mit deutlichen Resten einer ehemaligen Blaufassung festzustellen, zu der das Innenfutter in gelbem Ocker kontrastierend gesetzt wird, während das Unterkleid flächig in rotem Ocker mit Faltenhöhen in hellerem Minium ausgestaltet war. Ebenfalls im linken oberen Bildsegment lassen sich in

11 Bei byzantinisch geprägter Malerei, etwa des 12. Jhs., war der Zirkelschlag wesentliches Instrument des figürlichen Konstruktionsprinzips. Ein besonders überzeugendes heimisches Beispiel dafür stellt die Abfolge von Heiligenbüsten unterhalb des Nonnenchores in der Stiftskirche Nonnberg in Salzburg aus der Mitte des 12. Jahrhunderts dar. Siehe dazu: *Karl Maria Swoboda*, Geometrische Vorzeichnungen romanischer Wandgemälde, in: *Alte und moderne Kunst*, Bd. 2, 1953, S. 81–100.– Abb. in: *Otto Demus*, Romanische Wandmalerei, München 1992 (Sonderausgabe), Farbtafel XC VII.

12 Einstichlöcher fehlen.

13 Bundesdenkmalamt – Abt. f. Konservierung und Restaurierung, Naturwissenschaftliches Labor (SB Robert Linke), GZ BDA-05.219/obj./2014/0002-allg., P-Nr. 152/2014. Weitere Laboranalysen sind unter GZ 00671.obj/0001-NÖ/2018 erfasst.

14 Basierend auf Pigmentvergleichen unter Mikroskop in 12-facher Vergrößerung.



Abb. 12: Johannes- und Katharinenkapelle, Westwand, nördliches Joch, Hölle (Verdammte): In der Schulterpartie der blonden Person zeigt sich das charakteristische Rot von Minium

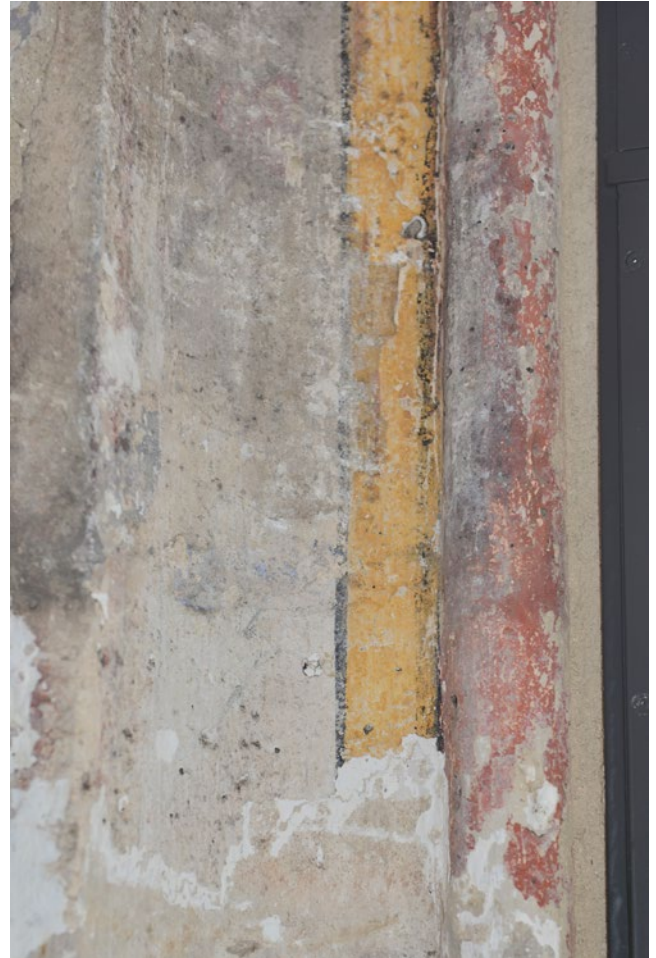


Abb. 13: Johannes- und Katharinenkapelle, Ostwand, schwarz-gelb-rote Rahmung an der Fensterlaibung

den Gewändern des Engels und der links flankierenden Königsgestalt noch Reste einer schwarzen Konturierung erkennen, deren besserer Erhaltungszustand aus dem Umstand resultiert, dass sich diese Zwickelfläche, an der deutlich weniger (Kalk)-Überfassungen festzustellen waren, eine geraume Zeit in einem sich aus baulichen Veränderungen ergebenden Hohlraum einer wohl dem frühen 19. Jahrhundert zugehörigen Gewölbetonne geborgen war. Auch alle Werksteine zeigen eine teilweise noch heute intensive polychrome Fassung, die ebenfalls über einer als Grundierung und Bindemittelkörper aufgetragenen Kalkung in freskaler Anbindung aufgebracht wurde.¹⁵ Teilweise ergeben sich durch das Verfugen der Steinelemente

Verputzüberlappungen auf den Werksteinen bzw. auf Null auslaufende Partien, überwiegend jedoch bleibt trotz der Überschlammung die porige Struktur des bauzeitlich verwendeten Sandsteins für die Oberflächenerscheinung bestimmend. Prägend sind Werksteinoberflächen insbesondere im Bereich der Sitznischen, der Dienste, Schlusssteine sowie der Rippen im Chor, zudem auch im Bereich der Fenstereinfassungen, die der Mauerstärke wegen einiges an Fläche darstellen.¹⁶ Dabei weisen Letztgenannte einheitlich eine circa 4 cm breite, gelbockerfarbene Rahmung auf (Abb. 13). Diese bildet sowohl entlang des innenliegenden und damit fensterseitigen Rundstabmotivs am Werkstein als auch raumseitig im Anschluss zu den

15 Einschränkung festzustellen ist, dass sich die ursprünglich reiche Architekturpolychromie nur mehr an höher liegendem Bestand bauzeitlicher Wandvorlagen, aber auch an noch deponierten Ziegelrippensegmenten unterschiedlicher Form und Größe erhalten hat. Auf Ziegeluntergrund (Rippen) könnte auch (zusätzliches) organisches Bindemittel verwendet worden sein.

16 Das Maßwerk der dreibahnigen Fenster wurde ausgebrochen, hat sich jedoch mehrheitlich spoliert erhalten und ist in einem Depot zwischengelagert.



Abb. 14: Johannes- und Katharinenkapelle, Nordfenster, Dreipassgestaltung an der Sohlbank

jeweiligen Wandvorlagen einen farblichen Akzent, der mit einem schwarzen Begleitstrich seine gestalterische Abrundung erfährt. Dagegen sind die Laibungskanten beidseitig mit einer circa 3 cm breiten rotockerfarbenen Ablinierung abgefasst, auf die im kalkweißen Nullflächenton gestrichenen Zwischenflächen werden zartgliedrige Dreipässen in Schwarz gesetzt. Bemerkenswert sind zudem die jeweils gegenläufig angelegten Dreipassgestaltungen in Schwarz auf weißem Grund bei der anlaufenden Sohlbank (Abb. 14) – ein Dekorationssystem, das sich insbesondere am nördlichen Fenster erhalten hat. Am Rundstab ist schemenhaft noch ein Wellenband in Rot / Weiß zu erkennen, mit dem in der schmalen Hohlkehle direkt an der ursprünglichen Glasebene ein schwarz-weißes Wellenband korrespondiert. Zeigen die Werksteine der Fensterrahmen an allen Laibungsflächen eine weitgehend einheitlich-ruhige Polychromierung, so weisen die Dreivierteldienste jeweils eine farbintensive Fassung unterschiedlicher Pigmente auf, wobei mehrheitlich wiederum auf das Gestaltungsmotiv des Wellenbandes zurückgegriffen wurde. Hier liegt ebenfalls die Farbfassung auf einer dünn-schichtig, quasi lasierend aufgetragenen Kalkschlämme, die die Charakteristik der jeweiligen Werksteinoberfläche und damit auch des Natursteins und dessen vertikal gerichtete Bearbeitungsspuren ablesbar belässt. Die jeweils plan eingefassten und einen konkaven Viertelbogen beschreibenden vertikalen Rücklagen der Dienste lassen überwiegend zweifarbige Wellenbänder erkennen (Abb. 15), wobei im Chor ein Wechsel von Blau / Rot, im Hauptraum jedoch



Abb. 15: Johannes- und Katharinenkapelle, Apsis, Blick gegen Südwesten, Blattkapitell mit bauzeitlicher Fassung und im 20. Jahrhundert abgearbeiteten Partien

der Wechsel von Grün / Gelb die Chromatik bestimmt. Die vergleichsweise mächtigen vorgelagerten Dreiviertel-säulen im Hauptraum, insbesondere jene des Chorbogens, sind ebenfalls über einer Kalkschlämme als Grundierung freskal in rotockerfarbenem Nullflächenton gefasst und zusätzlich mit nur schemenhaft zu erkennender welliger Linienführung in einem dunkleren Rotocker im Sinne einer angedeuteten Marmorierung ausgestaltet. Als besonders bemerkenswert ist im Zusammenhang mit der farblichen Ausgestaltung der Kapelle die intensiv hellblaue Fassung anzuführen, mit der die im Raum mächtig wirkenden Dreiviertelsäulen des Triumphbogens sowie die schmalen Rundstäbe inklusive der kleinteiligen Wandkonsolen im polygonalen Chorabschluss polychromiert wurden; während sich an der südlichen Wandvorlage des Triumphbogens noch eine wellenförmige Gestaltung in Rotocker und Weiß nachvollziehen lässt, zeigen die kleineren Rund-



Abb. 16: Johannes- und Katharinenkapelle, Ostwand, nördliches Kapitell mit Fassungen

stäbe auf Grund der starken späteren Überarbeitungen keine erkennbaren Farbdifferenzierungen mehr.

An den drei in der Johannes- und Katharinenkapelle erhaltenen bauzeitlichen Kapitellen hat sich, trotz erheblicher mechanischer Beschädigungen, verursacht etwa durch das Einsetzen des Zwischengeschoßes und der raumteilenden Zwischenwänden, gleichfalls noch beachtlicher Fassungsbestand überliefert (Abb. 16).¹⁷ Formal vermitteln die Kelchkapitelle zwischen dem gerundeten Grundriss des Pilasterschaftes und den hexagonalen Flächen der Rippen im steil anlaufenden (verlorenen) Gewölbe. Das mit farblich akzentuierten Weinreben fein skulptierte Kapitell am südlichen Triumphbogen, das bis zur Rückführung der Johannes- und Katharinenkapelle 2006 als Teil des Wohnzimmers der Vormieterin sichtbar war, zeigt am Übergang zum Schaft eine Rotfassung mit weißem Lilienmotiv; bedauerlicherweise wurden wesentliche Teile dieser



Abb. 17: Johannes- und Katharinenkapelle: Tonrippensegment, als Spolie geborgen aus einer der Zwischenmauern der Zeit um 1800

Oberflächen im Laufe der Wohnnutzung mechanisch auf den Naturstein freigelegt und wiederholt gereinigt, womit die ausdifferenzierte Polychromie für immer verloren ist. Die beiden Kapitelle an West- und Ostwand gingen vor 2005, seitlich steinmetzmässig abgearbeitet sowie eingemauert, in der Zwischenwand auf und waren dadurch für einen längeren Zeitraum (vermutlich seit den 1820er Jahren) inklusive ihrer Fassung geschützt. An diesen Werksteinflächen, die ein filigran ausgestaltetes Blätter- und Rankenmotiv mit plastischen Hinterschneidungen und Bohrungen zeigen, lässt sich sowohl die Erstfassung als auch in Resten eine Zweitfassung belegen. Die Rücklagen der Erstfassung zeigen dabei eine schwarze Ausgestaltung der Oberflächen, welche die in der Bauplastik angelegte Schattenwirkung noch unterstreichen sollte, wohingegen die Blattformen einen der Natur angenäherten Grünton zeigen. Die horizontalen Profilierungen der Wirteln an den Kapitellen weisen abwechselnde Fassungen in Gelb- und Rotocker auf.

Auch auf die farbliche Gestaltung der Wandvorlagen im Chorgewölbe, dessen Rippen, anders als bei seinem nunmehr fehlenden Pendant im Hauptraum, nicht aus Ziegel, sondern Werkstein bestehen, zudem beim Schlussstein und den Kapitellen ergeben sich – bedingt durch die massiven Überarbeitungen während der früheren Wohnraumnutzung der Apsis – nur mehr eingeschränkt Hinweise. Vergleichsweise reicher Fassungsbestand hat sich dabei

17 Zwei im Hauptraum (West- und Ostwand) sowie eines am südlichen Triumphbogenanlauf.

noch auf den geborgenen und zwischengelagerten Ziegelrippenfragmenten aus dem Gewölbeabbruch erhalten, von denen eines freigelegt, gereinigt und mit Cellulosederivat gefestigt und nunmehr im Raum präsentiert wurde (Abb. 17). Der bestimmende Ockerakkord einschließlich Runddekor ist auch dort erkennbar.

PLASTISCHE AUFLAGEN (APPLIKEN, PASTIGLIA)

Neben den Farben als Teil flächiger Gestaltungselemente, figural wie rein dekorativ, war die Ausgestaltung der Wandflächen in der Johannes- und Katharinenkapelle zu einem guten Teil auch von plastisch hervortretenden Bilddetails, von Applikationen, bestimmt, wobei interessant ist, dass beide Hauptmeister auf die haptische Bereicherung der Gestaltungsmöglichkeiten zurückgriffen.¹⁸ Wenn auch, wie bei anderen Beispielen der Zeit,¹⁹ nur noch als Negativabdruck – besonders augenfällig sind fünf eiförmige Einbuchtungen am Triumphbogen, wo vergleichsweise großformatige buckelige Inlays eingesetzt waren²⁰ –, oder als Hammermarke einer Aufspitzung, gleichsam als Narbe in den überglätteten Verputzflächen, auf uns gekommen, so stellt die gestalterische Bereicherung einer von ihrer Natur her zweidimensional angelegten Kunstform um die Dimension Räumlichkeit und Plastizität ein weiteres Indiz für den Willen des Auftraggebers zur Darstellung seines

Status und Wissens um überregionale Entwicklungen dar. Nimben und einzelne Gewandsäume, auch der Schlüssel und das Buch in den Händen des Petrus zeigen im oberen Nordwestjoch (Abb. 18) mehrheitlich kantige, deutlich eingetiefte Fehlstellen von bis zu 5,5 cm Länge und einer Tiefe von über 1 cm. Teilweise wirken die Fehlstellen wie nachträglich mechanisch bearbeitet, ganz so, als hätte man präzise wertvolleren Besatz heraus- und den Materialwert eingelöst. Offenbar sollten ursprünglich mittels der Applikationen auch unterschiedliche Bedeutungsebenen charakterisiert werden, weshalb zentrale Darstellungen, wie jene der hl. Katharina, mit Heiligenscheinen in doppelreihigem Applikationsversatz ausgestaltet sind, wohingegen die Nimben der Engel nur einfach umlaufenden Besatz zeigen; auszugehen ist auch von Eintiefungen, die aus dem Hineindrücken etwa von Halbedelsteinen oder Glasflüssen resultieren und anderen, die als bloße Aufspitzungen zu interpretieren sind, dergestalt jedoch als mechanische Verklammerung für aufmodellerte Kalkstuckappliken, wohl mit zusätzlichen Goldauflagern, diente.

Eine weitere Form von Auflagen ist im Chorgewölbe erkennbar geblieben, wo ein regelmäßiges Sternbild mit mittig gesetzten Eisennägeln (Abb. 19), die teilweise *in situ* erhalten blieben, freigelegt werden konnte. Auszugehen ist dabei wohl von (vergoldeten Holz-?)-Sternen, die mit Nägeln an den Gewölbesegele fixiert wurden.²¹ Die heute jeweils als rein aufgemalter Stern wirkende

18 Im Folgenden auch gleichbedeutend als versetzte Appliken (= Fertigprodukt aus Putz, Ton, Gips, Metall oder Holz aufgesetzt) oder Pastiglia, letzteres von Hand aufmodelliert, bezeichnet.

19 Schriftliche Quellen, etwa die *Carmina Sangallensia*, geben Zeugnis von vergangener Ausstattungssprache, hier der karolingischen Zeit (vgl. dazu Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 2, Stuttgart 1991, S. 110). An Baudenkmalen im alpinen Raum können dazu, neben doch einigen weiteren, stellvertretend für viele Verluste, angeführt werden: zum einen die rund zwei Generationen frühere Wandmalerei im Südtiroler St. Johann in Taufers, um 1220 entstanden und in enger stilistischer Verbindung mit der Rupertikapelle in Friesach stehend, die das gleiche Schicksal wie die Johannes- und Katharinenkapelle erlitt und ihre Auflagen im Zuge einer Neuausmalung verlor; das frühere Vorhandensein von Applikationen als Verzierung von Nimben, den Stühlen der Evangelisten, den Lesepulten, Emporenschmuck und Gewandsäumen blieb in „den mit Schlaglöchern versehenen Silhouetten“ ablesbar (Oskar Emmenegger, *Metallauflagern und Applikationen an Wandmalerei*, Teil 1 - Von der Romanik bis Renaissance, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, Worms 1989, S. 154). Auch in der Michaelskapelle in Göss „sind nur mehr die Vertiefungen vorhanden: im inneren Rund der kleinen Kreisformen zwischen den Medaillons, in den Nimben und Kronen, den Borten und Schmuckteilen, wie Agraffen, in den Schuhen der Heiligen und der Verkündigungsfiguren, in Teilen des Thrones“, so: *Elga Lanc*, *Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark*, Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs, Band II, Wien 2002, S. 218. Zur stilistischen Einordnung der Michaelskapelle siehe in vorliegendem Beitrag S. 114 ff.

20 Leider erbrachte die Anfärbung mit Fuchsin keinen positiven Nachweis eines organischen Bindemittels. Allerdings gibt es Hinweise auf die Zugabe von Ziegelsplitt und damit auf eine gängige Vorbereitungsmaßnahme zum Eindringen, etwa von vergoldeten Tonappliken.

21 Die Nagelung spricht hier gegen die Verwendung von Tonappliken, die zudem auch schwerer gewesen wären, womit das Problem der ausreichenden Anhaftung durch Versetzen in Feinputz ein Doppelpes gewesen wäre. Eisenblech als Trägermaterial käme auch in Frage, allerdings wird Holz wohl der Vorzug zu geben sein, so wie es in der Guardian Angels Chapel in der



Abb. 18: Johannes- und Katharinenkapelle, Westwand, oberstes nördliches Register: Der sitzende Petrus hält in seiner Rechten ein ursprünglich mit Appliken geschmücktes Buch und sein Symbol, hier als übergroßer Schlüssel wiedergegeben

Dekoration sollte dadurch erklärbar sein, dass die Applik die darunterliegende Malschicht über Jahrhunderte abdeckte und so schützte. Ein vergleichbares Phänomen ist in der Friedhofskapelle Perschen bei Nabburg in der Oberpfalz zu beobachten, wo sich in der etwa gleichzeitig mit Krems (1265–1270) entstandenen Ausmalung nunmehr in der Kuppel, insbesondere in der Mandorla der *Maiestas Domini*, inmitten kreisförmig deutlich besser erhaltener blauer und ockerfarbener Malschicht, Löcher von Nagelanheftungen erkennen lassen.²²

Auflagen sind ein Gestaltungsprinzip, das bereits in der Frühzeit des Menschen und in den ersten Hochkulturen als eine Art Derivat gefasster Reliefs nachvollziehbar wird und als eigenständiges Gestaltungselement in Ägypten, besonders aber in der Folge als taktile und optische „Höhlung“ von Wandmalerei in der römischen Antike ihre Verbreitung findet. Schon zur Zeit von Plinius als dem imitierenden Wesen der Malerei zuwiderlaufend, weil nun auf eine höhere Realismusebene gehoben, kritisiert, finden sich erste nachgewiesene Beispiele mit Abdrücken ehemals Nagelgestützter Nimben in San Salvatore in Brescia und damit frühmittelalterlich (um 800) im Oberitalienischen erhalten. Die ausdrucksstarke *Maiestas Domini* in der Apsis der Abteikirche Sant' Angelo in Formis südlich von Rom, zwischen 1072 und 1087 und damit in etwa zeitgleich mit der Ausmalung im Lambacher Läuhaus entstanden, führt uns einen Christus mit in plastisch angelegtem, strahlenförmig geritztem Verputz ausgeführtem Goldnimbus vor Augen.

Aus diesem Kreis noch deutlich erweiterbarer europäischer Beispiele sollen noch die plastischen und grafisch weiter ausgestalteten Nimben in der malerischen Dekoration des frühen 13. Jahrhunderts in der Kartause Prüll in Regensburg angeführt werden, womit auch schon die Nähe zum Erzbistum Salzburg und zum Donauraum hergestellt ist. An dieser Stelle ist jedoch anzumerken, dass Wandmalereien durch ihre speziellen Herstellungstechniken und ihre Anbindung an Bauten, die wiederum natürlichen Verfallsprozessen, insbesondere durch Feuchteintrag, zudem durch Feuer oder anthropogene Eingriffe und Bedrohungen, wie Ab- bzw. Umnutzung, Vandalismus oder gar Kriegen, ausgesetzt sind, eine besonders gefährdete Kunstgattung repräsentieren – ein Faktum, welches umso mehr noch auf die sensiblen plastischen Auflagen zutrifft. So hat sich in Österreich und Südtirol vergleichsweise wenig in Objekten erhalten, bei genauerem Hinsehen doch ein durchaus ausreichender Bestand, um sich die Genese der Dekorationsform, ihre verschiedenen Spielarten und

Kathedrale von Winchester für die 1241 unter Leitung von Meister William geschaffene und um 1260/70 – etwa zeitgleich mit Krems! – mit Appliken weiterinterpretierte Gestaltung der Fall ist. Weiterführendes dazu in *David Park / Peter Welford, The Medieval Polychromy of Winchester Cathedral*, in: *Winchester Cathedral. Nine Hundred Years 1093–1993*, hg. John Crook, Chichester 1993, S. 123–136.– Abb. in: *Demus* (zit. Anm. 13), Abb. 192.

22 Ursprünglich war der gesamte Raum ausgemalt. Teilweise scheint auch kreisförmig die Grautonuntermalung (Veneda) durch, wobei bei den Auflagen an vergoldete Scheiben zu denken wäre. Abb. dazu in: *Demus* (zit. Anm. 13), Farbtabelle LXXXVIII und Abb. 207.



Abb. 19: Johannes- und Katharinenkapelle, Blick ins Gewölbe der Apsis: Baldachinartig zwischen der roten Rahmung aufgespannt ist der Sternenhimmel, wo sich von den ursprünglich mit Nägeln fixierten Appliken nur noch die Armierungen erhalten haben

auch die speziell damit zu erzielende Intensität der Bildwirkung vor Augen führen zu können.

Die frühesten aufmodellierten, mit Stempeln in die Verputzmatrix punzierten oder auch als Tongüsse versetzten Applikationen, insbesondere bei Nimben oder architektonische Bildetails eingesetzt, finden sich im Alpenraum des Hochmittelalters im Herrschaftsbereich der Salzburger Erzbischöfe. Einsetzend mit den hochromanischen Malereien in der bayerischen Benediktinerinnenabteikirche St. Maria auf der Fraueninsel im Chiemsee, wo sich als besonders einprägsames Beispiel an der Nordseite des Chors die Darstellung des Propheten Isaias erhalten hat,²³

führt der Weg ins 13. Jahrhundert und räumlich nach Friesach in die heute stark fragmentierte Rupertikapelle am Petersberg, wo als Teil des komplexen Dekorationssystems aus dem ersten Viertel des 12. Jahrhunderts gegossene, mit Binnenstrukturen weiter ausgestaltete und ehemals vergoldete Tonappliken, etwa bei der Thronarchitektur Mariens, nachzuweisen und einige wenige sogar noch *in situ* zu sehen sind.²⁴ Dass mit dem frühen Beispiel einer „Maria auf dem Thron Salomonis“ in Friesach auch ein ikonographischer Bogen ins knapp über 20 Kilometer entfernte Gurk zu schlagen ist (Abb. 20), wo rund 50 Jahre später in der Bischofskapelle im Bereich der West-

23 Die Malereien werden in die Zeit um 1160–1170 datiert. Evident wird dort auch das Problem der schlechten Anhaftung der Pastiglia auf einem geglätteten, nicht aufgespitzten Malgrund. Abb. dazu in: *Demus* (zit. Anm. 13), Farbtafel LXXXVII.

24 Siehe dazu: Bundesdenkmalamt (Hg.), *Die profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Friesach*, Österreichische Kunstopographie, Bd. LI, Wien 1991, S. 122 f., Abb. 87, 90 und 94. Weitere Beispiele für plastische Auflagen des 1. Viertels des 13. Jahrhunderts, die stilistisch dem Ideenkreis Salzburger Monumentalmalerei zuzurechnen sind, finden sich mit der Frauenkirche am Dom von Brixen (geschaffen unter dem Brixener Bischof Konrad von Rodank (1200–1216), der Stiftskirche Neustift (Turmkapelle, Apsis, Kreuzigung mit flankierenden Engeln und Heiligen mit Mörtelaufgaben mit Vergoldungen) sowie mit der Apostel-spitalskirche in Klausen (wiederum als Bau eine Stiftung Bischof Konrads von Rodank, wo sowohl in der Unter- wie auch der Oberkirche Pastiglia erkennbar geblieben sind) im Südtiroler Eisacktal (vgl. *Helmut Stampfer/Thomas Steppan*, *Die romanische Wandmalerei in Tirol*, Regensburg 2008, S. 243–245, 251–253).



Abb. 20: Dom zu Gurk, Westempore, Zentrum der Ostwand, Maria auf dem Thron Salomonis: Tonappliken mit inzwischen geschwärzten, ursprünglich goldglänzenden Metallauflagen, Wandmalerei um 1265

empore nicht nur die Verwendung von Applikationen und Goldauflagen einen tatsächlich noch heute im Bestand erhaltenen Höhepunkt erfahren werden, sondern auch eine unmittelbare Verbindung zur Johannes- und Katharinenkapelle gegeben ist,²⁵ ist sicher mehr als nur Zufall. Durch die ununterbrochene Nutzung als Sakralraum finden sich dort noch die Pastiglia in vergleichsweise gutem Erhaltungszustand (Abb. 21). Sie bestehen sowohl aus in Modeln vorgefertigten und dann mit einem Klebemittel versetzten Tonappliken, die zudem Vergoldungen in Form von Zwischgoldauflagen zeigen,²⁶ wie auch aus in den feinen Deckputz (Intonaco) mit Formstempeln, den Punzen, geprägten Rosetten.²⁷ Um wieviel reicher man sich die Ausstattung in Krems einschließlich der vollkommen verlorenen Glasmalereien in den dreibahnigen Fenstern vorzustellen hat, ist damit noch heute im Gurker Dom



Abb. 21: Dom zu Gurk, Westempore, nordwestliche Seitenwand: Einzug Christi in Jerusalem mit Nimben und Säumen aus Tonappliken

anschaulich nachvollziehbar.²⁸ Führt man sich zudem noch zeitgleiche Buchmalerei und Goldschmiedearbeiten, wie Buchdeckeln oder Reliquienschreine und deren kostbare plastische Verzierungen vor Augen, so zeigt die auf dem Gebiet der Monumentalmalerei überaus versierte Werkstatt, die in der Johannes- und Katharinenkapelle tätig war, ein leichtfüßiges Springen zwischen Gattungsgrenzen der Kunst.

Als abschließender kleiner Exkurs bei der Erörterung von Applikationen auf mittelalterlichen Wandmalereien seien an dieser Stelle noch Hinweise auf weitere nachgewiesene plastische Auflagen in und um Krems-Stein gegeben. Ein weiterer Höhepunkt findet sich nur wenig entfernt und später in der Göttweigerhofkapelle in Stein, deren reiche Wandmalerei-Ausstattung zwischen 1305 und 1310 entstanden ist und durch Tongusspastiglia eine neue gestalterisch-dekorative Dimension erreicht (Abb. 22). Im nahen Dürnstein sind es die beiden heutigen Ruinen Altes Schloss und Klarissenkirche, wo Applikationen gestalterisch fruchten. Sind es bei erstgenannter Burgruine Dürnstein nur noch geisterhafte Ahnungen von Heiligen-gestalten, die sich an der nordöstlichen Kapellenwand

25 Siehe in vorliegendem Beitrag S. 109 ff.

26 Zwischgold nennt man eine mechanische Verbindung von Silberfolie als Träger und einem nur dünn aufgeschlagenen Goldblatt, um so an teurerem Material zu sparen. Die Oxidation des Silbers führt meist zu Schwärzungen.

27 Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 2, S. 118.

28 Gleichfalls in Kärnten gelegen, wurde 1962–1964 in der Alten Pfarrkirche Unsere Liebe Frau in Stift Griffen eine spätromantische Ausmalung im Chorturmjoch aufgedeckt, wo insbesondere an den hl. Nikolaus und Georg deutlich Aufspitzung in den Nimben als Vorbereitung für den Versatz plastischer Auflage erkennbar sind.



Abb. 22: Krems-Stein, Göttsweigerhofkapelle, Westwand, Thron Salomonis (um 1305/10): Wenngleich mechanisch abgearbeitet sind die Tonappliken im Bereich der Krone und Brust deutlich erkennbar



Abb. 24: Dürnstein, ehemalige Klarissenkirche, Langhaus, Nordwestecke: Der seit langem profanierte Bau zeigt noch Heiligenfiguren mit Appliken der Zeit des beginnenden 14. Jahrhunderts



Abb. 23: Ruine Dürnstein, ehem. Burgkapelle, Ostwand (vor 1300): In isokephalischer Anordnung haben sich von den Heiligenfiguren nur noch Schemen erhalten, die jedoch deutlich die ehemalige Präsenz von Appliken belegen

erhalten haben und deren Nimben Aufspitzungen zur mechanischen Verklammerung aufmodellierter plastischer Auflagen zeigen (Abb. 23), so finden sich in der profanierten, zum Speicher umgebauten ehemaligen Klosterkirche unter pastosen Übertünchungen tatsächlich noch etliche mit Rillen strukturierte Aufputzungen mit feinkörnigem Kalkmörtel in Nimbenform (Abb. 24).²⁹ Wenngleich mit rund 90 Kilometern Distanz etwas weiter entfernt und gleichfalls nur noch in Form von Negativabdrücken im Bereich der Heiligenscheine fassbar, ist hier noch die in nordöstlicher Richtung gelegene Pfarrkirche von Michelstetten mit ihrer malerische Ausstattung der 1290er-jahre im Rahmen dieser Zusammenschau der Verwendung von Appliken in und nahe Krems anzuführen.

²⁹ Gut erkennbar im Streiflicht im Bereich des in der Nordwestecke gelegenen hölzernen Treppenaufgangs. Hinweise auf Metallauflagen gab es in den kleinen Sondagen 2017 keine, allerdings war eine Überfassung in Gelbocker wahrnehmbar. Möglicherweise gehören die *in situ* erhaltenen Fragmente der gleichen Stilstufe an, wie die seit 1952 als Abnahmen F. Wallisers im Chor (heute Kapelle) präsentierten Kreuzigungen, die wohl einem italienischen Wanderkünstler zuzuschreiben und damit schon deutlich ins 14. Jahrhundert zu datieren sind. Vgl. dazu: *Lanc* 1983 (zit. Anm. 2), S. 74 ff.

IKONOGRAPHIE, KOMPOSITION UND INSCRIFTEN

Kehren wir zurück in die Johannes- und Katharinenkapelle. Ihre Wände boten Platz für eine umfangreiche malerische Ausstattung, die sich flächenmäßig sehr unterschiedlich verteilte (Abb. 25 und 26). An den drei Hauptwänden im Norden, Süden und Westen sind die Wandmalereien kompositorisch in drei übereinander liegende Register unterteilt, wobei an der Westwand zwischen den Wanddiensten drei vertikale Streifen über der Ebene der Blendarkaden angeordnet sind, womit sich insgesamt neun Bildfelder ergaben, während an der Nord- und Südwand aufgrund des großen zentralen Fensters jeweils nur sechs Felder in den seitlichen Streifen für eine malerische Ausstattung zur Verfügung standen. Die Ostwand hingegen wird in der Mitte vom Triumphbogen und seitlich von zweibahnigen Fenstern eingenommen, sodass lediglich über dem Bogen

Platz für eine Szene blieb. Im durchfensterten Chor waren nur die beiden Wandfelder vor dem Polygonansatz für eine bildliche Darstellung verfügbar.

Die obersten Register an der Nord-, Süd- und Westwand sowie die Szene über dem Triumphbogen sind durch die Zerstörung des Gewölbes und die Abtragung der Mauerkrone der Kapelle im frühen 19. Jahrhundert um knapp 1,5 Meter reduziert. Weitere große Fehlstellen entstanden durch Fenster- und Türausbrüche sowie den Schlitz zum Einhängen der ehemaligen Geschoßdecke des frühen 19. Jahrhunderts. Der Bestand schwankt daher zwischen Total- und Teilverlusten, wohingegen nur eine Szene (Nordwand, Szene 5) vollständig erhalten geblieben ist. Dieser Umstand führt zu der Notwendigkeit, den Wandmalereizyklus gedanklich zu rekonstruieren, um das ikonographische Programm und seine inschriftliche Kommentierung erfassen zu können. Dabei ergeben sich in den erhaltenen Bereichen zahlreiche Besonderheiten,



Abb. 25: Johannes- und Katharinenkapelle, Blick gegen Nordosten im Nachzustand



Abb. 26: Johannes- und Katharinenkapelle, Blick gegen Südwesten im Nachzustand



Abb. 27: Johannes- und Katharinenkapelle, Blendarkaden der Westwand



Abb. 28: Johannes- und Katharinenkapelle, nördliche Blendarkaden der Ostwand

die im Folgenden analysiert werden und erste Hinweise auf die Herkunft bzw. den künstlerischen Fundus der ausführenden Werkstatt liefern.

Die Szenen waren in prinzipiell dreiteilige Rahmen eingefügt, die aus einem weißen Streifen mit schwarzer Begleitlinie als Schriftband für Inschriften und zwei roten Rahmenstreifen bestehen. Das Rahmensystem der die Bildszenen kommentierenden und erläuternden Inschriften der Katharinenkapelle entspricht einem von etwa der Mitte des 13. Jahrhunderts bis weit in das 14. Jahrhundert hinein geläufigen Dekor- und Layoutsystem gemalter Beischriften zu Wandmalereien: Recht breite, mit einer feinen schwarzen Randlinie abgesetzte Rahmenleisten begrenzen ein breites weißgrundiges Schriftfeld als eigentliches Schriftband, wobei die Rahmenleisten an den Ecken einander überschneiden und somit in den Ecken jeweils kleine Quadrate als Zwickel ausbilden, die unbeschriftet bleiben. Anders als in vielen anderen Fällen

wird in der Katharinenkapelle durch eine feine randnahe weiße Höhlung auch ein subtiler plastischer Effekt erzielt (am besten noch ablesbar in den Inschriften der Katharinenlegende), der die roten Leisten als über die Nullfläche der Inschriften erhaben erscheinen lässt. Die senkrechten Schriftbänder weisen (anders als die Schriftbänder in den Schildbögen, die von links unten nach innen gerichtet bis zum verlorenen Scheitel nach oben laufen, um dort umzubrechen und rechts nach innen weisend nach unten fortzusetzen) durchwegs von unten nach oben laufende Richtung der Beschriftung auf, sind also am linken Rand nach innen, am rechten nach außen weisend organisiert. Meist beziehen sich die Texte der waagrecht verlaufenden Schriftbänder auf die jeweils darüberliegenden Bildfelder, stellen also Bildunterschriften dar, in einzelnen Fällen (wie bei der Darstellung der Ölmarter des hl. Johannes) sind sie jedoch auf die darunter ausgeführten Malereien bezogen.

Das Rahmensystem der Westwand unterscheidet sich bei prinzipiell gleichem Aufbau von jenem der Nordwand nur durch die Tatsache, dass hier meist keine an drei oder vier Seiten umlaufenden Inschriften unterzubringen waren, sondern jeweils nur eine den Bildunterrand begleitende Einzelzeile (Apostelszene) oder zwei winkelförmig in den Rahmen eingebaute Schriftbänder. Je nach Situation setzen die Inschriften wie bei der Katharinenlegende im oberen Teil des linken senkrechten Schriftbands ein (so etwa bei der Hochzeit von Kana) oder beginnen im waagrechten Schriftband unterhalb einer Szene, um gegebenenfalls winkelförmig nach rechts oben fortgesetzt zu werden (Hölle).

Seitlich begrenzten die Wanddienste die Darstellungen; die obersten Szenen formten nach oben Schildbögen aus, die kompositorisch einbezogen gewesen sein müssen, wie Bogenansätze bei den Rahmungen und ikonographische Überlegungen (siehe unten) belegen. Nach unten schließen die Blendarkaden ab, deren Rückwände mit gemalten Mustern versehen waren (Abb. 27 und 28). Erhaltene Fragmente belegen eine hohe Variationsbreite – von aufgehängt wirkenden Vorhängen (an der Nordwand ein weißer Stoff mit roten Kreisen, an der Südwand rote Blattsterne auf weißem Grund, an der Nord- und Ostwand weiße, drei- oder vierblättrige Kleeblätter auf rotem Grund) bis zur Imitation von Wandfliesen (an der Nordwand im Osten weiße, achteckige Kacheln auf rotem Grund, an der Westwand im Süden ein komplexes Kreuzmuster in Rot, Weiß und Schwarz). Allen Vorhängen und Kacheln ist gemeinsam, dass sie nicht die gesamte Rückwand der zwei- oder dreiteiligen Blendarkaden füllen, sondern jeweils nur die eines Bogens. Als Begrenzung dazwischen waren die davor gestellten Rotmarmorsäulchen durch einen roten oder gelben Begleitstreifen hinterlegt, wie durch die Rekonstruktion eines Säulchens an der Nordwand heute wieder nachvollzogen werden kann.

Ikonographie der Westwand

An der Westwand war das Jüngste Gericht monumental über alle neun Felder dargestellt (Abb. 29). Die Anordnung von neun Bildfeldern ermöglichte eine vertikale und eine horizontale Lesung. Vertikal wurden im Mittelstreifen

die Deesis oben (Weltenrichter mit Maria und Johannes dem Täufer), vermutlich der Erzengel Michael in der Mitte und die Auferstehung der Toten unten jeweils von den Aposteln als Beisitzern des Gerichts, dem Zug der Seligen und der Verdammten sowie dem himmlischen Mahl und der Hölle flankiert. Horizontal gesehen war die oberste Ebene dem Weltenrichter, der Muttergottes, Johannes dem Täufer und den Aposteln vorbehalten, in der mittleren Ebene trennte der Erzengel Michael die Seligen von den Verdammten, während in der untersten Ebene die Auferstehenden mit Himmel und Hölle konfrontiert waren. Die Szenen stell(t)en im Einzelnen folgendes dar:

1. Ehemals Apostel als Beisitzer des Gerichts

Das Feld wurde durch den Einbau eines Doppelfensters, das von der Kapelle durch eine Vergitterung getrennt war, zerstört. Das Fenster dürfte aus der Zeit der Jesuiten stammen, die laut Angabe in den Jesuitenannalen die Kapelle 1663 vollkommen restaurierten, sodass „*sie in neuem Glanz erstrahlte*“.³⁰

2. Ehemals Christus mit Maria und Johannes dem Täufer (Deesis)

Unter dem Begriff der Deesis versteht man die letztgültige Fürbitte durch Maria und Johannes, die sich dem Weltenrichter in demütiger und flehender Haltung zuwenden. Von dieser Darstellung hat sich lediglich der Unterkörper des hl. Johannes erhalten, der nach links gewandt in einem gelben, rot gefütterten Kleid und einem hellroten Mantel kniet, wobei sein linker Fuß aus dem Gewand und die große Zehe über den Rahmen ragt (Abb. 10). Christus war definitiv gegenüber Maria und Johannes erhöht dargestellt, sodass davon ausgegangen werden kann, dass diese Szene den verlorenen Schildbogen kompositorisch und flächenmäßig ehemals voll ausgenutzt hat, Christus also bis zum Gewölbescheitel gereicht haben dürfte. Der Verlust der Figur von Maria geht wieder auf den Einbau eines Fensters in jesuitischer Zeit, wohl im Jahr 1663, zurück.

Die byzantinische Ikonographie der Deesis fand im Zusammenhang mit Weltgerichtsdarstellungen im 12. Jahrhundert Eingang in die westliche Monumentalkunst, etwa am Mosaik der Westwand von Santa Maria Assunta in

30 Gottlinde Stanke, Die Geschichte des Kremser Jesuitenkollegs 1616–1773, Diss. phil., Wien 1964, S. 219.



Abb. 29: Johannes- und Katharinenkapelle, Westwand im Nachzustand

Torcello, 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, und wurde in der Folge vor allem an den Westportalen der französischen Kathedralgotik rezipiert.

3. Apostel Petrus und drei weitere Apostel als Beisitzer des Jüngsten Gerichts (Abb. 30)

In der linken unteren Ecke des Bildfelds, am Beginn des am Unterrand der Szene durchlaufenden einzeiligen Schriftbands, geringe Reste einer ansonsten völlig verlorenen Beischrift³¹:

QV[— — —

Die Köpfe der Figuren sind durch die vertikale Einkürzung der Kapelle durchgehend verloren gegangen, aufgrund des sekundären Durchbruchs einer Tür des frühen 19. Jahrhunderts auch der untere zentrale Teil. Deutlich ist die linke Figur durch die Attribute des Schlüssels und eines Buches als hl. Petrus zu erkennen, während die drei anderen, einzeln nicht benennbaren Apostel gestikulieren oder ebenfalls Bücher halten. Deren Deckel waren ehemals inkrustiert. Auffallend ist die Farbgebung mit durchgehend hellroten Mänteln, hinzu kommen Weiß und Gelb für die Kleider und das Futter der Mäntel. Die Apostel sind demnach farblich auf den hl. Johannes den

31 Die in der Folge gebotenen Transkriptionen folgen (mit Vereinfachungen) den Richtlinien des interakademischen Editionsunternehmens „Die Deutschen Inschriften“ (vgl. www.inschriften.net; <https://www.oeaw.ac.at/imaf/forschung/editionsunternehmen-quellenforschungmir/inschriften-wien/>, 8.7.2021). Die Textwiedergabe folgt buchstabengetreu der Vorlage, Fehlstellen werden mit eckigen Klammern [] gekennzeichnet, wobei Punkte [...] die ungefähre Zahl entfallener Zeichen angeben, größerer Textverlust wird durch drei Halbgeviertstriche [— — —] angezeigt. Kürzungen werden in runden Klammern () aufgelöst, Zeilenumbrüche bzw. Übergang des Textes in ein anderes Schriftfeld werden mit einfachem / bzw. doppeltem // Schrägstrich markiert. Unsichere Lesungen stehen unterpungiert ..., Nexus litterarum wird durch Strich unter den betreffenden Buchstaben angegeben.



Abb. 30: Johannes- und Katharinenkapelle, Westwand, Apostel als Beisitzer des Jüngsten Gerichts

Täufer im zentralen Bildfeld des Registers abgestimmt. Weiters überrascht der Umstand, dass nur vier und nicht sechs Apostel dargestellt sind. Vermutlich saßen, hinter den vier erhaltenen, zwei weitere Figuren und folgten damit kompositorisch der Verjüngung des Bildfeldes durch den Schildebogen.

Die Apostel als Beisitzer des Weltgerichts sind ein Motiv der italienischen Monumentalkunst. Während an den Weltgerichtsdarstellungen von Sant' Angelo in Formis, 1072/1087, Santa Maria Assunta in Torcello, 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, und Santa Maria Maggiore in Tuscania, um 1200, jeweils thronende Apostel auftreten, sind diese an den Tympana der französischen Kathedralgotik nicht zu finden.

4. Ehemals Zug der Seligen

Das Feld wurde durch den Einbau eines Doppelfensters im 17. Jahrhundert zerstört (siehe Feld 1).

5. Ehemals wohl der Erzengel Michael als Seelenwäger, der durch den Einbau eines Doppelfensters im 17. Jahrhundert zerstört wurde

Im rechten Drittel des weitgehend zerstörten einzeiligen Schriftbands am Bildunterrand geringe Reste einer Beischrift:

--]RE • S[--

Ganz rechts oben greift ein kleiner Teufel (Abb. 31), der vor einem hellroten Bogenzwickel schwebt, nach einer



Abb. 31: Johannes- und Katharinenkapelle, Westwand, Verdammte aus dem Jüngsten Gericht

Gruppe von Personen, die verurteilt wurden, nach rechts aus dem Bild schreiten und sich dabei mit verzweifelterm Gesichtsausdruck zum zentralen Bildmotiv zurückwenden. Die Gesichter einer Frau (links) und eines Mannes (rechts) sind gut erhalten, wobei jenes des Mannes vom anschließenden Wanddienst überschritten wird. Ebenso wird der gesamte Oberkörper einer davor in gebeugtem Zustand nach rechts abgehenden bzw. auf einem undeutbaren Gegenstand knienden Figur vom Wanddienst verdeckt. Ihr gelber, weiß gefütterter Mantel schließt an eine weiß gekleidete Figur an, deren Kopf verloren gegangen ist.

Die szenenübergreifende Komposition der Verdammten, die das fünfte Bildfeld zugunsten des sechsten verlassen, und das illusionistische Einbeziehen der Architektur sind als erstes herausragendes Qualitätsmerkmal des Wandmalereizyklus festzuhalten und werden bei der stilistischen Analyse weiterbehandelt.³²

32 Siehe Seite 102.

6. Ehemals Zug der Verdammten. Das Feld wurde durch den Ausbruch einer Tür im frühen 19. Jahrhundert vollständig zerstört



Abb. 32: Johannes- und Katharinenkapelle, Westwand, Hochzeit zu Kana

7. Hochzeit zu Kana (Abb. 32)

In der linken oberen Ecke des Bildfelds, unmittelbar neben dem Haupt Christi, im letzten Viertel des senkrecht aufsteigenden linken Schriftbands Reste einer ansonsten zerstörten Beischrift:

-- -] CONIVGIS •

Übersetzung: „[...] Gemahl(in)“

Die Inschrift des am Bildunterrand horizontal durchlaufenden einzeiligen Schriftbands ist völlig verloren.

Die Szene ist durch den Einbau der Geschoßdecke des frühen 19. Jahrhunderts sowie durch das Verlegen zweier Leitungen nur in horizontalen Streifen erhalten. Vor der Tischplatte, auf der gelbe Schalen nahe der Kante positioniert sind, stehen die sechs im Johannesevangelium (Joh 2,1–14) genannten Weinkrüge aus Stein, hinter denen die

Draperien des Tischtuchs herabfallen. Reale Vorbilder für die Krüge mit geschwungenen Henkeln und Ausgüssen dürften Exemplare aus Metall gewesen sein. Hinter dem Tisch erwidert links Christus seiner Mutter Maria, die ihren Sohn darauf aufmerksam gemacht hat, dass der Wein ausgegangen war, seine Stunde sei noch nicht gekommen. Zentral neigt sich der jugendliche Apostel Johannes, dem das Verfassen des Evangeliums zugeschrieben wird und dessen Vita als Patron der Kapelle die benachbarte Südwand füllt, der Braut zu, der nach rechts ihr Vater oder der Architrclinus, der Speisemeister, folgt, der mit Vollbart und orientalischem Turban dargestellt ist. Die Nimben Christi, Mariens und des hl. Johannes waren ehemals inkrustiert. Auffallend ist die sehr zurückhaltende, möglicherweise reduziert erhaltene Farbgebung, in der Weiß vor dem blauen Grund dominiert.

Ikongraphisch ist bemerkenswert, dass die narrativen Momente der Geschichte szenisch nicht aufgenommen wurden. Weder die Aufforderung Christi gegenüber dem Architrclinus, die Krüge mit Wasser zu füllen, noch das Kosten des Weines oder die Frage des Architrclinus an den Bräutigam, warum er den guten Wein bis zuletzt zurückgehalten hätte, wurden in Szene gesetzt. Die fast völlig verlorene Inschrift übernahm nach Ausweis des erhaltenen Worts „CONIVGIS“, das sowohl die Braut als auch den Bräutigam bezeichnen kann, jedenfalls klar das Bildgeschehen kommentierende und deutende Funktion. Die Hochzeit zu Kana wurde in der Monumentalmalerei grundsätzlich selten dargestellt und verbreitete sich in der abendländischen Kunst ausschließlich innerhalb christologischer Zyklen, und zwar erst ab den Wandmalereien Giotto's in der Arenakapelle in Padua, 1305–1307,³³ also deutlich nach der malerischen Ausstattung in Krems. Christus sitzt in Padua ebenfalls seitlich, allerdings neben dem Bräutigam, Maria hingegen an der Langseite neben der Braut. Der Bräutigam ist in Padua nicht nimbiert, jedoch nach dem Typus des Evangelisten Johannes wiedergegeben. Dahinter steckte die im Mittelalter verbreitete Meinung, es handelte sich bei der Hochzeit zu Kana um jene des Apostels Johannes. Auf den Kirchenvater Hieronymus zurückgehend wurde diese These im Mittelalter von der *Legenda Aurea* aufgegriffen: Christus hätte vor der Schließung der Ehe auf der Hochzeit zu Kana den

33 Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Band I, Gütersloh 1966, S. 173.

Bräutigam Johannes zum Apostel berufen und seine Braut zum Glauben geführt. Diese Interpretation wurde erst im 16. Jahrhundert auf dem Konzil von Trient verworfen. Vor diesem Hintergrund erschließt sich, warum die narrativen Elemente der biblischen Erzählung in die Szene nicht aufgenommen wurden. Anstelle des Weinwunders steht die Berufung des Bräutigams und der Braut, ihre irdische Hochzeit gegen die himmlischen Freuden zu tauschen, im Zentrum des Interesses.

Mit diesem Gedanken ergibt sich eine erste Antwort auf die Frage, warum die Hochzeit zu Kana ikonographisch in eine Weltgerichtsdarstellung integriert wurde. In Anlehnung an den *Tractatus in Iohannis evangelium* des hl. Augustinus wurde die Hochzeit zu Kana im Mittelalter zudem als Bild der Hochzeit Christi mit der Kirche interpretiert.³⁴ Außerdem liegt der religiösen Mahlvorstellung die Überzeugung von dem mit Gott gefeierten Mahl als Zeichen sakraler Eingliederung bzw. Lebensgemeinschaft zugrunde, wobei auch das Weiterleben im Jenseits als sakrale Mahlgemeinschaft gedacht werden konnte.³⁵ Das endzeitliche Mahl ist ein Bild für die vollkommene und dauerhafte Verbindung mit Christus. Als Grundlage dieses Gedankens diente einerseits das vom Evangelisten Matthäus überlieferte Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl (Mt 22,1–14) und andererseits die eschatologische Hochzeit des Lammes (Apk 19,7–9). In dem Gleichnis wird das Himmelreich mit einem König verglichen, der seinem Sohn die Hochzeit ausrichtet. Die eingeladenen Gäste wollten jedoch nicht kommen, sondern arbeiteten weiter oder überfielen die Boten des Königs und töteten sie. Der König lud daher Menschen von der Straße ein, wobei einer, der nicht festlich gekleidet war, zähneknirschend hinausgeworfen wurde, nachdem ihm seine Hände und Füße gebunden worden waren. Darin manifestiert sich die Hochzeit als Sinnbild der himmlischen Vermählung Christi, des Königssohnes, mit der Kirche und als Gegenbild zur Hölle, dem Ort derer, welche die Einladung verweigern oder ihrer nicht würdig sind.

Ähnlich verhält es sich mit der Hochzeit des Lammes mit seiner Braut, die ebenfalls als *Ecclesia* gedeutet wurde.

Jene werden seliggepriesen, die zum Hochzeitsmahl gerufen sind. Die Szene von der Hochzeit des Lammes wurde ab der Mitte bis zum Ende des 13. Jahrhunderts ausschließlich im Rahmen von Apokalypse-Zyklen der englischen und französischen Buchmalerei dargestellt.³⁶ Zuvor erschien das Thema in der Initiale O einer angelsächsischen Boethiushandschrift, zwischen 1120 und 1150, in der die *Ecclesia* als *Sponsa* neben Christus stehend das Lamm auf dem versiegelten Buch in einem Medaillon vor sich hält und mit dem Fuß auf den Kopf des besiegten Teufels tritt. Damit wird der ikonographische Gegensatz zur Hölle erstmals angedeutet. In Zusammenhang mit der Brautmystik des 13. Jahrhunderts entwickelte sich dann um die Mitte des 13. Jahrhunderts in England die Ikonographie der Hochzeitstafel mit dem Lamm und der *Ecclesia*, die in der Regel als Bildpaar mit der Hure Babylon, die in den Flammen des Gerichts verbrennt, dargestellt ist. Der Evangelist Johannes ist dabei als Zeuge immer Teil des Bildprogramms. Gelegentlich gießt auch ein Diener Wein in einen Kelch, etwa in einer nicht erhaltenen englischen Handschrift (ehemals Metz, Ms. Salis 38, fol. 12f) aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, womit ein deutliches ikonographisches Zitat aus der Hochzeit zu Kana vorliegt. Über die französische *Bible moralisée* und Alexanderkommentare gelangten die Motive nach Mitteleuropa. Deutlich nach den Kremser Wandmalereien entstand etwa die Weimarer Apokalypse, um 1330/40 (Weimar, Zentralbibliothek der deutschen Klassik, Ms. Fol. max. 4, fol. 20v), in der die *Ecclesia* als *Sponsa agni* und Christus in der Mandorla als *Sponsus celestis* gleichzeitig als Richter über die Auferstandenen fungieren, die darunter zu sehen sind.³⁷ Resümierend ist festzuhalten, dass die ikonographische Kombination von Weltgericht und Hochzeit zu Kana, wie sie die Kremser Wandmalereien zeigt, für das 13. Jahrhundert europaweit einzigartig ist. Dahinter steht die Darstellung der eschatologischen Hochzeit des Lammes mit der *Ecclesia*, die in England und Frankreich als Gegenbild zur Hölle in apokalyptischen Zyklen verwendet wurde. Die in Krems ausführenden Künstler müssen diese ikonographische Tradition gekannt und uminterpretiert haben.

34 Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI), Band 2, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1990, Sp. 300.

35 LCI, Band 3, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1990, Sp. 129.

36 Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Band 4,1, Gütersloh 1976, S. 95.– Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Band 5,2, Gütersloh 1991, S. 150 f.

37 Schiller, 1991 (zit. Anm. 35), S. 152, 568, Abb. 667.

Die Wahl des Sujets der Hochzeit zu Kana anstelle der Hochzeit des Lammes dürfte der Person des hl. Johannes geschuldet gewesen sein, der in beiden Szenen eine wesentliche Rolle spielt: als Seher der Apokalypse und als handelnde Person in Kana, der durch seinen Verzicht auf die irdische Hochzeit als Vorbild für den Gläubigen in seinem Streben nach der Teilnahme am himmlischen Festmahl dient. Damit steht die Westwand der Kremser Kapelle in unmittelbarem ikonographischen Kontext mit der Nord- und der Südwand mit den Legenden des hl. Johannes und der hl. Katharina, die ebenfalls vom Verzicht auf irdische Vorteile und das Erlangen himmlischer Freuden geprägt sind.

Neben der Komplexität des Bildprogramms, das als zweites Qualitätsmerkmal des Zyklus zu konstatieren ist, verweist die Ikonographie erstmals in dieser Betrachtung auf westeuropäische Wurzeln, die sich im Weiteren ikonographisch und stilistisch mehrfach bestätigen lassen.

8. Auferstehung der Toten (Abb. 33)

Die Inschrift des unterhalb der Bildszene durchlaufenden fragmentierten einzeiligen Schriftbands ist völlig verloren. Aufgrund des Einzugs der Geschoßdecke im frühen 19. Jahrhundert ist der obere Teil der Komposition größtenteils zerstört. Gerahmt von zwei monumentalen stehenden Engelsfiguren, deren in weiße Mäntel gehüllte Unterkörper erhalten sind, ist die Auferstehung der Toten in dramatischen Posen in Szene gesetzt. Die in ihre Leichentücher gehüllten Figuren entsteigen den offenen Sarkophagen in meist starker Torsion. Von links nach rechts lüftet eine

Figur ihr blaues Tuch und blickt erstaunt auf den begleitenden Engel, daneben schwingt eine Frau mit Gebende, bestehend aus einer Rise (Kinnband) und einer Haube, ihr linkes Bein über den Sarkophagrand, während eine Rückenfigur in verlorenem Profil auf dem Sarkophag sitzt. Ihr Rücken ist wegen des heruntergerutschten blauen Tuches entblößt, und sie wendet sich gestikulierend nach oben. Schließlich stützt sich die rechte Figur im Reitersitz auf dem Sarkophagrand mit der Rechten ab und wendet sich mit der Linken erstaunt zum rechten Engel. Die hintere Reihe der Auferstehenden ist stark fragmentiert. Aus der rechten oberen Bildecke stürzt ein Posaune bläser Engel. Insgesamt basiert die Darstellung auf den Weltgerichtstympana der französischen Kathedralgotik, die kompositorisch mit ihren reich bewegten Figuren der Auferstehenden die unmittelbare Voraussetzung für Krems bilden.

9. Die Hölle (Abb. 34)

Am Unterrand des Bildfelds und an dessen rechter Seite verläuft winkelförmig ein von der linken unteren Ecke her beschriftetes einzeiliges Schriftband, dessen Text rechts nach außen gerichtet ist und nach oben aufsteigt. Erhalten sind etwa die linke Hälfte des waagrechten Schriftbands und der mittlere Abschnitt des senkrechten Teils:

• MVLTIPLICI • [--- / --- G]VLA [• P]LENA • [---

Übersetzung: „Durch mannigfache(n) [...] voller Schlund [...]“



Abb. 33: Johannes- und Katharinenkapelle, Westwand, Auferstehung der Toten



Abb. 34: Johannes- und Katharinenkapelle, Westwand, Hölle

Hexameter (?)

Die Darstellung besticht durch ihre Ansammlung kleinteiliger Figurenkompositionen, die additiv nebeneinander gereiht sind und miniaturhafte Erzählungen vortragen. Rechts sitzt ein Teufel, dessen Kopf verloren ist, gefesselt an einem Marterpfahl (Apk 20,2), wobei sein linkes Knie ein Teufelsgesicht ausformt. Seine Füße umschlingen eine am Boden liegende Person in Profilansicht, die durch ihren Hut als Jude ausgewiesen wird. Links davon hockt eine Figur mit langem, gelocktem Haar, ihr Haupt nachdenklich auf ihre Linke stützend. Fehlstellen erlauben es nicht, weitergehende szenische Zusammenhänge zu erkennen – die Blickrichtung gemeinsam mit einer dahinterstehenden Figur auf den gepeinigten Juden könnte aber einen Zusammenhang nahelegen. Dahinter steht ein Soldat in grünem Wams, der nach schräg oben blickend zu seinem Schwert greift. Neben ihm steht eine monumentale, in einen roten, gelb gefütterten Mantel gekleidete Figur, von der nur der Unterkörper erhalten ist, und die den Soldaten um das Doppelte überragt haben muss. Links steht oder sitzt mit einem Begleiter ein König, der nachdenklich sinnend mit seinen Händen über eine schlauchartige Geldkatze streicht – eine sehr frühe Darstellung dieser Art der Geldaufbewahrung.³⁸ Davor hockt in der linken

unteren Bildecke ein kleiner Teufel auf einem Fass, das von einer davor kauern den weiblichen Person mit Gebende angezapft wird, worauf der Teufel ablehnend verweist. Die fragmentierte Beischrift nimmt wiederum explizit auf die Bildszene Bezug: Zwar ist nicht klar, mit welchem Substantiv der Dativ oder wohl eher Ablativ des Adjektivs *multiplex* (vielfach, mannigfaltig) übereingestimmt ist, ziemlich wahrscheinlich aber bezieht sich der Begriff entweder auf die Vielzahl an Sünden oder Lastern, aufgrund derer die Verdammten in die Hölle gelangten, oder auf die Vielzahl der Qualen, die sie dort erleiden müssen. Ob in dem rechten senkrechten Schriftband des Rahmens mit „GVLA PLENA“ (der volle Schlund) die genau gegenüber im Bildfeld dargestellte Völlerei als Laster oder der (von Verdammten) volle Höllenschlund angesprochen wird, bleibt offen.

Die differenzierte Darstellung der Figuren ist höchst bemerkenswert – hochmittelalterliche Höllendarstellungen gingen in der Regel nicht ins Detail. Ausgehend von älteren Weltgerichtsdarstellungen, wie an der Westwand von Sant' Angelo in Formis, 1072/1087, wurde es an den Tympana der französischen Kathedralgotik bevorzugt, die nackten oder bekleideten Leiber der Verdammten relativ unindividuell durch Teufelsfiguren in den Höllenschlund zu treiben (Kathedrale Notre Dame in Amiens, um 1240; Kathedrale St. Etienne in Bourges, Mitte des 13. Jahrhunderts; Kathedrale St. Pierre in Poitiers, 2. Drittel des 13. Jahrhunderts; Straßburger Münster, um 1280 (stark restauriert); St. Sulpice de Favieres (Ile de France), um 1300). In Italien dürfte hingegen eine Tradition bestanden haben, die Verdammten von Teufeln in den absonderlichsten Formen peinigen zu lassen, wie dies an der Westwand von Santa Maria Assunta in Torcello, 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, oder am Triumphbogen von Santa Maria Maggiore in Tuscania, um 1200, bereits deutlich vor Augen tritt. Einen Höhepunkt in dieser Hinsicht vollzog Giotto di Bondone in der Arenakapelle in Padua, 1305–1307, wo erstmals ein bildgewaltiger Höllenschlund in Szene gesetzt wurde. Giotto gelang dabei die Individualisierung der Peinigung – jede Detailszene bringt eine andere Foltermethode –, wobei die Verdammten weiterhin als „Opfer“ und nicht als

38 In sehr ähnlicher Form ist eine schlauchartige Geldkatze mit zwei Schnüren im Speculum Humanae Salvationis der Österreichischen Nationalbibliothek Cod. Ser. n. 2612, fol. 42v in der Szene des Gleichnisses vom anvertrauten Geld, um 1330/40, dargestellt.

aktive Figuren wie in Krems dargestellt sind. Allerdings sind sie in Padua auch teilweise in ihrer Sündhaftigkeit charakterisiert – ganz links werden von Teufeln Personen abgeführt, die durch ihre Attribute als Personifikationen des Geizes (voller Sack) oder des Hochmuts (Pelzgewand) zu identifizieren sind. Im Sockelbereich der Langwände sind überdies die Tugenden und Laster en grisaille, also als gemalte Skulpturen angebracht. Schon früher kombinierten auch die Portale der französischen Kathedralgotik (Chartres, Paris, Amiens) Weltgerichtstympana mit seitlichen Reliefs, die eine Gegenüberstellung von Tugenden und Lastern als Vorstufen des Zugs der Seligen und der Verdammten in didaktischer Absicht vor Augen führten. Diese Motivik dürfte auch in Krems thematisiert worden sein, wo die Verdammten bekleidet und in eigenständiger Aktion als Handelnde und nicht in Abhängigkeit teuflischer Gesellen als passive „Opfer“ dargestellt sind. Es liegt also nahe, die Figuren am Kremser Höllenbild als Verkörperung der sieben Todsünden aufzufassen. Seit 1215, als auf dem Vierten Laterankonzil die jährliche Beichtpflicht eingeführt wurde, bestand die Notwendigkeit, das Konzept der Todsünden, das auf die Wüstenmönche des 4. Jahrhunderts zurückgeht, als Lehre der Laster einem breiten Laienpublikum zur Kenntnis zu bringen. Damit begann die Blütezeit der bildlichen Lasterdarstellungen in moralisch-didaktischen Handschriften.³⁹ Den Priestern wurde ein Fragenkatalog auf Basis der Lasterlehre zur Hand gegeben, der bei der Beichte der Schulung der Laien dienen sollte.⁴⁰ Als einprägsames Akronym für die nun Todsünden genannten Laster führten die Priester den Begriff SALIGIA ein, der aus den Anfangsbuchstaben für Superbia (Hochmut), Avaritia (Habgier, Geiz), Luxuria (Wollust), Ira (Zorn), Gula (Völlerei), Invidia (Neid) und Acedia (Trägheit) gebildet wurde.⁴¹ Auch durch Predigten wurde das Wissen über die Todsünden den Laien näher gebracht. Ein bedeutender Theologe, der sich unter anderem diesem Thema verschrieb, war Berthold von Regensburg, der 1263 als Prediger auch durch Österreich reiste und 1272 verstarb.⁴²

Die Thematik war also in Österreich und mit großer Wahrscheinlichkeit auch in Krems bekannt. Eine bemerkenswerte Leistung des in Krems tätigen Wandmalerei-ateliers bestand nun darin, nach heutigem Wissensstand erstmals in der mittelalterlichen Kunst Europas anstelle des Höllenschlundes die Verkörperung der Todsünden in eine Weltgerichtsikonographie zu integrieren. Die Kremser Figuren sind dabei unterschiedlich leicht zu interpretieren: Der zum Schwert greifende Soldat ist wohl die Personifikation der Ira (des Zorns); der König mit der Geldkatze dürfte als Symbol der Avaritia (des Geizes) zu deuten sein, die nachdenkliche und damit untätige Person als Allegorie der Acedia (Trägheit); die das Weinfass anzapfende Frau wäre schließlich das Sinnbild der Gula (Völlerei). Es fehlen die Superbia (Hochmut), die Invidia (Neid) und die Luxuria (Wollust), die in den heute zerstörten Bereichen zu vermuten wären. Der Jude in den Klauen des Teufels dürfte weiters für den Unglauben stehen, der grundsätzlich die Basis für alle Sünden bildet.

Die Ikonographie der Westwand ist resümierend als Kompilation italienischer, englischer und französischer Einflüsse mit einem hohen Anteil an eigenständiger Kreation zu werten. Während die Apostel als Beisitzer auf einer italienischen Tradition fußen, wurde die Deesis aus dem Westen übernommen. Auch das Hochzeitsmahl und die Todsünden beruhen auf englischen und französischen Motiven, die allerdings höchst individuell weiterentwickelt wurden. Daraus resultieren die Vermutungen, dass einerseits die Wandmalereien von einem mitteleuropäischen Atelier stammen, das an der Schnittstelle von West und Süd verschiedenste Anregungen rezipieren konnte, und dass andererseits in diesem Atelier höchst kreative Künstler zu Werke gingen, die neue ikonographische Lösungen in Einklang mit der zeitgenössischen Theologie schaffen konnten.

39 Helga Fabritius, Die sieben Todsünden – Alltagsleben ins Bild gesetzt, in: Die 7 Todsünden. 1.700 Jahre Kulturgeschichte zwischen Tugend und Laster, Ausstellungskatalog Kloster Dalheim 2015, S. 20.

40 Carolin Mischer, Wider die Versuchung – ein Lasterkanon entsteht, in: Die 7 Todsünden. 1.700 Jahre Kulturgeschichte zwischen Tugend und Laster, Ausstellungskatalog Kloster Dalheim 2015, S. 37.

41 Carolin Mischer, Von Hauptlastern zu Todsünden – Vermittlung und Verweltlichung des Lasterkanons, in: Die 7 Todsünden. 1.700 Jahre Kulturgeschichte zwischen Tugend und Laster, Ausstellungskatalog Kloster Dalheim 2015, S. 38.

42 Ebenda, S. 44.

Ikongraphie der Südwand

An der Südwand ist in stark reduzierter Form die Vita des hl. Johannes Evangelist dargestellt (Abb. 6). Die Leserichtung ist vertikal, beginnt links oben und endet rechts unten.

1. Abfassung der Geheimen Offenbarung auf Patmos (Abb. 35)

Die Bildszene wird – den Konturen des Schildbogens ursprünglich bis in den im 19. Jahrhundert abgebrochenen Gewölbescheitel hinein folgend – gerahmt von einem dreiteiligen einzeiligen Schriftband, das in der linken unteren

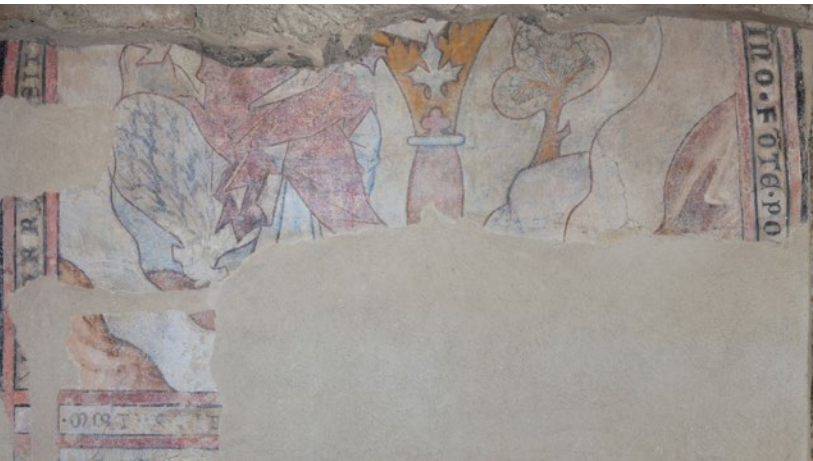


Abb. 35: Johannes- und Katharinenkapelle, Südwand, hl. Johannes Evangelist auf Patmos

Ecke mit einer nach innen gerichteten und nach oben laufenden Inschrift einsetzt, die im (verlorenen) Scheitelpunkt umbrach und an der rechten Seite – nach innen gerichtet – wieder zum Unterrand verläuft. Am Unterrand wird das Bildfeld abgeschlossen durch eine waagrecht verlaufende dritte Zeile, die textlich mutmaßlich an das zweite (rechte) Schriftband anschließt. Erhalten sind durch den Einzug einer Flachdecke im frühen 19. Jahrhundert und weitere großflächige Putzausbrüche nur Teile des ersten Schriftbands, der mittlere Abschnitt des zweiten und etwa das erste Viertel des dritten Schriftbands.

[[N^a] • T]ERRA[M^b] • MI]SIT^[c] – – – / – – –]I(N)NO^d] • FO(N)
TE • PO[– – – / • MORTVS FIT[– – –

a) Rest eines Einzelschafts (wohl eben *I*) am Beginn des Schriftbands an der Oberlinie erkennbar. b) von *E* die rechte Hälfte, vom pseudounzialen *A* das linke untere Ende des linken Schrägschafts erhalten. c) ergänzt nach dem Sinnzusammenhang. d) über *I* epigraphisches Kürzungszeichen, wohl im Sinne eines Nasal- bzw. Reduplikationsstrichs; als Auflösung möglich wäre theoretisch auch *I(M)NO*.

Hexameter (?)

In einer Landschaft mit Felsen, Bäumen, Sträuchern und einem Fluss steht die Figur des hl. Johannes, deren Unterkörper mit rotem Mantel und blauem Kleid erhalten ist, vor einem Pult, bestehend aus einer gebauchten roten Säule, einem vegetabilen, gelben Kapitell und dem Ansatz der Pultfläche, auf der ehemals das Buch gelegen haben muss. Der hl. Johannes ist dem Pult zugewandt, sein Oberkörper mit dem schreibenden Arm ist jedoch seit der Einkürzung der Kapelle im frühen 19. Jahrhundert verloren. Auch der rechte untere Teil der Komposition ist infolge des Ausbruchs eines Fensters nicht erhalten.

Die oben teils anhand der noch erhaltenen Buchstaben, teils nach dem Sinnzusammenhang versuchsweise ergänzte Beischrift nimmt wenigstens im ersten Schriftband möglicherweise auf den Text der Apokalypse, die Johannes in der Bildszene eben niederschreibt, Bezug. Unter den zahlreichen Textpassagen der Offenbarung des Johannes in der lateinischen Vulgata, in denen ein Strafgericht über die Erde entsandt wird, kommen vor allem Apc 8,5.7; 14,19 als Anknüpfungspunkt in Frage, also Stellen, an denen Junktoren mit der Grundaussage *in terram mittere* (auf die Erde senden) gebildet wurden. Der Text des zweiten Schriftbands lässt sich dagegen ungleich schwerer als Paraphrase der Apokalypse verstehen – *fons* (Quelle oder Brunnen) begegnet in der Vulgata-Fassung ausschließlich in zur Kremser Szene kaum passenden Zusammenhängen. Vollends unklar bleibt weiters der inhaltliche Anschluss des Beginns des dritten Schriftbands. Gerade für den Text des ersten Schriftbands bestehen jedoch auch gewisse Anklänge an die Johanneslegende in (Pseudo-)Isidor von Sevilas *De ortu et obitu patrum*.⁴³ Hier schildert Isidor

43 *Isidoro de Sevilla, De ortu et obitu patrum. Vida y muerte de los santos. Introducción, edición crítica y traducción por César Chaparro Gómez, Collection Auteurs Latins du Moyen Âge 36, Paris 1985, S. 205–209.*

die Ausnahmestellung des Evangelisten bei Christus mit Worten, die sich auch in der Kremser Beischrift finden: „*qui etiam super pectus magistri recumbens euangelii sui fluente de ipso sacro dominici pectoris **fonte potauit**, et quasi unus de paradisi fluminibus uerbi Dei gratiam in toto **terrarum orbe diffudit**“.⁴⁴ Ob sich die Kremser Inschrift jedoch auf die Aussagen über Johannes bei Isidor hin interpretieren bzw. ergänzen ließe, muss dahingestellt bleiben.*

2. Giftwunder (?)

Am Bildunterrand befindet sich ein einzeliliges Schriftband, von dem nur wenig mehr als ein Viertel noch erhalten geblieben ist:

VIRV[S^a] • P^b – – –

a) von S nur schwache Reste sichtbar; ergänzt nach dem Sinnzusammenhang. b) es folgt der Rest eines links mit einer Bogenlinie versehenen Buchstabens, wohl O.

Am linken und oberen Bildrand befindet sich innerhalb des eigentlichen Rahmens mit seinen zwischen roten Leisten gefassten Schriftbändern ein weiterer weißer winkelförmiger Streifen, der in dem schmalen waagrechten Abschnitt zwischen der linken Ecke und dem Nimbus der Figur die Buchstaben „SIO“ zeigt. Es liegt die Vermutung nahe, dass der erste Teil des vollständigen Wortes „VI/SIO“ am Ende des links senkrecht aufsteigenden Teils dieses Streifen gestanden hat, doch sind hier mit freiem Auge keine Schriftreste mehr sichtbar.

Von der Szene hat sich durch den Ausbruch eines heute wieder verfüllten Fensters im frühen 19. Jahrhundert lediglich die Figur des hl. Johannes erhalten (Abb. 36), der am linken Bildrand in ein rotes Kleid und einen weißen Mantel gehüllt steht und sich der ehemaligen Bildmitte zuwendet. Trifft die oben vorgeschlagene Ergänzung des nur noch ansatzweise erkennbaren letzten Buchstabens des ersten Wortes am Bildunterrand zu, so wäre damit wohl eine Anspielung auf das bekannte Giftwunder des hl. Johannes gegeben (*virus*, lat. u.a.: Gift; der Beginn des Wortes „p[o...]“ mag zu einer Form von *potio*, der Giftrank, oder *potare*, trinken, zu ergänzen sein). Diese



Abb. 36: Johannes- und Katharinenkapelle, Südwand, hl. Johannes Evangelist aus dem Giftwunder (?)

⁴⁴ Ebenda, S. 205.

Szene steht in einem größeren erzählerischen Kontext. Der hl. Johannes sollte gezwungen werden, im Tempel der Diana zu opfern, der durch ein Gottesurteil zerstört wurde. Doch Aristodemus, der Oberpriester der Diana, wollte dies nicht hinnehmen und schürte Unruhe im Volk. Der hl. Johannes ließ sich daher auf ein zweites Gottesurteil ein, bei dem ihm Aristodemus einen Giftbecher zu trinken gab. Zunächst ließ der Priester zwei zum Tode verurteilte Verbrecher bringen und gab ihnen vor allem Volk das Gift zu trinken, sodass beide tot zu Boden stürzten. Dann reichte er den Becher Johannes. Da schlug der Evangelist das Kreuz über dem Kelch – vermutlich der Inhalt der fragmentiert erhaltenen Szene –, und das Gift entwich als Schlange, sodass Johannes keinen Schaden davon nahm, als er den Becher leerte. Die Fortsetzung der Geschichte folgt im nächsten Bild.

3. Totenerweckung (Abb. 37)

Die Szene ist oben durch den Einzug der Geschoßdecke und unten durch den Ausbruch eines Fensters, beides im frühen 19. Jahrhundert, stark reduziert erhalten. Dennoch sind wesentliche Bereiche der Komposition zu erkennen.



Abb. 37: Johannes- und Katharinenkapelle, Südwand, Totenerweckung durch den hl. Johannes

Der hl. Johannes steht wie in Feld 2 am linken Bildrand und erweckt zwei Tote, die vor ihm am Boden liegen. Dabei handelt es sich um die beiden tot vor ihm liegenden Verbrecher der vorigen Szene, deren Auferweckung dazu führte, dass sich Aristodemus bekehrte.

4. Gemmenwunder für zwei Jünglinge (?)

Die Bildszene wird – den Konturen des Schildbogens ursprünglich bis in den im 19. Jahrhundert abgebrochenen Gewölbescheitel hinein folgend – beiderseits gerahmt von einem zweiteiligen einzeiligen Schriftband, das in der linken unteren Ecke mit einer nach innen gerichteten und nach oben laufenden Inschrift einsetzte, die im (verlorenen) Scheitelpunkt umbrach und an der rechten Seite – nach innen gerichtet – wieder zum Unterrand verläuft. Erhalten sind durch die Einkürzung der Kapelle, weitere Putzausbrüche und generelle Reduktion der Malschicht nur geringe Reste aus der Mitte des zweiten Schriftbands:

— — / — —]AT • [— — —

In der Hand der Johannesfigur befindet sich weiters ein bis zum Boden entrolltes Spruchband mit zweizeilig nach unten laufender Inschrift:

SVRGITE [— — —/]NI : NOST[— — —

Übersetzung: „*Erhebt euch [...] unser[...]*.“

Die monumentale Figur des hl. Johannes steht in einem roten Mantel gehüllt mit einem Spruchband vor zwei Personen in einem weißen und einem roten Mantel (siehe Abb. 9 im Beitrag Fricke-Tinzl). Die Oberkörper der Figuren sind jeweils bei der Einkürzung der Kapelle zerstört worden. Die betonte Schlankheit der dem hl. Johannes begegnenden Figuren könnte auf deren jugendliches Alter anspielen. In diesem Fall wäre folgende Ikonographie möglich: Der Philosoph Craton, der die Welt verachtete, drängte zwei reiche Jünglinge (Atticus und Eugenius), all ihr Gut zu verkaufen und ihre Edelsteine zu zerbrechen. Als der hl. Johannes hinzutrat, verlangte Craton ein Wunder als Gottesbeweis und Johannes ließ die Steine wieder ganz werden. Craton wurde gläubig und die beiden Jünglinge verkauften ihre Güter und folgten Johannes. Als sie aber sahen, wie ihre früheren Knechte in prunkvollen Gewändern auftraten, wurden sie traurig. Als Johannes dies bemerkte, ließ er sie Gerten und Kiesel vom Strand holen, verwandelte diese in Gold und Edelsteine und sprach: „Gehet hin und löset euer verkauftes Gut wieder aus, doch den himmlischen Lohn habt ihr verloren.“ Das „SVRGITE“ des Spruchbands, also die Aufforderung an

die so Angesprochenen, sich zu erheben, dürfte jedoch auf die unmittelbar anschließende Episode aus dem erweiterten Craton-Komplex⁴⁵ anspielen: Auf Flehen von dessen Angehörigen erweckte Johannes einen erst dreißig Tage zuvor vermählten verstorbenen Jüngling (Stacteus) wieder zum Leben. Johannes trug dem Wiedererweckten auf, den beiden reichen Jünglingen zu schildern, welche Höllenqualen sie nach dem Tode leiden müssten und welche Seligkeit sie verspielt hätten. Nachdem jener dies getan hatte, fiel er zusammen mit den beiden Anderen dem Apostel zu Füßen und alle drei baten um Gnade. Johannes sagte darauf: „*Tut Buße dreißig Tage und betet, dass die Gerten und Kiesel sich wieder in ihre frühere Gestalt kehren mögen.*“ So geschah es und die Jünglinge empfingen wieder die Gnade der Tugenden, die sie früher gehabt hatten. Auch wenn die bildliche Darstellung ganz klar stehende Figuren zeigt, mag das „SVRGITE“ sich eben auf jenen Moment der Legende beziehen, in dem alle drei Jünglinge vor Johannes liegen.

Auch in diesem Fall ist – wie ähnlich weiter unten mit Bezug auf die Katharinenlegende der Nordwand festzustellen sein wird – die Frage nach der konkreten Vorlage für Bild und Text nicht zu beantworten. Eine einigermaßen detaillierte Schilderung der für die Kremser Wandmalereien einschlägigen Legendenpassagen beinhaltet die für das Spätmittelalter gleichsam kanonisierte Fassung der *Legenda Aurea* des Dominikaners Jacobus de Voragine/Jacopo da Varazze. Da dieser seine Heiligenlegenden jedoch gerade erst zum Zeitpunkt der Ausführung der Kremser Wandmalereien erstmals redigierte bzw. wenige Jahre zuvor redigiert hatte (jedenfalls im Jahrzehnt zwischen 1260 und 1270),⁴⁶ scheidet diese Überlieferung freilich aus zeitlichen

Gründen aus. Die für die *Legenda aurea* neben anderen Quellen herangezogene Johanneslegende bei (Pseudo-) Isidor (siehe oben) ist allerdings wesentlich knapper gefasst und überliefert zwar etwa das Gemmenwunder,⁴⁷ bietet aber keine motivisch-textlich reichere Ausarbeitung samt Anknüpfung an den Philosophen Craton, die aber für die Kremser Szenen unbedingt vorauszusetzen ist. Das in Krems bildlich abgehandelte Wunder der folgenlosen Marter im Ölkessel (siehe gleich unten) fehlt bei (Pseudo-) Isidor gänzlich. Aufgrund der großen Zahl an lateinischen Prosa- und versifizierten Johanneslegenden der Spätantike und des Früh- und Hochmittelalters, die de facto durchwegs auf dem mehrschichtigen Überlieferungskomplex der apokryphen, besonders der gnostischen Johannesakten⁴⁸ beruhen, ist eine konkrete Quelle nicht zu ermitteln.

5. Ölmarter im Kessel vor der Porta Latina in Rom (Abb. 38)
Über der Szene ein vollständig erhaltenes einzeliges Schriftband:

EN • OLEI • TORMENTA • DEI • VIRTUTE SVPEGI^{a)}

a) sic! für SVBEGI.

Übersetzung: „*Siehe, durch die Kraft Gottes habe ich die Marter mit dem Öl überwunden.*“

Hexameter

Die Oberfläche der Wandmalerei ist durch langjährigen Feuchteeintrag im Bereich der hier aneinanderstoßenden Baukörper von Kapelle und Palas schwer geschädigt.⁴⁹

45 Zu dessen Überlieferung – ausschließlich in den lateinischen Fassungen der apokryphen Johannesakten – siehe *Richard Adalbert Lipsius*, Die apokryphen Apostelgeschichten und Apostellegenden. Ein Beitrag zur altchristlichen Literaturgeschichte, Erster Band, Braunschweig 1883, S. 422–425 und 427 f.

46 Anstelle ausufernder Literatur genüge hier der Verweis auf die gute Zusammenfassung bei: *Chloé Mailet*, La parenté hagiographique (XIII^e–XV^e siècle). D’après Jacques de Voragine et les manuscrits enluminés de la *Légende dorée* (c. 1260–1490), Histoire de famille. La parenté au Moyen Âge 15, Turnhout 2014, S. 38–48 bzw. die neue Edition: *Jacopo da Varagine*, *Legenda Aurea/Goldene Legende*.– *Jacopo da Varazze*, *Legendae Sanctorum/Legenden der Heiligen*. Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar von Bruno W. Häuptli, Fontes Christiani Sonderband, Freiburg-Basel-Wien 2014.

47 De ortu et obitu patrum, hg. Chaparro Gómez (zit. Anm. 43), 207, c. 3.

48 Siehe grundsätzlich immer noch *Lipsius* (zit. Anm. 45), bes. S. 208–216 und 348–542, aus neuerer Zeit *Eric Junod / Jean-Daniel Kaestli*, L’histoire des actes apocryphes des apôtres du III^e au IX^e siècle: le cas des actes de Jean, Cahiers de la revue de théologie et de philosophie 7, Genève-Lausanne-Neuchâtel 1982.

49 Es ergibt sich an dieser Stelle eine Ichse, die zu einer Konzentration von Dachwässern führt, welche in einer nicht datierbaren Bestandsphase des Objektes über einen längeren Zeitraum ins Mauerwerk eindringen konnten und wohl in Kombination mit späteren Überarbeitungen der Oberflächen zu einer deutlichen Reduzierung der Malschicht(en) geführt haben.



Abb. 38: Johannes- und Katharinenkapelle, Südwand, Ölmarter des hl. Johannes

Dennoch kann die Szene grob gelesen werden, wobei der ikonographische Sachverhalt durch die kommentierende Beischrift – eine der wenigen vollständig erhaltenen Inschriftenzeilen in der Kapelle – vollauf bestätigt wird. Unter Kaiser Domitian, um 95 n. Chr., wurde der hl. Johannes auf Befehl des Prokonsuls von Kleinasien inhaftiert und nach Rom geschickt. Dort wurde der damals bereits ehrwürdige Greis in einen mit siedendem Öl gefüllten Kessel geworfen, aber durch wunderbaren göttlichen

Beistand nicht verletzt, sondern ging aus der Marter jünger hervor – in diesem Sinne ist der hl. Johannes als jugendliche Figur im Kessel dargestellt, die den Betrachter der Szene inschriftlich direkt apostrophiert. Über dem Haupt des hl. Johannes segnet ihn die Hand Gottes. Die Szene spielt unter einem Kleeblattbogen und wird links von einem Schergen begleitet, der mit einem Schöpflöffel Öl über den hl. Johannes gießt, davor kniet ein Scherge, der den Kessel befeuert. Rechts stehen drei Figuren, von denen zwei Köpfe gut erhalten sind – ein bärtiger Mann mit Turban und ein jüngerer Mann in Profilansicht.

6. Die Szene ist durch den Ausbruch eines Fensters im frühen 19. Jahrhundert vollständig verloren gegangen

Ikonographie der Nordwand

An der Nordwand ist in stark reduzierter Form die Vita der hl. Katharina dargestellt (Abb. 5). Die Leserichtung ist vertikal, beginnt links oben und endet rechts unten.

1. Die hl. Katharina weigert sich vor Kaiser Maxentius, Götzen zu opfern

Von der Szene ist infolge der Einkürzung der Kapelle im frühen 19. Jahrhundert nur der untere Teil erhalten (Abb. 39). Rechts thront Kaiser Maxentius in einem violetten Kleid mit schwarzem Gürtel und in einem gelben,



Abb. 39: Johannes- und Katharinenkapelle, Nordwand, die hl. Katharina weigert sich vor Kaiser Maxentius, Götzen zu opfern

weiß gefütterten Mantel. In der Linken hält er das Szepter. Hinter ihm steht die gerade noch erkennbare Figur eines Höflings. In der linken Bildhälfte sind die Gewänder von drei Figuren zu sehen, der hl. Katharina sowie zweier Begleiter. Die Protagonisten werden durch eine schlanke Säule getrennt, auf der sich ehemals das Götzenbild befand, das zu verehren sich Katharina weigerte.



Abb. 40: Johannes- und Katharinenkapelle, Nordwand, Kaiser Maxentius

2. Kaiser Maxentius lässt die Philosophen rufen (?)

Von dieser Szene ist durch einen Türausbruch lediglich das Fragment einer thronenden Figur erhalten (Abb. 40). Wenn es sich in dieser Szene wieder um Kaiser Maxentius handeln sollte, der etwa die Philosophen für einen theologischen Disput mit der hl. Katharina rufen ließ, dann ist der Kaiser deutlich anders dargestellt als in der Szene darüber. Der Kaiser, wieder mit dem Szepter in der Linken, thront in einem violetten Kleid und einem ebensolchen Mantel, wobei die mit pelzverbrämten Borten versehenen Ärmel gestuft sind und der modische Halsausschnitt mit umgeklapptem Saum geschnitten ist.

3. Die Szene ist mit Ausnahme des unteren Rahmenstreifens, dessen Schriftband jedoch keine erkennbaren Inschriftenreste mehr aufweist, infolge des Ausbruchs der oben genannten Tür verloren.

4. Radwunder

Von der Szene ist infolge der Einkürzung der Kapelle im frühen 19. Jahrhundert nur der untere Teil erhalten (Abb. 41). Die hl. Katharina wird vom thronenden Kaiser Maxentius, dessen Beine unter dem Saum eines violetten, gelb gefütterten Gewandes sichtbar sind, zum Tod durch Räderung verurteilt. Der Legende nach sollten vier mit eisernen Sägen und spitzen Nägeln gesäumte Räder in entgegengesetzte Richtung bewegt werden, um die Märtyrerin zu zerreißen, die links stehend und vermutlich ehemals betend dargestellt ist bzw. war – nur der untere Teil des Körpers ist erhalten. Auf wundersame Weise kam jedoch ein Engel und zerstörte das Folterinstrument mit solcher Wucht, dass zugleich 4000 Heiden getötet wurden. Fünf dieser Getöteten sind zu erkennen, wobei sich eine Figur unter dem Rad krümmt und zu Tode stürzt.



Abb. 41: Johannes- und Katharinenkapelle, Nordwand, Radwunder



Abb. 42: Johannes- und Katharinenkapelle, Nordwand, Enthauptung der hl. Katharina

5. Enthauptung der hl. Katharina (Abb. 42)

Am linken Rand sowie am Oberrand des Bildfelds verläuft winkelförmig ein Schriftband mit erklärender Beischrift. Die ersten drei Buchstaben des Textes sind, nach innen weisend und senkrecht aufsteigend, im kurzen Abschnitt des Schriftbands am linken Rand bzw. in der linken oberen Ecke der Szene aufgemalt, unmittelbar über dem Kopf einer Assistenzfigur der Szene einsetzend, danach geht die Inschrift in das waagrechte Schriftband über.

MAR/TIRIJ [• L]VCT(VS)^{a)} • E(ST) • VIRGO • TIBI • VIA • FRVCTVS

a) L nur mehr schwach erkennbar.

Übersetzung: „Die Trauer über den Martertod bereitet Dir, o Jungfrau, den Weg zum (ewigen) Gewinn.“

Leoninischer Hexameter

Die vom oberen Bildrand ins Geschehen eingreifende Figur Christi hält in der Linken ein einzeliges Spruchband mit stark verblasster Inschrift:

VENI • DILECTA • MEA

Übersetzung: „Komm, meine Geliebte!“

Aus den gefalteten Händen der enthaupteten Katharina steigt ein einzeliges Spruchband mit fast völlig verblasster Inschrift senkrecht nach oben:

ECCE :. TVO A : E(ST)^{a)} – – –

a) Lesung durchaus unsicher; zu alternativen Ergänzungsvorschlägen siehe weiter unten.

Übersetzung: „Siehe, [...]“

In dieser nahezu vollständig erhaltenen Szene befiehlt Kaiser Maxentius, der wieder rechts in einem gelben Kleid und einem violetten, hellblau gefütterten Mantel mit Szepter und Krone thront, mit ausgestreckter Rechter die Enthauptung der hl. Katharina. Diese kniet vor ihm in betender Haltung, wobei ihr vom Rumpf bereits getrenntes Haupt soeben fällt und ihre Märtyrerkrone gerade auf dem Thronsockel aufschlägt. Hinter ihr steht die monu-

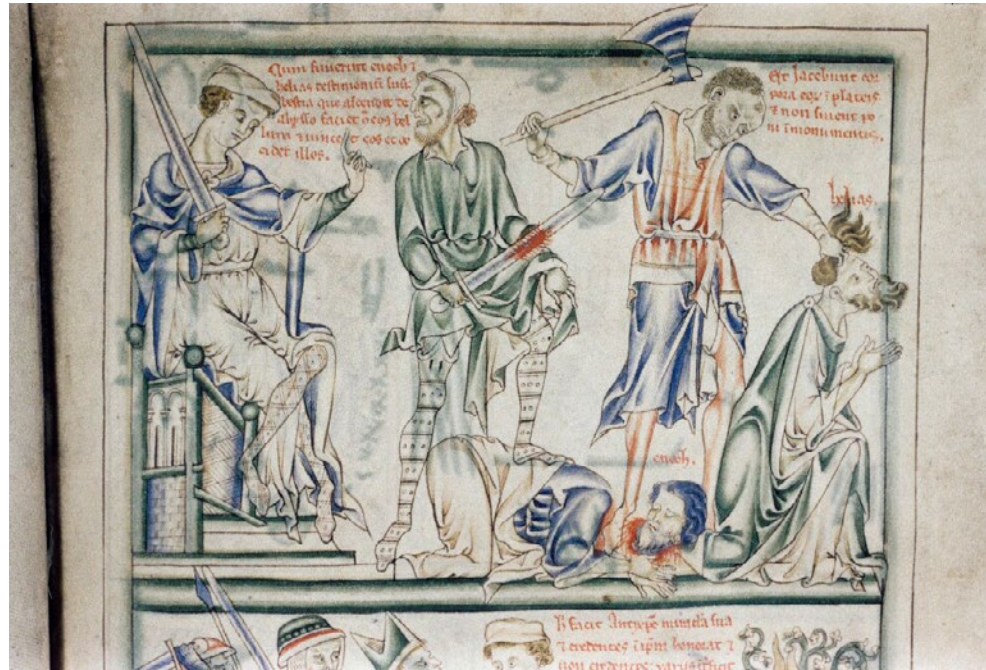


Abb. 43: Apokalypse-Handschrift, England, um 1250/60, fol. 7r, der Antichrist lässt die Zeugen Enoch und Elias töten

mentale Figur des Henkers, der wehenden Haares nach vollbrachter Tat mit seinem Mantel das Blut vom Schwert abwischt. Beide Figuren sind vor dem blauen Grund farblich zurückgenommen. Über der Szene ruft Christus, der mit Segensgestus und Spruchband aus einer Wolke erscheint, die Märtyrerin zu sich. Nach links schließen sechs Begleiterinnen der hl. Katharina die Szene ab, die voll Trauer das Geschehen beobachten.

Die Besonderheit dieser Szene liegt in dem narrativen Element des Schwertabwischens. Dieses Motiv ist in der mittelalterlichen Kunst Europas so selten, dass es eine wesentliche Aussagekraft über die vom in Krems tätigen Wandmalereiatelier rezipierten Anregungen besitzt. Die an Hinrichtungs- und Kampfszenen reiche Kunst des Mittelalters zeigt bei Enthauptungen und sonstigen Hieben mit dem Schwert in fast allen Fällen einen Schergen oder Soldaten, der gerade ausholt oder zusticht. In absoluten Ausnahmefällen sind Figuren festzustellen, die das Schwert nach vollbrachter Tat in die Scheide zurückstecken oder eben mit ihrem Mantel das Blut abwischen. Das nach derzeitigem Kenntnisstand älteste Beispiel findet sich in einer englischen Apokalypse-Handschrift, um 1250/60 (Oxford, Bodl. Libr., Ms. Auct. D. 4.17, fol. 7r), wo auf Befehl des thronenden Antichrist die Zeugen Enoch und Elias getötet werden (Abb. 43).⁵⁰ Darüber hinaus sind drei Beispiele bekannt, die alle die Enthauptung des hl.



Abb. 44: Mainzer Evangeliar, um 1260, fol. 28v, mit der Enthauptung des hl. Johannes des Täufer

Johannes des Täufer zeigen: im Mainzer Evangeliar, um 1260 (Abb. 44), in einem *Breviarium monialium* aus Alders-

⁵⁰ Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Band 5,2, Gütersloh 1991, S. 204, Abb. 381.



Abb. 45: Breviarium monialium aus Aldersbach, um 1260, fol. 17v, Enthauptung des hl. Johannes des Täufer



Abb. 46: Seckau, Wandmalerei der ehemaligen Johanneskapelle, Enthauptung des hl. Johannes des Täufer

bach, um 1260 (Abb. 45) und auf den Wandmalereien der ehemaligen Johanneskapelle in Seckau (Abb. 46),⁵¹ um 1280/90. Alle weiteren bekannten Darstellungen, wie etwa jene in St. Prokulus in Naturns,⁵² sind jünger. Auch wenn diese Liste nach weiterführenden Forschungen sicher verlängert werden wird, so zeichnet sich fürs erste doch eine westeuropäische Ikonographie ab, die über Deutschland nach Österreich vermittelt worden sein dürfte.

Die Inschriften der in das Bildgeschehen selbst szenisch einbezogenen, einen Dialog zwischen Christus und seiner Märtyrerin wiedergebenden Spruchbänder sind unzweifel-

haft wenigstens mittelbar dem Text einer mittelalterlichen Katharinenlegende entnommen. Die Aufforderung Christi an die im Sinne der *unio mystica* als Braut apostrophierte Katharina, „*Veni dilecta mea*“, fand so auch Eingang in den Textbestand der etwa gleichzeitig mit den Kremser Wandmalereien redigierten *Legenda Aurea* (siehe oben). Tatsächlich dürfte es sich bei der Textvorlage für die Kremser Wandmalereien um die teilweise auch in der *Legenda Aurea* verarbeitete, im 11. Jahrhundert entstandene und nach der Dichte ihrer europaweiten Verbreitung so genannte *Vulgata*-Fassung der (Prosa-)Vita bzw. Passio

51 Als Wandmalerei-Abnahme auf einen neuen Träger übertragen, ist das Werk heute an der Südwand des Querhauses zu sehen. Auch hier lassen sich plastische Bildauflagen erkennen.

52 Das um 1350 entstandene „Katharinenmartyrium“ befand sich bis 1923 an der inneren Südwand der berühmten Prokuluskirche und ist heute im Prokulumuseum in Naturns zu sehen. Abb. dazu in: St. Prokulus in Naturns – zum 100. Jubiläum der Entdeckung der frühmittelalterlichen Wandmalerei, in: Der Schlern – Monatszeitschrift für Südtiroler Landeskunde, 86. Jg.– 6/2012, Heft 6, S. 172.

der hl. Katharina⁵³ handeln. Die Beantwortung der Frage, welche konkrete Textüberlieferung für die Kremser Wandmalereien herangezogen wurde, stößt jedoch an Grenzen.⁵⁴

Nicht ganz so eng mit der Textvorlage der Vulgata-Fassung der Katharinenlegende ist das Spruchband in den Händen der Märtyrerin in Verbindung zu bringen, das unzweifelhaft auf die Anrede durch Christus antworten soll. Nach der Vulgata-Fassung spricht Katharina, nachdem sie die Worte Christi vernommen hat, den Schergen an: „*Ecce, vocor a domino meo Jesu Christo*“⁵⁵ (Siehe, ich werde von meinem Herrn Jesus Christus gerufen). Während das Spruchband Katharinas in der Wandmalerei tatsächlich mit „*ECCE*“ zu beginnen scheint, ließe sich der übrige Schriftbestand wohl nur unter Maßgabe exzessiver Kürzungen mit der genannten Textpassage der Legende übereinstimmen. In jedem Fall ist aber der Erhaltungszustand der Inschrift des Spruchbands generell so schlecht, dass eine gesicherte Wiedergabe oder Ergänzung nicht möglich ist.

Ein weiterer Versuch, eine konkrete literarische Vorlage für die Kremser Inschriften zu eruieren, erbrachte ebenso

ein negatives Ergebnis. Für die leoninisch binnengereimte Hexameterzeile als Beischrift am Bildoberrand der Enthauptung Katharinas käme theoretisch die in eben diesem Versmaß abgefasste und ihrerseits auf der Prosa-Vulgata-Fassung beruhende Katharinen-Passio „*Ut super omne melos*“⁵⁶ übrigens der längste metrische mittellateinische Text zum Leben der hl. Katharina überhaupt, in Frage, doch enthält der im Übrigen auch nur in einer einzigen Handschrift (Cambridge, Corpus Christi College, Cod. 375) vorliegende Text keine unmittelbar vorbildhafte Passage. Der im Kontext einer Passio freilich banale Grundgedanke, dass die Marterqualen die Blutzengen Christi zum ewigen Lohn führen, findet sich immerhin in der in ungereimten Hexametern abgefassten metrischen Katharinenvita *Floruit insignis*, wird hier allerdings der das Martyrium erleidenden Kaisergattin, nicht Katharina in den Mund gelegt.⁵⁷

6. Begräbnis auf dem Sinai (Abb. 47)

Am linken Rand, am Oberrand und am rechten Rand der Bildszene dreiseitig umlaufendes einzelliges Schriftband. Die über mehr als die Hälfte des Gesamtumfangs schwer

53 Der Text liegt in zwei älteren Editionen vor: *The Life of Saint Katherine. From the Royal Ms. 17 A. XXVII., etc., With its Latin Original from the Cotton Ms. Caligula, A. VIII., etc.,* edited, with introduction, notes, and glossary by *Eugen Einenkel*, Early English Text Society 80, London 1884.– *Hermann Knust*, Geschichte der Legenden der h. Katharina von Alexandrien und der h. Maria Aegyptiaca nebst unedirten Texten, Halle a. S. 1890, S. 229–314.– Eine jüngere Edition bieten nun *S. R. T. O. d'Ardenne / E.J. Dobson*, Sainte Katerine XV-. Re-Edited from MS Bodley 34 and the other Manuscripts, The Early English Text Society, Supplementary series 7, Oxford 1981.– Vgl. als guten Überblick über die komplexe Überlieferung der lateinischen Viten: *Vitae Sanctae Katharinae. Cura et studio A. P. Orbán* (Hg.), Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis CXIX, Turnhout 1992, S. XIII–XVII.– *D'Ardenne / Dobson* 1981, S. XV–XXVI.– Nicht zugänglich war die Neubewertung der Vulgata-Fassung durch: *Tina Chronopoulos*, The passion of St Katherine of Alexandria: studies in its texts and tradition, phil. Diss., King's College London 2006, S. 370–376.– Vgl. aber jetzt auch: *Dies.*, The Date and Place of Composition of The Passion of St Katherine of Alexandria (BHL 1663), in: *Analecta Bollandiana* 130, 2012, S. 40–88.

54 Versuchsweise wurde der Vergleich mit dem Textbestand der Katharinen-Passio im *Magnum Legendarium Austriacum* des Zisterzienserklosters Zwettl (Stiftsbibliothek Zwettl, Cod. 15; zur Handschrift die Beschreibung unter: http://manuscripta.at/hs_detail.php?ID=31626, 8.7.2021) angestellt. Gozzo trat bekanntlich nicht nur gegen Ende seines Lebens in den dortigen Konvent ein, auch die räumliche Distanz zwischen Zwettl und Krems könnte einen Austausch nahelegen. Doch offenbart sich gerade in den Worten Christi an die der Enthauptung entgegengedehnte Katharina eine klare Abweichung zwischen dem Textbestand des Codex und jenem der Inschrift. Zwettl, Cod. 15, fol. 21r, hat hier im Unterschied zur Katharinenkapelle und der Mehrzahl der handschriftlichen Textzeugen der Vulgata-Fassung nicht *veni, dilectea mea*, sondern *veni, electa mea*. Die Frage, ob nicht auch im Kremser Dominikanerkloster zum Anfertigungszeitpunkt der Inschriften eine Fassung der unter dem Namen des *Magnum Legendarium Austriacum* laufenden monumentalen Sammlung von Heiligenlegenden existiert hat, lässt sich nicht beantworten, da die Bibliothek des Klosters nach der josephinischen Aufhebung 1785 weitgehend verloren ging; vgl. knapp: *Gerhard Winner*, Die Aufhebung des Kremser Dominikanerklosters, in: *Mitteilungen des Kremser Stadtarchivs* 1, 1961, S. 131–139.– *Günter Hanika*, Die Dominikaner in Krems von der Gründung bis zur Aufhebung ihres Klosters, phil. Diss., Wien 1969.– Nach Ausweis der Forschung beschränkt sich die Überlieferung auf eine Gruppe österreichischer Benediktiner- und Zisterzienserklöster; vgl. aus rezenter Literatur: *Diarmuid Ó Riain*, The *Magnum Legendarium Austriacum*: A New Investigation of one of Medieval Europe's richest Hagiographical Collections, in *Analecta Bollandiana* 133, 2015, S. 87–165.

55 *Knust* (zit. Anm. 53), S. 311.– *Einenkel* (zit. Anm. 53), S. 120.– *D'Ardenne / Dobson* (zit. Anm. 53), S. 202.

56 *Orbán* (zit. Anm. 53).

57 *Orbán* (zit. Anm. 53), v. 938 (*Tot tormentorum merces eterna mihi sit*).



Abb. 47: Johannes- und Katharinenkapelle, Nordwand, Begräbnis auf dem Sinai

beschädigte Inschrift beginnt in der linken oberen Ecke, nach innen gerichtet und senkrecht aufsteigend, im linken Schriftband, wobei das erste Wort unmittelbar über der in den Rahmen ausgreifenden Flügelspitze eines Engels platziert ist. Die vermutlich an den Text im waagrechten Schriftband anschließenden geringen Buchstabenreste im rechten senkrechten Schriftband sind nicht mehr sinnvoll lesbar.

• CELI • / [C]IVIS^{a)} [• ..]IS^{b)} [• .]A[.] • V[...]^{a)}RA • NON [•] / [— — —

a) Reste von C am Beginn des Schriftbands schwach erkennbar. b) vor IS geringe Reste zweier Buchstaben ER (?) sichtbar.

Übersetzung: „[Du wirst eine] Himmelsbewohnerin [sein], [...] nicht [...]“

Über dem Berg Sinai, der durch rote Felsen und zwei Bäume angedeutet wird, tragen Engel den auf einem weißen Leintuch ruhenden Leichnam der hl. Katharina durch die Lüfte. Die zentrale, von oben haltende Engelsfigur ist verloren, rechts oben stürzt ein Engel herab, um die Fußpartie der Heiligen zu tragen. Links oben ragt ein Engel aus den Wolken und segnet den Leichnam mit einem Aspergil. Das Haupt Katharinas wird links von einem Engel gestützt, der bereits auf festem Boden steht. Die Hauptlast ihres Körpers wird von einem Engel abgefangen, der mit dem linken Fuß sich auf einem Felsen abstützend und mit dem rechten Bein auf einem Felsvorsprung kniend als Rückenfigur dargestellt ist. Sein Kopf sowie die untere Hälfte des Leichnams Katharinas fehlen infolge des Ausbruchs eines horizontalen Schnitts zum Einziehen der Geschoßdecke des frühen 19. Jahrhunderts. Die Nimben waren ehemals inkrustiert.

Die metrische Inschrift prophezeit Katharina in der Szene ihrer Exequien bereits ihre Zukunft als Himmelsbewohnerin, also als Angehörige der Gemeinschaft der Heiligen.

Ikongraphie der Triumphbogenwand

In den Zwickeln der Triumphbogenwand knien vor blauem Grund die beiden Stifterfiguren, links Gozzo in einem roten, ärmellosen Surcot (mit dunklem Gürtel und Ärmelschlitz) und einem hellem Untergewand mit gelbem Saumabschluss sowie rechts seine Gemahlin Gerbirg in einem roten, weiß gefütterten Mantel mit umgeschlagenem Pelzkragen (Abb. 7), beide mit langem blonden Haar und ausgestreckten Armen sowie zum Gebet erhobenen Händen. Beide Figuren sind – anders als in dem weiter unten zu besprechenden Fresko der Kremser Dominikanerkirche – nicht inschriftlich bezeichnet, ihre Identifizierung mit Gozzo und Gerbirg hängt daher von der stilistischen Analyse und der damit zusammenhängenden Datierung ab.⁵⁸ Ihre Andacht gilt einer Reihe stehender Figuren, von denen infolge der Einkürzung der Kapelle im frühen 19. Jahrhundert nur die Füße und Unterkörper erhalten geblieben sind (Abb. 48). Als Pendant zum gegenüberliegenden Jüngsten Gericht kann es sich nur um die Gottesmutter Maria und die Apostel handeln, wobei

58 Siehe Seite 116 f.

Abb. 48: Johannes- und Katharinenkapelle, Ostwand, Wandscheibe oberhalb des Chorbogens mit den Stiftern unter der Himmelfahrt Christi (?)



ikonographisch zunächst sowohl die Himmelfahrt Christi als auch das Pfingstereignis als ehemalige Ikonographie in Frage kämen. Unter dem Scheitel des Schildbogens wäre dann der gen Himmel fahrende Christus oder die vom Himmel herabkommende Taube des Heiligen Geistes zu rekonstruieren. Gegen das Pfingstwunder spricht allerdings, dass die Apostel in dieser Szene in der Regel sitzend dargestellt sind, bei der Himmelfahrt Christi hingegen immer stehend. In Analogie zu San Pietro in Tuscania, wo im 2. Viertel des 12. Jahrhunderts über der Apsis der monumentale, himmelfahrende Christus über den Aposteln dargestellt ist, wäre dann in Krems die Himmelfahrt im Osten als Pendant zum Weltenrichter an der Westwand angebracht gewesen.

Die roten Rahmenstreifen waren ehemals mit großen ovalen Steinen inkrustiert.

Ikonographie der Chorwände

In die Seitenflächen des Choransatzes sind zwei Figuren eingefügt, von denen die rechte im Gegensatz zur linken, von der nur mehr Gewandpartien zu erkennen sind, fast vollständig erhalten geblieben ist (Abb. 8). Die monumen-

tale Figur eines bärtigen Königs in weißem Kleid und rotem Mantel trägt eine Krone sowie ein Szepter in der rechten und ein Spruchband in der linken Hand. Die Figur blickt nach Osten zum Altar und ist nicht nimbiert.⁵⁹ Es dürfte sich demnach um einen alttestamentarischen König handeln, am ehesten um König Salomon, der ikonographisch gleichgestaltig am Trumeausockel der Westfassade der Kathedrale von Amiens, um 1240 steht. Salomon könnte im Kontext seiner Tugenden (Iustitia, Prudentia) oder Bezug nehmend auf die ehemaligen Glasgemälde in den Chorfenstern (marianischen Inhalts?) dargestellt worden sein.

Ikonographie der Westfassade

Im Kapelleninneren fehlt überraschenderweise ein christologischer Zyklus, der Szenen aus der Kindheit und der Passion umfasst. Ob sich eine entsprechende Folge in den nicht erhaltenen Bildfenstern der Kapelle befunden hat oder ob diese die beiden Viten der hll. Johannes und Katharina ergänzten, lässt sich heute nicht mehr entscheiden.

Die ehemals freistehende Westfassade, die erst im 15. Jahrhundert durch den heutigen Arkadengang verstellt wurde, zeigt jedenfalls einen Ausschnitt aus der

⁵⁹ Die beiden ganzfigurigen Fragmente an Nord- und Südwand zeigen jeweils drei halbkreisförmige Rotlinien um die Büste des Dargestellten, die eine Art Zirkelschlag (allerdings ohne nachweisbare Einstichstellen) gewesen sein müssen. Sie haben heute keinen erklärbaren gestalterischen Bezug mehr zur Figur. Möglich wären konstruktiv-modulare Vorstudien, die jedoch offenbar verworfen wurden. Auch der Einsatz von UV-Licht brachte hier keine Klärung. Unterhalb der Linien ist im Streiflicht deutlich eine Verputzkante erkennbar.

Passion Christi mit dem Ölberg, der Gefangennahme und Christus vor Pilatus unter dem thronenden Christus in der Mandorla (Abb. 1).⁶⁰

Überlegungen zur paläographischen Bewertung und zu den Texten der Inschriften

Das 13. Jahrhundert und besonders dessen zweite Hälfte ist auch in Österreich die Zeit eines weitgehenden Wandels epigraphischen Schreibens.⁶¹ Um mit den eingeführten Begriffen der inschriftenpaläographischen Forschung zu sprechen, umfasst dieser Zeitabschnitt die Transformation der Romanischen Majuskel hin zur Gotischen Majuskel, eine Entwicklung, die grob um 1300 jedenfalls in Ostösterreich im Wesentlichen zum Abschluss kommt. Charakteristisch für die Alphabete der Inschriften des 13. Jahrhunderts ist das Nebeneinander von „eckigen“ (oft dem Grunde nach kapitalen) und „runden“ (bisweilen prinzipiell unzialen, bisweilen „rund“ ausgeführten kapitalen) Doppel- und Mehrfachformen derselben Buchstaben, vor allem von *A, D E, H, M, N, T* und *U/V*, wobei die allmähliche Durchsetzung „runder“ Formen neben den in der Folge zu besprechenden Merkmalen der allgemeinen Gestaltung einen der Gradmesser bei der Beurteilung der Modernität und somit Datierung konkreter Schriftäußerungen darstellt. Dazu kommt noch bei Analyse der Einzelformen eine zunehmende Neigung, die offenen Bogenlinien an den jeweils rechten Seiten des *C* analog zum bereits seit dem 12. Jahrhundert sehr häufig derart geschlossenen unzialen *E* durch senkrechten Haarstrich

zu schließen. Dieser, entweder tatsächlich senkrecht gestellt, dann meist auch über Basis- und Oberlinie hinaus nach unten bzw. oben ziehend, oder als leicht nach links durchgebogene Linie ausgeführt, entwickelt sich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts aus einem allmählichen Zusammenwachsen der immer breiter ausgezogenen Sporen an den beiden freien Bogenenden. Bis gegen 1300 hin, manchmal (und besonders auch in Inschriften in Stein) auch erst später, werden die durchgebogenen Sporen nach beiden Seiten hin stärker ausgezogen, sodass die nach innen gerichteten Sporenden tendenziell immer stärker zusammenlaufen. Schließlich berühren sie einander und ergeben tatsächlich eine durchgebogene Linie, die letztlich zum senkrechten Abschlussstrich umgeformt wird, der kaum mehr seine Genese verrät. Diesen Weg zur optischen Abschlüßung vollziehen dann während des fortschreitenden 14. Jahrhunderts noch mehrere andere Buchstaben nach. Im allgemeinen Eindruck ist während des 13. Jahrhunderts eine Entwicklung von einer eher linearen Buchstabengestaltung hin zu einem flächigeren, fetteren Schreiben mit kräftigen Bogenschwellungen und betonten, dreieckigen bis keil- oder spachtelförmigen Sporen an freien Schaft-, Balken- und Bogenenden festzustellen. Nach übereinstimmender Ansicht einschlägiger Forschungsmeinungen lässt sich dieser Umformungsprozess in gemalten Inschriften, deren Ausführung mit dem Pinsel größere Nähe zu den vielfach vorbildhaften Majuskelauszeichnungsschriften gleichzeitiger Codices⁶² bedingt, tendenziell etwas früher greifen als in den vergleichsweise überwiegend retardierenden in Stein gemeißelten Inschriften. Unter diesen Prämissen sind nun

60 *Lanc* 1983 (zit. Anm. 2), S. 131–133.

61 Zum Folgenden vgl. überblicksweise *Walter Koch*, Paläographie der mittelalterlichen österreichischen Inschriften bis circa 1350 (Teiluntersuchung), Staatsprüfungsarbeit am Institut für Österreichische Geschichtsforschung, Wien 1968.– Kurzfassung (Abschnitt zu den Freskeninschriften) im Druck unter demselben Titel in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 77, 1969, S. 1–41.– Ders., Auf dem Wege zur Gotischen Majuskel. Anmerkungen zur epigraphischen Schrift in romanischer Zeit, in: *Inscriptum und Material. Inscriptum und Buchschrift. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik*, Ingolstadt 1997, hg. *Walter Koch / Christine Steininger*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl. Abh. N.F. 117, München 1999, S. 225–247.– Ders., *Inschriftenpaläographie des abendländischen Mittelalters und der früheren Neuzeit. Früh- und Hochmittelalter*, Wien / München 2007, S. 201–216.– *Franz-Albrecht Bornschelegel*, Die gotische Majuskel im deutschen Sprachraum, in: *Las Inscripciones Góticas. II Coloquio Internacional de Epigrafía Medieval*, León del 11 al 15 de septiembre 2006, hg. *María Encarnación Martín López / Vicente Garcá Lobo*, León 2010, S. 203–235.– *Andreas Zajic*, Heilversprechen und marianische Selbstvergewisserung. Anmerkungen zur Inscriptum am Westportal der ehemaligen Klosterkirche von Mariazell in Österreich, in: *Hoffen auf die Ewigkeit. Gründung und Entfaltung des Benediktinerklosters (Klein) Mariazell in Österreich im 12. und 13. Jh.*, hg. *Thomas Aigner, M.Cella*. Beiträge zu Geschichte, Kunst und Kultur des ehem. Benediktinerstiftes Mariazell in Österreich 5, Berndorf 2020, S. 275–292.

62 Vgl. dazu *Koch* 1968 (zit. Anm. 61), S. 20 f. (Anm. 12).

die Kremser Inschriften zu beurteilen, wobei zunächst der allgemeine Eindruck zu beschreiben ist.

Die Inschriften der Johannes- und Katharinenkapelle zeigen ein bereits recht ausgeprägt flächiges Schreiben mit markanten Bogenschwellungen und klarem Wechsel von Haar- und Schattenstrichen. Ganz vereinzelt sind sogar regelrecht dreieckige Bogenaußenkonturen zu erkennen, ein Gestaltungsmerkmal, das erst im 14. Jahrhundert konsequent eingesetzt wird. Die Außenkonturen der Buchstaben an Ober- und Basislinie zeigen beim Zusammentreffen von Bögen und Schäften bzw. Abschlussstrichen (etwa an *D*, *E*, *N*, *P* und *R*) durch Umbiegen von tropfenförmig auslaufenden Sporen eine wellenförmige Linienführung, die bisweilen auch an Einzelschäften (also etwa am *I*) als Einzug der Schaftenden zu beobachten ist und eine harmonische Spannung begründet. Die dekorativen Elemente der Inschriften bestehen grundsätzlich einerseits in (Halb-)Nodi, also (halb-)punktförmigen Zierelementen in der Mitte von Schäften (besonders an *I* und *T*) oder an den Innenkonturen von Bogenscheiteln (*C*, *O*, links geschlossenes unziales *M*), andererseits in Haarzierlinien, die fettere Buchstabenbestandteile parallel begleiten (bei den [Mittel-]Balken von *A* und *E* und jeweils einem der Schrägschäfte von *V*). Dieses in Krems noch eher zurückhaltend eingesetzte Dekorsystem geht als modernes Element bereits dem in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts (um 1330) gehörenden Repertoire der Zierelemente der Inschriften der Bildfenster aus der Klosterneuburg/Gars-Thunauer Werkstattgruppe voran.⁶³ An der Westwand sind diese Zierelemente generell besser erhalten und darum leichter lesbar als an der Nordwand, hier sind auch die Bogenschwellungen und die dreieckigen oder spachtelförmigen Sporen besonders kräftig ausgefallen (etwa in „CONIVGIS“). Besser als in der Katharinenlegende sind hier auch tropfenförmig auslaufende Sporenenden an Basis- und Oberlinie zu erkennen (besonders gut erkennbar an *P* und *L* in „MVLTIPLICI“). Doch auch im Johanneszyklus begegnen Halbnodi in den Scheitelpunkten des links geschlossenen unzialen *M* sowie des *O*. Die einzelnen, sehr locker spationierten und mit

großen Abständen zwischen den einzelnen Buchstaben ausgeführten Wörter sind mit vollrunden punktförmigen Worttrennern auf Mittellinie versehen, lediglich für die Spruchbänder, die von zwei der handelnden Figuren der Bilderzählung (Johannes und Katharina) in Händen gehalten werden, werden bei deutlich engerer Spationierung Doppelpunkte als Worttrenner eingesetzt.

Der allgemeine Eindruck der Inschriften ist der einer frühen, aber durchaus entwickelten Gotischen Majuskel, die auch zukunftsweisende Elemente beinhaltet.

Im Interesse einer tragfähigen Datierung gilt es nun, die Einzelformen zu untersuchen, wobei dem Verhältnis zwischen konservativeren und progressiveren Doppel- und Mehrfachformen für jeweils ein und dieselben Buchstaben besonderes Augenmerk zu schenken ist. *A* begegnet in den Beischriften zur Katharinenlegende bisweilen in der moderneren pseudounzialen Form mit haarfeinem beidseitig überstehenden Deckstrich und entweder geschwelltem oder haarfeinem, diesfalls an der Basislinie nach oben umgebogenen linken Schrägschaft, an der Westwand in den Beischriften zur Höllenszene dagegen finden wir zwei konservative trapezförmige *A*, die untereinander wiederum abweichend gestaltet sind: Das *A* in „[G]VLA“ zeigt fetten, durch weit ausgezogene haarfeine Sporen abgeschlossenen Deckstrich und oben von einer Haarlinie begleiteten fetten Balken, während der rechte Schrägschaft ähnlich dem linken Schrägschaft des pseudounzialen *A* stark geschwellt ist und tropfenförmig ausläuft. Das zweite *A* in „[P]LENA“ ist dagegen das standardmäßige konservative trapezförmige *A*, das insgesamt klar überwiegt. Die *C* der Inschriften der Johannes- und Katharinenkapelle sind signifikanterweise noch nicht mit einem Abschlussstrich an der rechten Seite des Buchstabens versehen. An den frei auslaufenden Bogenenden sitzen stattdessen schlanke bis moderat kräftige (Keil-)Sporen. Beim unzialen *E* dagegen ist der durchwegs durchgebogene Abschlussstrich recht kräftig ausgeführt und zieht oft über Basis- und Oberlinie hinaus. *D* erscheint nicht in unzialer, sondern nur in „runder“ kapitaler Form. *F* zeigt keine Tendenzen zur Abschießung

⁶³ Vgl. dazu knapp neben den in Anm. 61 genannten Arbeiten von Walter Koch: Ders., Zur Schrift auf den niederösterreichischen Bildfenstern, in: Eva Frodl-Kraft, Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich, Band II, Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich, I. Teil, Albrechtsberg bis Klosterneuburg. Bibliographie und historische Dokumentation bearb. von Erna Lifsches-Harth. Mit Beitr. von Walter Koch und Manfred Wehdorn, Wien-Köln-Graz 1972, S. LI-LVI.

der Balken, jedoch einen modernen geschwellten Deckbalken. Das eingerollte *G* mit kräftigem Keilsporn am oberen Bogenende ist meist leicht nach rechts gekippt. In der Schaftmitte von *I*, dessen Schaftenden bisweilen spachtelförmig verbreitert oder von einem haarfeinen, mitunter durchgebogenen Deckstrich abgeschlossen sind, sitzt oft ein kräftiger Nodus bzw. sitzen zwei Halbnodi. *L* zeigt häufig einen modernen, stark geschwellten und geschwungenen Balken in Kombination mit selten keilförmigem, meist nach links durchgebogenem Schaft, dessen oberes Ende mitunter nach links umbiegt und tropfenförmig ausläuft. *M* begegnet in mehreren Varianten, die vom konservativen kapitalen *M* über symmetrisches unziales *M* bis hin zum links geschlossenen unzialen *M* (mit Halbnodi in den Bogeninnenscheiteln der linken Hälfte) reichen. *N* erscheint sowohl in kapitaler Grundform als auch in runder Variante mit geradem linken Schaft. Feine Halbnodi sitzen meist an den Scheitelpunkten des *O* im Buchstabeninneren. *R* zeigt in der Katharinenlegende offenbar wenigstens zweimal konservative annähernd stachelförmige, ansonsten modernere regulär geschwellte und durchgebogene Cauda. Bogen und Cauda des *R* laufen öfters nicht in einem Punkt am Schaft links zusammen, sondern werden annähernd vollrund ausgezogen und lassen somit links am Schaft einen kleinen dreieckigen oder spornartigen Zwickel frei (besonders gut erkennbar in „*VIRGO*“ bei der Enthauptung der Heiligen). Diese spezifische Bildung des *R* leitet sich aus dem Vorbild von Versalien aus Handschriften und Urkunden des zweiten Viertels des 13. Jahrhunderts⁶⁴ (Abb. 115) ab und lässt sich in Gotischer Majuskel des späteren 13. Jahrhunderts schließlich auch in Steininschriften feststellen⁶⁵. Das mitunter zusammengekrümmte *S* zeigt einen stark geschwellten mittleren Bogenabschnitt und manchmal

prononcierte Keilsporen. *T* kommt mit einer Ausnahme nur in kapitaler Grundform vor, wobei das untere Schaftende meist keilförmig bis dreieckig ausfällt und an den beiden Enden des Balkens jeweils eine mitunter weit bis gegen die Mittellinie herabziehende Haarlinie als Sporn sitzt, oft wird in der Schaftmitte auch ein Nodus eingesetzt. Als recht konservativ darf das einzelne *T* mit sichelförmigem Schaft gelten. Bis gegen 1300 wird es fast völlig aus Gotischer Majuskel verschwinden, im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts tritt es aber auch in anderen gemalten Inschriften durchaus noch auf.⁶⁶ *V* ist variantenreich gestaltet und zeigt manchmal spachtelförmig verbreiterte Schrägschäfte. Mitunter ist der rechte Schrägschaft geschwellt oder mit einem dreieckigen Sporn besetzt, nicht selten wird einer der beiden Schrägschäfte von einer feinen Haarzierlinie begleitet. In Zusammenfassung dieser Einzelbeobachtungen kann festgestellt werden, dass die Kremser Inschriften das Alphabet einer recht weit entwickelten frühen Gotischen Majuskel verwenden, in der noch mehrere konservative, auf die erste Hälfte oder wenigstens die Mitte des 13. Jahrhunderts zurückverweisende Einzelformen begegnen, deren Dekorsystem aber durchaus progressiv wirkt. Aus rein inschriftenpalaographischer Sicht ist darum eine Datierung um 1260/80 wahrscheinlich zu machen.

Allem Anschein nach waren alle Beischriften zu den Bildszenen in Hexametern, also metrisch abgefasst, eine Annahme, die mit dem fragmentierten Textbestand durchaus zu vereinbaren ist, wenn auch bisweilen unter Veranschlagung der für mittelalterliche Dichtung allerdings ganz allgemein zu veranschlagenden Verstöße gegen klassische Prosodie. Die Tatsache, dass anscheinend wenigstens für die metrischen Inschriften der Johannes- und Katharinenkapelle keine – durchaus naheliegenden – lite-

64 Als beliebiges Beispiel sind etwa die Initiale *R* (*RVDEGER[VS]*) in der von Bischof Rüdiger von Passau 1244 März 19, Passau, ausgestellten Urkunde über die Übertragung der Pfarre Herzogenburg an das Kloster St. Georgen/Herzogenburg, Stiftsarchiv Herzogenburg, H. n. 38, zu nennen.

65 Zahlreiche Beispiele dafür bei *Walter Koch*, Zu den Babenbergergräbern in Heiligenkreuz, in: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich N.F. 42, 1976, S. 193–215, bes. S. 207 f.– Ders., Epigraphik – Die Grabdenkmäler und ihre Beschriftung, in: Die Kuenringer. Das Werden des Landes Niederösterreich, Niederösterreichische Landesausstellung, Stift Zwettl, 16. Mai – 21. Oktober 1981, Kat. d. NÖ Landesmuseums N.F. 110, Wien 1981, S. 147–160; Grabplatte des Gurker Bischofs Dietrich II. von Marburg (gest. 1278) in Gurk: Die Inschriften des Bundeslandes Kärnten Teil 2: Die Inschriften des Politischen Bezirks St. Veit an der Glan, ges. und bearb. von Friedrich Wilhelm Leitner, Die Deutschen Inschriften 65 (ferner: DI 65), Wiener Reihe 2/2, Wien 2008, Kat.-Nr. 16 (Abb. 17).

66 Vgl. etwa das Bildfenster der Westempore des Gurker Doms (um 1270); DI 65 (zit. Anm. 65), Kat.-Nr. 15 (Abb. 14).– Nachzeichnung bei *Koch* 1968 (zit. Anm. 63), Tabelle (unpag.).

rarischen Vorlagen unmittelbar umgesetzt wurden (siehe oben), lässt die Texte der Wandmalereien darüberhinaus als originäre und „maßgeschneiderte“ Lösungen für das ambitionierte Bild-/Textprogramm der Kapelle erscheinen. Die Tatsache, dass neben einfachen ungereimten Hexametern auch zweisilbig rein binnengereimte leoninische Hexameter (so wenigstens bei der Szene mit der Enthauptung der hl. Katharina), eine bis ins 14. Jahrhundert hinein prominente metrische Form, eingesetzt wurden, dürfte daher nicht auf unbedachte Klitterung aus mehreren metrisch unterschiedlichen Quellen zurückzuführen, sondern als Reflex einer bewussten und intendierten Variation zu deuten sein. Die Frage nach dem Autor der Texte, der im Auftrag des Kremser Bauherren tätig wurde, ist jedoch kaum zu beantworten. An lokal zu adressierenden Personen, die über ausreichend solide lateinische literarische Bildung verfügten, kommen zweifellos sowohl Angehörige des Kremser Dominikanerklosters in Frage als auch der bedeutende Passauer Domkanoniker, Archidiakon von Österreich und Dechant von Krems zwischen wenigstens 1247 und 1275, Irnfried, der schon in der Vergangenheit geradezu als kongenialer Gegenpart zu Gozzo gesehen wurde,⁶⁷ bzw. Personen aus seinem klerikalen Umfeld, zu denen nach Ausweis mehrerer Urkunden neben einem Notar auch Lehrpersonal und Schüler der Pfarrschule gehörten. Nicht zuletzt sollte der Benefiziat der Johannes- und Katharinenkapelle selbst vier Schülern Unterricht erteilen dürfen.⁶⁸ Dass vielleicht auch Angehörige des aus mehreren Schreibern und Notaren zusammengesetzten Verwaltungspersonals Gozzos⁶⁹ die entsprechende Vorbildung besessen haben, kann wenigstens nicht ausgeschlossen werden. Unterstrichen wird durch den Aufwand, der mit der Abfassung der kommentierenden und mit dem

Bildbestand eine Einheit bildenden Beischriften getrieben wurde, der hohe literarisch-künstlerische Anspruch des Wandmalereiprogramms.

STIL UND DATIERUNG

Auch die stilistische Umsetzung der Szenenabfolgen ist von außerordentlich hoher Qualität. Grundsätzlich sind die Wandmalereien dem sogenannten Zackbrüchigen Stil oder Zackenstil zuzuordnen, der die österreichische Malerei der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts dominierte.⁷⁰ Dabei handelte es sich um einen Übergangstil von der Spätromanik zur Frühgotik, der die romanische Ornamentalisierung einer Figur beibehielt, die byzantinische Formensprache jedoch durch expressive zackbrüchige Draperien ersetzte. Gleichzeitig entwickelte der Zackenstil ein gotisches Körpergefühl, indem er der Anatomie einer Gewandfigur verstärkt Beachtung schenkte sowie den Figuren einen neuen lyrischen Ausdruck verlieh.

Trotz dieser Grundkonstanten ist der Figurenstil der Kremser Wandmalereien nicht einheitlich. Mittels stilistischer Untersuchung lässt sich feststellen, dass mehrere Meister in der Johannes- und Katharinenkapelle tätig waren, so dass die Analyse ihrer Anteile an den Wandmalereien am Beginn stehen muss, bevor Vergleiche mit anderen Zyklen angestellt werden können.

Händescheidung

Im Wesentlichen sind zwei Hauptmeister voneinander zu unterscheiden, deren Werke sich an der Nord- und Südwand so diametral gegenüberstehen, dass im Folgenden

⁶⁷ Helga Penz, Materialien zur Frühgeschichte von Krems an der Donau 995–1276, Staatsprüfungsarbeit am Institut für Österreichische Geschichtsforschung, Wien 1998, S. XL.– Josef Wodka, Die Inhaber der Pfarre Krems. Personalgeschichtliche Studien, in: 950 Jahre Pfarre Krems, red. Harry Kühnel, Krems an der Donau 1964, S. 237–289, hier: 241 f.– Vgl. zuletzt auch Andreas Zajic, Quisquilia parrochialis. Splitter zur Geschichte der Pfarren Krems und Pöggstall im Mittelalter, in: NÖLA. Mitteilungen aus dem Niederösterreichischen Landesarchiv 19 (2020), S. 7–62, hier S. 44.

⁶⁸ Penz (zit. Anm. 67), S. XLf. und Reg. 263, 265, 292 und 303.

⁶⁹ Siehe die Angaben bei Peter Zawrel, Gozzo von Krems. Ein Politiker und Mäzen des 13. Jahrhunderts, Staatsprüfungsarbeit am Institut für österreichische Geschichtsforschung, Wien 1983, bes. S. 29–31.

⁷⁰ Carl Nordenfalk, Die deutschen Miniaturen des 13. Jahrhunderts, in: Acta Archaeologica 8, 1937, S. 258 f.– Walter Frodl, Zur Malerei der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts in Österreich, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 16, 1954, S. 47–81.– Daniel Hess, Barocke Spätromanik oder byzantinische Gotik? Der Zackenstil in den Bildkünsten von 1250 bis 1290, in: Ausstellungskatalog, Himmelslicht, Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaus (1248–1349), Köln 1998, S. 63–73.– Gerhard Schmidt, Die Malerei, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 2, Gotik, hg. Günter Brucher, München-London-New York 2000, S. 470.



Abb. 49: Johannes- und Katharinenkapelle, Nordwand, Enthauptung der hl. Katharina, Ausschnitt

die Notnamen Katharinenmeister und Johannesmeister eingeführt werden.

Der Katharinenmeister, also jener Maler, der die erhaltenen Szenen aus der Vita der hl. Katharina geschaffen hat, zeichnet sich als Vertreter des voll ausgeprägten Zackenstils aus. Die Körper seiner Figuren verschwinden noch weitgehend unter den Gewändern, deren Draperien sich reliefartig über den Körper legen und diesen nur an wenigen beruhigten Bereichen durchscheinen lassen. Meist sind die Gewänder dynamisiert und führen ein vom Körper unabhängiges Eigenleben, das nicht von einer äußeren Bewegung motiviert ist, sondern die innere Bewegtheit expressiv zum Ausdruck bringt. Man könnte beinahe die Formel entwickeln, je dramatischer das Ereignis, desto bewegter die Draperien. Trotz ihrer Statuarik bilden daher die Figuren der hl. Katharina und ihres Henkers in der Enthauptungsszene den Höhepunkt kleinteiliger Zackenfalten innerhalb der erhaltenen Malereien der Nordwand (Abb. 49), während die beobachtenden Figuren in ihrer Expressivität stark zurückgenommen sind bzw. die Engel in der Begräbnisszene auf dem Sinai, die



Abb. 50: Johannes- und Katharinenkapelle, Nordwand, Engel aus dem Begräbnis auf dem Sinai

durch ihre Flugbewegung eigentlich prädestiniert für eine bewegte Gewandung wären, eine meditativere Stimmung evozieren sollen und daher nur zugespitzte Gewandzipfel zeigen (Abb. 50).

Am zukunftsweisendsten innerhalb der Figuren der Nordwand ist jene von Kaiser Maxentius, bei dem die Themen Plastizität und Räumlichkeit am fortschrittlichsten gelöst sind (Abb. 51). In der Hinrichtungsszene zeichnet sich durch das enge Gewand der Körper als Kern durch, den der Mantel als räumliche Hülle umgibt, welche sich – an rechter Schulter und Oberarm noch anliegend – nach vorne vom Körper löst. Das „Umbrechen“ des Mantels hinter dem Arm und das Nach-vorne-Ziehen seines umgeschlagenen Saumes über die Hüfte bis zum Auftreffen auf die linke Mantelbahn verdeutlichen die Bewegungsrichtung des rechten Arms, der den Befehl zur Hinrichtung gibt. Die Bewegung und die Öffnung des Hohlraums zwischen Kern und Hülle erzeugt eine lokale, auf die Figur bezogene Räumlichkeit, die den ersten Schritt von einer flächigen Bildorganisation zur Illusion eines Bildraums markiert.



Abb. 51: Johannes- und Katharinenkapelle, Nordwand, Kaiser Maxentius aus der Enthauptung der hl. Katharina

Ein weiteres wesentliches Charakteristikum des Katharinenmeisters sind seine spezifischen Figurenproportionen. Alle in ihrer vollen Körpergröße erhaltenen oder sichtbaren Figuren weisen ein Verhältnis der Kopf- zur Körperhöhe von 1:9 oder gar 1:10 auf. Die dadurch bewirkte Überlängung bestimmt die Szenen der Katharinenlegende grundlegend und bringt einen stark manierten Zug in die Konzeption. Darin ist eine Spätphase des Zackenstils zu erkennen, in welcher der Versuch unternommen wird, die Expressivität zugunsten einer lyrischen Note zurückzudrängen und höfische Eleganz durch überlängte Proportionen zu evozieren, ohne die Mittel des Stils zu vernachlässigen und ohne neue gestalterische Maßnahmen bei der übrigen Figurenbildung zur Anwendung bringen zu müssen.

Ganz anders verhielt sich hier der Johannesmeister, dessen Gestaltungsweise am besten an der Figur des hl. Johannes oberhalb der Totenerweckung nachvollziehbar ist (siehe Abb. 36). Johannes steht in Schrittstellung, wobei sein Mantel derart um das rechte Spielbein gelegt

ist, dass sich dieses durchdrückt. Durch den Schritt sowie das Zusammenziehen des Mantels an der linken Hüfte steht der Mantel organisch unter Spannung und betont die Plastizität des Körpers, indem die Falten nicht wie beim Katharinenmeister als Relief aufgelegt sind, sondern den Kontur umspielen und dadurch in seiner Rundung betonen. Unter Beibehaltung zackbrüchiger Formen wird eine plastische Qualität erreicht, die zu einer gewissen Monumentalität tendiert. Die Figur weist die realitätsnahe Proportion von 1:6 auf und wirkt durch ihre betonte Körperlichkeit höchst präsent. Hierin manifestiert sich eine deutlich modernere Auffassung als beim Katharinenmeister. Dem Johannesmeister waren auch klassische zackbrüchige Faltengebilde zur Steigerung der Expressivität nicht fremd. Vom Gewand des hl. Johannes auf Patmos steht ein wehender Faltenzipfel weg, der nicht durch einen Windstoß, sondern durch die spirituelle Inspiration motiviert ist, die der Evangelist auf der Insel erfuhr (siehe Abb. 35). Entsprechende Gewandzipfel zeigen auch die Figuren des hl. Johannes vom postulierten Geldwunder (siehe Abb. 9 im Beitrag Fricke-Tinzl) bzw. die Figuren der Schergen der Ölmarter (siehe Abb. 38). Gleichzeitig ist der übrige Kontur der Figuren bereits weitgehend beruhigt. Reliefartige Faltenbereiche wie in der Katharinenlegende sind in den erhaltenen Bereichen der Südwand hingegen nicht zu konstatieren. Aufgrund der stark fragmentierten Zustände kann aber nicht ausgeschlossen werden, dass ehemals Figuren zu sehen waren, die eine Vermischung der beiden Hände an der Nord- und Südwand erkennen ließen. Der heutige Bestand erlaubt jedoch eine deutliche Differenzierung des Stils der Katharinen- und der Johanneslegende.

Anders stellt sich die Situation an der Westwand dar, wo es tatsächlich zu einer Zusammenarbeit der beiden Meister gekommen zu sein scheint. Deren unterschiedliche Figurenauffassungen lassen sich etwa an den beiden nur stark fragmentiert erhaltenen Engeln feststellen, welche die Auferstehung der Toten seitlich begleiten (Abb. 52 und 53). Vor die sich in kapriziöser Schrittstellung befindlichen Beine des rechten Engels – der linke Fuß ist etwas gekünstelt nach außen gespreizt – ist eine „Gewandreliefplatte“ gelegt ist, welche die Beinposition ohne Kenntnis der Füße kaum erahnen ließe, doch eine beeindruckende Expressivität entsprechend dem Ereignis zur Schau stellt. Die Beine des linken, nahezu spiegelbildlich angeordneten Engels



Abb. 52: Johannes- und Katharinenkapelle, Westwand, linker Engel aus der Auferstehung der Toten



Abb. 53: Johannes- und Katharinenkapelle, Westwand, rechter Engel aus der Auferstehung der Toten

sind mit derselben unnatürlichen Positionierung unter der Draperie hingegen spürbar. Im Bereich der Beine ist die Gewandung beruhigt, zackbrüchige Falten umspielen nur den geradlinigen Kontur, während die Draperie zwischen den Beinen Platz für komplexere Gebilde findet. Damit wird der Unterschied zwischen Körper und Freiraum unter dem Gewand definiert. In diesem Sinne sind auch die Apostel als Gerichtsbeisitzer charakterisiert, deren Mäntel über die sich durchdrückenden Knie gespannt werden und beim hl. Petrus einen hängenden Zipfel aufweisen (siehe Abb. 18). Auch die großartige Figur des aus dem Bild tretenden Verurteilten entspricht dem Stil des Johannesmeisters (siehe Abb. 31), wobei die Berücksichtigung des Wanddienstes, der die Figur überschneidet, ein außerordentliches Verständnis für räumliche Fragen innerhalb der Komposition voraussetzt. Darin manifestiert sich ein besonders moderner Zug, wie weiter unten angeführte Vergleiche zeigen werden.⁷¹

Aufschlussreich ist auch die Gegenüberstellung der Figuren der Auferstehenden mit den Engeln vom Begräbnis am Berg Sinai (siehe Abb. 33 und 47). In ihrer Größe und kleinteiligen Bewegtheit grundsätzlich vergleichbar zeigen sie wieder einen grundlegenden Unterschied im Umgang mit räumlichen Elementen. Während die Engel jegliche Überschneidungen vermeiden, die mit der Felslandschaft durchaus möglich gewesen wären, zelebrieren die Auferstehenden förmlich die ihnen durch die geöffneten Särge gebotenen Möglichkeiten. Die Freude an räumlichen Überschneidungen manifestiert sich nicht nur in den über die Sargränder gestreckten Extremitäten der Auferstehenden (Abb. 54), sondern auch in dem lustvollen Spiel mit den Draperien, die einmal als Zipfel über die Sargwand hängen, einmal als Rückendekolleté den Körper freigeben (Abb. 55) und mehrfach die umwickelten Arme der eben noch toten Körper in ihrer Bewegungsfreiheit einschränken, sodass diese sich erst mühsam den Weg

⁷¹ Siehe Seite 102.



Abb. 54: Johannes- und Katharinenkapelle, Westwand, Auferstehende



Abb. 55: Johannes- und Katharinenkapelle, Westwand, Auferstehender



Abb. 56: Johannes- und Katharinenkapelle, Westwand, Auferstehende

aus dem Faltengewirr bahnen und von diesem befreien müssen. Die kleinteilige Draperie ist damit nicht mehr ausschließlich als schematisches Mittel des Zackenstils zu werten, sondern als narrative Notwendigkeit, womit ein Höhepunkt der künstlerischen Möglichkeiten des Zyklus erreicht ist.

Die Figuren präsentieren sich dabei nicht mehr nur von einer Seite, sondern drehen sich anatomisch gerade noch vertretbar um ihre Achse (siehe Abb. 56). Dem Ereignis entsprechend sind also nicht nur die Draperien expressiv eingesetzt, sondern auch die Körper durch Verrenkungen dynamisiert.

Der Prophet an der südlichen Chorwand zeigt einen Mischstil (siehe Abb. 8). Auf der einen Seite verweist die überlängte Proportion von 1:9 auf den Katharinenmeister, auf der anderen Seite die beruhigte Draperieführung mit konturbetonenden Falten auf den Johannesmeister. Eine Sonderstellung nehmen auch die beiden Stifterfiguren ein, die in ihrer ruhigen, schönlinigen, auf zackbrüchige Falten verzichtenden Strichführung ähnlich den fragmentiert erhaltenen Figuren vom Geldwunder des hl. Johannes besonders modern wirken, auch wenn die Ausführung der Physiognomien nicht von der Qualität des Johannesmeisters ist (siehe Abb. 7). Darin deutet sich an, dass das Wandmalereiatelier nicht nur aus dem Johannes- und Katharinenmeister bestanden haben kann.

Die Gestaltung der Physiognomien zeugt insgesamt von einem reichen Werkstattrepertoire, das allen Meistern gleichermaßen zur Verfügung stand, sodass bestimmte Kopftypen in allen Zyklen vertreten sind. Der häufigste und damit am besten zu vergleichende Typus ist jener von Frauen, Engeln oder jungen Männern, der weitgehend einem Grundmuster folgt, das in einer gewissen Variationsbreite abgewandelt wurde. In einem Strich konturierte, ovale Gesichter, blonde, meist schulterlange Locken, große, schwarze Pupillen mit geschwungenen, seitlich offenen Augenlidern, den Schwung der Augenbrauen aufnehmende Nasenrücken sowie die zweiliniigen Lippen mit Kinngübchen gehören zum Schema. Die Linienführung bei den Augenbrauen variiert je nach gewünschtem Ausdruck – bogenförmig bei positiv besetzten Figuren (hl. Johannes an der Südwand, Abb. 57, Figuren der Hochzeit zu Kana, Abb. 58, Engel an der Nordwand, Abb. 59, Stifterfiguren, Abb. 60) bzw. flach, teilweise gewellt mit einem deutlichen Winkel zum Nasenansatz bei trauernden, vergrämten oder negativ besetzten Figuren (Begleitfiguren in der Szene der Enthauptung der hl. Katharina, Abb. 61, Personifikationen der Todsünden in der Hölle, Abb. 62, Kaiser Maxentius, Abb. 63). Als Sondertypus wurde der jugendliche oder die weibliche Tote nach demselben Muster nur mit geschlossenen Augen abgewandelt, wie etwa an der Nordwand für die hl. Katharina in der Enthauptungsszene (Abb. 64) und für einen jungen getöteten Heiden im Radwunder



Abb. 57: Johannes- und Katharinenkapelle, Südwand, hl. Johannes aus dem Giftwunder (?)



Abb. 58: Johannes- und Katharinenkapelle, Westwand, hl. Johannes aus der Hochzeit zu Kana



Abb. 59: Johannes- und Katharinenkapelle, Nordwand, Engel aus dem Begräbnis auf dem Sinai, gedreht



Abb. 60: Johannes- und Katharinenkapelle, Ostwand, Gerberg

(Abb. 65) sowie an der Südwand für den jugendlichen Verbrecher in der Totenerweckung zu sehen ist. Der Bereich des reifen Mannes wird beinahe ausschließlich durch die Figur Christi bestimmt, der dadurch unver-

wechselbar auftreten kann. In der Hochzeit zu Kana und vor allem in der Szene der Enthauptung der hl. Katharina, in der Christus in den Wolken erscheint (Abb. 66), wird der oben beschriebene Grundtypus dahingehend abgewandelt, dass die Lippen durch Bögen stärker akzentuiert sind bzw. Kinn und Wangen von Bartlocken umspielt werden. Deutlich von Christus unterscheidbar sind ne-



Abb. 61: Johannes- und Katharinenkapelle, Nordwand, Trauernde aus der Enthauptung der hl. Katharina

gativ besetzte Männer, die mit oder ohne Bart spezifisch charakterisiert sind. Sowohl der Henker der hl. Katharina (Abb. 67) als auch ein Scherge in der Ölmarter des hl. Johannes (Abb. 68) sind in Profilansicht wiedergegeben, die es ermöglicht, verhässlichende Merkmale wie eine Hakennase, einen verzerrt geöffneten Mund und ein vorstehendes Kinn fratzenhaft und grimassierend einzusetzen. Den Höhepunkt dieser Gestaltungsweise bilden die Figuren des Juden und der Teufel in der Höllenszene. Bei alten Männern, die durch einen volleren Haar- und Bartwuchs sowie eingefallene, knochige Wangenpartien und knorpelige Nasen gekennzeichnet sind, ist die meliorative oder pejorative Bedeutung wieder durch die Zeichnung der Augenbrauen gegeben – durch einen eher bogenförmigen Ansatz, wie beim Propheten Salomon im Chor (Abb. 69) oder beim Vater der Braut/Architriclinus in der Hochzeit zu Kana (Abb. 70), bzw. durch gerade oder gewellte Linien, wie bei den Schergen in der Ölmarter des hl. Johannes (Abb. 71).

Bezeichnenderweise kann also bei den Physiognomien vorerst nicht nach Händen unterschieden werden. Darin manifestiert sich einerseits die Arbeitspraxis der Werkstatt mit der Verwendung von Typen, die für jeden Meister gültig waren. Andererseits kann vermutlich eine Differenzierung zwischen Meistern vorgenommen werden, die auf Köpfe bzw. auf Figuren spezialisiert waren. Daraus ergäbe sich vorläufig die Rekonstruktion eines Wandmalereiateliers, das zumindest über drei bis vier Meister mit mehreren Gehilfen verfügt haben muss.



Abb. 62: Johannes- und Katharinenkapelle, Westwand, Allegorien der Todsünden aus der Hölle



Abb. 63: Johannes- und Katharinenkapelle, Nordwand, Kaiser Maxentius aus der Enthauptung der hl. Katharina

Vergleich mit den Wandmalereien in der Kremser Dominikanerkirche

Die Freilegung der Wandmalereien in der Johannes- und Katharinenkapelle ermöglicht es erstmals, die 1931/32 an der Ostwand des nördlichen Seitenschiffes der Kremser



Abb. 64: Johannes- und Katharinenkapelle, Nordwand, das fallende Haupt der hl. Katharina



Abb. 65: Johannes- und Katharinenkapelle, Nordwand, Heide aus dem Radwunder

Dominikanerkirche entdeckten Wandmalereien aus ihrer kunsthistorischen Isolation zu befreien. Die laut Inschrift ebenfalls von Gozzo gestifteten Malereien umfassen nach dem Vorbild französischer Portalplastik in drei Registern Fragmente des Letzten Abendmahls, die Kreuzigung Christi mit *Ecclesia* und *Synagoge*, dem hl. Dominikus, einer *Mater dolorosa* und dem Zeugnis ablegenden Centurio sowie oben abschließend die Krönung Mariens mit den Stifterfiguren Gozzo und Gerbirg (Abb. 72).⁷²

In jeder Hinsicht lassen sich deutliche Bezüge zwischen den Malereien in der Kapelle Gozzos und der Bettelordenskirche herstellen, wobei zu berücksichtigen ist, dass die Grün- und Blautöne in der Dominikanerkirche gut erhalten, die anderen Farben hingegen großteils abgefallen sind. Der daraus resultierende falsche Farbeindruck verhindert heute einen Farbvergleich mit den deutlich besser überlieferten Malereien in der Johannes- und Katharinenkapelle. Die Stilmerkmale sowohl des Johannes- als auch des Katharinenmeisters sind in der Dominikanerkirche wiederzufinden. Wie beim hl. Johannes umschreiben kleinteilig geknickte Linien den Kontur der Figuren und zwingen durch ihr Umbrechen den Blick des Betrachters, ihnen folgend den Raum abzutasten. Im Lententuch Christi etwa ergeben die äußerst präzise der Körperform folgenden



Abb. 66: Johannes- und Katharinenkapelle, Nordwand, Christus aus der Enthauptung der hl. Katharina

Zacken eine einheitlich gesehene räumlich-plastische Gesamtform. Auf der anderen Seite sind etwa bei der Marienkrönung auch vielteilig auseinanderfallende Einzelformen zu finden, die dem Stil des Katharinenmeisters entsprechen. In den zukunftsweisenden Figuren von *Ecclesia*

⁷² Grundlegend dazu siehe *Lanc* 1983 (zit. Anm. 2), S. 123–125.



Abb. 67: Johannes- und Katharinenkapelle, Nordwand, Henker aus der Enthauptung der hl. Katharina

und *Synagoge* zeichnet sich durch das eng anliegende Gewand, wie bei Kaiser Maxentius, der Körper als beweglicher Kern durch. Diesen umgibt auch hier der Mantel als räumliche Hülle, welche sich, an Schulter und Oberarm anliegend, vom Körper löst. Das „Umbrechen“ des Mantels der *Synagoge* hinter dem Arm und das Nach-vorne-Ziehen seines umgeschlagenen Saumes entlang der Hüfte bis zum Auftreffen auf die linke Mantelbahn verdeutlichen wie bei Maxentius die Bewegungsrichtungen des Körpers.

Synagoge und *Ecclesia*, in denen sich die fließende Linie, die nur mehr an vereinzelt Stellen zur Richtungsän-



Abb. 68: Johannes- und Katharinenkapelle, Südwand, Scherge aus der Ölmarter des hl. Johannes

derung von Gewandteilen in eckige Formen umbricht, weitgehend durchgesetzt hat, entsprechen stilistisch einzelnen Figuren des Johannesmeisters (Geldwunder des



Abb. 69: Johannes- und Katharinenkapelle, südliche Chorwand, König Salomon



Abb. 70: Johannes- und Katharinenkapelle, Westwand, Brautvater oder Architrclinus aus der Hochzeit zu Kana



Abb. 71: Johannes- und Katharinenkapelle, Südwand, Scherge aus der Ölmarter des hl. Johannes



Abb. 72: Krems, Dominikanerkirche, Ostwand des nördlichen Seitenschiffs,

hl. Johannes). Auch in der Gesamtauffassung der Figuren, deren Harmonie in der Einheit von empfindsamem Ausdruck und sensibler Linienführung begründet liegt, zeigt sich ein Lyriismus, der etwa mit den trauernden Figuren der Szene der Hinrichtung der hl. Katharina übereinstimmt. Die Figurenproportionen an den Wandmalereien der Dominikanerkirche liegen durchwegs bei 1:6 bis 1:7 und entsprechen damit dem Werk des Johannesmeisters. Überlängte Figuren im Sinne des Katharinenmeisters sind hingegen keine festzustellen.

Obleich die Ikonographie der Wandmalereien in der Dominikanerkirche nicht dasselbe Potential an Bewegungsmöglichkeiten für die Figuren bietet wie die Auferstehenden und die fliegenden Engel in der Johannes- und Katharinenkapelle, so manifestiert sich dennoch in einem Detail die Freude an kapriziösen, Dynamik und Eleganz ausdrückenden Körperstellungen: Wie die beiden Engel seitlich der Auferstehenden (siehe Abb. 52 und 53) spreizt auch der Centurio der Dominikanerkirche sein Spielbein in rechtem Winkel aus der Schrittrichtung. Das daraus resultierende tänzelnde Motiv steht im Einklang mit der lyrischen Grundhaltung der Figuren.

Bei den Physiognomien zeigt sich, dass der Typus einer weiblichen oder jungen männlichen Figur bzw. eines



Abb. 73: Krems, Dominikanerkirche, Ostwand des nördlichen Seitenschiffs, Muttergottes aus der Marienkrönung

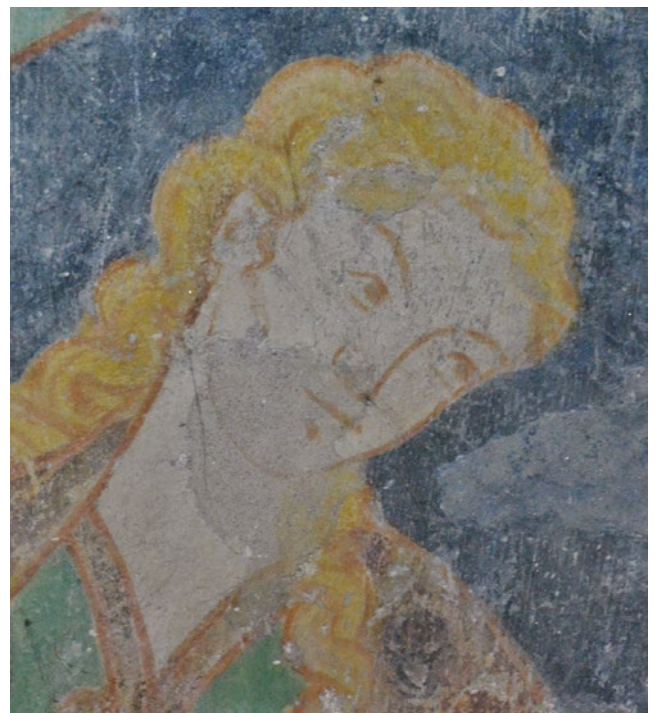


Abb. 74: Krems, Dominikanerkirche, Ostwand des nördlichen Seitenschiffs, Synagoge in Kopfansicht



Abb. 75: Krems, Dominikanerkirche, Ostwand des nördlichen Seitenschiffs, Christus aus der Marienkrönung

Engels in beiden Zyklen ident auftritt. Die Übereinstimmungen etwa des linken oberen Engels im Begräbnis der hl. Katharina am Sinai (siehe Abb. 59) mit der Gottesmutter in der Marienkrönung (Abb. 73) oder des hl. Johannes an der Südwand der Kapelle (siehe Abb. 57) mit der *Synagoge* (Abb. 74) sind so evident, dass von derselben Hand ausgegangen werden kann. Anders verhält es sich bei den Christusfiguren, die in der Dominikanerkirche durch einen zusätzlichen Oberlippenbart und Stirnfalten eine Nuance reicher charakterisiert sind (Abb. 75). Vor allem aber bei den alten Männern, wie dem Apostel Jakobus in der Dominikanerkirche (Abb. 76), sind andere Gesichtsproportionen und eine dichtere Modellierung festzustellen. Daraus kann geschlossen werden, dass es in dem Wandmalereiatelier verschiedene Meister für die Gestaltung von Köpfen gegeben haben muss, wovon nur einer sowohl in der Kapelle als auch in der Kirche fassbar ist (weibliche und jugendliche Physiognomien, Engel). Für die Köpfe der reifen Männer ergeben sich zwei Optionen: Entweder wurden jene in der Johannes- und Katharinenkapelle vom Meister der weiblichen und jugendlichen Physiognomien geschaffen und jene in der Dominikanerkirche von einem anderen



Abb. 76: Krems, Dominikanerkirche, Ostwand des nördlichen Seitenschiffs, hl. Jakobus der Ältere

Meister, woraus zwei Spezialisten für Kopfgestaltungen resultieren würden, oder beide Bestände an Physiognomien älterer Männer stammen von zwei vom Meister der weiblichen und jugendlichen Physiognomien unabhängigen Maler, woraus drei Spezialisten abzuleiten wären. Aufgrund der stilistischen Homogenität der Physiognomien innerhalb des Bestandes in der Kapelle erscheint die erste Variante plausibler. Demnach hätte ein Meister sämtliche erhaltenen Physiognomien in der Kapelle geschaffen, während er in der Dominikanerkirche mit einem anderen Meister zusammengearbeitet hätte. Eine entsprechende Kooperation auch innerhalb der Kapelle lässt sich aufgrund des reduzierten Bestandes zwar nicht ausschließen, aber auch nicht belegen.

Die Inschriften der Dominikanerkirche im Vergleich mit jenen der Johannes- und Katharinenkapelle

Die 1931/32 in größeren Partien aufgedeckte Wandmalerei an der Ostwand des nördlichen Seitenschiffs wurde 1934/35 nach den damaligen Standards restauratorischer Technik behandelt und im Interesse besserer Lesbarkeit der Bildszenen wie der Inschriften retuschiert und ergänzt.⁷³ In den Schriftbändern unterhalb der Malerei – die Texte brauchen hier nicht näher zu interessieren, weshalb

73 Hans Plöckinger, *Aus den Heimatmuseen. Altes und Neues aus dem Kremser Stadtmuseum*, in: *Unsere Heimat. Monatsblatt des Vereins für Landeskunde und Heimatschutz von Niederösterreich und Wien* N.F. 9, 1936, S. 266–272, hier 262 f. (und 244,

ihre Edition einem späteren Zeitpunkt vorbehalten bleiben darf – wurden dabei zwar einzelne Buchstaben unter Vernachlässigung des Sinnzusammenhangs entstellt (besonders krass etwa in Z. 2 des zweizeiligen waagrechten Schriftbands: „PECEATA“ statt PECCATA). Gerade im Vergleich mit den Inschriften der Johannes- und Katharinenkapelle wird aber klar, dass die Schriftformen als solche (Abb. 116) im Wesentlichen dem Originalbestand entsprechen, weshalb Zweifel an der Originalität ungewöhnlicher Buchstaben⁷⁴ wohl nicht angebracht sind. Am auffälligsten sind indes gewiss jene beiden „runden“ Buchstaben *M* und *N*, deren Schäfte bzw. Bögen konsequent parallelisiert und nach rechts durchgebogen sind. Sie zählen – als Doppelformen neben jeweils standardmäßigen Ausprägungen – ganz entschieden zu den konservativeren Formen der Inschrift: Für das entsprechende *M* der Inschrift (am Beginn von „MEVM“) lässt sich aus auszeichnungsschriftlichem Kontext ein schlagendes älteres Vergleichsbeispiel anführen, nämlich die analoge *M*-Form in der Rubrik auf fol. 1v des ursprünglich aus dem Benediktinerkloster Mariazell in Österreich stammenden und spätestens in die Mitte des 13. Jahrhunderts gehörenden Lilienfelder Cod. 109 (Abb. 117).⁷⁵ In sehr auf dekorative Wirkung bedachten Steininschriften tritt dieses *M* – als sichtlich gesuchte Alternative zum standardmäßigen unzialen *M* – bis in das erste Viertel des 14. Jahrhunderts hinein auf.⁷⁶ Analog zu dem *M* dieser Form begegnet in der Dominikanerkirche auch ein durchgebogenes *N* („NOSCE“), das als „gerade für das zweite Viertel des 13. Jahrhunderts in Österreich

typische Form des Minuskel-*N*“ in der Epigraphik⁷⁷ bezeichnet wurde. Tatsächlich handelt es sich bei dem so gestalteten *N* um das Ergebnis eines im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts unternommenen Versuchs, ein mit den unzialen Formen des *M* besser harmonisierendes bzw. analoges „rundes“ *N* zu schreiben. Erst nach der Jahrhundertmitte scheint sich offenbar das runde *N* mit geradem linken Schaft als klare Standardform auszuprägen.⁷⁸ Zum *T* mit sichelförmigem Schaft, das wie in der Johannes- und Katharinenkapelle auch in der Dominikanerkirche begegnet, wurde bereits oben Stellung genommen.

Dem Alphabet der Inschriften in der Johannes- und Katharinenkapelle sind tatsächlich auch insgesamt die Formen der Beischriften des Freskos der Kremser Dominikanerkirche so eng an die Seite zu stellen, wie die oben dargelegte kunsthistorische Analyse des Stil- und Formenrepertoires der bildlichen Darstellungen vermuten lässt. Der allergrößte Teil der verwendeten Einzelformen stimmt grundsätzlich überein, doch zeigen sich im Detail unterschiedliche Lösungen und Tendenzen (vgl. die beiden Nachzeichnungen). Diese Abweichungen sollten jedoch deshalb nicht überinterpretiert werden, weil der überlieferte Bestand in beiden Objekten durch den Verlust von Malschichten der wie üblich al secco aufgemalten Inschriften und größere Fehlstellen stark eingeschränkt ist, wodurch fraglos nur ein kleiner und zufälliger Ausschnitt aus der ursprünglichen Vielzahl an Mehrfachformen einzelner Buchstaben noch zur Beurteilung zur Verfügung steht. In der Dominikanerkirche

Taf. IV, Abb. 1).

74 In einer seiner frühen Arbeiten hat Koch 1968 (zit. Anm. 61) S. 24–26 mit Anm. 14 und S. 59 f. mit Anm. 53, offenbar unter Bezug auf diese *M*- und *N*-Formen an der „Unverfälschtheit“ der Gozzo-Inschrift der Dominikanerkirche gezweifelt.

75 Vgl. Martin Roland, Buchschmuck in Lilienfelder Handschriften. Von der Gründung des Stiftes bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, Studien und Forschungen aus dem Niederösterreichischen Institut für Landeskunde 22, Wien 1996, S. 14 (Anm. 12).– Vgl. Martin Roland, Buchmalerei in Handschriften aus Mariazell – Die Entwicklung bis ca. 1300, in: Hoffen auf die Ewigkeit. Gründung und Entfaltung des Benediktinerklosters (Klein) Mariazell in Österreich im 12. und 13. Jh., hg. Thomas Aigner, M.Cella. Beiträge zu Geschichte, Kunst und Kultur des ehem. Benediktinerstiftes Mariazell in Österreich 5, Berndorf 2020, S. 353–390.

76 Das späteste mir derzeit bekannte Beispiel ist die sehr gezierte und auf abwechselnd konservative und modernere Mehrfachformen bedachte Inschrift von 1322 auf die Neuerrichtung der Stadtmauer von Schüttenhofen/Sušice im Bezirk Klattau/Klatov (Kreis Pilsen/Plzeň), s. eine gute SW-Abbildung in Ivan Hlaváček, Epigrafika, in: Ders., / Jaroslav Kašpar / Rostislav Nový, Vademecum pomocných věd historických, Prag 1988, S. 360–381, hier S. 366 (Abb. 58).

77 Walter Koch, Inschriftenpaläographie – Ein schriftkundlicher Beitrag zu ausgewählten Inschriften Kärntens mit besonderer Berücksichtigung von Gurk, in: Carinthia I/162, 1972, S. 115–147, hier S. 138, Anm. 51 (mit Verweis auf das Margaretenfenster von Ardagger und die Inschrift vom Westportal von St. Peter in Salzburg, beide 1230/40).– Vgl. auch die Abbildungen bei Frodl-Kraft (zit. Anm. 63), Taf. I zu Ardagger, Abb. c) (Detail aus der Salzburger Tympanoninschrift mit durchgebogenem runden *N* in NON).

78 Koch 1968 (zit. Anm. 61), S. 104 mit Anm. 40 f.

und in der Gozzoburg sind jedenfalls gleichermaßen klar Beispiele früher, aber bereits gut ausgeprägter Gotischer Majuskel repräsentiert. Die Buchstaben zeigen mehr als nur moderate Tendenzen zur Flächigkeit und Aufblähung von Bögen und Sporen, wobei sich dieses Merkmal in der Johannes- und Katharinenkapelle noch etwas deutlicher manifestiert als in der Dominikanerkirche. Beide Inschriftendenkmäler zeigen auch prinzipiell übereinstimmende Zierelemente wie einfache Haarlinien, die fette (Schräg-) Schäfte und Balken begleiten, nur in der Dominikanerkirche weist unziales *E* einen solchen Haarstrich auch an der linken Bogeninnenkontur auf. Wenn die Inschriften der Dominikanerkirche gegenüber jenen der Johannes- und Katharinenkapelle eine deutlichere Vorliebe für solche Haarzierlinien zu haben scheinen, dann setzen letztere im Vergleich zu ersteren offenbar verstärkt auf (Halb-) Nodi in den Schaftmitten von *I* und *T* sowie in den Bogeninnenscheiteln von *C* und *O*. Nexus litterarum sind hier wie da selten, in der Gozzoburg ist lediglich ein *AR*-Nexus in der Beischrift zum Martyrium der hl. Katharina zu konstatieren, eine *OR*-Ligatur begegnet in beiden Gebäuden je einmal (in „*MORTVS*“ in der Johannesmarter, im Titulus des hl. Jakobus d. Ä. („*MAIOR*“) im Fresko der Dominikanerkirche, in Weiß auf grünem Grund aufgemalt). Während in der Dominikanerkirche ausschließlich modernere pseudounziale *A*, teilweise mit elaborierten Zierelementen versehen, erhalten sind, scheinen in der Gozzoburg die konservativeren trapezförmigen *A* zu überwiegen. *L* weist in der Johannes- und Katharinenkapelle eine große Variationsbreite auf, wobei geschwellte und durchgebogene Balken als moderne Elemente auftreten. Beiden Inschriftenkomplexen gemeinsam ist die Tatsache, dass neben dem klar überwiegenden kapitalen *T* nur je ein konservatives *T* mit sichelförmigem Schaft als „runde“ Form begegnet, nicht aber das letztlich zum Standardbuchstaben späterer Gotischer Majuskel werdende *T* mit rundem Schaft. Hier wie da scheinen neben den unzialen *M* auch die kapitalen Pendants auf, sinngemäß Gleiches gilt für *N*. Nur in der Dominikanerkirche treten von *M* und *N* die oben beschriebenen konsequent durchgebogenen „runden“ Formen als konservative Buchstaben auf. Umgekehrt ist der ausgeprägt dreieckige Sporn an der Cauda

eines *R* in der Dominikanerkirche als deutlich progressiver zu beurteilen. All diese kleinen Differenzen sollten jedoch – gerade auch angesichts des jeweils sehr reduzierten und gleichsam nur ausschnitthaft überlieferten Originalbestands – kaum triftig gegen einen Werkstattzusammenhang zwischen beiden Inschriftenkomplexen sprechen, allenfalls sind sie Ausweis der wohl zeitgleichen Tätigkeit verschiedener Angehöriger desselben Betriebs.

Als Zwischenresümee ist daher festzuhalten, dass die Wandmalereien der Johannes- und Katharinenkapelle sowie jene an der Ostwand des nördlichen Seitenschiffs der Kremser Dominikanerkirche einschließlich ihrer Beischriften – auch die der Dominikanerkirche sind in (leoni-nischen) Hexametern abgefasst und möglicherweise vom selben Autor gedichtet – vom selben Atelier geschaffen wurden. Zu den bereits aus der Kapelle bekannten Meistern des Ateliers ist für die Dominikanerkirche ein weiterer hinzuzurechnen, sodass die Werkstatt zumindest vier Meister mit ihren Gehilfen umfasst haben muss. Mit beiden Standorten und dem reichen, neu hinzugekommenen Bildmaterial ergibt sich nun die Möglichkeit, den Stil des Ateliers überregional besser greifbar zu machen, indem zunächst von Westeuropa ausgehend durch Vergleiche mit Buch- und Wandmalereien die Entwicklungslinie bis Österreich skizziert werden soll.

Stilistische Einordnung – Frankreich

Die wesentlichen Merkmale der stilistischen Innovation der Kremser Wandmalereien gehen unter Abzug des Modus der zackbrüchigen Draperiegestaltung auf die Pariser Hofkunst unter König Ludwig IX. dem Heiligen der Zeit um 1250 zurück. Sämtliche bildstrukturelle Aspekte – Hohlraum zwischen Kern und Hülle, Draperien, die plastische Rundungen nachvollziehen, und Raumüberschneidungen – lassen sich, wenn man das formale Kleid des Zackenstils abstrahiert, in der Ile de France wiederfinden. Die Maciejowski-Bibel, eine reich bebilderte Ausgabe des Alten Testaments (Pierpont Morgan Library in New York, Ms. 638, Paris, um 1244/1254), zeigt bereits alle neuartigen Facetten, die den gotischen Charakter der Kremser Werke bestimmen.⁷⁹ Unter den vielen Königsdarstellungen des

79 Sydney C. Cockerell / John Plummer, *Old Testament miniatures. A medieval picture book with 283 paintings from Creation to the story of David*, London 1969.– William Noel / Daniel Weiss (Hg.), *The Book of Kings. Art, War, and the Morgan Library's*



Abb. 77: Maciejowski-Bibel, Paris, um 1244/54, fol. 8r, Pharaon



Abb. 79: Maciejowski-Bibel, Paris, um 1244/54, Szenen aus dem Alten Testament, fol. 40v, 2 Samuel 10,2–5



Abb. 78: Maciejowski-Bibel, Paris, um 1244/54, fol. 1r, Genesis



Abb. 80: Maciejowski-Bibel, Paris, um 1244/54, fol. 27v, 1 Samuel 17,22

Alten Testaments findet sich etwa beim Pharao auf fol. 8r oder bei König David auf fol. 37r dasselbe Verhältnis von Kern und Hülle (Abb. 77) wie bei Kaiser Maxentius in Krems – nur mit einer weich modellierten Draperie anstelle der zackbrüchigen Falten. Auch hinter der Kremser Johannesfigur steht der Pariser Hofstil, wenn Gottvater auf fol. 1r des Alten Testaments bei der Trennung von Wasser und Erde den Typus der stehenden Figur vertritt, die ihr rechtes Bein allerdings etwas weniger wegspreizt (Abb. 78). Für den Vergleich ist die plastische Rundung des Beins wesentlich, die durch Schüsselfalten erzielt wird, die den Kontur umspielen. Vom Figurenprinzip ident sind in Krems lediglich die Schüsselfalten durch gebrochene Draperien ersetzt.

Die wohl spektakulärste Bildkomposition in Krems – die Figur des Verdammten, der sich hinter dem Gewölbeansatz von links nach rechts bewegt, sodass links nur sein Unterkörper sichtbar ist und rechts ehemals sein Kopf zu sehen war (siehe Abb. 31) –, also die architektonische Überschneidung von Figuren einer Szene, die hinter einer Säule oder einem Gewölbe durchläuft, basiert ebenfalls auf den Darstellungen des Pariser Alten Testaments. Die ganzseitigen Miniaturen sind in zwei Register mit jeweils zwei Bogenstellungen auf einer zentralen Säule geteilt. Dadurch ergeben sich pro Seite jeweils vier Szenen, die gelegentlich durch Figuren miteinander verbunden sind. Entweder stehen die Figuren hinter der Säule und gehören zu einer der beiden Szenen, etwa der Diener auf fol. 16v (Richter, 19,28, Geschichte vom Leviten, der seine vergewaltigte Frau auf einem Esel heimführt und dort in zwölf Stücke zerschneidet), Peninna auf fol. 19v, die ihre Nebenbuhlerin Hanna, die spätere Mutter des Propheten Samuel, verspottet, weil sie zunächst keine Kinder hatte (1 Samuel, 1,4-6, 14,18), oder auf fol. 40v der Diener Hannun, der den Gesandten König Davids zur Demütigung ihre Kleider abschneiden lässt (2 Samuel 10,2-5, Abb. 79). Oder aber eine Szene umfasst beide Bogenstellungen und die Figuren laufen hinter der Säule durch, etwa der Soldat des israelitischen Heerestrosses, der auf fol. 27v den Sack Getreide vom noch jungen David in Empfang nimmt (1 Samuel, 17,22, Abb. 80), oder die Schlacht Davids gegen

die Philister (oben) und die Überführung der Bundeslade nach Jerusalem (unten) auf fol. 39r (2 Samuel, 5,20, 6,1-7). Die letzten Beispiele entsprechen dem Kremser Weltgericht, das ebenfalls als übergreifende Szene nicht von der Architektur gerahmt wird, sondern diese im Sinne eines räumlichen Illusionismus in die Gesamtkomposition einbezieht. Die vorgebeugte Haltung des Verdammten in Krems erinnert dabei an den Diener auf fol. 40v und den Soldaten auf fol. 27v, welche die spezifische Figurenerfindung in Paris um 1250 deutlich vor Augen führen.

Auch der lyrische Ausdruck der Kremser Figuren beruht auf der Entwicklung dieses Stilidioms in der Ile de France, das vor allem an den Skulpturen der Kathedralen um 1245/1250 nachweisbar ist. Die sehr spezifische Art der Teufelsdarstellung im Profil mit rüsselartig geschwungener Nase geht ebenfalls auf die französische Kunst zurück, ist allerdings nicht in der Ile de France nachweisbar, sondern im Süden Frankreichs. Die Apokalypse der Bibliothèque municipale in Toulouse, Ms. 815, mit Miniaturen aus der Zeit zwischen 1220 und 1270,⁸⁰ zeigt etwa Gog und Magog, die Heerscharen des Teufels (Apk 20,8), welche die fratzenhaften Teufelsgrimassen mit geschwungenen Nasen in die europäische Kunst einführten (Abb. 81). Der kleine Teufel in der Kremser Höllenszene, der links auf dem Weinfass sitzt (Abb. 82), ist ebenso davon inspiriert, wie das Teufelsgesicht am linken Knie des großen sitzenden Teufels (Abb. 83) letztlich auf die Fratze am Schild Magogs zurückgeht. Bibliothèque municipale de Toulouse, Ms 815 Bibliothèque municipale de Toulouse, Ms 815 Bibliothèque municipale de Toulouse, Ms 815

Lediglich tordierte Rückenfiguren, wie die Auferstehenden in Krems, sind in der französischen Kunst, respektive in der Pariser Hofkunst um 1250 nicht zu finden – die Wurzeln dafür müssen woanders gesucht werden. Alle anderen Stilmittel, welche die Kremser Wandmalereien strukturell (nicht in der Oberflächengestaltung) bestimmen, sind von der französischen Hofkunst um die Mitte des 13. Jahrhunderts abzuleiten, wobei sie bereits in der Zeit um 1260/1270 von einer weiterentwickelten Formgebung abgelöst wurden (Psalter des hl. Ludwig). Daraus resultiert die Annahme, dass das in Krems tätige Atelier um 1250 mit

Medieval Picture Bible, London 2002.

80 *Achille Auriol*, *L'Apocalypse du couvent des Augustins, de la bibliothèque de Toulouse*, Les trésors des bibliothèques de France, Tome II, Paris 1927, S. 133–151.



Abb. 81: Apokalypse, zwischen 1220 und 1270, Gog und Magog



Abb. 82: Johannes- und Katharinenkapelle, Westwand, Knie des Teufels aus der Hölle



Abb. 83: Johannes- und Katharinenkapelle, Westwand, kleiner Teufel aus der Hölle

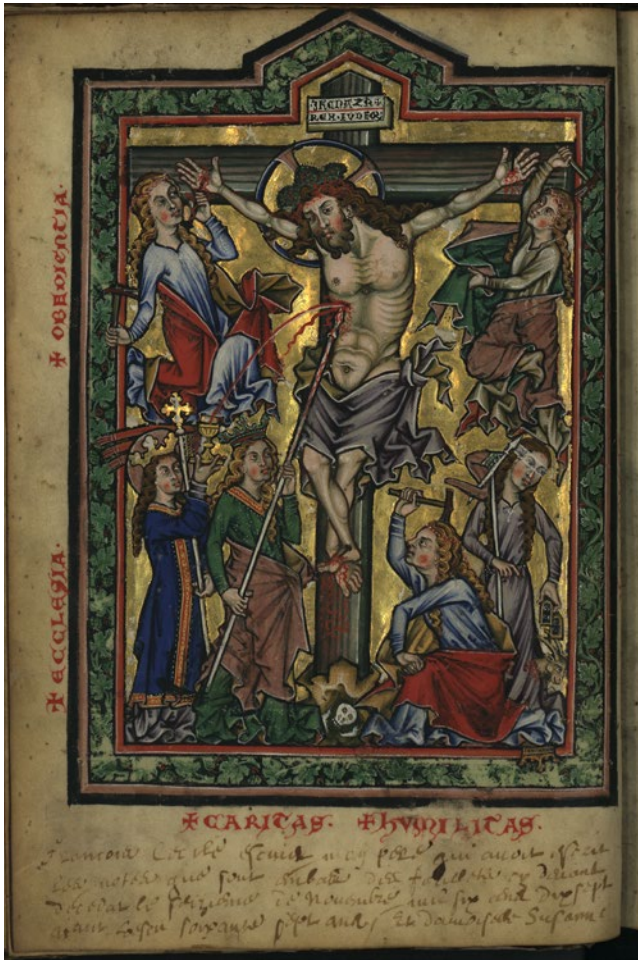


Abb. 84: Psalter von Bonmont, um 1259/60, fol. 15v, Kreuzigung

der Kunst der Ile de France in Kontakt stand und bereits um 1260 in einer anderen Region tätig war.

Stilistische Einordnung – Rheinland

Dieses Gebiet ist mit dem Rheinland zu identifizieren, wo um 1260 die Verbindung aus den genannten Stilelementen mit dem Zackenstil vollzogen wurde. Das in diesem Zusammenhang wichtigste Werk ist der sogenannte Psalter von Bonmont (Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. 54, um 1259/1260).⁸¹ Dessen Kreuzigungsszene auf fol. 15v mit vier Tugenden sowie den Figuren der *Ecclesia* und



Abb. 85: Johannes- und Katharinenkapelle, Nordwand, Engel aus dem Begräbnis auf dem Sinai

Synagoge demonstriert in dynamischer Weise die Freude an der Gestaltung von Hohlräumen zwischen Figurenkern und Mantelhülle in Kombination mit zackbrüchigen Formen (Abb. 84). Die Beine der *Caritas* werden am Kontur von gemäßigten Zackenfalten umspielt, um Plastizität zu erzeugen. Besonders prägnant ist der motivische Vergleich der Allegorie der *Patientia* rechts oben mit dem linken unteren Engel aus der Szene des Begräbnisses der hl. Katharina am Sinai (Abb. 85). Abgesehen von der etwas stärker abgewinkelten Beinstellung im Psalter ist die Figur fast wörtlich, nur spiegelbildlich als tordierte Rückenfigur in Krems wiedergegeben. Auch in der Grablegung Christi auf fol. 17v tendiert die rechte vordere Begleitfigur zu einer entsprechenden Haltung (Abb. 86).⁸² Dass es sich dabei um keinen Zufall handeln dürfte, verdeutlicht der

81 Eine umfassende Analyse des Bonmont-Psalter fehlt, siehe aber: Ann Barbara Franzen-Blumer, Zisterziensermystik im „Bonmont-Psalter“. Ms. 54 der Bibliothèque Municipale von Besançon, in: Kunst und Architektur in der Schweiz, 51, 2000, Heft 3, Mittelalterliche Buchmalerei, S. 21–28.

82 Am Rhein entstand überdies die älteste erhaltene Rückenfigur der westlichen Kunst, die durch ihre tordierte Bewegung Räumlichkeit erzeugt, der sogenannte Bassenheimer Reiter, ein Fragment des Westlettners des Mainzer Doms, geschaffen vom Naumburger Meister um 1240 (siehe: Margarete Koch, Die Rückenfigur im Bild. Von der Antike bis Giotto, Münsterische Studien zur Kunstgeschichte, Band 2, Recklinghausen 1965, S. 50). In Frankreich geschult wanderte der Meister über das Rheinland (Mainz) nach Naumburg, wo er um die Jahrhundertmitte die Stifterfiguren und den Lettner schuf, der ebenfalls eine raumgreifende Rückenfigur (Malchus am Ölberg) zeigt. Der Bassenheimer Reiter (seit dem 17. Jahrhundert in Bassenheim



Abb. 86: Psalter von Bonmont, um 1259/60, fol. 17v, Grablegung Christi

Soldat in der Gefangennahme Jesu auf fol. 11v, der eine ähnlich elaboriert tänzelnde Schrittstellung (Abb. 87) wie der Centurio in der Kremser Dominikanerkirche und die beiden Engel an der Westwand der Johannes- und Katharinenkapelle aufweist. Im Rheinland ist demnach das künstlerische Milieu zu suchen, das die Einflüsse der Pariser Hofkunst mit dem Zackenstil verband und damit den Ausgangspunkt für die Kremser Wandmalereien bildete. Bereits seit Hans Swarzenski und Walter Frodl galt die Kunst am Mittelrhein als Ursprung des Zackbrüchigen Stils für Österreich, vermittelt über das Kunstzentrum Regensburg.⁸³ Das Mainzer Evangelium in der Schlossbi-



Abb. 87: Psalter von Bonmont, um 1259/60, fol. 11v, Gefangennahme Jesu

bliothek von Aschaffenburg, Nr. 13, um 1260, hätte etwa die Grundlage für die österreichische Entwicklung gelegt. Das Evangelium zeigt eine teilweise sehr ruhig ausgeformte Variante des Stils sowie eine dem Bonmont-Psalter gleichrangige Behandlung des Körper-Gewand-Verhältnisses. Auch bestimmte Figurenhaltungen treten hier wieder auf, etwa die kapriziöse Beinstellung mit einem gerade gestellten und einem im rechten Winkel nach außen gespreizten Fuß. Im Psalter noch eine elaborierte Ausnahme, tritt diese Fußposition im Evangelium nicht weniger als elfmal auf (Abb. 88). In der Miniatur der Himmelfahrt Christi auf fol. 54v stürzt der linke untere Engel in einer ebenfalls sehr eigenwilligen Position mit nach hinten angewinkelten Beinen wie der spiegelbildliche, rechte obere Engel im Begräbnis am Sinai in die Tiefe (Abb. 89 und 51). Wie bereits besprochen, ist in diesem Zusammenhang auch relevant, dass im Mainzer Evangelium auf fol. 28v die seltene Ikonographie des Henkers, der sein Schwert mit dem Mantel abwischt, enthalten ist (siehe Abb. 44), womit das Evangelium auch ikonographisch eine Brückenfunktion für westeuropäische Einflüsse nach Krems ausgeübt haben

verwahrt), ist eine halbe Rückenfigur, welche die Mantelspende des hl. Martin darstellt und durch die Diagonalstellung des Reiters und der Rückenfigur des Bettlers die Szene verräumlicht und dynamisiert. Der Gedanke drängt sich auf, dass die Bilderfindung des Naumberger Meisters um 1240 am Mittelrhein einige Zeit später Eingang in die regionale Buchmalerei fand. Rückenfiguren in Zusammenhang mit Weltgerichtsdarstellungen wurden in der Monumentalkunst der folgenden Jahrzehnte sehr beliebt, wie etwa – quasi als Höhepunkt der Entwicklung – die Kanzel des Giovanni Pisano in Pistoia, 1301 vollendet, belegt (Koch, S. 51).

83 Hans Swarzenski, *Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau*, Berlin 1936, S. 36 ff.– Frodl (zit. Anm. 72), S. 52 f.– Gerhard Schmidt, *Die Malerschule von St. Florian. Beiträge zur süddeutschen Malerei zu Ende des 13. und im 14. Jahrhundert*, Graz-Köln 1962, S. 103 ff.– Lanc 1983 (zit. Anm. 2), S. XXXII.



Abb. 88: Mainzer Evangeliar, um 1260, fol. 40v, Tod, Begräbnis und Auferstehung Christi



Abb. 89: Mainzer Evangeliar, um 1260, fol. 54v, Himmelfahrt Christi



Abb. 90: Mainzer Evangeliar, um 1260, fol. 80v, Hochzeit zu Kana



Abb. 91: Breviarium monialium aus Aldersbach, um 1260, fol. 17r, Erzengel Michael als Seelenwäger

dürfte. Und schließlich zeigt die Darstellung der Hochzeit zu Kana auf fol. 80v Christus mit Maria sowie dem hl. Johannes und seiner Braut am Tisch sitzend (Abb. 90). Diese motivischen Übereinstimmungen gepaart mit dem grundsätzlich vergleichbaren Stil lassen daran denken, dass das Kremser Atelier aus dem Rheinland stammte und von hier um 1260 in den Osten aufbrach. Dazu passen auch technische Details, wie die Verwendung von Applikationen, zu denen auch Metallauflagen gehören, wie sie etwa im Kölner Raum (z.B. St. Maria in Lyskirchen), aber auch im weiteren Umfeld des Rheinischen, etwa im Saalbau St. Maria zur Höhe Kirche in Soest, dort wohl als Werk einer byzantinischen Werkstatt, ab der Mitte des 13. Jahrhunderts Verwendung fanden. Für unmittelbar auf der Malschicht verklebte Metallauflagen fehlt in der Johannes- und Katharinenkapelle jedweder Befund (allerdings kann man wohl für die Mehrheit der durch die Jahrhunderte hindurch vollständig entfernten plastischen Auflagen Vergoldungen annehmen), für die bereits ausführlich besprochene Malerei in der Kremser Dominikanerkirche geht Claudia Riff-Podgorschek jedoch entstehungszeitlich sowohl von Pastiglia als auch von „goldfarbenen Metallauflagen“ aus.⁸⁴

Stilistische Einordnung – Regensburg

Über Mainz soll sich laut Swarzenski und Frodl der Zackenstil nach Regensburg ausgebreitet haben. Für diese Bewegung sprechen auch ikonographische Indizien: So stammt das genannte *Breviarium monalium* aus Aldersbach, um 1260 (München, Staatsbibliothek, Clm. 2640,



Abb. 92: *Moralia in Job* von Gregor dem Großen, drittes Viertel des 13. Jahrhunderts, fol. 50r, Hiob

fol. 17v) aus Augsburg (siehe Abb. 45).⁸⁵ Auch wenn es nicht dem Zackenstil zuzuordnen ist, zeigt es doch die sukzessive Übernahme des Motivs des Henkers, der sein Schwert mit seinem Mantel abwischt, von Westen nach Osten. Auch die französischen Teufelsfratzen finden sich in Aldersbach bei der Darstellung des Erzengels Michael als Bindeglied wieder (Abb. 91).

In Regensburg selbst entstanden das *Goldene Buch von Hohenwart* (Bayrische Staatsbibliothek, Clm 7384, um 1260/1265) mit Miniaturen im Zackenstil, die als stilistische Vermittler nach Österreich betrachtet werden können, sowie die *Moralia in Job* von Gregor dem Großen in der Stiftsbibliothek in Herzogenburg, Codex 95, aus dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts.⁸⁶ Die Miniaturen des

84 Claudia Riff-Podgorschek / Alexandra Sagmeister / Fabia Podgorschek, unpubl. Untersuchungsbericht ehem. Dominikanerkirche Krems – Bestands- und Zustandsaufnahme der Wandmalereien und der Raumschale des Innenraums, Mai 2019 (im Amtssachiv BDA-GZ BDA-11136.obj/0006-NÖ/2019), S. 38 f. Sie schließen auf Grund von intensiver UV-Fluoreszenz darauf. Die Laboranalyse konnte jedoch keine Bestätigung erbringen, es wird im Laborbericht von Robert Linke angemerkt: „Reste von Metallauflagen konnten nicht nachgewiesen werden. (Wäre erster Befund wo gleichzeitig eine Miniumentfärbung und eine Miniumverschwärzung vorliegen würden.“), was wieder gegen Vergoldungen sprechen würde. S. BDA-11136.obj/0002-NÖ/2019, unpubl. Laborbericht vom 08.03.2019 zu Pr.-Nr. 179/19. Die schlecht gekitteten Aufspitzungen in einigen der Nimben sind kaum als etwas anderes als ein mechanischer Haftvermittler für plastische Auflagen zu interpretieren. Unterschiede zu den in der Johannes- und Katharinenkapelle nachgewiesenen Pigmenten stellen hier Bleiweiß und das farblich sehr charakteristische Bleizinnigelb dar, was jedoch einer sinnvollen Begrenzung der Probenahmen und auch der Fragmentiertheit der Gestaltung in der Gozzoburg geschuldet sein kann.

85 Außen-Ansichten. Bucheinbände aus 1000 Jahren aus den Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek München, Ausstellungskatalog, Wiesbaden 2006, S. 36.

86 Armand Tif, *Moralia in Job*. Mittelalterliche Buchmalerei von höchstem internationalem Rang in der Handschriftensammlung des Augustiner-Chorherrenstiftes Herzogenburg, in: Günter Katzler / Victoria Zimmerl-Panagl (Hg.), 900 Jahre Stift Herzogenburg. Aufbrüche – Umbrüche – Kontinuität, Innsbruck-Wien-Bozen 2013, S. 139–164.

Zackenstils der *Moralia* zeigen alle relevanten Aspekte des Stils und der Typik – räumliches Verhältnis von Körper und Gewandhülle, die Plastizität der Figur betonende Falten an den Konturen, gespreizte Beinstellungen, Teufelsfratzen mit rüsselartigen Nasen, usw. –, sodass sie sich zwanglos in die Ableitung des Kremser Stils einfügen (Abb. 92). Unter den Miniaturen der *Moralia* sticht überdies eine sehr seltene Ikonographie hervor, die auch in Krems überliefert ist – allerdings nicht in der Johannes- und Katharinenkapelle, sondern im Freskenraum der Gozzoburg mit seinen etwas jüngeren Wandmalereien. Auf fol. 267r der *Moralia* ist wie in der letzten Szene im Freskenraum vor dem Jüngsten Gericht Gott dargestellt, der den Antichrist im Schlaf niederstreckt. Diese Übereinstimmungen bei



Abb. 93: Missale von St. Florian, 1260er Jahre, fol. 107v, Kanonblatt

seltene Ikonographien sind als Hinweise auf Einflüsse

aus dem Westen bzw. konkret aus Regensburg auf Krems nicht zu unterschätzen.

Stilistische Einordnung – der Übergang nach Österreich

Der vorbildhafte westliche Stil breitete sich sehr rasch bereits in den 1260er Jahren nach Österreich aus, als auf dem Gebiet der Buchmalerei das Kanonblatt des Missales von St. Florian (CSF III, 209, fol. 107v) entstand, das laut Gerhard Schmidt nicht einer St. Florianer Lokalschule angehört, sondern entweder in Regensburg geschaffen und nach St. Florian gebracht oder in St. Florian von einem Regensburger Maler angefertigt worden ist (Abb. 93).⁸⁷ Auf die Vorbildwirkung des Kanonbildes auf die Kreuzigung in der Kremser Dominikanerkirche wurde bereits von Elga Lanc hingewiesen (siehe Abb. 72).⁸⁸ Der Kruzifix ist in der Binnenzeichnung des Kopfes und in den Hauptlinien des Corpus mit dem des Kremser Meisters identisch. In der Umgestaltung des der Körperform folgenden Lententuchs – anstelle des in expressiver Weise großformig locker um die Hüften geschlungenen Lententuchs – formte der Kremser Meister den vorgegebenen Typus seinem persönlichen Stil entsprechend um. Die Beziehung zwischen dem Wandgemälde und dem Kanonbild, das stilistisch der nach Regensburg lokalisierten *Moralia in Job* in Herzogenburg folgt, schließt die Indizienkette der künstlerischen Ableitung der Kremser Wandmalereien von Westen nach Osten. Nicht zufällig konnte daher die vierbändige, das Alte Testament umfassende Kremser Bibel in der Österreichischen Nationalbibliothek (Codex 1170–1173; der fünfte Band mit dem Neuen Testament stammt aus dem 14. Jahrhundert) in den 1270er Jahren hier entstehen. Die Bibel befand sich laut Eintrag zumindest im 15. Jahrhundert im Kremser Dominikanerkloster, wobei es keinen Hinweis darauf gibt, dass es sich dabei nicht auch um den ursprünglichen Bestimmungsort für die Bibel gehandelt hätte. Der Figurenstil der Miniaturen – von einem lyrisch reduzierten, nur selten hart und kantig brechenden Zackenstil geprägt – sei mit den Wandmalereien in der Dominikanerkirche nicht zu verbinden und wurde daher zurecht in der Literatur als eigenständiges niederösterreichisches Werk der Zeit

⁸⁷ Schmidt (zit. Anm. 85), S. 105.

⁸⁸ Lanc 1983 (zit. Anm. 2), S. 125.

betrachtet.⁸⁹ Auch mit den neu aufgedeckten Wandmalereien der Johannes- und Katharinenkapelle lässt sich nur eine allgemeine stilistische Übereinstimmung feststellen, ohne von einem Werkstattzusammenhang sprechen zu können. Dennoch zeigt die Bibel, dass der westlich geprägte Zackenstil um 1270 in Krems Fuß fassen konnte.

Stilistische Einordnung – die Westempore von Gurk

Versucht man österreichische Fresken zum Vergleich mit den Kremser Wandgemälden heranzuziehen, kommt man an der Bischofskapelle in der Westempore des Doms zu Gurk in Kärnten nicht vorbei. Die für Österreich singulär hohe Qualität beider Werke ließ Gerhard Schmidt eine Werkstatttradition zwischen Gurk und der Kremser Dominikanerkirche annehmen.⁹⁰ Doch zunächst sind einige Unterschiede offensichtlich: Die Gurker Fresken der 1264 geweihten Bischofskapelle⁹¹ weisen eine höhere technische Raffinesse auf, indem die Plastizität einzelner Figuren durch Weißhöhlungen gesteigert wird. Auch grenzen sich die Physiognomien der Gurker Figuren, die nicht einheitlich sind und von unterschiedlichen Meistern stammen, von jenen in Krems ab. Schon Elga Lanc hat für die Figuren der Dominikanerkirche erkannt – und dies gilt ebenso für jene der Johannes- und Katharinenkapelle –, dass sich deren lyrische Grundstimmung von dem feierlich-pathetischen Ernst der Köpfe in Gurk mit charakteristischen langen Ovalformen, mit hohen ausgeprägten Backenknochen und breitem Kinn deutlich abhebt (Abb. 94).⁹² Dagegen wird in den zierlichen Physiognomien der Kremser Figuren die Empfindsamkeit des Ausdrucks mit Intensität und Grazie vorgetragen. Diese prinzipiell richtige Feststellung von Elga Lanc gilt aber nicht für alle Physiognomien: Der hl. Johannes, der in Gurk im südöstlichen Zwickel des westlichen Gewölbes das himmlische Jerusalem in seiner Vision erblickt (Abb. 95), steht physiognomisch den Aposteln



Abb. 94: Dom zu Gurk, Westempore, Eva aus dem Sündenfall



Abb. 95: Dom zu Gurk, Westempore, hl. Johannes der Evangelist

89 *Andreas Fingernagel / Martin Roland*, *Mitteuropäische Schulen I* (circa 1250–1350), Veröffentlichungen der Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters, 1997, Reihe 1, Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der österreichischen Nationalbibliothek Band 10, Wien S. 65–78, Farbtafel 7 f., Abb. 87–105.– *Martin Roland*, *Kremser Bibel*, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, 2, Gotik, hg. Günter Brucher, München-London-New York 2000, S. 501 f.

90 *Schmidt* (zit. Anm. 85), S. 93 f.

91 *Franz Kirchweyer*, *Gurk (Ktn.)*, Dom, Westempore, sog. Bischofskapelle, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, 2, Gotik, hg. Günter Brucher, München-London-New York 2000, S. 436.

92 *Lanc* 1983 (zit. Anm. 2), S. XXXI.



Abb. 96: Dom zu Gurk, Westempore, hl. Augustinus



Abb. 97: Dom zu Gurk, Westempore, Paradiesesfluss



Abb. 98: Dom zu Gurk, Westempore, linke Tugend vom Thron Salomonis

der Dominikanerkirche sehr nahe (siehe Abb. 76). Die ungewöhnlich stark modellierten Gesichter weisen in beiden Fällen knochige Wangen auf. Auch die charakteristische S-förmige Strichführung bei den Backenknochen des hl. Augustinus an der nordwestlichen Wand in Gurk (Abb. 96) tritt wieder beim Schergen der Ölmarter des hl. Johannes in Krems auf (siehe Abb. 71). Einer der Paradiesesflüsse am östlichen Gewölbe in Gurk, ein Profilkopf mit geöffnetem Mund (Abb. 97), entspricht schließlich dem Henker der hl. Katharina (siehe Abb. 67) und einem Schergen der Ölmarter in Krems (siehe Abb. 68).

Neben der Verwendung einzelner gemeinsamer Gesichtstypen sind in Gurk auch zahlreiche der stilistischen Grundstrukturen der Kremser Wandgemälde wiederzufinden. Die Raumhaltigkeit der Kremser Figuren etwa ist bereits bei

den Tugenden vom Thron Salomonis an der Ostwand der Bischofskapelle vorgebildet – die Figuren ganz links und ganz rechts spannen ihre Mäntel durch Armbewegungen vom Körper und pressen ihn links mit ihrem Arm wieder an den Körper (Abb. 98). Das Spiel mit räumlicher Enge und Weite erfolgt dabei wie bei der Kremser *Synagoge* (siehe Abb. 72) mit einem Mantel über einem modischen, ärmellosen Surcot. Zackbrüchige Schüsselfalten, die wie beim Kremser Johannesmeister den Kontur einer Figur betonen, zählen in Gurk zum Standard. Auch der Prophet Ezechiel im Gewölbezwickel des westlichen Gewölbes (Abb. 99) ist als Vorstufe für den Johannesmeister zu bezeichnen, wobei sich das Bein noch nicht so stark durchdrückt wie in Krems. Kombiniert mit einem Sitzmotiv, bei dem das Knie plastisch spürbar ist, zeigen sich große Ähnlichkeiten



Abb. 99: Dom zu Gurk, Westempore, Prophet Ezechiel



Abb. 100: Dom zu Gurk, Westempore, Moses aus der Transfiguration Christi

zwischen der Gurker Maria auf dem Thron Salomonis (Abb. 20) und einem Evangelisten im östlichen Gewölbe sowie dem hl. Petrus an der Westwand der Johannes- und Katharinenkapelle (siehe Abb. 30).

Neben den meist im Verhältnis 1:7 proportionierten Figuren der Bischofskapelle kündigen die Propheten der Transfiguration mit Proportionen zwischen 1:8 und 1:9 die Figurenauffassung des Kremser Katharinenmeisters an (Abb. 100). Auch wenn in Gurk die Oeuvres des Johannes- und Katharinenmeister noch nicht differenziert werden können, so deuten sich deren Spezifika doch bereits an. Die gekünstelte Fußstellung des Centurios (siehe Abb. 72) und der Engel der Auferstehung in Krens (siehe Abb. 52

und 53) findet sich in Gurk auffallend oft (einer der Paradiesesflüsse im östlichen Gewölbe, Abb. 101, Eva in der Unterweisung im Paradies und im Sündenfall, der liegende Petrus, Abb. 102, sowie Moses in der Transfiguration, siehe Abb. 100). Die Dynamisierung der Paradiesesflüsse im östlichen Gewölbe der Bischofskapelle durch spezifische Körperhaltungen (überkreuzte Beine, weggestreckte Beine, Sprungstellung, Abb. 103, siehe Abb. 97 und 101) ist gut vergleichbar mit den Paradiesesflüssen des Mainzer Evangeliers in Aschaffenburg auf fol. 17r (Abb. 104) und erinnert in Kombination mit den individuell um die nackten Körper gewickelten Tüchern an die Auferstehenden der Kremser Kapelle (siehe Abb. 33). Die Engel auf der Himmelsleiter,



Abb. 101: Dom zu Gurk, Westempore, Paradiesesfluss

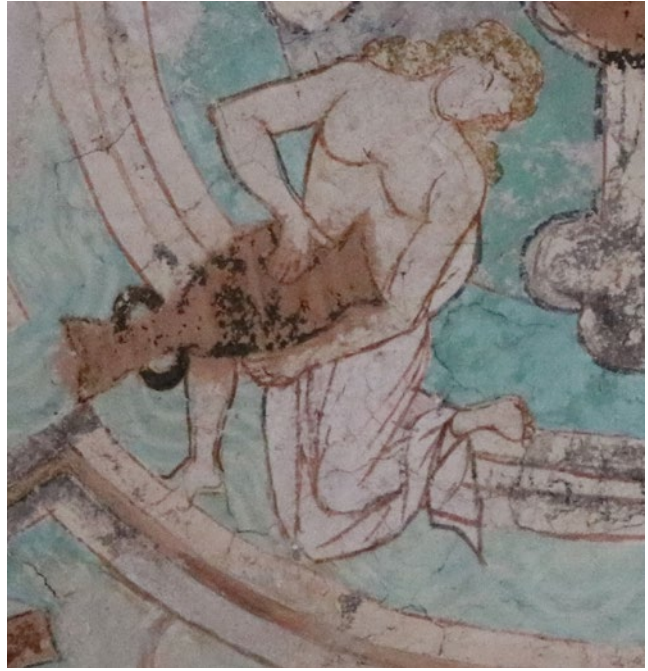


Abb. 103: Dom zu Gurk, Westempore, Paradiesesfluss



Abb. 102: Dom zu Gurk, Westempore, Petrus aus der Transfiguration Christi

welche am Gurtbogen zwischen den beiden Gewölben der Gurker Bischofskapelle angebracht sind (Abb. 105), sind zudem als tordierte Rückenfiguren die einzige bekannte Voraussetzung in der österreichischen Monumentalmalerei für die Kremser Figuren der Auferstehung. Die Leiter besteht aus Stuck und dient dem Spiel mit räumlichen Verschränkungen, wenn ein Fuß hinter eine Sprosse geführt wird – dabei handelt es sich um dasselbe Prinzip wie bei den Figuren hinter Säulchen in der Pariser Hofkunst oder bei dem Verdammten hinter dem Gewölbeansatz in der Johannes- und Katharinenkapelle. Die Kombination von Rückenfiguren, dynamischen Körperhaltungen und



Abb. 104: Mainzer Evangeliar, um 1260, fol. 17r, vier Evangelisten mit den Paradiesesflüssen

räumlichen Überschneidungen bilden somit unmittelbare Vorstufen für die Kremser Wandgemälde.

Neben der Leiter sind in Gurk zahlreiche Stuckauflagen erhalten, deren Zwischgoldauflagen nunmehr durch die



Abb. 105: Dom zu Gurk, Westempore, Engel auf der Himmelsleiter

Oxidation des eigentlichen Trägermaterials Silber stumpf und fleckig geworden sind und damit nachhaltig ihre ursprüngliche Wirkung eingebüßt haben. Negative von ehemaligen Auflagen aus Steinen oder Glasfluss zeugen von einer ehemals kostbaren Ausstattung wie in Krems (siehe Abb. 96) und helfen damit, wie bereits zuvor festgestellt, die in der Johannes- und Katharinenkapelle nun verlorene, entstehungszeitlich intendierte Opulenz differenzierter Oberflächenausbildungen zu veranschaulichen. Allerdings unterscheiden sich die früheren Auflagen



Abb. 106: Dom zu Gurk, Westempore, Ast mit Blättern entlang der Gewölbegrate

in Gurk mit ihrer nachhaltig symmetrischen Ausrichtung von den „Aufblitzungen“ einzelner Gestaltungsdetails, als die die Kremser Applikationen zu bezeichnen sind. Die Gewölbe in Gurk werden zudem von Ästen gerahmt, deren Zweige alternierende Blätter aufweisen (Abb. 106), ein Gestaltungsprinzip, das in Krems für die Fensterrahmen übernommen wurde (Abb. 107).

Diese Detailvergleiche lassen es möglich erscheinen, dass entsprechend der Vermutung von Gerhard Schmidt ein Werkstattzusammenhang zwischen Gurk und Krems vorliegt. Die stilistischen Grundkonstanten sind nicht zu übersehen, die feinen Unterschiede müssten dann durch einen gewissen zeitlichen Abstand begründet werden. In diesem Zeitraum wäre der Werkstatt die Nutzung von Weißhöfungen abhanden gekommen und hätten sich jüngere Meister mit spezifischen Formgestaltungen innerhalb eines zunächst einheitlicheren Werkstättenstils profiliert, sodass ihre Anteile in Krems deutlicher hervortreten konnten.

Als relativ frühes Beispiel für eine bereits weitgehend entwickelte Gotische Majuskel wurden die Beischriften zum Wandmalereiprogramm der Bischofskapelle im Gurker Dom bereits in der Vergangenheit besprochen.⁹³

⁹³ Koch 1968 (zit. Anm. 63), S. 18 f., 24, 40, 43 f.– Koch 1972 (zit. Anm. 79), S. 137 f.– DI 65 (zit. Anm. 65), S. LVII und Kat.-Nr. 14 (Abb. 11 f.).– Borschlegel (zit. Anm. 63), S. 211 f.– Koch 2007 (zit. Anm. 63), S. 208.



Abb. 107: Johannes- und Katharinenkapelle, Nordwand, Ast mit Blättern am Fenstergewände

Ohne eine nähere Beschreibung der Spezifika der Gurker Schriftformen bieten zu wollen, sei hier festgestellt, dass sowohl deren allgemeiner Eindruck (Flächigkeit, Bogenschwellungen) und Einzelformen (am stärksten differierend in Gurk anscheinend *R* ohne „Zwickel“ zwischen Schaft, Bogen und Cauda, statt „epigraphischer“ Kürzungszeichen wie in Krems einfache kurze Balken) als auch das Rahmensystem mit den oben besprochenen Kremser Inschriften so weitgehend übereinstimmen, dass an die Ausführung durch eine gemeinsame Werkstatt zu denken ist, auch wenn in der mutmaßlich etwas älteren Gurker Kapelle noch keine der in Krems zu beobachtenden Zierelemente angewendet wurden und etwa die Balken des *L* noch konservativ keilförmig statt geschwellt gestaltet sind. Auch aus inschriftenpaläographischer Sicht ist also mit einer etwas früheren Datierung der Gurker Malereien gegenüber dem Kremser Bestand zu rechnen.

Stilistische Einordnung – die Michaelskapelle in Göss

In der Michaelskapelle im ehemaligen Stift Göss in der Steiermark befinden sich Wandmalereien aus der Zeit der Äbtissin Herburgis, 1277–1283, der Schwester des Salzburger Erzbischofs Konrad IV.⁹⁴ Neben einer Kreuzigung Christi, verschiedenen Heiligen und dem ungläubigen



Abb. 108: Stift Göss, Michaelskapelle, Hll. Martin und Ulrich

Thomas umfasst der Zyklus eine Verkündigung an Joachim und Anna sowie die Braut des Hoheliedes, einmal den Bräutigam mit einer Lanze am Herz verwundend, einmal vom Bräutigam gekrönt. Auffälligstes Merkmal dieser Fresken des Zackenstils sind die manierierten Figuren-

94 *Lanc* 2002 (zit. Anm. 19), S. 214.



Abb. 109: Stift Göss, Michaelskapelle, Verkündigungselgel



Abb. 110: Stift Göss, Michaelskapelle, Marienkrönung



Abb. 111: Stift Göss, Michaelskapelle, Kreuzigung Christi

proportionen von 1:9 bis 1:10, die dem Kremser Katharinenmeister entsprechen (Abb. 108). Bei den Draperien reicht die Bandbreite von einem dynamischen, in Krems nicht anzutreffenden Zackenstil mit fliegenden Stoffbahnen (Abb. 109) bis zu deutlich beruhigteren Figuren wie in der Marienkrönung, die mit ihrem raumhaltigen Architekturaufbau und den Gewändern, welche über die Brüstung des Throns gelegt sind, gleichsam die Auferstehungsszene der Johannes- und Katharinenkapelle zitiert (Abb. 110). Gleichzeitig zeigt in der Kreuzigungsszene, die wie in der Kremser Dominikanerkirche eine *Mater dolorosa* und den Centurio umfasst, die grandiose Figur der Maria einen stilistischen Bezug zum Kremser Johannesmeister (Abb. 111): Im Niedersinken winkelt Maria ihr rechtes Bein ab, das sich ungestört von Draperieteilen unter dem Kleid durchdrückt. Die Plastizität scheint gegenüber dem Johannesmeister durch den Verzicht auf Zackenfalten um eine Nuance weiter gesteigert. Die weibliche Heilige (*Sponsa*?) an der Südwand links oben zeigt in ihrem spannungsreichen Verhältnis von Körper und Gewand eine ähnliche Stilstufe wie die entsprechenden Figuren in Gurk und Krems (Abb. 112). In Göss wird somit wie in Krems die gesamte Variationsbreite des Zackenstils bedient, die nicht unbedingt auf unterschiedliche Hände zurückzuführen sein muss. Die Einheitlichkeit bei den Figurenproportionen berechtigt in Göss nicht zu einer Händescheidung, vielmehr dürften die Stilmodi, wie schon in Krems beobachtet, je nach inhaltlichem Bedarf eingesetzt worden sein. Die Köpfe der Figuren in Göss sind leider so schlecht erhalten, dass ein Vergleich mit Krems und daraus resultierende, weiterführende Erkenntnisse nicht möglich sind.



Abb. 112: Stift Göss, Michaelskapelle, Sponsa (?)

Auch ikonographisch sind Bezüge zwischen Göss und Krems herzustellen. Neben den genannten Analogien bei der Kreuzigungsszene mit einer *Mater dolorosa* und dem Centurio sowie der Krönung der Braut durch den Bräutigam, die mit der Marienkrönung in der Kremser Dominikanerkirche verglichen werden kann (siehe Abb. 72), zeigt der Gösser Zyklus eine vergleichbare theologische Komplexität. Die Darstellung der *Vulneratio*, die Verwundung des Bräutigams durch die Braut (Abb. 113) – im übertragenen Sinn die Verwundung Christi durch die *Sponsa-Ecclesia* – war charakteristisch für die Mystik des 12. und 13. Jahrhunderts.⁹⁵ Das Bild des Hohelieds 4,9, in dem die Braut das Herz des Bräutigams verwundet, wurde auf die *Ecclesia* übertragen, die durch die Verwundung den Heilsquell öffnet, da sie nur durch den Tod des Erlösers zur seligen Vereinigung mit dem Bräutigam kommt. Diese Gedankenwelt entspricht jener der Westwand der Kremser Kapelle mit der Hochzeit zu Kana als Typus für die eschatologische Hochzeit des Lammes mit der Kirche. Sollte in Krems und Göss also dasselbe Wandmalereiatelier oder zumindest einer seiner Meister (der Katharinenmeister) mit seinen Gehilfen tätig gewesen sein, so handelte es sich um Künstler, die imstande waren, neue, von Theologen



Abb. 113: Stift Göss, Michaelskapelle, Vulneratio

vorgegebene ikonographische Konzepte kompositionell umzusetzen. Das Atelier stand dann nicht nur künstlerisch, sondern auch intellektuell auf einem sehr hohen Niveau.

These der künstlerischen Ableitung und Datierung

Die stilistische Analyse legt nahe, dass das in Krems tätige Wandmalereiatelier aus dem Rheinland stammte, die französische Kunst und insbesondere die Pariser Hofkunst der Zeit um 1250 gut kannte und in den 1250er Jahren über Regensburg in den Osten aufbrach, um hier künstlerisch tätig zu werden. Ihr frühestes überliefertes Auftreten scheint mit der Bischofskapelle in Gurk zwischen 1260 und 1264 gegeben zu sein. Mit einem gewissen zeitlichen Abstand könnte dasselbe Atelier auch für die Ausmalung der Johannes- und Katharinenkapelle sowie die Ostwand des nördlichen Seitenschiffs der Dominikanerkirche in Krems,

⁹⁵ Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Band 4,1, Gütersloh 1976, S. 104.



Abb. 114: Johannes- und Katharinenkapelle, Westwand, hl. Petrus, Ritzinschrift 1494 in Nahansicht

beides Stiftungen von Gozzo, verantwortlich gewesen sein. Die vorsichtige Datierung der Wandmalereien in der Dominikanerkirche durch Elga Lanc vor Gozzos Eintritt in das Kloster in Zwettl im Jahr 1288⁹⁶ wurde bereits von Franz Kirchweger aufgrund der stilistischen Nähe zu Gurk auf um 1270 korrigiert.⁹⁷ Dies steht in Einklang mit dem restauratorischen Befund, wonach zum einen die Wandoberflächen der Johannes- und Katharinenkapelle wohl 1267 bereits mit Verputz versehen war, der eine gewisse Zeit ohne weitere Gestaltung stehen blieb und unter Ausbildung einer Sinterhaut aushärten konnte, zum anderen diese Zwischenphase nur eine vergleichsweise kurze gewesen sein kann, fehlen doch selbst bei mikroskopischer Beurteilung im Querschliff Verschmutzungsspuren, die eine längere Standzeit belegen würden. Historisch betrachtet erweiterte sich um 1270 Gozzos Handlungsspielraum beträchtlich, als er Kammergraf König Ottokars in Österreich ob der Enns wurde.⁹⁸ Möglicherweise war das bis 1264 in Gurk nachweisbare Atelier um 1270 im Bereich des damaligen Oberösterreich tätig, sodass Gozzo auf seine Dienste zurückgreifen und es für Krems beauftragen konnte. Nach 1277 dürfte ein Teil des Ateliers – der Katharinenmeister

mit seinen Gehilfen – in die Steiermark berufen worden sein, wo er die Wandmalereien in der Michaelskapelle in Göss schuf. Die Analogien zwischen den Wandgemälden in Gurk, Göss und der Kremser Dominikanerkirche führten schon bei Elga Lanc zu der Feststellung, dass in Göss „ein ähnliches Miteinander von Stilmodi, in denen jene der Gurker Westempore nachwirken, und frühgotischer Figurenauffassung [...] auch die [...] Malereien an der Ostwand der ehemaligen Dominikanerkirche in Krems [bestimmen].“⁹⁹ Der künstlerische Konnex zwischen Gurk, Krems und Göss könnte nun nach Aufdecken des Wandmalereizyklus in der Johannes- und Katharinenkapelle noch enger gesehen werden, als bisher angenommen.

ZUR FRAGE EINER EMPORE UNTER KAISER FRIEDRICH III. – GRAFFITI UND BAUGESCHICHTLICHE ÜBERLEGUNGEN

Zahlreiche Gewölberippenstücke mit Birnstabprofilen, die 2006 hauptsächlich in einer Vormauerung des frühen 19. Jahrhunderts vor dem Portal des seit dem frühen 16. Jahrhundert gemauerten Priesterhauses¹⁰⁰ gefunden wurden, sorgten damals für ein Rätseln über ihre ursprüngliche Herkunft. 2018 aufgedeckte Graffiti an der West- und Nordwand der Johannes- und Katharinenkapelle legen nun eine Erklärung nahe. Im nördlichen Joch der Westwand und im westlichen Joch der Nordwand befinden sich nämlich unmittelbar in das Wandmalereiprogramm eingetragene Inschriften spontanen Entstehungszusammenhangs, also sogenannte Graffiti,¹⁰¹ die entweder mit einem spitzen Gegenstand in die damals noch freiliegende oberste Malerschicht der Wandmalereien des 13. Jahrhunderts eingeritzt/gekratzt oder mit Rötelstift an die Wand geschrieben wurden. Als typische Anwesenheitsvermerke überliefern sie primär Jahreszahlen und Namen, so etwa im Bereich

96 Lanc (zit. Anm. 2), S. 125. Zu Gozzos Eintritt in das Kloster Zwettl siehe Helga Schönfellner-Lechner, Zur Person des Stadtrichters von Krems, in diesem Band.

97 Franz Kirchweger, Krems an der Donau (NÖ), Ehemalige Dominikanerkirche hll. Peter und Paul, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 2, Gotik, hg. Günter Brucher, München-London-New York 2000, S. 439.

98 Siehe Helga Schönfellner-Lechner, Zur Person des Stadtrichters von Krems, in diesem Band.

99 Lanc 2002 (zit. Anm. 19), S. 219.

100 Siehe Günther Buchinger / Paul Mitchell / Doris Schön, Die domus Gozzonis in Krems an der Donau – Das Haus des Stadtrichters Gozzo aus dem 13. Jahrhundert, in diesem Band.

101 Vgl. aus reicher Literatur Detlev Kraack, Monumentale Zeugnisse der spätmittelalterlichen Adelsreise: Inschriften und Graffiti des 14.–16. Jahrhunderts, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, phil.-hist. Klasse, Dritte Folge 224,

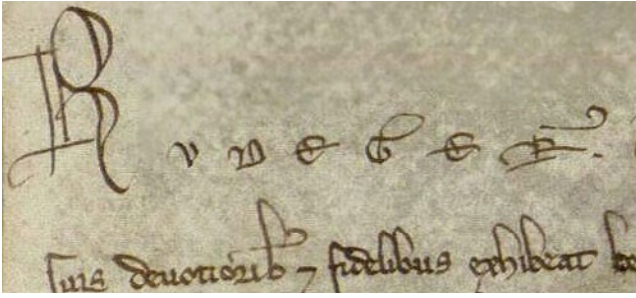


Abb. 115: Initiale R (RVDEGER[VS]) in der von Bischof Rüdiger von Passau 1244 März 19, Passau, ausgestellten Urkunde über die Übertragung der Pfarre Herzogenburg an das Kloster St. Georgen/Herzogenburg, Detail

der Beine der Petrusfigur im nördlichen Joch der Westwand („1494 / W“, eingeritzt über einem Faltenbausch über dem rechten Fuß der Figur sowie Reste mehrerer Anwesenheitsvermerke in Rötel, teilweise erhalten auf einer die Wandmalereien überdeckenden kleinen Putzfläche, etwa „[h]ic fuit Joha[nnes]“) oder des Faltengeschiebes im Schoß des rechts neben Petrus sitzenden Apostels („LAVRENCIVS / ARTolff“ mit spitzem Gegenstand in Konturlinien eingeritzt). Ein einzeiliger Anwesenheitsvermerk in Form eines sehr unbeholfen-kantig in spätgotischer Kursive eingeritzten „hic f[uit] – –“ wurde in jenem Zwickelfeld in der rechten oberen Ecke der Szene mit dem Erzengel Michael eingeritzt, vor dem ein kleiner Teufel platziert ist. Die Schrift bricht nach dem „f[uit]“ ab – wurde der Schreiber etwa bei seinem vielleicht als verbotener Akt empfundenen Tun überrascht und gestört? Auch im westlichen Joch der Südwand wurden zahlreiche bisweilen mehrteilige Anwesenheitsvermerke bzw. Namensinschriften samt Jahreszahlen in die Gewandpartien der stehenden Figuren eingeritzt (etwa: „Johannes Stewber / 1481“). Ein überdimensioniertes *n* in Bandminuskel steht mit dem unmittelbar rechts daran anschließenden dreizeiligen Vermerk „N / SEHER / 94“¹⁰² in Zusammenhang. Unmittelbar darunter finden sich die Schriftäußerung „Hic

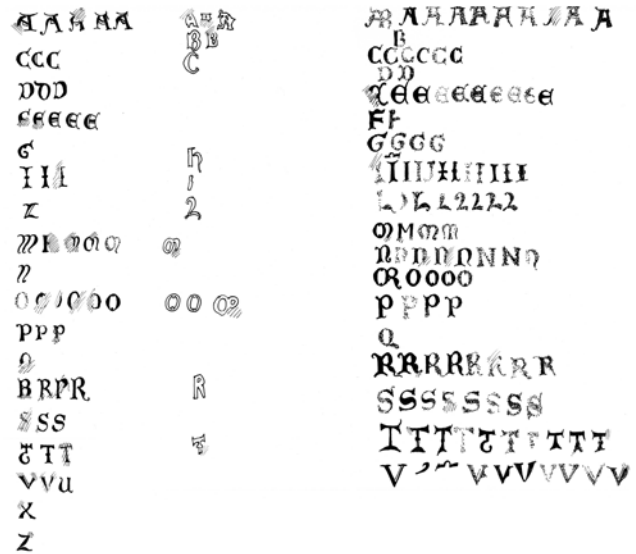


Abb. 116: Nachzeichnung der Schriftformen der Wandmalerei an der Ostwand des nördlichen Seitenschiffs in der Kremser Dominikanerkirche (linke Bildhälfte) bzw. der Inschriften der Johannes- und Katharinenkapelle der Gozzoburg (rechte Bildhälfte)

fuit Georgijus Prybus“ [oder „Pyber“?], weiters ein Anwesenheitsvermerk „Hic fuit jorius de Hag“, die räumlich vergesellschafteten, in ihrem Verhältnis zueinander aber nicht geklärten Schriftäußerungen einer Jahreszahl 147[.], Reste des durch Beschädigung unvollständigen Anwesenheitsvermerks „Hic fuit we[– –]“ und eines einzelnen Versals (*P*), daneben begegnet auch ein längerer sentenzartiger Vermerk, der zumindest mittelbar auf soliden lateinischen Bildungshintergrund des Schreibers verweist („Si penitet haud nocet error“¹⁰³). Die Schrift der Graffiti ist meist eine rasch geschriebene, typisch handschriftliche (und genuin unepigraphische) spätgotische Kursive geringen bis mittleren Stilisierungsgrades (durchaus kalligraphisch anspruchsvoll ist allerdings die Kursive der lateinischen Sentenz ausgefallen). Lediglich „LAVRENCIVS ARTolff“ und „N SEHER“ verewigten sich mit ihren Namen in einer vollauf kanongemäßen (bei Seher) oder mit fremden

Göttingen 1997.– Ders. / Peter Lingens, Bibliographie zu historischen Graffiti zwischen Antike und Moderne, *Medium Aevum Quotidianum* 11, Krems 2001.– Historische Graffiti als Quellen: Methoden und Perspektiven eines jungen Forschungsbereichs. Beiträge der Konferenz am Institut für Klassische Archäologie der LMU München, 20.-22. April 2017, hg. Polly Lohmann, Stuttgart 2018.– Matthew Champion, Medieval graffiti inscriptions, in: *The Oxford handbook of later medieval archaeology in Britain*, hg. Christopher M. Gerrard / Alejandra Gutiérrez, Oxford 2018, S. 626–640.

102 Also Datierung zu 1494 nach der Minderzahl, die Ziffern flankiert von zwei Zierelementen aus je vier kleinen sternförmig angeordneten Punkten bzw. Ringen.

103 Frei übertragen: Wenn er bereit wird, dann schadet ein Fehltritt nicht. Der metrische, im Spätmittelalter zweifellos bereits proverbial verselbständigt geläufige Satz stammt eigentlich aus Prudentius' *Psychomachia*, v. 396; s. zuletzt Aaron Peltari, *The Psychomachia of Prudentius. Text, Commentary and Glossary*, Norman, Oklahoma 2019.

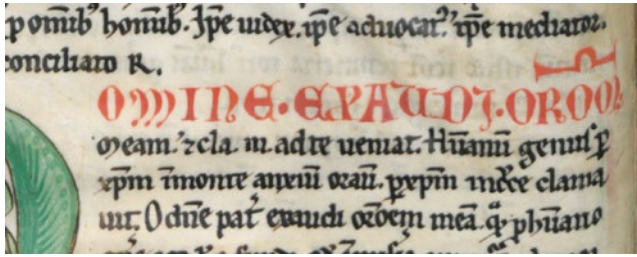


Abb. 117: Lilienfeld, Stiftsbibliothek, Cod. 109, fol. 1v (Detail) mit auffälliger M-Form

Formen (bei Artolff) durchsetzten Frühhumanistischen Kapitalis (Abb. 118), einer etwa grob im letzten Drittel des 15. und im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts als Inschriftenschriftart populären Majuskelschrift, von deren typischen Gestaltungsmerkmalen (schmale, schlanke Buchstabenproportionen, Tendenz zu Dünnschichtigkeit, Vorliebe für spitzovale oder mandelförmige Buchstabenkörper bei C und O, Zierelemente wie Ausbuchtungen/Siculi – hier am Schrägschaft des N) und Leitbuchstaben (A mit gebrochenem Balken und beidseitig überstehendem Deckstrich, epsilonförmiges E) manches zu finden ist. Doch mischen sich in diesen Formenkanon bei Lorenz Artolff auch „fremde“ Buchstaben wie ein *i* aus Gotischer (Band-)Minuskel oder überhaupt schreibschriftlich-kursive Buchstaben (v. a. am Ende von „ARTolff“).

Die beschriebenen Graffiti aus der Zeit Kaiser Friedrichs III., der von 1457 bis zu seinem Tod 1493 Besitzer der Gozzoburg war,¹⁰⁴ bzw. der Frühzeit Maximilians I. belegen, dass damals der Bereich der beiden nördlichen Joche der Westwand und des westlichen Joches der Nordwand in einer Höhe von 3,25 – 4,75 m zugänglich war und dass an dieser Stelle somit eine Empore bestanden haben dürfte. Die eingangs erwähnten Birnstabrippen scheinen Teil der Unterwölbung dieser zumindest zweischiffigen, einjochigen Empore gewesen sein. Im Zuge des Einbaus einer Zwischenebene zu Wohnzwecken im frühen 19. Jahrhundert wurde die Empore zerstört und als Baumaterial verwendet.

Eine im zeitlichen Rahmen der Vorbereitung dieses Beitrags nicht geglückte Identifizierung der in den Anwesenheitsvermerken genannten Person bleibt ein Desiderat



Abb. 118: Johannes- und Katharinenkapelle, Westwand: N SEHER verewigte sich 1494 mit seinem Namen in einer vollauf kanongemäßen Frühhumanistischen Kapitalis

der Zukunft: Handelte es sich um Musiker, die auf der Empore sangen oder musizierten, also „von Amts wegen“ Zugang zur Empore hatten, oder um fallweise privilegierte Mitfeiernde von Gottesdiensten in der Kapelle? Die Antwort auf diese Frage würde implizit eine Bestimmung der Funktion des Emporeneinbaus ermöglichen. In jedem Fall stellen die Anwesenheitsvermerke ein epigraphisches „Gästebuch“¹⁰⁵ der Johannes- und Katharinenkapelle im Spätmittelalter dar.

Viel aus dem Mittelalter ist im Laufe der Jahrhunderte in Europa diverser Umstände wegen für immer verloren gegangen und unsere Kenntnis über die Bau- und Ausstattungskunst jener Zeit dadurch reduziert. Dennoch: Alles in allem bleibt das immense Aufwallen von repräsentativem Einsatz von Wandmalerei durch die diversen Einzelobjekte unter ihrem Eigentümer Gozzo und die generell zur Schau gestellte gestalterische Pracht in der Ausstattung seiner domus Gozzonis bis hin zu den charakteristischen Fliesenböden europaweit unikal – Grund zum Staunen und zur Freude, dass sich so viel an Bestand über rund 750 Jahre erhalten hat einerseits und Verpflichtung zu Pflege und weiterem Erhalt andererseits.

104 Sein Vokalspiel „*aeiou 1439*“ findet sich, rund 170 Jahre nach Fertigstellung des Malereizyklus aufgemalt, auf einem Rahmenband des Jüngsten Gerichtes im ehem. Wohnturm der Gozzoburg, heute als Sekretariatsraum des Bundesdenkmalamtes in Nutzung.

105 Zu einem ähnlichen Fall: *Romedio Schmitz-Esser*, Das versteckte Gästebuch von St. Nikolaus in Hall: Die Graffiti auf der Brüstung der Empore der Pfarrkirche und ihre Entschlüsselung, in: *Tiroler Heimatblätter* 81/4, 2006, S. 102–107.

Schicht für Schicht – Vom Ent-Bergen früherer Herrlichkeit. Hinweise zur Projektgenese und Restaurierung der Johannes- und Katharinenkapelle

„Heute ist die Kapelle leider ganz vermauert, ja sogar in zwei Stockwerke geschieden. Immerhin kann man sich eine recht gute Vorstellung von ihr machen. (1915)“¹

„Eine Vorstellung von etwas machen“ stellt wohl diskussionslos einen schöpferischen Akt dar. Und als solcher ist er dem subjektiven Erfahrungshorizont und der Phantasie des jeweiligen Visionärs unterworfen, der imaginiert. Aber nicht immer reicht die Vorstellung von früheren Zusammenhängen, insbesondere, wenn man Tatsachen darüber wissen will. Diese ihrerseits wollen zuvor erhoben, festgestellt werden. Denn fast immer überlagern Schicht für Schicht, Phase um Phase, Erst- und spätere Umnutzungen einander. Was jedem aus seiner Wohnumgebung bekannt ist, dass nämlich hin und wieder auszumalen ist, macht eines der Faszinosa im Umgang mit Baudenkmalern aus: was unscheinbar-abgewohnt wirkt – schmutzig, kalt, nicht selten übel riechend –, kann sich mitunter als reiche Schatztruhe herausstellen. Diese bereits früher von der Autorin gemachte Erfahrung fand 2005 in der Gozzoburg in jeder Hinsicht ihre volle Bestätigung.

Dabei stehen Überfassungen meist am Ende größerer Umbaumaßnahmen, die hier eine Maueröffnung erweitern oder gar neu schaffen, dort mit einer Ausmauerung Fenster- wie Türöffnungen verschließen, Feuerstellen für Herde und Kachelöfen nebst den Rauchabzügen einziehen, Mauern aufziehen, Decken und Dachwerke verändern. So wechselt sich Gewolltes wie Unvorhergesehenes – mehr

oder wenig sorgfältig geplante Umbauten, aber auch Eingriffe höherer Gewalten, wie Brände oder auch statische Verschiebungen –, ab, wobei das Ergebnis immer Veränderung bedeutet, gleich in welchem Umfang, gleich mit welchem stilistischen Hintergrund, gleich mit welcher Anforderung der Bauherren an das Neue. Gerade die mit den Umnutzungen unter ihren bürgerlichen, später städtischen Eigentümern einhergehende zunehmende Raumunterteilung durch das Einsetzen von meist dünnwandigen Mauerzügen ist in der Gozzoburg vielerorts festzustellen (Abb. 1). Charakteristisch ist dabei auch die Wiederverwendung früherer Bausubstanz, die sich so erhalten hat. Mehr als 800 Spolien, von schlichten Werksteinen bis präzise ausgearbeiteten, reich profilierten Wandvorlagen aus Stein und Ton, teilweise einschließlich ihrer mittelalterlichen Polychromie, fanden sich im Zuge der Arbeiten der Jahre 2006/07 (Abb. 2). Einen Teil davon wieder *in situ*, das heißt in den Mauerverband der Johannes- und Katharinenkapelle einzusetzen und so zu erhalten, war eines der zentralen Ziele der nunmehr abgeschlossenen Restaurierungsmaßnahmen.² Von der Bergung über die Zuordnung bis hin zur technischen und ästhetischen Umsetzung war es jedoch ein „steiniger“, weiter Weg.

Mehrheitlich haben Gestaltungsphasen den Anspruch auf Vereinheitlichung, selbstredend innerhalb der Grenzen des individuellen Eigentums und der finanziellen Mittel. Will heißen, dass sich vieles, was Hinweise auf zeitliche Unterschiede, auf eine Baugenese geben könnte, sauber

1 Hans Plöckinger, Die Burg zu Krems a.D. Ein Beitrag zur Geschichte der Stadtburgen, in: Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines zu Wien, red. Anton Mayer, Wien 1915, S. 37.

2 Wer kennt nicht schlecht gepflegten Lapidarien, wo sich zunehmend in den Jahrzehnten ihrer Vernachlässigung mit der Substanz einschließlich ihrer Beschriftungen auch der wissenschaftliche Wert auflöst.



Abb. 1: So sehen profanisierte Kapellen aus: Farben und Tapeten, Steckdosen und Deckenleuchte – eine dünne Haut, die den gotischen Baubestand überzog, aber diesen deutlich ablesbar beließ

überstrichen und damit verborgen ist und erst ans Tages- bzw. Erkenntnislicht geholt werden muss. Dafür gibt es unterschiedliche Zielsetzungen, für jede wieder unterschiedliche Herangehensweisen und so bedarf es interdisziplinärer Konzepte, will man das Wissen um die Entstehungsgeschichte eines Bauwerks maximieren. Denn erst im Wissen um das Woher kann das Wohin der Weiterentwicklung definiert werden. Auch wenn nun Denkmalpflege per se keine Wissenschaft ist, so bedient sie sich vielfältiger wissenschaftlicher Mittel und Disziplinen, geistes- wie naturwissenschaftlicher Methoden, und damit auch jener Menschen, die mit ihrem Erfahrungsschatz das „ihre“ beitragen können: Archäologen, Bauforscher, Historiker, Restauratoren, Natur- und Materialwissenschaftler, sie alle sollen denen zuarbeiten, die Neues im Bestand verwirklichen wollen, ohne jedoch die wesentlichen Eigen-



Abb. 2: Was an gotischer Baugliederung in der Umnutzung nicht mehr gebraucht wurde – Wandvorlagen, Rippen oder, wie hier, Maßwerk – fand später als Mauerstein in Zwischenwänden bzw. Schüttungen Verwendung

schaften des Denkmals „in Substanz und Erscheinung“ negativ zu beeinträchtigen.

Dies einleitend festgestellt, lassen sich anhand der die Revitalisierung der Kremser Gozzoburg einleitenden Maßnahmen sowie der – deutlich späteren – Projektaufstellung der Restaurierung der Johannes- und Katharinenkapelle bis hin zu deren Abschluss wesentliche Entwicklungsschritte der Denkmalpflege der vergangenen zwanzig Jahre in Österreich gut illustrieren. Ein schrittweises, heute anhand von Richtlinien weitgehend festgelegtes standardisiertes Vorgehen bei der Veränderung von baukulturellem Erbe stellte Mitte der 2000er Jahre noch ein Desiderat dar. Bereits zuvor bei etlichen Projekten im Bundesgebiet verwirklicht, konnte es zu dieser Zeit jedoch noch nicht als Allgemeingut denkmalfachlicher Entscheidungen bezeichnet werden.³ So prägte ein durchaus in zeitlicher wie auch

3 Siehe u. a. die Richtlinien für archäologische Ausgrabungen in Österreich (2009), übergeführt in die Richtlinien für archäologische Maßnahmen (2010), den Leitfaden Zustandserhebung und Monitoring an Wandmalerei und Architekturoberfläche (2012) sowie besonders die Richtlinien für bauhistorische Untersuchungen (2016) jeweils hg. Bundesdenkmalamt. Man folgte dabei einer internationalen Entwicklung hin zur Erstellung von „Pflichtenheften“, die die unterschiedlichen Beteiligten zu einem klar nachvollziehbaren einheitlichen Vorgehen und diversen Standards bei denkmalfachlichen Fragestellungen verpflichten sollen.



Abb. 3: Schon bei der Voruntersuchung 2005 fand sich im nordöstlichen Zwickel des renaissancezeitlichen Tonnengewölbes in der Torturmkapelle die früheste Wandmalerei der Gozzoburg aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts: „Jonas und der Wal“

finanzieller Hinsicht aufwändiger Prozess der Wissensbeschaffung um das Baudenkmal Gozzoburg und damit die aus denkmalfachlicher Sicht zentralen inhaltlichen Parameter die schrittweise Wiedererweckung von einem zu diesem Zeitpunkt noch die neuzeitliche Besitzer- und Nutzerstruktur inklusive der Umnutzung zu einem sozialen Wohnbau der Stadt Krems spiegelnden Bauagglomerat: Die bereits genannten Disziplinen – Archäologie, Bauforschung inklusive der Erschließung schriftlicher Quellen sowie die restauratorische Oberflächenbefundung, in der Folge bei Letztgenanntem auch die Erstellung von Musterflächen zum Umgang mit einzelnen Bereichen der Raumschale –, sollten der rechtzeitigen Informationsbeschaffung und als Entscheidungsgrundlage für Eigentümer, Architekten, Denkmalpflege und Fachplaner für deren Abstimmung und Detailplanung dienen.

Seit dem Jahreswechsel 2004/05 waren daher verschiedene Teams im inzwischen weitgehend geräumten Baukomplex unterwegs, um das Primärdokument Gozzoburg mit ihrem jeweiligen Fachinstrumentarium und -wissen zu „lesen“ und durch ihre Interpretationen in der jeweiligen Ergebnisdiskussion mit den Genannten „Handlungsanweisungen“ für den Umbau zu definieren. Neben reichem archäologischen Fundmaterial, Hinweisen zu Mauerstär-

ken und deren Strukturen sowie Baunähten, die Neues zur Genese der Architektur erbrachten, fanden sich in mechanisch mit Skalpell, Freilegehammer und -pinsel angelegten Schichten- und Tiefensondagen rasch Hinweise auf diverse frühe Dekorationssysteme an den Wänden, die sich zunehmend zu einem Bild einer in erstaunlichem Umfang erhaltenen herrschaftlichen Ausgestaltung des gesamten Inneren von überregionaler Bedeutung verdichteten. Von der westlich gelegenen Torturmkapelle (Abb. 3) bis hin zur Johannes- und Katharinenkapelle im Osten des verschachtelten Baukörpers kamen, intensiviert durch die eigentlichen Umbauarbeiten von Mai 2006 bis September 2007, Wandmalereien und Architekturspolien, oft selbst gefasst, zum Vorschein, wobei die einleitenden Abklärungen vorweg entsprechend sensibel zu behandelnde Raumzonen definierten und so Substanzverluste minimiert werden konnten. Teile davon, wie etwa der sogenannte Wappensaal (Abb. 4) oder auch der umfang-



Abb. 4: Nach Entfernung der Wohneinbauten während der Restaurierung im Mai 2007: der Zyklus von Wappen nebst Helmzier im sogenannten Wappensaal, der flächenmäßig umfangreichste Bildbestand der Gozzoburg

reiche Wandmalereizyklus im sogenannten Turmzimmer mit seiner komplexen Ikonographie, wurden in der Phase der Revitalisierung restauriert.⁴ Andere Bereiche, etwa

4 Die Malereien in dem von einem nach 1500 eingestellten Kreuzgratgewölbe in zwei Geschoße unterteilten Turmzimmer wurden nur teilweise restauriert. Die Aufdeckung der Zonen unterhalb des Gewölbes wurde, mit Ausnahme der westlichen Mittelachse und einem Sondagefenster an der Nordwand, zurückgestellt.

die Torturm- oder auch die Johannes- und Katharinenkapelle, blieben als primäre, in ihrer Architekturhaut wenig veränderte Bestandsdokumente aus dem dichten Umbauprogramm ausgespart, um in einem deutlich langsameren Reifungs- und Diskussionsprozess zu gültigen Präsentationen der jeweiligen Objektteile zu kommen.⁵ Allerdings hatte allein die Entfernung der Einbauten des frühen 19. Jahrhunderts in der Johannes- und Katharinenkapelle eine sensible Oberflächensituation geschaffen, wo einzelne Figuren der erbauungszeitlichen Ausmalung – von Draperien bis hin zu einzelnen Köpfen, aber auch Inschriften, wie eine im Dachboden erhaltene – im Randbereich von Maueröffnungen hervorblitzten (Abb. 5). Im Dezember 2008 wurde in einer ersten Konservierungskampagne nach Abschluss der Umbauarbeiten durch systematische Bestandskontrolle und bei Bedarf das Setzen von Hinterfüllungen und Anböschungen mit Kalkmörtel der Bestand gesichert, um für eine zu diesem Zeitpunkt noch ungewisse Zukunft kurz- und mittelfristig eine Bestandsgarantie geben zu können. Was jedoch bereits durch den Umbauprozess offen lag, war ausreichend in Fläche und herausragender Qualität in Bestand und Zustand, um das seit 2008 in der Gozzoburg situierte Landeskonservatorat für Niederösterreich des Bundesdenkmalamtes und den seit 2012 amtierenden Landeskonservator Hermann Fuchsberger zum Motor der weiteren Arbeiten an der Ostkapelle der Gozzoburg werden zu lassen. Die Fortführung der Revitalisierung durch eine konzise Restaurierung war im Übrigen auch die Einlösung von bei der Übergabefeier 2007 getätigter Versprechen diverser Verantwortlicher, das nun in einem intensiven Zusammenspiel und unter Finanzierung vom Eigentümer Stadt Krems, des Landes Niederösterreich und aus Denkmalpflegemitteln des Bundes als Projekt aufgestellt und konkretisiert wurde. Gleichsam als Auftakt für das herausfordernde Ziel der adäquaten Raumpräsentation fand im Mai 2013 unter dem Titel „Die Katharinenkapelle – konservieren, restaurieren oder rekonstruieren“ ein seitens des Bundesdenkmalamtes organisierter Workshop statt (Abb. 6),⁶ bei dem die Problematik in ihrer gesamten Dimension und damit auch



Abb. 5: Im Verlauf der Voruntersuchungen erschwerten Raumteilungen die Interpretation von Sondagen auch im Dachraum. Das wenige Zentimeter freiliegende Schriftband mit gotischer Majuskel war kaum zu erkennen

hinsichtlich des reichen Steinbestandes, der als Original und mit rekonstruktiven Ergänzungen wieder zu versetzen sein würde, anschaulich gemacht wurde. Nachdem nun im Jänner 2014 durch die Anlage einer Abfolge kleiner Tiefensondagen eine detaillierte Kartierung potentiell im Zuge einer Freilegung zu erwartender Oberflächensituationen – von bauzeitlichem Bestand bis hin zu Plomben des 20. Jahrhunderts – erfolgte, fand besagtes Arbeitstreffen im März 2014 seine Fortsetzung, um nun die für eine endgültige Definition und damit Entscheidung über das Restaurierungsziel notwendigen Fakten, Wandmalerei und Stein betreffend, auf dem Tisch zu haben und in einem Entscheidungsgremium von Bund und Land zu diskutieren.

5 Die Torturmkapelle verbleibt bis auf weiteres in dieser Funktion als denkmalpflegerische „Rückstellprobe“ und illustriert dergestalt die durchaus interessante Ästhetik unterschiedlicher Umbau- bzw. Gestaltungsphasen und damit eine „Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem“.

6 Organisiert durch die Abteilung für Niederösterreich und die Abteilung für Konservierung und Restaurierung unter ihrem Leiter, Fachdirektor Bernd Euler.



Abb. 6: „Work in progress“ als taugliches Langzeitmotto für den Umgang mit einzelnen Bauteilen führte 2006/07 zu geringerem Entscheidungsdruck und einer langfristigen Konzeptentwicklung



Abb. 7: Pflichtteil in der Konzeptentwicklung beim Umgang mit komplexen Baudenkmalern: die Anlage von Musterfläche, hier zur Abklärung der besten Freilegetechnik wie auch der Präsentationsoptionen

Weitere Verdichtung der Entscheidungsgrundlagen schuf in der Zeit von 24. November 2014 bis 30. Jänner 2015 die Anlage einer Pilotachse (Abb. 7), die im Bereich über dem Kapellenzugang situiert war und neben der Abklärung von Methodischem zur Freilegetechnik auch der Darstellung von Möglichkeiten der ästhetisch vertretbaren Einbindung späterer Gestaltungs- bzw. Nutzungsphasen dienen sollte.⁷ In reger Diskussion von denkmalfachlichen und konservierungswissenschaftlichen Fragen zur gesamten Raumschale konnten die Vorgaben für ein Bieterverfahren

geschaffen werden, an dessen Ende ab Mitte 2017 die Ausführung der Restaurierungsleistungen an Wand und Stein stand. Nach nahezu zwei Jahren intensiver Arbeit der beiden Restauratoren-Teams, die sich von Wandfläche zu Wandfläche immer aufs Neue koordinieren mussten, war die komplexe Intervention im Mai 2019 geschafft und die Johannes- und Katharinenkapelle in ihrem aufgehenden Mauerwerk und seinen Architekturoberflächen weitgehend wiederhergestellt.⁸

7 In besagtem Joch hatte die Entfernung der Zwischendecke zum einen bereits zur Teilfreilegung eines Kopfes geführt, von dem ausgehend das weitere Arbeitsprogramm angelegt wurde, zum anderen konnte man anhand späterer Einbauten (Türdurchbrüche, ehem. Tonnengewölbe wohl des frühen 19. Jahrhunderts) den Umgang mit Präsentationsmöglichkeiten späterer Architekturoberflächen „durchspielen“. Des Weiteren diente die Pilotachse der Formulierung eines Leistungsverzeichnisses sowie zur Kostenerhebung pro Flächeneinheit.

8 Die vom Büro DI Retter & Partner ZT GmbH., Krems, mit Ing. Stephan Kail als ÖBA koordinierten Maßnahmen wurden dabei im Bereich Wandmalerei unter Leitung von Heike Fricke-Tinzl durch Berenike Wasserthal-Zuccari, Katharina Bodenbach, Stefan

Sich in der Ausführung abstimmen, ergänzen und zu einem gestalterischen Ganzen finden, konnte nur durch eine entsprechende Begleitung gelingen. Die inhaltliche Regie übernahm dabei das Bundesdenkmalamt mit einer Projektsteuerungsgruppe.⁹ Da die ganze Maßnahme nicht eben denkmalpflegerische Routine darstellte, sondern eine neu aufgestellte, rekonstruktiv ausgerichtete Maßnahme zur Wiederherstellung mittelalterlichen Bestandes auch international als Ausnahme bezeichnet werden kann, bedurfte sie der Komplexität ihrer diversen Fragestellungen wegen einer entsprechenden Beweglichkeit. Diese war durch eine Abfolge von Baustellenterminen gewährleistet, womit immer wieder auf neue Situationen und Detailfragen reagieren werden konnte; dass die Abteilung für Niederösterreich des BDA ihren Sitz gleichfalls in der Gozzoburg hat, war dabei natürlich von Vorteil.

Umnutzungen sind nicht nur interessante Zeugen späterer Veränderungsprozesse, sondern sie sind in der Johannes- und Katharinenkapelle auch hauptverantwortlich für die mit etwa 60% am aufgehenden Mauerwerk zu schätzenden Verluste an bauzeitlicher Architekturoberfläche. Veränderungen, wie das Ausbrechen von „Oratorienöffnungen“ nach Übernahme des Sakralraumes durch die Jesuiten (Abb. 8) sowie die noch viel tiefgreifenderen Adaptierungen nach der Profanierung zu Wohnraum ab Anfang des 19. Jahrhunderts, führten nicht nur zu mechanischen Schäden, etwa durch Ausbrechen und Einschlitzen des Mauerwerks, sondern auch weniger offensichtliche Interventionen, wie insbesondere der Einbau mehrerer Rauchabzüge in der Nordwand links des Fensters im Hauptraum, deren Versottungen durch das Anlösen mit eindringendem Regenwasser für deutliche gelblich-bräunliche Verfärbungen an Stein- und Verputzflächen sorgten, beeinträchtigten die bauzeitliche Substanz.

Im Gegensatz zu sonst in Baudenkmalern üblichen Schadensbildern in der Sockelzone war es, auf Grund der Lage als oberer Kapellenraum, jedoch zu keinen nennenswerten Schäden durch Feuchtebelastung und, damit ansonsten einhergehenden Salzausblühungen gekommen. Diese Aus-



Abb. 8: 760 Jahre Genese als „ganze Geschichte“ erzählt: das im Barock eingefügte Oratorium mit den später wieder ausgemauerten quadratischen Öffnungen als Beispiel

sage schließt die mitunter auch in Innenräumen kritische Umwandlung von Kalk-gebundenen Baustoffen durch Schwefelanteile aus Hausbrand und früheren Verkehr in Sulfat und damit Gips-induzierte Schäden ein.

Jedoch war die Feuchtesituation im Raum nicht immer günstig. Eindringendes Regenwasser, aus mangelhaften Dachanschlüssen einsickernd, dürfte immer wieder zu Problemen geführt haben, war doch als auffälligstes Schadensbild an der Malereisubstanz eine unterschiedlich starke Reduzierung der Malschicht in unmittelbar angrenzenden Bildpartien festzustellen. Besonders augenfällig ist diese Beeinträchtigung am oberen Abschluss der westlichen Südwand (Abb. 9). Bei der Bewertung des Schaden-

Prießnitz, Michael Hirschfeld und Christoph Kendlbacher, im Bereich Steinrestaurierung unter Leitung von Steinmetzmeister Erich Reichl durch Stefan Wallinger, Markus Langeder, Mathias Pichler, Erwin Winterleitner, Solveig Gstöttenmeier, Jakob Enzensberger, Manfred Langeder, Axel Marteau und Sinan Ilhan ausgeführt.

⁹ Seitens der Abteilung für Niederösterreich waren Landeskonservator Hermann Fuchsberger und Franz Beicht, seitens der Abteilung für Konservierung und Restaurierung Abteilungsleiter Fachdirektor Bernd Euler, Markus Santner und im Labor Robert Linke beteiligt, denen an dieser Stelle herzlich gedankt sei.



Abb. 9: Manches der späteren Umnutzungen hat sich irreversibel in die Epidermis der Raumschale eingeschrieben, etwa eine durch Feuchteintrag und spätere Ausmalungen der Wohnräume reduzierte Bildpartie

phänomens hilft es, Vorzustands- und Endzustandsfotos miteinander zu vergleichen: Die reduzierte Malschicht steht offensichtlich im Zusammenhang mit dem Einbau einer Geschoßdecke, in diesem Fall der horizontalen Abtrennung vom Dachraum durch die Decke des zweiten Obergeschoßes, wodurch sich veränderte Feuchtebedingungen einstellten. Oberhalb und damit im ehemaligen Dachbodenbereich über den beiden Wohnungen, der wohl im Zuge des Abbruchs der oberen circa 180 cm des Kapellenbaus angelegt wurde, haben sich circa 50 cm des gotischen Malereibestandes in vergleichsweise gutem Zustand erhalten. Grund dafür mag auch gewesen sein, dass er hier durch fünf Kalküberfassungen geschützt war, wohingegen die Gestaltung im unteren Anschluss zur ehemaligen Zwischendecke einen erheblich reduzierten Farbschichtenaufbau zeigte. Das lokal begrenzte Schadensbild ist dabei charakteristisch für länger anhaltenden Feuchteintrag, der wohl mit der Ecksituation und der Dachverschneidung zwischen südwestlich anschließendem Palas und Kapellentrakt in Zusammenhang steht. Anzunehmen ist dabei auch eine „Kompressenwirkung“ der im Dachboden aufliegenden, durch einen Dachschaden für einen längeren Zeitraum dauerfeucht gehaltenen Schüttung, die das angrenzende Mauerwerk nebst Ver-

putz und Malerei schwächte und bei der Schaffung eines tragfähigen Untergrundes im Zuge von Neuausmalungen gleichsam mit der Malerbürste „abwischbar“ gemacht hat; zusätzlich verursachten dabei Spachteln Schäden. Weiteres Indiz für eine längere Phase mangelhafter Bauinstandhaltung ist, dass sich auf besagter reduzierter Malerei im westlichen Joch der Südwand Ansammlungen von verfestigter Mikroflora („Humus mit Moos“) gefunden hat, eine Schmutzkruste, die im 19. Jahrhundert einfach überkalkt wurde. Die Einnistung von Erdwespen in den grobporigen Kalksandstein des offenliegenden Mauerwerks kann als zusätzlicher Hinweis auf eine Verwahrlosung bzw. beginnenden Verfall der Bausubstanz in einer Übergangsphase zwischen Profanierung der Kapelle und ihrer Nutzung als unterteilter Wohnraum gewertet werden. Eine Reduzierung der Malschicht, hier allerdings durch langsamen mechanischen Abtrag bedingt, ist auch in der Verschleißzone der Sitznischen feststellbar und zeugt von der Jahrhunderte andauernden Nutzung durch „anlehungsbedürftige“ Messgänger. Dass diese teilweise der menschlichen Regung nach Verewigung des eigenen Namens oder eines Datums durch Einritzen derselben in die Malschicht nachgaben, führte gleichfalls zu einer Beschädigung der Architekturpolychromie, allerdings nun

mit teilweise spannendem Mehrwert.¹⁰ Rissbildungen in vergleichsweise geringem Umfang, weitere mechanische Bestoßungen sowie eine nach der genannten Standzeit entsprechende Oberflächenverschmutzung komplettieren die zu nennenden Vorzustandsschäden.

Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen an den Wandmalereien

Im Zuge einer Vorreinigung wurden alle Oberflächen anfänglich mit weichen Freilegepinseln (Vergolderpinseln) von Staub- und Spinnwebenaufgaben bei gleichzeitiger Absaugung gereinigt. Als Teil einer ersten optischen Klärung bereits freiliegender Malereipartien wurden im Anschluss daran lose aufliegende Verputzreste und Rinnspuren von ausgewaschenem Mörtel trocken-mechanisch abgenommen.

Basierend auf den Vorversuchen und Erfahrungen der zwischen November 2014 und Jänner 2015 angelegten Pilotachse oberhalb des Kapellenzugangs, erfolgte die Freilegung des gotischen Malereibestandes mehrheitlich trocken-mechanisch. Wo notwendig, wurde mit zwei unterschiedlichen Cellulosederivaten (Klucel E, Tylose MH300) in unterschiedlichen Konzentrationen sowie unterschiedlichen Applikationstechniken zwischengefestigt (Abb. 10).



Abb. 10: Obwohl die Umbauphase 2006/07 konservatorisch begleitet wurde, waren Erschütterungen unvermeidbar. Vorfestigungen mit Pressstempeln stabilisierten den gotischen Bestand vor der Freilegung

Ein Festigungsmedium auf Basis von Cellulosen wurde der ausreichenden Festigungswirkung bei gleichzeitiger hoher Reversibilität wegen gewählt; alle Oberflächenbereiche können bei Bedarf in Zuge von Folgerestaurierungen gegebenenfalls nochmals mit einem anderen Festigungsmittelsystem übergangen werden.

Die Freilegung des Wandmalereibestands erfolgte, beginnend am oberen westlichen Bildfeld der Nordwand, mit Skalpell, Freilegepinsel, Freilegehämmerchen und pneumatischem Mikromeißel, mit bei Bedarf parallel dazu laufender Festigung der Malschicht mit Cellulosederivat Tylose MH300 (5%ig in Ethanol/destilliertem Wasser (1:1)) und des Trägerputzes, je nach Notwendigkeit bzw. Intensität des Sandens, mit Kieselsäuresol.¹¹

Auf Grund der diversen, bereits angeführten Umgestaltungen bzw. -umnutzungen der Johannes- und Katharinenkapelle fand sich ein nunmehr materialtechnisch stark heterogenes Überfassungs- und Beschichtungssystem einschließlich Tapetenbelägen und Fliesenkleberauflagen und damit sehr unterschiedliche Anbindungen der Auflagen an die entstehungszeitliche Wandmalerei. Die Freilegung spiegelte diesen Materialmix wider, indem sie sich von Fläche zu Fläche stark unterschiedlich gestaltete, womit sie in ihrem Aufwand und dem damit zu erzielenden Ergebnis jeweils nur schwer abschätzbar war. Um nun das Risiko einer Verletzung der gotischen Malschicht zu minimieren, wurde der Weg einer systematischen Vorfreilegung unter Abnahme der jüngeren Überfassungen wie auch dünner zementhaltiger Überriebe auf eine definierte Leitschicht beschränkt. Diese war die erste Gesamtüberfassung und stammte aus dem 17. Jahrhundert, beauftragt von den Kremser Jesuiten. Eine rationelle Aufdeckung dieser Leitschicht war insbesondere mit pneumatischen Mikromeißeln und Freilegehämmerchen gut zu erzielen; Vorversuche zur Abnahme von Übertünchungen mit weiteren Geräten, etwa elektrischen Feinschleifern oder Ultraschallgeräten, waren hingegen nicht überzeugend und unterblieben daher bei der Gesamtumsetzung. Zudem ermöglichte die Verwendung von Mikromeißel auch einen ausreichend kontrollierten Abtrag der Auflagen, so dass auftauchende Fragmente einer dekorativen, wandbehängartigen Gestaltung des 17. Jahrhunderts in Blau, Schwarz und Ocker,

10 Siehe dazu den Beitrag von *Buchinger / Tinzl / Zajic*, in vorliegendem Band.

11 Tylose MH300 (5%ig in Ethanol/dest. Wasser (1:1)); Ludox X30 (kolloidales Kieselsäuresol, 5%ig in dest. Wasser).



Abb. 11: Die verlorene Gewölbekonstruktion wird durch eine blockhafte Präsentation der Wandmalerei im Kontrast zum Bruchsteinmauerwerk wieder ablesbar



Abb. 12: Gotik und spätere Veränderungen wurden durch Naturputzoberflächen in unterschiedlichen Korngrößen und Kalkfassungen differenziert dargestellt

jeweils als Bildinseln erhalten werden konnten und erst nach einer abwägenden Diskussion in einem Folgeschritt teilweise entfernt wurden. Sie verblieben allerdings als Primärdokumente späterer Gestaltungsphasen auf Bereichen der Gotik mit geringerer Bildaussage bzw. Störungen und sind so in die Raumpräsentation eingebunden (Abb. 11). An dieser Stelle ist anzumerken, dass im Bereich oberhalb des Kapellenzugangs und damit an der Westwand, die noch am stärksten Spuren der jesuitisch-barocken Veränderungen trägt, die gotische Malerei nicht in ihrem gesamten, potentiell erhaltenen Bestand freigelegt wurde, sondern wohl teilweise noch unter den nunmehr weiß getünchten Überputzungen zu finden wäre (Abb. 12).¹²

Die Abnahme der nunmehr direkt auf der zu präsentierenden Wandmalerei des 13. Jahrhunderts liegenden Kalkübertünchung wurde in der Folge mehrheitlich mit dem Skalpell, auf Werksteinteilen auch mit dem Freilegehämmerchen ausgeführt.

Bedingt durch die Vielzahl an Fehlstellen kam dem Thema der Fehlstellenpräsentation und damit auch der Frage nach Verputzqualitäten und Einputzungen zu deren ästhetischem Verschluss eine wesentliche Stellung zu. Bei der Verwendung ästhetischer Naturputzoberflächen als Fehlstellenverschluss fragmentierter mittelalterlicher Wandmalerei konnte einer in die frühen 1990er Jahre zurückreichenden Tradition Österreichs, mit Beispielen im steirischen St. Georgen ob Judenburg, dem Freskenraum im Bischofshof in Graz oder in der Michaelskapelle in Piesendorf in Salzburg, gefolgt werden.¹³ Nachdem daher 15 unterschiedliche Kalkputzmischungen konfektioniert und als Musterflächen auf einer Ausmauerung von 2007 zur Diskussion gestellt worden waren, kamen im Zuge der Projektumsetzung zwei Präsentationsvarianten zur Ausführung, die ein differenziertes Reagieren auf den umliegenden Bestand und seine Stellung in der Baugenese ermöglichten (Abb. 13):

¹² Dies dürfte etwa auf den Kopf des Engels (hl. Michael) über dem Eingang zutreffen.

¹³ Ausführung in der Reihenfolge der Objektnennung: Heinz Leitner, Diplom-Restauratoren Tinzl, Ernst Lux.



Abb. 13: Naturputzoberflächen haben einen hohen Stellenwert in der Präsentation der Raumschale, dafür wurden 15 Verputzmuster unterschiedlicher Zuschläge und Korngrößen sowie Oberflächenausbildung angelegt

- a) Im bauzeitlichen Bestand wurde nach Bedarf Grobputz angeworfen, darauf ein mit der Kelle abgezogener Feinputz von maximal 1 mm Korngröße aufgebracht.
- b) Im Bereich von der Jesuitenzeit zuordenbaren baulichen Veränderungen wurde ein farblich etwas kühler eingestelltes, strukturell gröberes Verputzsystem angeworfen und nach der beginnenden Abbindung mit der Kelle abgezogen. Damit sind die Spuren dieser wichtigen, noch einen Sakralraum betreffenden Veränderung unmittelbar ablesbar, ohne jedoch den Gesamtzusammenhang der Frühphase zu irritieren.

Wichtiges Element der Raumpräsentation blieben allerdings auch die gleichfalls ablesbar belassenen Ausbruchskanäle der steil angelegten Rippenbögen, wo das Bruchsteinmauerwerk einerseits die deutlichen Spuren des brachialen Veränderungsgeschehens transportiert, andererseits es sich aber mit seiner aus den diversen Grautönen des lokalen Steinmaterials resultierenden Farbigkeit stimmig in das Gesamtkolorit einfügt. Die

Kombination dieser Vertikalen mit den sich aus den deutlichen Niveausprüngen zwischen tiefen Ausbrüchen und dazwischen erhaltenen gestalteten Nullflächen blockartigen Präsentationsebenen der gotischen Malerei trägt nachhaltig zu einem spannenden Oberflächenspiel im Raum bei, das sich zudem dem interessierten Betrachter weitgehend in seiner Genese erschließt (Abb. 14).



Abb. 14: Durch die gestalterische Kombination von Rohheit und Präzision „funktionieren“ unterschiedliche Wahrnehmungsebenen: der Gesamtraum als weitgehend ästhetisch-geschlossen, das Detail mit seinen Narben und scheinbaren Defiziten als Erzählung jahrhundertalter Geschichte

Nach abgeschlossener Vorreinigung folgte das Anböscheln der geklärten Verputzkanten sowie der gefährdeten Bereiche mit feinkörnigem Kalkmörtelantrag, lagemäßig knapp unterhalb des Bestandsniveaus.

Mit diesem Grobputz, im Arbeitsprozess an der Oberfläche mit der Kelle rau abgezogen, wurde die ziegelsichtige Vermauerung aus dem Jahr 2006 auf circa 5 mm unterhalb des Niveaus der Wandmalerei neu angeputzt. Weiters wurden die obsoleten Elektroverkabelungen entfernt und deren Verputzanschlüsse mit Ludox X30 (5%ig in destillier-

tem Wasser) in ihrer Struktur gefestigt sowie hohlliegende Verputzbereiche mit karbonatischen Injekttagen hinterfüllt. Die abschließende Reinigung zum Entfernen von dünnen Kalkschleiern wurde mit weichen Freilegepinseln, partiell auch mit Schwämmen, vorgenommen. Inselartig auftretende, kleinflächige Versottungen bzw. Rußauflagen, insbesondere im unteren Bildfeld, konnten nach oberflächlichem Ausdünnen der schwarzen Krustenbeläge erfolgreich mit Ammoniumcarbonat-, gefolgt von Neutralkompressen, in ihrer störenden Wirkung zurückgenommen werden.

Schon bei Projektbeginn war klar, dass sich Grad und Umfang der Retusche am Wandmalerei-Bestand der Johannes- und Katharinenkapelle nach dem Gesamterscheinungsbild aller Wände zu richten hat und daher erst nach Abschluss der Freilegemaßnahmen und Endreinigung ein Präsentationsziel zu definieren war. Zur vorherigen Abklärung der restauratorischen Integrationsmöglichkeiten innerhalb des erhaltenen Malereibestandes fand am 15. Februar 2019 ein weiteres themenorientiertes Fachgespräch mit Vertretern der Bundesdenkmalamtes¹⁴ statt. Die im Vorfeld an drei unterschiedlich geschädigten Wandabschnitten angelegten Musterflächen zeigten jeweils zwei Möglichkeiten der Retusche, die materialtechnisch mit Aquarellfarben umgesetzt waren:

- a) Fehlstellenintegration in *Tratteggio*-Technik (vertikale Strichführung), um ausgedünnte Malereipartien farblich zu verdichten und dadurch besser lesbar zu machen.
- b) Ausführung einer punktuellen Retusche in der Umgebungsfarbigkeit, die durch das Ausstupfen kleinflächiger Fehlstellen (Ø circa 1–2 mm) zu einer Verdichtung der Bildinformation führte.

Nach eingehender Diskussion wurde entschieden, dass die weniger invasive, in der Verdichtung der Bildinformation zurückhaltendere zweite Variante den Bildbestand

in ausreichendem Maße integriert und daher umgesetzt werden sollte. Zudem wurde explizit festgelegt, dass selbst kleinflächige Kittungen, die mit Feinputz kantenrein geschlossen wurden, nicht, wie bei anderen Projekten durchaus stimmig praktiziert, mit Kalkglätte grundiert und retuschiert werden sollten.

Um einen für den Malerei-Bestand verlustfreien Versatz der schweren Steinteile durch die Steinrestauratoren zu ermöglichen, erfolgte eine jeweils vorgezogene Freilegung der angrenzenden Malereifläche, die vor den Arbeiten an den Wandvorlagen durch Anböschern mit Kalkmörtel sowie das Aufbringen einer Japanpapierkaschierung mit Cellulosederivat gesichert wurden.

Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen an den Werksteinen¹⁵

Einen wohl nicht gering zu bewertenden Anteil an der denkmalfachlichen Entscheidung, sich in der Präsentation der Raumschale der Johannes- und Katharinenkapelle wieder einem gotischen Eindruck anzunähern, gaben die Spolien, von denen sich im Zuge der Umbauarbeiten 2006/07 mehr als 800 in Zwischenmauern, Ausmauerungen, Schüttungen und Erdreich fanden. In Kombination mit *in situ* verbliebenem Bestand, etwa im Bereich der nunmehr abgebrochenen, kurz nach 1800 eingezogenen Decke zwischen 1. und 2. OG, wo sich Kapitelle, Dienste und die profilierte Sohlbank einschließlich ihrer Fassungen erhalten hatten (Abb. 15), erschien eine Rekonstruktion der Wandgliederungen bis maximal Kapitellhöhe unter Wiederverwendung bauzeitlicher Substanz in stimmiger Zuordnung vertretbar.¹⁶

Nach ihrer Bergung wurden die Spolien auf Paletten zwischengelagert und im Rahmen einer Kulturgüterschutzübung des österreichischen Bundesheeres in eine Halle am Gelände des Truppenübungsplatzes Allentsteig verbracht, dort aufgelegt, sortiert und bestmöglich zugeordnet (Abb. 16). Danach wurden die Steinteile wieder

14 Fachdirektor Bernd Euler, Landeskonservator Hermann Fuchsberger und Markus Santner.

15 Wesentliche Passagen des Abschnitts zur Steinrestaurierung sind der Schlussdokumentation der Erich Reichl GmbH, Hallein, vom Juni 2019 entnommen, der die Gesamtumsetzung des Gewerks – Voruntersuchungen, Projektierung und Ausführung – oblag.

16 Bei der Rekonstruktion der exakten Höhenlagen half u. a., dass sich einzelne Teile der Sohlbank noch in ihrer ursprünglichen Lage erhalten hatten. So betrug die Höhendifferenz zwischen Nord- und Südseite beispielsweise 5 cm, die damit berücksichtigt werden konnte.



Abb. 15: Dem Aufeinandertreffen von gotischem Kapitell und neobarockem Tapetenmuster kann ästhetische Qualität nicht ganz abgesprochen werden (2014)

in einer Halle der Stadt Krems verwahrt, von wo man sie 2017 in die Steinrestaurierungswerkstatt Reichl in Hallein transportierte. Dort wurden sie restauriert oder, so das jeweilige Teilstück als nicht mehr im bauzeitlichen Bestand erhalten erkannt worden war, durch Rekonstruktionen ergänzt.

Das Material des Werksteins dürfte lokal in der Umgebung von Krems abgebaut worden sein. Es entspricht den Vorkommen des Leithakalks aus dem Traisental, das im Gebiet um St. Pölten bis nahe der Donau bei Nußdorf liegt. Das Material weist sehr unterschiedliche Korngrößen in den einzelnen Bankungen auf. Grobkörnige Konglomerate wechseln sich mit feinkörnigen Sandsteinen ab. Die Kalksandsteine und Konglomerate des Traisentales sind Bildungen des Miozän, sind somit vor circa 20 bis 15 Millionen Jahren entstanden und bildeten sich in einer Wechselfolge von karbonatisch zementierten Sanden und Konglomeraten. Genetisch handelt es sich um Sedimentablagerungen eines flachen Meeres in dessen Delta- und Küstenbereich. Diese Gesteine werden als Konglomerate von Reichersdorf, Sandsteine von Neusiedl oder Karlstettner Konglomerate bezeichnet. Heute werden sie in der geologischen Literatur als Hollenburg-Karlstetten-Formation zusammengefasst. Es sind Äquivalente der Leithakalke des Wiener Beckens, wie z. B. das Badener Konglomerat oder der Leithakalke des Burgenlandes.

Hauptsächlich sind es Konglomerate mit Korngrößen von wenigen Millimetern bis zu 5 cm, es treten aber auch Lagen von feinkörnigen Kalksandsteinen auf. Die Gesteinsvorkommen wurden wegen ihrer einfachen Gewinnung und ihrer guten Bearbeitbarkeit schon seit der Romanik als Baustein im Großraum St. Pölten-Krems verwendet.¹⁷ Bei den feingliedrigen Bauteilen, wie den Bögen, Basen und Kapitellen, wurde vorwiegend das feinkörnige Material verwendet, bei den Diensten hingegen grobkörniger Konglomerat verarbeitet.



Abb. 16: Ohne externe Unterstützungsleistungen wäre die Wiederherstellung nicht zu bewerkstelligen gewesen. In Allentsteig stellte das Bundesheer eine Halle für die probeweise Zusammensetzen der Spolien zur Verfügung

Die eben behandelten Werksteine binden in eine Mauer- schale ein, die – lagebedingt, da im Obergeschoss situiert – eine vergleichsweise dünnwandige Mischmauerwerks- konstruktion ist. Im Bereich dieser einbindenden Natur- steinelemente bestanden vor der Restaurierung rezente Vermauerungen, die in Kalkmörtel ausgeführt waren. Im Anschluss hatten sich die historischen Oberflächen teil- weise erhalten. In Teilbereichen, etwa an der westlichen Nordwand, war das historische Mauerwerk zur Gänze abgebrochen und durch moderne Blockziegel ersetzt. Die tragenden Elemente (Zwickelsteine der Bögen) binden in das Mauerwerk tief ein. Die Bogenteile selbst, sowie

17 k. k. Geologische Reichsanstalt, Catalog der Ausstellungsgegenstände bei der Wiener Weltausstellung 1873.– *Julia Rabeder et. al.*, Ein neu kartiertes Vorkommen von Konglomerat im Traisental auf GK50, Blatt 38 Krems, Tagungsband der Geologischen Bundesanstalt, Arbeitstagung 2013, Wien 2013.



Abb. 17: Die reichen Werksteingliederungen sind ein Charakteristikum der Kapelle. Ihre Wiederherstellung stellt eine Kombination aus Werkstein, in situ Verbliebenem, Spolien und Rekonstruktionen dar

die Dienste wiesen nur einen geringen Einband von 5 bis 15 cm auf. Die Nullflächen unter den Bögen sind circa 20 cm zurückgesetzt. Die Last des Mauervorsprunges wird nicht nur von den Bogenteilen aufgenommen. Bei den Vermauerungen über den Vorsprüngen wurden tief eingreifende Natursteinlagerplatten mit eingemauert. So konnte bei der Demontage des rezent vermauerten Einbandes mit nur wenigen Abpölzungen das auskragende Mauerwerk gestützt werden. Das ursprüngliche statische Konzept ist dabei folgendermaßen ausgelegt: Die tragenden Elemente sind die Zwickelsteine und die mit eingemauerten Natursteinlagerplatten, die Bogensteine und Dienste tragen nur sich selbst; auch die schlank ausgeführten Säulen haben keine statische Funktion (Abb. 17).

Wie bereits erwähnt, konnte die Situierung des jeweiligen plastischen Dekors samt exakter Höhenlage auf Grund

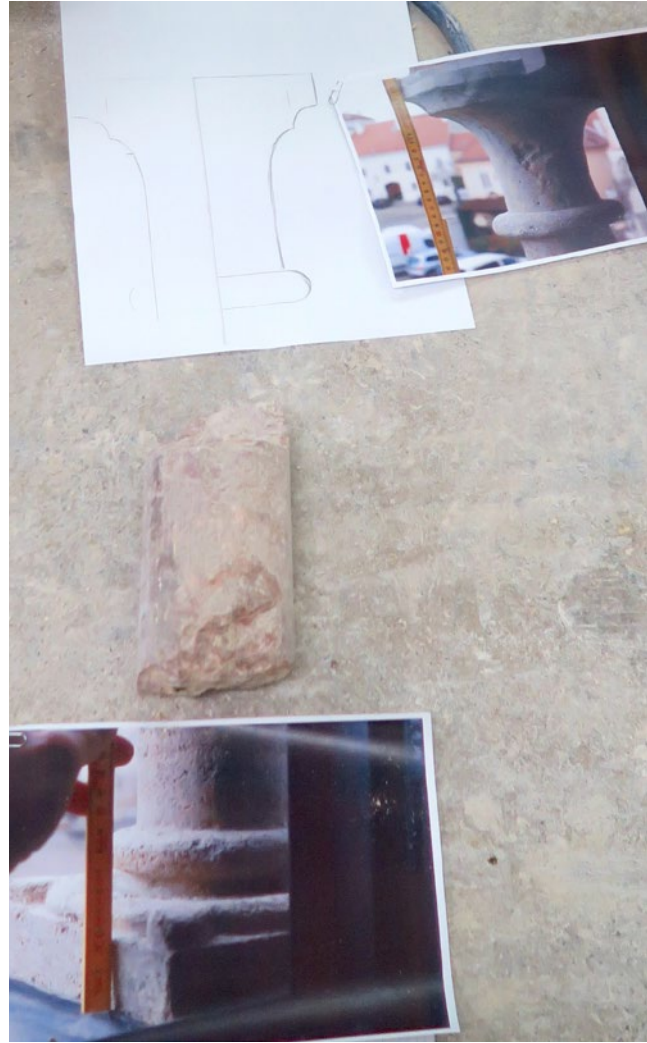


Abb. 18: Anhand eines Schaftfragmentes aus Adneter Rotmarmor konnte eine der in die Sitznischen eingestellten Säulen rekonstruiert werden

der im Mauerwerk verbliebenen Steinteile eindeutig rekonstruiert werden. Auch von allen Architekturelementen waren Spolien vorhanden, womit fehlende Elemente der sich wiederholenden Gliederung eindeutig ergänzt werden konnten. Bei den erhaltenen auskragenden Zwickelsteinen gab es hingegen zwei Varianten des unteren Profilanschlusses und es stellte sich daher die Frage, wie diese ursprünglich zugeordnet waren. Mehrere Indizien halfen bei deren Klärung: Bei einzelnen Steinen passte der bestehende Einband der Zwickelsteine zu den freigelegten Maueröffnungen, zudem war an der Ostseite der einbindende Teil des Zwickelsteins noch im Mauerwerk verblieben, nur der auskragende Teil wurde abgebrochen. Bei diesem Element war der Profilansatz noch lesbar und konnte damit zugeordnet werden. Letztendlich ließen sich aus der Regelmäßigkeit der Abfolge die beiden

Profilvarianten zweifelsfrei in ein Versatzsystem bringen.

Auch der Querschnitt des Säulenschaftes konnte eindeutig rekonstruiert werden, da sich bei den Spolien ein Stück des Schaftes aus Adneter Rotmarmor mit einem Durchmesser von 10 cm fand (Abb. 18). Nur die Basis und das Kapitell der Säulen wurden auf Grund eines fehlenden Befundes rekonstruiert.¹⁸ Beispielhaft wurde die Säule inklusive Basis und Kapitell nur einmal an der Nordseite rechts montiert.

Für neu herzustellende Elemente, die als Rekonstruktionen in Naturstein vorgesehen waren, wurde Aflenzer Sandstein verwendet. Der eher grobkörnige Sandstein entspricht der Sandsteinvariante des Bestandsmaterials und fügt sich

optisch gut ein. Die Neuteile sollten als solche zu erkennen sein, weshalb die handwerklichen Arbeitsspuren nicht künstlich reduziert wurden, zudem musste die Anbindung an die Originalteile durch Anarbeiten der Bruchfläche mit möglichst geringem Verlust an bauzeitlicher Substanz erfolgen. Zur farblichen Anpassung der Oberflächen wurde eine Lasur in Form einer *Aqua-sporca*-Retusche aufgetragen. Bei der Restaurierung der Bestandteile wurde als Ziel die Harmonisierung des Gesamtbildes definiert. Auch hier wurden nur markante Fehlstellen ergänzt.

Abschließend erfolgte eine zurückhaltende Reinigung aller Steinoberflächen von losem Staub, die Freilegung der Fassungen auf bauzeitlichem Bestand *in situ* übernahmen wiederum Restauratoren des Fachbereichs Wandmalerei.¹⁹

18 Kunsthistorische Hilfestellung gab dabei Günther Buchinger.

19 Zu verwendeten Materialien und Mischungsverhältnissen siehe weiters die Schlussdokumentationen der Erich Reichl GmbH, Hallein, 06/2019 (Stein, GZ 05219.obj/0009-NÖ/2019), und der Diplom-Restauratoren Tinzl, 07/2019 (Wandmalerei, GZ 05219.obj/0010-NÖ/2019) im Archiv des Bundesdenkmalamtes, Abteilung für Niederösterreich.



Denkmal erforscht – International



The Dominicans and the Holy Blood: From Late Medieval Devotion to Baroque Piety. Cases in Austria, Hungary and Romania

Introduction¹

In his monumental work on the history of the Dominican Order Daniel Antonin Mortier describes a rather strange dispute between Dominicans and Franciscans regarding the adoration of the Holy Blood poured on Calvary. In 1351 the Guardian of the Friars Minor in Barcelona maintained that the blood effused before the Entombment was separated from the divine person of Christ and could not share in the Resurrection, and consequently it should not be adored.² His assertion was soon condemned as heretical, yet in 1463, in Lombardy, another Friar Minor, Jacobus de Marchia, expressed similar ideas. Giacomo de Petris, inquisitor of Lombardy and a member of the Dominican convent in Brescia, took action against the Friar Minor, and denounced him as a heretic. Troubled by the public disagreement over such a delicate matter, Pope Pius II imposed silence on both parties. After a debate held in Rome between some prominent representatives of the two orders, the Pope and the cardinals decided to uphold the orthodox view, according to which even if effused, the Holy Blood remained united to the divinity of Christ, and therefore had to be adored.

Ideas regarding the Holy Blood and salvation are also expressed in Girolamo Savonarola's Good Friday sermon on 1 April 1496. The Dominican told his congregation that in his vision he saw the crucified Christ on a mountain, emanating shining rays and cascading blood. Christ's blood was as abundant as a river, dividing the world into two parts: on the left side there was the city of Rome, on the right side Jerusalem. Being moved by the Holy Blood which caused small red crosses to appear on their foreheads, the pagans rushed into the river and emerged reborn: "*correvano a quello fiume e buttavano via le veste ed entravano in quello fiume e beevano di quello sangue e inebriavansi, e poi ne uscivano tutti mansueti e dolci*".³ Savonarola lived in the San Marco Dominican convent in Florence, adorned with frescoes by Beato Angelico.⁴ In the cells and the chapter room, as well as in the cloister, we see scenes depicting a Dominican friar embracing the cross. The frescoes might have inspired Savonarola since he noted in his breviary: "*unde recte pictores nostri retroactis temporibus pinxerunt Crucifixum cum modico sanguine aspersum, quia pauci bibebant [...] Modo pictores pingite eum cum multo sanguine aspersum, quia venient multi qui sitientes*"⁵ ("our painters in past times

1 The research has been supported by the NKFIH PD_18 programme, number 128219. I am indebted to Gyöngyi Török, Margareta Vyoral-Tschapka, Manfred Koller and Ingeborg Schemper-Sparholz for their helpful suggestions, as well as to Julia Strobl for reproductions. My special thanks to James Craymer for having revised my text.

2 *Daniel Antonin Mortier, Histoire des Maîtres Généraux de l'ordre des frères prêcheurs*, Paris 1909, Tome Quatrième (1400–1486), p. 413.

3 *Paolo Ghiglieri, Girolamo Savonarola, Prediche sopra Amos e Zaccaria I–III*, Roma 1972, III, pp. 249 f.

4 *Georges Didi-Hubermann, Beato Angelico – Figure del dissimile*, Milano 1991.

5 *Armando Verde OP, Il Crocifisso nelle mani di Fra Girolamo. "Amor Christi crucifixi est omnis virtus"*, in: Gian Carlo Garfagnini (ed.), *Savonarola e la mistica*, Firenze 1999, pp. 25–50.

rightfully depicted Christ with small quantities of blood effused, because there were only few who drunk [...] Now painters depict him with a lot of blood, because there are many more to come that are thirsty”). Thus, Savonarola advised the artists of his time to represent the Crucified Christ with torrents of pouring blood, in order to proclaim salvation. The woodcut illustration of Savonarola’s Good Friday sermon appeared in Girolamo Benivieni’s “Tractato [...] in defensione et probatione della doctrina et prophetie predicate da Frate Hieronymo da Ferrara nella citta di Firenze” (1496).⁶ Such illustrations made the Dominican’s ideas reach an even larger audience and are vivid proofs of his impact on contemporary visual arts.⁷ I will later draw attention to similar ideas in the works of Saint Catherine of Siena, who also expressed great reverence for, and mystical devotion to, the Holy Blood.

We may assume that the orthodox view was also shared by the majority of the Franciscans, since they also possessed reliquaries containing the Holy Blood in their convents. According to the Franciscan theologian, Oswaldus de Lasko (circa 1450–1511), “*et nunc temporibus nostris in plerisque ecclesiis ostenditur hostia cum stillis sanguinis: sicut in abbazia Bathe et in civitate Cassoviensi, similiter in civitate Zeghediensis*”⁸ (“*even these days hosts are seen with drops of blood in many churches, such as the Abbey of Bâta, and similarly in the town of Kassa as well as in the city of Szeged*”). The convent of Szeged-Alsóváros belonged to the reformed Franciscans, and it housed a relic of a miraculously bleeding host. The Franciscans were the only religious order to survive in Central Hungary

during the Turkish occupation (1541–1686), so one might argue that the Baroque side-altarpiece of the Holy Blood painted by local artist János Hogger in 1747 preserved the memory of Medieval devotion.⁹ The altarpiece represents the crucified Christ as *fons vitae*, his blood pouring into a vessel adorned with a pelican, from which it flows into a larger bowl to be shared by many. Adam and Eve, the first parents of humanity, King David, Dismas, the converted thief and Longinus, the centurion, who both assisted Christ in His final moments, as well as the Apostles Peter and Paul and Saint Mary Magdalene are all depicted drinking from it, as the source of spiritual rebirth. The Holy Blood also offers salvation to the tormented souls in Purgatory, represented in the foreground.¹⁰

Crucifixes and the adoration of the Holy Blood

A significant number of visual masterpieces illustrate the various aspects of the devotion of the Holy Blood,¹¹ yet I will only focus on two points: the crucifixes, mostly in Dominican churches, and the life of Saint Catherine of Siena as depicted in the Santa Maria Rotunda Dominican church in Vienna.

We possess clear documentary proofs that there were two Dominican convents in Medieval Hungary housing relics of the Holy Blood. The first one was the Saint Thomas convent in Pécs (Fünfkirchen), mentioned in the letter (19 August 1491) by the General of the order, Giacomo Torriani: “*Dirigitur litera priori [provinciali] et prioribus*

6 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Sav. 20. Published in: Elisabetta Turelli (ed.), *Immagini e azione riformatrice: le xilografie degli incunabuli savonaroliani nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, Firenze 1985, p. 39.

7 I dedicated a chapter to this problem in my book: *Ferenc Veress, Michelangelo és a vatikáni Pietà. Hatások és követők* [Michelangelo and the Vatican Pietà. Reflections and followers], Budapest 2017, pp. 21–36.

8 *Oswaldus de Lasko*, Gemma Fidei, Hagenau 1507, Sermo LXI. “*In die Cenae de corpore et sanguine Iesu Christi, quod realiter continetur sub speciebus, probant auctoritates, rationes, distinctiones et exempla.*”

9 Sándor Bálint, Szeged–Alsóváros. Templom és társadalom [The Franciscan church in Szeged–Alsóváros and the religious community of the town], Budapest 1983, p. 87.

10 It has been proved that the composition of the panel follows a mezzotinto by an unidentified Augsburg master, today in the church of the Salesiana nuns in Vienna. András Szilágyi, *Das Altargemälde von János Hogger in der Franziskanerkirche in Szeged. Zum Weiterleben der Komposition eines Wiener Thesenblattes aus 1733*, in: Orsolya Bubryák (ed.), ‘Ez világ mint egy kert...’ Tanulmányok Galavincs Géza tiszteletére [Studies in honour of Géza Galavics], Budapest 2010, pp. 455–464.– *Idem*, *Zur Geschichte der Verehrung des Heiligen Bluts. Ein Motiv der spätmittelalterlichen Mystik und dessen Fortleben in der Barockkunst*, in: *Acta Historiae Artium*, XXIII, Budapest 1982, pp. 265–285. János Hogger added the motif of Purgatory to the original scheme; this is how the altarpiece became known as “*altare animarum*” or Purgatory altar. Sándor Bálint argues that the altarpiece was situated near the entrance of the church, the privileged place of beggars, who were offered alms and whose prayers were considered as efficient intercessors for the souls in Purgatory. *Bálint* (cit. note 9), pp. 87–89.

11 *Caroline Walker Bynum*, *The Blood of Christ in the Later Middle Ages*, in: *Church History*, LXXI, no. 4, 2002, pp. 685–714.

*conventus Quinqueecclesiensiis, ut permittant mulieres visitare sanguinem miraculosum in sacristia conventus, usque quo fiat nova capella, non obstantibus ordinationibus capituli generalis, ortantur et cito edificent una(m?) capellam, ut ordinis honor servitur secundum ordinationem capituli generalis. Die 29 augusti, Rome*¹² (“A letter must be sent to the Father Provincial and to the Prior of the Convent in Pécs, authorizing the fathers to let women visit the miraculous host kept in the sacristy of the convent, until the new chapel is built, despite the prescriptions of the General Chapter, while we urge them to construct a chapel [for the relic] as soon as possible, so as to pay proper respect to the order, in conformity with the articles adopted by the General Chapter”). The Dominican convent in Pécs was abandoned after the Turks occupied the city in 1543; on their return in 1687, the Dominicans first had a mosque in which they could celebrate masses, yet a new church in honour of Saint Vincent Ferrer was constructed from 1751. During the Turkish occupation, the relic of the miraculously bleeding host disappeared and later sources do not mention it.¹³

The same fate befell the relic once housed in the Dominican Convent of the Holy Cross in Vasvár (Eisenburg, Western Hungary). As attested in a letter by Pope Alexander VI, dated 17 June 1500, there was a miraculously bleeding host preserved in the Convent of Vasvár, which was under constant threat of Turkish attack:

“Cum itaque, ut accepimus, Ecclesia Domus S[an]ctae. Crucis, tunc Vasuarien[si]. Ordinis Fratrum Praedicatorum de observantia nuncupatorum, Jaurien[si] Diocesis, quae in

*Regno Hungariae inter Alemanos, & perfidos Turcas consituta exstitit, et in qua una Hostia Sanguine miraculose asperta, honorifice conservatur, & in dies evidentissima miracula fiunt, propter quae populi multitudo devotionis causa ad eandem in dies confluit*¹⁴ (“As it came to our knowledge, the church of the Holy Cross in Vasvár of the Observant Preachers’ Order, in the Diocese of Győr, established between the Germans and the perfidious Ottomans and in which a Host miraculously asperged with drops of blood is kept reverently and these days miracles manifestly happened, therefore is frequented by a multitude of people for reasons of devotion”).

Since the Dominican friars were continuously threatened by the Turks and they disposed of insufficient financial resources the Pope granted absolution to those faithful who generously contributed to the maintenance and decoration of the Convent. The penitent faithful were expected to visit the Convent on special feast days (such as Corpus Christi, the Exaltation of the Holy Cross, Saint Dominic and All Saints) from the first vesper to the second inclusive, and to confess their sins in order to receive a partial absolution from their penance in Purgatory.

The Italian Dominican friar active in Vienna, Sigismondo Ferrari, who was engaged in reintroducing the Dominican Order within the Kingdom of Hungary, visited Vasvár in August, 1636 and found it in a ruinous state. Yet a large fresco scene on the far wall of the sanctuary was still visible: *“Tota adhuc Ecclesia absque tecto conspicitur, cuius longitudo ab extremo usq[ue] ad supremi sacelli parietem (in quo magnae Christi Crucifixi B. V. Deip.*

12 Béla Iványi’s note, today in the Museum and Library of Hungarian Agriculture, in Vajdahunyad Castle, Budapest. Iványi was a historian, who worked for several months (1927) in the Dominican Archives in Rome (Archivio Generale dell’Ordine dei Predicatori), making notes on sources relevant for the history of the Dominican Order in Hungary, which still await publication. The Torriani-letter was copied from the *Registra magistrorum generalium*, vol. 10 (Joachim Torriani reg. 1491. V. 31.– 1494. V. 26).– See also: *András Harsányi*, *A Domonkos-rend Magyarországon a reformáció előtt* [The History of the Dominican Order in Hungary before the Reformation], Debrecen 1938, 16, 316.– *Gábor Tüskés / Éva Knapp*, *A szent vér tisztelete Magyarországon* [The Cult of the Holy Blood in Hungary], in: Erik Fügedi (ed.) *Művelődéstörténeti tanulmányok a magyar középkorról* [Cultural Studies about Medieval Hungary], Budapest 1986, pp. 76–117, here: p. 84.

13 For the history of the Dominicans in Pécs see: *Dániel Siptár*, *A pécsi domonkosokra vonatkozó források a rend római központi levéltárában* [Sources for the History of the Dominicans in Pécs in the Archivio Generale dell’Ordine dei Predicatori], in: Szabolcs Varga / Lázár Vértési (eds.), *A magyar egyháztörténet-írás forrásadottságai. Egyháztörténeti kutatások levéltári alapjai különös tekintettel a pécsi egyházmegyére* [Sources of the Church History in Hungary. New research with special regard to the Diocese of Pécs], Pécs 2006, pp. 83–120.

14 *Thomas Ripoll / Antoninus Remond*, *Bullarium Ordinis FF. Praedicatorum, Romae 1732, Tomus Quartus (ab anno 1484 ad 1549)*, p. 160.– See also: *Mátyás Fehér OP*, *A hétszázados vasvári Szent Domonkos-rendi kolostor története 1241–1941* [Seven centuries of the Dominican Convent in Vasvár], Budapest 1942, p. 64.

*S. Joannis Evang. imagines apparent) 133 latitudo 45 pedum existit*¹⁵ (“These days the church is entirely without a roof, its longitude from the entrance to the far wall of the sanctuary (where large images of the Crucified Christ, the Blessed Virgin Mary, Mother of God, and Saint John the Evangelist appear), is 133 feet, its latitude about 45 feet”). Unfortunately, we cannot describe this large fresco in detail, or how and if the cult of the Holy Blood was reflected in it, because the present church in Vasvár was entirely reconstructed and refurbished in the 18th century.¹⁶

To this day, a monumental Calvary group emphasizing Christ’s wounds and the effused Holy Blood can be found in Nagyszeben/Hermannstadt, today Sibiu, Romania (Fig. 1, 2). The Dominican Convent in Hermannstadt was consecrated to the Holy Cross and originally built outside the city walls, near the Saint Elisabeth Gate. For strategic reasons, the leaders of the city decided in 1445 to demolish the church outside the walls and construct a new one, closer to the town centre. Pope Eugen IV approved, but the local parish priest opposed the decision, so the new church could only be built as late as 1474. However, a couple of decades later, the Dominicans were forced to abandon their new church, because the city adopted Lutheranism (in the 1540s).¹⁷ The Order was not able to return to Transylvania after the Principality became part of the Habsburg Empire (in 1690), and consequently the former Dominican church in the town centre was given to the Ursulines. What happened, meanwhile, to the older cloister and church situated outside the city walls?

The problem seems more complicated than at first glance. Historian Victor Roth suggested that the old convent was demolished in the mid- 17th century, until which time it was used as a hospital. According to the chronicler Paulus Brölfft, the Seichenkirche near the Saint Elisabeth gate was demolished during the siege of Prince György Rákóczi II in 1659. “*Item ist die Seich-Kirch ausser dem Elisabeth*



Fig. 1: Calvary-group, Sibiu, Chapel of the Holy Cross



Fig. 2: Christ crucified, detail of the Calvary in Sibiu

15 *Sigismondo Ferrari, De rebus Ungaricae Provinciae Sac. Ordinis praedicatorum. F. Sigismundo Ferrario SS. Theol. Magistro ejusdem Ordinis Descriptore. Partibus quatuor et libris octo distincti commentarii, Vienna 1637, p. 517.*

16 *Mónika Zsámbéky, Barokk festmények a vasvári domonkos templomban és kolostorban [Baroque Paintings in the Dominican Church and Convent in Vasvár], in: Művészettörténeti Értesítő, LXI, no. 2, Budapest 2012, pp. 253–269.*

17 *Mária Lupescu-Makó, A Prédikátor Testvérek Rendjének erdélyi megtelepedése [The Settlement of the Preaching Friars in Transylvania], in: Beatrix Kálny (ed.), Domonkos szentek és szent helyek [Dominican Saints and Holy Places], Debrecen 2017, pp. 80–113, here: pp. 93–95.*

Thor von uns in Grund abgebrochen worden."¹⁸ Rákóczi's unsuccessful assault is attested by another contemporary writer, János Szalárdi, in his *Siralmas Krónika* (Chronicle of Lament).¹⁹

Whether the Siechenkirche outside the walls was the same as the Dominican church remains to be explained, although we do possess a Calvary group of monumental dimensions²⁰ housed in a small chapel, near the present railway station, where the walls of the ancient Dominican convent probably lay. According to local tradition, the stone group belonged to the old Dominican church, consecrated to the Holy Cross. According to Victor Roth, it escaped total damage in 1659, and was reinstalled in 1683 in a small niche, which was later enlarged and incorporated into the present chapel in 1755.²¹

The stone group is signed and dated: "*hoc opus / Petrus / lat reg / en von / ostreich. Anno domini milesimo cccc x vii.*"²² (Fig. 3). Particular importance is given to the treatment of the wound in Christ's side, around which some large drops of blood are represented. Displayed dramatically, in a rather unrealistic fashion, these drops lend themselves to contemplation, reminding us of the salvation of mankind accomplished through suffering and pain.²³ Christ's physiognomy also expresses torment; see for example His opened mouth (Fig. 4). We do not know



Fig. 3: Inscription on the cross, Sibiu, Calvary

exactly where the master of this splendid work came from, but as his signature suggests, his homeland was Austria. Considering the lively economic and artistic relationships developed in Saxon towns, this is not surprising. Earlier literature has shown, for example, the important role played by Hermannstadt goldsmiths in 15th century Wiener Neustadt.²⁴ Furthermore, I would like to draw attention to a possible parallel between the crucifix in Hermannstadt and one found in an old Dominican church in Carinthia.²⁵

18 Quoted by Viktor Roth, *Geschichte der deutschen Plastik in Siebenburgen*, Strassbourg 1906, p. 21.

19 Ferenc Szakály, Szalárdi János *Siralmas magyar krónikája*, Budapest 1980, pp. 522–525.

20 Christ's figure is around 6 m high; His extended arms are about 315 cm in width, while the figures of the Virgin and Saint John the Evangelist are much smaller in scale (170 cm).

21 Roth (cit. Anm. 18), p. 21.

22 Imre Takács, Calvary from Sibiu, in: Idem (ed.), *Sigismundus rex et imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában 1387–1437* (Sigismundus rex et imperator. Art and Culture during Sigismund of Luxembourg's reign), Exhibition catalogue, Budapest 2006, pp. 573–574. It has been observed, that certain parts of the group (such as Christ's arms as well as the heads of the Virgin Mary and Saint John the Evangelist) have been heavily reshaped, probably in the second half of the 17th century, yet this interpretation does not seem sustainable in my view. According to research conducted by restaurateur Loránd Kiss from Târgu Mureș, the stone group maintained its original appearance.

23 While in the 5th century representations of the Crucifixion, the side wound appears on the left side, since the 6th century it has been moved to the right side. Saint Augustine maintained that the Church and the sacraments originated from Christ's right side (Enarr. in Psalmos. Ps cxxvii, 7). From the 12th and 13th centuries the Passion of Christ received more attention and the side wound gradually came to be linked with the veneration of the Holy Blood as well as with the Holy Heart. See: Vladimir Gurewich, Observations on the Iconography of the Wound in Christ's Side, with Special Reference to its Position, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XX, no. 3–4, London 1957, pp. 358–362.

24 István Genthon, *Magyar művészek Ausztriában a mohácsi vészig*, [Hungarian artists in Austria until the battle of Mohács], Budapest 1927, pp. 41–43. Sigmund der Walach of Hermannstadt was a member of the Wiener Neustadt city council in 1431. He was a well-to-do citizen, owner of a house in the Ungarngasse. Following his death in 1451, his nephews living in Langenau/Câmpulung, near Hermannstadt, also had a share of his possessions.

25 Imre Takács drew attention to the stylistic affinity between the Hermannstadt Christ and the Crucifix (Triumphbogenkruzifix) once in the Stephanskirche, Vienna of which only Christ's head still survives. Takács (cit. note 22), p. 574. For the Crucifix from St. Stephan (around 1430) see: Karl Ginhart, *Die Gotische Bildnerei in Wien*, in: *Geschichte der Bildenden Kunst in Wien. Plastik in Wien* [Geschichte der Stadt Wien. Neue Reihe. Band VII/1], Wien 1970, Plate. 127 and Manfred Koller, „Schwarze”



Fig. 4: Christ crucified (left angle view), Sibiu



Fig. 5: Crucifix, Friesach, Dominikanerkirche

The Dominican cloister in Friesach is among the earliest establishments of the mendicant order in Austria.²⁶ The Saint Nicolaus church was built as early as the second half of the 13th century, and probably consecrated in 1320. One of the pillars of the main nave is adorned by a monumental wooden crucifix (the so-called Gabelkruzifix) from the first half of the 14th century, possibly by a master from Salzburg²⁷ (Fig. 5). The lifeless body of the

Saviour hangs on a Y-shaped cross (*Lignum Vitae*), His side wound represented emphatically. The crucifix from Friesach belongs to an iconographic type described as *crucifixus dolorosus*, “distinguished by the pained expression of Christ’s face, the broken line of His body, which sometimes hangs on a Y-shaped cross, and the expressive polychromy, sometimes even with relief-like wounds”.²⁸ It is assumed that this type of crucifix was inspired by the

Kruzifixe und Madonnen in Österreich und das Problem „moderner“ Freilegungen, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, LXII, no. 1, Wien 2008, pp. 119–132, especially pp. 123 f.

26 Karl Maximilian Tschiggerl, *Die Dominikaner in Friesach (1217–2014). Zur geschichte des ersten Predigerklosters im deutschsprachigen Raum*, Berlin-Wien 2019.

27 Dehio-Kärnten, Wien 2001, pp. 168–170.– Marlene Zyan, Ein Kruzifix des 14. Jahrhunderts aus dem Kapuzinerkloster in Salzburg, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XXIV, Wien 1970, pp. 165–175.

28 Pavel Kalina, Giovanni Pisano, the Dominicans and the Origin of the ‘crucifixi dolorosi’, in: *Artibus et Historiae*, XXIV, 2003, pp. 81–101, especially p. 85.– Ivana Kyzourová / Pavel Kalina, The ‘Přemyslovský’ crucifix of Jihlava. Stylistic character and meaning of a crucifixus dolorosus, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, LVII, 1996, pp. 35–64.– See also: Géza de Frankovich, L’origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso, in: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Herziana*, Zweiter Band, 1938, pp. 145–261.



Fig. 6: Altarpiece, Friesach, Heiligblutkirche

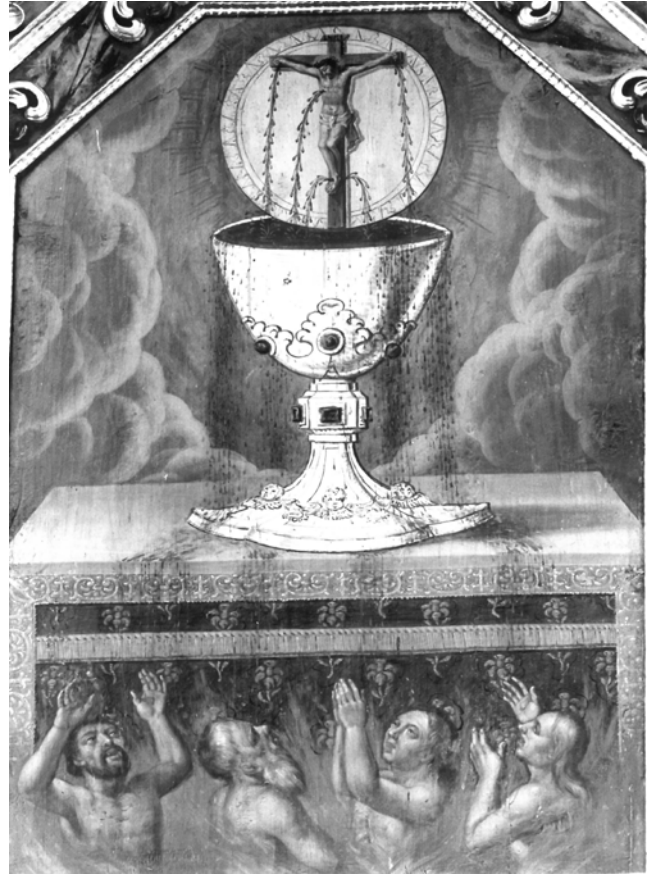


Fig. 7: Altarpiece, detail, Friesach, Heiligblutkirche

large Pisano workshop in Florence, from where it spread to Southern Italy, Spain, France, Dalmatia and Central Europe. It is highly probable that Dominican spirituality and theology as well as flagellant confraternities played an important part in developing such an expressive iconography.²⁹ I believe that Dominican spirituality should be also considered when interpreting particulars of the Sibiu/Hermannstadt crucifix.

The iconography of the crucifix in Friesach could also be inspired by the relic of the Holy Blood preserved in the Seminarkirche in Friesach. According to local tradition, the transformation of the host into flesh occurred in 1238, some years after the settlement of the Dominicans.³⁰ During the Baroque period a splendid altarpiece (1681) was built in the Seminarkirche, in the centre of which we see the late-Gothic statue of the Virgin in a niche, flanked by Saint Bartholomew and Saint Catherine of Alexandria.

(Fig. 6, 7). On the third level of the altar structure we see a small scene depicting a chalice standing on altar mensa. The blood pouring from the wounds of the Crucified Christ fills the chalice and spills onto the altar reaching the tormented souls in the foreground. This expressive scene emphasizes the salvation of the souls in Purgatory through Christ's suffering.

Medieval crucifixes in a Baroque context

As seen so far, worship of the Holy Blood could continue in Hungary and Austria in places safe from Turkish plundering. As the central part of Hungary was under Ottoman rule for more than a hundred years and Dominicans were forced to leave their convents, as in the case of Pécs (Fünfkirchen) and Vasvár (Eisenburg), relics had little chance

²⁹ As suggested convincingly by *Kalina* (cit. note 28), pp. 93–95; yet I believe that Franciscan spirituality was equally important.

³⁰ *Dehio-Kärnten* (cit. note 27), pp. 171 f. In Tschigge's new book on the history of the Friesach cloister no mention can be found on the cult of the Holy Blood.

of survival. However, in Transylvania (today Romania), the situation was slightly different. Although the Principality was officially under Turkish domination, it had a degree of autonomy regarding internal politics, and Saxon towns were especially successful in defending their interests. Citizens of these towns embraced Lutheranism in the first half of the 16th century, but remained faithful to Medieval traditions in many ways.³¹ They respected for example Catholic church decoration and furnishing, transforming it according to Lutheran theological ideas. The fact that the monumental Calvary group in Hermannstadt has survived until the present day is certainly due to the tolerance of the Lutherans.

A fresco scene (1445) depicting the Calvary (the so-called Rosenauer Calvary) in the parish church of Hermannstadt was executed around the time the Dominicans moved within the city walls. The fresco was transformed in the 17th century, the figure of the Virgin and Child from the upper section for example being replaced by a monogram of JAHVE and figures of *Ecce homo* and *Christ in Glory*, standing in niches, being added on both sides of the Calvary.³² The great, winged altarpiece (1519) of the same church underwent similar changes as early as 1545. On the central panel depicting the Calvary, the assisting figures were obscured by a blue covering bearing quotations from the Bible: Isaiah 53 and Matthew 11.³³ Thus, the priority of the written word over visual representation was stressed, and the image of the crucifix was emphasized as a central theme of Lutheran theology, being a symbol of Christ's sacrifice and the salvation of mankind.

When Catholicism was re-introduced into the protestant principality of Transylvania in 1690, sources tell us of crucifixes "*unearthed*", or rediscovered, and placed on Baroque altars in Catholic churches. Even the great stone Calvary group from the Dominican church in Hermannstadt was believed to have been sunk in a marsh in 1529, and brought to light by "*an Austrian general*" who placed it in

a chapel.³⁴ A similar story was invented about a splendid wooden crucifix from the Lutheran church in Hermannstadt sculpted by a master associated with the workshop of Weit Stoss. The crucifix was purchased by General Johann Ludwig Rabutin, commander of the Imperial army in Transylvania, who first installed it in his private chapel. Later, on his return to Vienna in 1708, he brought the crucifix with him and donated it to the Trinitarian church in Alsergasse, where it can be seen to this day (Fig. 8). Legend tells us that the crucifix was hidden outside the walls of Sibiu, and it was rediscovered due to a spike marking its place. The "Ährenkruzifix" enjoyed an extraordinary popularity in



Fig. 8: Ährenkruzifix, Vienna, former Trinitarian church

31 See: *Ágnes Ziegler*, *A brassói Fekete-templom – Reformáció és renováció. Felekezeti, városi, rendi csoportidentitás kifejeződése egy újjászülető épületben* [Die Schwartze Kirche zu Kronstadt – Reformation und Wiederaufbau. Die Inszenierung der konfessionellen, städtischen und ständischen Identität], Braşov-Budapest 2018.

32 *Ágnes Bálint / Frank Ziegler*, 'Wer hat das schöne Himmelszelt hoch über uns gesetzt?' Zu den Übermalungen des Rosenauer Wandbildes in der Hermannstädter Stadtpfarrkirche, in: Zsolt Kovács / Emese Sarkadi Nagy / Attila Weisz (eds.), *Liber discipulorum. Studies in Honour of András Kovács on his 65th Birthday*, Cluj 2011, pp. 39–65.

33 *Ciprian Firea*, *The Great Altarpiece of the Passion from Sibiu and its Painters*, in: *Brukenthal Acta Musei*, VII, no. 2, Sibiu 2012, pp. 229–240.

34 *Roth* (cit. note 18), p. 19. His source was Gustav Seivert's manuscript entitled *Collectanea historica*.



Fig. 9: Georg Schweigger's Crucifix, Graz, Kirche der Barmherzigen

Baroque religious life, as attested by numerous engravings made after it. The Trinitarians commissioned sculpted copies, which are still visible in many Transylvanian and Hungarian churches.³⁵ There are some Baroque copies of the Vienna "Ährenkruzifix" to be found in Moravia, for example in the Trinitarian church in Zašova, previously considered by art historians to be Medieval.³⁶

Another Baroque interpretation of the Nuremberg crucifix by Weit Stoss can be seen today in the Barmherzigenkirche in Graz (Fig. 9). The crucifix was installed in the chapel of the Holy Cross in 1663, and the name of the master is legible on the loincloth (perizoma): "Georg Schweigger in Nürnberg 1633". Schweigger was responsible for the

restoration of Weit Stoss's crucifix in the Sebalduskirche (Nuremberg) in 1652, so he could easily draw inspiration from it and use it as a model.³⁷ The Barmherzigenkirche was completely rebuilt and refurbished from 1731, and the Holy Cross chapel was endowed with a new altar and frescoes in the 1740s. Consequently, Schweigger's crucifix became the focus of a new decorative system, to which new figures were added, such as the kneeling Saint Mary Magdalene and the standing figures of the Virgin of Sorrows and Saint John the Evangelist. The walls and the ceiling of the chapel were adorned with Passion scenes: on the left side the Entombment, while on the right the Resurrection were represented. On the ceiling angels bear Veronica's sudarium as well as the crucified Lamb, whose blood pours into a shell held by a drinking woman. Two angels show an opened book bearing the inscription: "Sicut ovis ducetur ad occisionem Isai. 53.5-7" ("he is brought as a lamb to the slaughter Isai. 53.5-7") (Fig. 10).



Fig. 10: Ceiling fresco, Graz, Kirche der Barmherzigen, Chapel of the Holy Cross

It is the same iconography as that of Hogger's altarpiece in the Franciscan church in Szeged as well as in the Seminarkirche in Friesach. The frescoes of the Barmherzigenkirche in Graz prove that the iconography of the Holy

35 Dénes Radocsay, *Das Hermannstädter Kruzifix in Wien*, in: *Acta Historiae Artium*, VI, Budapest 1959, pp. 283–296.– Zsolt Kovács, 'Effigies ad similitudinem'. Die siebenbürgischen Kopien des Ährenkruzifixes der Wiener Trinitarier, in: János Orbán (ed.), *Stílusok, művek, mesterek. Tanulmányok B. Nagy Margit emlékére* [Masters, Works, and Styles. Essays in Memory of Margit B. Nagy], Târgu Mureș-Cluj 2011, pp. 295–313.

36 Kovács (cit. note 35), p. 299, note 22.

37 Rochus Kohlbach, *Die barocken Kirchen von Graz*, Graz 1952, pp. 117–128, especially pp. 121 f.

Blood was especially present in chapels dedicated to the Holy Cross with which Purgatory was often associated. In the same chapel in Graz, we see a niche in the altarpiece with sculpted figures tormented by fire (Jakob Gschiel, 1860). The representation closely follows doctrinal prescriptions, since there are no human figures realistically depicted as suffering, but rather humbly praying and meditating figures helping each other. We might think that the artist wished to express that the power of prayer is capable of reducing suffering in Purgatory.³⁸

Schweigger's work is contemporary with the Crucifix of Georg Petel (circa 1630), once in the Pálffy Chapel in the Augustinerkirche, Vienna, today in Marchegg, Fialkirche Christ König (Fig. 11). While the form of Schweigger's Crucifix closely follows that of Stoss in Nuremberg, the Crucifix carved by Petel was rather influenced by Peter Paul Rubens, whom the sculptor had befriended.³⁹ Petel's work was commissioned by Count Paul Pálffy (1589–1653), the Palatine of Hungary, and its painted background was executed by Tobias Pock in 1679, while Johann Theny designed a new Baroque altarpiece for it in 1732. This latter is recorded by a coloured engraving (), which is the only visual proof of its original appearance being in the Augustinerkirche, completely refurbished in neo-gothic style in 1782.⁴⁰ We might assume that Theny's altar structure, the painted altarpiece with the white and gold Crucifix before it, was much like the one seen today in the pilgrim church of Mariabrunn (Vienna), which at that time was also in the possession of the Barefoot Augustinians (Fig. 12, 13). The altar dedicated to the Holy Cross in Mariabrunn (1713) also contains a Crucifix stylistically akin to Petel's, transported here in solemn procession from the Schottenkirche (Vienna) in 1613.⁴¹ The altarpiece in the background of the Crucifix shows the figures of the penitent Mary Magdalene and Longinus, who are similar in style to the works of Joachim Sandrart. The vaults of the chapel are painted with scenes illustrating



Fig. 11: Georg Petel: Crucifix, Marchegg, Fialkirche Christ König

Christ's Passion. As betrayed by the inscription of the engraving in Augsburg and by contemporary visitors and guides, such as Johann Basilius Küchelbekker (1730) and Matthias Fuhrmann (1766), the Crucifix by Georg Petel in the Augustinerkirche was considered a "miraculous" image (Gnadenbild), and indeed there are some engravings attesting its popularity.⁴²

Flourishing Baroque devotion was radically interrupted by Habsburg Emperor Joseph II's abolition edict of 1783, which forced religious orders, including the Dominicans, to

38 I believe that my interpretation remains correct, even if one assumes that the niche with the tormented souls was executed by Jakob Gschiel in 1860. See: *Christliche Kunststätten Österreichs*, Nr. 207, Salzburg 1991, p. 13.

39 *Karl Feuchtmayer / Alfred Schädler*, Georg Petel (1601/02–1634), Berlin 1973, pp. 112–114.

40 Augsburg, *Städtische Kunstsammlungen*, inv. no. G 19157. The engraving was first mentioned by *Feuchtmayer / Schädler* (cit. note 39), 113, and published by *Ingeborg Schemper-Sparholz*, in: Michael Krapf (ed.), *Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo*, Wien 1998, pp. 202 f.

41 I am much indebted to Ingeborg Schemper-Sparholz for this information mentioned by the *Domus Historia* of the pilgrim Church in Mariabrunn.

42 *Gustav Gugitz*, *Das kleine Andachtsbild in den österreichischen Gnadenstätten*, Wien 1950, p. 125.



Fig. 12: Unknown artist: Crucifix, Mariabrunn, Wallfahrtskirche

leave their convents. Furnishings from dissolved monastic churches were often bought by Lutherans and adapted for their own liturgical purposes.⁴³ It is not surprising therefore that the Vienna Minorites, who intended to save their monumental *croce dipinta* (13th century), transported it to the small church in Wimpassing an der Leitha (Vimpác) (Fig. 14). According to tradition, this crucifix arrived miraculously in Vienna in 1224, floating on the Danube. First



Fig. 13: Ceiling fresco, Chapel of the Holy Cross, Mariabrunn, Wallfahrtskirche

it was installed on a side-altar in the Stephansdom, from where according to the legend it “disappeared”, only to “reappear” in the Minoritenkirche.⁴⁴ It was placed later on the high altar of the same church, where it remained until 1569, being for a period moved to the Puchheim-chapel than reinstalled on the high altar in 1620. Following the dissolution of the Minorite convent in Vienna, the crucifix was transported to Wimpassing on 10 August 1784.

Fortunately, we possess a drawing (circa 1747) of the high altar of the Minorite church in Vienna, showing the *croce dipinta* in its centre.⁴⁵ In this drawing, floating angels support the Crucifix on both sides, while two angels standing between the columns of the altarpiece, below the figures of the Virgin of Sorrows and Saint John the Evangelist (?), attract the viewer’s attention to it. With the addition of a rich architectural frame and numerous supporting figures, a theatrical mise en scène is achieved, in the way of the designs connected to the workshop of

43 Márta Velladics has dedicated numerous studies to furniture and vessels removed following the Abolition Edict and she has also created a database containing the objects in question. See for example: *Eadem*, Szerzetesrendi abolíció Magyarországon (1782–1790) [Abolition Edict in Hungary regarding the religious Orders], in: *Levéltári Közlemények*, LXXI, no. 1–2, 2000, pp. 33–52.– I have also briefly summarised this problem, highlighting some examples from Sopron and the surrounding area: *Ferenc Veress*, *Oltárok és környezetük. Evangélikus és katolikus szakrális tér Sopronban és környékén (17–18. század)* [Altars in context. Catholic and Lutheran liturgical space in Sopron and surroundings in the 17th and 18th centuries], in: *Credo. Evangélikus Folyóirat*, XXV, no. 3–4, Budapest 2019, pp. 88–104.

44 *Adolf Mohl*, *Wimpassing. Geschichtlich dargestellt von Adolf Mohl, Pfarrer in Loreto, Eistenstadt 1896*, pp. 14 f.

45 Vienna, Historisches Museum der Stadt Wien, in. no. 95949. Published and analysed by *Wilhelm Georg Rizzi*, in: *Triumph der Phantasie* (cit. note 40), pp. 225–227.



Fig. 14: Croce dipinta on the high altar of the former Friars Minor Church in Wimpassing an der Leitha



Fig. 15: High altar of the church in Wimpassing an der Leitha

the Bibbiena-family, at that time active as theatre engineers for the royal court.⁴⁶

This baroque altarpiece was certainly dismantled on the occasion of the removal of the *croce dipinta*, but certain parts of it still exist in Wimpassing. I believe that the two floating angels today framing the altarpiece of the Holy Virgin and the two standing angels with adoring gestures originally formed part of the high altarpiece of the Minor Friars in Vienna⁴⁷ (Fig. 15). The beautiful tabernacle was probably completed when the *croce dipinta* arrived in Wimpassing. On the small door of the tabernacle a crucifix is represented (as we see in the design for the high altar of the Minorites in Vienna), while the figures of Melchizedek

and Saint John the Baptist standing in small niches flank the tabernacle, and a relief showing the Holy Family with the Infant Christ is placed above it.

Interestingly, a side-altarpiece dedicated to the penitent thief, Dismas, also forms part of iconographic programme of the church interior in Wimpassing. The figure of Dismas – a companion of the faithful on their deathbed – may be viewed as an iconographic pendant to the *croce dipinta* placed on the high altar (Fig. 16). Georg Petel and Matthias Steinl also executed Calvary-groups representing the crucified Christ accompanied by the two thieves. Steinl's Calvary in the Franciscan church of Lanzendorf (1703), for example, depicts Dismas in a lively dialogue with Christ,

46 Rizzi (cit. note 45), p. 227.

47 Archive photographs show the Baroque framing of the *croce dipinta* composed of sunrays and two floating angels. See: André Csatkai / Dagobert Frey, *Die Denkmäler des politischen Bezirkes Eisenstadt und der Freien Städte Eisenstadt und Rust* [Österreichische Kunsttopographie, Band XXIV], Wien 1932, p. 307.– In 1938 the *croce dipinta* was transported to Vienna for restoration and was destroyed by a great fire in the Stephansdom in 1945. See Koller (cit. note 25), pp. 130 f.



Fig. 16: Side-altar dedicated to the penitent thief, Dismas in Wimpassing an der Leitha



Fig. 17: Altar of the Holy Cross, Lanzendorf, former Franciscan church

while his fellow, Gestas, the impenitent thief, bears the signs of a miserable death⁴⁸ (Fig. 17). In Wimpassing as in Lanzendorf, the left hand of Dismas is directed towards Christ, while his right hand is placed on his chest as a sign of penitence. An angel consoles Dismas on the right, another angel fights the dragon on the left side of the cross, while in the foreground, on the right, a faithful man on deathbed and some souls tormented in Purgatory pray for Dismas to intercede on their behalf.

Saint Catherine of Siena's Chapel in the Santa Maria Rotunda Dominican Church, Vienna

A century before Girolamo Savonarola, the Dominican Order had a very influential saint to sustain and emphasize the cult of the Holy Blood. Inspired by vision and mystical ardour, Saint Catherine of Siena (1347–1380)⁴⁹ expressed her will to partake in Christ's suffering, the holy wounds

48 In a short study I highlighted the fact that the small gothic chapel within the pilgrim-church in Lanzendorf was rebuilt by Count Jacob Löwenburg, brother-in-law of Pál Esterházy, the Palatine of Hungary, while the Palatin's wife Éva Thököly commissioned two side-altarpieces from Matthias Steinl, including the one dedicated to the Holy Cross. *Ferenc Veress, Löwenburg János Jakab gróf, Thököly Éva grófnő és a lanzendorfi zarándoktemplom* [Count Johann Jacob Löwenburg, Countess Éva Thököly and the pilgrim-church in Lanzendorf], in: *Soproni Szemle* LXXIV, no. 4, 2019, pp. 421–434.– For Matthias Steinl's altars see: *Leonore Pühringer-Zwanowetz, Matthias Steinl, Wien-München 1966*, pp. 81–83 and 224.

49 *Karen Scott, St. Catherine of Siena 'Apostola'*, in: *Church History*, LXI, no. 1, 1992, pp. 34–46.

becoming for her a sort of refuge from the maladies of the world: “*But then I turn me, and lean against the Tree of the Most Holy Cross of Christ crucified, and there will I fasten me; and I do not doubt that if I shall be nailed and held with Him by love and with profound humility, the devils will have no power against me – not through my virtue, but through the virtue of Christ crucified.*”⁵⁰ Generally she starts her letters with the formula: “*I Catherine, servant and slave of the servants of Jesus Christ, write and commend me in the Precious Blood of the Son of God [...]*” She often expressed her desire to hide in Christ’s wounds, as in a letter addressed to her confessor, Fra’ Raimondo da Capua, who became her biographer: “*Should you abandon me, assuming displeasure and wrath against me, I will hide me in the wounds of Christ crucified, whose Vicar you are: and I know that He will receive me, for He wills not the death of a sinner.*”⁵¹

The Holy Blood became a central theme in Catherine’s visions and theology, since it expressed above all God’s love for humankind: “*For Blessed Christ, my daughter did not buy us with gold or silver or pearls or other precious stones; nay, He bought us with His precious Blood.*”⁵² The lack of blood represents the lack of charity in the Church, which Catherine identified as Christ’s Bride: “*In this way you will come and attain the reformation, giving good priests to Holy Church. Fill her heart with the ardent love that she has lost; for she has been so drained of blood by the iniquitous men who have devoured her that she is wholly wan.*”⁵³ Just men, however, are inspired by the blood: “*Such men are those who seek God with nothing between and love Him truly as dear and lawful sons; and*

He loves them as a true father, and shows them the secret of His charity, to make them heir of His eternal kingdom, wherefore they run, refreshed by the Blood of Christ, kindled by the fire of divine charity, by which they are perfectly illuminated.”⁵⁴

Following the scent of the Holy Blood, bathing in it or hiding oneself in Christ’s wounds are expressions often used by Catherine. These became part of her mystical life as narrated in her *Vita* by Fra’ Raimondo da Capua.⁵⁵ Her biography in turn inspired the iconography or visual representations of Catherine, raising dispute between Dominicans and Franciscans as to whether she should or should not be depicted with stigmata. The Franciscans maintained that the reception of stigmata was exclusively granted to Saint Francis of Assisi and Catherine did not exhibit stigmata visibly. Despite the prohibition of the Holy See, Saint Catherine was depicted from the very beginning as stigmatized.⁵⁶

An essential part of Saint Catherine’s iconography in the 16th century was the decoration of her family house in Siena, which was transformed into a sanctuary by the Compagna di Santa Caterina. From 1567 to 1600 the upper room (*Oratorio della Cucina*) of the house was decorated with a large, painted cycle illustrating the saint’s life. Several artists with a variety of styles were active in executing the panels, which in consequence are somewhat heterogeneous.⁵⁷ For that reason they could not become a model for later representations of the life of Saint Catherine. However, in 1597 a series of etchings was carried out, illustrating the biography written by Raimondo da Capua and following the design of the Sienese painter

50 *To a religious man in Florence who was shocked at her ascetic practices*, in: *Vida Dutton Scudder*, Saint Catherine of Siena as seen in her letters, London 1905, pp. 77 f.

51 Letter to Fra Raimondo of Capua, in: *Scudder* (cit. note 50), p. 241.

52 Letter to Nanna, daughter of Benincasa a little maid, her niece, in Florence, in: *Scudder* (cit. note 50), pp. 53 f.

53 Letter to Pope Gregory XI., in: *Scudder* (cit. note 50), p. 133.

54 Letter to Brother Matteo di Francesco Tolomei of the Order of the Preachers, *Scudder* (cit. note 50), p. 85.

55 *Bernardo Pecci*, *Vita di Santa Caterina da Siena* scritta in latino dal Beato Raimondo dell’ordine de’ predicatori e tradotta in colta italiana dal can. Bernardino Pecci, Roma 1853.

56 For the dispute between the two mendicant orders regarding the stigmata see: *Mortier* (cit. note 2), pp. 504–513.– Pope Sixtus IV prohibited (1475) Catherine’s depiction with stigmata, yet in the earliest portrait (1385–1390) by Andrea Vanni in San Domenico in Siena she appears to have the stigmata. See: *Susan E. Wegner*, *Heroizing Saint Catherine*. Francesco Vanni’s Saint Catherine of Siena Liberating a Possessed Woman, in: *Woman’s Art Journal*, vol. XX, no. 1, 1998, pp. 31–37, especially 34.

57 *W. Chandler Kirwin*, *The Oratory of the Sanctuary of Saint Catherine in Siena*. Revised Dating for the Paintings, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XVI, no. 2, Florence 1972, pp. 199 f.

Francesco Vanni.⁵⁸ Stylistically homogeneous and clearly understandable, the engraved scenes are accompanied by the text of the legend, and consequently these illustrations became widely used in the iconography of the saint. The Dominicans in Vienna constructed their new church from 1630 with support from the Imperial Court. The architect, Giacomo Tencalla of Bissone, was related to one of Rome's major architects, Carlo Maderno.⁵⁹ Within the new church, chapels were dedicated to some of the most important saints of the Dominican order, Saint Catherine's being the first on the left, beyond the transept. The unknown painter, thought by some to be François Roettiers decorated the walls of the chapel with scenes inspired by Vanni's series of engravings.⁶⁰

The altarpiece of the chapel depicts the "Exchange of hearts" between Christ and Saint Catherine, an event which, according to the legend, happened in the *cappella delle Volte* of the San Domenico church in Siena.⁶¹ Both the composition and the figure types of the altarpiece in Vienna follow Vanni's design. Further scenes depicted on the vault represent Catherine's stigmatization, communion and betrothal to Christ as well as a mystical experience particularly important in the iconography of the Holy Blood: "Christ appearing to Saint Catherine opens his side wound", offering her to drink from His blood.⁶² This

scene is presented together with the scene "Healing of the sick woman, Andrea", whose wounds were cured by Catherine through her fingers and mouth.⁶³ Consequently, the healing of the sick woman and drinking from Christ's sacred blood explicitly refer to each other (Fig. 18).

The frescoes of the Dominican church in Vienna prove that Catherine was regarded as one of the chief saints of the order, after Saint Dominic, and the fact that her chapel is opposite to paralleled with that of her patron saint, Saint Catherine of Alexandria, further enhances her importance. The last chapel on the left is dedicated to Catherine's devotee follower, Saint Rosa of Lima, who was canonized in 1671, at the same time that the Viennese church was decorated.⁶⁴ Furthermore, we see Catherine together with one of her spiritual masters, Agnes of Montepulciano, above the portal of the Dominican church, kneeling before the Virgin of the Rosary.

The decoration of Saint Catherine's chapel in Vienna attests that the cult that originated from the Medieval Age and inspired works of monumental dimensions, such as the wooden crucifix in Friesach and the stone Calvary group in Hermannstadt, was kept alive even in the Baroque period. This is due to the stance of the post-Tridentine Catholic Church, that aimed to promote Medieval icons and crucifixes considered miraculous, and that placed

58 "Vita, mors, gesta qaedam Selecta B. Catherinae Senensis auctoribus B. Raimundo Capuano [...] quae sane omnia Franciscus Vannius, Pictor Senensis invenit, descripsit, delineavit, Petro autem Iod' insculpsit. Anno ab Orb. Redempto MDXCVII." See: Kirwin (cit. note 57), p. 213.– The series of etchings is also available online: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3188240&partId=1 (16.8.2019).

59 *Elfriede Iby*, Innenraum der Dominikanerkirche. Vergleich Kirchentypus des 17. Jh. in Wien. Aufnahmesarbeit an der Universität Wien. Handschrift, Wien 1978. I am grateful to Elfriede Iby for sharing with me her diploma work.– See also: *Petr Fidler*, Architektur des Seicento. Baumeister, Architekten und Bauten des Wiener Hofkreises, Handschrift, Innsbruck 1990, pp. 125–131.– *Wilhelm Georg Rizzi*, Ein Fassadenprojekt für die Kirche der Wiener Dominikaner?, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, LV–LVI, Wien 2007, pp. 267–280.

60 For the interior decoration of the Dominican church in Vienna see: *Edmund M. Prantner OP*, Die Dominikanerkirche in Wien, Wien 1912.– *Iby* (cit. note 59).– *Isnard W. Frank OP*, Dominikanerkirche Maria Rotunda in Wien, Regensburg 2011. Prantner and Frank's church guides refer to the artist as François Roettiers, but according to my view he cannot be identical with the author of the Saint Vincent Ferrer chapel. It seems to me, rather, that this artist was also active in the Jesuit church (Kirche am Hof), in the chapel dedicated to the Eucharist, where the figure-types, their draperies and gestures are closest to those visible in the Saint Catherine chapel. While almost every scene depicted on the walls of the Saint Catherine chapel follows the series of etchings by Vanni and de Jode, the scene representing the "Mystical wedding of Saint Catherine" was rather inspired by Peter Paul Rubens, as the figure of Kind David playing a harp betrays. See: *Nora de Poorter*, The Eucharist series. I-II [Corpus Rubenianum II], Brussels 1978, I, pp. 280–282 (*King David playing a harp*. Oil on panel, 45 × 66 cm. Merion, Barnes Foundation, no. 812).

61 *Pecci* (cit. note 55), pp. 158 f. (Vita, book II. chap. VI, cap. 2–7).

62 Vita, book II, chap. VI, cap. 7.

63 Vita, book II, chap. IV, cap. 9.

64 Her official biography was written by the Dominican *Leonard Hansen*, Vita S. Rosae Virginis (1664, 1671).– The author was teaching theology in Vienna 1638, before being transferred to Rome. See: *Ann W. Astell*, Eating Beauty. The Eucharist and the Spiritual Arts of the Middle Ages, Ithaca-London 2006, pp. 171–189.



Fig. 18: Saint Catherine of Siena's vision, Ceiling painting of the saint's chapel in the Santa Maria Rotunda Dominican church in Vienna

them in a new context, as in the case of the Ährenkruzifix in the former Trinitarian church in Vienna and in the Barmherzigenkirche in Graz. Religious orders such as the Dominicans in Austria and Hungary, surviving in extremely difficult circumstances caused by Protestantism and

Turkish domination,⁶⁵ had an interest in emphasizing their own traditions and particular forms of devotion (such as the adoration of the Holy Rosary) as well as the activity of their members, such as Saint Catherine of Siena and her devotion to the Holy Blood.

65 *Isnard W. Frank OP, Zur Errichtung der Österreichisch- Ungarischen Dominikanerprovinz. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts und zu ihrer Vorgeschichte (1569–1704)*, in: *Archivum Fratrum Praedicatorum*, XLIII, Rome 1973, pp. 287–341.

Spätmittelalterliche böhmische Sepulkralstruktur aus Adneter Marmor*

Künstlerische Form (Jan Chlíbač)

Die hoffnungsvolle Blüte der mittelalterlichen Grabskulptur in Böhmen in der Regierungszeit Karls IV. und seines Sohnes Wenzels IV. wurde durch die hussitische Revolution (1419–1434) und die anschließende utraquistische Ideologie gewaltsam beendet. Der Widerstand der utraquistischen Partei, die das Abendmahl in beiderlei Gestalt forderte (*sub utraque specie*), gegen die majestätischen, skulptural gestalteten Grabmäler äußerte sich in verschiedenen Formen: am häufigsten durch Kritik und Verurteilung in Predigten und Traktaten der Haupttheologen und Ideologen der utraquistischen Partei, aber auch durch ihre direkte Zerstörung. Das prachtvolle Grabmal war ein Synonym für den maßlosen menschlichen Stolz. Der Widerstand gegen Grabmonumente und pompöse Begräbnisriten hat allerdings eine lange Genese und ist für eine Reihe von Reformbewegungen im Mittelalter kennzeichnend.

In der Zerstörung von Grabmälern in der Frühphase des Hussitentums spielte sicherlich die respektierte Führungspersönlichkeit des Magisters Jan Hus eine inspirierende Rolle, vor allem seine zwei Reden, „*Facto prandio in die animarum*“ vom 2. November 1410 und die Synodialpredigt zu den Worten „*Dixit Martha ad Jesum*“ aus dem 1. Kapitel des Evangeliums nach Johannes vom 3. November 1411.¹ Ein grundlegender Akt war dann wahrscheinlich die Zerstörung des monumentalen Grabmals vom Baldachintyp des Prager Erzbischofs Albík von Uničov († 1427) in St. Maria Na Louži (St. Maria auf der Laken) in der Prager Altstadt, die zweifellos von Hus' Predigten beeinflusst wurde. Der Erzbischof hatte es noch während seiner Leb-

zeiten errichten lassen und eine fanatisierte Menschenmenge zerstörte das Grabmonument im August 1419.

Die Zerstörung von Prunkgrabmälern wurde ab diesem Zeitpunkt ein nicht wegzudenkender Bestandteil des hussitischen Ikonoklasmus; im folgenden Jahr 1420 wurde das Zisterzienserkloster Aula regia (Königsaal) in Zbraslav unweit von Prag einschließlich der königlichen Grablege, in welcher auch der Leichnam der Přemyslidin Elisabeth, Mutter Karls IV. lag, zerstört. Der Umgang mit Sepulkralskulptur stellte eine wichtige Konstante der kritischen Haltung der führenden utraquistischen Ideologen gegenüber dem Kunstwerk im Allgemeinen dar. Wahrscheinlich bedeutete die Plünderung der königlichen Grablege im Kloster Zbraslav (Königsaal) 1420 in der Zeit der hussitischen Revolution eine grundsätzliche Wende in der Beziehung zum Totenkult sowie gegenüber dem Sepulkralwerk als solchem.

Die utraquistische Ideologie war durch ihre Kritik prunkvoller, skulptural geschmückter Grabmäler ein Hindernis für qualitätsvolle Produktion in diesem Bereich der Bildhauerei, die umgekehrt bei katholischem Adel und hohem Klerus Anklang fand. In diesem Zusammenhang hat es den Anschein, dass künstlerisch anspruchsvoll aufgefasste, insbesondere dann figürliche Grabmäler in ihrer Zeit ein spezifischer, künstlerischer Ausdruck des Katholizismus waren. Den Utraquisten, welche die Mehrheit der Einwohner des Königreichs Böhmen bildeten, genügte umgekehrt bloß eine einfache, nur mit dem Wappen als Symbol der Familienzugehörigkeit des Verstorbenen geschmückte Grabplatte. Übrigens zeugen nicht nur die häufigen und intensiven kritischen Ausfälle der böhmischen Reformatoren und Utraquisten gegen

* Dieser Text ist ein Ergebnis des geförderten Projekts *Monumenta mortis et memoriae. Sepulkální skulptura ve výtvarném umění českého středověku* (Sepulkralskulptur in der bildenden Kunst des böhmischen Mittelalters) (GAČR, Nr. 18-06201S).

1 *Facto prandio in die animarum*, in: Václav Flajšhans (Hg.), *Mag. Io. Hus, Sermones in Bethlehem 1410–1411*, Praha 1930, S. 25.–
Mistra Jana Husi sebrané spisy I (übersetzt von Milan Svoboda, Einleitung und Erläuterungen von Václav Flajšhans), Praha 1904, S. 226 f.

prunkvolle Grabmäler, sondern insbesondere auch das erhaltene Material selbst davon, dass der Utraquismus ein tatsächliches Hindernis für den Aufschwung der Funeralskulptur war. Aus dem Zeitraum von 1200 bis 1526 haben sich in Böhmen fast 300 Grabmäler erhalten. Nach 1419, also nach dem Beginn der hussitischen Revolution, kam es im Vergleich mit dem vorangegangenen Zeitraum zu einer markanten prozentualen Verschiebung im Verhältnis des Auftretens figuraler zu rein heraldischen Grabmäler gerade zugunsten heraldischer Grabmäler. An der Anzahl erhaltener Denkmäler aus den Jahren von 1419 bis 1526 wird diese Tendenz im Unterschied zum Beispiel zu den deutschen Ländern deutlich. In der hussitischen und nachhussitischen Zeit sowie in der Regierungszeit Georg von Podiebrads (König 1458–1471) stagnierte also unter dem Einfluss der religiösen Situation und der latenten Bilderstürmerei dieser Zweig der Bildhauerei, figürliche Arbeiten entstanden nur in sehr geringer Anzahl und es formte sich keine ausgeprägte lokale Werkstatt, aus denen sepulkrale Arbeiten höherer Qualität hätten hervorgehen können. Qualitätsvolle Steinbildhauer wirkten in dieser Zeit in den böhmischen Ländern sehr wenige, die besten emigrierten unter dem Druck der politischen und gesellschaftlichen Situation in die umliegenden katholischen Länder. Ein Aufschwung dieses bildhauerischen Zweiges setzte erst wieder in der Herrschaftszeit der Jagiellondynastie (1471–1526) ein; es muss aber darauf aufmerksam gemacht werden, dass die künstlerisch wertvollsten der in der Jagiellonenzeit geschaffenen Werke entweder importierte Arbeiten waren oder größtenteils von ausländischen Bildhauern geschaffen wurden, die für eine gewisse Zeit in Böhmen tätig waren.

Im transalpinen, mitteleuropäischen Raum spielten seit dem 15. Jahrhundert Werkstätten aus der bayerisch-österreichischen Region in der Produktion von Sepulkralwerken eine wichtige Rolle, wobei das Zentrum der Steinbildhauerwerkstätte in Passau lag. Eine bedeutende Schicht böhmischer Auftraggeber aus Süd- und Ostböhmen – der katholische hohe Adel, der Klerus und später auch reiche Bürger katholischer Städte – orientierte sich am nahen bayerisch-österreichischen Donaugebiet (besonders an Passau), sowohl hinsichtlich Material der Grabmäler, als auch hinsichtlich der künstlerischen Form. Die dortigen Schöpfungen von Grabmonumenten waren berühmt und das niedrige Niveau der lokalen Steinmetzwerkstätten in

Böhmen konnte nicht mit ihnen konkurrieren. Ein Grabmal dieser Provenienz oder wenigstens im „Passauer Stil“ – entweder figürlich oder heraldisch – zu besitzen, war ein Zeichen gesellschaftlichen Prestiges.

Beliebtes Material in den ausgewiesenen süd- und westböhmischen Gebieten war auch Marmor aus den Adneter Steinbrüchen nahe Salzburg. Mit ihm wurde offenbar auch im größeren Umfang gehandelt, entweder schon ausgearbeitet in der Form eines fertigen Grabmals in einigen Werkstätten der bayerisch-österreichischen Region (insbesondere in Passauer Werkstätten) und auf Bestellung nach Böhmen geliefert oder aus dem Salzburger Land als Rohmaterial zur Weiterverarbeitung geliefert. Prag blieb seit Beginn der hussitischen Revolution bis zum Ende der Regierung der Jagiellonen völlig unberührt von den inspirierenden Einflüssen der Passauer Sepulkralskulptur und verlor in der Produktion dieser Werke seine einstige dominante Position. In den übrigen Gebieten Böhmens (außer dem Süden und dem Westen) hat man für die Produktion von Grabplatten nicht mit Adneter Marmor gearbeitet, sondern man verwendete Stein aus lokalen, böhmischen Steinbrüchen, meistens Sandstein, Granit, Pläner Kalkstein oder roten Marmor aus den Steinbrüchen in Slivenec bei Prag.

Vom Handel mit Stein sowie mit fertigen Grabmälern aus der bayerisch-österreichischen Region im spätmittelalterlichen Böhmen in größerem Umfang zeugen archivalische Nachrichten und petrographische Analysen ausgewählter Grabmäler, welche die Herkunft des Bildhauermaterials aus den Adneter Steinbrüchen nachweisen. Bei weiteren Sepulkralwerken, bei denen es aus Denkmalschutzgründen nicht möglich war, eine detailliertere petrographische Analyse durchzuführen, überzeugte eine Stilanalyse von der bayerisch-österreichischen Herkunft.

Grabplatten in der rohen, unbearbeiteten Form oder schon bildhauerisch vollendet, begann man schon im Laufe der 1430er Jahre aus der bayerisch-österreichischen Region nach Süd- und Westböhmen zu importieren. Quellen in tschechischen Archivbeständen, die diesen Handel kartieren, sind zwar bescheiden, trotzdem aber existieren zwei Aufzeichnungen, die diesen Import bezeugen. Der Steinmetzmeister Albrecht teilt am 8. März 1473 aus Linz Heinrich V. von Rosenberg mit, dass 21 bestellte Kugeln für Büchsen fertig seien und dass er auf seinen Auftrag hin eine Grabplatte für ein nicht näher definiertes Grab

bestellt habe: „*Auch genediger herr, als ewr gnad mit mir reden hat lassen vmb ain stain auf das grab, den hab ich bestellt; wolt ewr gnad den haben, so tue mirs ewr gnad zu wissen bei dem poten, zaiger des brieffs. Wolt ir aber den nit haben, so will ich den aim andern verkauffen vnd bitt ewr gnad mir solls gelt zu schicken.*“²

Heinrich V. von Rosenberg (1456–1489), Angehöriger des damals mächtigsten böhmischen Adelsgeschlechts, war in den Jahren 1472–1475 der vierte Regent des Hauses Rosenberg. In der Klosterkirche von Vyšší Brod (Hohenfurth), welche die Hauptgrablege der Rosenberger war, hat sich bloß diese einzige Grabplatte erhalten und nur ausnahmsweise wurden die Rosenberger woanders begraben: der Breslauer Fürstbischof Jost II. von Rosenberg in der Kathedrale St. Johannes in Breslau, Wilhelm von Rosenberg in St. Veit in seiner Residenzstadt Český Krumlov (Böhmisch Krumau), einige Familienmitglieder im Augustinerchorherrenstift St. Ägidius in Třeboň (Wittingau). Heinrich hatte sicherlich nicht seine eigene Grabplatte geplant, er wurde wie die Mehrheit der Rosenberger in der gemeinsamen Gruft mit den übrigen Familienmitgliedern bestattet. Es ist also sehr wahrscheinlich, dass sich Heinrichs Auftrag gerade mit dieser Grabplatte, die wahrscheinlich einst die gemeinsame Rosenbergische Gruft in der Zisterzienserabtei Vyšší Brod bedeckte, identifizieren lässt.³ Im Zentrum der Grabplatte steht das Familiensymbol, der Rosenbergische Reiter in voller Rüstung unter einem Baldachin in der Gestalt eines gotischen Eselsrückens mit Kreuzblume, Stabwerk, Fialen und Krabben. Die Grabplatte feiert Wok von Rosenberg als Gründer des Klosters und zugleich des ganzen Geschlechts der Rosenberger. Auf

Wok verwies die Jahreszahl 1259 auf dem Schwert (heute nicht mehr lesbar), welche das Datum der Klostergründung ist, die zwei Wappen über dem Reiter (eines von Wok, das andere seiner Gattin Hedwig von Schauenberg) und die Inschrift auf der Schriftrolle. Auf das Geschlecht der Rosenberger bezieht sich auch die gemeißelte, am Rand der Platte umlaufende Inschrift, die zugleich die Herkunft der Rosenberger von den italienischen Fürsten Orsini erwähnt, eine Fiktion über die Herkunft der Rosenberger, die im 15. Jahrhundert entstanden ist.⁴ Die künstlerische Ausarbeitung der Grabplatte, der Typ der Rüstung, die architektonischen Motive und der Buchstabentyp reihen das Werk in das letzte Drittel des 15. Jahrhunderts ein und sie entspricht dem sepulkralen Schaffen des bayerisch-österreichischen Gebiets.⁵

Die zweite erhaltene Nachricht informiert uns darüber, dass Meister Hans aus dem oberösterreichischen Städtchen Haslach an der Mühl aus dem Nachlass des Rosenbergischen Fischmeisters Nikolaus Slepíčka von Nažice († 1512) für „*einen Marmorstein für ein Grab*“ eine Bezahlung erhielt, der von Haslach für das Grab des Fischmeisters in der Kirche St. Veit in Český Krumlov importiert worden war. Die Herrschaft Haslach besaß Peter I. von Rosenberg seit 1341 und 1599 wurde sie dann von Peter Wok von Rosenberg dem Passauer Bischof verkauft.⁶ Meister Hans kann man offensichtlich mit Hanns Getzinger identifizieren, Architekt, Baumeister und Steinmetz, der gerade aus Haslach stammte, aus der Stadt, die damals Teil des Familienbesitzes der Rosenberger war und wo er für eine gewisse Zeit den Bau der Pfarrkirche leitete.⁷ Die Bauhütte, an deren Spitze er stand, hatte ihren Sitz in

2 Diese Mitteilung (jetzt im Státní oblastní archiv v Třeboni / Staatliches Regionalarchiv Třeboň) publizierte ohne nähere Interpretation: *František Mareš*, Materialie k dějinám umění, uměleckého průmyslu a podobným, in: *Památky archeologické*, XVI, 1893, S. 297.

3 Zu Albrechts wahrscheinlicher Autorschaft der Rosenbergischen Grabplatte siehe: *Jan Chlíbač*, Rožmberský náhrobek, in: *Jan Chlíbač / Jiří Roháčček*, Sepulkrální skulptura jagellonského období v Čechách, Praha 2011, S. 85 f.– *Jan Chlíbač*, The Rosenberg Tombstone, in: *Jan Chlíbač / Jiří Roháčček*, Figure & Lettering. Sepulchral Sculpture of the Jagiellonian Period in Bohemia, Praha 2014, S. 103.

4 Zur Inschrift siehe den weiteren Text dieser Studie.

5 Einige ähnliche architektonische Motive der Rosenbergischen Grabplatten gibt es auf der Grabplatte der Adelheid von Aichberg (†1467; Passau, Domhof, Sakristei) – Abb. 74, in: Christine Steininger (Hg.), *Die Inschriften der Stadt Passau bis zum Stadtbrand von 1662*, Wiesbaden 2006 (Die Deutschen Inschriften 67), oder auf der Marmorgrabplatte mit Eytzingerwappen (2. Hälfte 15. Jahrhundert, Retz, Dominikanerkirche).

6 Diese Nachricht führte an: *Hynek Gross*, Mikuláše Slepíčky závěť a její vykonání (1512), in: *Archiv český*, XXI, 1903, S. 495, 497.– Zu dieser Angabe: *Jan Chlíbač*, Poznámky k figurálnímu sepulkrálnímu sochařství jagellonské doby, in: Dalibor Párix / Jiří Roháčček (Hgg.), *Epigraphica & Sepulcralia* 1, Praha 2005, S. 87, 93.

7 Den Meister Hanse von Haslach identifizierten mit Hanns Getzinger: *Robert Šimůnek / Roman Lavička*, Páni z Rožmberka 1250–1520. Jižní Čechy ve středověku, České Budějovice 2011, S. 191.

Český Krumlov, Getzinger selbst wirkte zum Beispiel auch am Bau der Kirchen in Chvalšiny (Kalsching), Zátoň (Ottau) und Rožmberk nad Vltavou (Rosenberg an der Moldau). Von der künstlerischen Gestalt der erwähnten, nicht erhaltenen Grabplatte des rosenbergischen Fischmeisters kann man sich heute leider keine Vorstellung mehr machen, nichtsdestoweniger ist auch diese Nachricht ein Beleg für den Transport von Steinen für Sepulkralzwecke aus dem österreichischem Gebiet. Sicherlich handelte es sich um einen Block aus Adneter Marmor, aus dem übrigens mehrere Epitaphien an den Innenwänden der Pfarrkirche in Haslach bestehen.

Die Produktion von Sepulkralwerken bildete im 15. Jahrhundert und im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts im österreichischen und bayerischen Gebiet mehr oder weniger ein einheitliches, stilistisches Ganzes. Deswegen ist es oft nicht einfach, ohne archivalische Quellen genau zu bestimmen, ob eine Grabplatte aus österreichischen oder bayerischen (insbesondere Passauer) Werkstätten stammt. Alle folgenden, in diesem Text präsentierte Werke, verbindet jedoch die gemeinsame Steinart des Adneter Marmors.⁸ Als Material für bildhauerische Arbeiten erscheint es in einem relativ ausgedehnten Gebiet Böhmens, von der Grenzregion zu Österreich und Bayern bis nach Ostböhmen (Trhová Kamenice) und den nördlichen Teil Südböhmens (Bechyně).

Der erhaltene Bestand umfasst figürliche oder rein heraldische Arbeiten, dessen einzelne Werke alle die grundlegenden, charakteristischen Kennzeichen der bayerisch-österreichischen (besonders der Passauer) Produktion von Grabskulptur tragen: Außer dem schon erwähnten Material ist das die Betonung der ornamentalen Ausführung der Komposition, die graphisch präzise Ausarbeitung der skulpturalen Masse und eine häufige Anwendung

vegetabler Dekorationsmotive besonders bei Arbeiten aus dem Zeitabschnitt 1500–1530. Typisch sind zum Beispiel Astwerkbögen, welche eigene Bildfelder auf der Grabplatte abgrenzen. Der grundlegende künstlerische Beitrag der österreichisch-bayerischen Produktion von *figürlichen* Grabplatten ist allerdings die Tatsache, dass dieser Zweig der Skulptur half, in Böhmen das Porträt als Thema zu formieren und sich schrittweise vom mittelalterlichen, normativen Typ zu emanzipieren. Der präsentierte Bestand enthält sowohl Arbeiten von erstklassiger bildhauerischer Qualität als auch Werke der üblichen Produktion.

Schon in den 30er Jahren des 15. Jahrhunderts wurden zwei heraldische Grabplatten geschaffen, welche die Gräber katholischer Adeligen bedeckten. Der ältere von ihnen ist die Grabplatte des Beneš von Kocourov († 1419, Trhová Kamenice, Kirche St. Philipp und Jakob), den sein Sohn Přibyslav, Abt des Prämonstratenserklosters Louka (Klosterbruck) bei Znojmo (Znaim) in Auftrag gab, wie aus der Grabinschrift hervorgeht. Přibyslav war ein sehr tatkräftiger Abt, der bald nachdem Louka 1425 von einem hussitischen Heer zerstört worden war, das ganze Areal schrittweise erneuerte. Mit der Grabplatte wollte er also nicht nur seinen Vater rühmen, sondern auch sich selbst und das ganze Geschlecht. Louka liegt an der mährisch-österreichischen Grenze und zwischen Znaim und Österreich existierten über Jahrhunderte intensive kulturelle Kontakte. Aus dieser Tatsache, aber auch hinsichtlich der künstlerischen Seite der Grabplatte kann man schließen, dass es sich offensichtlich um einen Import aus der österreichisch-bayerischen Region handelte. Přibyslav ließ also in einer der führenden Werkstätte des genannten Gebiets eine Grabplatte für sich und seinen Vater herstellen und danach ins weit entfernte, in Ostböhmen liegende Trhová Kamenice transportieren.

8 Die Steinart – Adneter Marmor – wurde bei einer Reihe der hier präsentierten, in Böhmen erhaltenen Grabplatten schon in der Vergangenheit bestimmt. Bei einer Reihe weiterer (Grabplatte der Magdalena von Gleichen, Kreuzgrabplatte aus Horšovský Týn (Bischofteinitz), Grabplatte der Elisabeth Švihovská, des Victorin von Seeberg, des Andreas Robmhap von Suchá und Diepolds von Riesenberg) hat Zdeněk Štaffen den Stein mit einer petrographischen Analyse neu als Adneter Marmor bestimmt. Štaffen führte die petrographische Analyse dieser Grabplattensteine auf Grundlage der Auswertung eines Schiffs mit einem Polarisationsmikroskop durch. Seine Ergebnisse besprach er mit Farkas Pintér (Universität Tübingen), Fachmann für die Problematik des Adneter Marmors. Die in diesem Text publizierten Grabplatten von Půta Švihovský (Horažďovice) und von Ladislav von Sternberg (Bechyně) konnten in Anbetracht des Denkmalschutzes nur visuell begutachtet werden. Auch das Material dieser Grabplatten hält er mit größter Wahrscheinlichkeit für Adneter Marmor. Die petrographischen Berichte von Štaffen sind Bestandteil der vorbereitenden Materialien zu meinem geförderten Projekt „Monumenta mortis et memoriae. Sepulkrální skulptura ve výtvarném umění českého středověku (Monumenta mortis et memoriae. Sepulkralskulptur in der bildenden Kunst des böhmischen Mittelalters)“.

Eine gleichartige Arbeit, soweit es um die bildhauerische Bearbeitung und die Komposition geht, ist die Grabplatte von Bušek Calta von Kamenná hora († 1433), Parteigänger Kaiser Sigismunds von Luxemburg (Rabštejn nad Střelou [Rabenstein an der Schnella], Klosterkirche Maria von den Sieben Schmerzen; ursprünglich in der 1792 abgebrochenen Matthäuskirche). Auch diese Grabplatte ist ein Import, geschaffen wahrscheinlich in einer der Passauer Werkstätten.

Die Stilphase beider zitierten Grabplatten repräsentiert in der Passauer Produktion zum Beispiel die Grabplatte von Anna und Stephan Kunstmann von 1425 im Passauer Dom oder Johanna von Preysing († 1442, Passau, Domhof, Ortenburgkapelle).⁹

In Böhmen hat sich kein Beispiel eines frühen Imports bayerischer figürlicher Skulptur erhalten. Dabei reflektiert gerade sie in ihrem Realismus die neuen Tendenzen des niederländischen gemalten Porträts der Eyck'schen Stilphase. Solche Sepulkralwerke sind zum Beispiel die Grabplatte des Propstes Jakobus Hinderkircher († 1420) in der Klosterkirche Gars am Inn oder die Grabplatte Ulrich Kastenmayrs († 1431) in der St. Jakobskirche in Straubing. Das erste Beispiel einer nachhussitischen Grabskulptur, wo die Tendenz zum Porträtrealismus klar ersichtlich ist, ist die Grabplatte des Abts von Vyšší Brod Paul I. von Kapellen († 1463), eine herausragende Arbeit eines österreichischen oder bayerischen Meisters (Vyšší Brod [Hohenfurth], Zisterzienserabtei). Es ist nicht völlig klar, ob der Abt aus dem oberösterreichischen Geschlecht der Herren „von Kapellen“ stammt oder aus dem Dorf Kapličky (Kapellen) in der Nähe von Vyšší Brod, was wahrscheinlicher ist, denn auf seiner Grabplatte fehlt nämlich sein Familienwappen.¹⁰

Die ursprünglich im Kapitelsaal, jetzt im Kreuzgang des Klosters aufbewahrte Grabplatte zeigt den Abt als Toten, den Kopf mit geschlossenen Augen auf einem Kissen liegend, mit den Attributen seiner Stellung – mit Mitra und Abtsstab. Die bildhauerische Ausgestaltung dieser Grabplatte ist in der böhmischen Grabskulptur völlig

ungewöhnlich: sie kombiniert die Technik des Gravierens (Kleidung, Mitra, Abtsstab) mit der plastischen Auffassung des Gesichts des Abtes im Flachrelief. Diese skulpturale Auffassung der Figur erscheint aber in der Grabskulptur vor allem in Bayern, es gibt zum Beispiel einige Grabplatten von Geistlichen vom Ende des 14. bis zum 15. Jahrhundert dieser Art im Kreuzgang des Doms zu Freising.¹¹

Eine weitere Arbeit, bei der die petrographische Analyse die Herkunft des Materials aus den Adneter Steinbrüchen nachgewiesen werden kann, ist die Grabplatte von Heinrich von Stráž († 1466), die ein Bestandteil der Familiengrablege der Herren von Stráž in der Kirche St. Peter und Paul in Stráž nad Nežárkou ist. Heinrich unterstützte zuerst die Hussiten, später die Wahl Albrechts II. von Habsburg († 1439) zum König von Böhmen. Zu späterer Zeit war er Obersthofmeister Georgs von Podiebrad, der ihn häufig mit ausländischen diplomatischen Missionen betraute. Heinrich nahm an einer Pilgerreise nach Jerusalem teil und war Träger eines Ordens des Jerusalemer Heers, womit vielleicht der Orden der Ritter vom Heiligen Grabe zu Jerusalem gemeint ist. Die Grabplatte stellt im Flachrelief den betenden Heinrich dar, der auf einer Stufe über dem Wappen mit der fünfblättrigen Rose kniet. Heinrichs plastisch gestaltetes Gesicht ist schematisch aufgefasst, ohne Porträtcharakter. Einige Partien (am Kopf und an der Rüstung, z. B. die Haarwellen, die Gürtelschnalle usw.) sind graviert. Die in die Wand der Grabkapelle des Erzengel Michaels eingemauerte Grabplatte bildete ursprünglich die Deckplatte einer Sandsteintumba, deren mit Dreipassbögen geschmückter Kasten in dieser Kapelle als Altarmensa diente. Sofern es um das Kompositionsschema geht, ist die Grabplatte – wahrscheinlich eine Arbeit einer der österreichischen Werkstätten aus den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts – ein Beispiel des inspirierenden Einflusses des Epitaphs auf die Sepulkralskulptur: Mit der Komposition eines Epitaphs verbindet die Grabplatte besonders die kniende Stellung des Verstorbenen und die Dreiviertelansicht des Kopfes.

9 Die Inschriften der Stadt Passau (zit. Anm. 5) Abb. 63.– <http://www.inschriften.net/stadt-passau/inschrift/nr/di067-0134.html#content> (30.8.2020), Abb. 134.

10 *Dominik Kaindl*, *Dějiny kláštera Vyšší Brod v Čechách*, Vyšší Brod 2016, S. 146.

11 Es handelt sich zum Beispiel um die Grabplatten der Domherren Heinrich Sätzler († 1388), Franz Falk von Falkenstein († 1394), Friedrich Stauthamer († 1436).

Eine ziemlich rustikale Arbeit, abgeleitet von bayerischen Vorbildern, ist die figürliche Grabplatte des Abtes Thomas II. († 1493) von Vyšší Brod stammend aus dem Geschlecht der Herren Hohenfurther von Wels. Das bezeugt das Familienwappen, welches zusammen mit dem Wappen des Klosters Vyšší Brod in die Grabplatte eingehauen wurde.¹² Sie geht von der Komposition solcher bayerischen Werke wie die Grabplatte von Johann III. Puer († 1463) in der Zisterzienserklösterkirche Aldersbach aus.¹³

Eine qualitätsvolle Arbeit einer der Passauer Werkstätten ist die heraldische Grabplatte von Sebastian d. Jüngeren von Ortenburg († 1483) (Rabštejn nad Střelou [Rabenstein an der Schnellaj], Kirche zu den Sieben Schmerzen Mariens; ursprünglich in St. Matthäus, abgerissen 1792). Hinsichtlich der künstlerischen Seite hat die Grabplatte in der bayerischen Region mehr Analogien; auch ist das Geschlecht der Ortenburg bayerischen Ursprungs.

Eine bildhauerisch außergewöhnliche Arbeit ist die Grabplatte der Magdalena von Gleichen, die dritte Gemahlin des katholischen, südböhmischen Oligarchen Heinrich IV. von Neuhaus (Jindřichův Hradec [Neuhaus], Minoritenklösterkirche hl. Johannes d. Täufer). In der Mitte der Platte befindet sich Magdalenas Familienwappen, auf dem insbesondere das Helmkleinod, gebildet von einem Löwen mit reich ausgearbeiteter Mähne herausragt. In den oberen Ecken sind zwei Schildträger mit Komponenten von Heinrichs Wappen. In der Individualisierung ihrer Gesichter liegt die größte künstlerische Wirkungskraft der Grabplatte. Der Vergleich mit zeitgenössischen Werken Passauer Provenienz erweist klar den künstlerischen Ursprung der Platte aus einer der Passauer Werkstätten.

Zu den außergewöhnlichen Arbeiten gehört auch die Grabplatte von Půta Švihovský von Riesenberg († 1504) (Horažďovice, Kirche zum Erzengel Michael des ehemaligen Klosters der Franziskaner-Observanten). Mit seinen einzelnen, untereinander verbundenen ikonographischen Motiven symbolisiert er Půtas staatliche Funktion, seine Beziehung zum Orden der Franziskaner-Observanten als

Beschützer des Ordens, aber auch als Verteidiger des Glaubens allgemein und den Weg zur Erlösung.¹⁴

Půta bekleidete den Posten des obersten Richters des Königreichs Böhmen, *Judex Regni*. Die Sonne auf dem Knauf seines Schwerts macht im Sinne von Malachias Prophezeiung über die Sonne der Gerechtigkeit (Kap. 4,2) auf Půtas staatlichen Rang aufmerksam. Die Sonne und ihr Licht wirkt hier allerdings auch als Symbol der Erlösung gemäß der Offenbarung des Johannes (Kap. 21,24) und verweist auch auf die traditionell im Franziskanerorden verankerte Sonnensymbolik (den Sonnengesang des hl. Franz von Assisi; die Sonnenscheibe mit dem Christusmonogramm *yhs*, Symbol des hl. Bernhardin von Siena usw.). Das Schapel kann auch ein Symbol der Gerechtigkeit, ein symbolischer Schmuck bei Eintritt des Verstorbenen in das himmlische Königreich sein. Das in der mittelalterlichen Sepulkralskulptur sehr oft vorkommende Motiv des Löwen stellt Würde, Stärke und Macht dar, kann aber auch gedemütigten Stolz und Hochmut symbolisieren. Seine Rolle spielt hier auch das etwas inhomogen in die Grabinschrift eingefügte bernhardinische Christusmonogramm *yhs* (jedoch ohne Sonnenscheibe), das Půtas Beziehung zum Franziskaner-Observanten-Orden betont.

Die Komposition und die künstlerische Ausarbeitung verweisen dieses Werk in den Passauer Umkreis. Außer den schon erwähnten charakteristischen Merkmalen der Passauer Produktion ist das auch die Technik der Inkrustation mit weißem Marmor, die in Bayern ab dem 14. Jahrhundert eine lange Tradition entfaltete. In diesem Sinne kann man zum Beispiel die Grabplatte Hiltprands von Massenhausen († 1347) und Arnolds IV. von Massenhausen († 1359) im Dom zu Freising anführen. Im Passauer Dom erscheint zum Beispiel die Grabplatte von Hermann Simwech († 1363) mit weißer Marmorinkrustation. Von den Passauer Künstlern Anfang des 16. Jahrhunderts verwendete sie insbesondere Jörg Gartner, der führende Meister der Sepulkralskulptur dieser Zeit, wie zum Beispiel das Epitaph Mautners von Katzenberg in der Spitalkirche von Burghausen bezeugt.

12 Die Grabplatte, der sich ursprünglich im Kapitelsaal des Klosters befand, ist jetzt im Kreuzgang platziert.

13 Abb. 56, in: *Ramona Baltolu / Christine Steining*, Die Inschriften des Landkreises Passau bis 1650 II. Die heute zum Landkreis gehörigen Teile der ehemaligen Bezirksamter Vilshofen und Griesbach, Wiesbaden 2018 (Die Deutschen Inschriften 101).

14 Zur Sepulkralskulptur in den Klöstern des Franziskaner-Observanten-Ordens zum Beispiel *Jan Chlibec*, Some Remarks on the Aristocratic Patronage of Franciscan Observants in Jagiellonian Bohemia, in: Zoë Opačić (Hg.), *Prague and Bohemia. Medieval Art, Architecture and Cultural Exchange in Central Europe*, London 2009, S. 215–228.

Die Inkrustation hat sich allerdings nur auf Půtas Fahne erhalten, aus dem Schild und den Flügeln des Helms wurden die Einlagen schon herausgebrochen. Von Gartners Werken steht die Grabplatte von Tristram Fröschl († 1508) in der Herrenkapelle in Passau Půtas Platte am nächsten, mit der sie sowohl den Gesichtstyp einschließlich des Detailmotivs des Schapels, als auch die fast ziselierter Perfektion der Ausführung und allgemeiner auch die Komposition teilen. Gartners noble Figuren sind aber dynamisch, weit entfernt von der statischen Auffassung des Reliefs in Horažďovice. Půtas Gesicht ist noch kein individualisiertes Porträt, wie es bei den Grabplatten Gartners der Fall ist, sondern ein idealisiertes Antlitz. Die Platte von Horažďovice fällt in den relativ einheitlichen Strom der Passauer Grabskulptur und deswegen ist ihr Schöpfer bislang nur schwer eindeutig zu bestimmen.

Aus derselben Werkstatt stammt wahrscheinlich der Grabplatte von Dobrohost von Ronsperg († 1506) (Poběžovice [Ronsperg], Kirche Mariä-Himmelfahrt). Beide Arbeiten verbindet eine ähnliche bildhauerische Ausarbeitung einiger Details, wie die reiche Helmdecke oder das Astwerk im oberen Teil beider Marmorwerke. Ähnlich sind auch die minutiösen Darstellungen von Tieren, der Löwe bei Půtas Grabplatte und der Widder mit Hirsch beim Monument des Dobrohosts. Beide Verstorbenen verbanden übrigens enge gesellschaftliche und politische Beziehungen mit dem bayerischen Herzog.

Půtas Grabplatte selbst wurde zum Vorbild für einige weitere böhmische Grabplatten, von denen die bedeutendste die von Ladislav von Sternberg († 1521), des Obersten Kanzlers des Königreichs Böhmen, (Bechyně, Kirche Mariä-Himmelfahrt des Klosters der Franziskaner-Observanten) ist.

Sternbergs Grabplatte schuf nach dem Brief von Sternbergs Witwe Anna von Neuhaus 1522 ein aus Lomy (Tieberschlag) bei Kunžak (Königseck) berufener Steinmetz, ein Ort nahe der österreichischen Grenze. Einen Auszug

aus dem Brief paraphrasierte František Teplý, das Original dieser Archivalien, die Teplý zufolge im Archiv von Třeboň aufbewahrt wird, konnte bislang allerdings nicht gefunden werden.¹⁵ Das Werk, das im Unterschied zu Půtas schon ein realistisches bildhauerisches Porträt ist, belegt, dass nach Böhmen auch unbearbeiteter Adneter Marmor zur endgültigen bildhauerischen Bearbeitung eingeführt wurde.

In der Umgebung von Lomy tritt nur Granit auf, aus dem die umfangreiche lokale Steinmetzwerkstatt architektonische Glieder für den Bau der Schlösser in der Umgebung schuf. Wahrscheinlich bestellte sie (wie das Beispiel der Grabplatte von Ladislav von Sternberg zeigt) auch den Adneter Marmor und arbeitete aus ihm Grabplatten für den südböhmischen Adel und reiche Bürger.

Aus derselben hochproduktiven Werkstatt, in der Ladislavs Grabplatte geschaffen wurde, stammen wahrscheinlich auch die zwei heraldischen Grabplatten der Johanna von Riesenberg († 1529), Tochter von Půta Švihovský, sowie Johanns von Sternberg († 1528), welcher der Gatte Johannas und der Bruder des Ladislav war (Bechyně, Kirche Mariä-Himmelfahrt des Klosters der Franziskaner-Observanten). Alle drei Werke weisen nämlich eine ähnliche bildhauerische Bearbeitung und auch Steinart auf. Der Künstler von Ladislavs Grabplatte und der Bildhauer der Grabplatte des Ehepaars, Mitglied derselben Werkstatt, waren persönlich mit dem sepulkralen Schaffen Passaus, beziehungsweise des Donaugebiets, vertraut.

Zu den wertvollsten Sepulkralwerken Böhmens des 16. Jahrhunderts gehört die Grabplatte des Abtes Christoph Knoll († 1542) in der Zisterzienserklosterkirche Vyšší Brod. Es ist die einzige Sepulkralarbeit in Böhmen von der Wende des Spätmittelalters zur Renaissance, die man problemlos mit dem Namen eines konkreten Bildhauers verbinden kann.

Knoll, der in den Jahren 1507–1528 Abt von Vyšší Brod war, stammte aus dem österreichischen Wels und war ein

15 *František Teplý, Dějiny města Jindřichova Hradce 1/2, Jindřichův Hradec 1927, S. 198: „Roku 1522 den Povýšení sv. kříže přivedl posel z Krumlova s listem od paní Anny kameníka z Lomů při Kunžaku a smluveno s ním, aby kámen hrobní na kancléře [Ladlava ze Šternberka † 1521 18. listopadu] udělal. Tito kameníci měli od pradávna dělníci (místo v dílně) v lomech při Kunžaku: nyní víme, že mimo sličné sloupy k arkádám či pavlačím v Telči, Hradci v zámku i městě také náhrobníky robili.“ (Im Jahre 1522, am Tag der Kreuzerhöhung, brachte der Bote aus Český Krumlov mit dem Brief von Frau Anna den Steinmetz aus Lom bei Kunžak und es wurde mit ihm abgesprochen, dass er die Grabplatte für den Kanzler [Ladislav von Sternberg † 1521 18. November] mache. Diese Steinmetze hatten seit uralten Zeiten ihre Werkstätten in den Steinbrüchen von Lom bei Kunžak: jetzt wissen wir, dass sie außer schönen Säulen für Arkaden oder Pawlatschen in Telč, Jindřichův Hradec, im Schloss sowie in der Stadt auch Grabplatten machten.)*

bedeutender Stifter. Durch seine Vermittlung wanderten Werke der Donauschule aus dem Bereich der Tafelmalerei und der Skulptur nach Südböhmen. Auch für die Auswahl seiner figürlichen Grabplatte wandte er sich an das Donaugebiet, an die berühmte Passauer Werkstatt des schon erwähnten Jörg Gartner. Knolls Grabplatte wurde mindestens 21 Jahre vor dem Tode des Abts geschaffen, weil Gartner 1521 in Passau an der Pest starb. Die Grabplatte von Vyšší Brod hat im Kontext von Gartners Schaffen eine eminente Stellung, weil sie in der Serie seiner Grabplatten von Geistlichen die meisten Renaissance motive trägt, besonders auf dem Mittelstreifen der Kasel. Reliefs von Phönixen mit brennendem Nest, Sirenen und Greifen bilden zusammen mit weiteren Motiven eine komplette Struktur von Symbolen, die sich auf den Tod des Abts und die Auferstehung beziehen. Gartners Autorschaft steht außer jedem Zweifel und wird sowohl durch den Vergleich mit den übrigen figuralen Werken als auch durch den Gebrauch von Gartners typischen ornamentalen Buchstaben in Knolls Grabinschrift bestätigt. Die nächsten Arbeiten Gartners sind die Grabplatten des Abtes Johannes Riemer in Aldersbach († 1514) und des Abtes Pankraz Reischl († 1512) in Fürstzell.¹⁶

Eine rustikale Arbeit ist das Epitaph des Priester Mathias Tanczl († 1545) aus der Kirche St. Peter und Paul im Dorf Svěráz (Tveras) unweit von Vyšší Brod, vielleicht die Arbeit eines Bildhauers aus dem oberösterreichischen oder Passauer Gebiet. Es wurde, ähnlich wie Knolls Grabplatte, eine geraume Zeit vor Mathias' Tod, wahrscheinlich in den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts geschaffen. Diese Annahme legt insbesondere die enge Verbindung des Gesichtstyps mit einigen Figuren des Kefermarkter Altars (Kefermarkt, St. Wolfgang) nahe.

Bürgerliche Grabplatten aus Adneter Marmor werden von zwei Arbeiten aus südböhmischen Städten repräsentiert. Die erste Arbeit ist eine Grabplatte des reichen Bürgers Leonardo Panicida aus Jindřichův Hradec (Neuhaus), Tuchzuschneider († 1468), (Jindřichův Hradec, Kloster-

kirche St. Johannes d. Täufer), wo sich ein Vierpass im Schild des eingemeißelten Familienzeichens befindet. Es handelt sich um eine sehr qualitätsvolle Steinmetzarbeit, die vielleicht aus einer österreichischen oder Passauer Werkstatt stammt.

Die zweite Arbeit ist die Grabplatte des Michal Rubik († 1518) und seiner Familie (Český Krumlov [Böhmisch Krumau], St. Veit), dessen Geschlecht aus dem oberösterreichischen Haslach stammte. Rubik arbeitete an Bauten in Český Krumlov, außerhalb der Stadt an der Kirche der Rosenbergischen Hütte in Rožmberk nad Vltavou (Rosenberg an der Moldau) und auf dem Residenzschloss der Herren von Neuhaus in Jindřichův Hradec.

Unterhalb der eingemeißelten deutschen Grabinschrift befinden sich im Relief vier Schilde mit Steinmetzzeichen. Der obere, mit den begleitenden Initialen „MR“, gehört Michal Rubik, die anderen den übrigen Familienmitgliedern. Das Material der Grabplatte wurde von jeher für „Salzburger Marmor“ gehalten, der Schöpfer der Grabplatte ist wahrscheinlich Michal Rubik selbst. Die Platte hat mehrfach ihren Ort gewechselt: Ihrem Erhaltungszustand nach zu urteilen, war sie zuerst offenbar im Kircheninneren in den Fußboden eingelassen, jetzt ist sie an der Nordwand außen an der Kirche angebracht.¹⁷

Die Herkunft des aus den Adneter Brüchen stammenden roten Marmors wurde nach einer neuesten petrographischen Analyse auch bei einigen weiteren Beispielen der Sepulkralproduktion der Spätgotik-Frührenaissance konstatiert. Solche Arbeiten sind zwei Grabplatten aus der Mariä-Geburt-Kirche in Planá (Plan) bei Marienbad, welcher Bestandteil der Grablege der Herren von Seeberg waren.

Die erste Arbeit ist die heraldische Grabplatte des Victorin von Seeberg († 1500), die zweite Grabplatte seiner Gattin Elisabeth Švihovská von Riesenberg († 1507). Der erhaltene Komplex der hiesigen Familiengrablege hat nicht nur einen künstlerischen, sondern auch einen historischen Wert. Hier wurde nämlich auch Margarete von Kunststadt († 1473)

16 Abb. 61, in: Die Inschriften des Landkreises Passau II (zit. Anm. 13); Abb. 21, in: Volker Liedke, Marginalien zum Werk des Passauer Malers und Bildhauers Jörg Gartner, in: *Ars Bavarica*, LXV/LXVI, 1991, S. 40–64. Zu Knolls Grabplatte zum Beispiel Jan Chlíbec, Bildhauerkunst der Renaissance im rosenbergischen Dominium, in: Martin Gaži – Jaroslav Pánek – Petr Pavelec (Hgg.), *Die Rosenberger. Eine mitteleuropäische Magnatenfamilie*, České Budějovice 2015, S. 472–485 (hier auf S. 473 f.).

17 Rubiks Persönlichkeit widmeten sich ausführlicher Anna Kubíková / Roman Lavička, Kameník Michal Rubik a jeho rodina, in: Martin Gaži – Petr Pavelec (Hgg.), *Český Krumlov. Od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví*, České Budějovice 2010, S. 681–690.



Abb. 1: Die Rosenbergsche Grabplatte, Vyšší Brod (Hohenfurth), Zisterzienserklosterkirche



Abb. 2: Beneš von Kocourov († 1419), Trhová Kamenice, Kirche St. Philipp und Jakob

bestattet, Schwester des Königs Georg von Podiebrad und Gattin von Bohuslav von Seeberg.

Victorins Grabplatte ist eine Arbeit desselben Bildhauers, der auch der Schöpfer der Grabplatte seiner Gattin Elisabeth war. Im Unterschied zu ihrer Grabplatte ist aber Victorins Platte bloß heraldisch, ohne Schildträger; das Familienwappen der Seebergs ist in demselben Typ von Rahmen untergebracht, der einen ähnlich gestalteten gotischen Bogen in der Form eines Eselsrückens bildet und auch die Grabinschrift hat einen deutschen Wortlaut. Elisabeths Familienwappen ist im Zentrum der Platte platziert und wird von der als Relief ausgearbeiteten Figur eines Engels getragen, umrahmt von einem gotischen Bogen in der Form eines Eselsrückens. Dieser Typ von Schildträger ist in der Sepulkralskulptur der Jagiellonenzeit ein Einzelfall, eine nahe Analogie befindet sich aber im Passauer Gebiet. Dieses nahestehende Werk ist die Grabplatte der Apollonia Ottenberger († 1477; Hartkirchen, St. Petrus) mit demselben Typ von Schildträger

in demselben Bogentyp. Beide qualitätsvollen Bildhauerarbeiten sind das Werk eines anonymen Meisters aus dem bayerischen Gebiet.¹⁸

Die letzte Gruppe von Grabplatten (in Horšovský Týn [Bischofteinitz] in Westböhmen und im südböhmischen Velhartice), bei denen durch neueste petrographische Analysen die Herkunft des Marmors aus den Adneter Steinbrüchen nachgewiesen wurde, steht unter dem Einfluss der Witterungsbedingungen praktisch an der Schwelle zur Zerstörung. Zu ihrem künstlerischen Aspekt lassen sich angesichts ihres Zustands leider nur allgemeine Aussagen treffen, sie sind aber ein Beleg für den Handel mit Adneter Marmor und mit fertigen, nach Böhmen importierten Grabplatten.

Die erste Arbeit dieser Gruppe ist die aus der Zeit um 1500 stammende Kreuzgrabplatte aus der Kirche St. Apollinaris in Horšovský Týn (Bischofteinitz), die sekundär außen in die Kirchenfassade versetzt wurde. Im rechteckigen Feld der Platte ist das Relief eines monumentalen Kreuzes,

18 Abb. 71, in: Die Inschriften des Landkreises Passau II (zit. Anm. 5).



Abb. 3: Bušek Calta von Kamenná hora († 1433), Rabštejn nad Střelou (Rabenstein an der Schnella), Klosterkirche Maria von den Sieben Schmerzen



Abb. 4: Abt Paul I. von Kapellen († 1463), Vyšší Brod (Hohenfurth), Zisterzienserabtei

in dessen unterem Teil sich zwei unleserliche Wappen befinden. Entlang des Rands der Platte läuft die eingemeißelte, mittlerweile unleserliche Grabinschrift um, die auch an ihrer oberen Stirnseite angebracht ist. Trotz der starken Zerstörung des Steins ist es offensichtlich, dass es sich um eine hochqualitative steinbildhauerische Arbeit handelt. In Anbetracht der Qualität der Ausarbeitung kann man annehmen, dass die Grabplatte schon fertig nach Horšovský Týn importiert wurde. Ein ähnliches Exemplar befindet sich im Minoritenkloster in Jindřichův Hradec, wobei es sich wahrscheinlich auch in diesem Falle um einen bayerischen Import handelt.

Weitere Grabplatten dieser Gruppe, stark beschädigt durch Abtreten und Witterungseinflüsse, beziehen sich auf die Grablege in der Mariä-Geburt-Kirche in Velhartice, wo sie sich noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts an ihrem ursprünglichen Ort befanden, eingelassen in den Fußboden der Kirche vor dem Hochaltar.

Die älteste Arbeit der Grablege ist die heraldische Grabplatte Diepolds von Rosenberg († 1474) und seiner Frau Katharina von Lamberg († 1470). Diepold – Besitzer von

Velhartice – bekleidete die bedeutende Funktion des Burggrafen der Prager Burg und wählte die Kirche in Velhartice als Familiengrablege. Auf der Grabplatte kann man heute nur mit Mühe die Umrise des Familienwappens beider Ehegatten erkennen: Diepolds Schild war, dem erkennbaren eingetieften Streifen zufolge, vielleicht ursprünglich mit weißem Marmor eingelegt, wie es bei der Grabplatte von Půta Švihovský in Horažďovice der Fall ist. Diese Weise der Einlegearbeit wurde insbesondere bei bayerischen Grabplatten verwendet. Man kann also erwägen, ob die fertige Grabplatte ein Import aus Bayern war.

Eine weitere Arbeit ist die sekundär in die Mauer im Kircheninneren eingemauerte, heraldische Grabplatte von Diepolds Sohn Wilhelm von Rosenberg († 1505). Wilhelms Familienwappen ist gesäumt von einem Astwerkbogen in der Form eines Eselsrückens; er ist von einem ähnlichen Typ wie bei der Grabplatte von Půta Švihovský und von Dobrohost von Ronsperg. Auch trotz der starken Beschädigung der Platte ist die hohe, von der zeitgenössischen böhmischen Produktion abweichende Qualität der bildhauerischen Bearbeitung ersichtlich. Sie wurde



Abb. 5: Heinrich von Stráž († 1466), Stráž nad Nežárkou, Kirche St. Peter und Paul



Abb. 6: Abt Thomas II. († 1493), Vyšší Brod (Hohenfurth), Zisterzienserabtei

offensichtlich in einer der Passauer Werkstätten geschaffen. Bei dieser Platte ist bislang keine petrographische Analyse durchgeführt worden, man kann aber vermuten – vor allem nach der Analyse des Steins bei den übrigen Velharticer Grabplatten – , dass es sich hier gleichfalls um Adneter Marmor handelt.¹⁹ Der kunstliebende Wilhelm ließ die ganze Kirche umbauen und neu mit Kunstwerken ausstatten, einschließlich des sogenannten Altars von Velhartice (Nationalgalerie Prag), eine bayerische Arbeit aus der Zeit um 1490.

Die jüngste der verfolgten Arbeiten der Gruppe ist die heraldische Grabplatte des Andreas Robmhap von Suchá († 1523). Auch trotz der starken Beschädigung durch Witterungseinflüsse ist offenkundig, dass es sich um eine qualitätsvolle Steinmetzarbeit mit reicher, präzise gemeißelter, dekorativer herunterwallender Helmdecke handelt. Aus derselben, vielleicht bayerischen Steinmetzwerkstatt stammt auch die Grabplatte eines weiteren Familien-

mitglieds, von Caspar Robmhap († 1523) im Dominikanerkloster in České Budějovice (Budweis). Beide Grabplatten haben dieselbe Komposition und Ausarbeitungsweise. Alle angeführten Beispiele belegen den relativ intensiven Handel mit Adneter Marmor sowie mit bildhauerisch ausgearbeiteten Grabplatten dieser Steinart. Man kann annehmen, dass die weitere petrographische Untersuchung auf dem Gebiet Böhmens unsere Vorstellung vom internationalen Handel mit Arbeiten aus diesem Material erweitert.

Inschriften (Jiří Roháček)

Von den 25 im kunsthistorischen Teil behandelten Grabplatten war nur die Kreuzgrabplatte in Jindřichův Hradec (23)²⁰ ohne inschriftliche Begleitung. Die übrigen Grabplatten trugen eine begleitende Inschrift und mit Ausnahme der Grabplatte mit Kreuz aus Horšovský Týn (22)

19 Dieser Typ von Grabplatte tritt in der Passauer Produktion häufiger auf. Ein Beispiel ist die Grabplatte aus der Zeit um 1510, die einst die Gruft des Geschlechts der Mautner abdeckte (Burghausen, Spitalkirche).

20 Die Nummern verweisen auf die Abbildungsnummern und zugleich auf die Nummerierung der Inschriften im Anhang.



Abb. 7: Sebastian von Ortenburg († 1483), Rabštejn nad Střelou (Rabenstein an der Schnella), Kirche zu den Sieben Schmerzen Mariens

sind diese Inschriften fast vollständig erhalten. Nähern wir uns eingangs einer allgemeinen statistischen Bewertung der äußeren und inneren Merkmale des Bestands als Ganzes. Meistens handelt es sich um Umschriften mit dem Buchstabenfuß nach innen gerichtet, was der funktionalen Bestimmung der Mehrheit von ihnen als Grabplatten entspricht. Die Deckplatten der Rosenbergschen Gruft, der Tumba der Magdalena von Gleichen und der Tumba Pütas Švihovský (1, 8, 9) haben die übliche Lösung wegen der Lesbarkeit der Inschrift bei der ursprünglichen, horizontalen Anbringung, d. h. mit dem Buchstabenfuß nach außen auf abgeschrägtem Rand. Die Grabplatte des Heinrich von Stráž (5), die ursprünglich ebenfalls die Deckplatte einer Tumba war, hat aber eine Orientierung der Inschrift nach innen ohne abgeschrägten Rand, d. h. wie bei Grabplatten, was bei Deckplatten von Tumben ein relativ seltenes, freilich mögliches Phänomen ist. Die Umschrift der Grabplatte von Sebastian zu Ortenburg (7) setzt sich mit weiteren fünf Zeilen im oberen Teil der Platte fort, die Inschrift auf der Grabplatte mit dem Kreuz in Horšovský Týn (22) mit drei Zeilen, die Grabplatte des Abtes Knoll (16) hat in der



Abb. 8: Magdalena von Gleichen († 1492), Jindřichův Hradec (Neuhaus), Minoritenklosterkirche St. Johannes d. Täufer

Plattenfläche auf dem Manipel über der linken Hand eine kurze Fürbitte an Maria, die Hauptinschrift ist aber umlaufend. Eine Inschrift in parallelen Zeilen in der Plattenfläche erscheint schrittweise auf den untersuchten Grabplatten erst am Ende der 1520er Jahre auf den Grabplatten des Johann von Sternberg, der Johanna von Riesenberg, des Mathias Tanczl, der Familie von Michal Rubik, Diepolts von Riesenburg und der Katharina von Lamberg und der beiden Angehörigen des Geschlechts der Robmhap (14, 15, 17, 19, 24, 26, 27). Das Epitaph des Mathias Tanczl wird überdies von Inschriften auf Schriftbändern um das Relief des hl. Petrus an der unteren Leiste der Platte ergänzt.

Sprachliche dominiert Latein (1–6, 8, 9, 12, 13, 16–18, 24–26), was außer seinem allgemeinen Übergewicht im gegebenen Zeitraum in Böhmen auch durch die Verwurzelung der Mehrheit der Auftraggeber im höheren Adel und in der Kirche gegeben ist. Die erste deutschsprachige Inschrift erscheint auf der Grabplatte des Sebastian zu Ortenburg († 1483, 7) und dann erst im 16. Jahrhundert auf der Grabplatte der Familie von Michal Rubik, von



Abb. 9: Půta Švihovský von Riesenberg († 1504), Horažďovice, Kirche zum Erzengel Michael des ehemaligen Klosters der Franziskaner-Observanten

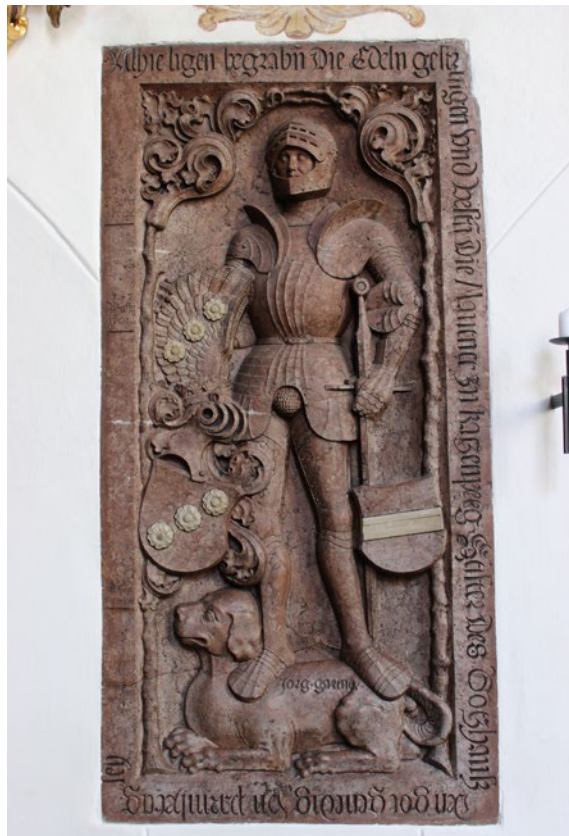


Abb. 10: Mautner von Katzenberg, Burghausen, Spitalkirche

Victorin von Seeberg und von Caspar Robmhap (19, 20, 27). Tschechisch ist ab dem Ende der 1520er Jahre durch Inschriften auf der Bechyner Grabplatte des Johann von Sternberg und der Johanna von Riesenberg vertreten (14, 15), komplett tschechischsprachig war offenbar auch die als Ganzes unleserliche Inschrift auf der Grabplatte mit dem Kreuz in Horšovský Týn (22).

Das Inschriftenformular der Mehrheit der Inschriften folgt, und das unabhängig von der Textsprache, mehr oder weniger konsequent dem Schema des sogenannten Anno-Domini-Formulars mit seinen drei, bzw. vier Hauptteilen, Datierung, Sterbevermerk, unterschiedlich umfangreiche Angaben zur verstorbenen Person und eine Schlussformel im eschatologischen Kontext – durchweg in der Form eines Fürbittegebets für den Verstorbenen oder noch häufiger durch einen Aufruf dazu (2–9, 12–16, 18, 20, 21, 24–26). Eine weitere Angabe, die in den Texten gewöhnlich erscheint, ist der allgemein oder konkreter formulierte Verweis auf den Ort der Bestattung, den man vor der Schlussformel einzuschieben pflegte (2, 4–6, 12, 14–16, 26) oder der vereinzelt auch die Schlussformel ersetzt (6, 9). Wir begegnen auch einer Variante, die nur aus der Datierung,

dem Sterbevermerk und aus den Angaben zur verstorbenen Person zusammengesetzt ist (8, 24). Nur bei zwei Grabplatten (19, 27) finden wir ein (nicht nur) in Böhmen zu dieser Zeit geläufiges alternatives „Hic iacet Formular“, wo sich die Datierung bis in den Schlussteil der mit dem Verweis auf den Bestattungsort beginnenden Inschrift verschiebt. Aus dem oben angedeutete Formularrahmen, der ganz der gängigen Praxis der Zeit entspricht, ragen bloß der nicht völlig eindeutig interpretierbare Text auf der Rosenbergschen Grabplatte heraus (1) und besonders die umfangreiche begleitende Inschrift des Epitaphs von Mathias Tanczl (17). Die eigentliche Datierung besteht meistens aus der Angabe von Jahr und Tag gemäß dem christlichen Kalender (2–5, 7, 8, 13, 18, 24). Eine Datierung mit durchlaufender Tageszählung erscheint erstmals auf der Grabplatte des Dobrohost von Ronsperg (12) und existiert im 16. Jahrhundert dann faktisch paritätisch mit der Datierung nach dem kirchlichen Kalender (14–16, 21). Die Datierung nur nach Jahr finden wir in fünf Fällen: bei der Rosenbergschen Grabplatte (1) und beim Epitaph von Mathias Tanczl (17) handelt es sich um eine nachträgliche Ergänzung des Texts, bei der Grabplatte der Familie Rubik



Abb. 11: Tristram Fröschl von Marzoll († 1508), Passau, Herrenkapelle



Abb. 12: Dobrohost von Ronsperg († 1506), Poběžovice (Ronsperg), Kirche Mariä-Himmelfahrt

(19) um das Entstehungsdatum. Die letzten Beispiele sind dann gewöhnliche, individuelle Inschriften auf den Grabplatten von Abt Paul (4) und von Půta Švihovský (9). In zwei Fällen, bei der Grabplatte von Abt Thomas II. und von Victorin von Seeberg (6, 20), wurde das genaue Todesdatum in der frei gelassenen Stelle der schon während des Lebens des Verstorbenen entstandenen Inschrift nicht ergänzt. Dazu kam es im Gegenteil beim Todesdatum des Abts Knoll (16).

Die Schrift fast aller Inschriften ist die gotische Minuskel, entweder ausgeführt als Relief in einem eingetieften Inschriftenfeld (1 – umlaufende Hauptinschrift²¹, 3, 5, 6, 8, 9, 12, 13, 18, 20) oder durch Einmeißeln (1 – sekundäre Inschrift in der Plattenfläche, 2, 4, 7, 14–17, 21, 22, 24–27). Die Schrift der Inschriften ist von unterschiedlicher formaler Qualität der handwerklichen Ausführung. Es scheint, dass die Technik des Herausmeißeln als Relief größere Möglichkeiten für die Qualität der Ausführung anbietet, in unserem Bestand gilt das aber bei weitem

nicht absolut. Weitere Schriften treten immer nur ein einziges Mal auf. Es handelt sich um die Gotico-Antiqua (Abt Knoll 16 – umlaufende Hauptinschrift), die Kapitalis (sekundäre Inschrift, Fürbitte an Maria, ebenda) und die frühhumanistische Kapitalis bei der Grabplatte der Familie des Steinmetz Rubik (19).

Im Grunde kann man also sagen, dass der erfasste Inschriftenbestand mit seinen äußeren und inneren Merkmalen nicht aus dem mitteleuropäischen Kontext ausschert, es sich im böhmischen Kontext aber um einen überdurchschnittlich qualitätsvollen Bestand handelt, der aber auch in seinen jüngeren Arbeiten noch immer als Ganzes im Bann der spätmittelalterlichen epigraphischen Tradition steht.

Im kunsthistorischen Teil des Beitrags war es möglich, nicht nur durch das verwendete Material, sondern auch durch die Bestimmung der Werkstätten die Mehrheit der erhaltenen Werke einem süddeutschen oder österreichischen Gebiet zuzuordnen. Die Frage in dieser Hinsicht

21 Später ergänzt um einen gemalten Teil.



Abb. 13: Ladislav von Sternberg († 1521), Bechyně, Kirche Mariä-Himmelfahrt des Klosters der Franziskaner-Observanten



Abb. 14: Johann von Sternberg († 1528), Bechyně, Kirche Mariä-Himmelfahrt des Klosters der Franziskaner-Observanten

bleibt aber der Beitrag der Epigraphik. Werkstattzuschreibungen und territoriale Zuweisungen sowie die kontextuelle Bestimmung von Sepulkraldenkmälern sind (nicht nur) im behandelten Zeitraum eine große Herausforderung für die Epigraphik. Bei der Untersuchung der Inschriften von Sepulkraldenkmälern stößt man aber im Zusammenhang mit der Autorschaft eines konkreten Steinmetzes oder einer konkreten Werkstatt auf eine Reihe von Problemen. Dem Idealfall, wenn der Bildhauer auf der Grabplatte

explizit mit dem ganzen Namen erwähnt wird, begegnet man im verfolgten Zeitraum in Böhmen und in Mähren nur vereinzelt²² und im Falle der gleichfalls seltenen Signatur oder Monogramme stößt man auf das Problem der Identifizierung mit einem konkreten bekannten Steinmetz.²³ Die allgemeine Situation ist auch in Mitteleuropa nicht viel besser²⁴ und auch bekannte, sehr produktive Steinmetze signierten ihre Werke bloß selektiv, wie im süddeutschen Raum zum Beispiel Jörg Gartner.²⁵ Im Unterschied zu

22 Vgl. „VLRICH CREVCZ“ auf der Tumba von Johann Lobkowicz von Hassenstein (†1517) im Franziskanerkloster in Kadaň (Kaaßen), zur Tumba mehr Chlábec / Roháček 2014 (zit. Anm. 3), S. 186–197 oder in Mähren die signierten Werken des Jan Milič, siehe zuletzt mehr dazu Hana Myslivečková, *Mors ultima linea rerum. Pozdně gotické a renesanční figurové náhrobní monumenty na Moravě a v českém Slezsku*, Olomouc 2013, S. 133–144.

23 Vgl. zum Beispiel in Zentralmähren den Meister „PH“ und den Meister „H“. Ivo Hlobil – Marek Perůtka (Hgg.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400, III. Olomoucko*, Olomouc 1999, S. 374–382 und zuletzt mehr dazu Myslivečková (zit. Anm. 22), S. 71–110.

24 Beim Vergleich mit dem süddeutschen und österreichischen Kontext kann man sich außer auf die kunsthistorische Literatur auch auf die epigraphische Literatur stützen. Der grundlegende Materialkatalog für Deutschland und Österreich, das monumentale Unternehmen Die Deutschen Inschriften deckt das hier interessierende Gebiet aber nur fragmentarisch ab, vgl. <http://www.inschriften.net/geographie.html> (20.8.2020). Für den Zweck unserer Vergleiche sind besonders nützlich die der Stadt Passau und dem Landkreis Passau gewidmeten Bände (DI 67, 80 und 101).

25 Zum Beispiel die Grabplatte für den Ritter Jörg Schenck von Neudeck († 1504) in der ehem. Dominikanerklosterkirche in Regensburg oder die Grabplatte für das Geschlecht der Mautner von Katzenberg in der Spitalkirche Heiliggeist in Burghausen. Beide Signaturen erwähnte schon Philipp Maria Halm, Joerg Gartner. Ein Beitrag zur Geschichte der Plastik Altbayerns, in: Zeitschrift



Abb. 15: Johanna von Riesenberg († 1529), Bechyně, Kirche Mariä-Himmelfahrt des Klosters der Franziskaner-Observanten



Abb. 16: Abt Christoph Knoll († 1542), Vyšší Brod (Hohenfurth), Zisterzienserklosterkirche

Inschriften auf Glocken oder Werken von Kannengießern bot das Standardformular für Sepulkralinschriften für Angaben über die Autorschaft keinen Raum und eine größere Verbreitung separater Künstlerinschriften oder wenigstens einfacher Namen und Signaturen sind eine Sache eher späterer Zeit, in Böhmen konkret erst ab dem 17. Jahrhundert und dann besonders ab dem 19. Jahrhundert. Wir müssen uns also der Analyse der allgemeinen äußeren und inneren Merkmale der Inschrift zuwenden. Der limitierende Faktor bei den inneren Merkmalen war die überwiegende Standardisierung des Inschriftenformulars, die bis auf Ausnahmen den spezifischen Werkstattgewohnheiten nur wenig Raum zum Wirken ließ. Zugleich war der konkrete Wortlaut der Inschrift in der Praxis mehr durch den Auftraggeber oder den externen Verfasser beeinflussbar, als zum Beispiel die Schriftgestalt. Bei dem wichtigsten äußerlichen Merkmal, bei der formalen Seite der Schrift, war der limitierende Faktor dann häufig die kontraproduktive ambivalente Auffassung von Schrift als „bloßes“ technisches Mittel der Mitteilung verbaler Informationen

einerseits und nicht immer gleichwertiger Bestandteil des künstlerischen Ausdrucks des Grabmals andererseits. Bei der Analyse der Inschriften ist es nötig, an eine mögliche Arbeitsteilung im Rahmen der Werkstatt, d. h. an die Gestaltung der Inschrift durch Spezialisten, gegebenenfalls an eine nachträgliche Anfertigung der Inschrift direkt beim Auftraggeber ohne direkte Verbindung zur gegebenen Werkstatt zu denken. Nicht zuletzt kann das Aussehen der Schrift einmalig durch den Auftraggeber oder einen anderen Faktor beeinflusst worden sein. Die Steinmetzwerkstätten verwendeten auf der anderen Seite aber zweifellos für ihre Arbeit, also auch für ihre Inschriften, bestimmte mehr oder weniger kodifizierende Vorlagen, die sich nach einem gewissen Zeitintervall ändern konnten. Die begleitende Inschrift konnte schließlich auch mit einem größeren zeitlichen Abstand von der eigentlichen Grabplatte oder in mehreren Zeitphasen entstanden sein (1). Wir denken dabei nicht nur an die nachträgliche Zufügung von Inschriften zu weiteren Verstorbenen, sondern auch die relativ gängige nachträgliche Ergänzung

des Münchener Altertums-Vereins, XVII, 1917, S. 1–20 und auch die weitere Literatur, wie zum Beispiel *Liedke* (zit. Anm. 16).



Abb. 17: Mathias Tanczl († 1545), Svéráz (Tveras), Kirche St. Peter und Paul



Abb. 18: Leonard Panicida († 1468), Jindřichův Hradec (Neuhaus), Minoritenklosterkirche St. Johannes d. Täufer

(oder Nichtergänzung) des Todesdatums in einen vorbereiteten Inschriftentext, wie auch einige Beispiele im untersuchten Bestand bezeugen (6, 16, 17, 20). Die Mehrheit der oben angeführten Faktoren ist ohne die Nutzung schriftlicher Quellen zum Betrieb der Werkstatt und zum Prozess der Auftragsgabe sehr schwierig fassbar und die Arbeitsteilung konnte im Rahmen einer Werkstatt auch schwanken. Aus dem böhmischen Raum können wir das bemerkenswerte Beispiel von zwei praktisch zeitgleichen Sepulkraldenkmälern aus Zentralmähren anführen, die Grabplatte von Wenzel Konický von Švábenice († 1523) in der Mariä-Geburt-Kirche in Konice und das Epitaph Johann Eibenstocks in der Alexius-Kapelle im Kreuzgang des Dominikanerklosters in Olomouc (Olmütz), welche die tschechische kunsthistorische Forschung einer einzigen Werkstatt zuschreibt,²⁶ aber der Charakter der Schrift – gotische Minuskel – ist völlig unterschiedlich. Im ersten

Fall sieht man eine gänzlich konservative „Standardausführung“, im zweiten Fall handelt es sich um eine sehr ornamentale Ausführung in der Form eines sich gleichsam drehenden Textilbandes, die in den böhmischen Sepulkralinschriften sonst keine Entsprechung hat.²⁷

Obwohl die oben angeführte These für den überwiegenden Teil der erhaltenen Sepulkraldenkmäler stimmt, bedeutet das nicht, dass wir nicht Fälle finden können, wo es eine völlig klare Beziehung zu konkreten Werkstätten gibt und sogar eine präzise chronologische Stratifizierung ihrer Tätigkeit möglich ist. In einer Reihe von bedeutenden Werkstätten wird die Schrift evident als vollwertiger Bestandteil ihrer künstlerischen Bestrebungen aufgefasst. Hier ist es aber nötig, auf die unterschiedliche Situation des Materials im böhmischen und im süddeutsch-österreichischen Umfeld hinzuweisen. In Süddeutschland und in Österreich ist eine Reihe von solchen Werkstätten erfasst,

²⁶ Vgl. zum Beispiel *Od gotiky k renesanci* (zit. Anm. 23), S. 372 f. und zuletzt *Myslivečková* (zit. Anm. 22), S. 55–57.

²⁷ Siehe mehr bei *Jiří Roháček*, *Zum Verhältnis von epigraphischem und kunsthistorischem Stil in der frühen und späteren Neuzeit. Einige illustrierende Beispiele aus böhmischem und mährischem Material*, in: Gertrud Mras – Renate Kohn (Hgg.), *Epigraphik 2000, Neunte Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik, Klosterneuburg, 9. – 12. Oktober 2000*, Wien 2006, S. 107–118, besonders 110 f.



Abb. 19: Michal Rubik († 1518), Český Krumlov (Böhmisch Krumau), Kirche St. Veit



Abb. 20: Victorin von Seeberg († nach 1500), Planá (Plan) bei Marienbad, Mariä-Geburt-Kirche

denen man auch Dutzende Werke zuschreiben kann und einige sind auch epigraphisch bearbeitet, wie im Fall der Augsburger Werkstatt von Loy Hering²⁸ oder der Passauer Werkstatt von Jörg Gärtner.²⁹ Die formalen Seiten der begleitenden Inschrift und die Werkstattzuschreibung der Schrift werden hier auch von Kunsthistorikern als vollwertiger Bestandteil des Kunstwerks wahrgenommen.³⁰ In einigen Gebieten kann man dann bei einer größeren Anzahl von Grabplatten die offensichtlich gleichen spezifischen Züge der Schrift beobachten, allerdings bleibt die Frage, ob es sich um ein Indiz einer gemeinsamen Werkstattherkunft handelt³¹ oder eher nur um die gemeinsame Rezeption einer regionalen temporären Tendenz. Für das böhmische Material fehlen ähnliche Analysen und es ist die

Frage, ob sie aufgrund des erhaltenen Materials überhaupt möglich sind. Das zahlreichere, homogene, einer Werkstatt zuschreibbare Material ist schwierig zu erfassen, was mit dem oben erwähnten allgemeinen schlechten Niveau der Sepulkralskulptur mit einem großen Anteil von manchmal fast rustikalen Werken örtlicher Steinmetze in Böhmen des fortgeschrittenen 15. bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts zusammenhängt. Wenn wir evidente Werkstattbeziehungen finden, umfassen sie durchwegs bloß einige Einzelwerke.

Aus den angeführten Gründen können wir die Frage der Einordnung der Schrift von wenigstens einem Teil der Grabplatten des behandelten Bestands an Grabplatten aus Adneter Marmor aus einigen konkreten süddeutschen

28 Vgl. estmals Franz *Albrecht Bornschelegel*, Die Inschriften des Loy Hering und seiner Werkstatt, in: Bärbel Hamacher / Christi Kamehm (Hgg.), *Pinxit, sculpsit, fecit: Kunsthistorische Studien*, Festschrift für Bruno Bushart, München u. a., 1994, S. 39–50.

29 *Ramona Epp*, Eine epigraphische Minuskel zwischen Mittelalter und Neuzeit: Die Gotico-Antiqua in den Inschriften, in: *Archiv für Diplomatik*, XLVII/XLVIII, 2001/2002, S. 167–221.– *Ramona Epp*, Inschriften als Quellen für Leben, Werk und Werkstatt Jörg Gartners, in: *Passauer Jahrbuch*, XLVII, 2005, S. 85–106.

30 Vgl. zum Beispiel für die Werkstatt von Franz Sickingen in Burghausen und mittelbar für die Münchener Werkstatt der Haldners: *Volker Liedke*, Die Burghäuser Sepulkralskulptur der Spätgotik, Teil I, Zum Leben und Werk des Meisters Franz Sickingen, in: *Ars Bavarica*, XXI/XXII, 1981, S. 1–148, besonders 15–19.

31 Zur die für uns interessierende Region vgl. Die Inschriften der Stadt Passau (zit. Anm. 5), S. XLI–XLV.



Abb. 21: Elisabeth Švihovská von Riesenberg (1507), Planá (Plan) bei Marienbad, Mariä-Geburt-Kirche



Abb. 22: Kreuzgrabplatte, Horšovský Týn (Bischofteinitz), Kirche St. Apollinaris

oder österreichischen Werkstätten schwer lösen und so die kunsthistorische Zuschreibung präzisieren. Die Schrift einiger Grabmäler, insbesondere ihre Versalien, ist zweifellos stark durch das süddeutsche Gebiet beeinflusst. Die Zuordnung zu einer konkreten bekannten Werkstatt bleibt jedoch eine offene Frage. Der einzige völlig beweiskräftige Fall ist die Grabplatte des Abtes des Zisterzienserklosters Vyšší Brod Christoph Knoll († 1542). Die Hauptinschrift (16) ist sorgfältig am Rand der Platte mit den Buchstabenfüßen nach Innen eingemeißelt. Die verwendete Schrift lässt eine klare Einordnung hinsichtlich Entstehungszeit und Werkstatt zu. Es ist eine Gotico-Antiqua, ein einzelnes Beispiel dieser Schrift auf böhmischem Gebiet, die aber vor allem im Passauer Gebiet sehr verbreitet ist. Von den charakteristischen Merkmalen finden wir hier die Tendenz zur ovalen Ausführung der Buchstaben, stumpfe Enden des Schafts auf der Grundlinie, eine signifikante Form des Buchstaben *a* mit quadratischem Unterbauch und fahnenförmige abgeschlossene Oberbögen von *f* und langem *s*. Typisch für die letzte Phase der Verwendung der Gotico-Antiqua ist die Minuskelform des *d* mit geradem und fast senkrechtem linken Teil des Bogens, über dem sich der Schaft

nach links neigt. Von den Versalien ist der Anfang des *A* typisch, dessen Schaft sich nach rechts neigt und dessen nach unten durchbrochener Mittelbalken zur linken Seite in ein Haarornament ausläuft, ähnlich wie der obere Balken und weiter die Versalie *O* von tropfenförmiger Gestalt mit rautenförmigen Punkt in der Mitte. Auffällig ist der Kontrast zwischen der Kapitalis-Versalie *M* im Wort „*Monasterii*“ und in der Jahreszahl und der Versalie im Wort „*Mensis*“, die der Formensprache der Gotico-Antiqua entspricht. In der Inschrift gibt es nur vier Kontraktions-Abkürzungen und eine Suspension, alle entsprechen dem geläufigen Usus und sind mit dekorativen profilierten Schmuckzeichen markiert. Der nachträglich ergänzte Teil der Datierung, d. h. das Ende der Jahreszahl, die Ordnungszahl des Tags und der Monatsname sind im Prinzip in gotischer Minuskel von relativ niedriger Qualität angefertigt. Diese Schrift bestimmt die Platte eindeutig als Import aus der Passauer Werkstatt von Jörg Gartner. Die disproportionale Einsetzung der Datierung und ihre Ausführung durch einen evident anderen Steinmetz beweist die Anfertigung der Platte während des Lebens des Verstorbenen. Der Termin ante quem ist durch Gartners Tod 1521 gegeben, der Termin



Abb. 23: Kreuzgrabplatte, Jindřichův Hradec (Neuhaus), Minoritenklosterkirche St. Johannes d. Täufer



Abb. 24: Diepolt von Riesenberg († 1474) und Katharina von Lamberg († 1470), Velhartice, Mariä-Geburt-Kirche



Abb. 25: Wilhelm von Riesenberg († 1505), Velhartice, Mariä-Geburt-Kirche

post quem kann hinsichtlich der Merkmale der Spätphase der Gotico-Antiqua (außer dem oben erwähnten *d* auch die Andeutung von Füßen und die Form des Kapitalis-*M* mit parallelen Schäften)³² 1515 angesetzt werden.

Das Formular der Inschrift entspricht dagegen im Prinzip dem vorherrschenden knappen Formular der böhmischen und mitteleuropäischen Sepukralinschriften an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert und folgt dem Schema des schon oben erwähnten sogenannten Anno-domini-Formulars mit der Variante des Verweises auf den Bestattungsort vor der abschließenden Fürbitte. Ein relativ progressives Element ist der Gebrauch der fortlaufenden Tageszählung für die Datierung. Dieser Modus ist zwar in Mitteleuropa seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts keine Besonderheit mehr, allerdings überwiegt die Datierung nach dem kirchlichen Kalender noch lange bis ins 16. Jahrhundert. Die Platte trägt auf der Stola unter der Hand des Verstorbenen noch eine Inschrift. Sie ist als Relief ausgeführt und verläuft in einem eingetieften Inschriftenfeld von unten

32 Vgl. *Epp* (zit. Anm. 29).



Abb. 26: Andreas Robmhap von Suchá († 1523), Velhartice, Mariä-Geburt-Kirche



Abb. 27: Caspar Robmhap von Suchá († 1523), České Budějovice (Budweis), Dominikanerkloster

nach oben: „O MATER . DEI . MEMENTO.“ Die verwendete Schrift ist die Kapitalis, regelmäßig ausgeführt ohne eine kräftigere Schattierung, mit mäßig vertikalem Modul und bei einigen Buchstaben mit der Tendenz zu einer leichten keulenförmigen Verstärkung des Balkenendes. Von den nicht völlig standardmäßigen Formen verdient das Überstehen des Bogens beim *D* Erwähnung. Das *M* zeigt eine überwiegend nachantike Form mit parallelen Schäften und der mittlere Teil ist nicht bis zur Grundlinie heruntergezogen. Die Trennzeichen in der Gestalt eines Rautenpunkts sind ein spätgotisches Residuum. In den Werken Jörg Gartners erscheint diese Fürbitte an Maria zum Beispiel auf der Grabplatte (Epitaph?) des Passauer Kanonikers und Pfarrers in Atzbach, Johannes Laenthaler († 1501), und des Passauer Propsts Georg Pernpeck († 1503), in

beiden Fällen aber auf einem gewellten Schriftband, das von beiden Händen des Verstorbenen gehalten wird und über seinem Kopf hinweg läuft.³³ Im ersten Falle wird gleichfalls die Kapitalis verwendet, freilich in einer völlig anderen Ausführung als bei Knolls Grabplatte, im zweiten Falle die frühhumanistische Kapitalis.

Appendix:

Referenzedition der Inschriften auf den Grabplatten aus Adneter Marmor in Böhmen³⁴

1) Die Rosenbergische Grabplatte, Vyšší Brod (Hohenfurth), Zisterzienserklosterkirche

Schrift: Gotische Minuskel

³³ Zu beiden Grabplatten Volker Liedke, Das Epitaph für den Kanoniker Johannes Laenthaler in Atzbach. Ein bislang unbekanntes Werk des Passauer Bildhauers Jörg Gartner, in: *Ars Bavarica*, LXXXVII, 2004, S. 83–90, zur zweiten Platte auch Die Inschriften der Stadt Passau (zit. Anm. 12), S. 155 f.

³⁴ Die Inschriften sind mit durchlaufender Transliteration transkribiert, das Zeichen / kennzeichnet das Ende der ursprünglichen Zeile oder bei Umschriften die Ecke der Platte, Punkte zwischen Wörtern vertreten Trennzeichen aller Arten, einführende

A)

Variante mit Beginn in der linken oberen Ecke³⁵

*Primeue originis princi= / pum De ursinis generosoru(m) de
Rosenbergk fundatoru(m) / hui(us) loci hic est sepultura /
<Ultimus Fundator Petr(us) Wok moritur A(nno). MdCXI .
Orate pro eis . > /*

Variante mit Beginn in der Mitte des linken Randes

*hic est sepultura / <Ultimus Fundator Petr(us) Wok moritur
A(nno). Mdcxi . Orate pro eis . > / Primeue originis princi= /
pum De ursinis generosoru(m) de Rosenbergk fundatoru(m)
/ hui(us) loci.*

B) *Wok / de ros(e)n / b(e)rk p(r)i(mus) fu(n)da / to(r) hui(us)
/ loci*

2) Beneš von Kocourov († 1419), Trhová Kamenice, Kirche St. Philipp und Jakob

Schrift: Gotische Minuskel

*Anno . domini . M^ol . CCCC^o . XIX^o . In . / Vigilia . Sancti .
Bartholomei [.] obiit . famos[us Be]nessius . de . / Koczurow
. Pater . Przibislai / Abbatis . lucensis . hic . sepultus . orate
. pro . eo*

3) Bušek Calta von Kamenná hora († 1433), Rabštejn nad Střelou (Rabenstein an der Schnella), Kloster- kirche Maria von den Sieben Schmerzen

Schrift: Gotische Minuskel

*+ An(n)o . d(omi)ni . M^o . CCCC^o . XXXIII^o / ff(eria) v . ante
. festvm . s(an)c(t)i . viti . obyt . Nobilis . et . Strenvvs
. d(omi)n(us) . / Bvssko . de . lapideo . Monte / . et .
d(omi)n(us) . In . Rabstein . orate . dev(m) . pro . eo .*

4) Abt Paul I. von Kapellen († 1463), Vyšší Brod (Hohenfurth), Zisterzienserabtei

Schrift: Gotische Minuskel

*Anno d(omi)ni M cccc lxiii obiit / Venerabilis pater et
d(omi)n(us) d(omi)n(us) Paulus Abbas huius loci in die /*

*sanctorum martirum primi et / feliciani et hic sepultus
A parentib(us) ort(us) de capella orate pro eo*

5) Heinrich von Stráž († 1466), Stráž nad Nežárkou, Kirche hll. Peter und Paul

Schrift: Gotische Minuskel

*Anno domini . millesimo . cccc^olxvi^o q(ui)nta / F(er)ia . an(te)
festu(m) . s(ancti) . Anthonii obiit Mag(ni)ficus . dominus
d(omi)n(us) henricus d(e) / Straz Jerosolum . militia . in .
sig(ni)tus . / . ac . Supremus . m(a)g(iste)r . cu(r)ie reg(ni)
bohe(mi)e h(ic) . sepultus . orate . pro . eo*

6) Abt Thomas II. († 1493), Vyšší Brod (Hohenfurth), Zisterzienserabtei

Schrift: Gotische Minuskel

*Anno . Domini M . cccc xciii <...>/<...> Obiit . Reuerend(us)
in (christo) pater et d(omi)n(us) . Do . / minus Thomas hoch-
enf/uerter de Wels hui(us) loci Abbas in capitulo sepultus
cuius anni*

7) Sebastian von Ortenburg († 1483), Rabštejn nad Střelou (Rabenstein an der Schnella), Kirche zu den Sieben Schmerzen Mariens

Schrift: Gotische Minuskel

*Nach . cristi . vnsers . lie/ben . herrn . Gepurth . M . CCCC .
lxxxiii . Jar . ist . / gestorbe(n) . d(er) . hochgebo(r)en . he(r)r
. her . Sebastian . d(er) . iu(n)ger . Graue . zur . / Ortenberg
. am . / Sonntag . nest . / nach . der . drey . / heiligen . kunig
. tag . de(m) . got . gnad*

8) Magdalena von Gleichen († 1492), Jindřichův Hradec (Neuhaus), Minoritenklosterkirche St. Johannes d. Täufer

Schrift: Gotische Minuskel

*Anno . d(omi)ni . m . cccc . xcii . feria . / iiii . die . s(ancti)
. sigismu(n)di . ob(iit) . mag(ni)fica . d(omi)na . d(omi)na .
magdale(n)a . co(m)itissa . / de . gleichen . mag(ni)fici .*

Kreuzchen werden belassen. Abkürzungen werden in runden Klammern aufgelöst, verlorene Stellen des Texts stehen in eckigen Klammern (hier kennzeichnen Punkte die ungefähre Anzahl der verlorenen Buchstaben, Gedankenstriche einen längeren verlorenen Text), spitze Klammern kennzeichnen die in historischer Zeit absichtlich frei gelassene oder nachträgliche ergänzte Stellen des Textes. Ligaturen (nexus literarum) sind unterstrichen. Wenn sich auf der Grabplatte mehrere Inschriften befinden, sind sie A), B) ... bezeichnet. Aus Gründen des begrenzten Umfangs des Beitrags wird hier kein weiterer textkritischer und sachlicher Apparat gegeben.

35 Zur begleitenden Inschrift mehr Jiří Roháček in: *Chlíbec / Roháček* 2014 (zit. Anm. 3), S. 105–108.

d(omi)ni . d(omi)ni / henrici . de . nova domo . sup(re)mi . camerarii . regni . boe(m)ie . co(n)thoralis .

9) Půta Švihovský von Riesenberg († 1504), Horažďovice, Kirche zum Erzengel Michael des ehemaligen Klosters der Franziskaner-Observanten

Schrift: Gotische Minuskel

Anno . domini . M . d . iiiii . (jesus) . / Magnifici . ac . Generosi . Baronis / domini . Puothe . de . Ryznberg . et . Sskala . domini . Sswihow . et . Rabbi / supremi . judicis . regni . Boemie / Claustri . huius . fundatoris . sepulcrum .

10) Vergleichsbeispiel: Mautner von Katzenberg, Burghausen, Spitalkirche

Schrift: Gotico-Antiqua

A) *Alhie ligen begrab(e)n Die Edeln gestr/engen vnd vest(e)n Die Mautner zu kaczenperg Stifter Des Gotzhaus(es) / Den got genedig vn(d) parmhertcig / sey*

B) *. Jorg . gartner .*

11) Vergleichsbeispiel: Tristram Fröschl von Marzoll († 1508), Passau, Herrenkapelle

Schrift: Gotico-Antiqua

[An]no D(omi)ni · 1508 · Jar An aller/heiligen Abent i[s]t gestorben Der Edel gestreng Ritter herr / Tristram Fröschl zu Mar[zol] / Die Zeit Marschalch zu Passaw hie begraben Dem got genad.³⁶

12) Dobrohost von Ronsperg († 1506), Poběžovice (Ronsperg), Kirche Mariä-Himmelfahrt

Schrift: Gotische Minuskel

Anno d(omi)ni 1506 die 29 may obyt / generos(us) baro Regni boemie (et) d(omi)n(u)s d(omi)n(u)s Dobrohost de Romssperg et In / Tin (et) c(etera) huius eccl(es)ie Castri (et) Ciuitat(is) / fundator defensionisq(ue) Cristiane fidei adiutor hic sepult(us) c(uius) a(n)i(m)a in pace R(equiescat)

13) Ladislav von Sternberg († 1521), Bechyně, Kirche Mariä-Himmelfahrt des Klosters der Franziskaner-Observanten

Schrift: Gotische Minuskel

Anno domini . 1 . 5 . 21 . post festum diui Martini / Magnificus ac vere generosus Dominus : dominus Latizlaus de Sternberg d(omi)n(u)s in bechina / Supremus Regni boemiae

Cancellarius / diem suum obiit cuius anima in sancta requiescat pace Orate

14) Johann von Sternberg († 1528), Bechyně, Kirche Mariä-Himmelfahrt des Klosters der Franziskaner-Observanten

Schrift: Gotische Minuskel

Leta bozyho tesyczeho pietisteho dwats/ateho osmeho miesycze zarzi umrzel / gest urozeny pan pan Jan z Ssternb/ergka na bechyni purgkrabie karlsst/aynsky tu Sobothu po narozeny / matky bozye gehozto tielo tuto odpo/czywa pu prostez pana boha za / gehu milu dussy (Übersetzung: Im Jahre des Herrn [wörtl. „Gottes“] Tausendfünfhundertachtundzwanzig im Monat September, am Samstag nach der Geburt der Muttergottes, starb der wohlgeborene Herr, Herr Johann von Sternberg und zu Bechyně, Burggraf zu Karlstein, dessen Leib hier ruht. Bitte den Herrgott für seine liebe Seele.)

15) Johanna von Riesenberg († 1529), Bechyně, Kirche Mariä-Himmelfahrt des Klosters der Franziskaner-Observanten

Schrift: Gotische Minuskel

Leta Bozyho Tisyczeho Pietiste/ho dwatzateho dewateho na d(e)n / Swateho Anthonia paustenyka / w Nedieli vmrzela gest vrozena pa/ni pani Johanka z Ryznbergka / Gegyžto tielo tuto pohrzebene od/poczywa prostez pana Boha za / gegy milu dussy Amen

(Übersetzung: Im Jahre des Herrn [wörtl. „Gottes“] Tausendfünfhundertneunundzwanzig am Sonntag, dem Tag des hl. Antonius Eremita starb die wohlgeborene Frau, Frau Johann von Riesenberg, deren Leib hier begraben ruht. Bitte den Herrgott für ihre liebe Seele, amen.)

16) Abt Christoph Knoll († 1542), Vyšší Brod (Hohenfurth), Zisterzienserklsterkirche

Schrift: A) Gotico-Antiqua, B) Kapitalis

A) *An(n)o D(omi)ni . M^o . D . xlii Die v / Mensis february Obiit Reuerendus in Christo Pater D(omi)n(u)s D(ominus) Chris / tofferus Knoll De Wells huius / Monasterii Abbas hic Sepultus Cuius A(n)i(m)a in Christo requiescat*

B) *O MATER . DEI . MEMENTO*

³⁶ Vgl. auch die Transkription und den Kommentar in: Die Inschriften der Stadt Passau (zit. Anm. 5), S. 170–171.

17) Mathias Tanczl († 1545), Svéráz (Tweras), Kirche hll. Peter und Paul

Schrift: Gotische Minuskel

A) *Flecte . huc . Stupidos . bone . paulisper . / ocellos . viator . en . tabida . morte . extinctus . / mathias . voce . notatus . patria . tanczl . nomi(n)e / q(ue) vulgari . quem . tempus . deleuit . gelidis / delitescens . sub antris . vigilem . hinc . tuu(m) . / petre . comenda . pastore . cristo ut . campos / poterit . videre / eliseosq(ue) . 1 . 5 . 4 . 5*

B) *cuncta hominum pereunt, quecu(m)q(ue) sub orbe [geruntur - - -] hinc celica sola manent + tu / scis . d(omni)ne omnia . amo te utrumque / vincit . mors . / castus . pudor . / hanc/ vincit . amor vincit / omnia // deus / famam . // dies / fama // mortem le(su)s / maria*

18) Leonard Panicida († 1468), Jindřichův Hradec (Neuhaus), Minoritenklosterkirche St. Johannes d. Täufer

Schrift: Gotische Minuskel

Anno . d(omi)ni . m° . cccc° . lxxviii° / in . die . Nati(ui)tatis . Cristi . obyt . Prudens . et . cir/cumspectus . vir . leo/nardus . panicida . (con)ciuis . noue domus . o(ra)te p(ro) e(o)

19) Michal Rubik († 1518), Český Krumlov (Böhmisch Krumau), Kirche St. Veit

Schrift: Frühhumanistische Kapitalis

HIE . LIGEN . DY . ERBER . MO/NEN . MICHEL . RVBIK STA/YNMECZ . MARGARETHA / VND KATHERINA . SYMON / CRISTOF . GIRZIK . DEN / GOT . GENADT . IEN . ALLEN / ANNO . D(OMI)NI . MCCCCXVIII

20) Victorin von Seeberg († nach 1500), Planá (Plan) bei Marienbad, Mariä-Geburt-Kirche

Schrift: Gotische Minuskel

Anno d(omi)ni M° / ccccc <.....> starb der wolgeporn / her her victorin / her von sebergk und plan zum them de(m) got genad

21) Elisabeth Švihovská von Riesenberg (1507), Planá (Plan) bei Marienbad, Mariä-Geburt-Kirche

Schrift: Gotische Minuskel

Anno d(omi)ni xv° vii / am xxvii tag des hornu(n)gs starb die wolgepo=/=rn fraw Fraw / Elisabeth von Risenbergk der Got genad .

22) Kreuzgrabplatte, Horšovský Týn (Bischofteinitz), Kirche St. Apollinaris

Als Ganzes unleserlich

23) Kreuzgrabplatte, Jindřichův Hradec (Neuhaus), Minoritenklosterkirche St. Johannes d. Täufer

Ohne Inschrift

24) Diepolt von Riesenberg († 1474) und Katharina von Lamberg († 1470), Velhartice, Mariä-Geburt-Kirche

Schrift: Gotische Minuskel

A) *[A]nno . d(omi)ni . m [. cccc . lxxiii . ob(iit) Diepolt z Rizmberka . no a pasche]*

B) *[Anno . d(omi)ni . M . cccc . lxx . obiit . Katherzina z Lamberka in die . sancti Lavrencij . martiri .]*

25) Wilhelm von Riesenberg († 1505), Velhartice, Mariä-Geburt-Kirche

Schrift: Gotische Minuskel

Anno incarn(ati)onis [dominicae m.cccc... obiit generosvs atqve mag(ni)]ficvs . d(omi)n(v)s . d(omi)n(v)s . Wilhelmus . / De . Ryzmbergk . Residens / in . Wilhartis [orate pro eo Deu(m)]

26) Andreas Robmhap von Suchá († 1523), Velhartice, Mariä-Geburt-Kirche

Schrift: Gotische Minuskel

[A]nno domini[1523 feria] / sexta ante pen[tekostes] / Obiit nobilis Vir [Andreas] / Robmhapp de [Suche] hic / sepultus orate pro e[o]

27) Caspar Robmhap von Suchá († 1523), České Budějovice (Budweis), Dominikanerkloster

Schrift: Gotische Minuskel

Hie ligt begraben der Edl / vnd vest Caspar Robmhapp / vom Suche der gestorben / ist am Mitwoch vor Jubilate / Im M ccccc vnd Im xxiii I / Jar dem got genadig vnd / Barmhertzig sey

Wall-Painting after Chinese Fashion in Bohemia

In the eighteenth century, Chinese fashion swept Europe and left visible traces in many branches of European art. This article examines the taste for *chinoiserie* and exotics in Bohemia,¹ by the means of wall-paintings and some other flat decorations fixed onto walls. The reason why I chose interior wall-paintings is their commonplace, and also their relative persistence. They by far outnumbered walls decorated with authentic imported materials, e.g. wallpapers or textile panels, and unlike the movable items, e.g. furniture or ceramics, they remained in place through the course of history.² It needs to be added that this is the first published survey of its kind.³ The phenomenon of *chinoiserie* in Bohemia has not yet been given appropriate attention, let alone searched in complexity, and is still widely open.⁴

Chinese fashion reached Austria later than it had reached Western Europe. This was caused not only by the inland location of Austria which hindered the import of exotic goods, but also by the economic consequences of the Thirty Years War. Günther Berger, who earlier surveyed and described *chinoiserie* in Austria, divided its reception into three periods: copies of Far Eastern imports (1670–1730); variations and paraphrases of Far Eastern

models (circa 1720–1760); and the third period bound with ethnology and nature research, up to the Romantic era (1760–1820).⁵ The situation in Bohemia basically complies with his characterization, however, the earliest examples of *chinoiserie* are still later, from the turn of the seventeenth and the eighteenth centuries. Striking about local *chinoise* wall decorations is their diversity. I shall therefore attempt to classify them according to the materials, techniques and genres deployed, and where ever possible, respect the chronological order. The survey unfolds along the following scheme:

Imitations of lacquerware

Using locally-made varnish

The *lacca povera* technique

Copies of Chinese models

Wall-paintings depicting ceramics

Illusory porcelain cabinets

Depictions of “Delft tiles”

Chinese prints and wallpapers

Wall-paintings inspired by French *chinoiserie*

Chinese figures rendered as silhouettes

Decorative scenes with idealized Chinese motifs

1 In historical terms, the Lands of the Crown of Bohemia, which included Bohemia proper, Moravia, and Silesia. This territory is often simply referred to as Bohemia, and I shall follow the habit, unless otherwise stated. Likewise, the denomination Austria refers to the whole Austrian Empire and not just the Archduchy of Austria, roughly the present Austrian Republic.

2 The confiscations of the German and private properties, in 1945 and 1948 respectively, emptied the majority of the interior spaces in aristocratic dwellings. The movable items were stored away, and many buildings adapted to other usage.

3 Precisely, this is the first survey in English; its predecessor appeared in Czech: *Lucie Olivová, Čínské komnaty v Čechách a na Moravě: výzdoba stěn* [Chinese rooms in Bohemia and Moravia: wall decorations], *Zprávy památkové péče* (ZPP) 78, Heft 2, Praha 2018, p. 151–158. My research relied chiefly on the support kindly provided by the Dean's Grant at Faculty of Arts, Masaryk University, 2018. The author would also like to thank Dr. Stephen Jones of SOAS, London, for his valuable editorial input.

4 Although there are excellent Czech studies, their authors usually study a specific antiques type, not the phenomenon itself. Among the recent studies, there are *Helena Brožková, Daniel a Ignác Preisslerové – barokní malíři skla a porcelánu* [D. & I. Preissler – baroque painters on glass and porcelain], Praha 2009.– *Filip Suchomel, 3sta drahocennosti: čínský porcelán ze sbírek Valdštejnů, Schwarzenbergů a Lichnowských* [3hundred treasures: Chinese porcelain from the Wallenstein, Schwarzenberg and Lichnowski collections], Praha 2015.

5 *Günther Berger, Chinoiserien in Österreich-Ungarn*, Frankfurt am Main 1995, p. 118–152.

Wall-paintings with landscapes

Based on illustrations from books about China
Illusive exotic landscapes

Imitations of lacquerware

Using locally-made varnish

In Bohemia, there are no interiors panelled with genuine, yet very expensive Asian lacquer boards, such as can be seen in Schönbrunn, or the Fertőd Esterháza palaces. However, rooms embellished with false lacquered wall-segments exist. They are both quite early and share specific design. Possibly the oldest are the four doorways and a cupboard located in the dining-hall at Zákupy (Reichstadt) castle, embodying only a part of the overall wall decorations. The room was completed in 1701 or 1702, when it belonged to the Sachsen-Lauenburg dynasty.⁶ The door-leaves are dark, covered with an almost discernible collage (*lacca povera*), and varnished. On this base, contrasting white oval cartouches, approximately 30 cm in height, were evenly placed, picturing Chinese figures in exotic outdoors setting, in light blue colour. The pictures are executed in the style of French *chinoiserie*, their colouring alludes to blue-and-white ceramics. The same concept was used when designing the oval cabinet on the second floor of the Sternberg Palace in Prague, completed in 1708 or 1709. Its walls are divided into ten vertical segments alternating Chinese and Classical (i. e. ancient Greek and Roman) themes, as was common in baroque art. The Classical segments have the form of concave niches, whereas the Chinese segments are flat, and use two kinds of varnished decoration. The first kind is varnished black boards, partly painted with colourful figures: it imitates authentic Chinese lacquer panels. The second one is represented by white wooden plaques, symmetrically arranged on the boards, and also on the door-leaves. Their images – figures in garden setting – seem to be copied from authentic Chinese drawings. Some of them are flat and bear the look of lacquerware, but some, placed above, are oval, have convex surface and



Fig. 1: Oval cabinet, Sternberg Palace, Prague, 1708 or 1709

are set in rich gilded frames. They rather seem to imitate shiny porcelain in brass mounting (Fig. 1). Archive documents state that the artist, Johann Adalbert Kratochvíle (1667–1721), had obtained the imperial privilege in 1712 to produce artefacts in “Indian style”, which gave him the monopoly against the other competing decorators in the trade.⁷ As far as we know, this is his only surviving interior.

The *lacca povera* technique

Another way of imitating lacquered surfaces was the so-called *lacca povera* or *faux lacque*. This peculiar technique was intended to recreate the sought-after Asian lacquerware. Ready-made images printed on paper were

⁶ The castle was occupied by the deposed emperor Ferdinand V. and his wife after 1848. All interiors were modernized, only the dining-hall, due to its striking renaissance embellishment, has been preserved.

⁷ Archiv hl. města Prahy, Collection of manuscripts, sign. 338. I am grateful to R. Heisslerová, from the National Gallery Archive (Archiv Národní galerie), for bringing the document to my attention.



Fig. 2: A lacca povera panel, Chinese cabinet, Jaroměřice chateau, 1730s

cut out (hence the alternative term *découpage*) and glued onto wooden, paper or textile base, and finally repeatedly washed with layers of varnish. Not only the shine, but also the haphazard composition on an empty background resembled images on Japanese or Chinese lacquerware; last but not least, the printed images often represented Chinese figures and objects. *Lacca povera* originated in the 1720s in Venice, and soon became fashionable across Europe as a favourite pastime of upper-class women.⁸ The products, mostly furniture, were delicate and vulnerable to the menace of time. In spite of that, two interiors with *lacca povera* decorated walls have been preserved in Moravia, one at Jaroměřice (Jarmeritz), and the other at Milotice, being both the name of the township and the chateau. In the so-called Chinese cabinet at Jaroměřice, a small interior from the early 1730s, the Count received his



Fig. 3: Milotice chateau, circa 1740

most distinguished guests. The interior indeed looks like a jewel box with lavishly decorated walls, large mirrors, inlaid wooden floor and stucco ceiling. Attached to the walls are ten panels (height 328 cm, width 70 cm or less) decorated in *lacca povera* (Fig. 2). Preliminary blue strips with golden edges were painted across the surface of each panel, giving the sense of a symmetric composition. Of a somewhat later date, around 1740, is the rectangular room at Milotice (Fig. 3), a chateau then owned by Karl Anton Serényi (1681–1746), a member of the Secret Council at the court.⁹ The walls are fully covered by *lacca povera* collage applied on canvas, however, only a few of the printed images do relate to China. The ceiling is painted with *grotesques*, elegant ornaments popular at the time. In addition, three cabinets (pieces of furniture) deploying the *lacca povera* technique are preserved at Milotice.

Wall-paintings copying Chinese models

A relatively early *chinoise* interior, in terms of Austria, is the *sala terrena* of the Budišov castle. In general, *sala terrena* was a large hall on the ground floor of a mansion, open to the garden and designed for social events. This one consists of two joint spaces with massive vaults. The walls are now whitewashed up to 2 m, but the vaults

⁸ <http://buzzonantiques.blogspot.com/2009/02/word-of-lacca-povera.html> (10.9.2021).

⁹ Václav Lunga, *Zámek Milotice*, Kroměříž 2017, p. 6, 35.



Fig. 4: Stucco and mural on the vault of Budišovice sala terrena, detail, between 1722 and 1725

are covered with gilded stucco featuring geometric, floral and zoomorphic ornaments, including dragons and snakes, which surround painted images of figures in garden setting, rendered in colours against a bright aquamarine background (Fig. 4). Stuccoes are executed in the contemporary European manner, but the painting and its composition seem to follow Chinese depictions of palace ladies. Coromandel screens, which were imported to Europe, are a plausible source.¹⁰

The vaults of the *sala terrena* were decorated between 1722 and 1725, during a major reconstruction of the site. The owner, Count Josef Ignaz von Paar, held a high court office under Joseph I (1705–1711), and his wife was a lady-in-waiting to the Empress, thus their aesthetic taste was obviously linked with the imperial circles. Artists were called on from Vienna, among them Jonas Drentwett (1656–1736), known for the Belvedere interiors, made for Prince Eugene of Savoy. In Budišov, Drentwett probably decorated two rooms on the upper floor, in a distinct style complemented with the *grotesque* ornament, including two symmetrically placed, separate figures of Chinese boys.¹¹

The authorship of the murals and stuccoes in the *sala terrena* is pending, however. The murals seem special among the other material discussed in this article, since the unknown artist most likely copied images from authentic Chinese models. This way of dealing with Chinese topics, also witnessed in the Sternberg Palace, receded if not disappeared after 1740, when the fanciful and rich strain of *chinoiserie* came into vogue.

Wall-paintings depicting ceramics

Illusory porcelain cabinets

Europeans were equally fascinated by lacquerware and porcelain, and those who could afford it displayed their treasured collections on the walls of small cabinets: the Sibyllenkabinett at Altenburg, Saxony, built 1734/35, is one of the few surviving rococo examples. Such early cabinets are not extant in Bohemia, but there are inventories of large and valuable porcelain collections of relatively early dates, i. e. early eighteenth century.¹² This kind of furnishing has been preserved also in illusionist wall-paintings, for example, in the Jaroměřice ballroom.¹³ The colourful frescoes on its walls and ceiling were executed in 1736 in the typical illusionist manner – the image seems three-dimensional, although depicted on a flat surface. Although scenes from Greek mythology prevail in this ballroom, and the minor elements (putti, floral ornamentation) are typically baroque, the viewer will notice a few Chinese motifs (Fig. 5). Namely two plump, whimsical figures seated cross-legged, if not Chinese then definitely oriental, placed in the upper plane, opposite one another across the width of the ballroom, as well as some blue-and-white vases, decorated with small Chinese figures, painted on the walls at eye-level. These subjects are, in fact, *chinoiserie*: reinterpretations of Chinese motifs, more or less independent of the presumed original works. These were painted by Alessandro Feretti (1706–?), one of the two Italian artists who worked there. It is known

10 Such scenes also appear in Chinese paintings in the style of Qiu Ying 仇英, famous for his paintings of palace beauties. However, I am sceptical about any wide availability of Chinese paintings in Europe at the time.

11 The authorship of Jonas Drentwett (1656–1736) is claimed by Petr Czajkowski, *Malířská výzdoba v kostele a zámku v Budišově u Třebíče* [Painting decoration in the church and residence at Budišov], *Zprávy památkového ústavu v Brně* 3, 1999, 85–97, p. 89. Other researchers mention Anton Joseph Prenner (1683–1761), who decorated the chapel, as the possible author.

12 See Suchomel (cit. note 4), p. 57–63.

13 Sometimes referred to as *Lichtensaal* because of its thirty windows, placed on both sides in two rows, one above the other.



Fig. 5: Lichtensaal, the Jaroměřice chateau, 1736

that they brought along prints of Chinese figures by Jean Bérain, the designer for Louis XIV.¹⁴

French prints also influenced Franz Jacob Prokysch (1713–1791), the painter employed by Prince Josef Adam Schwarzenberg, the owner of a large property in Southern Bohemia. Prokysch created two pseudo-Chinese interiors in 1757. One is the so called Prokysch Hall, measuring 10 × 9 m, on the upper floor of the hunting lodge Červený Dvůr (Rothenhof). Except for the windows, doors, and one of the two marble fireplaces, everything is illusory: the paintings above the fireplaces – one real and one illusive – mimic a “porcelain cabinet” layout with vases and bowls, Chinese but also European, exhibited on fancy shelves (Fig. 6). The surface of the walls is divided by depicted (illusory) pillars into symmetrical segments. Colourful floral trimmings hang from the upper frieze, and on the blue-and-white plates fresh fruit is served. In the upper part of the composition, inside stylised shells or under baldachins, cute-looking Chinese figures are seated cross-legged. On the consoles, placed symmetrically around the interior, there are little statuettes, representing local peasants, soldiers, a clergyman, a magician, and one or two figures dressed in Turkish garments. It certainly is a topical mixture, but various *chinoiseries* and oriental elements are the most prominent. It has been suggested that the room may have been decorated for the enjoyment of the Prince’s children.¹⁵



Fig. 6: The Prokysch Hall, Červený Dvůr, 1757

The other interior by Prokysch, suggestive of an interior full of Chinese ceramics, is the square Oriental cabinet at Český Krumlov (Fig. 7). The walls and the pointed vault are painted with illusory blue-and-white tiles which are to be discussed in more detail later. They are just a background for more illusory decoration: in the middle of the two walls without door or window, there is a cartouche, shaped like a shell, one with a seated Chinese man and the other with a seated Chinese woman. Both adopt the style of the French patterns, and both are comical. Illusory Chinese vases and dishes, some of them representing the pottery with enamel decorations and partial brown glaze, are placed on illusory fancy shelving around the walls. Bouquets of illusory flowers decorate the ceiling. Paintings smoothly join the (real) fireplace in one corner, topped with shelves laid with real porcelain objects. The lavish interior is further equipped with large mirrors. This

14 Petr Fidler et al., *Proměny zámeckého areálu v Jaroměřicích nad Rokytnou: kritický katalog výstavy* [The transformation of the Jaroměřice chateau: a critical catalogue], České Budějovice 2017, p. 215.

15 Petr Pavelec / Kateřina Cichrová, *Bellaria. F. J. Prokysch – Rococo Painter*, České Budějovice 2008, p. 151.



Fig. 7: Oriental cabinet at Český Krumlov, 1757

cabinet is a rococo gem where Czech illusionism and a strong French influence meet.

Depictions of “Delft tiles”

Depictions of a blue-and-white wall facing, made up of “tiles” with Chinese images, are known from the entire course of the period contemplated. Such wall-paintings were undoubtedly inspired by interiors embellished with real ceramic tiles, incorrectly known as Delft tiles.¹⁶ Although many tiles feature images of the Dutch realm, as many have a Chinese subject matter, and also refer to the Chinese fashion by the blue-and-white colour typical of Chinese porcelain. As such they fall into the category of *chinoiserie*. The popularity of blue-and-white wall facing spread from the French royal court, represented in particular by the short-lived Trianon de porcelaine. The tiles, however, had nothing to do with genuine Chinese architecture. Real or depicted, they were a cultural misunderstanding on the part of Europeans. In Bohemia, the Dutch ceramic wall-facing (made of real ceramic tiles, not depicted) is very rare. A damaged tile wainscot, dating from 1695, was discovered by archaeologists in the former bath in the Princes’ Palace at Ostrov (Schlackenwerth), and studied by Lubomír Zeman.¹⁷ The tiles were imported from



Fig. 8: The music oratory, Jaroměřice chateau, ca 1736

the Netherlands and show Dutch scenes. Another Dutch facing, in the “Delft dining room” at Mnichovo Hradiště (Münchengrätz), was applied in 1872.

In Czech Republic, however, there are several, and diverse interiors with depicted blue-and-white tiles. A relatively early example (circa 1736) is the passageway leading to the ballroom, and the music oratory above this ballroom at Jaroměřice (Fig. 8). Their walls and ceilings are depicted with oblong tiles (height 37 cm; width inconsistent). The sketches, in blue colour on a blank white surface, are rather crude, and one cannot be always sure whether the image captures a Chinese topic. Obviously, the clumsy depictions of the tiles in the interiors adjacent to the ballroom depended on the fact that guests could not inspect them closely: the passageway was too dark, and the oratory only for the musicians whose status was that of servants.

16 They were mostly produced in other places in the Netherlands, not necessarily in Delft. Piotr Oczko / Jan Pluis, *Gabinet farfurowy w palacu w Wilanowie. Studium historyczno-ikonograficzne* [The porcelain cabinet at Wilanów. A historic-iconographic study], Warszawa 2013, p. 16.

17 See <http://kvmuz.cz/typ/archeologie/vyzkum-2010-palac-princu-v-ostrove> (10.9.2021). The builders of this palace were Ludwig Wilhelm von Baden-Baden (1655–1707), and his wife Sibylla Augusta (1675–1733). Their residences in Rastatt, built later, also display ceramic facing decorations.



Fig. 9: Tea room, Jaroměřice chateau, 1741

Most other examples of the depicted wall facing are more elaborate. Still at Jaroměřice, but in the Ancestors' Hall, there are four stoves placed in rounded niches. The niches were also depicted with illusory tiles measuring 67×53 cm (bigger than those just mentioned), with greyish blue linear Chinese figures. In contrast to the tiles in the passageway, these tiles show representative character. On the stoves (two ceramic ones and two false ones, made of wood), there are more images, but without the border lines. It is assumed that they represent ceramic tiles, since stoves were made of tiles. The images resemble the wall-paintings in the Tea room, decorated in 1741 or earlier by the above mentioned Italian decorative artist Feretti.¹⁸ The Tea room is located on the ground floor of the left wing of the building, at the far-end of the winter garden (Fig. 9). The paintings cover the walls as well as the ceiling, but avoid illusionism: they are neat linear paintings in grey-bluish lines on empty background, each section delineating a scene with two or more Chinese figures in a cartouche, framed by elaborate vortex ornaments. In sum, four interiors with Chinese motifs, each executed in different style, are in Jaroměřice chateau, lavishly reconstructed under Johann Adam Questenberg (1678–1752). As

a young man, he travelled across Europe, and was strongly impressed by Versailles, where China was highly fashionable, and evidently caught his fancy, too. The *chinoiserie* in Jaroměřice preceded its culmination in Bohemia which arrived in the 1750s.

Depicted tiles also adorn the alcove in the smaller festive hall on the upper floor of Sternegg palace, Prague (Fig. 10). The alcove was used as a built-in cupboard, it had two outer door-leaves and shelves. One hundred false tiles (à 24×24 cm) were painted inside. Their subject matter is varied, not a few convincingly depict an oriental topic: riksha, camel, etc. There are indications that they were made before 1725.¹⁹ As mentioned above, the Oriental cabinet at Český Krumlov, decorated in 1757, also features illusory tiles (Fig. 7). The entire surface of walls and ceiling, divided by fanciful frames which follow the structure, is depicted with them. These “tiles” are square and their size (height 11 cm) can be compared to the ceramic tiles of Dutch or North German production. They are separated by golden lines, and depict simple Chinese scenes. The images repeat themselves, but the set-up of the tiles is haphazard. At Bruntál (Freudenthal, Silesia), tiles were depicted on the walls and the built-in wooden

¹⁸ Fidler (cit. note 14), p. 224 f.

¹⁹ Petra Hamplová, Odkrytí a restaurování části nástěnné malby s iluzivně malovanými fajánsovými kachly, Bc. thesis, Litomyšl 2011, p. 14–18.



Fig. 10: The alcove in Sternegg palace, Prague, before 1725

cupboards in the serving-room next to the dining hall. The size of the individual tiles is large, circa 16×16 cm. The date of this embellishment, also featuring depicted borders and illusive flower vases, is not exactly known, but it corresponds with the rococo style. The images of a Chinese person, a pagoda, a flower, a bird etc. on every tile were carefully painted, with shading providing them with plasticity. At the hunting lodge Hořín, built in 1696 by the Lobkowitz family, the central hall (layout circa 8×12 m), redecorated in 1760–1763, has walls and vaulting painted with false tiles, the whole set up framed by a blue-and-white ornamental rocailles (Fig. 11). The size of the tiles is 18×18 cm, and the images are relatively neatly executed. However, most of them show Dutch scenes and whimsical figures, Chinese motifs turn up but occasionally. The building is in a dilapidated condition, and needs to be



Fig. 11: The central hall, Hořín château, between 1760 and 1763

reconstructed. Tiles evidently remained popular through the 1790s, when they were depicted at Kunštát, Moravia. The room thus decorated is of a medium size, located in the owner's apartment on upper floor, possibly a private sitting room. Tiles are oblong, resting on the wide side, and mutually separated: it is a free rendering of tiles, not quite true to the form of wall facing, yet convincing at first sight. The images are stencilled, they feature architecture and trees, here and there is a figure in a Chinese garment. The walls in this room were later painted over with whitewash, and forgotten. They were only recently rediscovered, and partly recovered.

The mere fact that the tiles were depicted, instead of applying the real ones, is peculiar, but not unique to Bohemia. Depicted tiles are also known from the pavilion of Bougival in France,²⁰ or from the Esterházy Schloss in Eisenstadt, but they were not common. In Bohemia, however, they were the choice. Why is that? Why not apply real ceramic tiles, but depict them instead? Finances? Many of these aristocratic houses were rural residences, and may have been furnished in a simpler or cheaper manner than the houses in town, but not necessarily. It should be noted that ceramic tiles produced locally were quite different from the Dutch wall facing tiles. They had monochrome plastic decoration, were sturdy, and used for the construction of stoves, or paving. Therefore, blue-

20 See Bruno Bentz, *Le carrelage peint: imitation ou adaptation des carreaux de faïence? Histoire et archéologie* 6, 2017, p. 29–43. <https://doi.org/10.4000/artefact.790> (10.9.2021).

and-white flat surface tiles, i. e. the so called Delft tiles, had to be imported, and are scarce – used mainly as the facing on the border of a fireplace, or behind stoves. For full length walls plus ceilings, it was more practical to choose depiction. Wall painting was common and highly developed, there were many artists around, and the outcome was plausible. This leads to the conclusion that the deployment of depicted tiles was caused not alone by economic concern, but also by artistic convenience. It is also worthy of note that in Western Europe, ceramic wall facing was usually applied in dressing rooms or kitchens. In Bohemia, however, the illusory tiles also embellish social spaces, even the main central hall, as in Hořín. Naturally, the rendering in the social spaces is more sophisticated than the sketchy examples from the spaces of service.

Chinese prints and wallpapers

In the course of my research, as I visited number of sites in search of historic wall decorations with Chinese motifs, it gradually became apparent that wall-paintings by far outnumbered walls decorated with authentic imported material, for example wallpapers, of which there are only a few surviving examples. The rooms with original displays of Chinese wallpapers or textile panels in Lednice (Eisgrub), Bruntál, Červený Dvůr, Čimelice, and Hradec nad Moravicí (Grätz, Grodziec) date from the nineteenth century are not discussed in this article.²¹ Three examples from the second half of the eighteenth century will be briefly introduced. First, two rooms at Veltrusy mansion, adorned with combined wall hangings: Suzhou hand-coloured prints, on paper, pasted onto a textile base, and surrounded with painted illusory frames. The geometric arrangement is typical of the Theresian rococo style and does resemble the Millionenzimmer at Schönbrunn. In the small *Cabinetl* (layout circa 370 × 290 cm), there are 51 prints of various sizes with beauties, flower pots, birds

on flowering branches, and flower baskets respectively (Fig. 12). In the Count's study (layout circa 5 × 8.3 m), which in fact had been used as a bedroom, there are prints with *trompe l'oeil* still-life placed in deep bookshelves (circa 110 × 50 cm), arranged in a similar manner. Duplicates of these prints can be found in various places, e.g. Milton Hall (England), the British Museum, or Nordiska Museet (Stockholm), and when compared also help to solve the



Fig. 12: Cabinetl, Veltrusy chateau, probably 1754

questions surrounding their dating.²² The Veltrusy interiors were recorded in the 1776 "Inventarium",²³ but they surely were installed earlier: the year 1754, when Maria Theresa and Franz Stephan von Lothringen visited Veltrusy, is hypothetical yet a likely date.

21 Tereza Cikrytová / Veronika Kopecká, Zmapování dochovaných tapet orientálního stylu v České republice: katalog s textovou a obrazovou částí [A survey of extant wallpapers in Oriental style in the Czech Republic]. Project SGFR01/2011, e-book, Pardubice 2011.– Lucie Olivová, Rozmanitost čínských tapet. K výzdobě interiérů v 18. a 19. století [Diversity of Chinese wallpapers. On interior decorations in the 18th and the 19th centuries], Zprávy památkové péče 8, 2020, Heft 2, p. 185–199.

22 Christer von der Burg, Wenfangtu prints of scholarly and other objects, Chinese Woodblock Printing, May 19, 2021: <https://chiwoopri.wordpress.com/author/chiwoopri/> (10.9.2021).

23 Státní oblastní archiv Praha, fond Velkostatek Veltrusy, inv. No. 204. Quoted from Eva Lukášová / Vendulka Otavská, Aristokratický interiér doby baroka ve světle historických inventářů [Aristocratic interior of the baroque age in light of the historical inventories], Praha 2015, p. 159.



Fig. 13: “Waiting for the rain to disperse” detail, ink and colours on silk, Cantonese wall-paper, Lednice château, 1780s

Second, Chinese wall hangings were preserved, also in their original instalment of 1765, in the Music parlour at the Archbishop’s Palace at Prague. Vertical silk strips cover entire walls, all painted with colourful “tree of life” and birds on empty white background. We may note in passing that the Palace also keeps a complete series of *Tenture des Indes*, produced by the royal manufacture, Paris, in 1753–1759.²⁴

Third, a set of six panoramic panels at Lednice, painted on silk. Allegedly, they were specially commissioned for Versailles, but displaced during the French revolution; Alois I von Liechtenstein (1759–1805) acquired them at a Viennese auction.²⁵ Because of their generous proportions (height circa 6 m), a pavilion was built in 1795 to house them (Fig. 13). This pavilion was torn down at the end of the nineteenth century, the hangings were stored away and recently rediscovered, they are now undergoing restoration. The material, the size as well as quality of the painting make them exquisite, while the subject

corresponds with other Cantonese wallpapers preserved elsewhere in Europe: genre scenes in the foreground, and dynamic peaks at the back, i. e. in the upper part.

Although the wallpapers were made in China, they are connected with *chinoiserie*: they were made for export, and displayed in a new milieu; their traditional meaning, unintelligible for European viewers, was lost.

Wall-paintings inspired by French style *chinoiserie*

The next group of *chinoiserie*-interiors cast aside illusionist techniques, and took inspiration from the Louis XV style,²⁶ as rendered by Gabriel Huquier (1695–1772), Alexis Peyrotte (1699–1769), François Boucher (1703–1770) or Jean-Baptiste Pillement (1728–1808). Elegant and witty, their designs quickly spread by the means of printed pattern books, often etched by themselves, e. g. Boucher’s “Suite de Figures Chinoises”, published circa 1735, and

24 For more on this series, based on cartoons by François Desportes, see *Jarmila Blažková, Nová Indie – Soubor unikátních tapisérií s motivy objevení Ameriky* [New Indies – a unique series of tapestries with motifs of America’s discovery], Jindřichův Hradec 1996, p. 3–8.

25 *Cikrytová / Kopecká* (cit. note 21), p. 84. This information appears in several Czech articles, the source never given. So far, I was not able to find its origin.

26 Louis XV reigned from 1715 to 1774 and promoted arts; fine furniture, porcelain, tapestries and other goods from his workshops were exported to all Europe.

mainly “L’Oeuvre de Pillement”, published in 1767, with some 200 of his earlier engravings. They were used by later draughtsmen and decorators, also on ceramics and textiles.²⁷

Figural scenes rendered as silhouettes

Inspired by French sources are the silhouettes of Chinese figures engaged in various activities, framed by illusory stucco ornaments, seen at Vizovice and Pernštejn. On the third floor in Vizovice château, there is a guest apartment comprising three rooms. The presumable bedroom (layout 21.7 m²) has walls decorated with seven design projects, each one showing two scenes, upper and lower, in a reddish brown colour – reminiscent of Yixing tea pottery – with golden accents, on a stylish light green monochrome background; the vortex borders are white



Fig. 14: Chinese room, Vizovice château, probably 1757

(Fig. 14). The date is probably 1757, when several other interiors of the château were redecorated, including the magnificent main hall.²⁸

Rather similar in style are the wall paintings in the so called Chinese boudoir at Pernštejn. This castle has a splendid gothic appearance and one would not expect any trace of rococo inside. However, in the Southern tract on the upper floor, there is the ladies' apartment, with frescoes painted in the 1760s by an unknown artist. They have diverse subject matter in each room, ranging from genre scenes to emulation of wallpapers, as well as a *chinoiserie* decoration in the side room known as the Chinese boudoir (Fig. 15). The room is oblong, not too spacious (circa 6.5 × 4.5 m), with an entrance at the long side, and in the opposite wall with the recess of a window. The profile thus forms six narrow vertical strips, and two square spaces on the opposite short sides. In the centre of each wall section there is a lunette with a vivid Chinese scene with figures and architecture, rendered on white background in monochrome bright yellow, with ochre shading. So far the treatment is rather similar to Vizovice, only the surrounding rocailles in dark blue are much more expanded, and occupy a larger part of the surface. The ceiling is white, with a plastic stucco decoration of curving



Fig. 15: Chinese boudoir, Pernštejn castle, 1760s

27 Maria Gordon-Smith, Pillement, Cracow 2006, p. 36–42.

28 Aneta Andršová et al., Restaurování nástěnných maleb v tzv. čínském salónku ve Vizovicích [Conservation of wall-paintings in the Vizovice Chinese parlour]. Report on Conservation Project, Univerzita Pardubice 2011–2012, page numbers not given.

branches, and a painted blue ornamental border on the edge.²⁹ It is likely that the factual models of these elegant *chinoiserie* scenes were contemporary French prints; more research is required to verify it.

Figural scenes in colours

By the 1780s, the most popular rendering of Chinese motifs was that with colourful figures and buildings in decorative frames combined with flowers. It spread beyond the aristocratic circles, and interestingly, adorned houses occupied by catholic clergy, judging from the examples I found. This group of *chinoiserie* is ornamental and unpretentious, figures are stylized almost as dolls, buildings represented by tall pagodas. There is an obvious idealization, slightly naïve and void of spirit.

I shall introduce just two examples, which represent the two extremities – in terms of their artistic execution. One is an upstairs room in the former parish house at Krnsko, a village in northern Bohemia. The murals were recently conserved, and provide a fascinating testimony of an ordinary interior decorated by an average artist (Fig. 16). It is indeed surprising that the room lasted until now.

The other interior is the Chinese parlour in the Benedictine Monastery at Břevnov, on the outskirts of Prague. It is a medium size room (6 × 6.6 m) located in the abbot's representative suite, where he received guests (Fig. 17). The historical and spiritual program seen on wall- and ceiling-paintings in the other spaces was obviously receding at this point of time, and the profane topic of the stylish "Chinese" murals seemed appropriate. They run all around the walls of this corner room, interrupted only by doors and windows. The relatively close-up view in bright colours features an imagined, continuous scenery by the lake, with not too many Chinese men and women, phoenixes, monkeys, a couple of lions, and distant architecture. These humans and animals are not placed in empty background any more, but standing or sitting at random between exotic trees and flowers. The discrepancy in size of the flora and the other elements is amusing: the flora is far too tall. This kind of grotesque distortion is also seen on



Fig. 16: A room in the parish house at Krnsko, 1780s



Fig. 17: Chinese parlour in the Benedictine Monastery, Břevnov, Prague, 1787

Cantonese wallpapers, imported from the mid-eighteenth century onward, and other Chinese commodities, here it reinforces the imagined Chineseness. Everything in the murals is conforming with an ideal Chinese scenery, peaceful and agreeable. Only the illusive portals painted around two doors represent romantic ruins of stone – ruins being the component of the sentimental landscape. This wall-painting is somewhere in between the two eras. Figures possess the stylized charm of rococo art, but

²⁹ Surprisingly, in the middle of each side, there is a heart with the elaborate yellow inscriptions MARIA, IHS, IOSP, ANNA indicating that the room was, or was intended to be, a sanctuary, where Chinese wall-paintings seem improper. Apparently, the function of the room was altered during the decoration process, regardless of the hypothetical sequence of works. No records explaining this puzzle are available.

the treatment of trees and plants visibly foregoes the illusive exotic panoramas, discussed below. The painting is signed by the local artist Anton Tuvora (1747–1807), and dated 1787.

Wall-paintings with landscapes

Based on illustrations from books about China

A radical turn in the perception of China, as well as the changing aesthetic taste is clearly reflected in the three “Chinese” rooms located on the second floor of the Troja Mansion on the outskirts of Prague. Ten full-length wall-paintings representing buildings (a pagoda, a bridge, an archway) in landscape-settings were made by an anonymous painter in a slightly sloppy, perhaps hurried manner. On the ceilings, the prior baroque depictions of Classical mythology were left as they had been, whereas the walls were newly decorated with Chinese prospects copied from the illustrations in “Entwurf einer historischen Architektur” by the Viennese court-architect Johann Bernhard Fischer von Erlach (first published 1721), and also in “China illustrata” by the Vatican scholar Athanasius Kircher (first published 1667). Both books have plentiful engravings, based on pictures drawn by travelers to China, Jan Nieuhof especially.³⁰ They were the source for these brightly coloured wall-paintings, executed with a serious endeavour to faithfully depict a particular building set in open landscape (Fig. 18); furthermore, each prospect carries a label, also copied from the book, specifying the exact place. They are a manifestation of an almost “scientific” interest in China, of enthusiasm for distant foreign lands, but also of the shift in arts toward landscape, and nature in general. From the art historical point of view, the wall-paintings in Troja already belong to Classicism. The fanciful rococo wall decorations were not totally discarded, but endured only in supplementary elements, such as stucco or painted framing, or the space along window bays and door recesses, still adorned with

minuscule oriental motifs seen on Chinese porcelain and furniture, habitual for the receding rococo manner.

The imperial couple visited this mansion in summer 1754 during their visit to Prague. From 1763–1776 it was owned by the Empress and during this period, some members of the imperial family occasionally stayed in Troja. Since the revenues of the manor turned out unsatisfactory, the Royal Chamber sold it to a Prague gentleman.³¹ There are no documents relating the commission of the *chinoise* paintings, nor the actual stimulus for this kind of decoration, and no dating on the frescoes. Specialists in baroque painting, however, agree on the second half of the eighteenth century, considering the technique, the illusory frames and other secondary elements.³²



Fig. 18: Chinese room, Troja Mansion, Prague, second half of the 18th century

This hypothetical dating is also supported by the paintings in the Chinese pavilion at Bon Repos, a loosely built up park area on the edge of the village of Čihadla. The mansion has been used as a summer dwelling for one century, whereas the addition of this single-spaced pavilion was ordered in the 1770s by its then owner, Prague Archbishop

30 One of the murals actually represents the view of Ayutthaya which Fischer von Erlach took over from a travelogue by Guy de Tachard. For more about the sources, see Georg Kunoth, *Die Historische Architektur Fischers von Erlach*, Düsseldorf 1956.

31 Pavel Preiss / Mojmir Horyna / Pavel Zahradník, *Zámek Trója u Prahy* [The Troja mansion near Prague], Praha-Litomyšl 2002, p. 268–290.

32 Pavel Preiss, personal communication, February 2007.



Fig. 19: Chinese pavilion, the Bon Repos retreat, 1770s

Anton Peter Przychowsky (1707–1793), who was on friendly terms with the Empress. The main hall inside (14.30 × 9.10 m) has a shallow vault, painted as blue sky with flying exotic birds. Along the bottom ridge – being the upper level of the walls, a sequel of buildings and trees including palms was painted (Fig. 19). The buildings are those one can see at Troja, e.g. the archway in Canton or the Nanking pagoda. They are, however, placed in a unified connected panorama. Some peculiar details such as a little pet dog feature in both Bon Repos and Troja. Compared to the book illustrations, the images in Bon Repos have a lower degree of accuracy, and were rather modelled after the Troja wall-paintings. The painter has not been identified, although he left his initial on the wall. He probably was someone else than the artist from Troja, considering a certain difference in style.

Full-size landscape-views decorating walls in aristocratic residences were frequent at the time, but their topic was European landscape. Chinese landscape was not too common, although prints depicting Chinese prospects were very popular, and readily available on the market in a variety of forms. For example, the same Chinese prospects as in Troja were published as *vues d'optique* in Augsburg by the Imperial Academy between 1770 and 1800.³³ The

Troja and Bon Repos prospects were produced as large wall-painting, which is unique. The other comparable interior, i. e. decorated with Chinese landscape views borrowed from book illustrations, is inside the Chinese garden pavilion in Pillnitz, dated 1804.³⁴

The murals discussed above were based on real architectural models, indirectly mediated through book illustrations, but newly set into landscape backgrounds. The general appeal of landscape in this period, incited and fostered by the thoughts of Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) and others, pertained both to real or imaginary sceneries. Two frescoes in the second floor room in Neuheim House in the centre of Brno exemplify the latter. The house underwent a major reconstruction in 1716, but the frescoes seem to be from the end of the eighteenth century. Each one covers major part of a wall, and is framed by a geometric painted border (Fig. 20). The Chinese subject matter is suggested by an exotic bird, a tree, and last but not least, a pavilion. Its architectural construction is an informed rendering of the Chinese timber construction, depicted with accuracy after an unspecified source, the image as a whole is a fantasy, however. The painter hypothetically could have been Josef Winterhalder, Jr. (1743–1807) who decorated the interior of the City hall at the time.³⁵ It is also interesting that the



Fig. 20: A mural in Neuheim House, Brno, second half of the 18th century

33 Niklas Leverenz, *Vues d'Optique with Chinese Subjects*, *Print Quarterly* 31, March 2014, Heft 1, p. 20–44, here: 23.

34 See Dirk Wellich, *Der Chinesische Pavillion und Garten im Schlosspark Pillnitz*, Dresden 2001.

35 <https://brnensky.denik.cz/serialy/orientalni-motivy-v-kancelarich-turistickeho-centra-namaloval-je-neznamy-autor-20160204.html> (10.9.2021).

house was a burgher's property, unlike the other places described which belonged to aristocracy.

Illusive exotic landscape

In the park next to the Vlašim chateau, a Chinese pavilion was built between 1780 and 1783.³⁶ It is a two-storey octagonal structure, 16 m high, with a loggia surrounding it on the ground floor (Fig. 21, 1). The upper floor used to be accessible by a bridge leading from the neighbouring brick



touche with Chinese script, clumsy but easily discernible. On the ground floor, pillars are decorated with a painted pergola, a green lattice with flowering plants growing over it. Inside the ground floor loggia, depicted exotic trees are reaching up over the ceiling (Fig. 21, 2). The rendering is faithful, the different species of the trees can be identified, and indeed they are exotic plants, one each different. Such a degree of accuracy, together with the script above, provide another example of the enlightened, informed



Fig. 21, 1 + 2: Chinese pavilion, the park, Vlašim chateau, between 1780 and 1783

tower with a staircase inside. A thorough reconstruction in 1847 discarded the brick tower with the bridge, and made the access by a central interior staircase inside the pavilion proper. This basically had no effect on the overall wall decorations outside and inside. They were made by Michael Hueber (dates unknown), a Viennese painter summoned for the task in 1781.³⁷ The outer surface of the upper floor is blue, above each window, there is a car-

approach to the Chinese subject, witnessed already in the Troja mansion. Importantly, though, the visitor feels the illusion of standing amidst an exotic grove. Upstairs, the attempt to make the room look like a garden is continued, on the limited space of narrow strips around the windows, on the door, and the ceiling. Here and there are exotic birds, notably cranes, a beast, a monkey, and butterflies. The overall tint is the light "mountain green".³⁸

³⁶ Vlašim pavilion was designed by Philipp Aigner from Enns. The romantic park was developed in 1775–1785, under Prince Karl Josef von Auersperg (1720–1800).

³⁷ Jindřich Nusek, *Budování a původní podoba Čínského pavilonu ve Vlašimi* [The building and original likeness of the Chinese pavillion in Vlašim], *Památky středních Čech* 31, 2017 Heft 2, p. 20–26, here: 23.

³⁸ *Ibidem*.

The attempts to turn an interior into an illusory garden occurred already in classical Roman architecture, or Italian Renaissance. In the second half of the eighteenth century, it was revived at the Viennese court, as exemplified by the decoration preserved in the Festsaal, Niederweiden (Austria), painted by Pillement already in 1764.³⁹ This work is now overshadowed by the three ground floor apartments in Schönbrunn, painted in 1770, and 1773/1774 by Johann Wenzel Bergl (1718–1789).⁴⁰ What he created are not just fancy decorations; the whole space becomes an illusion of exotic paradise or garden, with trees reaching to the blue sky, birds flying above, occasional animals and architectural elements, but no humans. It is a complete negation of the actual interior, replaced by a continuous illusive prospect. Nature is imminent, penetrating, sometimes set off by a low balustrade, as if the room was a gazebo. Referred to as the “illusive exotic landscape space”, this kind of decoration departed from baroque representations of overseas realms. Instead, it antedates romantic feeling, and nurtures whim and fantasy.⁴¹

The illusive exotic landscape soon became fashionable in the Austrian empire. From the 1770s to the 1790s, it spread across the territory, but interestingly not beyond. Thirty-one interiors are in Niederösterreich, Steiermark, Brixen, and the South Bavarian frontier regions,⁴² and (as it seems at this point of my research) six more are in Moravia/Silesia, and four in Bohemia. Although their affinity to the Bergl’s manner is visible, commission records from Bohemia require “exotic decoration”, but do not mention his name, neither personal contacts, e.g. between Bergl and Tuvora, are supported by any written evidence.⁴³

Like the wall-paintings in Vlašim pavilion, the anonymous decoration inside the Chinese pavilion in the garden by the Pernštejn castle is connected to China by the mere fact that the pavilion imitates a Chinese building (exotic



Fig. 22: The Monkey Hall, Dukovany chateau, 1791

trees alone cannot be automatically regarded as a Chinese sign). It should be noted that, with the exception of these two small garden pavilions, all the other illusive exotic landscapes decorate spaces intended for social gatherings, some of them quite large. All feature sporadic details symbolizing Chinese culture such as pagodas, monkeys, or peacock, but combine them with romantic ruins, wild animals, and also masonic symbols. The Monkey Hall on the ground floor of the Dukovany chateau⁴⁴ is a fine example (Fig. 22). The murals were completed in 1791 probably by Wenzl Waitzmann (1764–?),⁴⁵ and contain more fantastical elements than any other subjects discussed. Masonic symbols, combined with pagodas and monkeys, are also set amid the landscape views in the central oval hall of the Mitrowsky Casino, Brno, completed in 1794 by Ignaz Mayer (1763–1842). Mayer provides magnificent tall trees sloping along the shallow canopy of the ceiling painted with blue sky. The linearity similar to his was also put to use by the already-mentioned Anton Tuvora, in Nebílovy where, between 1790 and 1792, he painted the walls and

39 According to *Gordon-Smith* (cit. note 27), p. 110, 112, 118.

40 See *Elfriede Iby*, *Die Berglzimmer in Schloss Schönbrunn*, P. Martin Rotheneder / Andreas Gamerith (Hg.), *Einerseits Bergl*, Melk 2019, p. 43–49.

41 *Antje Senarclens de Grancy*, *Illusionistisch gemalte exotische Landschaftsräume des späten 18. Jahrhunderts in Österreich*, *ÖZKD* 1990 Heft 3/4, p. 141–151, here: 142–144.

42 Entered on the schematic map in *Senarclens de Grancy* (cit. note 41), p. 142.

43 Petr Arijčuk, personal communication, March 2021.

44 Built as a summer retreat by Marie Brigita, Countess Canal (1738–1810), member of the Masonic lodge.

45 Waitzmann also decorated the now extinct Chinese pavilions in Kunštát, and Kroměříž. *Lenka Kalábová*, *Malíři a dekoratéri v Brně kolem roku 1800* [Painters and decorators in Brno around the year 1800]. *Opuscula historiae atrium*, F 44, Brno 2000, p. 74.



Fig. 23: Ball-room, Nebílovy chateau, the rear building, between 1790 and 1792

the ceiling of the grand ballroom (180 m²) on the upper floor of the rear building (Fig. 23). Monkeys, and butterflies are plentiful, there also is a pagoda and ruins, but no references to the Free Masons.⁴⁶

A student of Tuvora was Antonín Machek (1775–1844), the acclaimed portrait painter. From his teacher, however, Machek learned *Zimmermalerei*, and his first engagement around the year 1798 was to decorate rooms in the episcopal residence in Chrast.⁴⁷ The “Chinese room”, used for receiving audiences, features three landscape prospects with exotic trees, birds, animals, and remote Chinese pavilions. The scenes are limited by the size of each prospect, and the illusion of standing in open nature is only suggested by blue sky painted on the ceiling (Fig. 24). Inasmuch as the illusive landscapes are exotic, they are not always alluding to China, and can simply be understood as a natural paradise without a geographical attribution, like the remaining four interiors in Bruntál

(Silesia), Budišov and Holešov, both in Moravia, and in the former Jesuit College in Prague.⁴⁸ The so called Dutch room in Bruntál, with abundant exotic plants and wading birds is of interest since the occupant of this residence was nobody else but the youngest son of Maria Theresa, Maximilian Franz (1756–1801), who as a boy lived in one of the Schönbrunn apartments decorated by Bergl, and who became the Grand Master of the Teutonic Knights Order in 1784. Bruntál was the residence of the Grand Masters. Once more, the link to the imperial court fashion, Bergl notwithstanding, was to be naturally expected.

Illusive exotic landscape space was just a short-lived, though very intense fashion wave which came and went at a period when *chinoiserie* already were in recession.⁴⁹ In Bohemia, the styles applied by various painters deviate from Bergl, and the approach to exotic subject matter is not the same; more comparative research is needed before conclusions can be pronounced.

46 The interior underwent a thorough restoration in 2012–2013. *Karine Artouni*, Restaurování tanečního sálu na zámku Nebílovy [Conservation of the Nebílovy ballroom], *Zprávy památkové péče* 74, 2014 Heft 5, p. 417–422.

47 Thereafter, in 1800, Machek decorated Haus der Laune in Laxenburg, partly preserved. *Luděk Novák*, Antonín Machek, Praha 1962, p. 169.

48 The decoration probably dates from after the abolition of Jesuits in 1773.

49 Johann Wolfgang Goethe is mocking this fashion in his play “Triumph der Empfindsamkeit” (1777), saying that it developed so that the intimidations of real nature, such as moisture and changes of temperature, could be avoided.



Fig. 24: Chinese room, Chrást chateau, 1798

Conclusion

The striking variety of the gathered material reflects the gradual transformation of *chinoise* wall decorations over the eighteenth century, both in styles and topics. The concluding discussion draws on three aspects of relevance: the knowledge of Chinese art and perception of China at the time, the popularity of the Chinese fashion, and the contextual development of painting in Bohemia. I also mention the disparity and the disparity in *chinoiserie* between Austria and Western Europe.

Much has been told about the engagement of *chinoiserie* with Chinese art. It is true that Chinese artefacts were emulated, and at the same time marked by cultural misunderstandings. The results of my research imply that in Bohemia, artists drew indirectly on various styles of *chinoiserie* rather than Chinese models, unable to make clear distinctions between authentic and European-made goods. In addition, mixing of radically different cultural motifs, e.g. of Graeco-Roman mythology or the Pompeian motifs with Chinese subjects, was common in the eighteenth century; their mutual compatibility must have been accepted. Such circumstances made possible the rise of peculiar artistic styles which are labelled as *chinoiserie*. It

does not come as a surprise that nowadays audiences in China and Europe sometimes do not find anything typical “Chinese” about them.

The number of my findings is a key to understanding the popularity of Chinese fashion on Bohemia, being the second aspect of relevance in this study. Altogether, there were over 600 aristocratic residences in Bohemia’s countryside at the time. Most of them were permanent residences of lower aristocracy, some were summer retreats of the high ranking aristocracy. By estimate, only one half of these buildings survived the changes after 1945, and only a small fraction still features relevant interiors. I inspected thirty,⁵⁰ plus ten illusive exotic landscape spaces. In this light, Bohemia falls behind major producers of *chinoiserie* in Europe.

The third aspect, i. e. the art historical context, is pivotal when estimating the dating of the decorations, if records are missing. Naturally, the later the period, the more interiors survived; of the examples considered, only six were produced in the first half of the eighteenth century, while in fact over twenty, including the illusive exotic landscapes, date from the last quarter of that century. Furthermore, in the later period, more artists were known by name and can be identified. They were not first-rate

50 For various reasons, not all of them were included here, e.g. the Lobkowitz palace in the Prague castle area, the Clam-Gallas palace in Prague, the Přebořovský Lobkowitz Palace (now German embassy), etc.

creative artists, but able and successful local decorators, some of whom were trained or also active in Vienna.

As is well known, Chinese fashion was favoured at the Habsburg court.⁵¹ Chinese as well as Japanese objects decorated imperial palaces, and the sophisticated level and dearness of the court *chinoiserie* can be demonstrated by the lacquer rooms in Schönbrunn, or the less known, but equally fascinating *chinoise* wall embellishment of the central hall (14 × 8 m) in Holíč, the private estate of Emperor Franz I. Stephan.⁵²

Grounded on the hypothesis that the imperial taste had to be emulated, I suppose that courtiers and officials did not lag behind in putting forth the “Indian” fashion. For the owners of the residences in Bohemia and Moravia, this was the key motivation behind mounting *chinoiserie* in their homes. It is worth noting that exotic rooms, not one but several, are usually encountered in places whose owners were princes or counts who had links with the Viennese court. On the other hand, they feature sporadically in the mansions of minor aristocracy. The geographical proximity is another issue not to be neglected, and on that account Moravia has a few more examples of *chinoise* interiors than Bohemia.

Finally, two notable disparities from Western European regions will be reiterated. Just like elsewhere, the early interiors in Bohemia, which made use of Chinese and pseudo-Chinese motifs, were as a rule “cabinets”: exquisite small rooms usually placed at the end of an apartment, where the most distinguished guests only were admitted. However, from the 1730s on, *chinoise* decorations

appeared inside large representative spaces where society met. This had already been valid of the Jaroměřice ballroom, or the Budišov *sala terrena*. During the second half of the eighteenth century, the number of large halls increased (Holíč, Hořín, Bon Repos, Nebílovy). Why is that? Illusory treasures painted on the walls were not restrained by the size of a porcelain collection, anything exquisite could be painted. Moreover, painting was a less expensive and faster way of embellishing the interior, multiplied by the fact that illusionism was quite a common technique in Bohemian art. It is my assertion that the use of illusive painting was adopted because of its convenience, and not alone because of economic concerns.

As for the second disparity, Chinese interiors in Western Europe often were a private room with effeminate decorations, designed by and for the use of a lady. Except for the *lacca povera* in the château of Milotice, seen in the antechamber of the Countess’ apartment, all the interiors in Bohemia and Moravia depart from this rule. By contrast, they were intended for the use of the male resident and his guests. Chinese rooms are also in places occupied by clergy (Břevnov, Bruntál, Krnsko), as noted.

Wall-paintings and wall decorations from the eighteenth century, presented in this article, have not been put together in a single survey before. In their complexity, they represent various stages and modes of particular kind of *chinoiserie* in Bohemia, thereby shedding new light on this often neglected subject, and forming a solid basis for future research.

51 There is a substantial corpus of literature in German, for a recent and clear English work, see *Michael Yonan*, *Veneers of Authority: Chinese Lacquers in Marie-Theresa’s Vienna*, *Eighteenth-Century Studies* 37, 2004, Heft 4, p. 652–672.

52 The interiors were completed by 1762. See *Radoslav Ragač*, ed., *Zlatý vek cisárskej rezidencie v Holíči v období Františka Štefana I. Lotrinského* [The golden age of the Holíč residence during the times of Franz I. Stephan von Lothringen], Skalica 2010.

Die Werkstatt Johann Georg Stenggs und ihre Auswirkungen auf die Sakralarchitektur in Nordkroatien

In allen Ländern und Regionen des südöstlichen Mitteleuropa ist die künstlerische Entwicklung stark miteinander verflochten. Politisch war diese Region in der Habsburgermonarchie vereint, so dass sich die gegenseitigen künstlerischen Beziehungen und Einflüsse seit dem ausgehenden Mittelalter intensiv entwickelt und verbreitet haben. Die Forschung der Barockepoche hat jedoch die dichten Netze der gegenseitigen Einflüsse relativ spät zur Kenntnis genommen. Die Richtlinien der Barockforschung kamen am Ende der Österreichisch-Ungarischen Monarchie aus Wien, wo die meisten Kunsthistoriker der ersten Generation ihre Ausbildung genossen hatten.¹ Jedoch entwickelte sich in der Folgezeit die kunsthistorische Forschung in den einzelnen Nachfolgeländern weitgehend unabhängig voneinander, besonders in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Erst die Wiedervereinigung Europas rückte die Gemeinsamkeiten der Kunstgeschichte mitteleuropäischer Länder und Regionen zurück in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses. Sodann wurden Beziehungen, Transfers und Einflüsse zwischen einzelnen Ländern und Regionen als Forschungsschwerpunkte bevorzugt. Gerade im süd-

östlichen Mitteleuropa zeugen bedeutende Kunstwerke aus verschiedenen Epochen davon, dass in der Forschung ein „Blick über die eigene Grenze“ notwendig ist. Ein Beispiel für diese These ist die Gruppe der sogenannten Vierpasskirchen, die im 18. Jahrhundert gebaut wurden, in einer Epoche der besonders intensiven künstlerischen Produktion,² die in der Kunstgeschichte auch „spätbarocke Blüte“ genannt wurde.³

Vierpasskirchen im 18. Jahrhundert

Die Kirchen nach diesem Grundrisstyp wurden vorwiegend in Nordkroatien errichtet, sind aber auch in der slowenischen Steiermark verbreitet und eine Vierpasskirche wurde in der Oststeiermark (Österreich) errichtet. Die Grundrissform der Vierpasskirche, oder in der kroatischen Literatur die übliche Variante Vierblattgrundriss/Kleeblattgrundriss,⁴ ist durch den quadratischen Zentralraum gekennzeichnet, flankiert von Seitenkapellen mit abgerundeten Ecken und mit dem gleich gestalteten Eingangsraum und dem eingezogenen Chorbogen. Der ganze Bau bekommt

-
- 1 Der Forschungs- und Methodologieansatz der *Wiener Schule* wurde auch in der Kunstgeschichte der Nachfolgeländer übernommen, sowie die Methodologie der Zentralkommission für Denkmalpflege. Siehe auch *Dubravka Botica*, Baroque Art in Croatia and Vienna School of Art History, in: *Journal of Art Historiography*, 21: Dec 19 (2019), 21/DB1, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2019/11/botica.pdf> (6.9.2021).
 - 2 *Vladimir Marković*, Arhitektura u Hrvatskoj, in: *Hrvatska i Europa, kultura, znanost i umjetnost*, Bd. 3, Barok i prosvjetiteljstvo (17.–18. stoljeće), hg. Ivan Golub, Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Školska knjiga, 2003, S. 604.
 - 3 *Günter Brucher*, Barockarchitektur in Österreich, Köln, 1983, S. 296 (zit. nach *Hans Reuther*, Des steirischen Baumeister Joseph Huebers Weizbergkirche und die verwandten theatralisch-dekorativen Raumwirkungen im Sakralbau des süddeutschen Spätbarocks, Inaugural-Dissertation, Erlangen, 1947): „Besonders auffällig bleibt es, daß die spätbarocke Blüte (in der Steiermark) noch zu einem Zeitpunkt schöpferisch war, wo dieser Stil bereits in dem gesamten österreichischen Kulturraum seine Schöpfungskraft weitgehend eingebüßt hat“.
 - 4 Der Begriff, der die Grundrissform beschreibt und an ein Kleeblatt mit vier Blättern erinnert, wurde von der Kunsthistorikerin *Đurđica Cvitanović* eingeführt: *Đurđica Cvitanović*, Sakralna arhitektura baroknog i klasicističkog razdoblja, in: *Sveti trag, devetsto godina zagrebačke nadbiskupije 1094.–1994.*, hg. Tugomir Lukšić, Zagreb MGC – Muzej Mimara, 1994, S. 242.

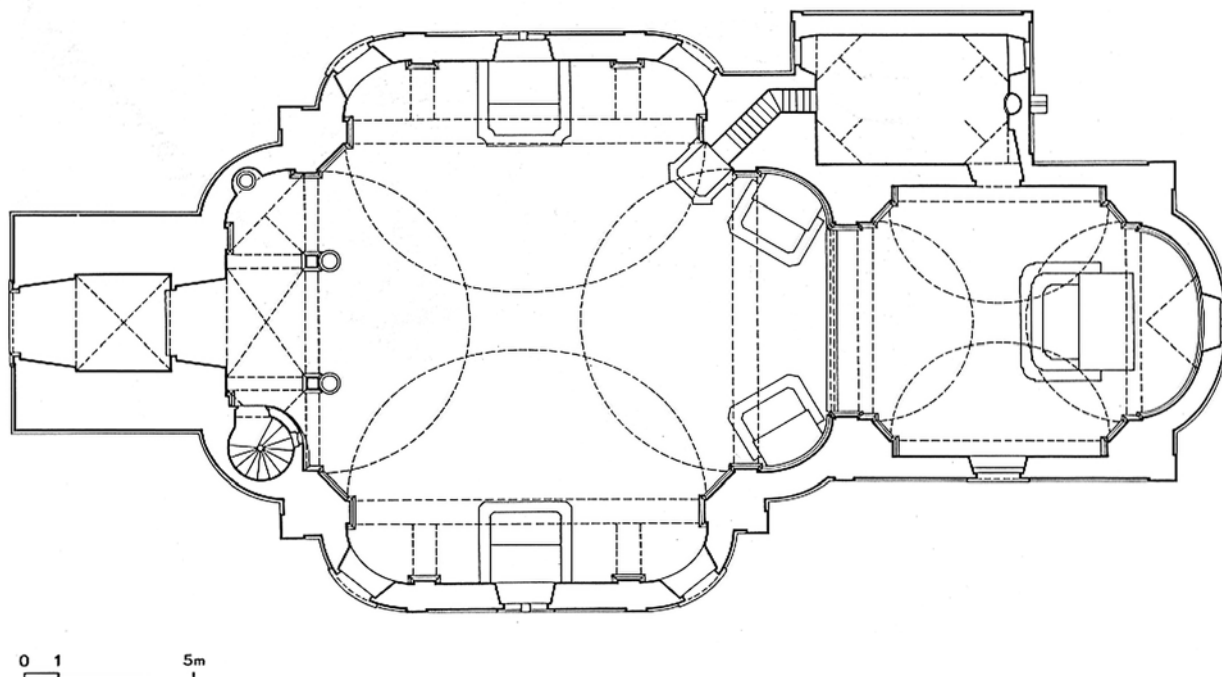


Abb. 1: Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt (früher hl. Ladislaus), Pokupsko, Grundriss

dadurch den Umriss eines vierblättrigen Kleeblattes.⁵ (Abb. 1) Der Begriff *Vierpasskirchen* (kroat. četverolisne crkve, slow. štirilisne) wurde auch in der neueren slowenischen Literatur übernommen,⁶ in der diese Kirchengruppe früher der nach der bedeutendsten Kirche in Sladka Gora auch *sladkogorski tip* genannt wurde.⁷

Der vorliegende Aufsatz befasst sich mit der ersten Kirche in dieser Gruppe, der Pfarrkirche hl. Ladislaus, einer Kirche, die auf dem Besitz des Zagreber Bischofs in Pokupsko, etwa 70 Kilometer südöstlich von Zagreb, in Jahren von 1736 bis 1739 errichtet wurde.⁸ Die Kirche ist nicht nur als die erste Repräsentantin der Gruppe der Vierpasskirchen für die kunsthistorische Forschung interessant, sondern an ihr kann die Frage nach Einflüssen wie auch nach den an diesem Werk tätigen Künstler und deren Beziehung zur Werkstatt des Grazer Architekten Johann Georg Stangg erörtert werden. Viele stilprägende Elemente

der Spätbarockarchitektur wurden in dieser Kirche zum ersten Mal gestaltet, die danach in der Architektur des 18. Jahrhundert in Nordkroatien und anderen Gebieten übernommen und verbreitet wurden. Als charakteristische Merkmale sind anzuführen: der zentralisierte Schiffsraum gewölbt mit böhmischer Kappe, die abgerundeten Ecken der Seitenkapellen, die fließende Raumwirkung der miteinander verbundenen Raumteile, die szenische Raumgestaltung, die zusätzlich durch Stuckaturen und Altäre betont wird (Abb. 2, 3). All diese Merkmale zeugen von den starken Beziehungen und Einflüssen zur zeitgleichen Architekturentwicklung in Graz, vor allem zu der Bauwerkstatt Johann Georg Stenggs.

In der Gruppe der Vierpasskirchen lassen sich drei Untergruppen unterscheiden, jeweils nach dem Zeitraum, in dem sie errichtet wurden, wie auch nach ihren stilistischen Merkmalen.⁹ Es handelt sich dabei nicht um eine etappen-

5 Es handelt sich also um eine Variante des griechischen Kreuzes mit flachen Kreuzarmen und abgerundeten Ecken, wobei der quadratische Zentralraum mit abgeschrägten Ecken die Form einer Vierung hat, gewölbt mit böhmischer Kappe.

6 *Metoda Kemperl*, *Romarske cerkve - novogradnje 17. in 18. stoletja na Slovenskem: arhitekturni tipi, poslikava, oprema*, Dissertation, Univerza v Ljubljani, Ljubljana 2001, S. 165.

7 *Nace Šumi*, *Ljubljanska baročna arhitektura*, Slovenska Matica, Ljubljana 1961, S. 104.

8 Die Kirche ist mit dem Patronatsheiligen König Ladislaus erbaut, seit 1982 ist die Kirche der Himmelfahrt Mariä geweiht. In der kunsthistorischen Literatur ist die Kirche unter dem alten Patrozinium bekannt.

9 Der Korpus der Vierpasskirchen wurde von *Cvitanović* (zit. Anm. 4) erfasst bzw. revidiert und erweitert in: *Dubravka Botica*, *Četverolisne crkve u srednjoj Europi – problem tipologije sakralne arhitekture 18. stoljeća*, Dissertation, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 2007.– *Dubravka Botica*, *Barokne četverolisne crkve u sjeverozapadnoj Hrvatskoj. Prilog istraživanju tipologije sakralne arhitekture 18. stoljeća*, Školska knjiga, Zagreb 2015.



Abb. 2: Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt (früher hl. Ladislaus), Pokupsko

weise Entwicklung des Kirchentypus, denn der Grundriss und die Raumgestaltung in der ersten Kirche in Pokupsko hatten die Rolle des Vorbildes für alle anderen und später gebauten Kirchen dieser Gruppe. So beeinflusste die Kirche in Pokupsko unmittelbar die Pfarrkirche hl. Bartholomäus in Rogatec/Rohitsch in der Steiermark, Slowenien (1738–1743) und die Pfarrkirche hl. Maria Magdalena in Donja Kupčina (1748–1751). In der zweiten Phase wurden die monumentalen prächtigen Wallfahrtskirchen hl. Maria de Jerusalem in Trški Vrh bei Krapina (1750–1761) (Abb. 4, 5), die Kirche in Sladka Gora (Slowenien, 1751) wie auch die Pfarr- und Wallfahrtskirche Schmerzhafte Mutter Maria in Ehrenhausen (1751–1755) errichtet. Als prächtige Gesamtkunstwerke der Barockkunst stellen sie die Höhepunkte des Spätbarocks in den jeweiligen Regionen dar. Gleich-



Abb. 3: Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt (früher hl. Ladislaus), Pokupsko, Innenraum

zeitig wurde auch der Vierpasstypus in einem geringen Maßstab in kleineren Kapellen rezipiert,¹⁰ die vom Transfer der Grundrissformen zwischen verschiedenen Bauwerkstätten in der Region zeugen. In der dritten Phase wurde in der josephinischen Epoche dieser Grundriss- und Raumtypus dem neuen, funktionalistisch ausgerichteten und vom Utilitarismus geprägten Stil angepasst und auch in der Umgebung von Zagreb angewandt.¹¹ Auch in der Südsteiermark wurden viele Kirchen in dieser Phase als reduzierte oder modifizierte Vierpasskirchen erbaut, vor allem von Baumeister Johann (Janez) Fuchs, wie etwa die Pfarrkirche in Vurberg/Wurberk (1772).¹²

Die Gruppe der Vierpasskirchen hat die Architektur des 18. Jahrhunderts wesentlich geprägt und die künstlerische Bedeutung dieser Bauwerke wurde in der kunsthistorischen Literatur früh anerkannt.¹³ Auch die Frage nach der Entwicklung und der Herkunft dieses Grundrisstypes wurde in der Forschung bearbeitet. So hat Anđela Horvat diese Grundrissform als das Ergebnis der Entwicklung der heimischen Architektur betrachtet¹⁴ und Đurđica

10 Die Kapellen hl. Maria Magdalena in Mala Gorica bei Sv. Nedelja (nach 1749), hl. Nikolaus in Lijevo Dubrovčak (1770er Jahre) und hl. Jesu Patientis in Kostel (1772–1775).

11 Als erste Kirche in dieser Phase wurde die Pfarrkirche hl. Marta in Šišinec erbaut (ab 1767), gefolgt von der Pfarrkirche hl. Nikolaus in Žažina (Mitte der 1770er Jahre), der Pfarrkirche hl. Johannes Baptist in Nova Ves in Zagreb (ab 1785), der Pfarrkirche hl. Helena in Zabok (1786), sowie der Barockisierung der Kirche in Rečica bei Karlovac (1782).

12 Anzuführen sind auch die Pfarrkirchen in Krško/Gurkfeld (1777) oder Brežice/Rann (1782).

13 Nace Šumi betont: „V resnici ni v nobenemu drugem prostoru tako nazorno izražen scenski element kako na Sladki gori“ („In keinem anderen Raum ist das szenische Element dermaßen betont wie in Sladka gora“), Šumi (zit. Anm. 7), S. 99.– Die Kirche in Trški Vrh wurde von Gjur Szabo als der Höhepunkt der Barockkunst hervorgehoben: Gjur Szabo, Spomenici kotara Krapina i Zlatar, in: Vjesnik Hrvatskog arheološkog društva, Zagreb, 13/1913.–1914., S. 159.

14 Anđela Horvat, Barok u kontinentalnoj Hrvatskoj, in: Anđela Horvat, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj, Barok u Hrvatskoj, Zagreb 1982, S. 40 ff.



Abb. 4: Kirche S. Maria de Jerusalem, Trški Vrh (Krapina)

Cvitanović vermutet den Einfluss der böhmischen Architektur bzw. der Baumeisterfamilie Dientzenhofer.¹⁵ Die Kirchen dieser Gruppe in Slowenien hat Metoda Kemperl ausführlich bearbeitet. In ihrer Dissertation und anderen Publikationen hat sie diese Gruppe in Verbindung mit dem Baumeister Joseph Hoffer aus Maribor gebracht, der nach ihren Forschungen unter dem Einfluss Johann Lucas von Hildebrandts stand.¹⁶

Die bischöfliche Pfarrkirche hl. König Ladislaus in Pokupsko

Wie oben ausgeführt, bildete die erste Kirche in dieser Gruppe, die Pfarrkirche hl. Ladislaus in Pokupsko, in der alle prägende Elemente des Vierpasstypus in hoher Qualität ausgeführt wurden, das Vorbild für alle anderen Vierpasskirchen. Sie wurde im Auftrag des Zagreber Bischofs Juraj Branjug erbaut und ausgestattet, und wie in der ersten Beschreibung dieser Kirche im Visitationsbericht von „*chatedralis chanonicus*“ Stanislav Pepelko zu lesen ist, nimmt sie eine besondere Stellung in der Kunst Kroatiens: „*Opus sane totum taliter factum et figuratum quod et*



Abb. 5: Kirche S. Maria de Jerusalem, Trški Vrh (Krapina), Innenraum

*Urbi ornamento et Urbanis oblectamento foret si in Urbe collocaretur.*¹⁷ Der Auftraggeber und der Zagreber Bischof

15 Cvitanović (zit. Anm. 4), S. 242, „*Taj tip arhitekture potječe od velikih čeških graditelja iz obitelji Dientzenhofer i njihovih sljedbenika na austrijskom području Štajerske i Slovenije.*“ („Dieser Architekturtypus entstammt der großen Baumeisterfamilie Dientzenhofer und ihren Mitarbeitern auf dem Gebiet der Steiermark und Slowenien.“)

16 Kemperl (zit. Anm. 6).– Dies., Josef Hoffer: Ein neuer Name unter den steirischen Architekten des 18. Jahrhunderts, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 56, 2002, S. 261–271.

17 Nadbiskupijski arhiv u Zagrebu, Visitationen, Protokoll 55/XI, S. 439, 1740.

Juraj Branjug (1677–1748) war zweieinhalb Jahrzehnte lang – von 1723 bis 1748 – gleichzeitig auch der stellvertretende Vicebanus von Kroatien.¹⁸ Schon während seiner Ausbildung in Wien und in Bologna entwickelte Branjug Interesse für Kunst¹⁹ und seine bischöfliche Residenz, die er innerhalb der ehemaligen Festungsmauern im Zagreber Kaptol einrichten ließ, wurde zum Mittelpunkt des Kultur- und Gesellschaftslebens im damaligen Zagreb.²⁰ Seine Amtszeit wurde von großen Aufträgen in Zagreb und ihrer Umgebung geprägt, von denen die Errichtung der neuen Pfarrkirche in Pokupsko einer der wichtigsten war. Die Umstände dieses Auftrags weichen von der damals üblichen Praxis der Ersetzung der baufälligen, meistens älteren Holzkirchen durch neue ab, wobei das Patrozinium auf die neue Kirche übertragen wurde. Im Unterschied dazu, wurde in Pokupsko die ältere Holzkirche, geweiht der hl. Marta, 1736 auseinandergesetzt und nach Šišinec übertragen, wo sie noch fast drei Jahrzehnte in Funktion war. Die neue Kirche wurde jedoch mit dem neuen Weihetitel des hl. König Ladislaus erbaut. Der hl. Ladislaus, der Begründer des Zagreber Bistums in 1094, rückte in der Barockzeit (wieder) in den Mittelpunkt der Kultur(politik) und wurde die Zentralfigur in einigen großen Aufträgen des Zagreber Kaptols zu dieser Zeit.²¹ Aufgrund historiographischer Texte wie von Juraj Rattkay von Veliki Tabor (1612–1666), *Memoria regum et banorum regnorum Dalmatiae, Croatiae et Sclavoniae* (Wien, 1652.) und vor allem von Pavao Ritter Vitezović (1652–1713) *Natales D(ivo)*

Ladislavo Re(gi) Slavoniae apostolo restituti, (1704) wurde im Zagreber Kulturkreis Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts eine neue Deutung seiner geschichtlichen Rolle ausgearbeitet. Der hl. König Ladislaus wurde als ein Herrscher heimischer Herkunft interpretiert, was in Zeiten nach den Osmanenkriegen als Versuch der kroatischen Neupositionierung gegenüber Ungarn betrachtet wurde.²² Aufgrund der These von Vitezović, nach der sein Geburtsort in Steničnjak in der Nähe von Pokupsko zu verorten sei wurde entschieden, die neue Pfarrkirche mit ihm als neuem Patronatsheiligen zu erbauen. Die Statue des heiligen Königs befindet sich im Mittelpunkt des prächtigen architektonischen Altarretabels, flankiert von der hl. Königin Jelena und einem Engel, der ihm den Schild mit historischen Wappen des Königreiches Kroatien überreicht (Abb. 6).

Wie schon erwähnt, wurde die künstlerische Bedeutung der neuen Kirche dem zeitgenössischen Betrachter sofort klar. Im Bericht der erwähnten Visitation vom 22. Juni 1740 ist eine der schönsten Beschreibungen der Barockarchitektur in Kroatien zu finden, die weit über die in solchen Berichten üblichen Phrasen hinausreicht. Am Anfang stellt der Visitator fest, die Raumlösung dieser Kirche sei ein Novum: „*Structurae hujus idaea prorsus rara et novae inventionis quoad Ecclesiae Corpus.*“²³ Er beschreibt die Vierung der Seitenkapellen mit abgerundeten Ecken, die den Schiffsraum erweitern. Das baldachinartige Gewölbe wird von Halbkalotten an vier Seiten unterstützt. Gerade

18 Balthasar Adam Krčelić, *Annae 1748–1767*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1952, S 536–538 bringt eine ausführliche Darstellung des Leben von Branjug. Hervorgehoben wurde vor allem seine Tätigkeit als Auftraggeber. Dabei wurde er als „*Baubischof*“ („*biskup graditelj*“) bezeichnet. Er ließ neue Pfarrkirchen in Hrastovica (Petrinja), Pokupsko, Gradec, Mala Gorica, Biškupec sowie die bischöfliche Residenz in Kaptol (Zagreb) und Požega erbauen.

19 Nach seinem Aufenthalt in Wien besuchte Juraj Branjug von 1698 bis 1702 das illyrisch-ungarische Kolleg in Bologna.

20 In der Residenz hatte er eine eigene Musikkapelle sowie eine Bildhauerwerkstatt, in der zahlreiche Werke für die neuen oder zu erneuernden Kirchen erarbeitet wurden: Krčelić (zit. Anm. 18), S. 541.

21 Dem hl. König Ladislaus war der Altar in der Domkirche geweiht (von Johannes Komersteiner, Statuen heute in Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb), mit 12 Altarbildern von Johannes Eisenhart, heute in Muzej grada Zagreba), zu anderen Werken siehe: *Dubravka Botica*, *The Revived Cult of the Holy Hungarian Rulers. Continuation of Tradition and a New Reading in the Baroque Period.*– *Ars et Virtus. Croatia-Hungary: 800 Years Of Shared Cultural Heritage*, hg. Marina Bagarić, Dragan Damjanović, Iva Sudec Andreis, Petra Vugrinec, Zagreb: Galerija Klovičevi dvori, Budapest: Hungarian National Museum, 2020, S. 166–177.

22 Siehe dazu Daniel Premerl, *Bolonjske slike hrvatske povijesti – Politička ikonografija zidnih slika u Ilirsko-ugarskom kolegiju u Bolonji*, Zagreb 2014, S. 7, 34.

23 „*Structurae hujus idaea prorsus rara et novae inventionis quoad Ecclesiae Corpus. Ita siquidem requadrata forma surgit ut tamen extra angulos magistrales in lateribus septentrionali et meridionali prostent haemicycli, sed et illi obtusi; ex lateribus autem quatuor, duobus nempe finientibus sanctuarium, et aliis duobus ad chorum surgat testudo per modum Cupulae gustu Italico: cui porro testudini ab haemicyclis, semicyclaris utrimque aequa proportione surgit cupula: ita ut hae laterales semicirculares capellae et spacium in ecclesia augeant et prospectum sanctuarii a duabus templi lateribus suprascriptis protenditur orientem versus proportione debita et tandem summum altare excipit extrema semicircularis obtusa fornix ita ut a foris etiam aemuletur structuram corporis templi.*“ Nadbiskupijski arhiv u Zagrebu, Visitationen, Protokoll 55/XI, S. 439, 1740.



Abb. 6: Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt (früher hl. Ladislaus), Pokupsko, Altar hl. Ladislaus

die neue Gewölbeform ist eines der wichtigsten (Stil-) Elemente in der Vierpasskirche, die böhmische Kappe im Schiff „geht“ ohne Zäsur (wie Tambur) in die Gewölbe der Seitenräume über – in Seitenkapellen, Eingangsraum und eingezogenen Chorbogen. So entsteht die spezifische überfließende Raumwirkung, betont zusätzlich durch die abgeschrägten Vierungsecken, die der scharfäugige Visitor Pepelko sofort als neue Elemente bemerkt und beschrieben hat. Ein weiteres Novum war auch die Beleuchtung, die Fenster sind in abgerundeten Kapellenecken und am Abschluss hinter dem Altar platziert: „*Fenestras undique belle dispositas et amplas transmittunt tantam lucem, ut e templo, non in templum solem oriri putares, sicut quidem Graecus Scribit de Templo Soffiae Bizantino.*“²⁴ Dabei haben ihn der zentralisierte Raum, die neue Beleuchtung wie auch die üppigen Stuckaturen am

Chorraumgewölbe interessanterweise an die byzantinische Architektur erinnert.

Alle erwähnten Elemente der Vierpasskirche, wie die Wölbung, die Raumkomposition, der eingezogene Chorbogen, die Motive der Stuckaturen, die Fensterformen – in Kapellen der ovale Fensterrahmen, am Glockenturm das Kasula-Fenster – machen die Pfarrkirche in Pokupsko zur Stätte der neuen Ideen, die die Barockarchitektur in Kroatien nachhaltig beeinflusst haben.

Die Pfarrkirche in Pokupsko und Verbindungen zur Architektur Stenggs

Die beschriebenen Elemente der Vierpasskirche in Pokupsko, die in der Sakralarchitektur Kroatiens zum ersten Mal vorgekommen sind, wurden in vielen anderen Bauwerken übernommen, nicht nur in dieser Kirchengruppe. Deren Herkunft ist jedoch erst aus dem breiteren Kontext der künstlerischen Entwicklung im gesamten südöstlichen Mitteleuropa zu erklären. Die Neuheiten – der Zentralraum als Vierung, flankiert von flachen Seitenkapellen, die baldachinartige Gewölbeform, der eingezogene Chorbogen, die Fensterrahmen, die neue Beleuchtung, der szenisch gestaltete Chorraum mit Hauptaltar und Seitenaltären im Chorbogen, die Motive der Stuckaturen – waren zu diesem Zeitpunkt auch in Graz als dem damals wichtigsten künstlerischen Zentrum der Region höchst aktuell. Auf den Einfluss eines größeren Zentrums wie auch auf die Wirkung etablierter Künstler als Entwerfer weisen zudem nicht nur der hohe Rang des Auftraggebers, sondern auch die beschriebene kulturpolitische Bedeutung des Kirchenprogramms hin. Graz hatte für das südöstliche Mitteleuropa als reges Kunst- und Austauschzentrum die Rolle eines Umschlagplatzes übernommen, was in Analogie zu Rolle Wiens für die gesamte Habsburger Monarchie zu betrachten ist.²⁵ Gerade die Phase des Spätbarock war eine der intensivsten in der Kunstgeschichte von Graz und der Steiermark.²⁶

Im betrachteten Zeitraum der Erbauung und Ausstattung der Kirche in Pokupsko in den Jahren von 1736 bis 1739

24 Nadbiskupijski arhiv u Zagrebu, Visitationen, Protokoll 55/XI, S. 439, 1740.

25 Hellmut Lorenz, Architektur, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. IV, Barock, hg. Hellmut Lorenz, Wien 1999., S. 219, nach R. Wagner-Rieger. Zu diesem Thema siehe auch: Ulrike Tischler-Hofer (Hg.), Wie südosteuropäisch ist Graz? 50 Jahre Südosteuropäische Geschichte und 150 Jahre Slawistik an der Universität Graz, Graz 2021.

26 Renate Wagner-Rieger, Literaturbericht Barockarchitektur in Österreich, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 27/1964, S. 265.

zeigte sich die Bauwerkstatt von Johann Georg Stengg (1689–1753) als besonders innovativ. Der Architekt kehrte nach seinen langen Ausbildungsreisen nach Graz nach zurück, 1715 war er Mitglied der Bauzunft und schon 1716 Baumeister.²⁷ Als führender Architekt in der Steiermark bekam er in 1741 den Titel des „Hofbaumeisters“ und erwarb das ehemalige Haus von Johann Bernhard Fischer von Erlach in Zentrum von Graz. Seine Werkstatt, die er bis zu seinem Tod in 1753 erfolgreich führte, wurde von den bedeutendsten Auftraggebern in der Steiermark engagiert und somit hatte er schon 1722 45 Gesellen und 4 Lehrlinge.²⁸ Sandra Maria Rust betont: „Wollte man also in den 1720er und 1730er in Graz international und modern bauen, so empfahl sich Stengg zweifellos mit seinen Kenntnissen des aktuellsten Baugeschehens als erstrangiger Kandidat“.²⁹ In seinen Werken verbindet Stengg seine auf Reisen erworbenen Architekturkenntnisse mit der Architekturtradition der Steiermark, vor allem mit der Tradition aus der Werkstatt seines Vaters und der Carlone-Baumeister. Schon in seinen ersten Werken führte er neue Elemente ein, die die Architektur der ganzen Region stark beeinflusst hatten, vor allem mit der „neuen“ Wölbungsform, indem er ausschließlich das Platzgewölbe (die böhmische Kappe) einsetzte.³⁰ In einem seiner bedeutendsten Werke, der Kirche der Barmherzigen Brüder in Graz, erbaut 1735–1738, spielt gerade die Gewölbeform eine entscheidende Rolle für die Raumwirkung. Günter Brucher betont, dass diese Kirche „den triumphalen Entwicklungsgang des steirischen Spätbarocks“³¹ eröffnet. Die Kirche ist als spätbarocke Umsetzung der traditionellen Wandpfeilerkirche mit Emporen zu betrachten, in der die optische Vereinheitlichung und Zentralisierung des Raumes mit platzgewölbten Traveen erreicht wurde.³² Die dreifach konkave Fassade war auch bedeutend für die Barockarchitektur der Steiermark und

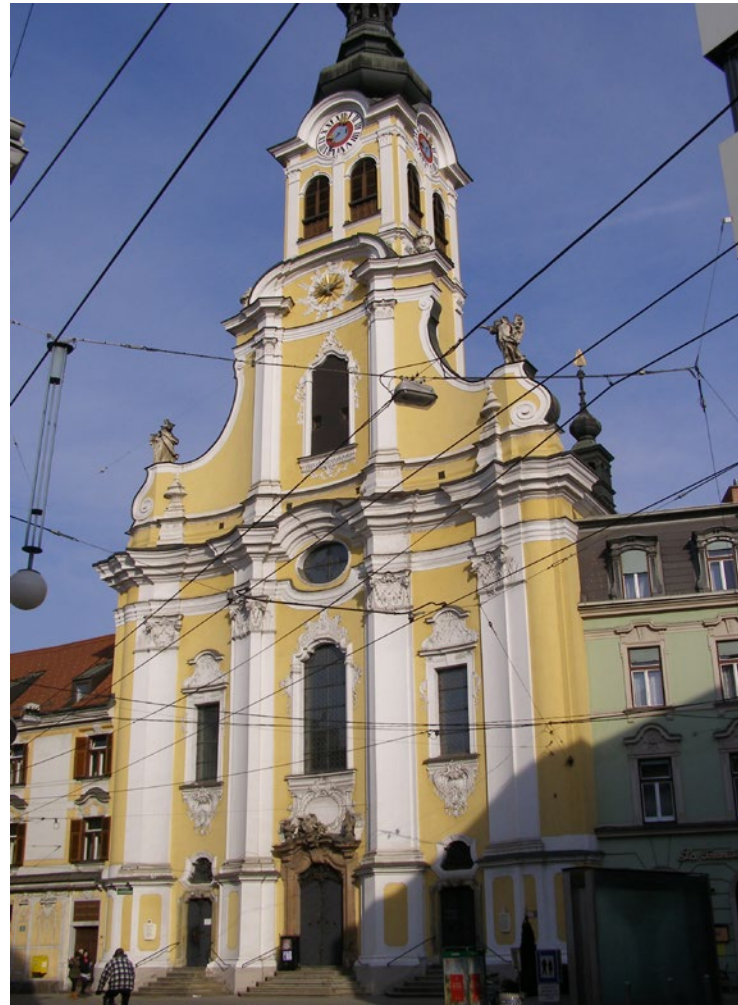


Abb. 7: Graz, Barmherzigenkirche Mariä Verkündigung

Österreichs (Abb. 7). Das Platzgewölbe hat Stengg auch an der Vierung in der Maria-Trost-Kirche in Graz eingesetzt (1735), sowie in der Barockisierung der Zisterzitenerkirche in Rein (1738–1747), in der die szenische Wirkung von Traveen und Chorbogen besonders ausgeprägt ist. In der Fassadengestaltung verwendet Stengg reiche Motive der Dekorationen, wie z. B. an der Fassade des Schlosses in Schielleiten (1730–1735), sowie an der Fassade der Kirche der Barmherzigen Brüder in Graz. Beide wurden

27 Sandra Maria Rust, Der steirische Barockarchitekt Johann Georg Stengg (1689–1753), Dissertation, Universität Wien, Wien 2009, S. 17–30.

28 Sandra Maria Rust, Der steirische Architekt Johann Georg Stengg (1689–1753), in: Architekt und/versus Baumeister. Die Frage nach dem Metier, hg. Tiziana De Filippo, Philipp Tscholl, Zürich 2009, S. 202.

29 Rust (zit. Anm. 27), S. 18.

30 Schon in seinen ersten Werken wurde ein Platzgewölbe errichtet: im Eingangsraum und Chorraum an den Heiligen Stiege (1718–1723), am Kalvarienberg in Graz, Rust (zit. Anm. 27), S. 72.

31 „Dieser triumphale Entwicklungsgang des steirischen Spätbarocks wurde von Stengg mit dem Bau der Barmherzigenkirche (1735/40) in Graz eröffnet“, Günter Brucher, Die barocke Baukunst in der Steiermark, in: Lust und Leid: Barocke Kunst, barocker Alltag, hg. Gottfried Biedermann, Graz 1992, S. 121 f.

32 Rust (zit. Anm. 27), S. 105–111.



Abb. 8: Pokupsko, Blick in der Seitenkapelle



Abb. 10: Pokupsko, Casula-Fenster am Turm



Abb. 9: Graz, Gewölbe über Orgelepore

zu einer Art Katalog an Dekorationsmotiven und haben damit stark die Architektur des Spätbarocks beeinflusst. Die weite Verbreitung seiner Dekorationen, aber auch der Fenster- und Portalrahmen, Turmkappen usw. wurde vor allem durch Wirken seiner zahlreichen Mitarbeiter möglich, die Stengg in seiner Werkstatt in Graz beschäftigt hatte.³³ Gerade in seinem Oeuvre finden sich diejenigen Schlüsselmerkmale, die auch in den Vierpasskirchen in Kroatien zu verfolgen sind. Die Parallelen sind vor allem in der Gewölbeform, Dekorationen, Fensterrahmen, dem szenisch betonten eingezogenen Chorbogen usw., aber auch in einzelnen Details zu erkennen. Daraus ist eine enge Ver-

bindung zwischen Stenggs Werkstatt und der Pfarrkirche in Pokupsko zu vermuten. Das Gewölbe, das sich über die Orgelepore in der Kirche der Barmherzigen Brüder in Graz erstreckt, ist von drei Gurtbögen geteilt – die gleiche Form wie in den Seitenkapellen in Pokupsko (Abb. 8, 9). Die Raumkomposition in Stenggs Kirche in Wolfsberg, Leibnitz (1734–1739)³⁴ mit dem platzgewölbten Zentralraum und abgeschnittenen Ecken und flachen Seitenerweiterungen, wie auch die Fensterbeleuchtung in abgerundeten Ecken, zeigt klare Parallelen mit der Raumgestaltung in Pokupsko. Zu erwähnen ist in diesem Sinne ebenfalls der in Szene gesetzte Chorraum, eingerahmt von Seitenaltären. Die ovalen Fassadenfenster findet man auch an Seitenkapellen in Pokupsko. Eine ähnliche Raumkomposition mit einem baldachinartigen Zentralraum und dem Chorraum haben auch Stenggs Friedhofkapelle in Pischelsdorf (ab 1741),³⁵ sowie die Kalvarienkapelle bei Heiligenkreuz am Waasen (Leibnitz, 1750).³⁶

Der sogenannte Kasula-Fensterrahmen am Fassadenturm in Pokupsko wurde dort zum ersten Mal in der Architektur in Kroatien eingesetzt (Abb. 10). Auch die ovalen Fenster der Seitenkapellen sind ein Novum. Beide Fensterrahmenformen sind auch in Stenggs Werken zu finden, was eine weitere Parallele zu seinem Oeuvre bildet. Die ovalen Fenster verwendet Stengg an der Fassade der Kirche der Barmherzigen Brüder in Graz, sowie in Kirchen in Wolfsberg, Pischelsdorf und Heiligenkreuz. Für die kunsthistorische Forschung ist aber das Casula- oder Kaselfenster

33 Rust (zit. Anm. 27), S. 27–29.

34 *Dehio-Handbuch*, Die Kunstdenkmäler Österreichs. Steiermark, hg. Kurt Woisetschläger, Peter Krenn, Wien Anton Schroll & Co, 1982, S. 623.– Sandra Maria Rust, (cit. Anm. 27), S. 77–88.

35 *Dehio-Handbuch* (zit. Anm. 34), S. 362 f.– Rust (zit. Anm. 27), S. 136–141.

36 *Dehio-Handbuch* (zit. Anm. 34), S. 173 f.– Rust (zit. Anm. 27), S. 142–146.



Abb. 11: Graz, Casula-Fenster über der Seitentür

(auch Glockenfenster genannt) bedeutender. Übernommen aus Guarinis Architekturvokabular und aus der Architektur von Johann Lucas von Hildebrandt,³⁷ erscheint diese unregelmäßige konkav-konvexe Fensterform in Stenggs Kirche in Graz an der Fassade über den Seitenportalen (Abb. 11), aber auch fast zeitgleich am Fassadenturm in Pokupsko. Stengg verwendet diese Fensterform auch in seinen späteren Werken, in Heiligenkreuz, wie auch eine ähnliche Form in Pischelsdorf. In den später erbauten Vierpasskirchen wiederholt sich dieser Fensterrahmen: in Rogatec, Ehrenhausen und Nova Ves (Zagreb). Stengg verwendete diese geschwungene Rahmenform auch in der Ausstattung seiner Kirchen, da er auch Altarentwürfe machte:³⁸ Als Attikarahmen findet man den Casula-Rahmen an den Seitenaltären in der Stiftskirche in Rein und an Seitenaltären im Chorbogen in Pokupsko, was eine weitere Bestätigung der engen Beziehungen zu Stenggs Werkstatt bildet.

Auch in der Motivik und Ausführung der Dekorationen bzw. Profilationen kann man eine enge Verbindung zwischen der Kirche in Pokupsko und Stenggs Werken feststellen. Die einfachen pseudodorischen Pilaster sind an abgeschrägten Ecken in Stenggs Kirchen in Pischelsdorf und Wolfsburg

eingesetzt und tragen die Gebälksabschnitte, was auch in Pokupsko der Fall ist. In beiden Kirchen, in Graz und in Rein, haben die Pilasterkapitelle die charakteristische Wölbung (Bauchung), die man in späteren Vierpasskirchen findet (wie z. B. in Donja Kupčina). Aufschlussreich ist auch der Vergleich zwischen Dekorationen an den Gewölbeflächen: In den meisten Kirchen Stenggs sind die Gewölben mit Stuckaturen dekoriert (Kirche der Barmherzigen Brüder und Kalvarienbergkapelle in Graz, Kirchen in Wolfsberg, Pischelsdorf, Heligenkreuz). Auch in der Kirche in Pokupsko ist die ganze Gewölbefläche des Chorraumes mit Stuckaturen verziert. Der profilierte Rahmen mit Bandelwerk teilt die Fläche in vier Teile, sie sind mit flachen Stuckaturen in zartem Rosa ausgefüllt:³⁹ Palmetten, Bandelwerk, Glockenformen, Rautennetz mit Rosetten in ovalen Volutenrahmen (Abb. 12). Die Fresken mit vier Evangelisten am Zentralraumgewölbe haben reiche Stuckrahmen, mit Voluten, Palmetten und Halbmondmotiven sowie auch mit dem charakteristischen Rautennetz (siehe Abb. 3). Die Motivik dieser Dekorationen weist auch auf Graz hin, da man zu diesem Zeitpunkt dieselben Motive und dieselbe Ausführung in Werken von Johann Kajetan Androy findet.⁴⁰ Er verbindet Bandelwerk mit vegetabilen Motiven und Rocaille und besonders oft kommt das Rautennetz in seinen Werken vor. Gerade an der Ausführung dieses Motivs, sowie an den Halbmonddekorationen in ovalem Rahmen erkennt man die Beziehung zu seinem Oeuvre, wie auch zu Dekorationen in Pokupsko. Die Fassaden in Stenggs Kirchen sind eher mit reichen Stuckaturen ausgestattet, aber die Motive sind eng verwandt. So verziert ein Rautennetz mit Rosetten die Pilasterkapitelle an der Fassade der Grazer Kirche der Barmherzigen Brüder und über den Fenstern in Pischelsdorf, sowie die Fassade des Schlosses in Schielleiten. Auf Grund dieser Parallelen lässt sich vermuten, dass der Stuckateur bzw. die Vorlagen für die in Pokupsko ausgeführten Dekorationen auch aus Graz kamen.

37 Rust (zit. Anm. 27), S. 104 f.

38 Rust (zit. Anm. 27), S. 104, 359–361.

39 Im 19. Jahrhundert wurden die Stuckaturen in Grau auf dunkelblauem Hintergrund übermalt. Im Krieg 1991–1995 wurden sie durch Bomben stark beschädigt und nach dem Kriegsende im ursprünglichen Zustand restauriert: rosa Farbe auf weißem Hintergrund. Durch das Erdbeben vom 29. Dezember 2020 wurde die Kirche schwer beschädigt.

40 Johann Kajetan (Giovanni Gaetano) Androy, (Androi, Androio), seit 1728 in Graz tätig, 1733 „Stuccatuermeister“: wichtigste Werke in Stift St. Lambrecht 1735/36, Vorau 1733, Johanneum 1739, in der Sakristei der Mariahilfkirche in Graz vor 1740: Ingrid Schemper-Sparholz, Graubündner Stukkateure in Österreich, in: Graubündner Baumeister und Stukkateure, hg. Michael Kühenthal, Locarno 1997, S. 339–362.



Abb. 12: Pokupsko, Stuckaturen am Gewölbe im Chorraum

Die analysierten Parallelen und Gemeinsamkeiten deuten darauf hin, dass man den Baumeister der Kirche in Pokupsko im Umkreis von Johann Georg Stengg und seiner Werkstatt suchen muss. Er ist mit Stenggs Bauwerken, Raumlösungen, Gewölbeformen, Beleuchtung wie auch mit seinen Dekorationen und der Ausstattung vertraut. Die fast gleichzeitig erbauten Kirchen in Graz und Pokupsko zeigen viele gemeinsame Elemente und der erfahrene Architekt, der den Auftrag des Zagreber Bischofs bekommen hat, stand in einem engen Kontakt mit Stengg und sicherlich auch unter seinem Einfluss. Die Vermutung, dass einer von seinen zahlreichen Mitarbeitern, der eng mit ihm zusammenarbeitete, in Kroatien tätig war, scheint plausibel zu sein. Es sei hier erinnert, wie Rust bemerkt, dass Stengg über 45 Mitarbeiter hatte, jedoch nicht entsprechend viele Bauten/Kirchen in der Steiermark errichtete,⁴¹ so dass sie wahrscheinlich auch anderswo tätig gewesen sein mussten.

Die Vierpassgrundrissform erscheint in Stenggs Oeuvre allerdings nicht. Er gestaltet platzgewölbte Zentralräume mit abgeschrägten Ecken, aber nicht in Form des griechischen Kreuzes. In den 1730er Jahren versucht er

verschiedene Zentralraumlösungen, vor allem in seinen kleineren Werken. Nach Rust gibt es keine Vorbilder für diese Kirchen.⁴² Der Vierpassgrundriss, d. h. die Form des griechischen Kreuzes mit flachen abgerundeten Kapellen, erschien im österreichischen Barock in Zentralkirchen Carlo Antonio Carlones (ca. 1635–1708), in Vöcklabruck (1688) und in Laxenburg (ab 1693, zweite Bauphase ab 1724). Durch ihre Kontakte mit der Carlone-Werkstatt waren diese beiden Kirchen wohl auch in der Steiermark bekannt.⁴³ An der Auswahl der Form bzw. des Vorbildes für die neue Kirche in Pokupsko hatte wohl der Auftraggeber mitgewirkt, da dieser Auftrag von größter Bedeutung für den Bischof Branjug war – er ist selbst in der Kirche mit seinen vier Wappen „präsent“. Die kaiserliche Pfarrkirche in Laxenburg war in Zagreber Kaptol schon bekannt, da der Vorgänger von Branjug, der Bischof Emerik (Mirko) Eszterházy (1708–1723) in Laxenburg sein Hochamt bei der festlichen Ernennung neuer Ritter der Ordens vom Goldenen Vlies am 26. Mai 1722 gefeiert hat.⁴⁴ Eszterházy war auch mit der Bauwerkstatt von Stengg vertraut, da er vor seiner Amtszeit als Zagreber Bischof als Prior des Paulaner Klosters in Lepoglava tätig war und auch im

41 Rust (zit. Anm. 27), S. 226.

42 Rust (zit. Anm. 27), S. 140.

43 Attribution der Laxenburger Kirche an C. A. Carlone durch: *Elisabeth Springer*, Laxenburg, Schnell & Steiner Kunstführer, Nr. 1657, München-Zürich 1988.– Ausführlicher über Baugeschichte und Autorenfrage in: *Elisabeth Springer et al.*, Laxenburg – Juwel vor den Toren Wiens. Eine Ortschronik der Marktgemeinde Laxenburg, Weitra 2013, S. 99 ff.

44 Springer (zit. Anm. 43), S. 124

Paulanerkloster Maria Trost in Graz.⁴⁵ Man kann vermuten, dass der Bischof Branjug die Laxenburger Kirche als eine Art Vorbild für die Kirche in Pokupsko gewählt hatte. Für die Kirche, in der der Bistumsgründer und der König hl. Ladislaus, aber auch der Auftraggeber geehrt wurden, war die kaiserliche Pfarrkirche mit dem üppigen Ausstattungsprogramm durchaus als Vorbild geeignet.

Schlussfolgerung

Auf Grund der analysierten Elemente, in denen man eine große Übereinstimmung in der Ausführung feststellen kann, vor allem im Kontext des spezifischen Auftrags mit seinem betonten politisch-kulturellen Hintergrund und in Hinblick auf die Rolle der Werkstatt von Stenggs zu dieser Zeit, die solche Aufträge sicherlich ausführen konnte, sprechen die Argumente für die These, dass die erste Vierpasskirche in Pokupsko in der Tat von Stenggs Mitarbeitern ausgeführt wurde. Ein solcher Auftrag konnte nicht von einheimischen Bauwerkstätten übernommen werden. Es gibt auch keine Hinweise, dass dieser Auftrag als das Erstlingswerk eines bisher unbekanntes Architekten, wie des Marburger Architekten Joseph Hoffer, ausgeführt worden sei.⁴⁶ Die Ähnlichkeiten mit Stenggs Architektur findet man auch in anderen Kirchen der Vierpass-Gruppe. Die gebauchten Pilasterkapitelle und Friesteile wie in der Maria-Trost-Kirche sind auch in Donja Kupčina, sowie in der Kirche in Trški Vrh ausgeführt. Mit ihrer Raumdynamik, mit der Gewölbeausführung und ihren Profilationen scheinen auch sie mit seiner Architektur verwandt zu sein.⁴⁷ Der Einfluss auf die Architektur Kroatiens aus der Steiermark wird

sich mit dem Grazer Architekten aus nächster Generation Joseph Hueber (1715–1787, in Graz ab 1739) fortsetzen. Auch in der Gruppe der Vierpasskirchen erkennt man enge Beziehungen zu Huebers Architektur: Die kurvige Doppelturmfassade der Kirche in Sladka Gora ist identisch in Komposition und Rahmenformen mit der Fassade der Kirche Huebers in St. Veit in Vogau, die Ähnlichkeiten sind aber auch in der Raumkomposition, der Gestaltung der Eckpfeiler usw. festzustellen.⁴⁸

Die analysierten Bauwerke zeigen noch einmal, dass die künstlerischen Beziehungen im südöstlichen Mitteleuropa stark miteinander verflochten waren. Die großen Bauwerkstätten wurden für komplexere Aufträge in der ganzen Region engagiert und dank ihrer zahlreichen Mitarbeiter verbreiteten sich neue Stilelemente schnell auf einem sehr breiten Territorium. Auch Stenggs Bauwerkstatt hatte als eine der bedeutendsten Bauwerkstätten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Architektur in der Region stark beeinflusst. Die neuen Wölbungsformen, die Gestaltung der zentralisierten Traveen und der szenische Raum mit der reichen Ausstattung, die reiche Dekorationsmotivik sowie die neuen Fensterrahmenformen verbreiteten sich von Graz aus in der gesamten Region. Die Vierpasskirche in Pokupsko und die weiteren Kirchen dieser Gruppe zeigen deutlich auf die enge Verbindung mit seinem Oeuvre. Gleichzeitig weisen sie auf die Tatsache hin, dass die kunsthistorischen Forschungen nicht nur auf monographische Oeuvredarstellung innerhalb der heutigen Staatsgrenzen auszurichten sind, sondern folgend der Mobilität der damaligen Baumeister immer im breiteren regionalen und transnationalen Kontext zu analysieren sind.

45 Rust (zit. Anm. 27), S. 151 f.

46 Joseph Hoffer wurde als Architekt zahlreicher Bauwerken in Slowenien vorgeschlagen, sein Oeuvre wäre demzufolge sehr heterogen. Dokumentarisch bestätigt sind jedoch nur kleinere Aufträge (Kapelle in Brestanica, Kamnica, Mali Bukovec in Kroatien, usw.). Über den Architekten und seine Werke vgl.: *Metoda Kemperl*, Korpus pozno-baročne sakralne arhitekture na slovenskem Štajerskem, Filozofska fakulteta, Ljubljana 2007.

47 Auch die Kirche in Sv. Juraj, Lopatinec (Međimurje) zeigt viele Elemente, in denen man den Einfluss von Stenggs Architektur vermuten kann, vgl. *Petar Puhmajer / Ana Škevin Mikulandra*, Crkva sv. Jurja na Bregu u Lopatincu: razvoj sklopa i podrijetlo stilskog rješenja, Peristil 57, 2014, S. 65–80.

48 Zum Einfluss von Joseph Hueber in der Architektur Nordkroatien siehe: *Dubravka Botica*, Josef Hueber (*1715, Wien – †1787, Graz) Ein Architekt zwischen Graz und Warasdin, in: *Wie südosteuropäisch ist Graz? 50 Jahre Südosteuropäische Geschichte und 150 Jahre Slavistik an der Universität Graz*, hg. Ulrike Tischler-Hofer, Graz 2021, S. 89–102.



Denkmal erforscht – Österreich



Belagerung und Entsatz der Stadt Wien im September 1683 – Autorenschaft eines bekannten Schlachtengemäldes im Heeresgeschichtlichen Museum festgestellt

1953 erwarb das Heeresgeschichtliche Museum drei Gemälde, eines davon wurde aufwendig restauriert und 1955 an prominenter Stelle in die permanente Ausstellung zu den Türkenkriegen integriert. Von da an avancierte das Gemälde (Abb. 1) zu einem der bekanntesten historischen Zeugnisse Österreichs und zum beliebtesten Bildmotiv der hauseigenen Sammlung. Kaum eine Publikation über die Kriege gegen das Osmanische Reich kam ohne eine Abbildung des Monumentalgemäldes aus, wodurch es letztendlich auch zum Schulbuchklassiker wurde. Zahllose Anfragen an das Museum hinsichtlich Darstellung, Autorenschaft und Provenienz des Gemäldes belegen den Bekanntheitsgrad des Bildes. Allein bei Wikipedia wird das Gemälde als Bilddatei in 20 Artikeln verwendet, davon in fünf Artikeln der deutschsprachigen Ausgabe dieser Online-Enzyklopädie.¹ Obwohl allein von den Dimensionen her unübersehbar, ist die kunsthistorische Forschung unbegreiflicherweise stets daran vorbeigegangen, ergo galt der Künstler bis dato als anonym. Soweit die Fakten, doch der Reihe nach.

Erwerb 1953 durch das Heeresgeschichtliche Museum

Anfang der 1950er Jahre war man im Heeresgeschichtlichen Museum noch vollauf damit beschäftigt, nach den Zerstörungen von 1944/45² wiederaufzubauen bzw. auf die Wiedereröffnung hinzuwirken. Das Museum besaß ja mittlerweile eine beachtliche Sammlung an Gemälden, auch wenn vieles im Zweiten Weltkrieg verloren gegangen und/oder bei Plünderungen verschleppt oder gar vernichtet worden war. Bei näherem Hinsehen wurde jedoch schnell klar, dass es vor allem die Anzahl war, die imposant erschien, allein lag die Schwäche der Gemäldesammlung darin, dass sie nur einige wenige Schwerpunkte aufwies. Die Überbetonung lag auf den Gemälden aus der Zeit der Napoleonischen Kriege bzw. des Ersten Weltkriegs aus dem Kreis der Kriegsmaler des k. u. k. Kriegspressequartiers. Andere, im Hinblick auf das chronologische Konzept der neuen Dauerausstellung jedoch wesentliche zeitliche Abschnitte ließen sich hingegen kaum oder gar nicht „be-

1 Es sind dies die Artikel: Geschichte Wiens, Schlacht am Kahlenberg, Türkenkriege, Heeresgeschichtliches Museum und über den kursächsischen Generalfeldmarschall Heinrich VI. Graf Reuß zu Obergreiz (1649–1697), der am 12. September 1683 sein Dragonerregiment in die Schlacht führte. Weiters wird das Bild in der asturischen, baschkirischen, bulgarischen, englischen, griechischen, katalanischen, spanischen, französischen, ungarischen, armenischen, norwegischen, rumänischen, ukrainischen, tadschikischen, usbekischen, indischen und vietnamesischen Ausgabe der Wikipedia in insgesamt 33 Artikeln verwendet (Recherchedatum 18.8.2021). Gleichwohl Wikipedia als wissenschaftliche Quelle eher abzulehnen ist, dient dies hier zur Veranschaulichung des Bekanntheitsgrades des Bildes nicht zuletzt auch in Online-Medien.

2 Am 10.9. und 11.12.1944 sowie am 15.1.1945 wurden das Arsenal und der benachbarte Südbahnhof von alliierten Bomberverbänden stark in Mitleidenschaft gezogen, sodass nicht nur das Museumsgebäude, sondern auch zahlreiche Depots von Bomben getroffen und stark beschädigt bzw. zerstört wurden.



Abb. 1: Belagerung und Entsatz der Stadt Wien im September 1683, bezeichnet: „16 die Belögerung Wien von Tirggn 83“, unsigniert, undatiert, Öl auf Leinwand, 238 x 390 cm

bildern³, was dem Plan des damaligen Museumsdirektors, Rudolf Pühringer (1891–1969)⁴, die heeresgeschichtliche Schausammlung anhand einer durch die bildende Kunst „illustrierten“ Ereignisgeschichte eindrucksvoll zu ergänzen, diametral entgegenstand.⁵ Um diese Defizite auszugleichen, bemühte man sich um Leihgaben von anderen Museen, wobei das Kunsthistorische Museum (KHM) dankenswerterweise am meisten aushalf, indem es u. a. die Piccolomini-Serie von Pieter Snayers (1592–1667) – von dem später in diesem Text noch die Rede sein wird – als Dauerleihgaben zur Verfügung stellte.⁶ Mit diesen zwölf Schlachtengemälden und noch einer Handvoll mehr aus dem Fundus des Kunsthistorischen Museums konnte man nun die Zeit des Dreißigjährigen Krieges abdecken. Hinsichtlich der Türkenkriege erwies sich die hauseigene

Gemaldesammlung jedoch als besonders „nackt“. Schließlich half auch hier das Kunsthistorische Museum aus. Zuguterletzt ergab sich noch eine Ankaufgelegenheit aus privatem Besitz, die sich just zu dieser Zeit ergab und als wahrer Segen für das Haus erwies.

1951 verstarb der dritte und letzte Fürst von Montenuovo, Alfred Ferdinand (* 1888), sein Besitz wurde unter seinen Töchtern aufgeteilt.⁷ Drei Gemälde aus dem fürstlichen Nachlass, die sich zuvor im Montenuovo-Schloss Margarethen am Moos befunden hatten, wurden in ein Depot des Bundesdenkmalamtes (BDA) am Wiener Rennweg verbracht, wo sie von interessierten Käufern begutachtet werden konnten. Die Direktion des Heeresgeschichtlichen Museums bemühte sich sofort um den Ankauf der drei Bilder, der Nachlassverwalter der Familie Montenuovo

3 Manfred Rauchensteiner (Hg.), *Phönix aus der Asche. Zerstörung und Wiederaufbau des Heeresgeschichtlichen Museums 1944 bis 1955*, Begleitband der Sonderausstellung des Heeresgeschichtlichen Museums, 21. Juni bis 20. Oktober 2005, Wien 2005, S. 95.

4 Rudolf Pühringer stand dem Museum von 1950 bis 1956 als Direktor vor.

5 *Rauchensteiner* (zit. Anm. 3), S. 215.

6 *Walter F. Kalina*, Die Piccolominiserie des Pieter Snayers. Zwölf Schlachtengemälde im Heeresgeschichtlichen Museum, in: *Viribus Unitis. Jahresbericht des Heeresgeschichtlichen Museum 2005*, Wien 2006, S. 87–116.

7 <http://www.veranstaltungsschloss.at/das-schloss> (28.12.2018).

machte einen Verkauf jedoch von einem Schätz- und Zustandsgutachten des Bundesdenkmalamtes abhängig. In einem Schreiben vom 28. Mai 1953 trat das Heeresgeschichtliche Museum daher an das Bundesdenkmalamt heran, dieses Gutachten ehebaldigst zu erstellen⁸, doch sah man sich dort nicht zuständig und verwies auf einen Schätzungsgutachter des Dorotheums. Die „*baldige Inangriffnahme von Sicherungs- und Konservierungsarbeiten*“ an den drei Gemälden wäre jedoch „*absolut notwendig*“, so das Bundesdenkmalamt. Hinsichtlich des Wertes wurde darauf hingewiesen, dass derartige Kunstwerke nur „*sehr schwer verkäuflich*“ seien.⁹ In weiterer Folge findet sich im Ankaufsakt ein „*Schätzungsprotokoll*“ des „*gerichtlich beideten Sachverständigen für Kunsthandel und Experten an der Kunstabteilung des Wiener Dorotheums*“ Franz Balke, der die Bilder wie folgt beschrieb:

„1) *Unbekannter Maler vom Ende des XVII. Jh.*

„*Die Belögerung Wien von Tirggen*“

Öl auf Leinwand 230 × 386 cm

Hauptbeschädigungen: 4 Löcher in der Leinwand.

2) *Unbekannter Maler der I. H. des XVIII. Jh.*

„*Türkenschlacht*“

Öl auf Leinwand 230 × 386 cm

Beschädigungen: 4 Löcher in der Leinwand, abgeriebene Stellen.

3) *Unbekannter Maler der I. H. des XVIII. Jh.*

„*Ansicht von Belgrad nach der Übergabe*“

Öl auf Leinwand 305 × 242 cm

*Beschädigungen: 10 Leinwandlöcher, viele abgeblätterte Stellen.*¹⁰

Schließlich kam der Ankauf mit Geldmitteln aus dem damals für das Heeresgeschichtliche Museum zuständigen Bundesministerium für Unterricht zustande, am 22. September 1953 wurden die drei Bilder im Inventarbuch des Heeresgeschichtlichen Museums (Inv. Nr. BI 29.623 bis BI



Abb. 2: Detail Barockdeutsche Bezeichnung: „16 die Belögerung Wien von Tirggen 83“

29.625) eingetragen. Hier finden sich nun in Bezug auf die beiden anderen Gemälde interessante Einträge, denn offenbar hat man die Objekte im eigenen Haus dann intensiv unter die Lupe genommen. Beim Gemälde „*Ansicht von Belgrad nach der Übergabe*“ wurde auf der Rückseite eine Signatur und eine Datierung gefunden: „*Goldmann 1777*“. Das Gemälde „*Türkenschlacht*“ wies die Signatur und Datierung „*Petrus Huber pinxit Anno 1764*“ auf. Die „*Belögerung von Tirggen 1683*“ (Abb. 2) blieb hingegen anonym und undatiert.

Dass sich die Gemälde in konservatorischer Hinsicht in einem eher traurigen Zustand befanden, geht aus den oben genannten Beschreibungen hervor. Als die haus-eigenen Gemälderestauratoren im Mai 1954 ihre Arbeit begannen,¹¹ waren sie sich sicherlich bewusst, dass zur geplanten Wiedereröffnung 1955 nur eines der Bilder rechtzeitig ausstellungsreif fertiggestellt werden konnte und man entschied sich für das Gemälde „*Belögerung von Tirggen 1683*“.

Nach umfangreichen Restaurierungsarbeiten wurde am 12. Mai 1955 der Schlussfirnis aufgetragen, der gerade noch rechtzeitig zum Wiedereröffnungstermin des Museums am 24. Juni trocknen konnte. Als Bildtitel wurde die Bezeichnung „*Belagerung und Entsatz von Wien 1683*“ gewählt, was in späteren Jahren dann mit „*Belagerung und Entsatz der Stadt Wien im September 1683*“ ein wenig präziser formuliert wurde. Auf den Neuerwerb und die gelungene Restaurierung war man im Museum sichtlich stolz, das Gemälde wurde mitten im Saal platziert (Abb. 3) und im Gegensatz zu vielen anderen Gemälden im selben

8 Heeresgeschichtliches Museum (im Folgenden: HGM, Direktionsakten, Exh. Nr. 109 von 1953, Direktion HGM an BDA, 28.5.1953.

9 HGM, Direktionsakten, Exh. Nr. 109 von 1953, BDA (Zl. 3277/53) an HGM, 8.6.1953.

10 HGM, Direktionsakten, Exh. Nr. 109 von 1953, Schätzungsprotokoll Franz Balke, 10.6.1953.

11 Die Verzögerung zwischen Eintreffen der Gemälde im September 1953 und Beginn der Restaurierungsarbeiten im Mai 1954 waren wohl dem Umstand geschuldet, dass die zwölf großen Schlachtengemälde von Pieter Snayers aus dem Fundus des Kunsthistorischen Museums eben erst ausstellungsreif gemacht werden mussten. Vgl. *Rauchensteiner* (zit. Anm. 3), S. 103.



Abb. 3: Das Gemälde im Saal I im Bereich „Türkenkriege“, darüber eine große osmanische Beute-Standarte

Raum auch sehr gut ausgeleuchtet. Mittels einer rückseitig beleuchteten Lagekarte auf einem stilvoll angepassten Sockel war das Gemälde nun auch für den Besucher perfekt ergänzt.

Lange Zeit blieb dann die Autorenschaft ungeklärt – der Künstler des Gemäldes, das immer bekannter wurde, blieb unbekannt. Heinz Zatschek (1901–1965) nahm in seinem Museumskatalog von 1960 einen „*unbekannten, österreichischen Maler vom Ende des 17. Jahrhunderts*“¹² an, worin ihm Johann Christoph Allmayer-Beck (1918–2017) in einem weiteren Katalog von 1982 folgte.¹³ Liselotte Popelka, langjährige Leiterin des Kunstreferates im Heeresgeschichtlichen Museum, spekulierte mit einem

kaiserlichen Feldherrn als Auftraggeber,¹⁴ da sie den Einfluss Pieter Snayers' auf den unbekanntem Künstler wohl sah und Snayers praktisch ausschließlich im Auftrag habsburgischer Feldherren arbeitete. Lange Zeit ging auch unter den Kulturvermittlern im Museum das Gerücht, dass der Künstler wohl in polnischen Hofmalerkreisen zu suchen sei, was auch mit der teilweise ungenauen topografischen Darstellung der Stadt Wien und des Umlandes sowie der Herausstreichung Sobieskis in Siegerpose im Bildvordergrund begründet wurde. Daraus wurde auch der trügerische Schluss gezogen, dass das Gemälde ein Geschenk des polnischen Königs Johann III. Sobieski (1629–1696) an Kaiser Leopold I. (1640–1705) höchstselbst gewesen wäre. Belegen lässt sich dies freilich alles nicht, doch sollte sich im Zuge der Forschungen herausstellen, dass die beiden Museumsdirektoren Zatschek und Allmayer-Beck noch am richtigsten lagen.

Bildbeschreibung

Topografie

In einer weiten und tiefen Landschaft ist die Festungsstadt Wien mit den Laufgräben und dem Zeltlager der osmanischen Truppen dargestellt. In der linken Bildhälfte dominiert die vom Kahlenberg und Leopoldsberg¹⁵ herabziehende und attackierende Entsatzarmee, in der rechten Bildhälfte die sich verteidigenden Türken bzw. das sich in Auflösung befindliche osmanische Heer. In die Tiefe wird der Blick des Betrachters auf einer Südsüdwest- nach Nordnordost-Achse entlang der gotischen Steinsäule „Spinnerin am Kreuz“, dem Stephansdom, der zerstörten Brücke über die Donau in die Leopoldstadt bis hin zu den Donauauen im Hintergrund gezogen. Der Wienerberg ist gleichsam der „Feldherrnhügel“, auf den der Künstler den Betrachter stellt.

12 Heeresgeschichtliches Museum (Hg.), *Das Heeresgeschichtliche Museum in Wien*, Wien-Graz 1960, S. 37.

13 *Johann Christoph Allmayer-Beck*, *Das Heeresgeschichtliche Museum Wien. Saal I. Von den Anfängen des stehenden Heeres bis zum Ende des 17. Jahrhunderts*, Wien-Salzburg 1982, S. 63.

14 *Liselotte Popelka*, *Heeresgeschichtliches Museum Wien-Graz-Köln* 1988, S. 17.

15 Bis ins 17. Jahrhundert war der heutige Kahlenberg unbewohnt. Ursprünglich hieß der Kahlenberg „Sauberg“ oder „Schweinsberg“. Sein Name resultierte aus den zahlreichen Wildschweinen, die in den Eichenwäldern lebten. Kaiser Ferdinand II. (1578–1637) erwarb 1628 den Berg vom Stift Klosterneuburg und nannte ihn „Josephsberg“. Nachdem die von Kaiser Leopold I. gestiftete Kapelle auf dem benachbarten Berg, der damals den Namen Kahlenberg trug, errichtet wurde und 1693 dem heiligen Leopold geweiht wurde, bekam dieser den Namen Leopoldsberg. Der Josephsberg wiederum erhielt nun den Namen Kahlenberg.

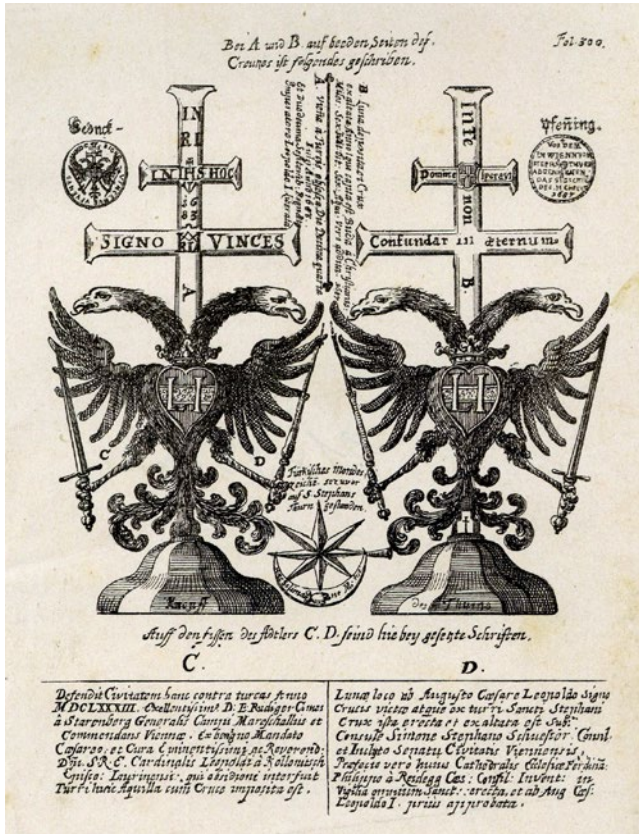


Abb. 4: „Das Kreuz mit dem Adler, welches im Jahre 1686 am Stephansturme aufgepflanzt wurde.“ Zinkotypie, undatiert

Wie Pieter Snayers hat sich der Künstler wohl auch an zeitgenössischen Stichvorlagen orientiert, jedoch sind es gerade die topografischen Ungenauigkeiten, die „dem Wiener“ mehr oder weniger sofort ins Auge fallen: So steht beispielsweise der Stephansdom seitverkehrt, denn nicht der Nordturm sollte im Vordergrund stehen, sondern logischerweise der Südturm. Selbiger zeigt uns jedoch ein wichtiges Datierungskriterium, nämlich die Turmkrone, die auf dem Gemälde noch aus einem Stern und einer Mondsichel besteht (Abb. 5) und 1519 montiert wurde. Ob dies nun die Symbole Sonne (Stern) und Mond für Papst und Kaiser waren oder ob diese auf einen spezifischen Typus von Mariendarstellungen zurückgehen, ist bis heute strittig. Jedenfalls wurde „dieses gottlose Waffenzeichen der Türken“ nach der gewonnenen Schlacht abgenommen (heute im Wien Museum) und 1686 durch ein (starres) spanisches Doppelkreuz ersetzt (Abb. 4). Nach einem Sturmschaden wurde das Kreuz 1687 erneut montiert, dieses Mal beweglich und über einem Doppel-

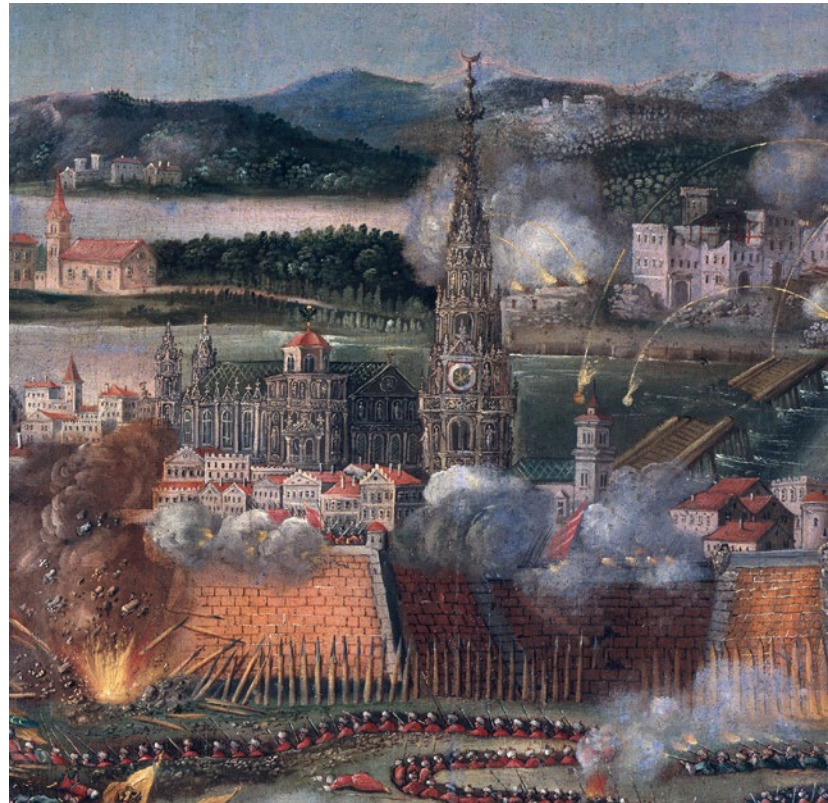


Abb. 5: Detail Stephansdom mit zeitgenössischer Turmspitze, allerdings verkehrter Turmstellung und fragwürdiger Ostfassade

adler. Die neue Turmspitze diente mit ihren Inschriften der Festschreibung der Erinnerung an die Belagerung und den Entsatz Wiens. Ausdrücklich wurden darin der Kaiser, der Stadtkommandant Ernst Rüdiger Graf Starhemberg (1638–1701) und Kardinal Leopold von Kollonitsch (1631–1707), also Dynastie und Kirche, verherrlicht.¹⁶ Überhaupt ließ der Künstler bei der Darstellung des Stephansdomes seiner Kreativität freien Lauf: Obwohl er den Nordturm mit der Saphoy'schen Haube und dem Doppeladler sowie die beiden Heidentürme relativ genau wiedergibt, sehen wir ansonsten nur riesige Rundbogenfenster und monumentale Phantasiefiguren, die er in die (nur rudimentär gotisch anmutende) Turmfassade einbaute. Dies kulminiert dann in der Ostfassade, die eigentlich den hochgotischen Albertinischen Chor zeigen sollte, jedoch eher an frühchristliche Kirchenfassaden der Spätantike erinnert. Auch bei den übrigen Kirchen, die in der Stadt dargestellt sind, sind starke Ungenauigkeiten zu konstatieren. Lässt man den Blick weiter in den Hinter-

16 Simon Hadler, Stephansdom. Mondschein, <https://www.tuerkengedaechtnis.oew.ac.at/ort/stephansdom-mondschein/> (2.1.2018).



Abb. 6: Detail Herzog Karl V. von Lothringen



Abb. 7: Detail Kurfürst Max Emanuel von Bayern



Abb. 8: Detail Kurfürst Johann Georg III. von Sachsen (?) am äußersten linken Flügel der Entsatzarmee

grund schweifen, sehen wir am anderen Ufer der Donau eine Leopoldstadt, die an Veduten von oberitalienischen Städten erinnert, wobei jene in unserem Bild Zerstörungen aufweisen. Das vergletscherte Hochgebirge in der Ferne existiert ebenfalls nicht, da das Weinviertel und das Marchfeld bestenfalls mit kleineren Hügeln aufwarten können. Topografisch korrekt setzte der Künstler allerdings das brennende kaiserliche Lustschloss „Favorita“ an den rechten Bildrand. All diese groben topografischen Ungenauigkeiten haben bis dato zu dem Schluss geführt, dass der Maler wohl „nicht von hier“ gewesen sein konnte.

Die Akteure

Am linken Flügel des Entsatzheeres, am Übergang zwischen Mittel- und Hintergrund, sind die kaiserlichen Truppen dargestellt, gekennzeichnet durch Fahnen mit dem Doppeladler. Angeführt werden diese von Karl von Lothringen (1643–1690), der seinen Truppen bereits weit vorausreitet und unmittelbar links der gotischen Steinsäule „Spinnerin am Kreuz“ zu finden ist (Abb. 6). Er trägt die rote kaiserliche Feldbinde und den Orden vom Goldenen Vlies über dem Brustharnisch, in der Rechten hält er seinen Kommandostab. Seine Züge – vor allem die markant geschwungenen Augenbrauen und der lange, markante Nasenrücken – stellen Porträtähnlichkeit her.

Von den Reichstruppen ist das bayerische Kontingent im Mittelgrund an der Fahne mit dem blau-weiß geschachtelten Wappen identifizierbar. Dahinter, links unterhalb der Steinsäule, reitet der bayerische Kurfürst Max Emanuel (1662–1726) (Abb. 7). Im Hintergrund, am äußersten linken Flügel, ist vor den Ruinen eines Dorfes wohl Kurfürst Johann Georg III. von Sachsen (1647–1691) schemenhaft angedeutet (Abb. 8). Den jungen, erst 20 Jahre alten Obristleutnant Prinz Eugen von Savoyen (1663–1736), der mit den „Heissler-Dragonern“¹⁷ in die Schlacht ritt, sucht man in der Menge freilich vergeblich, er wurde erst nach seinem Sieg bei Zenta 1697 populär.

Den Vordergrund nimmt der rechte Flügel der Entsatzarmee mit der polnischen Reiterei ein. An ihrer Spitze reitet König Johann III. Sobieski auf einem Apfelschimmel, dahinter sein Sohn, Jakob Louis Heinrich Sobieski (1667–1737). Betrachtet man die Lagekarte (Abb. 9), welche die Truppenbewegungen des 12. September 1683 zeigt

17 Benannt nach Donat Johann Graf Heißler von Heitersheim (1648–1696), später k. u. k. Dragonerregiment „Kaiser“ Nr. 11.

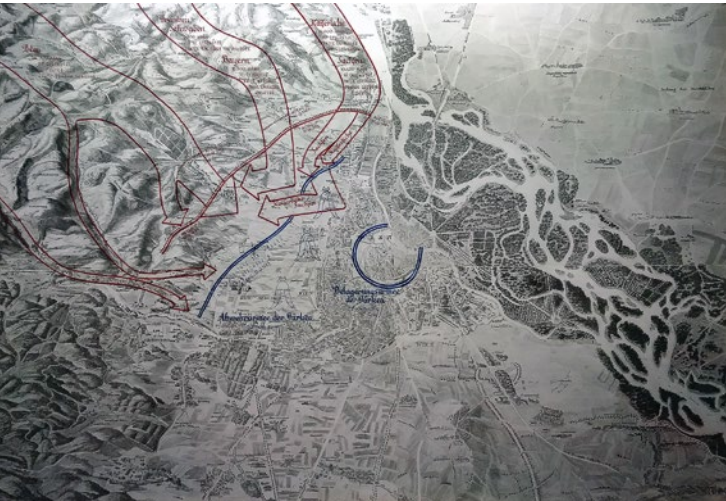


Abb. 9: Lagekarte, 12. September 1683



Abb. 10: Detail „Zieleinlauf“ der Kommandanten: 1. Johann III. Sobieski, 2. Karl V. von Lothringen, 3. Max Emanuel von Bayern

und vor dem Gemälde im Museum aufgestellt ist, um den Besuchern die Orientierung zu erleichtern, stimmt diese tiefgestaffelte Anordnung der Armeeteile, die der Künstler gewählt hat, mit den tatsächlichen Gegebenheiten überein. Auf dem Gemälde bilden die drei wichtigsten Truppenführer, also Sobieski, Max Emanuel von Bayern und Karl von Lothringen eine Linie, die vom Bildvordergrund in die Tiefe führend wie ein Zieleinlauf oder gar wie ein Zielfoto wirkt. Der Polenkönig hat dabei eindeutig die Nase vorn, dicht gefolgt vom Lothringer und vom Bayern (Abb. 10). Damit ist Sobieski gleichsam am weitesten in die feindlichen Stellungen vorgedrungen, was ihn noch mehr als den eigentlichen Sieger herausstreichen sollte. Dies erscheint angesichts des Umstandes, dass der bayrische Kurfürst damals für sich in Anspruch nahm, als erstes ins das feindliche Lager eingedrungen zu sein, apart. Während der polnische König in Siegerpose (Levade) dargestellt ist, steht seinem Gegenspieler, dem Großwesir und Oberbefehlshaber des osmanischen Heeres, Kara Mustafa (1634/35–1683), der Eindruck bereits ins Gesicht geschrieben, dass die Situation zu seinen Ungunsten umgeschlagen war. Mit vor Schrecken geweiteten Augen findet ihn der Betrachter unter der osmanischen Fahne mit einem geschmückten Turban in der rechten Bildhälfte (Abb. 11). Besagte Fahne ist erstaunlich genau

wiedergegeben, was jedoch angesichts der Tatsache, dass dieses Feldzeichen zur Kriegsbeute des polnischen Königs gehörte und auf zeitgenössischen Stichen publiziert wurde (Abb. 12), nicht verwundert.

Nicht vergessen werden darf die Geistlichkeit in Form von zwei Mönchen. Prominent auf einem Abhang, der kompositorisch gesehen zwischen den herabstürmenden Truppenteilen platziert wurde, um die Tiefenwirksamkeit des Bildes zu erhöhen, marschieren der Kapuziner Marco d'Aviano (1631–1699) und sein Begleiter den Berg hinunter. D'Aviano war eine Berühmtheit seiner Zeit, wirkte in ganz Italien als Prediger und wurde 1676 durch eine Wunderheilung weit über die Grenzen der Apenninhalbinsel bekannt. 1680 traf er mit Kaiser Leopold zusammen und wurde in weiterer Folge dessen freundschaftlicher Berater und Seelsorger. 1683 war er päpstlicher Legat in Wien und überzeugte Karl V. von Lothringen, dem polnischen König Johann III. Sobieski den Oberbefehl des Entsatzheeres zu überlassen und rasch gegen Wien vorzurücken. Am 12. September zelebrierte er vor der Schlacht mit den Entsatzheeren die heilige Messe in der Kapelle am Kahlenberg (dem heutigen Leopoldsberg). Seine flammende Predigt machte ihn später hochpopulär und gleichsam zum geistlichen Retter Wiens.¹⁸ Bis 1689 nahm er als Prediger und Seelsorger an weiteren Feldzügen gegen das Osmanische

¹⁸ Marco d'Aviano ist in der Wiener Kapuzinerkirche, welche auch seit Jahrhunderten den Habsburgern als Grablege dient, bestattet. Der Bildhauer Hans Mauer (1879–1962) schuf 1935 eine überlebensgroße Statue d'Avianos, die vor der Kapuzinerkirche aufgestellt wurde. Am 10.12.1912 wurde d'Avianos Seligsprechungsprozess eingeleitet; die Seligsprechung erfolgte am 27. April 2003. In der katholischen Kirche ist sein Gedenktag der 13. August. Vgl. Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, Bd. 24, Leipzig 1930, S. 274.



Abb. 11: Detail Kara Mustafa unter der osmanischen Fahne

Reich teil, wobei seine Anwesenheit auch bei der Rückeroberung von Ofen 1686 und Belgrad 1687 belegt ist.

Versuch einer Kategorisierung im Typus des barocken Schlachtenbildes

Um die verachtete Bildgattung des Schlachtenbildes kümmerte sich der Historiker und Kunsthistoriker Matthias Pfaffenbichler in seiner opulenten Dissertation „Das Schlachtenbild im ausgehenden 16. und 17. Jahrhundert“ aus dem Jahr 1987 vorbildlich. Teile dieser Arbeit wurden später im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung Wien (1995) und im Textband II zum Katalog der 26. Europaratsausstellung „1648. Krieg und Frieden in Europa“ in Münster und Osnabrück 1999 publiziert. In seinem Werk hat Pfaffenbichler den erfolgreichen Versuch unternommen, das barocke Schlachtenbild zu kategorisieren. Die Begriffe, die er zu den jeweiligen Kategorien schuf, sind nach seiner eigenen Angabe austauschbar, was aber nach Meinung des Autors weder notwendig noch sinnvoll ist. Grundsätzlich kann die Schlachtenmalerei in zwei große Gruppen geteilt werden: das *historische Ereignisbild* und die *militärische Genremalerei*. Das historische Ereignisbild diente immer auch einem propagandistischen Zweck. Je nach der Absicht, die der Auftraggeber verfolgt, und je



Abb. 12: „Abbildung und Beschreibung der vor Wien in dem Entsatz von den Turcken eroberten Haupt-Fahne [...]“, zeitgenössischer Holzschnitt

nach dem anzusprechenden Publikum wirkt sich der propagandistische Zweck auf die Darstellungsformen aus.¹⁹ Die *Glorifizierende Schlachtendarstellung* ist eine Form des historischen Ereignisbildes und wurde mit ihrer Betonung der großfigurigen Komposition vor allem für ein nichtmilitärisches Publikum geschaffen. In dieser Form des Schlachtenbildes streichen die Maler besonders die Person des Feldherrn heraus, der durchaus auch die Pose eines antiken Helden einnehmen konnte. In einer extremen Ausformung der glorifizierenden Schlachtendarstellung ließ der Künstler die Szenen der Schlacht zum bloßen Hintergrund für ein Feldherrnporträt verkümmern. Die dargestellten Siege wurden oft mehr aufgrund des mit ihnen verbundenen Prestigegewinns als wegen ihrer militärischen Bedeutung ausgewählt. So hatte jeder Sieg, den der Auftraggeber in einer Serie von Schlachtenbildern darstellen ließ, eine bestimmte Bedeutung, die er dem Bildbetrachter mitzuteilen wünschte.

Die *Topografisch-analytische Schlachtendarstellung* war für Fachkreise des Militärs als Zielpublikum bestimmt und gehört ebenfalls zur Form des historischen Ereignisbildes. Diese Gattung war eine mehr oder weniger unverfälschte Wiedergabe der historischen Schlacht und stellte daher das gemalte Gegenstück zu den gedruckten Schlachtenrelationen dar. Wie bei diesen schriftlichen Quellen lag der propagandistische Effekt nicht so sehr in der Beschönigung oder Verfälschung historischer Tatsachen, sondern in

19 Matthias Pfaffenbichler, Das frühbarocke Schlachtenbild, in: Klaus Bußmann / Heinz Schilling (Hg.), 1648. Krieg und Frieden in Europa. Ausstellungskatalog zur 26. Europaratsausstellung anlässlich des 350jährigen Jubiläums zum Westfälischen Frieden, Textband II, Münster-Osnabrück 1999, S. 493.

der Auswahl der darzustellenden Ereignisse. Zwar konnten die einzelnen Gemälde in der Darstellung der taktischen Situation durchaus objektiv sein, die Gesamtschau einer Gemäldeserie hingegen, wie wir das beispielsweise von Pieter Snayers her kennen, verfälschte das Bild jedoch hin zur Glorifizierung, denn Schlachtendarstellungen dienten nahezu stets der Verherrlichung des Siegers.

Das *Narrative Schlachtenbild* hat zwar eine reale historische Situation zum Anlass, bietet aber im Gegensatz zur topografisch-analytischen Darstellung kein genaues Bild des militärischen Geschehens. Im Unterschied zur glorifizierenden Schlachtendarstellung wird im narrativen Schlachtenbild die Person des Feldherrn nicht besonders hervorgehoben. Es wird jedoch eine konkrete Geschichte erzählt, die ihren Ursprung in der Historie hat und nicht nur das allgemeine Erscheinungsbild des Kampfes schildert. Das *Dekorative Schlachtenbild* gehört zur Gattung des militärischen Genrebildes und war vor allem für Kenner bestimmt, die sich an ihnen erfreuen wollten. Obwohl in ganz verschiedener Betonung durchaus zeitgenössische, realistische Einzelheiten der Uniformierung und der Bewaffnung verwendet wurden, war dies nicht wesentlich. Vielmehr boten sie dem Künstler in der am häufigsten vorkommenden Ausformung, dem Bewegungsbild, Gelegenheit, Bewegung und Effekte darzustellen. Die Maler waren dabei kaum an taktischen historischen Einzelheiten interessiert, wichtiger waren ihnen das Aufeinanderprallen schwer gepanzerter Reiter, der schonungslose Nahkampf mit Degen und Pistole sowie das Aufbäumen der Pferde.

Eine Einordnung des gegenständlichen Gemäldes fällt auf den ersten Blick schwer, zumal es abgesehen vom dekorativen Schlachtenbild alle Kompositionsmerkmale in sich vereint. Im Vordergrund steht eindeutig der *narrative*, also der erzählende Effekt, denn der Künstler hat zwei Ereignisse in allen nur denkbaren Details simultan dargestellt, die zeitlich eigentlich sechs Tage auseinanderlagen. Zum einen sehen wir den letzten Versuch der Osmanen, die Stadt am 6. September 1683 im Sturm zu nehmen. Dies äußert sich im Bild durch das mit zahllosen osmanischen Soldaten gefüllte Laufgrabensystem, welches zwischen

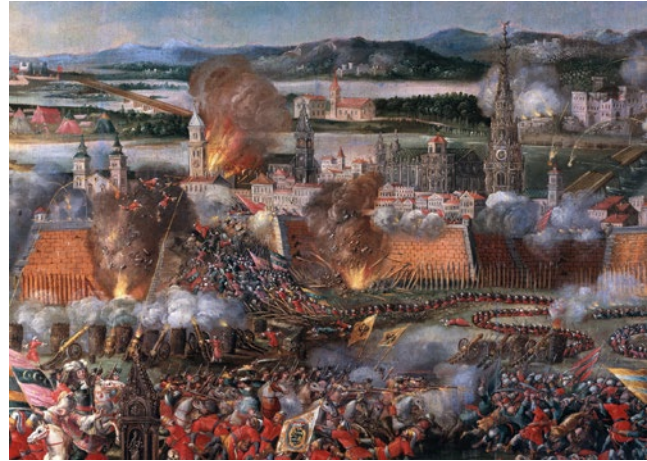


Abb. 13: Detail letzter Sturmversuch der Osmanen am 6. September 1683 an der Löwel- und Burgbastei

der Löwel- und der Burgbastei errichtet wurde und dazu diente, ein gedecktes Annähern an die Stadtmauern zu ermöglichen. Diese Laufgräben waren jedoch tatsächlich ein weit verzweigtes Netz und sind hier sehr vereinfacht dargestellt.²⁰ Weiters sehen wir an der Löwelbastei eine gewaltige Minenexplosion, welche drei Soldaten der Verteidiger hoch durch die Luft wirbeln lässt. Währenddessen schießt die türkische Artillerie in Form von Breschbatterien und Mörsern pausenlos auf und über die Festungsanlagen. Eine Flut von osmanischen Soldaten drängt den Wall und die Sturmleitern hinauf, zurückgeschlagen vom konzentrierten Feuer der Verteidiger (Abb. 13).

Gleichzeitig tobt im Vorder- und Mittelgrund die eigentliche Entsatzschlacht, die erst am 12. September 1683 stattfand und heute gemeinhin „Schlacht am Kahlenberg“ genannt wird. Dieser Begriff ist topografisch ziemlich unglücklich gewählt, hat sich in der Historiografie dennoch durchgesetzt.

Nicht so sehr im Vordergrund, aber unübersehbar ist das *glorifizierende* Moment der Bildkomposition. Johann III. Sobieski, den siegreichen polnischen König, sehen wir ganz im Vordergrund in Siegerpose im Krönungsornat (Abb. 14), mit dem er am Tag der Schlacht kaum bekleidet gewesen sein dürfte. Besonders auffällig sind auch die Prunkrüstung und der Kronenhelm, den der König standesgemäß trägt. Gleich hinter ihm, ebenso höher und größer als alle anderen dargestellt, sehen wir seinen Sohn, den

20 Vgl. Claudia Reichl-Ham, „... die Festung zu halten oder mit ihr zu fallen.“ Die Burgbastei und ihre militärhistorische Bedeutung. HGM-Wissensblog, <https://blog.hgm.at/2017/09/20/die-festung-zu-halten-oder-mit-ihr-zu-fallen/>, veröffentlicht am 20.9.2017 (2.1.2019).



Abb. 14: Detail König Johann III. Sobieski mit seinem Sohn Jakob Louis Heinrich Sobieski

polnischen Kronprinzen, der allerdings in der Schlacht keine besondere Rolle spielen sollte.

Bleibt noch, den topografisch-analytischen Aspekt der Bildkomposition genauer zu betrachten. Der Meister dieser Bildgattung war gewiss Pieter Snayers, der in der europäischen Schlachtenmalerei zwischen 1620 und 1665 der bekannteste Künstler dieses Genres war. Er lernte bei Sebastian Vrancx (1573–1647), der in den Niederlanden als der Erfinder der Schlachtenmalerei galt.²¹ Snayers avancierte zum offiziellen Schlachtenmaler des Hauses Habsburg und malte die Siege, ohne je bei einer Schlacht tatsächlich dagebewesen zu sein. Er orientierte sich ausschließlich an zeitgenössischen Stichen – angefertigt von Militäringenieuren – und fertigte riesige Schlachtenzyklen u. a. für den spanischen Hof,²² Erzherzog Leopold Wilhelm (1614–1662), den Grafen Bonaventura von Bucquoy (1571–1621)²³ und Octavio Piccolomini (1599–1656)²⁴ an.²⁵ Die Gemälde Pieter Snayers' waren bereits zu dessen Lebzeiten europaweit in Galerien zu finden. Es ist also davon auszugehen, dass der Maler des

gegenständlichen Gemälde Bilder von Snayers und deren Kompositionsmerkmale gekannt hatte. Wie bei Snayers sehen wir hier in einer hochhorizontigen Landschaft die militärischen Formationen aus der Vogelschau. Snayers unterteilte seine Bilder in der Regel in drei Zonen: Im Vordergrund befinden sich auf einem Feldherrnhügel (den der Künstler gleichsam benötigte, um dem Betrachter die Vogelperspektive zu erklären) meist Genrefiguren und der kommandierende Feldherr; darüber hinaus auch Soldaten, die in das Kampfgeschehen hineinmarschieren und so als Repoussoirfiguren wirken. Im Zentrum des Bildes befindet sich die Aufzeichnung der taktischen Manöver der einzelnen militärischen Abteilungen, und im letzten Drittel des Bildes geht die Landschaft in bläulichen Streifen in einen ruhigen Himmel über. Snayers variierte die Größe seiner Feldherrnhügel mit den Vordergrundgruppen allerdings stark. Auch machte er von der Vogelperspektive in den einzelnen Bildern sehr unterschiedlich Gebrauch. Generell lässt sich feststellen, dass die Vordergrundszone umso kleiner ist, je mehr Raum die Schilderung der Hauptszene in der Mitte bedarf, und dass diese Szene im Mittelgrund sich umso weiter der Landkarte annähert, je größer das Gebiet war, in dem die Schlacht stattfand. Teilweise verzichtete Snayers auch ganz auf diese Vordergrundkomposition, wenn er eben den gesamten Bildraum für das Hauptgeschehen beanspruchen musste. Im gegenständlichen Gemälde ist eben dies der Fall, der Künstler verzichtet auf einen Feldherrnhügel, ihm kommt hier die Topografie entgegen, genauer gesagt der Wienerberg, eine leichte Anhöhe, auf die er den Betrachter stellt. Trotz der geschilderten topografischen Ungenauigkeiten bleibt die gesamte Szenerie als historisches Ereignisbild identifizierbar. Wie Snayers setzt unser Künstler die Horizontlinie extrem hoch an, da er fast die gesamte Bildfläche für die opulente Schilderung der Schlacht braucht – ein dicht gedrängter Nahkampf, in dem Kavallerie und Infanterie un-

21 Helge Siefert, *Zum Ruhme des Helden. Historien- und Genremalerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, München 1993, S. 194.

22 Im Speziellen für den Kardinalinfanten Ferdinand vgl. Helmut Lahrkamp, *Dreißigjähriger Krieg und Westfälischer Frieden*, Münster 1999, S. 228.

23 Für Bucquoy fertigte Snayers eine Serie über die Kämpfe von 1619 in Wien und Niederösterreich an, die sich heute im Besitz der Familie Harrach befindet und auf Schloss Rohrau zu besichtigen ist. Vgl. Andreas Weigl (Hg.), *Wien im Dreißigjährigen Krieg. Bevölkerung, Gesellschaft, Kultur, Konfession*, Wien 2001, S. 479 f.

24 Götz Adriani sieht Pieter Snayers auch als Hofmaler des Heerführers Johann T'Serclaes von Tilly, was im Zuge dieser Abhandlung nicht mit Sicherheit festgestellt werden konnte. Vgl. Götz Adriani, *Deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1977, S. 134.

25 Kalina (zit. Anm. 6), S. 90.



Abb. 15: Detail eines wirren Kampfgeschehens: Ein kaiserlicher Artillerist feuert auf Ziele in nur wenigen Metern Entfernung, während Kavalleristen über das Geschütz springen

mittelbar aufeinandertreffen. Das teilweise undefinierbare Kampfgetümmel erlaubt es nicht, eine Schlachtordnung oder Kampfstrategie im Detail nachzuvollziehen. Wir sehen beispielsweise sogar ein großes Artilleriegeschütz, das aus nur ein oder zwei Metern Distanz auf türkische Soldaten feuert, während bayerische Kavalleristen im gleichen Moment über selbiges Geschütz springen (Abb. 15). Allein mit der Masse der Soldaten verweist der Künstler auf die enormen Truppenstärken, die im September 1683 aufeinandertrafen.²⁶

Der Künstler

Bis jetzt haben wir also einen anonymen Künstler, der anzunehmenderweise beeinflusst von Pieter Snayers ein Schlachtengemälde schuf, welches eine Verflechtung zwischen topografisch-analytischem, narrativem und glorifizierendem Schlachtenbild zeigt. Wer war er? Dies zu erforschen, hat sich der Autor dieser Zeilen eigentlich schon seit längerer Zeit vorgenommen. Den letztendlich nötigen Impuls gaben schließlich zwei Kollegen, die Kunst-

historiker Ulrich Becker vom Grazer Joanneum und Timo Trümper von der Stiftung Schloss Friedenstein in Gotha.²⁷ Becker wies den Autor dieser Zeilen darauf hin, dass ihm schon vor Jahren der Gedanke gekommen sei, dass das Gemälde von dem Südtiroler Maler Stephan Kessler (1622–1700) stammen könnte, dessen Werk sich durch einen ebenso detail- wie figurenreichen, mit drastischen Elementen nicht geizenden Erzählstil auszeichnet. Auf Kesslers Werk war Becker während seiner Zeit an der Alten Galerie des Grazer Joanneums gestoßen, zu deren Beständen ein biblisches Historienbild dieses Malers zählt, das 2005 vom Diözesanmuseum Hofburg Brixen für eine große Ausstellung²⁸ zum Werk Kesslers entlehnt wurde. Weiters wies Becker auf ein Zitat des zentralen Motivs im Gemälde „Die Niederlage Sanheribs vor Jerusalem“ (Abb. 16) von Peter Paul Rubens (1577–1640) im Wiener Bild hin (Abb. 17), und dass einiges dafür spräche, dass nach der Erleichterung über die gelungene Befreiung von 1683 eine verstärkte Nachfrage an Memorabilia einsetzte, die u. a. von Kessler bedient wurde. So fügte sich einiges zusammen.

Es ist belegt, dass Peter Paul Rubens Stephan Kesslers „großes Vorbild“ war,²⁹ gleichwohl es zu seiner Zeit gängige Praxis unter Künstlern war, auf Bildformulierungen zurückzugreifen, die von berühmten Kollegen entwickelt worden waren. In Kesslers gesamtem Werk lassen sich mehr oder weniger ausführliche Bildzitate dieser Art erkennen – Bausteine gewissermaßen, die in wechselnden Handlungsrahmen eingesetzt wurden. Ein solches Verhalten wurde seinerzeit nicht als Versuch eines Plagiaten verurteilt, sondern – im Gegenteil – als Beweis von fachlichem Wissen anerkannt. Neben einigen Einflüssen aus Deutschland und Italien war es, wie erwähnt, vor allem das Werk des flämischen Malers Peter Paul Rubens, das Stephan Kessler für seine großformatigen, detailreichen und farbenfrohen Arbeiten Inspirationen lieferte. Dabei war hilfreich, dass die Bilder Rubens' als grafische Re-

26 Timo Trümper, „(...) in einem elenden Wirtshaus als Tapete angetroffen“. Zur Geschichte eines monumentalen Schlachtenbildes mit der Befreiung Wiens 1683, in: Stiftung Schloss Friedenstein Gotha (Hg.), Beiträge zur Residenzkultur. Festschrift für Bernd Schäfer, Gotha 2017, S. 80.

27 An dieser Stelle sei den Kollegen Becker und Trümper seitens des Autors ausdrücklich für den Informationsaustausch gedankt.

28 Stephan Kessler, Ein Tiroler Maler der Rubenszeit 1622 – 1700, in: Katalog zur Sonderausstellung 1. Juni – 31. Oktober 2005, Diözesanmuseum Hofburg Brixen, hg. Leo Andergassen / Helmut Stampfer, Brixen 2005.

29 Ulrich Becker, Pathosformel und Reproduktion. Beobachtungen zum Nachleben von Peter Paul Rubens im Oeuvre von Stephan Kessler, in: Andergassen / Stampfer (zit. Anm. 28), S. 22.



Abb. 16: Peter Paul Rubens: Die Niederlage Sanheribs vor Jerusalem, Öl auf Eichenholz, 98 x 123 cm, Detail Zentralmotiv. München, Alte Pinakothek



Abb. 17: Stephan Kessler: Belagerung und Entsatz der Stadt Wien im September 1683, Detail stürzender und schreiender Turbanträger – Motivübernahme von Peter Paul Rubens

produktionen weit verbreitet waren. Der Zustand bzw. die Abwehr einer tödlichen Bedrohung, wie sie im Fall der Zweiten Türkenbelagerung von 1683 zweifelsfrei gegeben war, konnte mühelos in Parallele zum biblischen, im 2. Buch der Könige (Kap. 18–19) enthaltenen Bericht der Befreiung Jerusalems von den assyrischen Belagerern unter König Sanherib gesetzt werden.

„Mag die biblische Quelle auch keineswegs zuverlässig sein – was zählt, ist der Triumph Jahwes. Wo die Könige bauen, haben die Kärner zu tun: Die bei Rubens reichlich vorhandenen Bildformeln boten eine überaus willkommene Handhabe für ein intensiviertes Narrativ. Die im Bild eher versteckte Parallele zeigt an, dass es sich nicht nur um ein ‚Wimmelbild‘, sondern auch um ein Lesebild im frühneuzeitlichen Sinne handelt.“³⁰

Eduard Scheiber, damals Leiter des Diözesanarchivs Brixen, trug anlässlich der großen Sonderausstellung zu Stephan Kessler im Jahr 2005 eine Menge an Quellenmaterial zusammen – archivalische Spuren aus dem Leben des Malers, die zwar *„keineswegs vermögen, die Biographie des Meisters umfassend zu beleuchten“*, aber doch einige *„Einzelheiten, wie z. B. die seines Charakters, seines Lebensstils und seiner Umsichtigkeit,*

etwas durchscheinen“ lassen.³¹ Diese Belege betreffen vor allem diverse Lebensstationen wie Eheschließungen und Kindstauen, Erb- und Grundstücksangelegenheiten sowie Vereinbarungen und Streitigkeiten über Honorare. Kesslers Vater Georg war ebenfalls Maler und stammte ursprünglich aus Breslau. 1621 heiratete er in Donauwörth Anna Maurerin, die Witwe seines Meisters. Aus dieser Ehe wurde Stephan Kessler am 16. Jänner 1622 in Donauwörth geboren. 1643 ist Stephan Kesslers Heirat mit Margretha Maderin in Brixen belegt. 1644 erhielt er dort das Bürgerrecht, wobei ihm vorgeschlagen wurde, statt der dafür fälligen Zahlung eine Bildtafel für das Rathaus zu malen, wobei unbekannt bleibt, wie sich der Maler in dieser Frage entschied. Vermutlich hat Kessler bei seiner „Inwohneraufnahme“ dieses Angebot genützt, nicht zuletzt auch, um dem Stadtrat sein Können zu beweisen. In unmittelbarer Reihenfolge (Geburten 1644, 1646, 1648, 1649, 1652, 1654 und 1655) entsprangen seiner Ehe sieben Kinder, vier Söhne und drei Töchter – ein vortreffliches Humankapital für eine Künstlerwerkstatt also. Bereits 1645 gibt es Belege von Zahlungen für erste erledigte Aufträge kirchlicher und adeliger Klientel. In weiterer Folge leitete Kessler seine Werkstätte mit großem unternehmerischen Geschick, wurde über Südtirol hinaus bekannt und führte Aufträge für Kunden in Salzburg, Graz und Wien aus. In

30 Der Autor dankt Ulrich Becker vom Universalmuseum Joanneum Graz für diese wertvollen Inputs, entnommen einem Vortrag Beckers: „Weltgeschichte im Wimmelbild“ („Franz Carl Remp und die Malerei in der Steiermark um 1700“, Internationales Kolloquium, ausgerichtet von der Karl-Franzens-Universität Graz in Schloss Eggenberg, 23. November 2018).

31 *Eduard Scheiber*, Archivalische Belege zu Stephan Kessler und dessen Familie, in: *Andergassen / Stampfer* (zit. Anm. 28), S. 25–33.



Abb. 18: Stephan Kessler: Gastmahl im Haus des Simon, monogrammiert „S-K“ (am Hundehalsband), datiert 1660, Öl auf Leinwand, 235,5 x 1020 cm, Augustiner-Chorherrenstift Kloster Neustift

späteren Jahren arbeiteten seine Söhne Michael, Gabriel und Raphael in seiner Werkstatt mit.

Freilich war Kessler in erster Linie Maler sakraler Kunst. Großformatige Altarblätter, Heiligenbilder und biblische Darstellungen kleineren und größeren Formats sowie auch Fresken sind in vielen Kirchen und Klöstern über ganz Tirol verstreut – darunter naturgemäß vor allem in Brixen, aber auch in Tramin, Schlanders, Schabs, Neustift im Eisacktal, Viums, Prissian, Salurn, Margreid, Gries, Branzoll, Tschötsch, Pinzagen, Feldthurns, Moos bei Sterzing, Ried bei Sterzing, Sonnenburg, Milland, St. Johann in Karnol, Prags, Freienthurn in Mühlbach, Toblach, Latzfons, Innsbruck und Hall; weiters Maria Luggau in Kärnten, Salzburg und Graz. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit sind auch nur die Orte aufgezählt, in denen sich die Werke erhalten haben und nicht durch Brände, Plünderungen o. ä. verloren gingen bzw. verschollen sind. Belegt sind darüber hinaus aber noch viele andere mehr. Insgesamt sind nicht weniger als 40 Altarblätter aus der Hand Kesslers bzw. dessen Werkstatt bekannt.³² Weitere Werke befinden sich in Museen, wie etwa im Bozener und Meraner Stadtmuseum und dem Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. In publizistischer Hinsicht hat das Gemälde „Gastmahl im Haus des Simon“ (Abb. 18) aus dem Jahre 1660 im Refektorium des Augustiner-Chorherrenstiftes Kloster Neustift (Gemeinde Vahrn bei Brixen) am meisten Beachtung gefunden. Dies verwundert nicht, wenn man sich allein die Maße des Werkes vor Augen führt, wobei offensichtlich wird, wie meisterhaft Kessler und seine Werkstatt das Format des Monumentalgemäldes beherrschten. Das Gastmahl misst

in der Breite 10,20 m und weist eine Höhe von 2,35 m auf, was eine Leinwandfläche von stattlichen 24,5 m² ergibt. Das zentrale Hauptmotiv ist die Fußsalbung Christi durch Maria Magdalena, wobei die linke Bildhälfte wiederum auf einen Stich von Peter Paul Rubens zurückzuführen ist. Doch noch bei einem anderen berühmten Meister hat sich Kessler für dieses Bild seine Inspiration geholt: Paolo Veronese (1528–1588), von dem er sich das architektonische Rahmengebilde zumindest zum Teil abschaut. Doch an dieser Stelle interessiert uns auch noch ein anderes – zumindest vermutetes – Detail: Kessler soll sich in diesem Monumentalgemälde selbst verewigt haben, und zwar in dem am rechten Bildrand stehenden Diener mit dem Bierhumpen, der den Betrachter direkt anblickt (Abb. 19). Mit seinen Altarblättern und Heiligenbildern, beauftragt von Klerus und einzelnen Stiftern, hat sich Kessler innerhalb von nur wenigen Jahren in Brixen einen Namen gemacht und sich als bedeutendster Maler vor Ort durchgesetzt. Daneben schuf er zahlreiche Werke für profane Räume in Schlössern, Burgen und Klöstern.³³ Diese sind heute in diversen Museen und Klöstern im Tiroler Raum verwahrt, der überwiegende Teil allerdings – von Generation zu Generation weitergereicht oder in Auktionshäusern ersteigert – befindet sich in Privatbesitz. Auch diese Bilder – sowohl in staatlicher als auch privater Hand – sind meist im Tiroler Raum anzutreffen, jedoch auch in Wien, Graz, Bayern/Schwaben³⁴ und sogar in Gotha. In den wenigsten Fällen lässt sich eine vollständige und stringente Provenienz nachweisen, so kam etwa das Gothaer Gemälde

³² Leo Andergassen, Stephan Kessler. Die sakralen Auftragsarbeiten, in: *Andergassen / Stampfer* (zit. Anm. 28), S. 39–65.

³³ Helmut Stampfer, Von Festen und Historien. Zu Stephan Kesslers profanen Bildern, in: *Andergassen / Stampfer* (zit. Anm. 28), S. 67–77.

³⁴ Peter Stoll, *Der Südtiroler Barockmaler Stephan Kessler in Schwaben: Zwei biblische Gastmähler und eine Arche Noah*, Augsburg 2012.



Abb. 19: Gastmahl im Haus des Simon, Detail vermutliches Selbstporträt Stephan Kesslers

(Abb. 20) über Ungarn oder Wien in die dortige Stiftung Schloss Friedenstein.³⁵

Die Auftraggeber Kesslers auf dem Gebiet der profanen Malerei waren vor allem Schlossbesitzer. Inwieweit sich hier ein Kontext zum Schloss Margarethen am Moos ableiten lässt, sei dahingestellt, denn es gibt kein Inventar, in welchem das Gemälde angeführt ist. Das Schloss wechselte außerdem rund 25 Mal den Besitzer, ehe es 1879 in den Besitz derer von Montenuovo kam.

Zurück zum Gemälde in Gotha: Hier dürfte es sich um ein Pendant zum Wiener Gemälde handeln. Es weist im Grunde die gleiche Darstellungskomposition auf, darüber hinaus gibt es in beiden Darstellungen zahlreiche Details, die auf anderen Gemälden zu diesem Thema nicht zu



Abb. 20: Stephan Kessler (zugeschrieben): Die Befreiung Wiens 1683, unsigniert, undatiert (1683/84), Öl auf Leinwand, 232 x 360 cm

finden sind. Auch im Gothaer Bild ist Sobieski in hervorgehobener Siegerpose zu sehen, Kara Mustafa und die detailgetreu abgebildete Türkenfahne sowie die beiden Mönche. Vereinzelt architektonische Elemente wie die gotische Steinsäule „Spinnerin am Kreuz“ und die brennende Favorita fehlen in der Gothaer Version allerdings. Eine architektonische Besonderheit findet sich jedoch im Gothaer Bild und könnte als eine Art regionale Signatur interpretiert werden: So ähnelt die Kirche mit Doppelturmfassade rechts des Stephansdomes (Abb. 21) dem Brixener Dom³⁶ vor dessen spätbarocken Umbau 1745/54. Die Doppelturmfassade in der Wiener Version (Abb. 22) unterscheidet sich jedoch von der Gothaer Version erheblich. In Wien ist eine Kirche mit einer Doppelturmfassade zu dieser Zeit nicht zu finden, es kann auch nicht die Jesuitenkirche gemeint sein, da diese ihre beiden Türme erst um 1705/09 erhielt³⁷, also einige Jahre nach Kesslers Dahinscheiden als „*der freyen Khunst Mahler*“³⁸ im Jahr 1700. Die Frage, ob man in der Wiener Version hier ebenso von einer Art regionaler Signatur sprechen kann, muss vorläufig offenbleiben.

Auch weisen die beiden Gemälde ein ähnliches Bildformat auf, das Wiener Bild misst 238 x 390 cm, das Gothaer 232 x 360 cm. Timo Trümper von der Stiftung Schloss

35 Trümper (zit. Anm. 26), S. 84 f.

36 Timo Trümper erhielt diesen Hinweis von Ulrich Becker: Ebenda, S. 88, Anm. 11.

37 Anton Fleckl, Die Bautätigkeit des Jesuitenordens im 17. Jahrhundert auf dem Gebiet des heutigen Österreich. Eine Analyse des archivierten Planmaterials der Bibliothèque nationale de France, Marburg 2011, S. 64.

38 Scheiber (zit. Anm. 31), S. 25.



Abb. 21: Detail im Gothaer Gemälde: Doppelturmfassade rechts des Stephansdoms

Friedenstein Gotha schließt daraus – und der Autor dieser Zeilen stimmt dem zu –, dass es aufgrund der zahlreichen motivischen und auch stilistischen Übereinstimmungen naheliegender erscheint, dass beide Bilder in der gleichen Künstlerwerkstätte entstanden sind.³⁹ Leider ist das Gothaer Bild weder signiert noch monogrammiert, doch aus den gleichen vorgenannten Gründen wie beim Wiener Bild lässt sich auch das Gothaer Exemplar überzeugend mit Werken Stephan Kesslers und seiner Werkstatt in Verbindung bringen. Denn der regelrechte „Boom“ an Memorabilienbedarf aufgrund der Erleichterung über die gelungene Befreiung von einem übermächtigen Gegner, der nach 1683 eingesetzt hatte, ist evident. Kessler war in dieser Hinsicht sicher derjenige, der mit seinen figurenreichen und farblich beeindruckenden Bildern dieses Memorial- und Repräsentationsbedürfnis der Sieger von 1683 erfüllen konnte und mit seinen personellen Ressourcen auch logistisch in der Lage war, solch monumentale Gemälde in verschiedenen Versionen auszuführen.⁴⁰ Auch konnte Kessler über seine kirchlichen und adeligen Auftraggeber auf ein weit verzweigtes Netzwerk zurückgreifen, wobei hier vor allem seine Tätigkeiten für die Grafen von Liechtenstein-Kastelkorn hervorzuheben sind, die oftmals als Heerführer, Beamte und Diplomaten in habsburgischen Diensten standen und auf diese Weise gleichsam berufsbedingt weit herumkamen. Für deren



Abb. 22: Detail im Wiener Gemälde: Doppelturmfassade rechts des Stephansdoms

Schloss Schenna bei Meran lassen sich mindestens 17 Gemäldeaufträge nachweisen, die in den Zeitraum von 1675 bis 1680 zu datieren sind.⁴¹ Diese Arbeiten empfahlen Kessler sicherlich weit über den Südtiroler Raum hinaus.

Der Vergleich

Die Hinweise, dass das Gemälde im Heeresgeschichtlichen Museum in Wien und wohl auch jenes in Gotha von Stephan Kessler stammen, verdichten sich also immer mehr, und eine Zuschreibung erscheint mehr als plausibel. Kessler hat keine seiner Arbeiten mit vollem Namen signiert, außer auf Motivbildern, die er selbst stiftete. Charakteristisch ist hingegen sein Monogramm „S-K“, welches auch nur auf wenigen Gemälden zu finden ist, und zwar nicht wie üblich, am unteren Bildrand, sondern in Bilddetails integriert, wie z. B. auf Hundehalsbändern, Fässern etc. Bleibt noch weiteres methodisches Vorgehen, nämlich das Vergleichen von Bildkomposition und Details bei Gemälden, die mit Sicherheit Stephan Kessler zugeordnet werden können, mit selbigen Merkmalen im gegenständlichen Bild. Auffallend ist hier etwa ein Detail im Vergleich mit dem Vigiliusmartyrium (Meraner Stadtmuseum, Abb. 24), entstanden um 1657 und als eigenhändige Arbeit des Malers zu sehen. Die Art der Darstellung der Kopfwunde des Heiligen, insbesondere die Art, wie der Künstler das aus der Wunde sprudelnde Blut dargestellt hat, ähnelt stark der Darstellung eines türkischen Soldaten (Abb. 23),

39 Trümper (zit. Anm. 26), S. 80.

40 Ebenda, S. 84.

41 Dieser großartige Bestand kann im Schloss Schenna bei Meran zwischen Ostern und Allerheiligen besichtigt werden.

der im Wiener Bild durch einen Säbelhieb niedergestreckt wird. Die Vorlage für die Figur des Vigilius ist unzweifelhaft im Martyrium des hl. Livius von Peter Paul Rubens

zu finden, das Cornelis van Caukercken (1626–1680) 1657 nachgestochen hatte.⁴²

42 *Andergassen / Stampfer* (zit. Anm. 28), S. 170.



Abb. 23: Detail tödlich verwundeter türkischer Soldat



Abb. 24: Vigilismartyrium, um 1657, Öl auf Leinwand, 136 x 95,5 cm. Meran, Stadtmuseum, Detail Kopfwunde



Abb. 25: Detail: türkische Soldaten und ihre Kopfbedeckungen



Abb. 26: *Asia*, um 1680, Öl auf Leinwand, 80 x 156 cm, Privatbesitz, Detail: orientalische Soldaten



Abb. 27: Detail der charakteristischen Pferdedarstellungen im Wiener Gemälde

Bleiben wir bei den Osmanen: Hier zeigen sich im Vergleich zwischen dem Gemälde „Asia“ (Abb. 26) – wohl einer Erdteilerie zugehörig – (heute in Privatbesitz) und dem Wiener Bild (Abb. 25) eindrucksvolle Übereinstimmungen sowohl hinsichtlich Physiognomie, Schnurrbärten als auch Kopfbedeckungen, die charakteristisch für die Hand Stephan Kesslers erscheinen. Hier wiederholen sich sowohl Form, Farbgebung als auch Muster.

Besonders gut lässt sich die Autorenschaft Kesslers für das Wiener Gemälde auch über die Darstellung der Pferde herleiten, vor allem hinsichtlich der Vorliebe des Künstlers, die Protagonisten auf Apfelschimmeln darzustellen. Auffallend ist Kesslers Darstellung der Pferdeköpfe (Abb. 27), mit tief in den Höhlen liegenden großen Augen, ausgeprägten Nüstern und spitz zulaufenden Lippen am Ende eines lang gezogenen Kopfes mit spitzen Ohren. Die Gesichter der Pferde sind extrem ausdrucksstark, der Einfluss von Peter Paul Rubens, aber auch von Jan Brueghel dem Älteren (1568–1625) ist auch hier unübersehbar (Abb. 28–34).

Eines der wichtigsten Zuschreibungskriterien ist die oftmals anzutreffende perspektivische Verzerrung in den Gesichtern der Figuren Stephan Kesslers im Halbprofil. Auf diesen Aspekt wurde im Katalog von 2005 nur in einer unscheinbaren Randnotiz eingegangen.⁴³ Betrachtet man die Gesichter der Figuren in einer Serie von Monatsbildern



Abb. 28: Vertreibung Heliodords aus dem Tempel, Öl auf Leinwand, 162 x 227 cm, Detail, Antichità Pietro Scarpia, Venedig



Abb. 29: Der Durchzug durch das Rote Meer, um 1670, Öl auf Leinwand, 103,5 x 149,5 cm, Detail, Privatbesitz

(umfassend Juni bis Dezember, Abb. 35, 37), die um 1675 entstanden ist, sich in Schloss Schenna bei Meran erhalten hat und vergleicht sie mit der Halbprofil-darstellung des polnischen Königs im Wiener Bild (Abb. 36), so fallen die Ähnlichkeiten der Verzerrung sofort ins Auge.

43 Rudolf Ingruber, Stephan Kessler – das Bild an der Decke, in: *Andergassen / Stampfer* (zit. Anm. 28), S. 77.

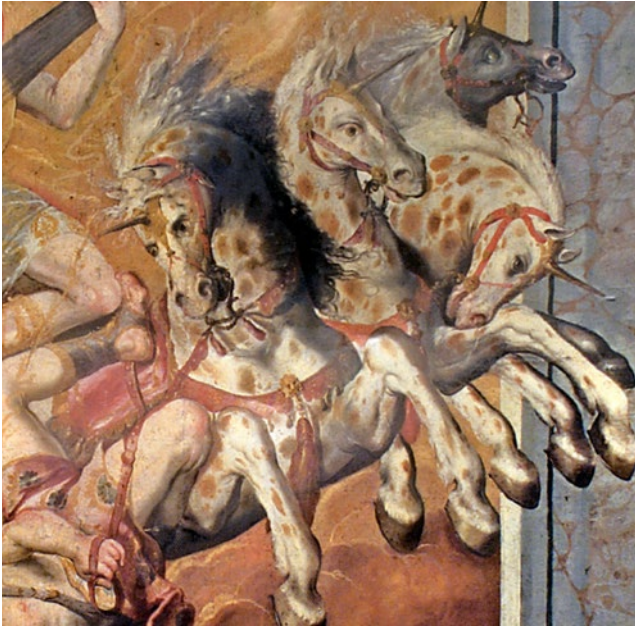


Abb. 30: Phoebus-Apoll am Sonnenwagen, um 1662, Öl auf Leinwand, Detail, Schloss Fallburg, Prissian

Abgesehen von dem Aspekt der Verzerrung finden sich offensichtliche physiognomische Ähnlichkeiten in vielerlei Hinsicht zwischen Kesslers gesicherten Werken und dem Gemälde im Heeresgeschichtlichen Museum. Betrachtet man etwa die Figuren der Soldateska im Gemälde



Abb. 31: Bekehrung des hl. Paulus, um 1660/70, Öl auf Leinwand, 126 x 157,5 cm, Detail, Zisterzienserstift Stams

„Der Apostel Andreas begrüßt das Kreuz“ in der Kirche St. Laurentius in Feldthurns (Abb. 38) mit den polnischen Soldaten im Wiener Gemälde (Abb. 39) bemerkt man hinsichtlich der typischen Merkmale – dunkel hervortretende Augen und knollenförmige Nasen – sowie der Anordnung der Figuren die gleiche Künstlerhand.

Die Liste lässt sich weiter fortsetzen. So finden wir die kindlichen Gesichtszüge des polnischen Kronprinzen des Wiener Gemäldes im „Triumphzug Davids“ (um 1655, Öl



Abb. 32: Mantelteilung des hl. Martin von Tours, um 1660, Öl auf Leinwand, 220 x 330 cm, Detail, St. Martin, Prissian



Abb. 33: Ausritt zur Hasenjagd, um 1660, Öl auf Leinwand, 85 x 116 cm, Detail, Schloss Fallburg, Prissian



Abb. 34: Jan Brueghel d. Ä.: Einzug in die Arche, Öl auf Holz, 61 x 90,5 cm, Detail, Szépművészeti Múzeum, Budapest



Abb. 35: November, um 1675, Öl auf Leinwand, 94,5 x 125 cm, Detail, Schloss Schenna, Meran



Abb. 36: Detail Johann III. Sobieski



Abb. 37: Dezember, um 1675, Öl auf Leinwand, 94,5 x 125 cm, Detail, Schloss Schenna, Meran

auf Leinwand, 153 x 254 cm, Privatbesitz)⁴⁴ in Form eines orientalischen Knaben wieder. Ähnlich verhält es sich bei Figuren, die schreiend dargestellt sind. Die Form des geöffneten Mundes, vor allem die Stellung der Lippen, ist z. B. beim rechten Schergen des bereits beschriebenen *Vigiliusmartyriums* und eines polnischen Kavalleristen im Wiener Gemälde genauso offensichtlich wie die Profilansicht eines stürzenden osmanischen Soldaten, wenn man diese mit jener des vorderen rechten Apostels im Altarblatt mit dem Pflingstereignis (um 1695, Öl auf Leinwand, 285 x 160 cm)⁴⁵ im Diözesanmuseum Hofburg Brixen vergleicht.

Eine letzte Untersuchung

Bezeichnenderweise tritt am Ende der Forschungen doch noch zutage, wonach man in den vergangenen Jahrzehnten entweder überhaupt nicht oder nur vergeblich gesucht hatte: eine dezidierte Hinterlassenschaft des Künstlers im Gemälde wie eine Signatur oder ein Monogramm. Das *Œuvre* des Stephan Kessler wurde erst vor relativ kurzer Zeit – die große Ausstellung in Brixen fand 2005 statt – ausführlich erforscht und die Hinweise auf eine Autorenschaft Kesslers des Gothaers wie auch des Wiener Gemäldes sind ebenso jung, kurzum: Man wusste damals noch nicht, wonach man zu suchen hatte. Nunmehr in Kenntnis der neuesten Forschungsergebnisse

und gleichsam zum Abschluss dieses Essays fand eine eingehende Untersuchung der Gemäldeoberfläche durch den Autor und das Gemälde-Restauratorenteam des Heeresgeschichtlichen Museums mit UV-Licht, Lupenbrille und Spotlampen statt. In weiterer Folge wurde die Malschicht Quadratzentimeter für Quadratzentimeter begutachtet, obwohl nicht zu erwarten war, dass nach 63 Jahren Hängung in der Dauerausstellung doch noch ein Monogramm oder eine Signatur auf dem Gemälde auftauchen würde. Doch im Wissen um die Form jener der Forschung bekannten Monogramme des Künstlers und dessen willkürlicher Platzierung im Bildraum wurde man letzten Endes fündig. Genau im Mittelpunkt des Gemäldes – gemessen sowohl von Quer- also auch Längsachse (was wohl kein Zufall sein kann) – ist jener bereits erwähnte bayerische Reiter dargestellt, welchen Kessler – der gedrängten Figurenkomposition geschuldet – über ein Geschütz springen lässt, das aus kürzester Distanz auf den türkischen Gegner abgefeuert wird. Der Kavallerist feuert seine Arkebuse ab, sein rechter Arm verdeckt das Gesicht. Vielmehr interessiert uns aber hier das Pistolenhalfter (Abb. 40): Es weist das Monogramm „S-K“ auf, gleichwohl man genau hinsehen muss, da diese Hinterlassenschaft des Künstlers durch die vielen Reinigungen, die dem Gemälde in den vergangenen Jahrhunderten widerfahren, schon stark gelitten hat. Eine Makroaufnahme räumt aber auch die letzten Zweifel

44 *Andergassen / Stampfer* (zit. Anm. 28), S. 130, 132.– *Ingruber* (zit. Anm. 43), S. 97. Dies mag insofern nicht verwundern, da die sogenannte „fliehende Stirn“ in der Quelle (*Leo Weber SDB, Der frühbarocke Festsaal und seine Deckenbilder im Kloster Benediktbeuern, München-Benediktbeuern 1996, S. 68*) als „Spezialität Kesslers“ bezeichnet wird, dies in weiterer Folge im Text jedoch ungenügend und nur kurz beschrieben bzw. weiterverfolgt wird.

45 *Andergassen / Stampfer* (zit. Anm. 28), S. 163 f.



Abb. 38: Der Apostel Andreas begrüßt das Kreuz, um 1675/80, Öl auf Leinwand, 120,5 x 97,6 cm, Detail, Feldthurns, St. Laurentius



Abb. 39: Detail Polnische Soldaten

aus. Ein weiterer Blick unter ultraviolettem Licht beweist, dass der Bildträger im Bereich des Monogramms keine nachträglichen Retuschen aufweist, sondern definitiv zeitgenössisch ist und vom Künstler selbst stammt. Wie

in vielen anderen Gemälden von seiner Hand hat er auch hier ein zwar nur sehr dezentes, aber doch sichtbares Monogramm (Abb. 41) hinterlassen.



Abb. 40: Stephan Kessler: Belagerung und Entsatz der Stadt Wien im September 1683, Detail Pistolenhalter mit Monogramm



Abb. 41: Zur besseren Veranschaulichung wurde das Monogramm vom Autor digital nachgezogen

Die Bitte der Thetis – Ein Neuansatz zur Ikonologie des Neptunbrunnens in Schönbrunn

Neptunbrunnen

Brunnenanlagen mit Neptun, dem Gott des Meeres, als Zentralfigur werden ab dem 16. Jahrhundert als Monumente auf zentralen Plätzen und in Gartenanlagen errichtet. Neptun wird als Einzelfigur, erkennbar an seinem Attribut, dem Dreizack, stehend dargestellt, oder in einem Muschelwagen fahrend, oft auch zusammen mit seiner Gattin Amphitrite. Das Wagengespann bilden Hippokampen. Erweiterte Anlagen fügen seine Begleitung hinzu: Tritonen, Nereiden, Nymphen (Anregungen durch Vergil, Aeneis, 5,822–826). Neptun wird als Personifikation des Elementes Wasser gesehen, daneben prägt auch die mythologische Überlieferung seine Funktion, die ihn als Herrscher über das Meer schildert, der Stürme auslöst und Todesgefahren bringt, der aber auch das Meer beruhigen und Rettung bringen kann (vgl. Homer, Ilias und Vergil, Aeneis).

Einen Sonderaspekt bringt Vergil, wenn er in der Aeneis gleich zu Beginn Aeneas aus einem von Juno und Aeolus entfachten Sturm durch Neptun retten lässt und den Gott dabei mit einem Staatsmann vergleicht, der ein aufrührerisches Volk augenblicklich zur Ruhe bringt:

*„tum pietate gravem ac meritis, si forte virum quem
conspexere, silent arrectisque auribus adstant;
ille regit dictis animos et pectora mulcet“*

(„Wenn sie dann vielleicht einen Mann, gewichtig durch Verhalten und Verdienste, erblicken, dann schweigen sie, stehen da und spitzen die Ohren.

Er jedoch lenkt mit seinem Wort die Gedanken, besänftigt die Herzen.“)

(Aen. 1,151–153)

Schönbrunn

Die Gestaltung des Neptunbrunnens in Schönbrunn¹ (Abb. 1) weicht in einem entscheidenden Detail von den üblichen Modellen ab. Die Genese scheint schwierig gewesen zu sein. Bereits 1774 musste Beyer verschiedene Vorschläge – insgesamt 10 – für die zentrale Figurengruppe vorlegen, die allesamt von Maria Theresia zurückgewiesen wurden: „*J'ai vue toutes les modelles et j'avoue que je ne suis pas encore satisfaite je vous en parlerais un de ces jours et vous me deciderois.*“²

Sechs Jahre später ist die Entscheidung gefallen. Neptun ist ergänzt um eine weibliche Figur, die kniend mit direktem Blickkontakt und erhobenen Händen zu ihm aufschaut. Es ist (in der kunsthistorischen Literatur) bekannt, dass hier die Mutter Thetis für ihren Sohn Achilles bei dem Gott des Meeres eine Bitte vorbringt.

Die Erläuterungstafel vor Ort klärt auf: „*Im Zentrum steht Neptun, den Dreizack in der Hand in einem Muschelwagen. Zu seiner Linken befindet sich eine Nymphe und zur Rechten kniet die Meeresgöttin Thetis. Sie bittet Neptun, die Seefahrt ihres Sohnes Achill zu begünstigen, der zur Eroberung Trojas aufgebrochen war.*“

1 Beatrix Hajós, Schönbrunner Statuen 1773–1780. Ein neues Rom in Wien, Wien-Köln-Weimar 2004, S. 29–31, 125.

2 Vgl. dazu Maria Pötzl-Malikova, Überlegungen zum ursprünglichen Programm der Statuen im Parterre des Schönbrunner Gartens, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (ÖZKD), LXI, Heft 4, Wien 2007, S. 488–508, hier: S. 504.



Abb. 1: Schönbrunn: Neptun-Brunnen mit Thetis

Mythos Thetis – Achilles

Das Leben des Achilles (hier eingeschränkt auf den Zeitraum bis zu seiner Abfahrt nach Troja) und die besondere Rolle seiner Mutter, der Meeresgöttin Thetis, ist zwar neuzeitlichen Handbüchern zu entnehmen, der Rückgriff auf die Quellen, antike Autoren also, ergibt ein Puzzle (Homer, Ovid, Hygin, Apollodor, Statius, Philostrat).

Die Jugend des Achilles umfasst folgende Stationen:

- a. Der (sterbliche) König der Myrmidonen, Peleus, gewinnt die Meeresgöttin Thetis zur Frau
- b. Hochzeit des Peleus und der Thetis – Streitapfel der Eris – Paris-Urteil; Venus verspricht Helena für Paris
- c. Geburt des Achilles – Versuch seiner Mutter, ihm Unverwundbarkeit zu verschaffen (Bad im Styx)

d. Erziehung beim weisen Kentauren Chiron – Paris entführt Helena aus Sparta –

Der Trojanische Krieg kündigt sich an

e. Thetis versucht eine Teilnahme des jungen Achilles zu verhindern, da sein Tod vor

Troja geweissagt ist. Den als Mädchen Verkleideten bringt sie bei den Töchtern des

Königs Lykomedes auf der Insel Skyros unter, wo er sich in Deidamia verliebt³

f. Durch eine List des Odysseus wird Achilles enttarnt und zieht (gerne!) in den für ihn verhängnisvollen Krieg

Thetis vor Neptun – Die „Achilleis“ des Statius

Dass die Schönbrunner Szene „Thetis vor Neptun“ hier nicht aufgelistet wurde, lässt sich, ebenso wie die Frage, wo sie einzuordnen ist, damit begründen, dass sie erst relativ spät in der antiken Literatur fixiert wurde.

Es ist der römische Dichter P. Papinius Statius (40–96),⁴ der sich nach seiner „Thebais“ für das Epos „Achilleis“ entschließt. Sein Tod führt jedoch dazu, dass statt der geplanten 10 Bücher nur knapp zwei vollendet wurden, eben die Jugend des Achilles.

Statius beginnt nach dem Prooemium mit einer Exposition, die an Vergil erinnert. In der Aeneis (1,12 ff.) ist es Juno, die in ihrem Groll (Feindin Trojas und Beschützerin Karthagos) die Flotte des Troja-Überlebenden Aeneas vernichten will, der – dem Fatum entsprechend – in Italien ein mächtiges Reich errichten soll. Sie wendet sich an den Gott der Winde, Aeolus, der einen Sturm auslöst. Doch Neptun bemerkt die Kompetenzüberschreitung der beiden Gottheiten und rettet Aeneas sowie einen Teil der Flotte. In der Achilleis des Statius ist es Thetis, die eine Flotte auf dem Meer entdeckt (1,20 ff.): Paris entführt Helena von Sparta nach Troja. Dies trifft die Mutter zutiefst – es

3 Zur Hochzeit Maria Theresias mit Franz von Lothringen wurde 1736 die Oper *Achille in Sciro* von Antonio Caldara (Libretto von Pietro Metastasio) am Hoftheater in Wien uraufgeführt. Mit demselben Libretto folgte 1746 am Burgtheater das gleichnamige Melodram von Niccolò Jommelli.– *Andreas Gamerith*, *Al fresco! Die Wandmalerei in Österreich zur Zeit Maria Theresias*, in: Stella Rollig / Georg Lechner (Hg.), *Maria Theresia und die Kunst*. München 2017, S. 117–150, hier: 146, weist auf eine mehrteilige Achilles-Tapisserie hin, die auf Grund der eingefügten Wappen vermutlich dem Brautpaar von Karl VI. oder Erzherzogin Elisabeth als Hochzeitsgeschenk überreicht wurde.

4 Heute weniger bekannt, war Statius im Mittelalter sogar Schulautor und wird noch von Goethe lobend zitiert: „Dieser Statius ist ein Dichter, der großes Lob verdient und unsers fleißigen Studiums wert ist.“ *Woldemar von Biedermann*, *Goethes Gespräche*, Bd. II, 2. Aufl. Leipzig 1909/11, S. 262.

bedeutet den Trojanischen Krieg und den vom Schicksal angekündigten Tod ihres Sohnes Achilles („*me petit haec, mihi classis' ait, funesta minatur*“ [„Mich greift diese Flotte an, mir droht sie Schlimmstes“] 1,31). Sie entschließt sich, Neptun zu bitten („*supplex miseranda rogabo*“ [„bitten werde ich kniend und klagend“] 1,50). Und schon taucht Neptun auf. Geschickt versucht Thetis zunächst juristisch zu argumentieren: Will er es zulassen, dass Verbrecher (Entführer) sein Meer befahren? (1,62 ff.). Doch dann kommt ihr persönliches Problem: „*fas sit pro nato timuisse mihi*“ („ich darf doch um meinen Sohn bangen“) (1,73 f.). Ein Sturm solle Paris und seine Mannschaft vernichten, den drohenden Krieg und den Tod ihres Sohnes somit vereiteln: „*Orabat laniata genas et pectore nudo*“ („die Wangen zerkratzt, entblößt ihre Brust, flehte sie“) (1,77). Vergeblich. Neptun lehnt ab: „*fata vetant*“ („das Schicksal verbietet es“ (1,81). Thetis taucht ab und versucht auf eigene Faust ihren Sohn zu retten: Sie holt ihn bei Chiron ab und versteckt ihn als Mädchen verkleidet unter den Töchtern am Hofe des Königs Lykomedes auf der Insel Skyros.⁵

Folgerungen für Schönbrunn

Legt man diesen literarischen Befund für den Programmgestalter des Schönbrunner Neptunbrunnens zu Grunde, so ist die auf der Hinweistafel (und auch in der bisherigen kunsthistorischen Forschung) gegebene Erklärung über den Inhalt der Bitte der Thetis unzutreffend. Es wäre absurd, dass die Mutter Neptun bittet „*die Seefahrt ihres Sohnes zu begünstigen*“ und ihn so dem (geweissagten) Tod zuzuführen. Thetis ist bei Statius, dessen Figuren von Humanität geprägt sind, als tief bekümmerte Mutter gezeichnet, die den Krieg verabscheut, zumal wenn ihr eigenes Kind Opfer werden soll.

Wie ist dieser gegenteilige Erklärungsversuch in der bisherigen Überlieferung zu deuten?

Es liegt eine Verwechslung mit einer ähnlichen Situation bei Vergil vor. Auf seiner Irrfahrt ist Aeneas im Begriff,

von Sizilien nach Italien überzusetzen und so seinem vom Schicksal bestimmten Ziel entscheidend näher zu kommen. Seine Mutter Venus, die weiterhin Attacken Junos befürchtet, wendet sich sorgenvoll an Neptun: Sie wünscht für den verbliebenen Teil der Flotte ihres Sohnes eine sichere Überfahrt zur Tibermündung – sofern es das Schicksal zulässt („*oro liceat dare tuta per undas vela tibi*“ [„lass sie, bitte, sicher über das Meer segeln“], Aen. 5,796 f.). Neptun gibt seine Zustimmung (verlangt allerdings ein Opfer: den Tod des Steuermanns Palinurus).⁶

Die Statius-Szene in der Kunst

Philologisches Kreuzfeuer versus Kunstgeschichte? Lässt sich diese neue Deutung auch im kunsthistorischen Bereich nachweisen? 1604 veröffentlicht der niederländische Maler und Kunsthistoriograph Carel van Mander sein Werk „Het Schilder-Boeck“, in dem sich auch eine Auslegung der Metamorphosen Ovids findet. Für dessen Zwölftes Buch, das den Trojanischen Krieg behandelt und einige weitere Episoden zu Achilles bietet, entwirft er unter dem Stichwort Thetis einen umfassenden Abriss über das Leben ihres Sohnes Achilles.

1679 legt Joachim von Sandrart im Rahmen seiner „Teutschen Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste“ eine Übersetzung Manders ins Deutsche vor: „*P. Ovidii Nas. Metamorphosis, oder: Des verblühten Sinns der Ovidianischen Wandlungs-Gedichte gründliche Auslegung. Aus dem Niederländischen Carls von Mander / Zu Behuf der Edlen Poesi-Kunst und Tugend Liebhaberei ins Teutsche übersetzt. Und der Sandrartischen Academie ein verleibet.*“ Zum Zwölftes Buch finden wir hier die Details aufgeführt, die in einem Zyklus über das Leben des Achilles in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts dargestellt werden. Meines Wissens wird die Szene „Thetis vor Neptun“ hier erstmals in die Kunst umgesetzt – und entspricht exakt der Schilderung bei (Mander bzw.) Sandrart: „*Als er (Achilles) nun sein neunndtes Jahr erreicht/ und der Weissager Calchas sagte/ Troja würde*

5 Vgl. Severin Koster, Liebe und Krieg in der ‚Achilleis‘ des Statius, in: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft 5, 1979, S. 189–208. Abrufbar unter: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/wja/article/view/25698> (11.7.2021).

6 Eine unzulässige Verknüpfung nimmt Michael Elia Yonan, Empress Maria Theresia and the Politics of Habsburg Imperial Art, Pennsylvania University Park 2011, S. 170, vor, wenn er schreibt: „*At his right kneels the nymph Thetis, who is shown imploring Neptune to calm the winds in order to permit Aeneas a safe voyage to Rome, a reference specifically to the Virgilian legend of Rome's establishment and to foundational myths of the Holy Roman Empire.*“

ohn den Achilles nicht mögen erobert werden/ begab sich/ daß/ weil Thetis die mütterliche Liebe zu ihrem Sohne noch nicht ausgezogen hatte/ sie einiges Tages/ auf dem Meerwandelnde des Paris Flotte/ worauf er die schöne Helena führte/entdeckte/ und ins Gesicht bekam: da sie dann alsobald an die Weissagung gedachte/ und hinging/ den Neptunus zu ersuchen/ daß er die Schiffe wolte zu Grunde gehen lassen/ um also zu verhüten die Ursache des zukünftigen Kriegs/ darinnen ihr lieber Sohn sterben solte. Allein er antwortete: Es wäre ihm/ durch die göttliche Schickung/ (dero Macht zu wider stehen/ oder ihre heilige Gesetze zu brechen/ er nicht mächtig gnug wäre/) zu thun verboten.⁴⁷

1721 erscheint bei Jeremias Wolff in Augsburg eine 14-teilige Kupferstichfolge über das Leben des Achilles: „Victor Janssens invent. delin. – Joh. Balthasar Probst sculpeb. – Cum Privileg. Sac Caes. Maj. – Jeremias Wolff excud. Aug. Vind.“⁴⁸

Der 8. Stich der Folge (Abb. 2) zeigt Thetis, die vor Neptun, seinem Gespann und einem Triton aus dem Meer auftaucht und auf zwei Schiffe im Hintergrund weist. Beischriften lateinisch und deutsch:

„Neptuno queritur, natum quod fata vocarent
Ad Trojam, prope quam mors obeunda foret
Neptuno Thetis klagt, Achilles soll mit ziehen
Vor Trojam, wo er doch dem Tod nicht könn entfliehen.“
Wer war jedoch der Künstler, der die Vorlagen für die Kupferstichfolge schuf? Victor Honoré Janssens (1658–1736) war ein flämischer Maler, der in verschiedenen Städten Europas tätig war: Rom (1680–1688), Neapel, Brüssel, Wien, London, zuletzt wieder Brüssel. Er hatte sich auf biblische und mythologische Themen spezialisiert und schuf u. a. Kartons für Wandteppiche: 11 Vorlagen zu



Abb. 2: Die Klage der Thetis, Nr. 8 aus der Kupferstichfolge nach Victor Honoré Janssens

„Helden nach Plutarch“ (ab 1711) und „Geschichte des Herzogtums Brabant“ (1716).

Interessanterweise hielt sich Janssens von 1719–1722 in Wien auf, wo ihm Kaiser Karl VI. den Titel eines Hofmalers verlieh. Vermutlich entstand dieser Zyklus zu Achilles, der 1721 in Augsburg als Stichfolge erschien, in diesem Zeitraum in Wien.

7 TA 1679, Metamorphosis, S. 132.

8 Ein Exemplar dieser Folge befindet sich im Besitz des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig. Der Thetis-Stich ist abrufbar unter: <http://kk.haum-bs.de/?id=j-b-probst-ab3-0015> (11.7.2021). Eine weitere Ausgabe besitzen die Fine Arts Museums of San Francisco, im Netz abrufbar unter <http://art.famsf.org/johann-balthasar-probst/thetis-complains-neptune-imminent-departure-achilles-battlefield-troy-and> (11.7.2021). Hier wird jedoch auf dem Titel als Verleger angegeben: Ioan. Georg Hertli (= Hertel) excud. Aug. Vind. Diese Auflage ist auf nach 1750 zu datieren, da Hertel erst zu diesem Zeitpunkt den Verlag übernommen hatte. Im British Museum (und ebenso in Amsterdam, Rijksmuseum) existiert eine weitere Fassung dieser Folge, allerdings ohne Begleittexte, nur das Titelkupfer ist mit englischem und lateinischem Text versehen: *The Life and Death of Achilles – Vitam et mortem Achilli [sic!]*. Künstlerangaben: Victor Janssens invent.– J. Alexander Janssens sculp. Keine Jahresangabe. Vertrieb durch Edward Cooper, London, Three Pigeons in Belford street. Das British Museum setzt als Erscheinungsdatum: 1700 (c.). Da Janssens 1722 für einige Jahre nach London übersiedelte, ist möglicherweise ein späteres Datum anzusetzen. Die Londoner Stiche wurden also von (dem Bruder des Künstlers) Jan Alexander Janssens ausgeführt. Abrufbar unter: https://britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3082700&partId=1&people=119872&peoA=119872-2-23&page (11.7.2021).

Deutung durch Pötzl-Malikova

In ihrem Aufsatz „Überlegungen zum ursprünglichen Programm der Statuen im Parterre des Schönbrunner Gartens“⁹ kommt Maria Pötzl-Malikova zu einem interessanten Ergebnis. Sie zählt vier Gruppen auf: Entführung der Helena durch Paris – Flucht des Aeneas – Alexander und Olympias – Minerva und Mars, wobei in den beiden Letztgenannten ein Hinweis auf die Doppelherrschaft von Maria Theresia und ihrem Sohn Joseph II. bzw. die Kriege mit Preußen zu sehen sei, und fährt fort: „*Einen Zusammenhang mit diesen vier Gruppen hat auch die zentrale Gruppe des Neptun zwischen den monumentalen Skulpturen des großen Brunnens am Fuße des Berges. [...] Damit steht diese Darstellung [Thetis und Neptun] in einem direkten thematischen Bezug zum Trojanischen Krieg wie die beiden genannten Dreiergruppen [Entführung der Helena durch Paris – Flucht des Aeneas].*“¹⁰

Die Thetis-Neptun-Gruppe passt sich nahtlos in die Geschichte vom Trojanischen Krieg ein, hat aber wohl auf Grund ihrer dominierenden Platzierung einen besonderen Stellenwert: Das Sujet drückt die grenzenlose Sorge der Thetis um ihren Sohn aus, dessen Teilnahme am Krieg, ebenso wie den Krieg generell, sie mit allen Mitteln zu verhindern sucht.

Die politische Situation zur Erbauungszeit¹¹

Die 70er Jahre des 18. Jahrhunderts sind im Habsburger Kaiserhaus geprägt von dem Dilemma der Regentschaft, dem Konflikt zwischen Maria Theresia und Joseph II., zwischen Mutter und Sohn.

„*Urteilt selbst, wie sehr mein Herz leidet, das doch nur lebt für diesen Sohn und ihn vergöttert*“¹² schreibt Maria Theresia an ihre Vertraute, die Marquise d’Herzelles am 10.1.1771. Konfliktfelder bot u. a. die Außenpolitik, die unter dem Damoklesschwert des Krieges litt, wie es Maria

Theresia bis dahin vor allem in den beiden Österreichisch-Preußischen Kriegen erlebt hatte. Im Vorfeld der Ersten Polnischen Teilung (1772) hatte sich Maria Theresia strikt gegen Teilungspläne und Kriegsbeteiligung ausgesprochen, Joseph II. dagegen Truppen in Polen einmarschieren lassen – und Österreich partizipierte erfolgreich an der Teilung.

„*1778 eröffnete der Konflikt um die Erbfolge im Kurfürstentum Bayern den quälenden letzten Akt in dem Drama zwischen Mutter und Sohn.*“¹³ Nachdem er sich habsburgische Rechtsansprüche auf Teile Niederbayerns und der Oberpfalz von Karl Theodor hatte bestätigen lassen, lässt Joseph II. dort am 6. Januar Truppen einmarschieren. Als im weiteren Verlauf Friedrich II. von Preußen Interesse ankündigt, droht ein weiterer Krieg zwischen Österreich und Preußen. Joseph II. verkündet die Mobilmachung (180.000 Mann), Friedrich II. erklärt am 3. Juli den Krieg, der in Böhmen ausgetragen wird, aber schon im folgenden Jahr ein Ende findet (Friede von Teschen, 13.5.1779).

„*Maria Theresias Haltung gegenüber diesem Krieg war von Anfang an eindeutig ablehnend [...] Schon als die Nachricht vom Tod [+30.12.1777] des bayerischen Kurfürsten in Wien eintraf, warnte sie ihren Sohn mit größter Eindringlichkeit davor, sich auf ein machtpolitisches Abenteuer mit absehbar verheerenden Folgen einzulassen [...] Joseph nahm diese drängenden Warnungen nicht ernst [...] Seine Mutter malte ihm ein noch düsteres Bild von den Folgen eines Krieges: Es gehe um das Wohl Tausender und Abertausender von Menschen*“¹⁴ „*Auch den Verwandten und Vertrauten klagte sie Tag für Tag in den Briefen ihre verzweifelte Sorge über die kriegerische Politik ihres Sohnes*“¹⁵ „*Am 12. Juli 1778 schickte sie [...] den Gesandten Thugut zu Friedrich II., um ihm ein Vergleichsangebot zu überbringen [...] die mütterliche Sorge um ihre Söhne bewege sie, die Verhandlungen ohne Kenntnis ihres Sohnes, des Kaisers, fortzuführen, um sie zu einem friedlichen Ende zu führen. Der Brief war ganz im Ton besorgter Mutterliebe gehalten, und zwar mit Bedacht [...] Maria Theresia*

9 Vgl. Anm. 2.

10 Pötzl-Malikova (zit. Anm. 2), S. 504.

11 Das Folgende orientiert sich an Barbara Stollberg-Rilinger, Maria Theresia. Die Kaiserin in ihrer Zeit, München 2017.

12 Stollberg-Rilinger (zit. Anm. 11), S. 551.

13 Ebenda, S. 742.

14 Ebenda, S. 745.

15 Ebenda, S. 746.

*bediente sich also der Rhetorik der liebenden Mutter, die sich nur um ihre Kinder sorgt, durchaus in strategischer Absicht. Mit der Rolle der schwachen, kummervollen Frau ließ sich die Tatsache halbwegs bemänteln, dass die Kaiserin ihrem Sohn, dem Kaiser, in unerhörter Weise politisch in den Rücken fiel.*¹⁶

Deutungsversuch

Der römische Dichter Statius hat in seiner „Achilleis“ die Szene der Begegnung der Thetis mit Neptun erstmals gestaltet. Im erhaltenen Text ist die Muttergestalt der Thetis die beherrschende Figur, sie ist zugleich die zentrale Person im Leben des Achilles. Als Mutter ist ihr der Krieg verhasst, besonders aber der drohende Trojanische Krieg, in dem nach einer Weissagung ihr Sohn den Tod finden soll. Mit allen Mitteln versucht sie diese Entwicklung zu verhindern – indem sie Neptun bittet, mit einem Sturm die Flotte des Paris zu versenken, so dessen Fahrt nach Troja und damit auch den Trojanischen Krieg zu vereiteln. Dernjač merkt an, dass am 24.2.1777 mit Beyer der Vertrag über den Neptun-Brunnen abgeschlossen wird. „In den ‚Programmes du Statuaire Beyer pour le grand bassin de Schoenbrunn‘ [...] findet sich auch eine ‚Galathée und Acis‘, eine ‚Amphitrite als Braut von Dauphinen in einen Schaar gezogen‘.“¹⁷ Auch diese Vorschläge finden keine Zustimmung bei den Verantwortlichen. Sie scheinen in der Folgezeit Neptun zu favorisieren. 1779 publiziert Beyer in seinem Werk „Oesterreichs Merkwürdigkeiten die Bild- und Baukunst betreffend“ Kupferstiche der Figuren für die Schönbrunner Anlage. Die Figur des Neptun erscheint in zwei Varianten: Tf. XV (fol. 47) (Abb. 3a): Neptun, vor ihm ein Triton (Bezeichnung: Triumph des Neptun), Tf. XVI (fol. 23) (Abb. 3b): Neptun – Thetis (Bezeichnung: Trophea Neptuni), wobei die Figur des Neptun unverändert ist, eine Frauengestalt jedoch den Platz des Tritonen eingenommen

hat – entsprechend der tatsächlichen Ausführung, die 1780 abgeschlossen war.

Im Anhang erläutert Beyer die Darstellung: „Neptun wird von der Thetis gebethen den Winden zu gebieten, die Schifffahrt ihres Sohne Achilles zu begünstigen.“¹⁸ Wie kommt er zu dieser Formulierung? Dernjač, der die Texterläuterungen Beyers überprüft hat, weist ihm eine Reihe von Ungenauigkeiten nach, seine mythologische Gelehrsamkeit beschränke sich auf Lexikonwissen.¹⁹ Beyer hat zwar in anderem Zusammenhang auch Sandrarts Teutsche Academie benutzt, aber offensichtlich nicht die oben aufgeführte Thetis-Beschreibung gelesen. Vielleicht hat er Janssens Kupferstich (vgl. oben) benutzt, dessen Erläuterung ihm freilich keine Antwort auf den Inhalt der Bitte gab, die er dann möglicherweise entsprechend der Bitte der Venus gegenüber Neptun in Vergils Aeneis (5,796 f., vgl. oben) ergänzte.

Die Figuren vor Ort beschränken sich nun nicht auf die Machtpräsentation („Triumph“) des Meeresgottes Neptun, sondern stellen ein nahezu einmaliges²⁰ narratives Sujet dar, so dass mit einer besonderen Zielsetzung des Urhebers des schriftlichen Programms (vielleicht Joseph von Sperges,²¹ der als Kunstberater des Staatskanzlers Graf Kaunitz bedeutenden Einfluss besaß und z. B. auch das Programm für die Fresken des Riesensaales der Innsbrucker Residenz erstellt hatte) gerechnet werden kann. Die Konstellation Thetis – Achilles war bereits bei den Hochzeitsfeierlichkeiten Josephs mit Isabella von Parma im Jahre 1760 thematisiert worden. Am 10.10.1760 kam die als Serenata bezeichnete Oper „Tetide“ von Christoph Willibald Gluck zur Aufführung.²² Im Libretto von Gianambrosio Migliavacca steht Thetis vor der Entscheidung, ob sie ihren Sohn Achilles Apollo oder Mars anvertraue, die jeweils ihren Anspruch erheben. Parallel dazu spielt eine Diskussion zwischen Venus und Pallas Athene über ihren Einfluss auf die Braut Deidameia, die Tochter des Königs

16 Ebenda, S. 747.

17 Joseph Dernjač, Zur Geschichte von Schönbrunn, Wien 1885, S. 87, Anm. 2.

18 Beyer (1779), unpaginiert. Hinweis Gernot Mayer, Wien.

19 Dernjač (zit. Anm. 17), S. 46 f.

20 Mir ist nur ein weiteres Beispiel bekannt: Eine Skulpturengruppe mit Thetis vor Neptun als Zentralfiguren für eine Brunnenanlage befindet sich im Park des Palastes von Queluz (Portugal), angefertigt von John Cheere, um 1755, vgl. <https://artsandculture.google.com/asset/neptune-with-his-retinue-neptune%E2%80%99s-lake/9AEgGZwab-xz9> (11.7.2021).

21 Vgl. Pötzl-Malikova (zit. Anm. 2), S. 506.

22 Andrea Sommer-Mathis, Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert. Reihe: Drama per musica, Bd. 4, Wien 1994, S. 101–103.



Abb. 3a: Neptun mit Triton (Wilhelm Beyer)

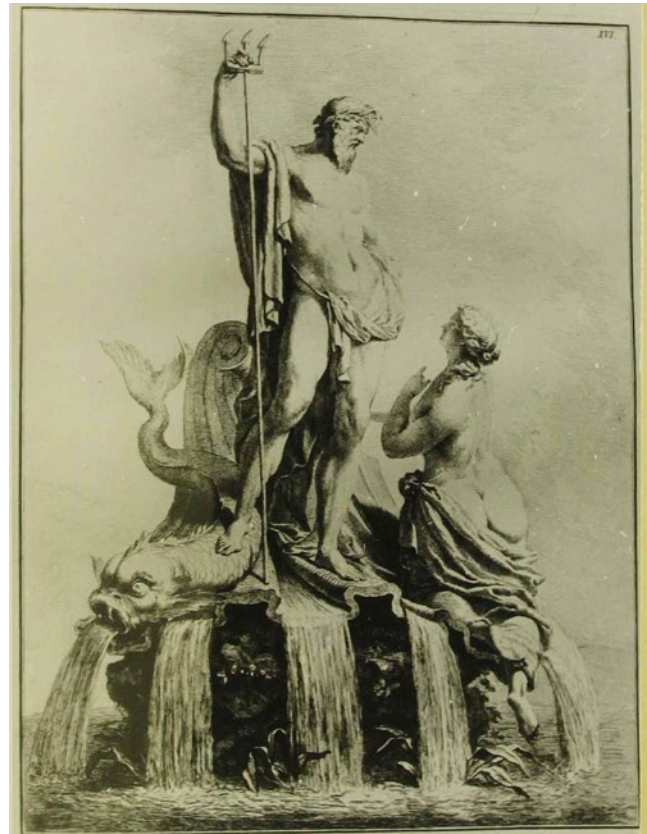


Abb. 3b: Neptun mit Thetis (Wilhelm Beyer)

Lykomedes. Thetis hört sich ihre Argumente an, kann keine Entscheidung fällen und bittet alle Gottheiten, das Brautpaar mit ihren Gaben zu beschenken. „Schließlich gestehen alle anderen Götter Thetis selbst das Vorrecht zu, als Schutzgöttin des jungen Paares zu fungieren“, während sie „einen großen Schlusschor zu Ehren von Achilles und Deidameia anstimmen. Damit wurde [...] direkt auf das aktuelle Brautpaar Joseph und Isabella angespielt; ja bei

einigem guten Willen konnte man auch in der göttlichen Mutter Thetis Eigenschaften Maria Theresias entdecken.“²³ Die Komplexität des Verhältnisses zwischen Mutter Theresia und Sohn Joseph II. in diesem Jahrzehnt konnte somit auch in den Hauptfiguren der zentralen Brunnenanlage im mythologischen Bild wohl treffend zum Ausdruck gebracht werden:²⁴ Eine sorgenvolle Mutter bittet die Gottheit um das Leben ihres geliebten, aber nicht einfachen Sohnes und um die Verhinderung eines Krieges.²⁵

23 Sommer-Mathis (zit. Anm. 22), S. 102.

24 Vgl. dazu die Gestaltung des zentral positionierten Latona-Brunnens im Schlosspark von Versailles. Den Rückgriff auf die Geschichte von Latona und den lykischen Bauern aus Ovids Metamorphosen deutet: Nathan T. Whitman, Myth and Politics: Versailles and the Fountain of Latona, in: Louis XIV and the Craft of Kingship, John C. Rule (Hg.), Columbus 1969, S. 286–301, dahingehend, dass dieser Mythos sich mit dem Aufstand der Fronde vergleichen ließ. 1648 begehren der französische Hochadel und das Pariser Parlament (= „Bauern“) gegen das absolutistische Regime auf, das die Königinwitwe Anna (= „Latona“) für den minderjährigen Ludwig XIV. (10 Jahre; = „Apollo“; dazu sein Bruder als „Diana“) führt. Der Hof wird zur Flucht gezwungen, nach langem Ringen gelingt es aber Kardinal Mazarin 1652 die Uneinigkeit des Gegners zu dessen Unterwerfung zu nutzen. Der ursprüngliche Entwurf des Latona-Brunnens von Versailles kam 1687 in einer modifizierten Fassung zur Ausführung, die einige mythosfremde Elemente aufwies: Die verwandelten Bauern speien das Wasser in verschiedene Richtungen, Schildkröten bilden den äußeren Kranz. Und doch wurde auch noch die ursprüngliche Konzeption realisiert. Als die Bourbonen in Spanien an die Macht gekommen waren, ließ Philipp V., der Enkel Ludwigs XIV., im Schlosspark von La Granja de San Ildefonso ab 1730 einen Latona-Brunnen (Las ranas) nach den ursprünglichen Entwürfen von Le Brun errichten. Und hier – nur hier – begegnen uns in auffallender Weise die lykischen Bauern in der eleganten Kleidung des französischen Adels, den Anführern des existenzbedrohenden Aufstandes gegen Ludwig XIV.

25 Für wertvolle Hinweise danke ich Maria Pötzl-Malikova (Wien), Gernot Mayer (Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien), Gode Krämer (Augsburg) und meiner Frau Angela Grau.

Der Spanheimer-Brunnen in Klagenfurt. Ein Spätwerk von Josef Kassin mit bewegter Geschichte

Mit dem Lindwurmbrunnen hatte Klagenfurt bereits seit langem einen Denkmalbrunnen, der den Bürger*innen die Gründungslegende der Stadt an zentraler Stelle, am Neuen Platz, präsent hielt.¹ Klagenfurt war 1518 von Kaiser Maximilian den Landständen geschenkt worden und anstelle von St. Veit an der Glan zur Landeshauptstadt aufgestiegen. Diese wandelten die mittelalterliche Stadt in eine moderne Renaissancestadt italienischer Prägung um. Auf Anordnung der Landstände mussten die Bürger*innen ein Lindwurmdenkmal errichten. Die Brüder Ulrich und Andreas Vogelsang haben um das Jahr 1590 die Drachenskulptur im Stil des Manierismus aus einem Grünschieferblock geschaffen, der Schwanz ist angefügt. Die Drachenfigur ist streng geometrisch konzipiert, wirkt gleichsam wie eine erstarrte Bedrohung. Der Brunnen, der Sockel mit den Wappen, das Gitter und die Herkulesfigur kamen erst ab 1624 hinzu, das Denkmal wechselte zugleich seinen Standort am Neuen Platz.

Bürgermeister Johann Franz Suppan (1869–1910) – ein Bankier, Guts- und Fabrikbesitzer – verfolgte vierhundert Jahre später die Idee, in Erinnerung an den Gründer der Stadt Klagenfurt, Herzog Bernhard von Spanheim, in Klagenfurt einen weiteren Denkmalbrunnen errichten zu lassen, und zwar am Alten Platz, dem einstigen Zentrum der herzoglichen Stadt. Bernhard von Spanheim (auch Sponheim) wirkte von 1202 bis 1256 als Herzog von

Kärnten.² 1176 (oder 1181) geboren war ihm eine lange und nachhaltige Regierungszeit beschieden. Als „princeps terre“ (Landesfürst), wie er sich selbst bezeichnete, verlieh Spanheim 1224³ St. Veit an der Glan, um das Jahr 1250⁴ Klagenfurt und 1252⁵ Völkermarkt das Stadtrecht. Schon Bernhards Vater, Herzog Hermann II. (1161–1176/81) hatte begonnen, seine Macht auch territorial abzusichern. St. Veit und Klagenfurt waren zu herzoglichen Märkten aufgestiegen, Gewerbe und Handel blühten auf. Hermanns Gegenspieler, die Bischöfe von Salzburg und Bamberg, gründeten damals in Friesach bzw. Villach Marktorte. In Klagenfurt wurde die Siedlung zugleich vom Fuße des Spitalberges in den Bereich des Alten Platzes verlagert. Es war also zu einer regelrechten Neugründung gekommen, die der Erstgründung nach der sagenhaften Überwindung des Lindwurms durchaus an die Seite zu stellen war.

1904/05 beauftragte Suppan den in Wien tätigen, aus Klagenfurt gebürtigen und ihm von Jugend an bekannten Bildhauer Josef Kassin (1856–1931) mit der Ausführung des Spanheimer-Brunnens. Kassin zählt zur Gruppe jener österreichischen Bildhauer, die im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert zwar mit viel Talent ihrer Berufung nachgehen konnten, denen aber der große Durchbruch als Künstler versagt blieb.⁶ Ihre Tätigkeit war auf Porträts und Büsten im öffentlichen Raum, darunter zahlreiche Grabdenkmäler – auch die Grabkapelle der Familie Suppan am

1 Barbara Kienzl / Wilhelm Deuer (Hg.), *Renaissance in Kärnten*, Klagenfurt 1996, S. 58–60.– *Paul Gleirscher*, *Mystisches Kärnten*. Sagenhaftes, Verborgenes, Ergrabenes, Klagenfurt 2006, S. 9–16 und 148 f.

2 *Claudia Fräss-Ehrfeld*, *Geschichte Kärntens*. Band 1: Das Mittelalter, Klagenfurt 1984, S. 226–313.

3 *Evelyne Webernig*, *Wie alt ist Klagenfurt ?*, in: 800 Jahre Klagenfurt. Festschrift zum Jubiläum der ersten urkundlichen Nennung, Geschichtsverein für Kärnten (Hg.), Klagenfurt 1996, S. 19.

4 Ebenda, S. 22 f.

5 *Barbara Felsner*, *Die Spanheimer als Gründer von Völkermarkt*, in: 750 Jahre Stadt Völkermarkt, Günter Körner (Hg.), *Völkermarkt 2001*, S. 83.– *Wilhelm Deuer / Christine Tropper* u. a., *Geschichtliches über Völkermarkt*, Ausst. Kat., Klagenfurt 2002, S. 8.

6 *Brigitte Ponta-Zitterer*, *Der Bildhauer Josef Kassin*, phil. Dissertation, Graz 2018.



Abb. 1: Spanheimer-Brunnen, Nachbildung des Herzogs von Arnulf Pichler, 1954

Annabichler Friedhof schuf Kassin⁷ –, sowie nach dem Ersten Weltkrieg auf Kriegerdenkmäler ausgerichtet. Dazu kamen vereinzelt Brunnen, denen die größte öffentliche Wirkung dieser Bildhauer zukam. In allen Fällen war der künstlerische Freiraum in der Regel durch den Geschmack und/oder das Tätigkeitsfeld der Auftraggeber, ob dies Einzelpersonen oder „Comitees“ waren, bestimmt oder zumindest eingeschränkt. Der Spanheimer-Brunnen in Klagenfurt (Abb. 1), der zur Gruppe der Denkmalbrunnen gehört, erweist sich als gutes Fallbeispiel und macht zugleich das künstlerische Potential von Josef Kassin sichtbar.

Der Sockel des Brunnes ist aus Granit gearbeitet. Die Löwen und Wasserspeier bestehen aus Marmor, die Wappen und die Inschrift sind aus Bronze gefertigt. Die Figur des Herzogs war ursprünglich aus Bronze, der Nachbau ist aus Marmor. Aus dieser Materialwahl ergibt sich ein

äußerst günstiger Effekt zwischen Verzierung und Brunnen, der die Zier lebendig hervortreten lässt.

Der Sockel der Brunnenschale besteht aus einer achteckigen Bodenplatte und einer achteckigen Säule. Zusammen mit der Brunnenschale, die als massiver Ring gefertigt ist, erreicht der Brunnen mit Schale und Bodenplatte eine Höhe von 1,27 m. Aus dem Sockel springen mittig an jeder zweiten Längsseite kleine Quader vor.

Der Sockel der Statue setzt mit einer weiteren, achteckigen Säule in der Brunnenschale auf. Nach innen profilierte Gesimssteine leiten zu zwei zylindrischen Elementen über, deren unteres die Höhe der achteckigen Säule wiederholt. Ein niedriger Zylinder schließt den Unterbau des Sockels bzw. der Statue ab, die ihrerseits auf einem etwas schmalerem, niedrigerem Zylinder steht. Die jetzige, überlebensgroße Statue (ca. 2,50 m) wiederholt annähernd die Höhe des Sockels, wirkt wegen der von unten nach oben zunehmenden Verjüngung des Aufbaus aber entsprechend größer. Dabei entspricht die Breite des Brunnen dessen Höhe, was ihm ein nach oben strebendes Erscheinungsbild und eine Leichtigkeit verleiht.

Die Zierelemente des Brunnen umfassen vier vollplastische Löwenfiguren, vier reliefartige Köpfe (Wasserspeier), vier Wappen und die den Brunnen krönende Figur des Herzogs. Alle Elemente zeigen eine Reihe kleiner Beschädigungen.

Auf leicht aus der Sockelplatte herausspringenden Quadern liegen in diagonaler Anordnung vier Löwen,



Abb. 2: Spanheimer-Brunnen, Detail, 1931

⁷ Ebenda, S. 100–102, Nr. 94.



Abb. 3: Anton Pichler mit den von ihm hergestellten Löwen

die suggerieren, die Brunnenschale zu tragen (Abb. 2). Langgezogene, s-förmig geschwungene Schlaufen die regelmäßig verlaufen, symbolisieren ihre lockige Mähne. Eckige Tatzen und ein palmettenförmiges Muster an den Hinterläufen die das Fell wiedergeben erinnern in ihrer geometrischen Form an mittelalterliche Ausführungen von Löwenbrunnen. Die Entwürfe der Löwen stammen von Kassin, wurden aber vom Klagenfurter Bildhauermeister Anton Pichler (1886–1976) ausgeführt (Abb. 3). Kassin hatte engen Kontakt zu seinen Kärntner Kollegen und traf sich regelmäßig zum künstlerisch Austausch mit ihnen. Die Wasserspeier – alternierend ein älterer und ein jüngerer Mann – über dem achteckigen Sockel der Statue folgen den Achsen der Himmelsrichtungen (Abb. 4). Sie sind heute leider funktionslos. Die vier Auslässe für das einfließende Wasser befinden sich im zylindrischen Sockel des Brunnens. Die in humorvoller Motivik ausgeführten Masken, die früher als Wasserspeier gedient hatten, sollten durch Wappentiere ersetzt werden, da die Köpfe Unruhe bringen würden, wie Kassin meinte.⁸ Auf Grund seines plötzlichen Todes am 30. Dezember 1931 kam es nicht mehr zum Austausch.

Die schildförmigen Wappen am zylindrischen Unterbau der Statue (Abb. 5) folgen den Achsen der Löwen, sind also wiederum diagonal angeordnet. Die auf zwei Elemente aufgeteilte Inschrift ist aus einzelnen Buchstaben zusammengesetzt. Diese befinden sich über den Wasserspeiern bzw. zwischen den Wappen an der Nord- und Südseite.



Abb. 4: Spanheimer-Brunnen, Detail

Die Inschrift auf der Südseite beinhaltet den Namen und die Regierungsdaten des Herzogs in fünf Zeilen die aus einzelnen Buchstaben zusammengesetzt sind:

8 Österreichische Nationalbibliothek, HS Autograf, Sammlung Frankfurter 219/24.



Abb. 5: Spanheimer-Brunnen, Detail

*BERNHARD / VON / SPANHEIM / HERZOG V. KÄRNTEN
/ MCCII MCCLVI*



Abb. 6: Spanheimer-Brunnen, Detail

Es fällt auf, dass das H stets als Kleinbuchstabe ausgeführt wurde. Die Buchstabenhöhe variiert, das Wort Spanheim ist am größten geschrieben.

In vier Zeilen beinhaltet die Inschrift auf der Nordseite die außerordentliche Leistung des Herzogs für die Stadt Klagenfurt:

GRÜNDER / DER / STADT / KLAGENFURT

Auch hier variiert die Höhe der Buchstaben, die Wörter Gründer und Klagenfurt sind besonders hervorgehoben. Die Figur des Herzogs ist nach Süden hin ausgerichtet und steht in strenger Frontalität und Achsensymmetrie auf dem runden Sockel (Abb. 7). Er trägt einen bodenlangen Mantel mit fließenden, langgezogenen Falten der durch Bänder zusammengehalten wird. Das Untergewand ist um die Mitte mit einem Gürtel, dessen Schlaufen unter dem linken Arm einen Knoten bildet, geschnürt. Eine breite Borte mit floralem Muster, das fächerblumenartig



Abb. 7: Spanheimer-Brunnen, Detail

in ein herzförmiges Gebilde mit geometrischen Formen eingebettet ist, ziert das fließende Gewand, wobei die floralen Ornamente am Mantel feiner ausgeführt sind als am Untergewand. An den Unterarmen wiederholt sich das s-förmige Muster der Löwenmähne und suggeriert einen Ringkettenpanzer. Der Handschuh der rechten Hand ist

ausgezogen, sodass seine langen, schlanken Finger zum Vorschein kommen. Die langen Haare des Herzogs sind ebenso wie die der Wasserspeier regelmäßig gewellt und mit Schlaufen versetzt und reichen nunmehr bis zur Schulter. Mit ernstem und nachdenklichem Gesichtsausdruck blickt er über den langgezogenen Platz. Beide Hände ruhen auf dem vor ihm aufgerichteten Schwert, das in einer imitierten Lederscheide steckt. Hochaufgerichtet vermittelt er den Ausdruck von Entschlossenheit und Macht. Kassin knüpfte mit dieser Darstellung an die Motive der Rolandstatuen aus dem 19. Jahrhundert in Deutschland an, wie sie vor allem in nord- und ostdeutschen Städten zu finden sind. Eine solche befindet sich auch im Park des Krankenhauses Lainz in Wien-Hietzing.⁹ Ausgeführt wurde dieser monumentale Rolandbrunnen im Zuge der Errichtung des Krankenhauses vom Bildhauer Josef Heu (1876–1952) um 1912–1913. Da es keinen Hinweis darauf gibt, dass Kassin die Denkmäler in Deutschland persönlich gesehen hat, kann man annehmen, dass sich Kassin oder eines der Komiteemitglieder an der von Heu errichteten Brunnenfigur neu orientiert hat.

Diese Ritterfiguren mit Richtschwert die in starrer Frontalität auf einem hohen Sockel stehen, galten im Mittelalter als Sinnbild für Stadtrecht und Eigenständigkeit sowie der damit verbundenen bürgerlichen Freiheit. Das in Form der Rolandstatuen konzipierte Denkmal ist demnach eine ikonografische Botschaft an die Verleihung des Stadtrechts. Die Details der Ausführung spiegeln eine sorgfältige formale und technische Gestaltung sowie die stilistische Ausgewogenheit mit klarer Linienführung wieder, die wie die pflanzlichen und geometrischen Elemente dem Secesionsstil entnommen sind. Besonders das handwerkliche Können Kassins kommt in der Gestaltung des Brunnens zum Ausdruck. Wie andere Bildhauer auch, verfolgte er keine einheitliche Richtung. Je nach Auftrag und Anlass wechselten er die stilistischen Vorbilder, was hinsichtlich des künstlerischen Ausdrucks eine grundlegende Vielseitigkeit mit sich brachte.

Der überlebensgroßen Standfigur von Herzog Bernhard, die zur Gänze im Wiener Atelier von Kassin entstanden



Abb. 8: Entwurf zum Spanheimer-Brunnen

ist, gehen eine Reihe von Entwürfen, entstanden zwischen 1904 und 1906, voraus, die auf historischen Fotografien überliefert sind.

Einer der ersten Entwürfe zeigt die Figur von Herzog Bernhard von Spanheim im langen Gewand mit schulterlangen gewelltem Haar. Die rechte Hand ist auf ein Schwert gestützt (Abb. 8). Er steht auf einem hohen runden Sockel, der mit Wassertieren, einem nicht näher bezeichneten Wappen und üppiger floraler Ornamentik besetzt ist. Die runde Brunnenschale, über der er sich erhebt, wird von vier auf Konsolen sitzenden Löwen getragen. Am Sockel ist in Großbuchstaben der Name „SPONHEIM“ geschrieben.¹⁰ Nachdem Kassin das Modell fertig gestellt hatte, fehlten der Stadt allerdings die Möglichkeiten zur Finanzierung und damit zur Realisierung des Projektes. Daraufhin konstituierte sich ein Komitee zur Errichtung des Monumentalbrunnens.¹¹ Komitees waren mit politischen Kräften sowie Vertretern aus Kunst und Kultur ausgestattet und sollten

9 Dehio-Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs, Wien X. bis XIX. und XXI. bis XXIII. Bezirk, Wien 1996, S. 183.

10 Signiertes und datiertes Atelierfoto (J. Kassin 1906) in: Eberhard Kraigher, Entwicklung, Planung und Gestaltung der Stadt Klagenfurt, Band I, Dissertation Technische Universität Wien 1992, S. 165, Abb. 112.

11 Ebenda.



Abb. 9: Entwurf zum Spanheimer-Brunnen

die Finanzierung eines Vorhabens sicherstellen. Statt des über Jahrhunderte vorherrschenden Mäzenatentums griff nun ein bürokratischer Apparat in die Entstehungsgeschichte von Denkmälern ein. Suppan war zu diesem Zeitpunkt nicht mehr Bürgermeister, da er nach nur einem Jahr Amtszeit krankheitsbedingt zurücktreten musste. Ein weiterer Entwurf (Abb. 9) zeigt den Herzog in leicht veränderter Darstellung, nunmehr mit Herzogshut in einem langen vorne an der Brust mit einer Spange geschlossenen Mantel. In Schrittstellung ist das linke Bein durch einen langen Schlitz im Gewand freigelegt. Die rechte Hand ist zum Herrschergestus erhoben, die Linke umfasst das mit der Spitze nach unten gerichtete Schwert. Der profilierte runde Sockel ist am Schaft mit einer figuralen Szene, Ornamenten, Muscheln und Festons verziert. Die runde Brunnenschale verdeckt bei diesem Entwurf die sitzenden

Löwen. Auch dieser Brunnen wurde nicht realisiert – ob die Ursache dafür finanzieller Natur war oder ob es andere Gründe gab, ist nicht bekannt.

War die Beschäftigungslage für Kassin bis zum Ausbruch des Krieges durchaus günstig, haben sich seine Aufträge nach dessen Ende auf seine Heimat reduziert. Die Rahmenbedingungen für Bildhauer haben sich mit Ende des Ersten Weltkriegs dramatisch verändert. Nach dem Krieg und mit dem Untergang der Monarchie änderten sich Gesellschaftsordnung und wirtschaftliche Situation. Aufträge für Bildhauer gingen dramatisch zurück, da Bildhauerei im Gegensatz zu anderen Gattungen der bildenden Kunst weitgehend an Auftraggeber gebunden war. Materialien (Marmor, Bronze), Formate und Arbeitsaufwand setzen bei größeren Projekten ein Gegenüber voraus, das die Finanzierung der Umsetzung gewährleistete.

Von Franz Wilfan, dem Gründer des Klagenfurter Verschönerungsvereines, ging Ende der 1920er Jahre die Initiative aus, den Brunnen doch noch zu realisieren. An dem für den Brunnen vorgesehenen Ort, dem Alten Platz, wollte man festhalten.

1928/30 wurde dort eine leicht abgeänderte Version des Entwurfs von 1904/06 als Modell aufgestellt, wie ein Foto belegt¹² und in den Tageszeitungen berichtet wurde.¹³ Für das Modell des Herzogs soll Kassin in seinem Atelier eine große, mit allen herzoglichen Insignien gekleidete Puppe als Vorbild und Maß für die Figur aufgestellt haben.¹⁴ Der Unterbau allerdings wurde nun grundlegend geändert. Auf die Sockeldekoration wurde gänzlich verzichtet. Der runde Sockel mit den floralen Elementen musste einem schlichten Sockel ohne aufwändige Details weichen.

Für die Dokumentation des Brunnenprojektes erweisen sich nun die Akte des Verschönerungsvereines und Tageszeitungen als aufschlussreich. Wie schon zu Beginn des Jahrhunderts fehlte für die Realisierung das nötige Geld. Der Verschönerungsverein ließ daher 1928 eine Lithografie des Entwurfs herstellen und rief die Bevölkerung zu Spenden auf.¹⁵ So bekam Kassin bereits 1928 eine erste Anzahlung für den Brunnen. 1930 wurde der Brunnen

12 Der Platz. Die Menschen. Die Stadt, Der Alte Platz im Wandel der Zeit, Magistrat der Landeshauptstadt Klagenfurt (Hg.), Abteilung Information, Klagenfurt 1995, S. 32.

13 Kärntner Tagblatt, Nr. 272 (28.11.1928), S. 3.

14 F.W., in: Kärntner Tagblatt, 36. Jg./Nr. 263 (17.11.1929), S. 2.

15 Kärntner Tagblatt, Nr. 272 (28.11.1928), S. 3.

zudem seitens des Bundesministeriums für Unterricht mit 2000 Schilling subventioniert.¹⁶

Schließlich kam es um 1930 zu einer grundlegenden Änderung des Entwurfsmodells, das dann auch weitgehend dem ausgeführten Brunnen entsprach. Der Grund für die Umgestaltung ist unbekannt. Nehmen die ersten Entwürfe mit der antikisierenden Tunika, die um die Leibesmitte mit einem Gürtel zusammengehalten wird, Bezug auf Herrscherporträts wie sie bis ins 19. Jahrhundert üblich waren, verließ Kassin nun die antikisierende Ausrichtung zugunsten eines immer noch rückwärtsgewandten Stils um 1900.

Da bei der Aufstellung von historischen Erinnerungsmomenten im urbanen Raum Bürgerkomitees – hier der Verschönerungsverein – mitbestimmten, konnte sich der Künstler meist nicht frei entfalten und musste den Vorgaben der Komitees gerecht werden. Ob Kassin dahingehend Vorgaben erhielt ist nicht bekannt. Die Modifikation konzentrierte sich vor allem auf die Standfigur des Herzogs. Das Modell dazu war im November 1931 fertiggestellt und für den Bronzeguss an die Erzgießerei AG in Wien übergeben worden, die neben der Statue auch die Aufschrift am Sockel und die Wappen herstellte.¹⁷

Nachdem Kassin Ende des Jahres 1931 verstorben war, beauftragte der Verschönerungsverein Klagenfurt den Bildhauer Carl Langer (1877–1946), der bei Kassin im Atelier mitgearbeitet hatte, mit der Aufstellung des Brunnens. Brunnenschale und Sockel waren Anfang 1932 bereits zur Vergabe ausgeschrieben und wurden von der Firma Bulfon in St. Veit an der Glan hergestellt. Die Mittel für die von Kassin entworfenen Wasserspeier mussten noch aufgebracht werden.¹⁸ Bereits 1931 veranlasste das „Brunnencomitee“ eine Sammlung für die Fertigstellung des Brunnens.¹⁹ In den folgenden Jahren (von 1931 bis

1934) wurden immer wieder Ausgaben für den Spanheimer-Brunnen getätigt, 1933 sogar 84.000 Schilling.²⁰ Schließlich wurde der Brunnen im Sommer 1932 auf der Westseite des Alten Platzes vor dem Gebäude „Zur Goldenen Gans“ aufgestellt. Am 15. August 1932 erfolgte im Zuge einer großen Festveranstaltung die Enthüllung „als Zeichen und Mahnmal [für] Kärntens Heimatliebe, die alle sozialen Schichten vereint“²¹.

Kopien zweier Urkunden, die mit Juli 1932 datieren, sollen in das Schwert des Herzogs eingearbeitet worden sein. Darin werden die Organisation, Finanzierung und Förderung des Werkes angeführt. Alle beteiligten Personen haben die Urkunden unterzeichnet, unter anderem Prälat Dr. Eberhard Graf Ortenburg-Tambach, ein Nachkomme der Spanheimer, Josef Kassins Nichte Erna und sein Neffe Richard, die damals tätigen politischen Mandatäre von Stadt, Land und Bund mit Bundespräsident Wilhelm Miklas an der Spitze sowie die Geldgeber.²²

Festgehalten ist der ursprüngliche Aufstellungsort des Spanheimer-Denkmalbrunnens mit der Bronzefigur auf einer Postkarte aus den 1930er Jahren (Abb. 10).

Acht Jahre nach der Enthüllung wurde die Bronzestatue des Herzogs unter großer Anteilnahme der Bevölkerung Mitten im Zweiten Weltkrieg, am 19. April 1940, abmontiert und zur von Hermann Göring angeordneten Kriegsmetallsammlung gebracht. Ihr wurde keinerlei künstlerischer Wert mehr zugebilligt. Weder der Landeskonservator noch der Kulturwalter oder der Oberbürgermeister Friedrich von Franz erhoben Einwände. Begründet wurde die Abnahme mit dem bevorstehenden Geburtstag des Führers am 20. April. Die Bronzestatue sollte als eines der ersten Denkmäler von Klagenfurt „als Geschenk“ eingeschmolzen werden.²³ Die Metallspende wurde von einem großen Teil der Klagenfurter Bevölkerung unterstützt. Eine Fotografie

16 Österreichisches Staatsarchiv, Briefverkehr Bundesministerium für Unterricht mit Alfred Graf Stomm jun. vom April 1931 Schreiben des BM für Unterricht an Alfred Graf Stomm jun., der den Bundespräsidenten zu einer Rout im Atelier des Künstlers eingeladen hat.

17 Das Aquarell befindet sich im Landesmuseum Kärnten, Abteilung Kunstgeschichte, Inv.-Nr. K 560.

18 Freie Stimmen, 52. Jg./Folge 2 (3.1.1932), S. 3.

19 Stadtarchiv Klagenfurt, Akte Verschönerungsverein.

20 Stadtarchiv Klagenfurt, Akte Verschönerungsverein.

21 Verschönerungsverein an das Bundesministerium für Heerwesen, in: Joachim Giller / Hubert Mader / Christina Seidl (Hg.), Wo sind sie geblieben? Kriegerdenkmäler und Gefallenenehrung in Österreich. Schriften des Heeresgeschichtlichen Museums, Band 1, Wien 1992, S. 80 f.

22 Details zu den Urkunden in: *Eduard Pluch*, Zweimal Spanheimerdenkmal – Ein Ehrenblatt des Klagenfurter Verschönerungsvereines, in: Die Kärntner Landsmannschaft, Nr. 2 (1954), S. 4 f.

23 Stadtarchiv Klagenfurt, Akte Verschönerungsverein.



Abb. 10: Spanheimer-Brunnen, 1931, Postkarte

der Abnahme des Herzogs befindet sich im Kärntner Grenzruf, einer damals führenden Tageszeitung.²⁴ Die vier Wappentafeln, ebenfalls aus Bronze, wurden 1942 abgenommen.²⁵ Übrig blieb der Unterbau des Brunnens mit den Löwen. 1951 wurde der Wochenmarkt vom Alten Platz auf den Benediktinerplatz verlegt und der Alte Platz in den folgenden Jahren saniert. Bei dieser Gelegenheit sollte der Unterbau des Brunnens wieder mit einer Figur des Herzogs bekrönt werden. In seiner Hauptversammlung 1951 fasste der Verschönerungsverein Klagenfurt den Beschluss,²⁶ die Bildhauerwerkstätte des Arnulf Anton Pichler (1923–2003), Bildhauermeister und Diplomrestaurator in Klagenfurt mit der Ausführung einer Kopie der Standfigur des legendären Herzogs zu betrauen²⁷

24 Kärntner Grenzruf, 3. Jg./Nr. 109/110 (20./21. 4. 1940), S. 5.

25 Stadtarchiv Klagenfurt, Brief des Oberbürgermeisters der Gauhauptstadt Klagenfurt an den Beauftragten der Metallsammlung vom 4.7.1942.

26 Pluch, (zit. Anm. 22), S. 4 f.

27 In ihrer Bildhauerwerkstätte ist auch schon die Koschatbüste von J. Kassin entstanden.



Abb. 11: Arnulf Pichler bei der Arbeit zur Standfigur von Herzog Bernhard von Spanheim

(Abb. 11). Die Ausführung in Carrara-Marmor und die Größe des Herzogs wurden vom Verschönerungsverein festgelegt. Er war nun etwas kleiner als das Original von Kassin, sodass es zwischen den Proportionen von Unterbau und Standfigur zu einer Disharmonie kam. Das wiederum wurde von der Kärntner Bevölkerung mit Spott bedacht, wie man zeitgenössischen Beschreibungen entnehmen kann. Wohl auch wegen ihrer schneeweißen Farbe wurde die Brunnenfigur im Volksmund despektierlich als „Zuckermändl“ und „Zwergelbrunnen“ bezeichnet. Die Enthüllung des neuen Brunnens fand 1954, abermals am 15. August, am Alten Platz statt.

Im Zuge neuerlicher Sanierungsarbeiten am Alten Platz 1964/65 wurde der gesamte Brunnen abgetragen. Als



Abb. 12: Löwen im Rauscherpark in Klagenfurt 1970

möglicher Aufstellungsort wurde vom Stadtrat Wilfried Thurner der Landhaushof angeregt. Landeshauptmann Hans Sima lehnte den Vorschlag ab, da keinerlei historische Beziehung zu diesem Ort bestünden. Er präferierte eine Parkanlage für den Spanheimer.²⁸ Sockel, Masken und Löwen kamen in den Rauscherpark (Abb. 12)²⁹ und bald danach in ein Depot der Stadt Klagenfurt, wo sie rund 15 Jahre lagerten. Die Figur des Herzogs samt Sockel mit den Wappen und der Inschrift wurde nördlich der Stadtpfarrkirche St. Egid im Erzherzog-Johann-Park aufgestellt (Abb. 13).³⁰

Im Zuge der Umgestaltung des Dr.-Arthur-Lemisch-Platzes Ende der 1970er Jahre,³¹ wurde vorerst die Brunnenschale mit dem unteren Teil des Sockels und den Köpfen in der nunmehrigen Fußgängerzone aufgestellt und im November 1980 schließlich durch die restaurierten Löwen ergänzt,³² doch die Bevölkerung Klagenfurts forderte, dass die Statue des Herzogs den Brunnen wieder bekrönen sollte.³³ 1982 wurde die Standfigur von Herzog Bernhard wieder mit dem Brunnen zusammengeführt. Der kleine Platz an der Ostseite des Neuen Platzes hat eine bewegte Geschichte und hat sich im Laufe der Zeit mehrmals optisch verändert. So stand dort bis 1941 eine überlebensgroße Standfigur von Kaiser Franz Joseph, die 1917 ebenfalls von Josef Kassin geschaffen worden war. Das heutige Erscheinungsbild des Dr.-Arthur-Lemisch-Platzes ist geprägt vom Spanheimerbrunnen, der sich ins eindrucksvolle Ensemble von Architektur, Bäumen und Sitzgärten einfügt.



Abb. 13: Statue von Herzog Bernhard von Spanheim im Erzherzog-Johann-Park in Klagenfurt, 1970

Die vielen kleinen, aber auch größeren Beschädigungen am Brunnen, zeigen die Problematik des Denkmals im öffentlichen Raum. Einerseits kommt den Kunstwerken dort mehr Aufmerksamkeit zu als im Museum, sie laufen aber auch Gefahr beschädigt zu werden, sei es durch die unumgänglichen Umwelteinflüsse (Wetter, Verkehr) oder durch mutwillige Beschädigungen und Verwüstungen durch den Menschen, die nicht immer mit einem bestimmten Ziel einhergehen, sondern auch aus purer Ignoranz oder Unachtsamkeit erfolgen. Der mehrmalige Ortswechsel hat sicher auch zu dem einen oder anderen Schaden geführt, der überwiegende Teil entstand aber durch Vandalismusakte.

28 Kärntner Landesarchiv, Schachtel 834, Akt 2685.

29 Bundesdenkmalamt, Fotoarchiv der Abteilung für Kärnten, Siegfried Hartwagner, Nr. 15.352.

30 Bundesdenkmalamt, Fotoarchiv der Abteilung für Kärnten, Siegfried Hartwagner, Nr. 17.829.

31 Kärntner Tageszeitung, 6.8.1978, o. S.

32 Bundesdenkmalamt, Abteilung für Kärnten, Akt 1880/80 (17.11.1980).

33 Bundesdenkmalamt, Abteilung für Kärnten, Akt 20.11.1980.

Nicht nur der Spanheimerbrunnen erfuhr eine ruhelose Geschichte, auch andere Klagenfurter Denkmäler wechselten ihren Standort. Ob aus politisch-gesellschaftlichen oder städtebaulichen Gründen, ist nicht immer klar erkennbar. Beispielsweise wurde das Maria-Theresien-Denkmal am Neuen Platz einmal versetzt, der Steinerne Fischer vom Heiligengeistplatz über den Rathaushof zum Benediktinerplatz und die Dreifaltigkeitssäule kam im Zuge der Umgestaltung des Alten Platzes 1965 vom Heiligengeistplatz dorthin, wo sie den Platz der Johann-Nepomuk-Säule einnahm. Ein außergewöhnliches Schicksal wurde dem sogenannten Gebirgsschützen, ebenfalls eine Standfigur aus Bronze von Josef Kassin, zuteil. Nach seiner Fertigstellung 1927 wurde er im Bereich Arnulfplatz/Bahnhofstraße aufgestellt. Wie die meisten Denkmäler aus Metall wurde der Gebirgsschütze 1941 der Kriegsmetallsammlung übergeben, jedoch nicht eingeschmolzen. Nach dem Krieg wurde die beinahe unbeschädigte Figur von einem Soldaten auf einem Schrottplatz in Wien gefunden und nach Klagenfurt zurückgebracht. Dort lagerte sie in einem Depot, bis sie 1957 im Maria-Theresien-Park aufgestellt wurde. Schließlich wurde die Standfigur im Auftrag des

Klagenfurter Bürgermeisters 1976 am heutigen Standort im Hülgerthpark aufgestellt.³⁴

Offen bleibt, warum 1930 noch ein Denkmal für einen Herzog geschaffen wurde, da Herrscherbilder mit dem Ende der Monarchie nur noch eine untergeordnete Rolle spielten. Die Frage könnte damit beantwortet werden, dass die Stadt ein Erzählraum ist. Schon durch ihre bauliche Gestalt versetzt sie uns in andere Zeiten und zeigt uns durch ihre gewachsene Form ihre Entwicklung. Der öffentliche Raum wird zum Repräsentationsraum. Mit Denkmälern im öffentlichen Raum wurde den dargestellten Personen ein Gedächtnisort gesetzt, um Erinnerungen an nachfolgende Generationen weiterzugeben.

Der Spanheimer Denkmalbrunnen ist nicht der einzige von Kassin geschaffenen Brunnen in Klagenfurt. Unter den zahlreichen Werken, die er für sein Heimatbundesland geschaffen hat, sind in Klagenfurt auch der Delphinbrunnen im Erzherzog-Johann-Park bei der Stadthauptpfarrkirche St. Egid und der Nymphenbrunnen im Schubertpark zu nennen. Keiner hat jedoch so eine bewegte Geschichte wie der Herzog Bernhard von Spanheim-Brunnen.

34 Ponta-Zitterer (zit. Anm. 6), S. 180–185, Nr. 157.

Rezensionen



Vladislav Razím, STŘEDOVĚKÁ OPEVNĚNÍ ČESKÝCH MĚST 3 (STADTBEFESTIGUNGEN IN TSschechien, BAND 3) – Katalog Morava a Slezsko, Národní památkový ústav, Praha 2019, 503 Seiten, 250 x 290 mm, ISBN 978-80-88339-03-8

Die überregionale Inventarisierung von Stadt- und Marktbefestigungen ist in Österreich ein schmerzliches Desiderat, das auch nicht durch die bereits historischen, äußerst verdienstvollen „Baualterpläne Österreichischer Städte“ und Altorte von Adalbert Klaar sowie die ständig verfeinerten Dehio- und Kunsttopographie-Bände geschlossen wurde. Mit der Etablierung der „Richtlinien für Bauhistorische Untersuchungen“ 2016 wurde diese parzellenübergreifende Sonder-Aufgabe dem Bundesdenkmalamt offensichtlich und in der Neuauflage 2018 ausführlich berücksichtigt. Nach deren Muster werden derzeit in Niederösterreich großflächig sowie in Kärnten und Tirol anlassbezogen lückenlose Bestandsaufnahmen durchgeführt, um konsequent den Baubestand zu erfassen, bauhistorisch auszuwerten sowie Schritte zum Schutz und zur Erhaltung zu setzen.

In Tschechien läuft ein derartiges Projekt bereits seit längerem. Es umfasst die möglichst vollständige Aufarbeitung aller befestigten Städte und Märkte (dort „Städtchen“ genannt) im gesamten Staatsgebiet. Projektleiter ist Vladislav Razím, der seit 1981 im Nationalinstitut für Denkmalpflege arbeitet und die Abteilung für Registrierung und Dokumentation des zentralböhmischen territorialen Fachinstituts des NIPH führt. Als anerkannter Experte für Stadtbefestigungen kann er auf eine lange einschlägige Lehr- und Publikationstätigkeit verweisen. Es ist somit ein absoluter Glücksfall für die tschechische Denkmalpflege, diese Inventarisierung so kompetent in den eigenen Reihen durchführen zu können.

Auch in Tschechien steht die Denkmalpflege in der Pflicht, ihre oft versteckte und komplexe Tätigkeit der Öffentlichkeit zu präsentieren und die vielfältigen Aufgaben zum Erhalt des gemeinschaftlichen Kulturerbes anschaulich vorzustellen. Auf Basis des genannten umfangreichen Inventarisierungs-Projekts gibt das Tschechische Denkmalamt daher eine dreibändige populärwissenschaftliche Publikation heraus, deren dritter Teil 2019 als erster vorgelegt wurde. Er bietet einen Katalog zu den Stadt- und Marktbefestigungen in Mähren und Schlesien. Band 2 mit dem Katalog zu Böhmen folgte 2020, für 2021 ist Band 1 mit der Auswertung vorgesehen. Erklärtes Ziel war gemäß Einleitung die Zusammenführung aller Erkenntnisse zur kommunalen Befestigung in Tschechien zwischen 1230 und 1530 aus Vermessung, Bauforschung, Archäologie, Geschichte, Archivalien und lokalen Denkmalpflegeprojekten. Der größere zeitliche und überregionale Kontext soll in Band 1 hergestellt werden.

Von großem Interesse ist die exakte Kartierung der bewahrten Mauern samt zugehörigen Zwingern und Vorwerken. Dafür wird erstmals eine parzellengenaue Verortung aller erhaltenen baulichen Reste durchgeführt und mit historischen Kartenwerken in Bezug gesetzt. Wie in Österreich zeigt sich auch in Tschechien, wie sehr die einst prägenden Befestigungen noch in den letzten Jahrzehnten reduziert wurden und sie oftmals nur noch als versteckte Gartenmauern dem Abbruch widerstanden. Vor allem kleinere Städte haben sichtlich weniger Sensorium für ihre

historischen Umgürtungen, während die großen wie Brünn und Znaim längst das denkmalfachliche und touristische Potential erkannt haben und bei allen Maßnahmen mit großem wissenschaftlichen Aufwand arbeiten. So nehmen detailgenaue Vermessungen und naturwissenschaftliche Datierungen stetig zu, die das Wissen um Planung, Handwerk und Bauherrenschaft rasch erweitern.

Für Österreich eröffnen sich damit willkommene Verknüpfungen. So gehörten Nikolsburg kurzfristig und Feldsberg bis 1919 zu Niederösterreich, ihre rasterförmige Gründung erfolgte im frühen 13. Jahrhundert unter den Babenbergern bzw. den Liechtenstein. Unter König Ottokar II. waren große Teile von Niederösterreich, Oberösterreich, der Steiermark und Kärnten in böhmischer Hand und wurden nach dortigem Vorbild durch neue Städtegründungen wie Marchegg, Leoben und Bruck bereichert. Vergleiche bieten sich aber bei vielen Städten im gegenseitigen Konflikt (Hussiten) sowie bei gleichen Bedrohungen (Ungarn, Türken) an. Unter den Habsburgern waren schließlich alle Gebiete unter einer Regentschaft und die Städte entsprechend gut vernetzt. So verwundert es nicht, dass der gegenständliche Katalog zahlreiche deutschsprachig beschriftete Bild- und Planquellen abdruckt und auf dem franziszeischen Urkataster aufbaut. Erschreckend ist hingegen aus den Literaturangaben abzulesen, wie wenig bislang die tschechische mit der österreichischen Forschung abgeglichen ist. Das ist umso bedauerlicher, als

die regelhaften Stadtgrundrisse direkte Abhängigkeiten vermuten lassen und die Stadtbefestigungen teilweise sogar von den gleichen Stadtherren beauftragt und sichtlich gleichförmig errichtet wurden.

Somit bietet bereits das vorliegende Kompendium eine hervorragende Grundlage für grenzüberschreitende wissenschaftliche Projekte. Zudem zeigt es anschaulich, dass die denkmalfachlich komplexe Inventarisierung auch für eine breite Öffentlichkeit aufbereitet werden kann. Durch die leicht lesbare Eintragung in heutige Stadtgrundrisse, die Gegenüberstellung historischer und aktueller Abbildungen sowie wenige technische Erklärungen wird auf 502 Seiten ein kurzweiliger Überblick über die plötzlich gar nicht mehr so fernen mittelalterlichen Stadtbefestigungen gegeben, der auch für Laien gut verständlich ist. Während ihnen das oft versteckte Kulturerbe buchstäblich näher gebracht wird, dienen Wissenschaftlern die Quellen- und Literaturhinweise sowie der ausführliche Bildnachweis für die vertiefende Forschung. Ein Wehrmutstropfen ist die mit zwei Seiten sehr kurze englische Zusammenfassung, die nur eine Projektbeschreibung bietet, jedoch keine inhaltlichen Ergebnisse vorstellt. Hier sollten zumindest im auswertenden ersten Band ausführlichere Informationen zu den sicher überregional bedeutenden Erkenntnissen eingeplant werden.

Patrick Schicht



Eva Berger, FLACHDACH, DACHTERRASSE, DACHGARTEN. EINE KLEINE WIENER GESCHICHTE DES WOHNENS IM FREIEN „ZWISCHEN HIMMEL UND ERDE“, (=ÖSTERREICHISCHE GARTENGESCHICHTE, BAND 3), hg. Österreichische Gesellschaft für historische Gärten, Böhlau Verlag Wien 2021, 150 Seiten, 76 S/W- und Farbabb., ISBN: 978-3-205-21281-2.

Von Eva Berger, außerordentliche Professorin für Gartenkunstgeschichte an der TU Wien und Autorin des dreibändigen Standardwerks „Historische Gärten Österreichs“, liegt eine neue Arbeit vor. Die Untersuchung „Flachdach, Dachterrasse, Dachgarten“ soll als „eine kleine Wiener Geschichte des Wohnens im Freien“ (so der Untertitel) „zum besseren Verständnis für das Dachgrün und dessen historische Entwicklung beitragen, sowie Anregungen für das eigene Tun und Handeln bieten“ (S. 7). Tatsächlich

liegen Dachgärten im Trend, was man in Wien sowohl an neuen, oft mit unzähligen Balkons und Terrassen ausgestatteten Wohnbauten sieht, als auch an Großobjekten wie dem IKEA- Gebäude beim Westbahnhof oder dem eben entstehenden Sigma-Bau an der unteren Mariahilfer Straße, wobei die Frage, ob es sich dabei tatsächlich um Beiträge zur Ökologisierung der Stadt handelt, wohl noch zu klären wäre.

In ihrem sehr sachlich geschriebenen, klar gegliederten und mit zahlreichen Anmerkungen versehenen Text untersucht Berger zunächst chronologisch Vorstufen der heutigen Dachgärten; von der Antike, über Mittelalter und Renaissance (hier bezieht sie auch erhöhte Aussichtsplattformen für den Blick auf Gartenanlagen mit ein) bis zum Historismus. In die Gründerzeit fallen schließlich Entwicklung und Verbesserung des Holzzementdachs durch Carl Samuel Häusle und Anton Rabitz, welche die Voraussetzung für die Errichtung kostengünstiger Flachdächer bildeten. Der nächste Abschnitt ist den drei Wiener Protagonisten Wagner, Loos und Hoffmann gewidmet, alle drei haben gerne Flachdächer eingesetzt. Unter Wagners Werken hätte auch der Lupus-Pavillon im Wilhelminenspital mit seinen für Sonnen- und Freilichtkuren bestimmten Flachdächern Aufmerksamkeit verdient. Überhaupt hätte man die Rolle der „medizinische Indikation“ für das Flachdach vielleicht stärker betonen können.¹

Besonders interessant sind die Kapitel, die die Zwischenkriegszeit behandeln. Hier ist Eva Berger bei der akribischen Durchsicht zeitgenössischer Fachpublikationen auf zahlreiche wichtige, bisher kaum bekannte Werke gestoßen, deren Dach- bzw. Terrassengärten hier durch historische Aufnahmen dokumentiert sind. Dankenswerter Weise werden auch die aktuellen Erhaltungszustände referiert. Neugierig machen etwa die Wiener Häuser Auspitz (Helmut Wagner-Freynsheim), Krasny (Arnold Karplus), Dos Santos (Karl Hofmann, Felix Augenfeld) oder das von Walter Loos für den Verleger Adolf Luser errichtete Wochenendhaus in Kritzendorf. Der letzte Abschnitt befasst sich mit den Dachgärten der Wiederaufbau-Architektur, wobei u. a. Projekte von Oskar Wlach für die teilweise Erneuerung des Heinrichshofes erläutert werden. Die

1 Siehe dazu etwa: *Beatriz Colomina, X-Ray Architecture*, Zürich 2019; oder *Margaret Campbell, What Tuberculosis did for Modernism. The Influence of a Curative Environment on Modernist Design and Architecture*, in: *Medical History*, Bd. 49, 2005, S. 463–488.

Reihe der Beispiele endet mit dem Böhlerhaus von Roland Rainer mit seinen den Direktionsräumen vorgelegten Dachgärten. Zur folgenden Entwicklung wird auf die zahlreiche einschlägige rezente Literatur verwiesen und schließlich auch auf das Desideratum einer Fortschreibung der Wiener Geschichte des Wohnens im Freien. Der/die Fortschreibende wird sicher nicht auf die wichtige Rolle Harry Glücks vergessen, behandelt werden sollte dann aber auch der Beitrag des bei Architekten ungeliebten

Friedensreich Hundertwasser: „*wo im Winter alles weiß ist, muss im Sommer alles grün sein*“, hat er schon 1972 formuliert. Während wir also auf die Fortsetzung warten, können wir uns lustvoll mit dem vorliegenden Band beschäftigen, der nicht nur für Gartenfreunde sondern auch für alle an der Wiener Architektur Interessierte wertvolle Informationen bereithält.

Andreas Lehne



Totenschild für Martin Hayd (+1463), der Sigismund 1433 zur Kaiserkrönung nach Rom begleitete, dort zum Ritter geschlagen wurde und den Drachenorden erhielt – hier im linken Halbbogen

Frank Matthias Kammel / Katja Putzer / Anna Pawlik / Elisabeth Taube, DIE NÜRNBERGER. TOTENSCHILDE DES SPÄTMITTELALTERS IM GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM, BESTANDSKATALOG, 2 BÄNDE, Germanisches Nationalmuseum Abteilung Verlag Nürnberg 2020, 939 Seiten in 2 Teilen, rund 800 Farb- und SW-Abbildungen, ISBN: 978-3-946217-20-6.

Totenschilder sind eine bisher wenig erforschte Gattung gemalter und skulpturaler Bildwerke, die sich im Rahmen von Begräbnis und späterem Totengedenken vor allem im deutschsprachigen Kulturraum vom 13. bis ins 18. Jahrhundert ausgebildet hat. Außerhalb Deutschlands sind vor allem Werke in Tirol am besten erfasst, Beispiele in Salzburg, Kärnten und der Steiermark sowie in der Schweiz werden im Katalog verglichen und teilweise auch abgebildet. Der größte Bestand, rund 150 Werke vor allem aus Nürnberger Kirchen, hat sich im Germanischen Nationalmuseum erhalten. Er wurde in einem geförderten Forschungsprojekt von 2014 bis 2018 in seinen historischen, kunsthistorischen und kunsttechnologischen Aspekten umfassend erforscht und 2020 mit dem hervorragenden wissenschaftlichen Katalog sowie einer Ausstellung im Museum dokumentiert.

Der erste Band enthält auf 342 Seiten 14 wissenschaftliche Beiträge der Herausgeber sowie von Franziska Ehrl und Astrid Roth. Am Beginn werden detailreich die Definitionen der Bildgattung (Abgrenzung von Reiter-, Wappen- und Ordensschilden sowie Epitaphien) besprochen und die vor allem für Nürnberg reichhaltigen Quellen aufgezeigt (frühe Verzeichnisse, amtliches und privates Schriftgut sowie historische Bildquellen). Erörtert werden auch Sonderformen des Brauches in Belgien, den Niederlanden („rouwborden“) und auf den britischen Inseln („funerary hatchments“).

Eine zweite Beitragsgruppe behandelt Entstehung und Funktionen von Totenschildern. Mit dem „Wappen im Kirchenraum“ wird zunächst dieses persönliche und soziale Symbol, das den Aufstieg des Ritterwesens seit dem 13. Jahrhundert begleitet, verfolgt: Zunächst als Zeichen auf figürlichen Grabmalen aus Stein, dann über dem Grab als Wandschmuck verselbständigt mit Wappen

aus Holz oder Leder und als soziales Medium familiärer Repräsentation mit ihren Stiftungen und Patronatsrechten im Kirchenraum. Die Entwicklung der Nürnberger Totenschilde geht vom Dreiecksschild des 14. Jahrhunderts zu Rund- und Mehreckformen im 15. und 16. Jahrhundert über. Die Schildformate und die plastischen polychromen Zierelemente der Wappenformen mit ihren Helmen, Schildflächen und Schriftbändern wurden in der Spätgotik im Wettbewerb der führenden Familien der die kaiserliche Reichsstadt beherrschenden Oligarchie übertrieben, so dass der Nürnberger Rat 1495/96 eine Regulierung auf Rechteckschilder von 74 × 46 cm Größe und bloße Flachmalerei weitgehend durchsetzte. Denn auch der Platz auf den Kirchenwänden wurde knapp und neue Grablagen und Gedenkorte mussten bewilligt und kontrolliert werden. Das betraf vor allem die beiden Nürnberger Hauptkirchen, St. Sebald, die vor allem den Familien der Ratsmitglieder vorbehalten war, und St. Lorenz, wo bevorzugt reiche Händler und Handwerker ihr Totengedenken (Memoria) mit der Familienrepräsentation verbanden.

Die anschließend von Astrid Roth und Elisabeth Taube diskutierten Ergebnisse der Befunduntersuchungen am Nürnberger Bestand geben unter dem Titel „Leder, Blech und Rosshaar“ auf fast 60 Seiten eine erstmalige und instruktiv illustrierte Übersicht zur Vielfalt der eingesetzten Materialien und Techniken. Darunter befinden sich auch Applikationen aus Fasern, Echthaar, Gewebe, Papier, Bastfasern oder Seilen. Diese Befunde ergaben oft enge Parallelen zu den für das 14. bis 16. Jahrhundert bekannten Kunsttechniken und Gestaltungsmethoden im Gemälde- und Skulpturenbereich. Eine Eigenheit bilden die bei den Schilden häufig verwendeten Tiersehnen. Die Fassung der Nürnberger Totenschilder des späten Mittelalters charakterisieren großflächige Glanzversilberungen direkt auf der Grundierung in vorpolierter Leimtechnik, wie sie der „*liber illuministarum*“ aus dem Kloster Tegernsee beschreibt, seltener sind Gold- und Zwischgoldauflagen, häufig dagegen rote, grüne und gelbe Lüsterungen. Ein nach 1385 entstandener Schild überraschte durch eine dichte Kreispolitur auf dem versilberten Wappenschild (Band 2, Kat. 45).

Im dritten Abschnitt des Beitragsbandes umkreisen acht Einzelstudien die Beziehungen von „Schild und Ort“, ohne deren Kenntnis weder diese Bildwerke noch die Ausstattung der betroffenen Kirchen in ihrer Bedeutung für das

Gemeinwesen der Reichsstadt Nürnberg, aber auch von Nachbarstädten wie Augsburg, Ulm und anderen verständlich werden. Das betrifft zunächst den „Totenschild als Memorialort“ innerhalb der „Sakraltopographie“ des Kirchenraumes, denn patrizische Stiftungen von Grablagen waren oft mit Glasfenstern, Altären und anderem verbunden. Noch im 18. Jahrhundert wurden für St. Sebald in Nürnberg an die tausend Totenschilder verzeichnet, die sich auf die Seitenschiffe und den Chor konzentrierten. Die Auffassung der innerstädtischen Friedhöfe seit dem 16. Jahrhundert trennte die Gedächtnisorte. In der Reformation konzentrierte sich die städtische Macht in Nürnberg auf 42 Familien und der Rat übernahm auch die Aufsicht über die Ordnung und Erhaltung der Kirchen, weshalb auch ein Bildersturm in Nürnberg ausblieb. Die Erhaltungspflicht blieb bei den Stifterfamilien und ging bei deren Aussterben auf den Stadtrat über. Bei Kirchenrenovierungen wurden auch die Schilder mit einbezogen. Mit dem Verlust der Reichsunmittelbarkeit 1806 übernahm das Königreich Bayern die Verantwortung. Damit setzte ein empfindlicher Aderlass in den historischen Ausstattungen und auch mangelnde Baupflege ein. Noch bestehende Familien konnten ihre Schilder übernehmen, herrenlos wurden verkauft oder zerstört. Erst in den Kirchenrestaurierungen unter Heideloff und Essenwein war man um die Rückkehr historischen Inventars bemüht. An vielen Beispielen zeigt eine weitere Studie den „Wandel der Erinnerungskultur“ auch in der Verbindung von Totenschildern mit Ahnentafeln auf (bis heute in St. Sebald). Danach werden die Rechtsgrundlagen zur Aufhängung eines Totenschildes aufgezeigt und die vom Auftrag bis zur Hängung nötigen Prozeduren, einschließlich Transport, Montage und Kosten. Auf die Rolle des Nürnberger Rates und seinen Einfluss geht ein anderer Beitrag ein. „Zwillingsschilder“ für zwei Familienmitglieder zusammen und „Doppelschilder“ als Wiederholungen zur Aufhängung in verschiedenen Kirchen zur Streuung der Memoria sind ein weiteres Thema. Den Beitragsband schließen eine Restauriergeschichte der Totenschilder vom Spätmittelalter bis heute und deren Bestandsgeschichte im Germanischen Nationalmuseum ab.

Im Katalogband sind auf 450 Seiten 56 Einzelschilder von insgesamt 33 Familien alphabetisch gereiht. Den Katalogtexten ist jeweils eine kurze Geschichte der Familie und ihrer Gedächtnisorte vorangestellt. Die Katalogeinträge folgen einem einheitlichen Schema, ergänzt mit bis zu 10

Abbildungen für jede Nummer: Standort, Inschrift, Wappen, Beschreibung, Werktechnik, spätere Veränderungen, Zustand, Objektgeschichte, kunsthistorische Einordnung, Quellen und Literatur. Die Texte sind sachlich und ausführlich zugleich, jede Katalognummer ist mit einer ganzseitigen Farbansicht und wichtigen Details illustriert. Das Text-Bild-Verhältnis beider Bände ist sehr gelungen mit genauen Querverweisen und passendem Layout.

Das letzte Viertel des zweiten Bandes enthält die umfangreichen Anhänge: Eine inhaltliche Quellenauswahl, tabellarische Listen aller Totenschilder in Nürnberg und im Nürnberger Land, ferner Übersichten zu den kunsttechnolo-

gischen Untersuchungen der im Katalog erfassten Objekte in zeitlicher Ordnung (Grundplatten, Applikationen und Laboruntersuchungen) sowie ungedruckte Quellen nach ihren Standorten, gedruckte Quellen und Literatur und ein Personen- und Ortsregister. Insgesamt lässt die gebotene Informationsfülle kaum Wünsche offen und wird dieser Katalog seiner Aufgabe der umfassenden Erschließung eines bisher vernachlässigten Randthemas in der Geschichts- und Kunstforschung auch als Grundlage für die weitere Erhaltung und Erforschung des Bestandes beispielhaft gerecht.

Manfred Koller

English Abstracts / Englische Kurzfassungen

Hermann Fuchsberger

THE RESTORATION AND (PARTIAL) RECONSTRUCTION OF THE CHAPEL OF SS. JOHN AND CATHERINE

In the year 2007, the revitalization of the Gozzoburg by Groh & Wagner Architekten was finished. Only the restoration of two chapels dated 1260, located in the west and the east of the building, was not completed. It was called "work in progress". In a collective effort, the provincial government of Lower Austria, the Federal Monuments Authority Austria and the municipality of Krems, as the owner of the building, started the restoration process of the outstanding chapel of SS. John and Catherine. The first step was to organize a preliminary investigation. In close collaboration with art historians, surveying technicians and architects the basis for excellent work was set. In detail, this working stage included a historical analysis as well as a surveying and mapping of 800 spolia. Furthermore, an accurate survey of the chapel and a photo-realistic reconstruction was generated. Despite the fragmented condition of walls and vaultings extraordinary murals have been exposed and saved for further generations.

Helga Schönfellner-Lechner

HISTORY OF THE OWNERSHIP OF THE *DOMUS GOZZONIS* IN KREMS IN THE MIDDLE AGES

Who built what is known as the core structure that Gozzo acquired around 1250, cannot be answered beyond doubt due to the lack of archival records – there is much to suggest that it was built by the Kuenrings, who had connections with Krems as early as the 12th century. The only concrete indications of Gozzo's origin are several documents from 1276, in which his brothers Siboto and Leopold are mentioned under the surname de Meurperch. This refers to the village of Mailberg in the northern Weinviertel near Laa an der Thaya. At some time before 1247 he married Gerbirg, the daughter of Konrad Sevelder, a wealthy burgher from Stein. In 1247 he is mentioned for

the first time as a witness in a document, and two years later he held the office of town magistrate (Stadtrichter) of Krems and Stein for the first time, a position granted by the local ruler on a temporary basis (not documented in the archives until 1329) for one year at a time in return for the advance payment of a certain sum of money. Gozzo held the office of town magistrate of Krems until 1269 with only brief interruptions; in the early 1270s he administered the Land ob der Enns as Comes camere in Anaso on behalf of King Ottokar, and from 1280 to 1282 he again held the office of town magistrate. In spring 1286 Gozzo set out on a pilgrimage to Rome, from which he returned at the end of May. In December 1288 he entered the monastery of Zwettl as a monk; the date of Gozzo's death is not recorded, but he died before 26 May 1291, since on that day his son Irnfrid made a donation to the monastery of Aldersbach for the benefit of his father's soul.

Günther Buchinger / Paul Mitchell / Doris Schön

THE *DOMUS GOZZONIS* IN KREMS AN DER DONAU – THE 13TH CENTURY HOUSE OF THE TOWN MAGISTRATE GOZZO

The extensive architectural investigation of the Gozzoburg produced findings which, in the context of a building long known to medieval scholars, were not fundamentally unexpected, but whose details nevertheless caused some surprises. Neither the fact that the existing building complex dates almost entirely from the second half of the 13th century and must be identified entirely as the palace complex not of the sovereign but of a de facto burgher who had risen to ministerial status, nor the discovery of extremely valuable room furnishings were foreseeable. Since the completion of the building's renovation in September 2007, the most important areas of the complex have been open to the public, as has been, since September 2019, the Chapel of SS. John and Catherine, which means that it has been possible to communicate

the significance of the “Gozzoburg” to a broad public. For the academic community, there is still the need for a comprehensive overall publication presenting the history of the building from the 13th century to the present day together with verifiable evidence to enable a discussion at expert level. A corresponding publication is in preparation.

Günther Buchinger / Christoph Tinzl / Andreas Zajic

THE WALL PAINTINGS IN THE CHAPEL OF SS. JOHN AND CATHERINE – FROM PROJECT TO REALISATION

It was to be expected that important works would have been preserved in the Gozzoburg, as was confirmed by investigations carried out before the revitalisation in 2005–2007. Material from the 13th century was found and was gradually restored. One preserved area was the chapel in the east, where in 2017–2019 both spoliated and reconstructed ashlar were returned to their original positions and the murals that had been painted over were exposed. A detailed stylistic and iconographic examination of these high-quality murals and an epigraphic analysis of the accompanying inscriptions led to their being dated around 1270 and attributed to a mural painting studio in the Rhineland that was well acquainted with French court art of the time around 1250 and that moved east to work in what is now Austria. The close artistic connection between the murals in Gurk, Krems and Göss suggests a workshop link between these important mural paintings in the second half of the 13th century in Austria. The inscriptions in the chapel were specifically designed for the pictorial programme and at least in part written metrically in Latin. The lettering is a good example of early and progressive Gothic majuscules.

Heike Fricke-Tinzl

LAYER BY LAYER – THE RECOVERY OF PAST GLORY. NOTES ON THE PROJECT GENESIS AND RESTORATION OF THE CHAPEL OF SS. JOHN AND CATHERINE

The measures initiating the revitalisation of the Gozzoburg in Krems and the later restoration of the Chapel of SS. John and Catherine illustrate important stages in the development of monument conservation in Austria over the

past 20 years. The procedure for changes to architectural heritage, standardised today by guidelines, had not yet been determined by the mid-2000s, but was consistently implemented in this project through intensive interdisciplinary cooperation between monument conservators, building researchers and restorers. In combination with the creation of sample areas and continuous contributions by a project steering group at the Federal Monuments Office, two restoration studios completed the restoration of the masonry and architectural form of the east chapel in both stone and mural painting about 15 years after work began. The article provides an insight into the genesis of the project as well as the conservation and monument-related issues that such a complex monument conservation undertaking entails.

Ferenc Veress

THE DOMINICANS AND THE HOLY BLOOD: FROM LATE MEDIEVAL DEVOTION TO BAROQUE PIETY. CASES IN AUSTRIA, HUNGARY AND ROMANIA

This study aims to cast light on a particular form of late medieval devotion, namely the adoration of the Holy Blood. Though Dominicans and Franciscans expressed theologically opposing views concerning the Holy Blood, in everyday practice both mendicant orders promoted the cult of bleeding hosts. This practice is attested for example for the Franciscans in Szeged, and for the Dominican Convents of Vasvár/Eisenburg (Hungary) and Friesach, Austria. Late medieval crucifixes were held in great honour and were highly popular during the Baroque because of their “miraculous” origin. In the Baroque period the Catholic church aimed to promote medieval icons and crucifixes considered miraculous, placing them in a new context, as in the case of the Ährenkruzifix in the former Trinitarian church in Vienna and in the Barmherzigenkirche in Graz. A similar case is the “miraculous” crucifix carved by Georg Petel for Count Pálffy, formerly in the Augustinerkirche in Vienna and now in the church of Christ the King in Marchegg. The monumental *croce dipinta* of the Friar Minors in Vienna, transported to Wimpassing an der Leitha following Emperor Joseph II’s edict abolishing the monasteries, no longer exists, and only parts of the

original Baroque altar structure survive as witness to the original devotion.

Jan Chlábec / Jiří Roháček

LATE MEDIEVAL SEPULCHRAL SCULPTURE OF ADNET MARBLE IN BOHEMIA

In Central Europe, workshops from the Bavarian-Austrian region played an important role in the production of sepulchral works from the 15th century onwards, with the centre of stone sculpture workshops being in Passau. An significant number of Bohemian clients from the Catholic areas of Bohemia turned to the nearby Bavarian-Austrian Danube region in terms of both the material of the tombs and the artistic form. Owning a gravestone of this provenance or at least in the "Passau style" was one of the symbols of social prestige. A popular material for the sculptures in this area of south and west Bohemia was marble from the Adnet quarries. It was apparently also traded on a larger scale, either already worked out in the form of a finished tomb in a number of workshops in the Bavarian-Austrian region and delivered to Bohemia on order, or delivered from the Salzburg region as raw material for further processing. Sources in the archives and petrographic analyses of selected gravestones testify to the trade in stone as well as finished gravestones from the Bavarian-Austrian region in late medieval Bohemia on a larger scale, proving that the sculptural material originated from the Adnet quarries. The gravestones presented here are examined from both an art-historical and epigraphical point of view.

Lucie Olivová

WALL-PAINTING AFTER CHINESE FASHION IN BOHEMIA

This article examines wall-paintings and other wall decorations after the Chinese fashion in the eighteenth century preserved in former aristocratic residences in the Czech Republic. Attention is directed towards the locally made decorations representing various stages and modes of this kind of *chinoiserie* in Bohemia, and which have not been combined in a single survey before. The earliest group of interiors, in imitation lacquer, seldom survived and is now

rare. Most of the interiors feature wall-paintings which draw on French *chinoiserie* rather than Chinese originals, and there are also painted emulations of Delft tiles with 'Chinese' images. Closely related illusionist exotic landscapes are also discussed. These categories reflect the diversity of *chinoiserie* in wall decorations, and, to a certain extent, follow a chronological order.

Dubravka Botica

THE WORKSHOP OF JOHANN GEORG STENGG AND ITS IMPACT ON SACRAL ARCHITECTURE IN NORTHERN CROATIA

18th century art in south-eastern Europe, especially architecture, was strongly influenced by closely interwoven relationships between different artists and workshops that transcended modern borders. These relationships were particularly pronounced in the group of centralised churches with a so-called cloverleaf ground plan, built between the 1730s and 1770s in Croatia and Styria. The first church in this group, the parish church of St. Ladislaus in Pokupsko (1736–1739), commissioned by the Zagreb bishop Juraj Branjug, shows close contacts with the workshop of the Graz master builder Johann Georg Stengg, especially in the interior design and use of the domical vault, the characteristic window and altar frames and the decorations. Other churches in this group, the pilgrimage churches in Trški Vrh, Sladka Gora and Ehrenhausen (1750s), also clearly point to the close connections in the architecture of this region. Art historical research should always take place in the broader regional and transnational context, following the mobility of the master builders of the time.

Walter Albrecht

SIEGE AND RELIEF OF THE CITY OF VIENNA IN SEPTEMBER 1683 – IDENTIFICATION OF THE AUTHORSHIP OF A FAMOUS BATTLE PAINTING IN THE MUSEUM OF MILITARY HISTORY

For a long time, the authorship of one of the most famous Baroque battle paintings remained obscure. The painting in question is the monumental painting "Siege and Relief

of the City of Vienna in September 1683”, which was purchased from private ownership by the Vienna Museum of Military History in 1953, lavishly restored and prominently displayed in the permanent exhibition on the Turkish Wars since the reopening of the museum in 1955. The painting has been and continues to be mentioned in countless publications and online media, although the reference was always to an “anonymous, contemporary artist”. Inspired by suggestions from renowned art historian colleagues, the author applied the usual research methods and, in teamwork with the museum’s painting restorers, was finally rewarded with the discovery of a clear artist’s monogram during a last examination of the painting. Ultimately, it proved possible to identify the artist of the painting beyond doubt.

Peter Grau

THE PETITION OF THETIS – A NEW APPROACH TO THE ICONOLOGY OF THE NEPTUNE FOUNTAIN AT SCHÖNBRUNN

The interpretation of the centrally positioned Neptune Fountain in Schönbrunn Palace Park is as unclear today as it was at the time of its creation. The artist Beyer was required to replace a proposed figure of Triton directly in front of Neptune with a female figure, which he calls Thetis – with the addition of a false explanation. The result is thus a narrative subject whose mythological statement is formulated thus: Thetis asks for a sea storm that will destroy Paris and Helen and hence prevent the Trojan War, in which her son will, according to a prophecy, meet his death. This follows the Roman poet Statius’ *Achilleis*, which was used around 1720 in a series of copper engravings by Victor Honoré Janssens, court painter under Karl VI.

A comparison of the content of this myth, which is rarely depicted in art, with Maria Theresa’s relationship with her son (and co-regent) Joseph II during these decades, her bitter experiences with wars and her son’s idiosyncratic politics, suggests unmistakable parallels to the mythological event depicted here: A mother who is doing her utmost to prevent war and save her son’s life.

Brigitte Ponta-Zitterer

THE SPANHEIM FOUNTAIN IN KLAGENFURT. A LATE WORK BY JOSEF KASSIN WITH AN EVENTFUL HISTORY

The changes in the location of the Spanheim Fountain in Klagenfurt document the way monuments were treated in the second half of the 20th century. The life-size figure of the Carinthian Duke Bernhard von Spanheim was commissioned in 1905 by the town’s then mayor, Franz Suppan, from Josef Kassin, a Carinthian sculptor working in Vienna. The fountain was to be positioned on Alter Platz, once the centre of the former ducal town. This did not happen due to financial and probably also political difficulties. It was not until 1931, at the instigation of the Klagenfurt Verschönerungsverein (Embellishment Association), that the fountain was created, and erected on Alter Platz in 1932. Only eight years later, the bronze statue of the Duke fell victim to the war metal collection. At the instigation of the same association, the sculptor Arnulf Pichler created a new statue of the city’s founder in Carrara marble in 1951. The fountain was removed during the refurbishment of Alter Platz in the 1960s. The figure of the duke was placed near the town’s parish church, and the substructure was stored in a municipal depot. Finally, in 1982, the elements were reunited at the current location on Dr.-Arthur-Lemisch-Platz.

Mitarbeiter:innen dieses Heftes

Walter Albrecht
Heeresgeschichtliches Museum
w.albrecht@hgm.at

Dubravka Botica
University of Zagreb
dbotica@ffzg.hr

Günther Buchinger
guenther.buchinger@denkmalforscher.at

Jan Chlíbec
Czech Academy of Sciences
chlibec@udu.cas.cz

Heike Fricke-Tinzl
office@tinzl.com

Hermann Fuchsberger
Bundesdenkmalamt
hermann.fuchsberger@bda.gv.at

Peter Grau
peter.grau@ku.de

Manfred Koller
manfred.koller@kabsi.at

Andreas Lehne
andreas.lehne@chello.at

Paul Mahringer
Bundesdenkmalamt
paul.mahringer@bda.gv.at

Paul Mitchell
paulmitchell@gmx.net

Lucie Olivová
Masaryk University, Brno
233805@mail.muni.cz

Brigitte Ponta-Zitterer
Landesmuseum für Kärnten
brigitte.ponta@landesmuseum.ktn.gv.at

Jiří Roháček
Czech Academy of Sciences
rohacek@udu.cas.cz

Patrick Schicht
Bundesdenkmalamt
patrick.schicht@bda.gv.at

Doris Schön
doris.schoen@denkmalforscher.at

Helga Schönfellner-Lechner
schoenfellner-lechner@gmx.at

Christoph Tinzl
Bundesdenkmalamt
christoph.tinzl@bda.gv.at

Ferenc Veress
University of Szeged
veressf@gmail.com

Andreas Zajic
Österreichische Akademie der Wissenschaften
andreas.zajic@oeaw.ac.at

Abbildungsnachweis

Trennblätter doppelseitig:

S. 6–7: FOKUS – Gozzoburg, Johannes- und Katharinenkapelle: Diplom-Restauratoren Tinzl.

S. 134–135: Denkmal erforscht – International: Lucie Olivová.

S. 206–207: Denkmal erforscht – Österreich: Heeresgeschichtliches Museum, Wien.

Beitrag Fuchsberger:

Abb. 1, 2: Linsinger ZT GmbH.

Abb. 3: Linsinger ZT GmbH; Denkmalforscher GesBR; Bildmontage: Martin Spiegelhofer, Druckerei Ferdinand Berger & Söhne GmbH.

Abb. 4: Fotomontage auf der Grundlage von: Linsinger ZT GmbH 01/2014 (Bildentzerrung); Fa. Denkmalforscher 01/2014 (Kartierung); Bundesdenkmalamt 03/2014 (Aufnahmen Photogrammetrie).

Abb. 5, 6: Franz Beicht, Bundesdenkmalamt.

Beitrag Schönfellner-Lechner:

Abb. 1: Alexandra Sagmeister.

Abb. 2: Helga Schönfellner-Lechner; OÖLA Bestand Garsten.

Abb. 3: monasterium.net; StA Herzogenburg.

Abb. 4, 5: monasterium.net; HHStA AUR.

Abb. 6: monasterium.net; StA Zwettl.

Abb. 7: Helga Schönfellner-Lechner; HHStA AUR.

Beitrag Buchinger / Mitchell / Schön:

Abb. 1, 3, 5–7, 10, 13, 14: Bettina Neubauer, Bundesdenkmalamt.

Abb. 2a–2e, 21, 23, 24: Paul Mitchell.

Abb. 4, 17, 18: Doris Schön.

Abb. 8, 20: Irene Hofer, Bundesdenkmalamt.

Abb. 9: Helga Schönfellner-Lechner.

Abb. 11: Niederösterreichisches Landesmuseum, Katalog Romanik, Gotik, Renaissance, Kunstabteilung, Hauptkatalog I, Abb. 5, Wien 1970.

Abb. 12: Foto: Albertobru, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=42991804> (15.9.2021).

Abb. 15: GFreihalter, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=75112879> (15.9.2021).

Abb. 16: GO69, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=50407742> (15.9.2021).

Abb. 19: Jiří Kuthan.

Abb. 22: Österreich in alten Ansichten. Veduten aus der Zeit von 1490 bis 1850, Hg. Graphische Sammlung Albertina, Salzburg 1977, Tafel 23.

Beitrag Buchinger / Tinzl / Zajic:

Abb. 1, 5, 6, 8, 10, 12, 18, 21, 25–29, 30–42, 47–72, 82, 83, 85, 107, 118: Irene Hofer, Bundesdenkmalamt.

Abb. 2–4, 9, 11, 13–17, 19, 24, 114: Diplom-Restauratoren Tinzl.

Abb. 7: Diplom-Restauratoren Tinzl; Irene Hofer, Bundesdenkmalamt; Fotomontage: Christoph Tinzl, Bundesdenkmalamt.

Abb. 20, 46, 94–103, 105, 106, 108–113: Günther Buchinger.

Abb. 22: IMREAL.

Abb. 23: Christoph Tinzl.

Abb. 43: Oxford, Bodleian Library, Ms. Auct. D. 4.17, fol. 7r.

Abb. 44, 88–90, 104: Hofbibliothek Aschaffenburg, Ms 13, fol. 28v (44), fol. 40v (88), fol. 54v (89), fol. 80v (90), fol. 17r (104).

Abb. 45, 91: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 2640, fol. 17v (45), fol. 17r (91).

Abb. 73–76: Alexandra Sagmeister.

Abb. 77–80: The Morgan Library & Museum in New York, Purchased by J. P. Morgan (1867-1943) in 1916. Ms. 638, fol. 8r, 37r (77), fol. 1r (78), fol. 40v (79), fol. 27v (80).

Abb. 81: Bibliothèque de Toulouse Ms. 815, fol. 49v.

Abb. 84, 86, 87: Bibliothèque municipale de Besançon, Ms 54, fol. 15v (84), fol. 17v (86), fol. 11v (87).

Abb. 92: Stiftsbibliothek Herzogenburg, Codex 95, fol. 50r.

Abb. 93: Gerhard Schmidt, Stift St. Florian, CSF III, 209, fol. 107v.

Abb. 115: Stiftsarchiv Herzogenburg,

Abb. 116: Nachzeichnung: Andreas Zajic.

Abb. 117: Lilienfeld, Stiftsbibliothek, Cod. 109, fol. 1v, www.manuscriptorium.com.

Beitrag Fricke-Tinzl:

Abb. 1–15, 17, 18: Diplom Restauratoren Tinzl.

Abb. 16: Günther Buchinger.

Beitrag Veress:

Abb. 1, 8–10, 15–18: Ferenc Veress.

Abb. 2–4: Loránd Kiss.

Abb. 5: Inge Kirchhof, Bundesdenkmalamt, Fotoarchiv Wien.

Abb. 6: Bundesdenkmalamt, Fotoarchiv Wien, Ginhart/Konvolut.

Abb. 7: Bundesdenkmalamt, Fotoarchiv, Abteilung Kärnten.

Abb. 11: Elfriede Mejchar, Bundesdenkmalamt, Fotoarchiv Wien.

Abb. 12, 13: Julia Strobl.

Abb. 14: Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, 10D6E1DF-preview.

Beitrag Chlíbec / Roháček:

Abb. 1, 5, 8, 12, 19, 21, 25, 27: Jiří Roháček.

Abb. 2, 3, 7, 10, 11, 18, 20, 22–24, 26: Jan Chlíbec.

Abb. 4, 6, 9, 13–17: Petr Zinke.

Beitrag Olivová:

Abb. 1–3, 5–9, 11, 13–15, 17–24: Lucie Olivová.

Abb. 4: Veronika Skálová.

Abb. 10: Petra Hamplová.

Abb. 12: Ivana Nohejlová.

Abb. 16: Petr Hampl.

Beitrag Botica:

Abb. 1: Institut für Kunstgeschichte, Zagreb.

Abb. 2–5, 12: Filip Beusan.

Abb. 6: Đuro Griesbach; Schneiderov fotografijski arhiv, Digitalna zbirka i arhiv HAZU, Zagreb.

Abb. 7–11: Dubravka Botica.

Beitrag Albrecht:

Abb. 1–15, 17, 22, 23, 25, 27, 36, 39–40: Heeresgeschichtliches Museum, Wien.

Abb. 16: Wikimedia Commons, gemeinfrei, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_082.jpg (17.9.2021).

Abb. 18: Wikimedia Commons, gemeinfrei, https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Kessler_Gastmahl_Simon_total.jpg (17.9.2021).

Abb. 19: Wikipedia, gemeinfrei, https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Kessler_Gastmahl_Simon_rechts_aussen.jpg (17.9.2021).

Abb. 20, 21: Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Inv. Nr. 1213.

Abb. 24: Wikimedia Commons, gemeinfrei, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kessler_Martyrium-Viglius_Meran.jpg (17.9.2021).

Abb. 26: Wikimedia Commons, gemeinfrei, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kessler_Asia.jpg (17.9.2021).

Abb. 28: Wikimedia Commons, gemeinfrei, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kessler_Heliodor.jpg (17.9.2021).

Abb. 29: Wikimedia Commons, gemeinfrei, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kessler_Durchzug_durch_das_Rote_Meer.jpg (17.9.2021).

Abb. 30: Wikimedia Commons, gemeinfrei, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kessler_Phoebus-Apoll_am_Sonnenwagen.jpg (17.9.2021).

Abb. 31: Wikimedia Commons, gemeinfrei, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kessler_Bekehrung_des_hl_Paulus.jpg (17.9.2021).

Abb. 32: Wikimedia Commons, gemeinfrei, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kessler_Mantelteilung_des_hl_Martin.jpg (17.9.2021).

Abb. 33: Wikimedia Commons, gemeinfrei, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kessler_Ausritt_zur_Hasenjagd.jpg (17.9.2021).

Abb. 34: Wikimedia Commons, gemeinfrei, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Brueghel_I%27Ancien_-_Entr%C3%A9e_dans_l%27Arche_01.jpg (17.9.2021).

Abb. 35: Wikimedia Commons, gemeinfrei, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kessler_November.jpg (17.9.2021).

Abb. 37: Wikimedia Commons, gemeinfrei, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kessler_Dezember.jpg (17.9.2021).

Abb. 38: Wikimedia Commons, gemeinfrei, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kessler_Andreas_begr%C3%BC%C3%9Ft_das_Kreuz.jpg (17.9.2021).

Abb. 41: Heeresgeschichtliches Museum, Wien; bearbeitet von Walter Albrecht.

Beitrag Grau:

Abb. 1: Peter Grau.

Abb. 2: Rijksmuseum Amsterdam, CC0, via Wikimedia Commons, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b2/Zeelandschap_met_Thetis_en_Neptunus_Sc%C3%A8nes_uit_het_leven_van_Achilles_%28serietitel%29_Vitam_et_mortem_achilli_%28serietitel%29%2C_RP-P-1878-A-1118.jpg (17.9.2021).

Abb. 3a, 3b: Wilhelm Beyer, Tf. XV (fol. 47), Tf. XVI (fol. 23), DOI: 10.25365/digital-copy.1077 (Resolve here: <https://dx.doi.org/>), <https://fedora.phaidra.univie.ac.at/fedora/objects/o:310555/methods/bdef:Book/view#> (17.9.2021).

Beitrag Ponta-Zitterer:

Abb. 1, 2, 4–7: Brigitte Ponta-Zitterer.

Abb. 3, 11: Archiv Elisabeth Scheucher-Pichler.

Abb. 8–10: Archiv Landesmuseum Kärnten, Abteilung Kunstgeschichte.

Abb. 12, 13: Siegfried Hartwagner, Bundesdenkmalamt, Fotoarchiv der Abteilung für Kärnten, Nr. 15.352, 17.829.

Rezension Koller:

Abb.: Germanisches Nationalmuseum, Foto: Monika Runge.

BAUAUFNAHMELEHRE IM 19. JAHRHUNDERT

STUDIENREISEN VON ARCHITEKTEN DES ATELIERS FRIEDRICH V. SCHMIDT/VIKTOR LUNTZ



HANA TOMAGOVÁ

BAUAUFNAHMELEHRE IM 19. JAHRHUNDERT

STUDIENREISEN VON ARCHITEKTEN DES ATELIERS
FRIEDRICH V. SCHMIDT/VIKTOR LUNTZ DURCH
BÖHMEN, MÄHREN UND OBERUNGARN IN DEN
JAHREN 1862–1896

böhlau

Bundesdenkmalamt

Hana Tomagová

Bauaufnahmelehre im 19. Jahrhundert

Studienreisen von Architekten des Ateliers
Friedrich v. Schmidt/Viktor Luntz durch
Böhmen, Mähren und Oberungarn in den
Jahren 1862–1896

Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, Band 26.
Herausgegeben vom Bundesdenkmalamt Wien

Ca. 400 Seiten mit 150 s/w Abb., gebunden

Ca. € 62,00 A

ISBN 978-3-205-21387-1

Auch als E-Book erhältlich

Das Buch bringt neue Einsichten über die Bauaufnahmelehre in Schmidts Architekturunterricht im europaweiten Kontext und präsentiert dabei weitgehend unbekannte Feldskizzen von den Studienreisen als außerordentliche Dokumentationsquelle für die Erkenntnis der nicht erhaltenen Baugestalt ausgewählter Objekte.

böhlau

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage

www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

DEHIO OBERÖSTERREICH

Innviertel



Preis EUR 89,-
ISBN 978-3-85028-770-8
Herausgeber: Bundesdenkmalamt
11,6 × 17 cm,
Ganzleinenband mit
farbigem Schutzumschlag,
mit Orts- und Lageplänen
sowie zahlreichen Grundrissen