

Drei altösterreichische Mahnbild-Zeugnisse pastoral gelenkter Volksfrömmigkeit

Meinem Freunde Oskar Moser zum 80. Geburtstag

Von Leopold Kretzenbacher

Vor gut 20 Jahren war ich auf einer meiner vielen Wanderungen zu „volkskundlicher Feldforschung im Alleingang“¹ im oberösterreichischen Innviertel zwischen Braunau und Ried im Innkreis. Mithin in einer bis zur Abtretung an Österreich altbayerischen Landschaft, die erst 1779 nach dem Bayerischen Erbfolgekrieg an Österreich angegliedert wurde. Dort führte mein Weg ins kleine Haufendorf Polling mit seiner urkundlich schon im Jahre 903 erwähnten Pfarrkirche St. Andreas. Ein lieber Schulfreund aus lang vergangenen Gymnasiumstagen, Alois Schneebauer, war dort Pfarrer.

An der Außenseite des Tuffsteinbaues dieser Kirche, im Dreiachtelchorschluß, befindet sich ein polychromiertes flaches Steinrelief: „Christus mit den schlafenden Jüngern vor dem Kelchbringerengel auf dem Ölberg“. Laut Inschrift wurde es anno 1500 von einem gewissen Hans Thaller gestiftet. Daneben aber ein „1948 stark restauriertes gotisches Fresko“, im Dehio-Vermerk auch noch 1977² ohne Hinweis auf das, wie ich sofort erkennen durfte, bemerkenswerte Thema pastoral intendierter „Mahnung“ an die Beschauer. Meine Freude war groß, denn ich erkannte im damals noch recht schadhafte, an manchen Stellen nur mit nichtkonturierten Farbflecken ziemlich grob übermalten Fresko der späten Gotik ein an sich seltenes Thema der pastoralen Belehrung über „das gute und das schlechte Gebet“. Es war auch im damals sehr zerstörten Zustand der Wandmalerei für den Kenner doch eine sinnfällig dargebotene Lehrschau des kirchlichen Lenkens menschlichen Strebens zu Gott, zu Christus am Kreuze und dazu ein geradezu überdeutliches Abmahnen vor menschlich-allzumenschlichem Denken und seinem Hängen an den doch nur der *vanitas* unterliegenden *dona temporalia*, an die nur diesseitig wertgeladenen Beispiele irdischer und also vergänglicher Habe.

Kurz zuvor war nämlich mein Schweizer Freund Robert Wildhaber (1902–1982) den ihm bis dahin bekannt gewordenen Zeugnissen solcher Themendarstellungen in Holzschnitten, Tafelgemälden und Mauerbildern vor allem eben des 15. Jahr-

¹ L. Kretzenbacher, *Ethnologia Europaea. Studienwanderungen und Erlebnisse auf volkskundlicher Feldforschung im Alleingang* (Beiträge zur Kenntnis Südosteuropas und des Nahen Orients, Bd. XXXIX, München 1986).

² E. Hainisch, *Die Kunstdenkmäler Österreichs. Dehio-Handbuch Oberösterreich*, neu bearbeitet von K. Woisetschlager, Wien, 6. Aufl. 1977, S. 240.

hunderts zwischen Südfrankreich und den schwedischen Upplanden nachgegangen.³ Umso größer meine Freude, daß ich mit diesem „Fund“ von Polling ein nunmehr erstes Beispiel auf österreichischem Boden nachmelden würde können. Das habe ich dann auch 1976 in einer eigenen Studie getan.⁴

Doch hier nun die Bildszene zu Polling, wie sie auch bei einem späteren Besuch (Oktober 1975) durch weitere Farbschichtabbröckelungen am unteren Bildrand noch mehr beeinträchtigt war. Dies besucht hier mit meinen Worten von 1976, zumal sie Anlaß für meinen Freund, den Pfarrherrn, und durch ihn für das Bundesdenkmalamt für Oberösterreich werden durften, das insgesamt so seltene, für Österreich erstmals nachgewiesene Pastoralthema in einem Zeugnis der spätmittelalterlichen Volksfrömmigkeit durch Restaurierung zu retten (Abb. 1).

Das Mauerbild „zeigt den Gekreuzigten in der Bildmitte, offenkundig als Crucifixus aufgerichtet in einem Kirchenraum vor graugrüner bzw. rechts im Bilde grau-brauner Wand mit den schwarzen Strichen ihrer Quaderung. Der Heiland hängt mit drei Nägeln ans braune Holz genagelt. Seine Augen sind im Tode geschlossen. Das Haupt ist geneigt. Um Leibesmitte und Beine wallt ein großes verknottetes weißes Lententuch. Beidseits des Erlösers knien je ein, soweit erkennbar, noch jugendlicher Mann mit zum Gebet gefalteten Händen. Der eine mit dem dunklen Haupthaar links im Bilde, dessen Hände einen gerade noch erkennbaren Rosenkranz umschließen, trägt ein rotbraunes, seitlich aufgeschlitztes kurzes Wams, mit dunklem Stehkragen besetzt; dazu eng anliegende ockergelbe Strumpfhosen und schwarzes Schuhwerk. Zu seinem Haupte, dessen Antlitz auf den Beschauer und nicht auf den Gekreuzigten gerichtet ist, führen insgesamt sieben dunkelrote gerade Linien. Sie gehen von den Wundmalen Christi aus oder führen zu ihnen hin: zwei zur durchbohrten Rechten, eine zur Linken, zwei zur Seitenwunde und wiederum zwei zu den Wundmalen der überkreuzt angeschlagenen Füße. Es ist unverkennbar, daß damit die Gedanken des still in sich versunkenen Beters versinnbildlicht sind, der sie zu seinem Erlöser schickt.

Das wird erhärtet durch die Schau auf den zu Christi linker Seite im Bilde Knienden. Es ist ein Mann in einer langen grauschwarzen, mit hellbraunem Pelzwerk verbrämten Schaub, unter der ein hellgrünes Unterkleid sichtbar bleibt. Sein Haupthaar ist braun. Das Gesicht ist schon stark zerstört; doch war es ebenso wie das des

³ R. Wildhaber, Das gute und das schlechte Gebet. Ein Beitrag zum Thema der Mahnbilder. Sammelwerk: Europäische Kulturverflechtungen im Bereich der volkstümlichen Überlieferung. FS zum 65. Geburtstag Bruno Schiers, hg. von G. Heilfurth und H. Siuts, Göttingen 1968, S. 63–72, 12 Abb.

⁴ L. Kretzenbacher, Ein Innviertler Mahnbild-Fresko zu Polling (Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, Gesamtserie 79. Band = N.S. Bd. XXX, Wien 1976, S. 118–125; 4 Abb.).

Nebenbei sei bemerkt: meine Freude über den „Fund“ von Polling hatte sich auch dadurch noch erhöht, daß es mir ein weiteres Mal gelingen sollte, nach dem Vorgang einer besonders wertvollen Studie von R. Wildhaber, erschienen 1956, ein erstes und insgesamt bisher ältestes Beispiel der so ganz besonderen Thematik vom „Feiertagschristus“ in meiner Heimat Steiermark noch während des Abhebens neu entdeckter Fresken in der St.-Elisabeth-(einstmals Knappen-)Kirche zu Oberzeiring nachzumelden:

R. Wildhaber, Der „Feiertagschristus“ als ikonographischer Ausdruck der Sonntagsheiligung (Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. XVI, Basel 1956, S. 1–34 und 30 Abb.); L. Kretzenbacher, Der „Feiertagschristus“. Ein neuer Freskenfund aus dem mittelalterlichen Oberzeiring (Neue Chronik zur Geschichte und Volkskunde der innerösterreichischen Alpenländer, Nr. 37 = Beilage zur „Südtagespost“ Graz vom 28. Juli 1956, S. 2 f.).



Abb. 1: Mahnbildfresko zu Polling, Innviertel, späteres 15. Jahrhundert

Beters gegenüber unmittelbar auf den Bildbetrachter gerichtet. Auch vom Haupte dieses Beters ziehen dunkelrote Linien wie Strahlen weg, sechs an der Zahl. Sie gehen aber nicht als ‚Gedanken‘ zum Gekreuzigten und dessen Wundmalen hin. Vielmehr führen sie vom Crucifix weg nach rechts im Freskobilde, das zunächst einen zinnenbewehrten Säulensaal mit einem Pferde und daneben noch einen gleich hohen gewölbten Raum mit einer Mittelsäule erkennen läßt, in dem sich deutlich sichtbar noch ein Roß, in einem Stalle also befindet. Dahinter in diesem Raum sind weitgehend zerstört gerade noch braune Holzfässer erkennbar.

Die Fläche über diesen beiden Bauten hatte für den Restaurator von 1948 (oder schon für einen früheren?) wohl nichts mehr erkennen lassen. So ist sie derzeit einfach ockergelb abgedeckt. Rechts davon jedoch blieb eine Szene sehr deutlich erhalten. Es ist ein Wohnraum mit einem Schlüsselrehmen und drei Tellern darin. Darunter eine Frau im Brustbild in einem hellgrünen, weit ausgeschnittenen Kleide, im weißbraunen Hemde und mit einem nicht mehr gut erkennbaren Halsschmuckstück. Das Haar dieser Frau ist mit einem großen weißen Gebände verhüllt. Neben ihr zeigt sich ein Mädchenantlitz mit weit offenen braunen Augen, mit langem braunen Haar. Das Kind trägt ein hochgeschlossenes rotbraunes Kleid. Wiederum neben ihr, also ganz oben rechts im Gesamtfresko, ein Schrank mit zwei braun-glasierten Tontöpfen darauf.

Zu diesen sichtlich ‚weltlichen‘ Dingen gehen nun jene sechs roten Linien als die für den Beter vor dem Gekreuzigten unziemlichen Gedanken: je eine zu den Pferden und zu den ‚Waren‘ im Stall, eine weitere zum Bildnis der jungen Frau und die übrigen drei in jenes Feld, das sich wegen der fortgeschrittenen Zerstörung heute lediglich als übermalter Fleck darbietet, ehemals aber etwas gezeigt haben mußte, das dem Beter eben jetzt nicht in den Sinn kommen und darin verbleiben hätte dürfen ...“

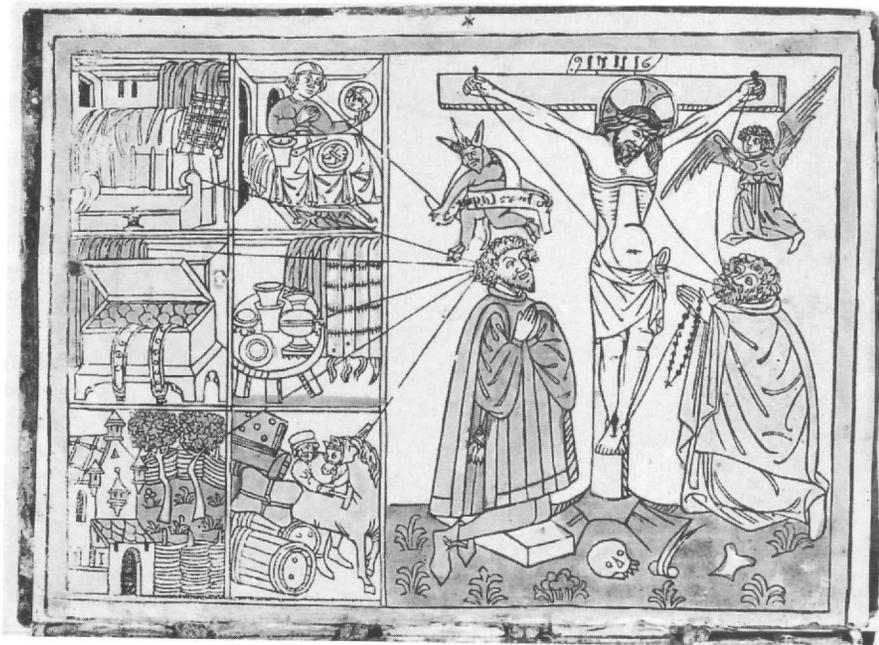


Abb. 2: Holzschnitt, 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, in der Bayerischen Staatsbibliothek zu München

Ob dieses nunmehr glücklicherweise restaurierte, zumindest in den erhaltenen Farbschichten und Szenerieeinzelheiten gesicherte Fresko zu Polling⁵ zeitgleich mit dem inschriftdatierten buntgefaßten steinernen Flachrelief der Ölbergsszene, also mit 1500, anzusetzen ist oder – wie ich annehme – sogar um Jahrzehnte früher, aber immer noch im 15. Jahrhundert, ist für die Themenanalyse nicht so wesentlich. Es gehört jedenfalls gerade auch im süddeutschen, im alpinen Raum mit seinen anderssprachigen Nachbarländern in den bereits vorreformatorischen, verstärkt noch in der späteren Zeit bis ins „Volksbarock“ hinein reich dokumentierten Umgrund der (oft ordnungsgelenkten) Bildkatechese.⁶ Sinnfällige Lesbarkeit dieses und so vieler anderer Bilder aus dem Bereich der im Spätmittelalter so gerne sozusagen „popularisierten“ Mystik und immer wieder geschickt versuchtes Erkennenlassen des Geist-

⁵ Die Vorlage für Abb. 1, gütigerweise vermittelt durch meinen Freund Pfarrer Alois Schneebauer (Briefe vom 17. November 1992 und vom 27. Jänner 1993), verdanke ich Herrn Herbert Schachinger, Polling.

⁶ Vgl. dazu die grundlegenden Arbeiten von D.-R. Moser, Volkslied-Katechese. Das Exemplum Humilitatis Mariae in der Missionspraxis der Kirche. SW: Convivium musicorum, FS für W. Boetticher, hgg. von H. Hüsch und D.-R. Moser, Berlin 1974, S. 168–203, 5 Abb.; derselbe, Verkündigung durch Volksgesang. Studien zur Liedpropaganda und -katechese der Gegenreformation. Berlin 1981. Vgl. auch L. Kretzenbacher, Wortlose Bilder- und Zeichen-Litaneien im Volksbarock. Zu einer Sondergattung ordnungsgelenkter Kultpropaganda im Mehrvölkerraum der Ostalpen. SB der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl., Jg. 1991, Heft 5, München 1991.

lichen im Gewande des durch ein „Erzählen im Bilde“ begreifbar Gemachten, das ist die Grundaussage solcher Denkmäler. Wir pflegen sie heute vielleicht allzu summarisch der „Volksfrömmigkeit“ zuzuordnen. Aber es ist bezeichnend, daß auch hier wie so oft in ähnlichen Fällen graphische Blätter als „Vorlagen“ nachzuweisen sind. Zumeist sind es Holzschnitte des frühen und des mittleren 15. Jahrhunderts, wie sie in billigen Drucken weithin flattern konnten. Dabei wurden sie für die – wohl meist geistlichen – Auftraggeber wie für die ausführenden „Künstler“ eine nicht zu verkennende Bildvorlage für ihre größeren Werke, für Fresken wie für Tafelgemälde. In unserem Falle hatte schon Robert Wildhaber 1968 auf einen geradezu staunenswert „ähnlichen“ Holzschnitt hinweisen können, der zwischen 1430 und 1460 entstanden sein muß.⁷ Jedenfalls konnte er seine Vorlagenwirkung auf sehr viele der von R. Wildhaber beigebrachten Denkmäler unseres Themas zwischen Frankreich und Schweden, Deutschland und Ungarn ausgeübt haben. Und es ist wiederum eine Neufeststellung meinerseits geworden, daß ich nun genau diesen Holzschnitt aus der ersten Hälfte oder spätestens der Mitte des 15. Jahrhunderts eingeklebt gefunden habe auf dem vorderen Einbanddeckel der theologisch-pastoralen lateinischen Traktatehandschrift clm 12714 der Bayerischen Staatsbibliothek München aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wobei gerade diese Handschrift aus dem (allerdings erst 1811, mithin nachjosephinisch aufgehobenen) Augustinerchorherrenstift Ranshofen im Innviertel nach München gekommen war (Abb.2).

Ein altösterreichisches Mahnbild in Ungarn

Mit Sicherheit gehört in diesen Gedankenkreis der „erzählenden Bilder“ des 15. Jahrhunderts über „das gute und das schlechte Gebet“ auch das Tafelbild eines (uns namentlich nicht bekannten) „österreichischen Meisters“ der Zeit um 1450, das sich heute im großartig reichen „Christlichen Museum“ (Keresztény Múzeum) zu Esztergom (Gran) im Norden Ungarns befindet.⁸ Ich hatte auf dieses Bild schon in

⁷ R. Wildhaber, wie Anm. 3, S. 69, und Abb. 3 nach W. Schmidt, Die frühesten und seltensten Denkmäler des Holz- und Metallschnittes aus dem 14. und 15. Jh. nach den Originalen ... in München. Nürnberg 1886, Tafel 107.

⁸ Esztergom, Keresztény Múzeum; Inv.-Nr. 56.495. Das Gemälde, Tempera auf Holz, 58,5 x 46,5 cm, HF, war 1839 in Wiener Neustadt von Blasius Höfel versteigert worden (Verzeichnis einer Sammlung altdeutscher Gemälde ... Wien 1839, S. 34; desgleichen Th. von Frimmel, Lexikon der Wiener Gemäldeausstellungen II, G-L, München 1914, S. 179). Es war damals in der Wiener Sammlung Lehmann, hernach in die ungarische Arnold Ipolyi gekommen; war 1930 in der Herbstausstellung der Kunsthalle zu Budapest (Nr. 45) ausgestellt, danach 1963 in der vom Museum für Schöne Künste dargebotenen Schau „Die Entwicklung des Genrebildes im 14. und 15. Jh.“ (Nr. 4). Auf scheint es auch noch in einer Stillebenausstellung des gleichen Museums zu Budapest 1952 (Nr. 1) als „Österreichischer Maler, 15. Jh.“ (Csendéletkiállítás 1962, Nr. 1). Erst von dort gelangte das Werk ins „Christliche Museum“ zu Esztergom. Vgl. Boskovits Miklós – Mojzer Miklós – Mucsi András, Az Esztergom Keresztény Múzeum képtára, Budapest 1964; dazu: András Mucsi, Gotische und Renaissance-Tafelbilder im Christlichen Museum zu Esztergom (13.–16. Jh.), Esztergom 1990, S. 15 (Bild) und Katalognummer 15 „Österreichischer Maler, um 1430“.

Für die freundliche Beistellung der Schwarzweißaufnahme (unsere Abb. 3) und eines Farbdias danke ich Herrn Dir. Cséfalvay Pal, Esztergom, 19. November 1992. Liebenswürdigerweise wurde mir zur Wissenschaftshilfe auch weiterführende Literatur genannt.

meiner Studie von 1976 zusammen mit dem Literaturhinweis auf Andor Pigler (gest. 1992) von 1934 verwiesen⁹ und war ihm später erst zu Esztergom/Gran begegnet.

Der Wiener Professor Blasius Höfel (1792–1863), dessen „ganze Sammlung alt-deutscher Gemälde, welche dieser in der Umgegend von Wiener Neustadt gesammelt hatte“¹⁰, gibt uns die erste Nachricht von diesem Bilde. Doch war er in der Deutung noch von einem Irrtum befallen. Er sprach (Abb. 3) von einer „Frau, welche bey ihrem Schmucke sitzt, indem der Blitz auf alle herum befindlichen Gegenstände einschlägt“. Dieser „Blitz“ aber ist, wie im vorher beschriebenen Fresko von Polling (Abb. 1) und auf der so sehr kennzeichnenden graphischen „Vorlage“ (Abb. 2), eben das ins Bildliche umgesetzte Hauptmotiv der gesamten Konzeption. Im Mahnenden, pastoral Warnenden sind seine bewußt auffallend rot gezeichneten Linien eben die Gedankengänge eines Weibes, das sich nicht konzentrierter Betrachtung etwa im Gebete hingibt, sondern ihr Denken sichtlich abwegigen Zielsetzungen, hier nur dem „Irdischen“, zuwendet. Nicht „Blitze“ sind es, sondern eben unmißverständliche Sinnzeichen des „Ausschweifens des Geistes“, der *Evagationes Spiritus*.

Die Dame im hellgrünen Langkleide mit weißem (Pelz-)Saum, die hier in einem grau ohne Verputz gemauerten Wohnraum auf einem hölzernen Stuhl mit Armstützen und hoher Rückenlehne sitzt, scheint jugendlich. Aber sie ist nicht als Mädchen, vielmehr durch ihre Hauptverhüllung mit weißen Kopf- und Wangenbinden nach Art eines mittelalterlichen *gebende* als Frau gemalt. In ihrer Rechten hält sie einen ovalen, hellbraun gerahmten Spiegel aufrecht vor ihr Antlitz. Zu ihren Füßen zwei hölzerne, mit Metallbeschlägen sichtlich sorgfältig ausgestattete Kleintruhen auf bemalten Untersätzen. Die eine davon ist halb geöffnet. Aus ihr hängt ein (Schmuck-?)Band mit aufgenähten (goldenen?) Ringen usw. Davor ein weißgelbes zugebundenes Säcklein. Das andere Kästchen ist geschlossen. Zwischen den beiden ein hellgelb gemaltes, etuiartiges, lang-schmales Behältnis; wohl auch für Schmuck und Wertsachen. Darüber wie über die beiden Holzschatullen gehen die roten Gedankenlinien der Frau. Die steigen hinter ihr auf zu einem hölzernen Bord, auf dem zwei eher bizarr anmutende braune (Metall-?)Gefäße stehen. Und noch darüber, unter der knapp angedeuteten Holzdecke, auf einer Hängestange zwei rote und ein blauschwarzes Gewandstück. Das größte davon mit einem dunklen, wohl Pelzsaum. Und das alles ebenfalls erreicht von den roten Linien der *Evagationes Spiritus*.

Den größten Teil des Bildes aber nimmt ein hohes und sehr breites Fenster ein. Durch das gehen der Blick und die roten Gedankenlinien „außer Haus“ zum irdischen Vermögen der Dame: drei hochgiebelige, steingemauerte Häuser, das erste links vorne mit einem breiten Stiegenaufgang. Vor dem dritten Gebäude ein Rappe. Dieses Pferd ist sichtlich als Reittier gemalt mit Prunkgeschirr, mit rotem Sattel, mit silbernem Stirnschmuck und einer ebensolchen Brustbrosche. Auch hier sind die „Kostbarkeiten“ erreicht von den roten Gedankengängen, die über das Roß hinweg auch zu den Häusern gehen und auch zu zwei Fässern, wohl gefüllt mit Wein; das eine schon mit einem eingeschlagenen hellen Spund; beide unter dem Stiegengewölbe vor einem hier anzunehmenden Keller als kostbare Habe gelagert.

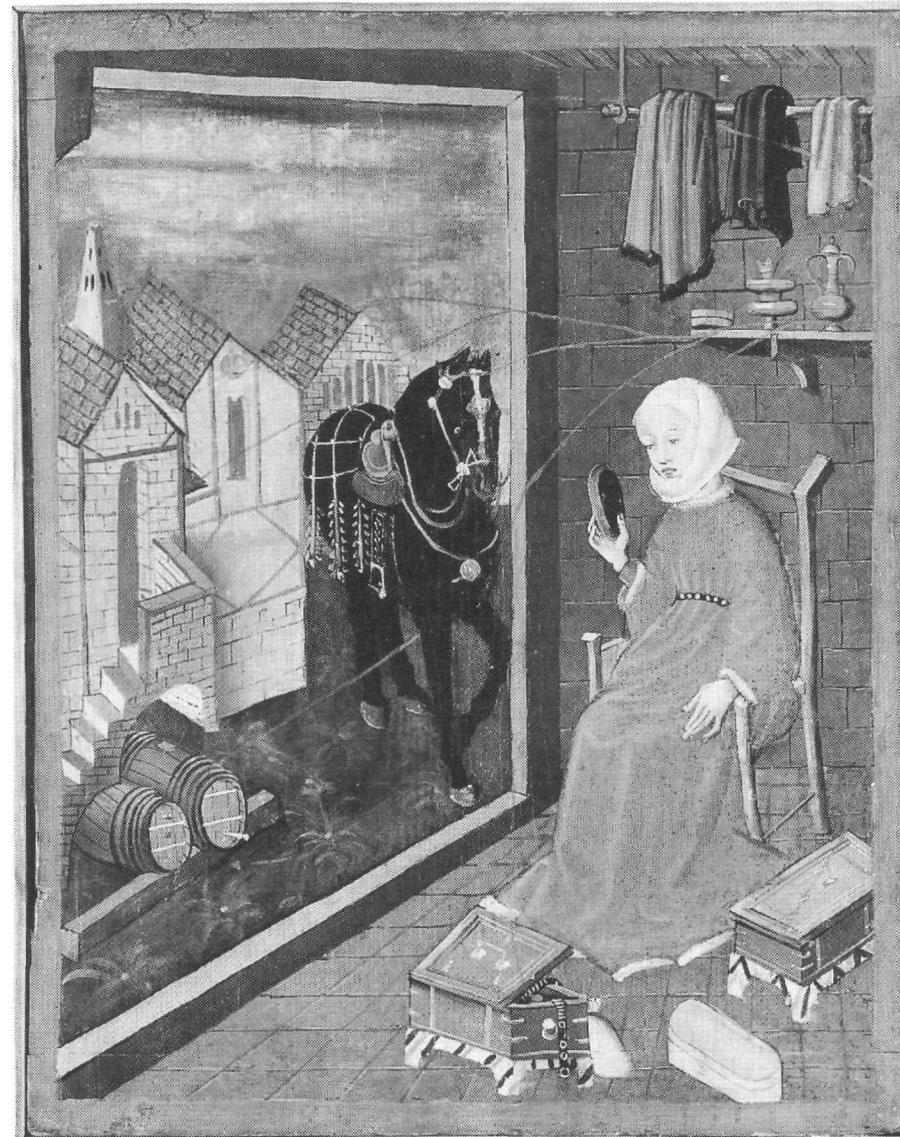


Abb. 3: Die *Evagationes Spiritus* einer jungen Frau mit dem Spiegel, gerichtet auf Schmuck und vornehmen Hausrat, auf Hab und Gut in Wohnhaus und Keller. Ölgemälde des frühen 15. Jahrhunderts im Christlichen Museum zu Esztergom (Gran) in Ungarn, vermutlich aus dem Raum von Wiener Neustadt stammend

⁹ A. Pigler, „*Evagationes Spiritus*“ (Egy képmagyarázat és adatok az Esztergomi Keresztény Múzeum festményeinek történetéz) (Eine Bilderklärung und Daten zur Geschichte der Gemälde des Graner [Esztergomer] christlichen Museums) (Archaeologiai Ertesítő 46. Jg., Budapest 1932/33, S. 121–136 und bes. Abb. 59 und 60) (Archäologische Mitteilungen ...).

¹⁰ A. Pigler, S. 124, nach J. Bergmann, *Pflege der Numismatik in Österreich*. SB der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Cl., Bd. XLI, Wien 1863, S. 63.

Alles in allem: auch hier sind es die sozusagen typischen Güter einer reichen Handelsfamilie in der Gedankenwelt der im Irdischen befangenen Frau. Kein Bezug auf „Gebet“ oder etwas anderes Metaphysisches im Zielbereich der *Evagationes Spiritus* ist auf diesem spätmittelalterlichen Bildwerke wahrscheinlich eben ost-österreichischer Herkunft aus dem Umland von Wiener Neustadt gegeben. Und doch setzt seine Komposition das „Wissen“ um ein Lehrhaftes zwischen „gutem“, dem

Gebet zugehörigen Denken und eben der Abmahnung vom „ausschweifenden“, sich nur dem Irdischen zuwendenden Denken voraus. Das Bild ist ja Wesenhaftes ausagender Teil eines Flügelaltares, mithin eines geistlichen „Programmes“. Es ist nicht bloße *genre*-Szenerie ohne metaphysischen Bezug *ex negativo* auf „Mahnen-des“, Religiös-Lehrhaftes.

Ein Spätmittelalterfresko zu Ptuj/Pettau in der historischen Untersteiermark

Solch eine unmittelbare Schau auf wiederum spätmittelalterlich Geistlich-„Erzählendes“ in der Beispielhaftigkeit des sinnennahe Dargestellten, pastoral Mahnenden ist wiederum in einem bisher nicht in diesem Sinne gedeuteten Fresko an der Nordwand der altehrwürdigen Propsteikirche St. Georg zu Ptuj/Pettau in der historischen Untersteiermark, heute im Landesteil Štajerska der Republik Slowenien, gegeben. Diese mehr als tausendjährige Kirche, deren Vor- oder Frühform wohl mit jenem in der *Conversio Bagoariorum et Carantanorum* (XI, 16) *ad Bettobiam* genannten Gotteshaus in der Mitte des 9. Jahrhunderts in Zusammenhang gebracht werden darf,¹¹ birgt an sich schon großartige Kunstdenkmäler aus der Romanik und eben auch aus der Gotik. Sie beanspruchen verständlicherweise auch das Interesse der slowenischen Kunsthistoriker mit Recht.¹² Für das uns hier besonders interessierende spätgotische Fresko fehlt es leider in den bisher vorliegenden Publikationen an guten Bildwiedergaben ebenso wie an zugänglichen Berichten über das unter der Übertünchung herausgeholte Spätmittelaltererbe und damit über das, was die Restauratoren für ihre Bildwiederherstellung als Grundlage hatten nehmen können.

Für den Volkskundler, dem es ja nicht wie notwendigerweise den Kunstwissenschaftlern um ästhetische Werte als Denkmäler künstlerischen Könnens in Stilfragen und Malerschulen, Gestaltungskraft und Farbgebung geht, sondern ausschließlich um das Ikonographisch-Ikonologische einer „programmierten“, nur religiösem Kunden dienenden Bildgestaltung und mit ihr um die Rezipierbarkeit durch ein „Volk“ von Beschauern und Betern, das belehrt werden soll eben mit den Mitteln des Schaubaren, des Pastoralen in der sinnlich im Sehen und Erkennen erfassbaren Umsetzung des Begrifflichen zu einem Begreifbaren, für diesen Volkskundler also ist der Bildinhalt auch hier zu Ptuj/Pettau das Entscheidende. Auf gar keinen Fall also die Frage nach der (hier übrigens kaum vorhandenen) künstlerischen Qualität.

Wenn wir hier nur eine in der Propsteikirche zum Verkauf aufliegende Farbbildpostkarte des hoch oben über den Arkaden der Nordwand „restauriert“ sichtbaren Freskowerkes aus dem (vermutlich mittleren) 15. Jahrhundert nehmen,¹³ so zeigt es sich auf den ersten Blick (Abb. 4), daß es sich keineswegs um eine Kreuzigungsszene



Abb. 4: Fresko der Zeit um 1430 an der Nordwandempore der Propsteikirche St. Georg zu Ptuj/Pettau, histor. Untersteiermark. Nach dort aufliegender Farbbildpostkarte

mit Christus als *Crucifixus* und Maria und Johannes als den (evangelienbezeugten) „Assistenzfiguren“ handelt. Wohl ist der *Crucifixus* mit Kreuznimbus um das im Tode geneigte Haupt (Joh. XIX, 30: *consummatum est*) die zentrale Gestalt. Maria unter Christi Rechter mit gefalteten Händen, Johannes ihr gegenüber, ein Buch in der Linken, den Zeigefinder der Rechten steil, wie belehrend, auf Jesus weisend im Sinne des Evangeliums (Matth. XXVII, 54; Mark. XV, 39) des dem römischen *Centurio* zugehörigen Ausspruches *Vere hic homo Filius Dei erat*. Beide Gestalten sind mit Rundgloriolen dem Heiland zugewendet. Unter dessen (übereinandergelagert durchbohrten) Füßen befindet sich der Schädel Adams. Dies nach sehr alter Überlieferung, derzufolge Golgotha als „Schädelstätte“ auch der Begräbnisort des Urvaters der Menschheit sei.¹⁴ Adam wird solcherart mit dem Blute des sterbenden Erlösers „getauft“. Rechts im Bilde, größer als Christus, als seine Mutter, als der Lieblingsjünger Johannes, steht der bärtige Apostelfürst St. Petrus im wallenden weißen Langkleide, ein Buch in seiner verhüllten Linken, einen übergroßen gotischen Schlüssel als Sinnzeichen des ihm von Christus selber verliehenen Primates in Kirche und Lehre nach Matth. XVI, 19. Mag sein, daß es sich hier um den Namenspatron eines Stifters, eines Propstes usw. handelt. Das geht aus dem Bilde nicht hervor, und es steht auch in keinem erkennbaren Zusammenhang mit der übrigen Bildgestaltung.

Die gesamte linke Bildseite (Abb. 4) nimmt nämlich eine Szenerie ein, die überhaupt nichts mit der üblichen, fast durchwegs evangelienbezogenen Kreuzigungs-

¹¹ H. Wolfram, *Conversio Bagoariorum et Carantanorum*. Das Weißbuch der Salzburger Kirche über die erfolgreiche Mission in Karantanien und Pannonien. Wien-Köln-Graz 1979, S. 54 zu *cap. XI: ... ecclesia ... dedicata ... ad Bettobiam ...*

¹² E. Cevc, *Nova umetnozgodovinska odkritja v Ptuj* (Zgodovinski časopis VI-VII, Ljubljana 1952/53 [= Kosov zbornik 1953]), S. 301;

F. Stele, *Gotško stensko slikarstvo v Ptuj* in *minoritska cerkev*. Sammelwerk: *Poetovio-Ptuj 69-1969. Zbornik razprav ob tisočdevetstoletnice*, Maribor 1969, S. 120-135. Doch hier handelt es sich nicht um die viel später, erst in den 80er Jahren aufgedeckten gotischen Fresken in der Propsteikirche.

¹³ Die auf der Rückseite vermerkte Bildkartenbeschriftung „Gotische Freske, 14. Jahrh.“ (slowenisch und deutsch) gibt mit Sicherheit ein viel zu frühes Datum an. Weitere Vermerke (Bildautorschaft, Reprovorbereit usw.) fehlen.

¹⁴ W. Molsdorf, *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*. 2. Auflage, Leipzig 1926, Nachdruck Graz 1968, no. 409, S. 64 f.

darstellung zu tun hat; auch nicht mit jener der im Spätmittelalter als Typus sehr verbreiteten „Kreuzigung im Gedränge“, dem „volkreichen Calvarienberg“ u. ä.¹⁵ Handelte es sich nur um den einen, eher als jugendlicher Mann dargestellten, zu Füßen des Gekreuzigten unterhalb von Maria mit gefalteten Händen und erhobenem Antlitz knienden Beter, so könnte man vielleicht noch an einen *donator*, Stifter, *ex voto*-Beter denken. Das aber verliert die Wahrscheinlichkeit, wenn man die (mindestens sechs) Gestalten hinter ihm mit ihren zum Gebet gefaltet erhobenen Händen betrachtet. Es sieht aus wie sonst fast nur auf Renaissance- und Barockepitaphen und auf Motivbildern noch des 18. Jahrhunderts, wo es sich eben um eine „Familie“ handelt.

Da ist zunächst ein älterer Mann mit dunklem Bart und braunem, bis zur Schulter reichendem Haar in rotem Langkleide. Hinter ihm eine (wohl seine) Frau mit wahrscheinlich pelzbesetzter Haube, kniend im hellgrünen Langkleide. Dahinter wiederum in einer Reihe mindestens vier junge Menschen, doch wohl die Kinder des vor ihnen knienden und betenden Elternpaares. Aber über diesem, vom ersten Beter bei Christus und Maria ganz deutlich durch einen Abstand getrennt, ist eine Szenerie von „Realwerten“ dargestellt: ein aus Stein gemauertes Haus; ein zweites, mit roten Ziegeln gedeckt, durch dessen Öffnung in auffälliger Höhe und Breite vier hölzerne Fässer sichtbar werden. Sie sind kaum anders deutbar als die „Keller-Habe“ der darunter Knienden. Und wiederum darüber ein steinernes Haus, ziegelgedeckt, davor geöffnet eine große Truhe mit unverkennbarem Inhalt an Münzen als Schatz und einem nicht mehr mit freiem Auge aus der großen Abstandsweite erkennbaren Ziergefäß in Schüsselform.¹⁶

Danebengestellt wieder ein Stall mit gleich zwei Rössern, einem Schimmel und einem Braunen, vor einer hölzernen Futterkrippe. Es ist für mich schlechthin unverständlich, hier zu urteilen, daß „der Maler fesselnd, anziehend (slowen. *mikavno*) aufmerksam gemacht habe auf den Reichtum des Stifters (*donator*) an Häusern und Gehege, in denen Gefäße, Vieh und Geldtruhen abgebildet“ seien.¹⁷

Der Irrtum kam wohl dadurch zustande, daß die zugehörigen (vermutlich auch hier roten) Gedankenlinien der *Evagationes Spiritus* bei der Aufdeckung des Freskobildes zu Ptuj/Pettau in der Mitte unserer 80er Jahre überhaupt verblaßt oder nur noch in Resten vorhanden waren. Die hatten der Restaurator oder sein Collegium möglicherweise nicht mehr als wesenhaft bedeutsame Sinnzeichen erkennen können. Vielleicht hatte man sich deswegen auch nicht zum Nachzeichnen veranlaßt gefühlt. Das freilich kann nur ein – allerdings nicht primär mir obliegendes – Gespräch eben

¹⁵ E. Roth, Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Kunst des Spätmittelalters. Berlin 1958. Vgl. insgesamt zum Stichwort „Kreuzigung“ E. Lucchesi-Palli – G. Jászai, Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. II, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1970, Sp. 606–642.

¹⁶ Das ließ sich erst aus einer mir freundlich zur Verfügung gestellten Detailaufnahme mit einem Teleobjektiv erkennen, wie sie mir Frau Dr. Ingrid Flor (Graz) am 11. Jänner 1993 zeigen konnte. Dafür sei ausdrücklich gedankt.

¹⁷ J. Höfler, Freske v cerkvi sv. Jurija v Ptuju (Varstvo spomenikov 30, Ljubljana 1988, S. 59–73, bes. S. 71); das wird im gleichen Jahre 1988 wiederholt: derselbe, Ob novih odkritjih srednjeveških fresk v mestni župnijski cerkvi sv. Jurija v Ptuju. Preliminarna opazanja in ugotovitve (Casopis za zgodovino in narodopisje, Maribor, Jahrgang 1988, Heft 1, S. 31–49, 3 Abb. [unter denen sich aber nicht das hier zu besprechende befindet]). Recht behält der Verfasser, daß unser Fresko „kein qualitativvolles Werk“ sei. Er spricht es einem Maler „in der Nachfolge der Murtaler Schule und der Zeit um 1430 oder sogar 1440“ zu.

mit den Restauratoren, und dies vielleicht an Hand von Erstaufnahmen unmittelbar nach der Aufdeckung des Freskobildes, klären.¹⁸

Die *realia* als Sinnbilder irdischer Habe in den Gedanken der „schlechten“ Beter vor den Hinwendungen des Geistes zu Gott als Heiland und Retter im Jenseitigen sind meines Erachtens untrüglich deutlich. Sie sind durch graphische Vorlagen, die man doch wohl auch für die Bildkonzeption zu Ptuj/Pettau annehmen muß und wie wir sie selber in einem so auffallend ähnlichen Beispiel beigebracht haben (Abb. 2), so gesichert, daß ein weiterer Zweifel an der Primäraussage dieser bisher vorgebrachten Bildwerke als Fresken wie als Tafelbild des 15. Jahrhunderts kaum noch möglich sein dürfte. Im übrigen aber sind diese drei „altösterreichischen“ Bildwerke zu Polling, zu Wiener Neustadt bzw. nunmehr Esztergom und hier zu Ptuj/Pettau in der historischen Untersteiermark mit ihren Verbindungen zu Gedankengut, Pastoralpraxis und „Kunstgestaltungen“ zwischen dem Spätmittelalter und noch dem „Volksbarock“ so sehr in die Erscheinungen der „Volksfrömmigkeit“ eingebettet, daß sie auch deutlich Nahverwandtschaft zu den entsprechenden Denkmälern andernorts in Mittel- und Westeuropa bis in den skandinavischen Norden erkennen lassen. So hatte ja auch mein 1982 verstorbener Freund Robert Wildhaber in seinem 1968 weitausgreifenden, unsere besonderen Mahnbildtypen kenntnisreich herausstellenden Aufsatz¹⁹ den geistigen Nährgrund wie eine Vielzahl daraus erwachsener geistlicher Bildgestaltungen eindrucksvoll vorgeführt. Nur knapp mögen Wildhabers Ergebnisse, die nur zwei der von mir nachgetragenen Beispiele (Polling, Ptuj/Pettau) noch nicht kennen, hier wiederholt werden.

Wildhaber betont die früh erkennbare Verwandtschaft unseres Themas mit der vor allem in Holzschnitten verbreiteten reichen spätmittelalterlichen *ars moriendi*-Literatur. So, wenn der Teufel dem Sterbenden seine irdischen Güter zeigt, als da sind: Wohnhaus und Reitpferd, Schatztruhe, Geldsäcke und Weinfässer (Wildhaber, Abb. 1). Da nimmt es nicht wunder, wenn etwa ein Bild im Leprosenheim St. Bartholomaeus bei Einbeck in Niedersachsen dem Munde des „schlechten Beters“ ein Schriftband mit dieser Inschrift entflattern läßt: *Domine Jesu, da mihi dona temporalia*. Das aber sind: eine Geldtruhe, eine nackte Frau, eine andere mit Kind und ein gezäumtes Pferd (Wildhaber, Abb. 5). Wieder andere Bildgestaltungen haben sich in Südfrankreich erhalten. Ein besonders einprägsames Fresko (Wildhaber, Abb. 6) findet sich zu Kaldby auf der dänischen Insel Mön. Stilisiert sind hinter dem „schlechten Beter“, der (vermutlich aus Symmetrie zum „guten Beter“) auch einen Rosenkranz in den gefaltet erhobenen Händen hält, die *dona temporalia* durch einen Rock, eine Truhe, ein Faß und ein Pferd wiedergegeben. Zu ihnen führen denn auch die Gedankenlinien nach rückwärts und damit weg vom Gekreuzigten, dessen fünf Wunden die andächtigen Gedanken des „guten Beters“ in ausgeprägt wiedergegebenen Linien erreichen. Noch um 1500 hat der schwedische Maler Albertus Pictor (gest. um 1509) drei solcher „erzählender“ Bilder in der schwedischen Provinz Uppland gemalt (Wildhaber, Abb. 8).

Das Motiv ist mit kennzeichnenden und in sich erstaunlich „gleich“ bleibenden Einzelheiten also weit über Europa hin verbreitet. So schließt sich das altuntersteirische Fresko zu Ptuj/Pettau aus dem frühen 15. Jahrhundert an ein nicht

¹⁸ Ein diesbezügliches Gespräch will mein verehrter Kollege Prof. Dr. Emilijan Cevc, Ljubljana, unmittelbar in Ptuj führen (freundliche Briefmitteilung vom 11. November 1992).

¹⁹ Siehe oben Anm. 3.

unbeträchtliches Verbreitungsgebiet eines zur Bildaussage gewordenen Gedankens der pastoralen Mahnung vor der *vanitas* alles Diesseitigen an; ein Thema – um mit Robert Wildhaber zu sprechen –, „nicht wegzudenken bei der Sozialerziehung und der Formung der Volksfrömmigkeit“²⁰.

Kleine Ausschau nach Südtirol

Es gibt gewiß noch manche Beispiele unseres Lehrthemas der „Mahnbilder“. Sie mögen ob ihres zumeist wohl nicht sonderlich hohen „Kunstwertes“ in diesen oder jenen Grafiksammlungen liegen. Manche sind wohl auch unter Kalktünche verborgen, die man nachtridentinisch über so viele Fresken gezogen hatte, weil man die Zeugnisse einer spätmittelalterlichen Volksfrömmigkeit in der nicht mehr geliebten, gelegentlich auch als „theologisch bedenklich“ erachteten Formensprache bis in die Barockepoche hinein regelrecht zu verdrängen bemüht blieb.²¹ Wenn aber durch Finderglück und Restauratorenkunst unserer Zeit solch ein Bild unter der Kalküberstreichung wieder vor unsere Augen tritt, kann es ihm ergehen wie unserem Fresko zu Ptuj/Pettau. Es wird – allerdings nur vorübergehend – sogar ausdrücklich mißdeutet. Auch dafür noch ein altösterreichisches Beispiel. Diesmal aus dem Herzen Südtirols.

Frau Dr. Ingrid Flor, Graz, Kunsthistorikerin und eng vertraut mit Fragen der Liturgiewissenschaft und der abendländischen Mystik, gelang der Fund eines – leider weitgehend zerstörten – Mauerbildes der Zeit um 1400 in der an Fresken so erstaunlich reichen St.-Georgs-Kirche zu Schenna ob Meran. Geblieben ist ein *crucifixus* ohne sein im Sterben nach rechts geneigtes Haupt. Unter seinen übereinandergengelagerten Füßen knien zwei Gestalten: ein Mann, die Hände gefaltet, eine besondere Art Zimmermannsbeil über der linken Schulter. Hinter ihm ein (wohl sein) Weib im Langkleid, das Haupt von einem Tuch verhüllt. Von beiden Knienden flattern schmale Inschriftbänder auf; vor dem Beter der Text *domine exaudi orationem meam et clamor meus ad te* (veniat) nach Psalm 102,2 (alte Zählung 101,2). Ob die Inschrift über der Frau: *venite benedicti in regno (?) Patris* die Abkürzung des Evangelienverses bei Matth. 25,34 ist, bleibt vorerst unsicher. Über den beiden Betern, jedoch unter der ans Kreuz geschlagenen Linken des Erlösers die Brustbilder dreier nimbiertes Engel über ihrem doppelzeiligen Lobgebet: *Domine laudamus te benedicimus/te adoramus te glorificamus te*. Immerhin drei Gebetstexte also. Entscheidend jedoch sind vier zwischen dem Munde des Beters und der Fußwunde

Christi wie (am Drei-Engel-Chor vorbei) dem Wundmal der Linken. Zwei andere verlieren sich im faltenreichen geknoteten Lententuche des Gekreuzigten. Sie sollten wohl zunächst die Seitenwunde des Heilands berühren. Das Rot der verhältnismäßig dick gezogenen Linien legte in einer ersten Bildausdeutung eine Verbindung zur Mystik nahe.²² Eine Vision der Mystikerin Gertrud von Helfta (1256–1301/02) besagt: *Als sie so tat, begannen aus den fünf Wunden in mächtigem Schwall fünf Bäche der Gnade und des Heils hervorzubrechen; sie ergossen sich über und über und durch die gesamte Kirche und reinigten diese von allen Makeln der Sünde*.²³ Doch geht es hier im Fresko von etwa 1400 ausschließlich um wirkliche Gebetstexte. Die roten Linien können nicht Blutstrahlen sein. Sie sind unverkennbar die „Gedankengänge“ des andächtigen Beters, der sich unmittelbar an die Wundmale des Herrn wendet. Ihm gegenüber, auf der anderen, hier freilich fast völlig zerstörten Seite des Kreuzigungsbildes, sind nur noch ein nicht lesbares Inschriftstück und der Kleidersaum einer vermutlich ebenfalls knienden Gestalt zu sehen. Deren „Gedankenlinien“ aber müssen, vom Bildtypus her gesehen, eben im Szenenkontrast des „Mahnbildes“ auf die *dona temporalia* gegangen sein. Frau Dr. Flor und ich sind uns nach langen Betrachtungen ihrer ausgezeichneten Farbbildaufnahmen einig, daß St. Georg in Schenna ein weiteres, bisher nirgends als solches erkanntes Bild vom „guten und vom schlechten Gebet“ in der Zeit um 1400 gezeigt haben mußte. Ein Beispiel mehr im Südosten des deutschen Sprachraumes, in Altösterreich.

²⁰ Ebd. S. 72. – „Gedanken“, ob Wunsch, Bitte oder auch Begierde, durch klar gezogene Striche in ihrer Zielrichtung erkennen zu lassen, bleibt ein Darstellungsmittel noch bis hin zu Hieronymus Bosch (1451–1516). So etwa in seinem Spätwerk des Triptychons zu Lissabon „Die Versuchung des heiligen Antonius“, vermutlich im Auftrag des Antoniterklosters mit seinem Spital in der Heimatstadt des H. Bosch, 's-Hertogenbosch, geschaffen. Als letzte Versuchung des Wüsteneremiten Antonius bietet ihm der Teufel eine nackte Frau an, die mit ihrer Rechten auf ihre *vulva* weist. Der schmerzbäuchige Teufel, halb Mensch, halb Tier, sieht seinen Verführungskünsten zu. Von seinem Geschlechtsteil reichen deutlich gezeichnete „Begierde“-Fäden zum Unterleib des Weibes. Vgl. H. Goertz, Hieronymus Bosch mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg, 1977, letzte Auflage 1990, Bild S. 101 zum Text auf S. 102.

²¹ Vgl. dazu als ein besonders kennzeichnendes Beispiel aus der Steiermark und aus Kärnten im gleichen 15. Jahrhundert: L. Kretzenbacher, Die „Vierundzwanzig Ältesten“. Südostalpine Zeugnisse zu einem Kultmotiv aus der Apokalypse (Carinthia I, 151. Jg., Klagenfurt 1961, S. 579–605, 4 Abb.).

²² I. Flor, Die gotischen Fresken in der Fronbogenwand von St. Prokulus zu Naturns in Südtirol. Zur Bildersprache der Mystik im späten Mittelalter. Sammelwerk: Geschichtsforschung in Graz, FS zum 125-Jahr-Jubiläum des Instituts für Geschichte der Karl-Franzens-Universität Graz, hg. von H. Ebner–H. Haselsteiner–I. Wiesflecker-Friedhuber, S. 43–64, bes. Abb. 7, S. 64.

²³ Ebd., S. 50, nach J. Lanczkowski, Gertrud die Große von Helfta. Gesandter der göttlichen Liebe (Legatus divinae pietatis), Heidelberg 1989, S. 291 f.