

DAGMAR DRNEK

## Zum Zackenstil der romanischen Fresken in der Pfarrkirche St. Georgen ob Judenburg

Ihre Verwandtschaft in Venedig, Braunschweig und Hildesheim\*

Im Jahr 1277 wird erstmals eindeutig und explizit ein Gotteshaus in St. Georgen ob Judenburg in einer Urkunde erwähnt, doch legt ein noch rund einhundert Jahre älterer Eintrag im Verbrüderungsbuch des Stiftes Seckau die Vermutung nahe, dass die Georgskirche schon um die Mitte des 12. Jahrhunderts bestanden hat.<sup>1</sup>

Teile des heute bestehenden Kirchenbaus können bis in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zurückverfolgt werden. Der mit Wandmalereien geschmückte, nach Osten ausgerichtete und mit einer flachen Kuppel gewölbte Chor mit halbrunder Apsis war von einem mächtigen Chorturm bekrönt, der bis zum heutigen Tage das äußere Erscheinungsbild des Bauwerks prägt. Der einfache romanische Kirchenraum wurde im 15. Jahrhundert durch einen Chor- und Sakristeianbau im Osten erweitert, wobei der neue, einjochige Altarraum mit Fünf-Achtel-Schluss an das ehemalige Chorquadrat angeschlossen wurde.

Die nächste umfassende Umbauphase fand – wie bei so vielen alpenländischen Kirchenräumen – in der Zeit des gegenreformatorischen Barock statt: Mitte des 17.

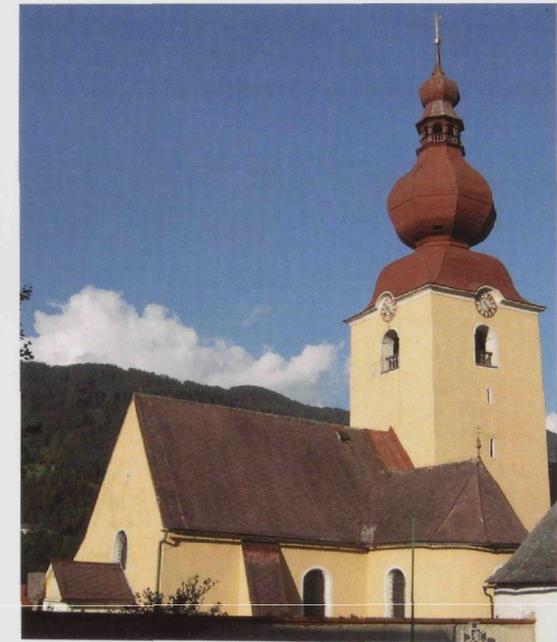


Abb. 1: Pfarrkirche St. Georgen o. J.

\* Die nachstehende Abhandlung ist die Zusammenfassung einiger Kapitel aus: Dagmar Drnek, Die romanischen Wandmalereien der Pfarrkirche St. Georgen ob Judenburg. Eine Bestandsaufnahme und ein Versuch zur thematischen, historischen und stilkritischen Verortung (= Judenburger Museumsschriften XVII.) Judenburg: Verlag d. Museumsvereines Judenburg 2008.

<sup>1</sup> WALTER BRUNNER, St. Georgen ob Judenburg mit Scheiben, Pichlhofen und Wöll. Geschichte eines Lebensraumes und seiner Bewohner. St. Georgen ob Judenburg 1997, S. 425f.

Notizen zur  
Baugeschichte

Jahrhunderts wurde ein Querschiff eingezogen, das von nun an Seitenkapellen mit Halbkreisabschluss und barocke Seitenaltäre beherbergen sollte. Überdies ersetzte man die vormals flache Holzdecke im Langhaus durch ein Kreuzgratgewölbe, erneuerte das Dach des Chorturmes und unterzog auch die Innenausstattung einer umfassenden Modernisierung.<sup>2</sup>

In Anbetracht dieser zahlreichen Erweiterungen, Umbauten und Veränderungen des Kirchenraumes ist es wohl einer besonders glücklichen Fügung zu verdanken, dass die ursprünglichen Ausmalungen des ehemaligen Chorquadrates größtenteils unter einer dicken Putzschicht bewahrt werden konnten. Erst 1987 hat man sie wieder entdeckt, in den nachfolgenden Jahren zur Gänze freigelegt, nach neuestem Stand der Technik restauriert und konserviert. Der Besucher kann heute die nahezu zur Gänze und unverfälscht erhaltene romanische Chorraum-Ausgestaltung betrachten und die mittelalterliche Vorstellungs- und Erfahrungswelt in einem außergewöhnlich hohen Grad theologischer Komplexität nachempfinden.

#### Der Bestand der Wandmalereien

Die erhaltenen spätromanischen Wandmalereien, deren Entstehungszeit um 1240 anzunehmen ist, erstrecken sich über das flach gekuppelte Gewölbe und die Nord- und Südwand des ehemaligen Chorturmquadrates.

Sie bedecken die Wände dieses – bezogen auf die Liturgie – einst zentralen Sakralraumes, dessen innerer Umfang sich auf rund 21 m erstreckt (die Durchbrüche für Chor sowie Triumphbogen mit eingeschlossen) und reichen bis zu einer Höhe von 3,75 m hinauf. Das Gewölbe besitzt einen Durchmesser von rund 7,5 m, wodurch sich eine beträchtliche Malfläche ergibt, wenngleich die unteren, eher



Abb. 2: Chorturmquadrat St. Georgen o. J.

<sup>2</sup> Pfarrkirche St. Georgen ob Judenburg. Geschichte – Innenausstattung – Romanische Wandmalereien, hrsg. v. MEINHARD BRUNNER. St. Georgen ob Judenburg 2000, S. 11.

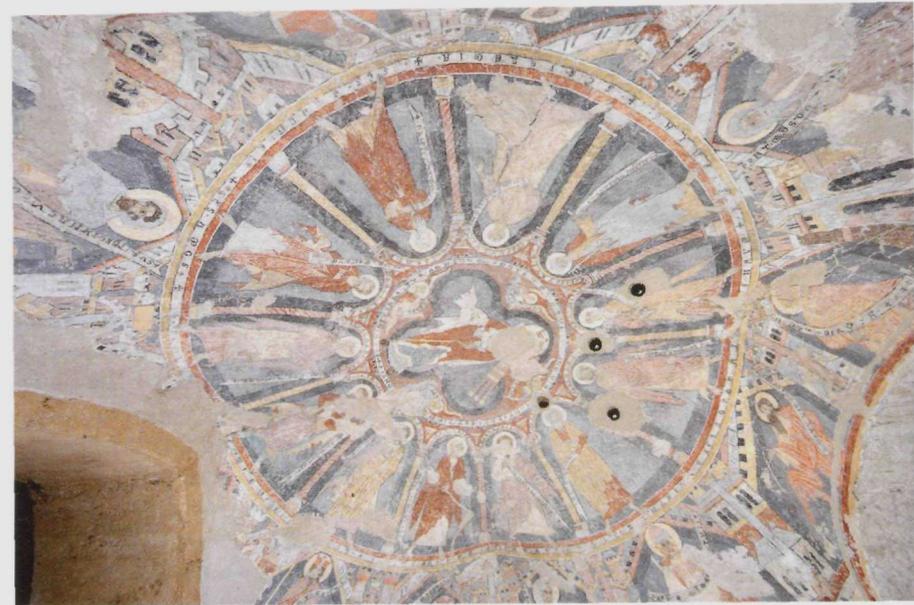


Abb. 3: Gewölbe St. Georgen o. J.

ornamental gestalteten Bereiche der Malereien aufgrund der Mauerfeuchte heute fast vollständig verloren sind.

Die Gemälde an den Wänden sind in jeweils drei über einen Meter hohe waagrechte Streifen gegliedert und haben die figuren- wie szenenreiche Darstellung des Georgszyklus zum Thema. Von diesen ursprünglich drei Streifen ist aufgrund der bereits angesprochenen Beschädigungen der unterste Bereich, der als eine Art Sockelzone wohl flächendeckend mit ornamental verzierten Vorhang-Draperien geschmückt gewesen sein dürfte, fast zur Gänze vernichtet. Die übrigen beiden horizontalen Zonen beherbergen jeweils rund zehn Szenen zur Georgslegende, von denen neben jenen Darstellungen, die dem Durchbruch im Osten zum Opfer gefallen sind, noch weitere drei Legendenszenen nicht mehr lesbar sind, da sie durch den Einbau des barocken Fensters nahezu vollständig zerstört wurden.

Hier befindet sich die einzigartige Wiedergabe der figurenreichen Georgslegende über das heroische Auftreten des Heiligen, seine Bekehrung, sein vielgestaltiges, grausames Martyrium und seine Wundertaten bis zur Enthauptung und Himmelfahrt.

Die Malereien im Gewölbe sind ebenfalls in drei Zonen gegliedert: Es handelt sich dabei um drei konzentrische Kreise, die einerseits der vorgegebenen Architektur folgen und andererseits die relativ flache Kuppel optisch höher sowie stärker gekrümmt erscheinen lassen. Die drei Abschnitte werden durch verschiedenfarbige Kreisbänder, die teilweise auch mit Inschriften besetzt sind, voneinander geschieden.

Vom Scheitelpunkt des Gewölberunds am weitesten entfernt ist die Zone der zwölf Propheten und Könige. Ihre Figurenansichten reichen jeweils nur bis etwa auf Kniehöhe hinab, da sie in die Architektur des Himmlischen Jerusalems eingebunden sind. Jede der Prophetenfiguren wird von einer aus Säulchen, Türmen und

Stadtmauern zusammengefügt Ädikula eingerahmt, wodurch der Eindruck geschaffen wird, sie würden an einer Brüstung stehen oder aus tief gelegenen, geöffneten Fenstern auf den Betrachter herabblicken.

Die Propheten bilden optisch und sinngemäß das Fundament für die mittlere Zone, die von zwölf ganzfigurigen Aposteldarstellungen bestimmt wird. Ein durchgängiges, dreifarbig gestaltetes Kreisband, welches seinerseits auf der Architektur des Himmlischen Jerusalems aufliegt, bildet den Grund, auf dem die Apostel stehen, wenngleich sie aufgrund ihrer herab geklappten Füße mehr zu schweben als zu stehen scheinen. Die Rundbogenarkaden, in die die Apostelfiguren jeweils eingestellt sind und auf deren Bögen ihre Namen niedergeschrieben sind, ruhen auf phantasievoll und spielerisch bunt geschmückten Säulchen.

Das Zentrum der nach geometrischen Prinzipien sehr harmonisch aufgebauten Gewölbezonen nimmt eine in einen Vierpass eingeschlossene weibliche Figur, Ecclesia, ein. Sie ist umgeben von den vier anthropomorph dargestellten Evangelisten in Zwickelfeldern. Die Füße der Ecclesia ruhen auf einem sie mitsamt dem Vierpass umgebenden kreisrunden Inschriftenband, dessen ungewöhnliche und rätselhafte Verse (ebenso wie alle anderen Glieder der gesamten malerischen Ausstattung) in die Artikulation des theologischen Gesamtprogramms einstimmen.

#### Der St. Georgener Zackenstil

Die am Gewölbe der Pfarrkirche St. Georgen ob Judenburg befindlichen Wandmalereien können im weiteren Sinne dem sogenannten Zackenstil zugeordnet werden, jener besonderen Stilerscheinung, die in einigen Regionen Europas am Ausklang der Romanik aufgetreten ist und Tendenzen beinhaltet, die bereits zur Gotik hin vermitteln. Innerhalb der kunsthistorischen Forschung existiert jedoch eine gewisse Problematik die Begriffsbestimmung betreffend, da es den „einen“ Zackenstil schlechthin nicht gibt,<sup>3</sup> sondern verschiedene Stiltendenzen, die sich in vergleichbarer Weise äußern.

Bei der Analyse der speziellen Ausprägung des Zackenstils im Bereich der malerischen Ausstattung der Pfarrkirche von St. Georgen muss bereits eingangs festgestellt werden, dass die Formen des Zackenstils fast ausschließlich im Bereich der Gewölbemalerei auftreten. Als herausragendes Merkmal sind hier vor allem die Gewandzipfel der Figuren zu nennen: Sie stehen zumeist in sanften Schwüngen vom Körper ab und bauschen sich – als wären sie von einem frontal auf die Figur treffenden Windstoß erfasst – sodass das Innenfutter nach außen gekehrt wird. Außerdem sind die hauptsächlich in Untersicht gezeigten Saumlinien eckig gebrochen und weisen schroff-kantige Verläufe auf. Dadurch stehen die spitz in den Raum stoßenden Gewandzipfel oftmals in einem erheblichen Spannungsverhältnis zu den meist sanfter verlaufenden Faltsäumen der darunter getragenen Gewandung. Ein Spannungsverhältnis, das zusätzlich noch durch farbliche Kontrastierungen der Außen- und Innenseiten der Gewänder sowie durch die jeweiligen Binnenmusterungen verstärkt wird. Bei der Gestaltung der Kleider selbst schwingen die Gewandfalten zumeist nicht in sanften Bögen aus, sondern münden in spitzwinkligen Dreiecken – wie dies etwa an der Figur des Jakobus d. Ä. unschwer nachvollzogen werden kann.

<sup>3</sup> Vgl. dazu auch die Positionen von Hess, in: DANIEL HESS, Barocke Spätromanik oder byzantinische Gotik? Der Zackenstil in den Bildkünsten von 1250 bis 1290, in: Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaus (1248–1349), Ausstellungskatalog, Köln 1998, S. 63–72, hier S. 72.

Die Darstellungen der St. Georgener Gewölbefiguren wirken trotz der durch die besondere Art der Gestaltung geschaffenen Spannung in sich stimmig. Hierin mag auch die hohe künstlerische Fertigkeit des Freskantens begründet liegen, denn die Gemälde scheinen zu funktionieren: Die spitzkantigen Zipfel verleihen den Figuren eine Ausstrahlung, die Momente der Fragilität und Zartgliedrigkeit transportiert. Dadurch wird die Aussage vermittelt, dass das tiefsinnige, geistige Vermögen und der hohe Intellekt der Apostel und Propheten alle körperlichen Qualitäten in den Schatten stellen, sodass Manifestationen gegenständlich-irdischer Kräfte als inadäquat erweisen würden.



Abb. 4: Jakobus d. Ä., St. Georgen o. J.

Diese ganz spezielle Form des St. Georgener Zackenstils stimmt durchaus nicht mit allen in der wissenschaftlichen Forschung üblichen Zackenstil-Charakteristika überein. Der Vergleich mit stilistisch ähnlichen Werken der mittelalterlichen Kunst ergibt daher auch durchaus widersprüchliche Ergebnisse.

Aufgrund der stilistischen Singularität der St. Georgener Wandmalereien dürfen zwar keine direkten „Verwandten“ existieren bzw. erhalten geblieben sein, sie lassen sich aber doch in ein Netz von Berührungspunkten – sowohl in stilistischer als auch in thematisch-programmatischer Hinsicht – einfügen: Diese imaginär zu knüpfende Struktur scheint in ihrer chronologischen Abfolge mit den im Salzburger Kulturkreis entstandenen Denkmälern der Buchmalerei, wie etwa dem Antiphonar von St. Peter, ihren Anfang zu nehmen und findet in Deutschland mit den thüringisch-sächsischen Miniaturen des Landgrafen- und Elisabethpsalters eine mögliche Quelle stilistischer Inspirationen. In ihrem weiteren, nun nach Süden orientierten Verlauf könnte sie auf die byzantinisch geprägten Mosaikgestaltungen von San Marco weisen, von deren Gestaltungsprinzipien sie beeinflusst scheint, um schließlich wieder nach Deutschland zurückzukehren, wo manche Formen im Bereich der Wandmalereien des Braunschweiger Doms St. Blasii und der Decke der Hildesheimer Michaeliskirche an den St. Georgener Gestaltungsduktus erinnern.

Man könnte diese Auswahl an Bezugspunkten, und darauf soll an dieser Stelle ausdrücklich hingewiesen werden, insofern als Zufallsfunde bezeichnen, als sie aufgrund zahlreicher und umfangreicher Recherchen zutage gefördert wurden. Es ist dies der erste Versuch, die Wandmalereien von St. Georgen im kunstgeschichtlichen Gefüge des spätromanischen Mitteleuropas einzugliedern und ihnen damit ein vorläufiges Zuhause zu geben. Dabei scheint sich besonders mit Venedig,

Braunschweig und Hildesheim ein engerer Kreis an stilistischen wie motivischen Affinitäten zu schließen, wohingegen mit etwa zeitgleich entstandenen Denkmälern der alpenländischen Sakralraumausstattungen kaum Übereinstimmungen bestehen.

In den nun folgenden Abschnitten werden punktuell die markantesten Berührungspunkte zu den Figuren der St. Georgener Gewölbemalereien vorgestellt.

Die Salzburger  
Buchmalerei:  
Das Antiphonar von  
St. Peter

Das heute in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrte Antiphonar von St. Peter in Salzburg mit seiner um 1165 angenommenen Entstehungszeit gilt als der am reichsten ausgestattete Codex unter den in Salzburg geschaffenen Handschriften.<sup>4</sup>

Die Zeichnungen der Handschrift, an deren Herstellung mehrere Miniaturen und Zeichner beteiligt waren, stehen im Spannungsfeld von Einflüssen aus byzantinischen Formgebungen und jenen, die von Buchmalereien aus dem Regensburg-Prüfener Raum gespeist wurden.<sup>5</sup>

Da einige Motive von der komnenischen Formensprache geprägt wurden, schlägt Demus vor, dass der Meister der Deckfarbenbilder des Antiphonars direkt oder indirekt an Werken der aquilejensischen Kunst geschult gewesen sein muss, wobei er einräumt, dass es durchaus denkbar wäre, dass auch italienische Künstler nach Salzburg berufen worden sind.<sup>6</sup>

Die stilistischen Berührungspunkte zwischen dem Antiphonar von St. Peter und den Figuren aus St. Georgen lassen sich vor allem an den Federzeichnungen beobachten:



Abb. 5: Christus in der Vorhölle, Antiphonar von St. Peter

Wehende Gewandzipfel und gewagte Drapierungen, wie sie etwa der St. Georgener Apostel Bartholomäus zur Schau stellt, scheinen im Antiphonar von St. Peter etwa mit der Christusfigur der Himmelfahrtsszene oder mit der Darstellung des „Christus in der Vorhölle“ im Bereich der bildenden Künste motivisch bereits vorgegeben.

Jedoch muss einschränkend darauf hingewiesen werden, dass das isolierte Auftreten fliehender Stoffteile auch unter der Berücksichtigung des jeweiligen

<sup>4</sup> MARTINA PIPPAL, Vom 10. Jahrhundert bis zum Ende des Hochmittelalters: Die Skriptorien der kirchlichen Institutionen in der Stadt Salzburg (Domstift, Benediktinerstift St. Peter, Petersfrauen), in: HERMANN FILLITZ (Hrsg.), Früh- und Hochmittelalter (= Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band I). München, London, New York 1998, S. 474f. und S. 513ff.

<sup>5</sup> PIPPAL 1998, S. 515.

<sup>6</sup> OTTO DEMUS, Salzburg, Venedig und Aquileia, in: Festschrift Karl M. Swoboda zum 28. Januar 1959 (Redaktionskomitee OTTO BENESCH, OTTO DEMUS). Wien 1959, S. 75–82.

Darstellungsmotivs zu beurteilen ist. So geben bestimmte Themen wie etwa die Himmelfahrt Christi oder die Verkündigung eine Sichtbarmachung der himmlischen Entrückung oder des schwerelos durch die Lüfte Fliegens programmatisch geradezu vor, um das rational Unfassbare vor Augen zu führen. Daher erstaunt es nicht, dass dieses Charakteristikum der bewegten Gewandzipfel bereits in der Bildtradition der ottonischen Kunst zu einem durchaus etablierten Detail der Darstellungen gezählt werden kann. Im Antiphonar von St. Peter ist mit Ausnahme der Engelsfiguren fast ausschließlich Christus mit diesem, den göttlich-himmlischen Odem anzeigenden Requisit der wehenden Kleiderzipfel ausgestattet. Auch in St. Georgen sind ja nahezu ausschließlich jene Figuren mit dieser Komponente der fliehenden Gewandzipfel dargestellt, die sich am Gewölbe des Vierungsquadrates und damit in der erdf fern entrückten, himmlischen Sphäre befinden.

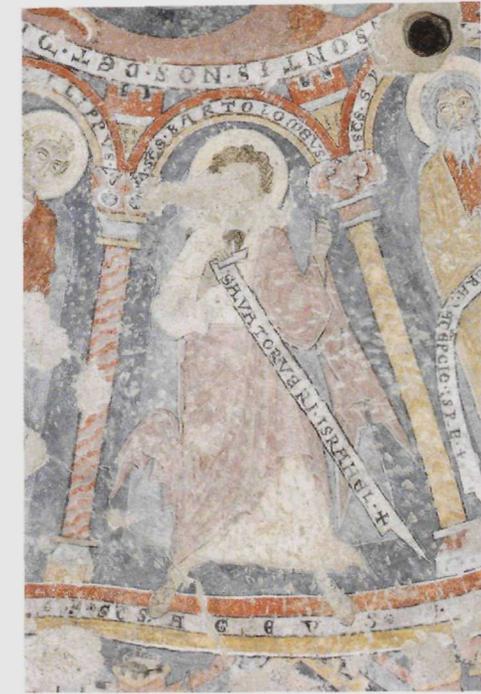


Abb. 6: Bartholomäus, St. Georgen o. J.

Es wäre jedoch zweifelsohne eine irri ge Annahme, würde man dieses eine Detail der Darstellung als ein frühes Kennzeichen des Zackenstils werten. Es wäre genauso wenig zutreffend, betitelte man das Antiphonar von St. Peter zur Gänze als Vorläufer ebendieser Stil tendenz. Anstelle dieses Pauschalurteils scheint es hingegen durchaus denkbar, dass Kopien und Skizzen aus dem reichen Bilderfundus dieses herausragenden Werks der Buchmalerei existierten, die als mögliche Motivlieferanten gedient haben könnten.

Der zwischen 1210 und 1213 fertig gestellte Codex entstand im Umkreis des Landgrafen Hermann von Thüringen und war wohl für dessen Gattin, die Landgräfin Sophie bestimmt. Kroos beschreibt den „gegenwärtigen Kenntnisstand“ folgendermaßen: „Auftraggeber war Landgraf Hermann, Datierung ca. 1211/13, Lokalisierung in Thüringen (Reinhardtsbrunn) oder Niedersachsen (Hildesheim) fraglich, stilistischer Umkreis wie von Haseloff festgelegt, byzantinische Motive fassbar, byzantinischer Stil kaum, Prototyp des ‚Zackenstils‘.“<sup>7</sup>

Die Merkmale des Zackenstils im Landgrafenpsalter wurden von Haseloff sehr genau beschrieben: „In Verbindung mit den zackigen Konturen und Falten steht die

Aus dem  
thüringisch-  
sächsischen  
Kunstraum:  
Der Land-  
grafenpsalter

<sup>7</sup> RENATE KROOS, Der Landgrafenpsalter – kunsthistorisch betrachtet, in: Der Landgrafenpsalter. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Original-Format der Handschrift HB II 24 der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart (Codices selecti 93), Kommentarband, hrsg. v. FELIX HEINZER. Graz, Bielefeld 1992, S. 63–140, hier S. 71.



Abb. 7: Philippus, St. Georgen o. J.

Häufigkeit flatternder Zipfel und Gewandenden. [...] Das Motiv ist den in starker Bewegung befindlichen Gestaltungen eigen, dringt aber auch in andere Szenen ein [...]“<sup>8</sup>

Die „zackigen Konturen“ und „flatternden Zipfel“ der Figuren des Landgrafensalters lassen zum einen an manche stilistische Merkmale der Salzburger Buchmalerei denken und sich zum anderen mit den Gewölbefiguren von St. Georgen vergleichen. Die kunstvoll gestalteten, wehenden Stoffenden erinnern nicht nur aufgrund ihrer Fältelungen, Knicke und Saumverläufe, sondern auch wegen der kontrastierenden Schattierungen zwischen den Innen- und Außenseiten der Stoffe sowie der betonten Umrisslinien in gewissem Maße an die St. Georgener Figuren. So kann der Zickzackverlauf im herabhängenden Faltenbausch des November-Apostels aus dem Landgrafensalter der entsprechenden Gewandgestal-

tung des Apostels Philippus aus St. Georgen zur Seite gestellt werden.

Doch nicht nur in den zackbrüchigen Gewandverläufen und wehenden Mantelzipfeln ähneln sich diese beiden Kunstdenkmäler, auch in der Mimik sind bei generell eher voneinander abweichenden physiognomischen Gestaltungsprinzipien in Details doch gewisse Affinitäten feststellbar (vgl. etwa den Blick des November-Apostels).

Hinsichtlich ihrer Ponderation sind die Figuren unterschiedlich akzentuiert: Im Landgrafensalter ist das Standmotiv wesentlich artifiziieller gestaltet als dies in St. Georgen der Fall ist, wo bei frontaler Ansicht der ganzfigurigen Apostel kaum zwischen Stand- und Spielbein unterschieden werden kann. Dagegen wirken die Apostel des Landgrafensalters durch das angedeutete Schrittmotiv dynamischer.

Haseloffs Charakterisierung des Erscheinungsbildes der Apostelfiguren aus den Handschriften seiner ersten Reihe, die vom Landgrafensalter angeführt wird, scheint ohne Einschränkung auch auf die Apostel des Gewölbes in St. Georgen zuzutreffen: Sie würden dem „antiken Schema“ entsprechen und „[...] spielen in unseren Handschriften eine große Rolle; [...] Die Apostel] sind barfuß, in langem Gewande mit umgeschlungenem Mantel, als Schmuck höchstens ein Streif am rechten Oberarm, der sich zuweilen an der Brust herabzieht; in den Händen ein Spruchband, ein Buch oder eine Rolle. Eine Charakterisierung durch Attribute wird zunächst ver-

<sup>8</sup> ARTHUR HASELOFF, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 9. Heft). Strassburg 1897, S. 291.

mieden, nur Petrus hat in I [= Landgrafensalter] seine Schlüssel in der Hand.“ Die Kleidungen der Figuren sind „im vollsten Sinne des Wortes ‚Gewandfiguren‘, das Interesse an der Drapierung der Gewandung ist das vorherrschende.“<sup>9</sup>

Die Suche nach stilistisch Vergleichbarem mit den spezifischen Gestaltungsformen der ersten Reihe der thüringisch-sächsischen Miniaturen führte Haseloff innerhalb des deutschen Kunstraumes unter anderem auch nach Hildesheim: Den Darstellungen der Deckenmalerei in der Michaeliskirche bescheinigte er „sehr enge stilistische Beziehungen“ zu den von ihm untersuchten Miniaturen.<sup>10</sup> Dieses Urteil betrifft auch die Ausmalung des Braunschweiger Doms, da sie „teilweise eine gewisse Verwandtschaft mit unserer Stilrichtung erkennen“ lässt.<sup>11</sup>

Damit sind bereits die beiden großen, in den nachfolgenden Abschnitten behandelten spätromanischen Denkmäler des niedersächsischen Raumes angesprochen, die auch zu den St. Georgener Figuren besonders enge und über die Landgrafensalterien hinausweisende stilistische Beziehungen vermuten lassen.

Die Frage, die sich abschließend stellt, betrifft die Wahrscheinlichkeit, ob und wie Psalterien trotz der beträchtlichen geografischen Distanz im obersteirischen Raum bekannt werden konnten. Zahlreiche Antwortmöglichkeiten könnten in Betracht gezogen werden, von der eventuellen Beteiligung von Wanderkünstlern bis hin zum Austausch

<sup>9</sup> HASELOFF 1897, S. 261 u. 287.

<sup>10</sup> HASELOFF 1897, S. 330f; diese Annahme wird auch von Kroos bestätigt; vgl.: KROOS 1992, S. 84ff.

<sup>11</sup> HASELOFF 1897, S. 336.



Abb. 8: November-Apostel, Landgrafensalter

von Musterbüchern bzw. Musterblättern. Freilich kann keine dieser Theorien an bestimmte überlieferte Fakten geknüpft werden. Peter Springer spricht dieses Phänomen ausdrücklich an, dass „häufig selbst an weit voneinander entfernten Orten auffällige motivische und stilistische Analogien“ auftreten und erklärt dies durch die Verwendung von Vorlagen, die „in Form von Musterbüchern zusammengefasst, problemlos transportierbar und tradierbar waren. Ihre intensive und zum Teil langjährige Benutzung als werkzeugähnliche Hilfsmittel in den Händen mehrerer Meister oder gar Werkstattgenerationen bezeugen Abnutzungsspuren, Änderungen, Auffrischungen und Ergänzungen. Bezeichnenderweise haben sich die meisten der aus dem Mittelalter bekannten Musterbücher nur als Fragmente erhalten.“<sup>12</sup>

Schließlich lässt sich noch eine konkrete und sogar urkundlich belegte Verbindung österreichischer Länder mit Vertretern des thüringischen Landgrafengeschlechts nachweisen: 1238 fand die Vermählung Gertruds, der Schwester des Herzogs Friedrich II. des Streitbaren, mit dem Landgrafen Heinrich Raspe von Thüringen, dem späteren deutschen Gegenkönig, statt.<sup>13</sup>

Dass das in Wiener Neustadt geschlossene Eheversprechen, abgesehen von den politisch-dynastischen, auch kunsthistorische Konsequenzen zur Folge hatte, zeigt etwa der Gestaltungsduktus des Brauttores an der Südseite der Liebfrauenkirche (= Pfarrkirche) von Wiener Neustadt. Dieses Tor wurde sehr wahrscheinlich aufgrund der Eheschließung geschaffen und bot den Anlass für ein kunsthistorisches Novum: Laut Mario Schwarz ist das Brauttor „eines der frühesten Beispiele der Tätigkeit von Baukünstlern, zu deren Formenrepertoire geometrische Bauplastik im ‚normannischen‘ Stil gehörte“.<sup>14</sup>

#### San Marco in Venedig

Die kunsthistorisch sehr hoch eingeschätzte Bedeutung der Verflechtungen der mitteleuropäischen Kunstproduktion mit jener des byzantinischen Einflussgebietes in der Zeit der spätromanischen Stilerscheinungen ist bereits festgestellt worden.

1963 hat Otto Demus einen Aufsatz veröffentlicht, in dem er die charakteristische Formensprache der byzantinischen und venezianischen Kunst differenzierter betrachtet. Am Beispiel venezianischer Mosaikfiguren untersucht er im Detail die Frühphase des deutschen Zackenstils durch die Überlieferung „byzantinischer Zickzacklinien“.<sup>15</sup> Bereits vier Jahre zuvor beschäftigte sich Demus mit den möglichen künstlerischen Beziehungen zwischen Salzburg, Venedig und Aquileia, den Kunstzentren des 12. Jahrhunderts, wobei er zur Ermittlung gestalterischer Übereinstimmungen unter anderem auch die von ihm so genannten „schwebenden“ Zipfel [...], die aber nicht ‚fliegend‘, sondern gewissermaßen in der Luft fixiert erscheinen“ heranzog.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> PETER SPRINGER, Modelle und Muster, Vorlagen und Kopien, Serien, in: *Ornamenta Ecclesiae* 1985, Bd. 1, S. 301–314, hier S. 305.

<sup>13</sup> HEINZ DOPSCH, KARL BRUNNER, MAX WELTIN, Die Länder und das Reich. Der Ostalpenraum im Hochmittelalter (= Österreichische Geschichte 1122–1278, hrsg. v. HERWIG WOLFRAM), Wien 1999, S. 193.

<sup>14</sup> MARIO SCHWARZ, Die Architektur in den Herzogtümern Österreich und Steiermark unter den beiden letzten Babenbergerherzögen, in: HERMANN FILLITZ (Hrsg.), Früh- und Hochmittelalter (= Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band I), München, London, New York 1998, S. 274–282 u. Kat. Nr. 74–84, S. 280, hier S. 308f. und Abb. S. 308.

<sup>15</sup> OTTO DEMUS, Der sächsische Zackenstil und Venedig, in: *Kunst des Mittelalters in Sachsen*. Festschrift Wolf Schubert, hrsg. v. ELISABETH HÜTTER, FRITZ LÖFFLER u.a. Weimar 1967, S. 307f.

<sup>16</sup> DEMUS 1959, S. 75f.

Angesichts dieser Untersuchungen zum frühen deutschen Zackenstil auf Basis einer vergleichenden Analyse mit den Werken der venezianischen Mosaikkunst von San Marco drängt sich natürlich die Frage auf, ob und inwiefern sich auch die Gewölbefiguren von St. Georgen einem Vergleich mit den venezianischen Mosaiken unterziehen lassen. Es scheint nahe liegend, zunächst die Propheten aus der sogenannten Prophetenkuppel von San Marco zu befragen: Die in die 1190er Jahre<sup>17</sup> datierten Mosaiken zeigen in kreisrunder Anordnung um Christus im Scheitel gereiht die elf Propheten (unter diesen drei große und acht kleine), Maria sowie – in Analogie zu St. Georgen – auch die Könige David und Salomon. Eine Detailabbildung führt die Verwandtschaft in der Figurenauffassung und der Gewandgestaltung vor Augen, wengleich keineswegs von einer Übereinstimmung gesprochen werden kann. Trotz der schrofferen Faltenbrüche und kreisförmigen Modellierungen an den Oberschenkeln der venezianischen Figuren, die Demus als Merkmale einer „übertreibenden Plastizität der Einzelteile“<sup>18</sup> wertet, lassen sich Analogien in der Linearität der Figurengestaltung, in den herab fallenden Stoffbahnen, aber auch in einzelnen gekräuselten Saumverläufen beobachten.



Abb. 9: Prophetenkuppel (Detail), San Marco

Bildbeispiele aus dem Bereich der gegen die Jahrhundertwende und zum Teil noch später entstandenen Mosaiken der Himmelfahrtskuppel von San Marco zeigen deutlich, dass auch hier Ähnlichkeiten bestehen. Zwar erscheinen die venezianischen Apostel wesentlich dynamischer und feingliedriger als die statuarischeren Figuren von St. Georgen, und die Gewandung in St. Georgen ist nicht so geschmeidig fließend gestaltet wie jene der Mosaiken, aber doch scheint es, als wären einzelne charakteristische Gestaltungsmerkmale, wie etwa die wegstehenden Kleiderzipfel, auf ein ähnliches, wenn nicht gar gemeinsames Formenvokabular zurückführbar.

Auch in den Physiognomien der St. Georgener Figuren, in den byzantinisch anmutenden Gesichtern der Apostel und Propheten mit ihren großen, sprechenden Augen, lassen sich Beziehungen zu den venezianischen Figuren vermuten. Frappierende Gemeinsamkeiten zeigen die Gewandsäume: Sowohl die Petrusfigur

<sup>17</sup> OTTO DEMUS, Die Mosaiken von San Marco in Venedig. 1100–1300. Baden bei Wien 1935, S. 23.

<sup>18</sup> DEMUS 1935, S. 23.



Abb. 10: Petrus, Himmelfahrtskuppel, San Marco

aus Venedig als auch der St. Georgener Apostel Matthias weisen zum Beispiel eine übereinstimmende Kräuselung des Saumes auf.

Das Aufzeigen einzelner verwandtschaftlicher Motive zwischen den Wandmalereien von St. Georgen und den zitierten byzantinischen Gestaltungsmustern soll keineswegs den Eindruck vermitteln, dass von generellen Übereinstimmungen mit byzantinischen Kunstwerken ausgegangen werden darf. Die festgestellten Gemeinsamkeiten lassen sich zum überwiegenden Teil lediglich in den in der Kunstsprache der *maniera greca* realisierten Werken auf italienischem Boden nachweisen. Anknüpfungspunkte zwischen dem Großteil des äußerst umfangreichen und vielgestaltigen Bereiches der byzantinischen Kunst und den mitteleuropäischen Äußerungen des Zackenstils und speziell den St. Georgener Figuren scheinen hingegen eher dünn gesät. Recherchen erwiesen, dass die überwiegende Mehrzahl der byzantinischen Kunstäußerungen des Mittelalters nur sehr geringe oder überhaupt keine Berührungspunkte zu den Zackenstilausformungen der europäischen Spätromanik aufweisen.

Neben der Forderung Tania Velmans' nach einer umfassenderen und differenzierteren Beurteilung der Wechselwirkung zwischen Byzanz und dem Abend-

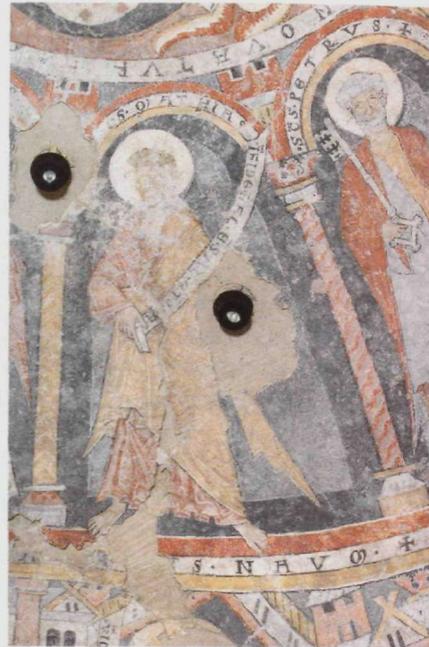


Abb. 11: Matthias, St. Georgen o. J.

land<sup>19</sup> ist auch Hans Belting um einen sensibleren Umgang mit dem großen Themenbereich der byzantinischen Kunst bemüht, wenn er etwa meint, dass „die geschichtliche Wirklichkeit des 13. Jahrhunderts allzu bereitwillig auf die Unterschiede, und günstigstenfalls Einflüsse, zwischen einer ‚byzantinischen Kunst‘ und einer ‚westlichen Kunst‘ reduziert [wird], als handele es sich um Weltanschauungen oder Machtzonen“.<sup>20</sup>

Die Suche nach Bezugspunkten zu den St. Georgener Wandmalereien führt nun wieder zurück nach Deutschland.

Auf die in der Domkirche St. Blasii in Braunschweig befindlichen mittelalterlichen Wand- und Gewölbmalereien, die insgesamt eine Fläche von über 800 m<sup>2</sup> bedecken und sich im Kernbau des heutigen Bauwerks befinden, stieß man während einer Grundreinigung der Kirche im Jahr 1845.<sup>21</sup> Materialschäden und Restaurierungssünden haben im Laufe der über 150 Jahre seit der Freilegung jedoch zu dem kunsthistorischen Urteil geführt, dass die Braunschweiger Gemälde sich „als ein Torso“ darstellen. „Dennoch“, so Klamt, „ungeachtet der Verluste und unnötigen Verletzungen, zeugen sie noch immer von einer großartigen Unternehmung, der sich in Niedersachsen wohl schon damals nur wenig an die Seite stellen lassen und der um so mehr Aufmerksamkeit gebührt, als auf dem Gebiet der Monumentalmalerei überhaupt nur noch wenige Zeugnisse erhalten sind. Als nach Umfang, Qualität und Entstehungszeit ebenbürtig wären nur noch die Malereien auf dem hölzernen Deckenplafond von St. Michael in Hildesheim zu nennen [...]“.<sup>22</sup>

Figurenreiche Bilderzyklen und eine umfangreiche Darstellung der Wurzel Jesse schmückten in der Braunschweiger Domkirche sowohl das Gewölbe als auch die Wände des Chors. Die malerische Ausgestaltung der Vierung weist über einzelne stilistische Verwandtschaften zum Figurenrepertoire hinaus auch programmatische Übereinstimmungen mit den Malereien des ehemaligen Chorquadrates von St. Georgen auf: Den Scheitel und damit das Zentrum des Braunschweiger Vierungsgewölbes nimmt eine in den Vierpass eingeschriebene Lamm-Gottes-Darstellung ein. Um das Lamm Gottes reihen sich gegen den Uhrzeigersinn Szenen aus dem Neuen Testament. Über die Kappen verläuft konzentrisch ein gemalter Mauerring des Himmlischen Jerusalems, in dessen Toren die Brustbilder der zwölf Apostel erscheinen, welche jeweils Spruchbänder in ihren Händen halten. Während in den Zwickelfeldern acht Prophetenfiguren – auch sie sind mit Spruchbändern ausgestattet<sup>23</sup> – gezeigt werden, trägt die Schildfläche des östlichen Vierungsbogens eine Deesis, jene im Westen eine mit den Tiermotiven Phönix und Pelikan angereicherte Darstellung von Christus und Johannes dem Täufer.

<sup>19</sup> TANIA VELMANS, Byzanz. Fresken und Mosaik. Zürich, Düsseldorf 1999, S. 134.

<sup>20</sup> BELTING 1978, S. 246.

<sup>21</sup> MONIKA SOFFNER, Der Braunschweiger Dom. Fotografien von Gregor Peda. Passau 1999, S. 67.

<sup>22</sup> JOHANN-CHRISTIAN KLAMT, Die mittelalterlichen Monumentalmalereien in der Stiftskirche St. Blasius zu Braunschweig, in: Die Welfen und ihr Braunschweiger Hof im hohen Mittelalter (= Wolfenbütteler Mittelalterstudien, Bd. 7), 1995, S. 297–335, hier S. 302.

<sup>23</sup> Die von Klamt angeführten Spruchband-Zitate der Propheten in den Zwickelfeldern decken sich zwar nicht mit den in St. Georgen genannten Texten, nehmen jedoch thematisch auch auf das Himmlische Jerusalem Bezug – vgl.: JOHANN-CHRISTIAN KLAMT, Die mittelalterlichen Monumentalmalereien im Dom zu Braunschweig, Gedr. Inaugural-Diss. Berlin 1968, S. 132.

Ev. Domkirche  
St. Blasii in  
Braunschweig





Abb. 12: Apostel, St. Blasii, Braunschweig

Im Gewölbe des Querhaus-Südarms sind Christus und Maria als Herrscher des Himmels sowie die Vierundzwanzig Ältesten der Apokalypse dargestellt. An der Ost- und Südwand ist der in zwei Reihen übereinander angeordnete, aus 18 Einzelszenen aufgebaute Heilig-Kreuz-Zyklus abgebildet. Ähnlich dem Georgs-zyklus von St. Georgen, der mit der Figur des hl. Georg einen aufgrund der Kreuzzüge populär gewordenen Helden zitiert, wird in Braunschweig ein noch eindeutigeres Kreuzzugsthema geschildert: In sehr lebhaft-dynamischen Gestaltungen einer figurenreichen Szenerie erfährt der Betrachter eine Nacherzählung der Geschichte von der Auffindung des Wahren Kreuzes Christi und der Kreuzerhöhung durch die Kaiserin Helena. Unterhalb der Fensterzone der Westwand komplettieren Darstellungen einzelner Martyriumsszenen das Gesamtprogramm.

Unter den szenischen Motiven dieses Zyklus befindet sich jene Zone, der hinsichtlich des stilistischen Vergleiches mit den Gewölbefiguren von St. Georgen ob Judenburg besondere Bedeutung zukommt: An der Süd- und an der Westwand wird eine Reihe von Aposteln gezeigt, von denen jeder einzelne in einen Arkadenbogen eingestellt ist und ein Spruchband mit einem Zitat aus dem Glaubensbekenntnis in Händen hält. Obwohl diese Aposteldarstellungen im 19. Jahrhundert stark überarbeitet wurden und die bestehenden Zweifel an der Zuverlässigkeit der Gemälde keinesfalls außer Acht gelassen werden dürfen, sollen an dieser Stelle doch die Braunschweiger Figuren und jene aus St. Georgen einer vergleichenden Betrachtung unterzogen werden.<sup>24</sup>

Die Apostelfiguren aus Braunschweig erscheinen in ihrer Gestaltung in mehrfacher Hinsicht mit den Aposteln aus St. Georgen verwandt: in ihrer Gestik (etwa

<sup>24</sup> Klamt nahm die Apostelreihe im Rahmen seiner 1968 verfassten und an und für sich sehr umfassenden Dissertation über die mittelalterlichen Monumentalmalereien in der Stiftskirche St. Blasius zu Braunschweig in seine Betrachtungen nicht mit auf und setzt die Darstellungen (vermutlich aufgrund der Unzuverlässigkeit der Authentizität) in seinem Abbildungsschema in Klammern, vgl.: KLAMT 1968, o. S., Schema 7.

den Handhaltungen oder den über die Bodenflächen hinausreichenden Füßen), in der ausdrucksstarken Mimik mit den jeweils „sprechenden“ Augen, in der Kleidung (von den Faltenwürfen und Saumverläufen bis hin zu den spitzen Gewandzipfeln) und den bogenförmig geschwungenen Spruchbändern. Die Ausprägung der zackbrüchigen Gewandformen erreicht in den steirischen Figuren ein etwas höheres Ausmaß an Intensität und Variabilität. Zweifelsohne wirken die Braunschweiger Apostel aufgrund der detailgenaueren und konturbetonteren Ausführungen wesentlich gefälliger, doch müssen diesbezüglich wohl auch die zahlreichen Überarbeitungen ins Treffen geführt werden. Der Vergleich zwischen den Figuren von St. Georgen und jenen aus Braunschweig zeigt stilistische Wesensverwandtschaften über eine rund 1.000 km weite Distanz hinweg auf. Doch erscheint es durchaus im Bereich des Möglichen, dass abgezeichnete Einzelmotive, skizzenhaft gefertigte Kopien bzw. Auszüge aus Musterbüchern derart weite Strecken zurückgelegt haben.

Die Gemälde überraschen außerdem hinsichtlich ihrer ikonologischen Inhalte wie auch des programmatischen Aspektes der Kreuzzugs-Agitation, da jeweils sehr ähnliche Formulierungen gewählt wurden, wenngleich den beiden Orten bezüglich ihres politischen Stellenwertes ein sehr unterschiedlicher Rang zukam. Es bleibt natürlich, und dies muss über alle Vermutungen hinweg nochmals betont werden, eine nicht geringe Unsicherheit aufgrund der zahlreichen Überarbeitungen und der daraus resultierenden Zweifel an der Zuverlässigkeit der in Braunschweig befindlichen Darstellungen bestehen. Betreffend die Datierung schlägt Klamt in seiner 1968 publizierten Dissertation vor, dass die Wandmalereien „in einem Arbeitsgang und in einem vergleichsweise kurzen Zeitraum um die Mitte des 13. Jahrhunderts“ entstanden seien. Stilistisch ortet Klamt bei den Gewölbendarstellungen zum Thema der Wurzel Jesse eine „Zugehörigkeit zu einer Reihe von Denkmälern, die den scharfbrüchigen Zackenstil der ersten Haseloffreihe schon überwunden oder weniger stark unter seinem Einfluss gestanden haben“.<sup>25</sup> Die Propheten des südlichen Querhauses vergleicht er hingegen mit den Miniaturen aus der ersten Haseloff-Reihe und stellt ihnen somit den Landgrafensalter oder auch den Donaueschinger Psalter zur Seite.

St. Blasii in Braunschweig und St. Michael in Hildesheim sind einander nicht nur in geografischer und – mit der angenommenen Entstehungszeit des zweiten Viertels des 13. Jahrhunderts – in chronologischer Hinsicht sehr nahe, auch die überlieferten Zeugnisse lassen sich in ihren stilistischen Ausprägungen nebeneinander stellen.

Während die Zuverlässigkeit der Braunschweiger Darstellungen aufgrund ihrer zahlreichen Verfremdungen höchst umstritten ist, scheint man in Hildesheim größeres Vertrauen in die Authentizität der Abbildungen zu setzen, obwohl im Zuge einer im Jahr 1856 durchgeführten Restaurierung Übermalungen vorgenommen wurden, die nicht nur eine stärkere Rundung der Formen zur Folge hatten, sondern auch die Konturen der darunter liegenden Zeichnung nachhaltig verunklärten, sodass diese selbst durch eine um 1909/1910 vorgenommene, zweite Restaurierung nicht wieder hergestellt werden konnten.<sup>26</sup> Große Eingriffe erfuhr

<sup>25</sup> KLAMT 1968, S. 57.

<sup>26</sup> Vgl. zur Restaurierungsgeschichte: HARALD WOLTER-VON DEM KNESEBECK, Kunsthistorische Beobachtungen zur Holzdecke von St. Michael. Ihr Verhältnis zur sächsischen Buchmalerei

St. Michael in  
Hildesheim



Abb. 13: Zacharias, St. Michael in Hildesheim



Abb. 14: Thomas, St. Georgen o. J.

die Hildesheimer Bilderdecke auch während des Zweiten Weltkriegs: 1943 wurden die Deckenbohlen abgenommen und erneut restauriert, und erst 1960, also sieben Jahre später, hat man sie in der nunmehr rekonstruierten Klosterkirche wieder angebracht.

Dennoch dürfte, schenkt man den wissenschaftlichen Beurteilungen Glauben, an den Darstellungen genügend Originalsubstanz erhalten geblieben sein, um die Decke von St. Michael in ihrem heutigen Erscheinungsbild als einen der bedeutendsten Meilensteine innerhalb der kunsthistorischen Entwicklungsgeschichte Mitteleuropas zu bewerten. Den Gestaltungen der Hildesheimer Michaeliskirche werden in stilistischer Hinsicht hauptsächlich Werke der Buchmalerei zur Seite gestellt, die dem Kreis der von Haseloff bearbeiteten thüringisch-sächsischen Miniaturen zuzuordnen sind: Es handelt sich dabei um den Donaueschinger Psalter und das Wolfenbütteler Musterbuch.<sup>27</sup>

Schon Haseloff verglich die Hildesheimer Figurendarstellungen sowohl mit dem Landgrafen- als auch mit dem Elisabethpsalter (siehe oben), mit dem Stilbild

in der älteren Forschung und nach heutigem Wissensstand, in: ROLF-JÜRGEN GROTE, VERA KELLNER, Die Bilderdecke der Hildesheimer Michaeliskirche. Erforschung eines Weltkulturerbes. München, Berlin 2002, S. 36–58, S. 37–39.

<sup>27</sup> Wolter-von dem Knesebeck hat sich sehr intensiv mit den stilistischen Abhängigkeiten der Hildesheimer Bilderdecke von einzelnen Motiven des Wolfenbütteler Musterbuches auseinandergesetzt, in: HARALD WOLTER-VON DEM KNESEBECK, Felder der Ausdifferenzierung von Stilformen und Stilbegriff. Der Zackenstil und die Musterbuchfrage, in: Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung (Hrsg. v. BRUNO KLEIN u. BRUNO BOERNER). Berlin 2006, S. 95–122.



Abb. 15: Ezechiel (od. Daniel), St. Michael in Hildesheim



Abb. 16: Simon, St. Georgen o. J.

des Goslarer Evangeliars und jenem des Donaueschinger Psalters.<sup>28</sup> Damit zeichnet sich eine sehr interessante Zusammenstellung jener Denkmäler der deutschen Buchmalerei ab, die jeweils auch in enger stilistischer Verwandtschaft zu den St. Georgener Gewölbendarstellungen zu stehen scheinen.

Die Ähnlichkeiten in den Figurenauffassungen von St. Michael mit jenen von St. Georgen betreffen nicht nur stilistische, sondern in hohem Ausmaß auch geistige Motive.

Wird etwa dem St. Georgener Apostel Thomas die Figur des Zacharias aus Hildesheim zur Seite gestellt, so überrascht die sehr gleichförmig gestaltete Handhaltung mit der beide den um die Leibesmitte faltenreich stauenden Gewandbausch umfassen. Betrachtet man den wegstehenden Gewandzipfel, das reiche Faltenspiel und den farblich kontrastierenden Dialog aus Ober- und Untergewand, so lässt sich dem Propheten Ezechiel aus Hildesheim etwa der Apostel Philippus aus St. Georgen gegenüberstellen.

Eine neuerliche und nicht minder erstaunliche Analogie in der Handhaltung und in der Gestaltung der über der Brust verlaufenden Draperie der Gewänder weist Ezechiel auch in der Konfrontation mit der Figur des St. Georgener Apostels Simon auf. So etwa scheinen auch der Apostel Bartholomäus aus St. Georgen und der Prophet Moses aus Hildesheim in ihren Gesten zusammengehörig, wobei die augenfällige Affinität in den über den Knien in geknickten Falten fallenden Mänteln und den darunter liegenden Kleidern sehr deutlich nachvollzogen werden kann.

<sup>28</sup> HASELOFF 1897, S. 294 und 331f.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass bei vergleichbaren Gestaltungsmustern die in der Steiermark geschaffenen Apostel und Propheten eine wesentlich größere Eleganz und Feingliedrigkeit aufweisen als die Figuren der Hildesheimer Bilderdecke. Letztere betreffend muss jedoch eingeräumt werden, dass manche qualitativen Einbußen auf Verschleifungen beruhen könnten, deren Ursache in früheren und (aus heutiger Sicht) unsachgemäßen Restaurierungen liegt. Darüber hinaus scheint das Faltenspiel der St. Georgener Figuren um einiges artifizieller und gewagter – die Gewandbäusche stehen in dynamischer gestalteten Bögen weiter vom Körper ab und die Kleidung zeigt insgesamt bei feingliedriger Binnenmusterung detailreicher ausgeführte Faltenverläufe. Als bemerkenswert erweisen sich die Ähnlichkeiten, die bei manchen Gesten ein hohes Ausmaß erreichen – man scheint hier versucht, nicht nur an eine zufällige Übereinstimmung zu denken, sondern möchte an die Möglichkeit eines gemeinschaftlich benützten Musterbuches oder auch an eine gemeinsame Verwertung notierter Skizzen durch Werkmeister oder wandernde Werkleute glauben.

Zusammenfassung

Die oben stehenden Abschnitte hatten zum Ziel, eine mögliche Entwicklungslinie aufzuzeigen, in die sich die sehr spezifische und in ihrer Art in Österreich offenbar singulär erhaltene stilistische Ausprägung des frühen Zackenstils der Pfarrkirche in St. Georgen ob Judenburg einfügen lässt. Es muss wohl als ein illusorisches Unterfangen bezeichnet werden, heute nachvollziehen zu wollen, was der St. Georgener Freskant bzw. der für die gestalterische Konzeption Verantwortliche selbst gesehen oder aus Skizzen, Musterblättern oder -büchern gekannt haben könnte. Eine Annäherung kann lediglich anhand einzelner Streiflichter und mancher Denkmäler gelingen.

In der Beantwortung der Frage nach den stilistischen Wurzeln der St. Georgener Malereien führte der Weg von den großen romanischen Werken der Salzburger Buchmalerei des späteren 12. Jahrhunderts über die so eng verwandt anmutenden Werke der ersten Haseloff-Reihe aus dem Bereich der sächsisch-thüringischen Malerschule zu den aus kunsthistorischer Sicht nicht zweifelsfrei als authentisch zu beurteilenden Ausmalungen von Braunschweig und endet schließlich bei den Figuren aus Hildesheim, die sich stilistisch und motivisch als „nahe Verwandte“ erweisen. Aufgrund augenfälliger Analogien war es aber auch unvermeidlich, zu überprüfen, ob und inwiefern Wesensmerkmale der venezianisch-byzantinischen Kunst in den Zackenstil-Duktus der St. Georgener Gewölbeausmalung eingeflossen sein könnten. Dabei stellte sich heraus, dass manche Gestaltungsprinzipien des Mosaikschmucks aus San Marco sich auch in St. Georgen wieder finden, wodurch die These einer partiellen Herleitung des Zackenstils aus venezianischem Formengut durchaus nachvollziehbar erscheint.

Und dabei wird deutlich, dass die Wandgemälde in St. Georgen das einzige umfangreiche und bis heute erhaltene Beispiel für die im Frühstadium befindliche Form des Zackenstils in Österreich darstellt. Der Vergleich der St. Georgener Wandmalereien mit den etwa zeitgleich entstandenen Denkmälern des Alpenraumes zeigt sowohl den facettenreichen Stilpluralismus der großen in Österreich befindlichen Denkmäler der Wandmalerei als auch die Andersartigkeit und Einzigartigkeit der St. Georgener Darstellungen auf und führt damit die „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“ vor Augen.

Dabei wird einmal mehr demonstriert, dass die Gattung der Wandmalerei in Österreich, verglichen mit den Nachbarländern, offenbar keiner rückständigeren

Entwicklung unterworfen war, wie oftmals implizit vorausgesetzt wurde. Diese Einschätzung ist wohl teilweise auf die Lückenhaftigkeit des Denkmälerbestandes an Kunstwerken zurückzuführen,<sup>29</sup> mit dessen Hilfe sich an Traditionslinien anknüpfen ließe. Durch die Wandmalereien von St. Georgen ob Judenburg wird sie zumindest für diesen kunsthistorischen Entwicklungsabschnitt widerlegt.

#### Bildnachweis:

Abb. 1: Pfarrkirche St. Georgen o. J., Foto: Drnek; Abb. 2–4, 6, 7, 11, 14, 16: Pfarrkirche St. Georgen o. J., Stadtmuseum Judenburg, Foto: Georg Ott; Abb. 5: Antiphonar von St. Peter, Cod. ser. nov. 2700, fol. 310v, Österreichische Nationalbibliothek Wien, Bildarchiv; Abb. 8: November-Apostel, Landgrafenspalter, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Handschrift HB II 24, fol. 6v, Foto: Universitätsbibliothek Graz; Abb. 9: Prophetenkuppel, San Marco (Det.), 1190er Jahre (Reprod. nach: Demus 1935, Abb. 11); Abb. 10: Himmelfahrtskuppel, San Marco, Venedig (Reprod. nach: San Marco 1990, Bd. II, Abb. 1d auf S. 53, Foto: Pianeta Imagine di Luciano Ronconi); Abb. 12: Apostelreihe, südl. Querhaus, St. Blasii, Braunschweig, um 1240–1250 (TU Braunschweig, Fachgebiet Baugeschichte; Foto: Jutta Brüdern); Abb. 13, 15: Hildesheim, St. Michael, 2. Viertel 13. Jh. (Reprod. nach: Grote 2002, Tafelteil, S. 160, Abb. 14; Foto: Dipl.-Foto-Ing. Maro Moskopp).

Leider war es nicht in allen Fällen möglich, die InhaberInnen der Urheberrechte eindeutig zu ermitteln. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

Anschrift der Verfasserin:

Mag. Dagmar Drnek, Mühlbacherweg 8/6, 5760 Saalfelden

<sup>29</sup> Bacher schätzt, dass nur etwa 4 bis 5% des ursprünglichen Bestandes an mittelalterlicher Glas- und Wandmalerei erhalten geblieben sind, wodurch „alle Ergebnisse unserer kunsthistorischen Forschung zu Geschichte, Ikonographie und Stil der mittelalterlichen Monumentalmalerei [...] mit einem enormen statistischen Unsicherheitsfaktor belastet“ sind; vgl.: ERNST BACHER, Monumentalmalerei, in: GÜNTHER BRUCHER (Hrsg.): Gotik (= Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band II). München, London, New York 2000, S. 397–410, hier S. 397.