



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Studien zur Bauplastik der Wallfahrtskirche
Maria Straßengel in der Steiermark“

Verfasser

Kristóf Viola

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im November 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 315
Kunstgeschichte
Ao. Univ. Prof. Dr. Mario Schwarz

Meinen Eltern

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Geschichte	6
3. Die Frage der Bedeutung Rudolfs des IV. von Habsburg für den Bau von Straßengel	12
4. Der Bezug zur Zisterzienserarchitektur	16
5. Forschungsgeschichte	18
6. Beschreibung des Kirchenbaus	20
6.1. Der Innenraum	20
6.2. Die Fenster	22
6.3. Fensterrosen	23
7. Die Portale der Wallfahrtskirche	25
7.1. Das Westportal	25
7.2. Das Südportal	26
7.3. Die Portale und ihr Umfeld	27
7.4. Schlussbetrachtung der Portalarchitektur	31
8. Die reliefierten Tympana des West- und Südportals	33
8.1. Beschreibung des Verkündigungsreliefs	33
8.2. Beschreibung des Beweinungsreliefs	35
8.3. Vergleich der beiden Reliefs	36
8.4. Die Ikonographie des Verkündigungsreliefs	36
8.5. Die Ikonographie des Beweinungsreliefs	43
8.6. Der Figurenstil der Tympanonreliefs	49
8.7. Zur Datierung der Straßengeler Portaltympana	57
9. Die skulpturale Ausstattung des Innenraumes	59
9.1. Der Schlüssel zur Beschriftung der Plastiken	59
9.2. Die Schlusssteine	59
9.3. Beschreibung der Wandkonsolen im Inneren der Kirche	62
9.3.1. Die Wandkonsolen mit Evangelistensymbolen	63
9.3.2. Die Wandkonsolen mit Blattmasken	66
9.3.3. Die Hirschkonsole	67
9.4. Kapitelle mit figürlichen Darstellungen	67
9.5. Kapitelle mit rein vegetabilem Dekor	69
9.6. Zum Stil der figuralen Bauplastik im Kircheninneren	69
9.7. Die Verbindung der steirischen Bauplastik mit den Parlern	73
10. Der Turm der Wallfahrtskirche Maria Straßengel	76

10.1. Zum Erhaltungszustand des Turmes	79
10.2. Zur Form des Turmes von Straßengel	79
11. Die Kopfkonsolen am Turm	83
11. 1. Der Stil der Kopfkonsolen.....	87
12. Schlussbetrachtung	90
Abstract (Deutsch)	93
Abstract (Englisch)	95
Bibliographie	97
Abbildungen	108
Abbildungsnachweis	160
Lebenslauf	162

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit widmet sich der Fragestellung der Werkstätten, die am Bau der Wallfahrtskirche Maria Straßengel und in erster Linie ihrem reichen skulpturalen Schmuck beteiligt waren.

Der Baubeginn ist mit dem Feste Maria Empfängnis 1346 urkundlich bekannt. Die Arbeiten am dreischiffigen Hallenbau sind zum Zeitpunkt der Weihe im Jahre 1355 wahrscheinlich größtenteils abgeschlossen, die Errichtung des schlanken Turmes wird um 1365/66 zu Ende gebracht worden sein. Wir befinden uns also in einer Zeit, in der der ehrgeizige Herzog Rudolf IV. von Habsburg bedeutende Künstler an den Wiener Hof bringt und die ‚Herzogswerkstatt‘ damit beauftragt, St. Stephan einem Bischofssitz würdig auszugestalten. Mit dem Michaelermeister begann kurz davor – wie an mehreren europäischen Höfen – der Einzug des sog. Internationalen Stils in Wien.

Die architektonische Form des Baues wurde in der Literatur bereits ausgiebig behandelt, doch ist der reiche florale und figurale Schmuck, der sich an Wandkonsolen, Schlusssteinen und Pfeilerkapitellen im Kircheninneren erhalten hat, noch keiner näheren Untersuchung unterzogen worden. Genauso verhält es sich mit den zwei qualitativ sehr hochwertigen Portalen an der West- und Südfassade, die über Tympanonreliefs verfügen, die aus ikonographischer Hinsicht überaus bemerkenswert sind und deren Figurenstil mehr Fragen als Antworten aufwirft. Hinzukommen noch 21 Kopfkonsolen und 8 Figuren, die am Turm angebracht sind.

Dieses ausgesprochen reiche Ensemble soll in Folge eingehend analysiert werden. Anhand von Vergleichen mit zeitgleich entstandenen Bauten und Kunstwerken soll mit Hinzuziehung der Vorschläge anderer Autoren der stilistische Ursprung der Straßengeler Bildhauer näher definiert werden, wobei sich bei der Behandlung der Tympanonreliefs vor allem die Charakterisierung der Ikonographie als wichtiger Ansatz herausstellen wird.

2. Geschichte

Der Bestand der Ortschaft Straßengel im Murtal reicht urkundlich bis in das 9. Jahrhundert, wenn man voraussetzt, dass die Bezeichnung *Strazzinolum* mit dem heutigen Straßengel gleichzusetzen ist. Die erste Erwähnung des Ausdrucks „duo loca ad Strazinolum“ ist als Orientierungsangabe in einem Majestätsbrief König Ludwigs II. (des Deutschen) vom 20. November 860¹ zu finden, in dem er der Salzburger Kirche auf Bitte des Erzbischofs Adalwin Besitztümer zu Eigen übergibt, die das Erzstift früher durch königliche Gunst oder von anderer Seite als Benefizium oder Lehen besessen hatte.²

Die nächste urkundliche Nennung fällt bereits in die Mitte des 12. Jahrhunderts, als allerdings keine Kirche, sondern ein Hof (villa) in *Strazzindel* Erwähnung findet.³ Diese Urkunde aus dem Jahre 1147 beschreibt die testamentarische Übertragung von Straßengel an das Zisterzienserstift Rein durch den Traungauer Markgrafen Otakar III. von Steiermark.⁴ Das Zisterzienserstift Rein war erst vor kurzem gegründet worden und mit Mönchen des Zisterzienserstiftes Ebrach besetzt worden, als es Straßengel bestätigt bekam.⁵ Es ist anzunehmen, dass spätestens zehn Jahre darauf, im Jahre 1157, eine wahrscheinlich hölzerne Marienkapelle auf dem ins Murtal hineinragenden Hügel, dem Ort der heutigen gotischen Wallfahrtskirche, errichtet wurde.⁶ Grund für diese Annahme gibt uns der Umstand, dass

¹ Salzburger Urkundenbuch, 2, 1916, S. 40.

² Vgl. Fritz Posch, Die duo loca ad Strazinolum des Erzbistums Salzburg vom Jahre 860, die Burg Helfenstein und das Zisterzienserstift Rein, in: Paulus Rappold (Hg.), Stift Rein 1229-1279. 850 Jahre Kultur und Glauben. Festschrift zum Jubiläum, Rein 1979, S. 157 ; Dehio Steiermark 1982, S. 547 ; Karl Weiss gibt in seiner Beschreibung der Geschichte des Wallfahrtsortes Straßengel eine weitere Nennung des Ortes Strazinolum aus dem Jahre 982 an, deren Quelle er jedoch nicht nennt, vgl. Weiss 1858, S. 95-96.

³ Vgl. Weiss 1858, S. 96.

⁴ Vgl. Woisetschläger-Krenn 1982, S. 547 ; Brucher 2000, S. 252.

⁵ S. Weiss 1858, S. 96.

⁶ Vgl. Brucher 2000, S. 252 ; Weiss 1858, S. 96.

Otakar ein Gnadenbild Mariens von seiner Reise nach Mailand mit sich genommen hatte und dieses in Straßengel zur Verehrung Aufstellung fand.⁷

Die nächste urkundliche Nennung Straßengels, in der Erzbischof Eberhard II. von Salzburg dem Stift Rein das Eigentum des Hofes *Strazille* bestätigt, stammt aus dem Jahre 1208 und erwähnt bereits eine Kapelle.⁸

Für die stetig wachsende Beliebtheit des Marienwallfahrtsortes war jenes Ereignis von großer Bedeutsamkeit, deren Legende nach „im Jahre 1255 Hirten auf einem Tannenbaume vor der Kirche ein wundertätiges aus dem Stamme einer Eiche herausgewachsenes Kruzifix erblickt haben.“⁹ Dieses Wurzelkreuz stellte neben dem Gnadenbild Mariens den bedeutendsten Besitz des Wallfahrtsortes dar und trug gleich nach seiner Auffindung erheblich dazu bei, dass Stiftungen das Vermögen der Kapelle vermehrten und mehrere Bischöfe die Kapelle mit Ablassbriefen ausstatteten.¹⁰ Wo diese erste Kapelle gestanden hat, ob sie bereits vor dem gotischen Neubau einem größeren Bau gewichen ist, um den wachsenden Zustrom an Wallfahrern aufnehmen zu können und aus welchem Material sie gebaut wurde, ist auf Grund mangelnder Quellen und archäologischer Ausgrabungen nicht zu klären. Das einzige Relikt des Vorgängerbaus scheinen zwei romanische Säulen mit Würfelkapitellen gewesen zu sein, die Karl Weiss und Johann Graus im 19. Jahrhundert noch zum Inventar der Kirche zählen und auf Grund ihrer Höhe mit einer Mensa aus Stein in Verbindung bringen.¹¹

⁷ Vgl. Weiss 1858, S. 96.

⁸ Vgl. Dehio 1982, S. 547 ; Brucher 2000, S. 252 ; Weiss bemerkt und dem schließt sich auch Graus an, dass die Reiner Äbte im selben Jahr um die Erlaubnis des Salzburger Erzbischofs baten, gottesdienstliche Handlungen in Straßengel zu verrichten, dazu s. Weiss 1858, S. 96 ; Graus 1883, S. 43 ; Im Gegensatz dazu ist bei Woisetschläger und Krenn zu lesen, dass Rein bereits 1157 die Erlaubnis zur Gottesdienstlichen Feier erhielt, und zwar von Erzbischof Eberhard I. von Salzburg, vgl. Woisetschläger-Krenn 1973, S. 25.

⁹ Im Rahmen einer Feier löste Abt Rudolf v. Landelier in Gegenwart des Erzbischofs von Salzburg und des Bischofes von Seckau das Kreuz vom Baume und übertrug es in die Kirche. S. Weiss 1858, S. 97 ; Dieses sog. Wurzelkreuz wird bis heute in der Kirche aufbewahrt (Anm. des Autors).

¹⁰ Vgl. Weiss 1858, S. 97.

¹¹ Vgl. Weiss 1858, S. 98 ; Graus 1883, S. 28-29, Abb. auf S. 29. ; Die Säulen fanden seither in der Literatur keine Erwähnung (Anm. des Autors).

Den Grundstein für den gotischen Neubau legt der Reiner Abt Hertwig von Emerberg¹² am Feste Maria Empfängnis des Jahres 1346, jedoch sind uns sonst keine Details zum Akt der Grundsteinlegung bekannt.¹³

Im Jahre 1348 widmen die Brüder Markus und Johannes Zeyricker aus Wien – beide Konventualen des Stiftes Rein – die Einkünfte von einem Haus am Hohen Markt in Wien und von mehreren Weingärten unter anderem für ein ewiges Licht in den Abseiten *unser vrouwechapelle zu strazzingel*, wobei in der betreffenden Urkunde Abt Hertwigs betont wird, dass die Brüder und *ir vreund mit iren guet getrewlichen geholffen haben zu pawen*.¹⁴ Die Bedeutung der Brüder Zeyricker als Stifter für den Bau der Wallfahrtskirche wird in der Fachliteratur oft betont, wobei vor allem Johannes Zeyricker für mehrere Jahre Einfluss nehmen konnte, da sein Bruder bereits 1349 von der Pest hinweggerafft wurde.¹⁵

Brucher und Bacher sind der Überzeugung, dass der Chor der Kirche bereits 1349 vollendet gewesen sein muss, da in diesem Jahr Abt Hertwig eine Stiftung einer täglichen Messe mit einem ewigen Licht durch Wilhelm von Radstatt und seinem Onkel Thomas von Schladming und eine ähnliche Stiftung von Nikolaus dem Ploder beurkundete.¹⁶ Nach dem Tod Abt Hertwigs 1349 führte sein Nachfolger Seifried von Waldstein den Bau weiter, der zu dieser Zeit wahrscheinlich auch wegen der europaweit wütenden Pest zum Stillstand gekommen war. Dem Diplomatarium Runense zufolge war der Kirchenbau im Jahre 1349 bis zur Fensterhöhe fertig gewesen.¹⁷ Die Weihe

¹² Hertwig nacione de Grecz („von Emerberg“) c.1331 bis 1349; s. P. Alanus Lehr (1709-1773), *Collectaneum seu Diplomatarium Runense*, Stiftsarchiv Rein (Abschrift im St.LA), I, S. 628 ; Vgl. Martin Wild, *Die Äbte von Rein*, in: Paulus Rappold (Hg.), *Stift Rein 1229-1279. 850 Jahre Kultur und Glaub. Festschrift zum Jubiläum*, Rein 1979, S. 52.

¹³ Quelle ist der Äbte-Katalog verfasst von Abt Angelus Mausen (1399-1424), vgl. Weiss 1858, S. 98 ; Graus 1883, S. 43; Woisetschläger-Krenn 1973, S. 25 ; Wagner-Rieger 1978, 65 ; Brucher 2000, S. 252.

¹⁴ Vgl. Weiss 1858, S. 98 ; Grill 1966, passim ; Grill 1967 passim ; Bacher 1979, S. 114 ; Brucher 2000, S. 252 ;

¹⁵ Vgl.

¹⁶ Vgl. Brucher 2000, S. 252 ; Bacher 1979, S. 114 ; Brandtner 1993, S. 26.

¹⁷ P. Alanus Lehr (1709-1773), *Collectaneum seu Diplomatarium Runense*, Stiftsarchiv Rein (Abschrift im St.LA), I, S. 628 ; vgl. Grill 1966, S. 19 ; Bacher 1979, S. 114.

erfolgte durch den Seckauer Bischof¹⁸ am Feste Maria Geburt, am 7. September 1355.¹⁹ Es wird in der Literatur im Allgemeinen angenommen, dass zu diesem Zeitpunkt die dreischiffige Hallenkirche weitgehend fertig war und der Turm bis zum Jahre 1366 errichtet wurde.²⁰ Woisetschläger und Krenn begründen diese Datierung wie folgt: „Es folgte der Ausbau des Turmes, dessen Abschluss mit der Aufstellung eines Dreikönigsaltars in der Apsis unter dem Turm im Jahre 1366 anzunehmen ist.“²¹ Dieser Dreikönigsaltar ist aus einer Ablassspende bekannt, den der Bischof Ulrich von Seckau am 15. November 1366 allen jenen gewährt, die einer heiligen Messe an diesem Altare beiwohnen. Graus ist der Ansicht, dass der Bischof den Altar an jenem Tag konsekriert haben muss.²² Bacher ist auch der Ansicht, dass der Turm 1366 bereits fertiggestellt war, da in dem vorherig genannten Ablassbrief bereits von der Erhaltung des Baus die Rede ist.²³

Fast ein Jahrhundert lang gibt es keine nennenswerten Nachrichten über das weitere Schicksal der Kirche. Um 1455 unternimmt Abt Hermann mehrere Neuerungen an der Kirche indem er eine zweigeschossige Kapelle mit Glockenturm in der nordwestlichen Ecke anbauen lässt.²⁴ Diese Kapelle wird später zur heutigen Muttergotteskapelle, und das obere Geschoß zur Friedrichskapelle, da die Erbauung der Kapelle in die Regierungszeit Kaiser

¹⁸ Brandtner ist der Meinung, dass der in der Literatur oft mit Ulrich III. von Seckau gleichgesetzte Bischof in Wirklichkeit sein Vorgänger, Rudmad von Seckau, gewesen sein muss, der zum Zeitpunkt der Weihe noch am Leben war. Siehe dazu: Brandtner 1992, S. 26.

¹⁹ P. Alanus Lehr (1709-1773), *Collectaneum seu Diplomatarium Runense*, Stiftsarchiv Rein (Abschrift im St.LA), I, S. 690 ; vgl. Martin Wild, *Die Äbte von Rein*, in: Paulus Rappold (Hg.), *Stift Rein 1229-1279. 850 Jahre Kultur und Glaub. Festschrift zum Jubiläum*, Rein 1979, S. 52 ; Stadlober 1996, S. 46 ; Brucher 2000, S. 36.

²⁰ Vgl. Dehio Steiermark 1982, S. 547 ; Brandtner 1993, S. 26.; Brucher 2000, S. 252-253.

²¹ Woisetschläger-Krenn 1973, S. 25 ; Wieso der Altar genau in der Nordapsis unter dem Turm Aufstellung gefunden haben soll, geben Woisetschläger und Krenn nicht an. Da er heute nicht mehr besteht und alle heutigen Altäre der Kirche in oder nach der Barockzeit entstanden sind, ist es nicht nachvollziehbar, wieso der Altar nicht in der Südapsis gestanden haben könnte und der Bau des Turmes sich noch weiter erstreckt haben könnte.

²² Vgl. Graus 1883, S. 44 ; Brandtner 1993, S. 27.

²³ S. Bacher 1979, S. 114.

²⁴ S. Dehio Steiermark 1982, S. 547 ; Weiss 1858, S. 99.

Friedrichs III. fällt. Neben der Friedrichskapelle entstehen um 1723 die barocke Annakapelle und die daran anschließende Sakristei. Der Turm über der Friedrichskapelle wird 1828 noch erhöht.²⁵

Die westlichsten drei Joche werden von einer gemauerten Empore überspannt, die erst im 15. Jahrhundert eingefügt wird. Wagner-Rieger vermutet, dass die Empore als Platz des Landesfürsten im Gotteshaus gedient haben könnte, zumal Friedrich III. 1455 im Anschluss daran im Norden die zweigeschoßige Kapelle mit Turm errichten ließ.²⁶

Die Jahreszahlen 1597 am vierten nördlichen Mittelschiffpfeiler und 1599 am Schlussstein über dem Musikchor sowie die Jahreszahl 1706 am Glockenturm beziehen sich laut Bacher wahrscheinlich auf Restaurierungsarbeiten, die vielleicht durch Elementarereignisse wie Blitzschlag notwendig geworden waren.²⁷

Archivalische Mitteilungen, wie eine Anmerkung auf einer Glaserrechnung, über Schäden und Hagelschlag aus dem Jahre 1697 lassen die Vermutung zu, dass zu diesem Zeitpunkt die Glasscheiben an der Wallfahrtskirche ausgebessert werden mussten.²⁸

Eine weitere sichere Mitteilung über Beschädigungen ist aus dem Jahre 1748 bekannt, als nämlich ein Blitzschlag den Zierturm, das Dach, Fenster und drei Altäre beschädigt hatte.²⁹

Es fanden Ausbesserungen des gotischen Turmes in den Jahren 1868 bis 1870 statt und eine Innenrestaurierung zwischen 1884-1885.³⁰ Der Turm

²⁵ Vgl. Dehio Steiermark 1982, S. 547.

²⁶ Vgl. Wagner-Rieger 1978, S. 66.

²⁷ Bacher 1979, S. 114, Anm. 14.

²⁸ Stiftsarchiv Rein, Sch. „Probstei Straßengel“, Anmerkung von Propst Wolfgang auf einer Glaserrechnung vom Jahre 1697, dass durch „Schauer“ großer Schaden entstanden sei und zahlreiche Scheiben ersetzt werden mussten. Siehe Bacher 1979, S. 114, Anm. 14.

²⁹ Stiftsarchiv Rein, P. Alanus Lehr, Diarium MDCCLIII, S. 93 (non vidi) ; vgl. Bacher 1979, S. 114, Anm. 15.

³⁰ Graus beschreibt, dass „(...) das Steinwerk an allen Baugliedern bloßgelegt wurde. Die Gewölberippen, die Pfeiler, die Wanddienste, die Fenstergewände und Gesimse wurden sämtlich von der Tünche, die ihnen in unglücklicher Stunde einst übergelegt worden war, vollständig befreit; die (...) Schlusssteine, Kapitelle und Konsolen erfuhren die sorgsamste Reinigung (...)“ s. Graus 1885, S. 71. Vgl. noch Graus 1883, passim.

wurde in den Jahren 1962 bis 1966 erneut restauriert³¹, sowie die Glasgemälde 1975-1978 und das Kircheninnere 1976-1978.³²

³¹ Dazu siehe Ocherbauer 1964.

³² Vgl. Dehio Steiermark 1982, S. 547.

3. Die Frage der Bedeutung Rudolfs des IV. von Habsburg für den Bau von Straßengel

Neben anderen frommen Stiftungen für die neue Kirche, ist jene des Herzogs Rudolf IV. erwähnenswert. Es gibt mehrfache Verbindungen zwischen der Wallfahrtskirche und dem Habsburger Herzog, in dessen Regierungszeit die Errichtung des Turmes fällt. Urkundlich bekannt ist, dass 1365 Herzog Rudolf IV. eine großzügige Stiftung zur Errichtung eines Altares in der Kirchenmitte, eines Ewigen Lichtes und einer Ewigen Messe an diesem Altar tätigt.³³

Neben den Luxemburgern und Wittelsbachern waren es die Habsburger, die die römische Königswürde innehatten, nämlich Rudolf I. (1273-1291) und Albrecht I. (1298-1308). Das Habsburgergeschlecht hatte aber den Nachteil, nie eine Kurfürstenstimme zu besitzen. Der Sohn des römischen Königs Albrecht I., Herzog Albrecht II. († 1385) konnte den habsburgischen Machtbereich um Kärnten, Krain und die Windische Mark erweitern. Die vier Söhne, die aus seiner Heirat mit Johanna von Pfirt hervorgingen, waren Rudolf IV. († 1365 in Mailand), Friedrich III. (†1362), Albrecht III. (†1395) und Leopold III. (†1386).

Rudolf IV. wurde schon als Kind im Jahr 1344 mit Katharina, der Tochter des mährischen Markgrafen und späteren Kaisers Karl IV. von Luxemburg, verlobt. Die Hochzeit fand im Jahre 1353 in Prag statt. Da Rudolf IV. sich oft in der Nähe seines Schwiegervaters bewegte, kam es auch dazu, dass er ihn in den Jahren 1353/1354 auf einer mehrmonatigen Reise in das Rheinland und nach Zürich begleitete und insgesamt sechs Aufenthalte Rudolfs IV. in Prag belegbar sind.³⁴ Zu dieser Zeit hatte er die Möglichkeit, das Herrscherwerk Karls IV. mit eigenen Augen zu sehen und – wie auch Kuthan

³³ s. Albert von Muchar, Geschichte des Herzogthums Steiermark, 3. Teil, Graz 1846, S. 372 ; Vgl. Bacher 1979, S. 114 ; Brandtner 1993, S. 27-28.

³⁴ Vgl. Sauter 2003, S. 235.

meint – war dieser einerseits von großer Vorbildwirkung und andererseits eine Herausforderung für den jungen Herzog.³⁵

Die Tatsache, dass Rudolfs Vorfahren die römische Königswürde innegehabt hatten, rief offenbar das Bedürfnis in ihm hervor, seine Position in der Reichshierarchie zu heben. Gesteigert wurde dieses Bedürfnis sicherlich auch durch den Umstand, dass die Stellung der Habsburger im Gegensatz zu derer der Kurfürsten in der Goldenen Bulle von 1356 nicht verankert war.³⁶ Nachdem Karl IV. seiner Forderung aus dem Jahr 1358, ihn zum „lombardischen König“ zu erheben, nicht nachging, ließ er an der Wende der Jahre 1358-1359 eine Reihe von gefälschten Urkunden von Reichsherrschern herstellen, in denen den Habsburgern bedeutende Privilegien erteilt wurden.³⁷ Ziel war es, die Unabhängigkeit der habsburgischen Besitzungen von der Macht der römischen Könige und Kaiser zu garantieren, und gleichfalls auch die Stellung der Habsburger als Territorialherrscher zu festigen. Durch diese hochgespannten Ansprüche Rudolfs kam es schließlich zu einer Rivalität mit Karl IV. die dazu führte, dass Rudolf sich im Vertrag vom September 1360 dazu verpflichten musste, nicht die Titel zu führen, die er sich angeeignet hatte – den pfälzischen Herzog, den Herzog von Schwaben und Elsass, und sein Siegel bzw. Typar, auf dem diese Titel angeführt sind, bis Weihnachten zu vernichten. Schließlich musste er am Reichstag in Nürnberg schwören, keine kaiserlichen oder königlichen Insignien zu verwenden. Jedoch führte Rudolf weiterhin den im Reich ungewöhnlichen Titel des Erzherzogs (archidux), der ihn offenkundig über alle Reichsfürsten hinausheben sollte.

Im Streben um eine Erweiterung der territorialen Ausdehnung der habsburgischen Macht war Rudolf besonders erfolgreich. So bestimmte im Januar des Jahres 1363 die in Tirol herrschende Margarethe Maultasch mit Zustimmung der Tiroler Stände die Habsburger als Erben.³⁸ Durch die weitere Verstärkungen seines Wirkungsbereiches gelangte Rudolf bis an den Punkt, dass nach dem Luxemburgergeschlecht und den Wittelsbachern die

³⁵ Vgl. Kuthan 2008, S. 68.

³⁶ Vgl. Kuthan 2008, S. 68.

³⁷ Vgl. Niederstätter 2004, S.147-150.

³⁸ Vgl. Kuthan 2008, S. 69.

Habsburger bis zum Tode Rudolfs 1365 den größten Territorialkomplex im Heiligen Römischen Reich beherrschten.³⁹

In der geistigen Atmosphäre des Prager Hofes zur Zeit Karls IV. spielten Reliquien, besonders jene die mit den Leiden Christi in Verbindung standen, eine große Rolle. Da Rudolf seinem Schwiegervater in mehrfachen Belangen nacheifern wollte, gewannen in Österreich solche Reliquien eine bedeutende Rolle.⁴⁰ Nun ist es nahe liegend, das auf wundersame Weise gewachsene Kruzifix von Straßengel in die Reihe jener Reliquien zu stellen, die dem Machtanspruch des Herzogs entsprachen.

Dass Maria Straßengel sich in besonderer Weise der Gunst Rudolfs IV. erfreute wird dadurch bezeugt, dass der Herzog Papst Innozenz VI. auch um Ablass für die Kirche ersuchte, die im April 1360 gewährt wurden. Wilhelm Baum zufolge soll Rudolf IV. sogar persönlich in Straßengel zu Besuch gewesen sein, als er 1360 auf dem Weg zur Erbhuldigung nach Graz war. Er stiftete auch wie bereits erwähnt im März 1365 an einem von ihm gestifteten Altar eine ewige Messe für den Heiligen Morandus, 'der unsers Geschlechtes gewesen ist'.⁴¹

Im Jahr 1360 wurden wohl aufgrund seines besonderen Einsatzes für die Wallfahrtskirche die Embleme des Herzogs am höchstwahrscheinlich bereits bis dahin fertiggestellten zweiten Geschoß des Turmaufsatzes angebracht (Abb. 56).⁴²

Dass sich Rudolf IV. dem ältesten Zisterzienserkloster Österreichs sehr verbunden fühlte, die Errichtung des Straßengeler Turms vielleicht sogar durch materielle Zuwendungen förderte, beweist für Brucher der Umstand, dass er anlässlich der Erbhuldigung in Graz im Jahre 1360 auch vier ältere Reiner Privilegien bestätigte.⁴³

³⁹ S. Kuthan 2008, S. 69.

⁴⁰ S. Kuthan 2008, S. 70.

⁴¹ Vgl. Baum 1996, S. 181.

⁴² Zu dieser Meinung vgl. Grill 1967, S. 163.

⁴³ S. Brucher 1992, S. 569 und Brucher 1990, S. 92.

Die Herrscherstatuen vom Singertor und vom Bischofstor, vom Grabmal Rudolfs IV. und seiner Gemahlin und die überlebensgroßen Statuen der drei Herrscherpaare verleihen St. Stephan einen landesfürstlichen Charakter. In einer solch deutlichen Gestalt erscheint die Herrscherrepräsentation im Bildhauerwerk der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wohl nur in Paris und in Prag. In dieser Hinsicht ist es gar nicht verwunderlich, dass Rudolf sich auch am Turm von Straßengel verewigen wollte, hatte er doch Stiftungen für die Kirche getätigt.

Die in der Literatur mehrfach erwähnten ‚romanisierenden‘ Züge des Baues können – wie es am Turm wahrscheinlich erscheint – auf Rudolf IV. den Stifter zurückgehen. Es handle sich dabei um einen bewussten Rekurs auf die Geschichte, namentlich die Zeit seines kaiserlichen Urgroßvaters, Rudolph von Habsburg, der damit in den Intentionen des Auftraggebers lag. Auf architektonischer Ebene vollzieht sich hier etwas Ähnliches, wie auf dem Gebiet des Urkundenwesens, als Rudolf IV. seinem Schwiegervater den Fälschungskomplex des ‚Privilegium Maius‘ zur Bestätigung vorzulegen suchte, und dessen einzelne Bestandteile in der jeweils korrekten Handschrift präsentiert wurden.⁴⁴ Es handelt sich demnach um einen Rückgriff auf historische Bauformen zur Präsentation von Macht, die ihre Legitimität unmittelbar aus der Geschichte zu beziehen suchte.⁴⁵

⁴⁴ S. Böker 2008, S. 301.

⁴⁵ S. Böker 2008, S. 309. ; Böker 2007, S. 90.

4. Der Bezug zur Zisterzienserarchitektur

Die Wallfahrtskirche Maria Straßengel ist eine Filialkirche des Zisterzienserstiftes Rein. Es stellt sich die Frage, in wie weit die Wallfahrtskirche aufgrund ihrer Beziehung zum Zisterzienserorden auch in architektonischer Hinsicht deren Eigenheiten aufweist und als ein zum Orden gehöriger Bau erkennbar ist.

Es ist immer schon die Rede von einer „Zisterzienserarchitektur“ gewesen, da der Eindruck einer in sich geschlossenen Eigenart der Klosterbauten des Ordens so stark gewesen war.⁴⁶ Die Bezeichnung „Zisterzienserarchitektur“ ist etwas irreführend, da sie nicht aller regionalen, zeitstilistischen, qualitativen oder sonstigen Bedingungen ihres Zustandes enthoben ist. Den meisten Zisterzienserbauten ist eine gewisse Strenge und Einfachheit, aber auch Logik gemein, obwohl man aber auch feststellen kann, dass jede Zisterzienserkirche, jeder Kapitelsaal anders aussieht, dass jedes dieser klösterlichen Bauwerke also in seiner Gestalt durch mehr determiniert ist als durch seine Zugehörigkeit zum Orden.

Immer wieder wird das Fehlen steinerner Glockentürme in den Schriften des Ordens gefordert.⁴⁷ Buchowiecki betont die Auffälligkeit dieses Verbotes bei den Zisterziensern, den Kartäusern und den Bettelmönchen und stellt die Frage, ob hierfür ein bewusster Verzicht auf scheinbar Überflüssiges oder ein besonders strenger Gehorsam gegenüber den ursprünglichen kirchlichen Gepflogenheiten maßgeblich war.⁴⁸ Schröder bemerkt, dass das Bogenfeld über Portalen von Zisterzienserkirchen im Allgemeinen leer bleibt, wobei es nur wenige Ausnahmen gäbe, wie die Darstellung des Gotteslammes in Heisterbach. Der Kapitellschmuck sei auch sehr zurückhaltend, insbesondere was szenische Darstellungen und Fabelwesen betreffe, gegen die ja

⁴⁶ Vgl. Schröder 1980, S. 311.

⁴⁷ Der erste Erlass kam 1157: „Steinerne Glockentürme sollen nicht gebaut werden.“ S. Badstübern 1992, S. 157 ; s. auch Schröder 1980, S. 318.

⁴⁸ S. Buchowiecki 1952, S. 80.

Bernhard von Clairveaux in seiner *Apologia* polemisiert.⁴⁹ Er beschreibt in seiner *Apologia* Werke der bildenden Kunst, die der lesende Mönch in einem Kreuzgang vorfindet, in einer sehr rationalen Weise und folgt dabei antiken Kritikern der Darstellung von Misch- und Fabelwesen. Er bezeichnet sie als Albernheiten, für die man sich schämen müsste und kritisiert auch die hohen Kosten, die für ihre Herstellung entstehen. „Indem Bernhard auf die Gefahr der Ablenkung durch die ‚unschöne Schönheit und die schöne Unschönheit‘ hinweist, lässt er seine eigene Auffassung von der Gottesschau anklingen, zu der er sinnlicher Anregungen nicht bedarf. Nur in gedanklicher Vertiefung und Versenkung gelangt er zur Gottesliebe, die allein zum Erkennen Gottes führen kann.“⁵⁰

Vor diesem Hintergrund erscheint die Wallfahrtskirche Maria Straßengel weit von den Idealen der Zisterzienser entfernt. Die einzigen wirklich zisterziensischen Elemente des Baus sind die abgekragten Wanddienste im Inneren, müsste man sagen. Der reiche und auch figurale Schmuck der Kapitelle, Konsolen und Portale wie auch der bekrönende Turm widersprechen den Vorstellungen Bernhards von Clairveaux von einem Gebetshaus und weisen auf den bedeutenden Einfluss der Stifter des Baues auf das Aussehen der Kirche hin.

⁴⁹ S. Schröder 1980, S. 321-322.

⁵⁰ S. Badstübner 1992, S. 148-149.

5. Forschungsgeschichte

Die Erforschung der spätmittelalterlichen Plastik in Österreich ist lange Zeit dadurch erschwert worden, dass in diesem Themenbereich keine stilgeschichtlichen Zusammenfassungen vorgelegt wurden.⁵¹ Ab den 30er Jahren setzte in Österreich eine intensive Auseinandersetzung mit dem spätgotischen Material ein, wobei man sich vorwiegend auf den Zeitraum >um 1400< konzentriert hat. Die gotische Plastik in Wien wurde danach zum Forschungsbrennpunkt, wobei vor allem Karl Ginhart⁵², Antje Kosegarten⁵³, Gerhard Schmidt⁵⁴, und Lothar Schultes⁵⁵ eine bedeutende Rolle spielten. Durch Einzelpublikationen und Expositionen erweckten auch die lokalen Entwicklungen in den Bundesländern Interesse, wobei für die Steiermark Karl Garzarolli von Thurnlackh⁵⁶, Horst Schweigert⁵⁷ und Karl Woisetschläger⁵⁸ zu nennen wären. Einen wichtigen Meilenstein stellt schließlich der große, unter Günter Brucher zusammengestellte Band ‚Geschichte der bildenden Kunst in Österreich – Gotik‘ dar, dem erstmals eine ganzheitlich-integrative Darstellung dieser Kunstepoche geglückt ist.

⁵¹ Eine wichtige Vorreiterrolle hatte lediglich Franz Kieslinger mit seiner „Geschichte der gotischen Plastik in Österreich (1923)“ und dem Band: „Die mittelalterliche Plastik in Österreich (1926).“

⁵² Karl Ginhart, Die gotische Bildnerei in Wien, in: Geschichte der bildenden Kunst in Wien 1, Plastik in Wien, Wien 1970, S. 1-81.

⁵³ Antje Kosegarten, Plastik am Wiener Stephansdom unter Rudolf dem Stifter, Phil. Diss, Freiburg i. Br. 1960.

⁵⁴ Gerhard Schmidt, Die Wiener >Herzogswerkstatt< und die Kunst Nordwesteuropas, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 30/31 (1977/1978), S. 179-206 ; Gerhard Schmidt, Bildende Kunst. Malerei und Plastik, in: Die Zeit der frühen Habsburger. Dome und Klöster 1279–1379, Ausst.-Kat., Wiener Neustadt 1979, S. 82–97. (Der Katalogteil S. 402–476 mit G. Fritzsche.)

⁵⁵ Lothar Schultes 1982; Lothar Schultes, Der Wiener Michaelermeister, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 37 (1984) ; Lothar Schultes, Der Meister von Großlobming und die Wiener Plastik des Schönen Stils, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 39 (1986).

⁵⁶ Garzarolli von Thurnlackh 1941.

⁵⁷ Schweigert 1978.

⁵⁸ Woisetschläger 1992.

Die Erforschung der Straßengeler Plastiken beschränkt sich auf einige wenige Aufsätze und Erwähnungen in Artikeln, die eigentlich die architektonische Erscheinung der Kirche behandeln. Wirkliche Stilanalysen, jedoch vor allem der Turmplastiken sind von Horst Schweigert verfasst worden, sowie Lothar Schultes, der sich erstmals mit den Portaltympana auseinandergesetzt hat. Zuletzt hat sich Chibidziura im Laufe ihrer Dissertation über die Neuberger Bildhauerwerkstatt ausführlich mit den Konsolen und Kapitellen im Innenraum beschäftigt, die als wichtiger Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit diene.

6. Beschreibung des Kirchenbaus

6.1. Der Innenraum

Der gotische Neubau besteht aus einer dreischiffigen Halle mit gestaffeltem Chor aus drei polygonal schließenden Apsiden (Abb. 1-3). Die mit Fünfstreifenschluss versehene Hauptapsis ist gegenüber den Seitenschiffapsiden um ein Joch nach Osten verlängert. Über dem nördlichen Seitenchor erhebt sich ein oktogonaler, dreistöckiger, schlanker Turm, der sich durch seinen gebrochenen Maßwerkhelm und seine reiche Ausstattung mit Kopfkonsolen, figuralen Wasserspeiern und acht Turmfiguren auszeichnet.

Ein Mittelschiffjoch hat die anderthalbfache Breite eines Seitenschiffjochs. Da die Mittelschiffjoche annähernd quadratisch, jedoch ein wenig queroblong sind, haben die Seitenschiffe notwendiger Weise längsoblonge Joche.

Das Langhaus besteht aus fünf Jochen, wobei das westlichste Mittelschiffjoch und seine Seitenschiffjoche von einer gemauerten Empore überspannt werden.

Das Langhaus besitzt vierteilige Kreuzrippengewölbe mit reliefierten Schlusssteinen (Abb. 11-25). In den Seitenschiffgewölben werden die Kreuzrippen nicht durch Dienstvorlagen bis zum Boden geführt, sondern münden in hochgelagerten reliefierten Wandkonsolen (Abb. 27-29 und Abb. 37-39).

Die einzelnen Joche werden nur durch die hoch in die Wand – nämlich in Kämpferhöhe – gesetzte Gewölbekonsolen markiert. Das Motiv der in Wandkonsolen abgefangenen Kreuzrippen, welches Abkragung genannt wird, ist ein sehr beliebtes Motiv der Zisterzienserarchitektur.⁵⁹

Unterhalb der Fenster sind – ähnlich dem Albertinischen Chor, der Wiener Georgskapelle und der Wallseerkapelle in Enns – Sitznischen eingetieft (Abb. 26). In der Südwand befinden sich zwei jeweils vierteilige Bogenfolgen im dritten und vierten Joch von Westen und in der Nordwand eine Bogenfolge im dritten Joch. Die Bogenfolgen bestehen nur aus abgefasten Rundbögen mit

⁵⁹ S. Schröder 1980, S. 330-332.

einfachen Pyramidenkonsolen. Dies ist eines der wenigen romanisierenden Baudetails der Wallfahrtskirche.

Auch in der Wahl des Pfeilertypus beschritt man einen stilistisch retrospektiven Weg, da man in ihrer Gestaltung nicht zu stilaktuellen Bündelpfeilern griff, sondern zu einer Pfeilerform, die aus einem oktogonalen Kern mit kräftigen Dreivierteldiensten in der Längs- und Querrichtung und eingekehlten Polygonseiten zwischen den Diensten besteht (Abb. 4). Dadurch ergibt der Pfeilerquerschnitt einen Vierpass, der nach Wagner-Rieger an die romanische Baukunst Westfrankreichs erinnert, jedoch nicht direkt von da abzuleiten sei, sondern eher eine Reduktion bzw. Konzentration der vorgegebenen Pfeilerformen von Neuberg an der Mürz (Abb. 87) und St. Stephan (Abb. 88) darstellt.⁶⁰ Nach Böker scheinen in den Arkaden zunächst die Wiener Pfeiler in vereinfachter Form wiederholt, doch sei hier im Rückgriff auf den klassischen Typus des kantonierten Rundpfeilers nur bedingt eine vergleichbare Lösung gefunden worden.⁶¹ Böker beschreibt die Pfeiler demnach als kantonierte Rundpfeiler mit vier Diensten und flachen Kehlen.⁶² Ähnlich, wie in St. Stephan in Wien, sind die Pfeiler von Blattkranzkapitellen umgürtet (Abb. 33-36 und Abb. 40-43), welche die Birnstäbe der Gurt- und Scheidbögen, sowie der Diagonalrippen in Runddiensten überleiten. Die Kehlungen zwischen den Runddiensten werden über den Kranzkapitellen entlang der Birnstäbe der Scheidbögen geführt und verbreitern dadurch diese. Im Unterschied zu Neuberg an der Mürz, wo jede Diagonalrippe bis an den Boden geführt wird, werden in Straßengel jeweils zwei Diagonalrippen der neben einander liegenden Joche zusammen mit dem sie scheidenden Gurtbogen unter dem Blattkranzkapitell, das aus kelchförmigen Kapitellen zusammengesetzt ist, in nur einem Runddienst zum Boden geführt. Daraus resultiert auch die vereinfachte Pfeilerform.

In enger Parallelität zu Zwettl und Neuberg werden in Straßengel nicht nur die Sockelzonen der Pfeiler aus den achteckigen, mit dem Kernsockel verschmolzenen Unterbauten der Vorlagen gebildet und durch eine gekehlte

⁶⁰ Vgl. Wagner-Rieger 1978, S. 66.

⁶¹ S. Böker 2007, S. 89.

⁶² Dem schließt sich auch Brucher an, vgl. Brucher 1990, S. 90.

Schmiege gestuft, sondern auch die Pfeilerbasen verschmelzen in ein umlaufendes Profil.⁶³

Betrachtet man den Grundriss (Abb. 2), ist die Verwandtschaft mit dem im Jahre 1340 geweihten Albertinischen Chor in St. Stephan augenscheinlich, was in der Fachliteratur schon früh festgehalten wurde.

Durch das Breitenverhältnis der Mittelschiff- und Seitenschiffjoche sind weite Pfeilerabstände möglich, doch sind dadurch die Seitenschiffe im Vergleich zu St. Stephan in Wien weniger selbständig und resultieren in ihren Proportionen stark aus dem Mittelschiff. Dieser Umstand wird zu überspielen versucht, indem die Scheidbögen mit kräftigen Birnstäben betont werden. Ein Unterschied zum Wiener Chor liegt auch darin, dass das Mittelschiff deutlich steiler proportioniert ist, da das Verhältnis der Breite zur Höhe 1:2,5 beträgt und somit das Hallenschema zu deutlicherer Wirkung tritt.⁶⁴ So gesehen ergibt sich eine auffallende Parallelität zur Wiesenkirche in Soest, die bei gleicher Vereinheitlichung von Chor und Langhaus über eine mit der steirischen Wallfahrtskirche weitgehend übereinstimmende Mittel- und Seitenschiffproportionierung verfügt.⁶⁵

Hallenchöre mit dreiapsidalem Abschluss sind Böker zufolge ab der Mitte des 14. Jahrhunderts eine weit verbreitete Raumform für städtische Pfarrkirchen, vor allem, aber nicht ausschließlich, im niederdeutschen Backsteingebiet.⁶⁶

6.2. Die Fenster

Die Fenstergliederung in Straßengel besteht bis auf die beiden Rosenfenster im Westen und Süden aus zwei- und dreibahnigen Fenstern mit schlichten,

⁶³ Die Verschmelzung der umlaufenden Basenprofile ist auch im Albertinischen Chor von St. Stephan zu beobachten, jedoch sind dort die Unterbauten rund und nicht polygonal gebrochen.

⁶⁴ Vgl. Brucher 1990, S. 90.

⁶⁵ Vgl. Brucher 1990, S. 90.

⁶⁶ S. Böker 2007, S. 81.

lediglich zwei Ordnungen umfassenden Maßwerkgliederungen. Die Lanzetten in den Seitenchören sind durchwegs zweibahnig mit Dreiblattbögen. Darüber befinden sich zwei Dreiblätter, wobei der Scheitel entweder mit einem Vierblatt oder einem Vierpass ausgefüllt wird (Abb. 60). Die Dreierlanzetten der Langhaus- und Hauptchorfenster besitzen überhöhte Mittellanzetten, die Couronnements bestehen aus sphärisch gerahmten, leicht schräggestellten, liegenden Dreiblättern, gerahmten stehenden Vierpässen und gerahmten Vierblättern (Abb. 61).

6.3. Fensterrosen

In die Mitte der Westfassade ist über dem Portal eine große Maßwerkrose eingelassen (Abb. 89). In den übergeordneten stehenden Vierpass ist eine achtstrahlige Rose mit genasten spitzböigen Lanzetten eingesetzt, die von einem zentralen, gerahmten, stehenden Vierpass ausstrahlen. Die Enden der Strahlen bilden gerahmte Dreipässe, welche sphärisch gerahmte Vierblätter umfassen. Die Zwickel des großen Vierpasses nehmen gerahmte Dreiblätter auf.

Ein nahezu identisch gegliedertes, jedoch kleiner dimensioniertes Rosenfenster ist ins Westjoch der Südfassade eingebracht, welches von Brucher als besonders bemerkenswert hervorgehoben wird, da es als Rahmung die Form eines auf die Spitze gestellten sphärischen Quadrates besitzt (Abb. 90). Diese Form tritt sonst nur in Couronnements von Hochfenstern auf, nicht aber als Fensterrose, wie Brucher beobachtet.⁶⁷ Dieses Rosenfenster an der Südwand hat jedoch im Gegensatz zum Fenster in der Westwand zwischen den Strahlen statt gerahmten Vierblättern gerahmte Dreipässe.

Die Straßengeler Rosen werden von mehreren Autoren mit der Fensterrose der Katharinenkapelle an der Dominikaninnenkirche von Imbach in Verbindung gebracht (Abb. 91). Während deren Datierung laut Chibidziura nicht eindeutig geklärt ist,⁶⁸ wird sie von Brucher in das zweite Viertel des 14.

⁶⁷ Vgl. Brucher 2000, S. 253.

⁶⁸ Vgl. Chibidziura 2001, S. 205.

Jahrhunderts gesetzt.⁶⁹ Da die Wallfahrtskirche Maria Straßengel sicherlich zuerst im Chorbereich errichtet wurde, sind ihre Fensterrosen im westlichen Bereich des Baus daraus resultierend nahe um das Weihedatum 7. September 1355 entstanden. Da das Imbacher Rundfenster einfacher gestaltet ist, ist die genealogische Beziehung mit dem jüngeren Imbacher Fenster nahe liegend.

Es besteht auch eine Beziehung zur fast gleichzeitig entstanden Westrose der Zisterzienser-Stiftskirche Neuberg⁷⁰ und der etwas später geschaffenen Maßwerkrose an der Westseite der Eligiuskapelle des Wiener Stephansdomes.⁷¹ Beiden Fenstern fehlt jedoch das ‚Radzentrum‘ und sie weisen daraus resultierend eine eher in sich ruhende Form auf.⁷²

Im Laufe der Erforschung der Wallfahrtskirche wurde noch nie hinterfragt, wieso das westlichste Joch jenes sphärische Viereck als Rosenfenster enthält. Wieso wurde hier nicht genauso wie bei den restlichen Seitenschiffen ein hohes Spitzbogenfenster eingesetzt? Allem Anschein nach besaß der erste Neubau bereits eine Empore, die das Einsetzen eines hohen Spitzbogenfensters unmöglich gemacht hatte oder der Einbau einer Empore, wie er dann im 15. Jahrhundert geschah, war bereits geplant.

⁶⁹ S. Brucher 2000, S. 253 und 259.

⁷⁰ S. Chibidziura 2001, Abb. 12.

⁷¹ S. Chibidziura 2001, Abb. 237.

⁷² Vgl. Brucher 1990, S. 91.

7. Die Portale der Wallfahrtskirche

Die Wallfahrtskirche besitzt zwei Portale, eines an der West- (Abb. 5) und eines an der Südseite (Abb. 6). Auf den ersten Blick erscheinen sie sich sehr ähnlich, jedoch unterscheiden sie sich in den Detailformen. Beide haben einen etwa gleich hohen Türsturz, die gleiche Breite und beide besitzen je ein figural reliefiertes Tympanon über dem Türsturz. Beide Portale haben noch dazu flankierende Fialen und sind mit Krabben und Kreuzblumen verziert.

7.1. Das Westportal

Fünf Stufen führen zum Westportal, das in der Mitte der Westfassade liegt und sich zum Mittelschiff hin öffnet (Abb. 5). Es ist ein wimpergbekröntes Säulenportal mit jeweils einer zweigeschoßigen Fiale direkt über der äußersten Säule. In der Wandzone die vom Türsturz und dem Spitzbogen der Laibung gebildet wird, ist ein figurales Relief eingelassen, das eine Verkündigungsszene darstellt (Abb. 7), und welches in Folge noch genauer besprochen wird. Der Wimperg, der sich über dem reich profilierten Spitzbogen erhöht, enthält Blendmaßwerk und ist krabbenbesetzt und mit einer Kreuzblume bekrönt. Die Fialen schneiden seitlich etwas in den krabbenbesetzten Wimperg hinein und flankieren diesen bis über die Höhe der Kreuzblume. Die schmalen Säulchen der Laibung besitzen zarte Blattkapitelle. Das Blendmaßwerk im Wimperg besteht aus einem sphärisch gerahmten Vierblatt mit eingeschriebenem Vielpass sowie genasten Zwickelfüllungen und einem gerahmten Scheiteldreiblatt.

Die über Eck gestellten Fialen ruhen auf polygonalen Kämpferplatten in Sturzhöhe, die auf dem breiten Blattkapitell der äußersten Säulen sitzen.

Die Säulchen der Laibung stehen an den Rückstufungen und nicht den Gewändekehrlungen, wodurch der Aufbau des Straßengeler Portalgewändes eher dem Prinzip eines Archivoltenportales folgt. Die Laibung besteht aus einem in den beiden Ecken überkreuzten Stabprofil, das die Tür rahmt, weiter außen einem Stab, der entlang der ganzen Archivolte läuft, dann einem

Birnstab, der über den innersten Säulchen aufragt, dann wieder einem Stab und einem Birnstab und abschließend dem äußersten Säulchen, das bereits vor der Fassadenwand liegt und von zwei Stäben flankiert wird, die aber hinter dem Blattkapitell enden und nicht mehr über die Archivolte verlaufen.

Der Übergang zwischen Gewände- und Archivoltenprofilen wird von den Kapitellchen markiert.⁷³ Die Basen der Profile bestehen aus einem runden gekehlten Wulst und darunter liegenden Prismen mit oktagonalem Grundriss. Diese sind durch den oben abgeschrägten, leicht konvex geschwungenen Sockel verbunden.

7.2. Das Südportal

Das Portal an der Südseite der Wallfahrtskirche (Abb. 6) liegt in der Mitte des zweiten Joches von Westen, öffnet sich somit zum südlichen Seitenschiff und bereitet dem Eintretenden einen Blick in die gegenüberliegende barocke Annakapelle (Abb. 48).

Im Gegensatz zum Westportal erscheint das Südportal ein wenig schlichter dekoriert. Es fehlt der Wimperg und die flankierenden Fialen sitzen direkt auf dem Gewändesockel und nicht auf Rundsäulen erhöht.

Das Südportal ist ein Archivoltenportal mit einem figuralen Tympanon über dem Türsturz und zwei doppelgeschossigen, über Eck gestellten, rahmenden Fialen. Den Abschluss bildet ein krabbenbesetzter Kielbogen, über dem sich eine Kreuzblume erhebt, auf deren Spitze sich ein skulptierter Pelikan, der sich in die Brust beißt, befindet. Das Gewände der Archivolte besteht von Innen nach Außen aus gesehen aus einem zarten Rundstab, der in eine Kehlung gesetzt ist, einer weiteren Kehlung, die mit einer polygonalen Kante von der vorherigen getrennt ist, einem kräftigeren Rundstab und einem polygonalen Stab, der schließlich in der Archivoltenspitze den Kielbogen bildet. Die äußerste Rahmung bilden die beiden doppelgeschoßigen Fialen, die, wie am Westportal, über Eck gestellt sind, und deren zarte Ecksäulchen

⁷³ Vgl. Chibidziura 2001, S. 233.

über einfache Basen und polygonale Sockel in den zusammenschließenden Sockel münden, wie die beiden Rundstäbe im Gewände.

Ein bedeutender Unterschied zum Westportal besteht darin, dass die schmalen Säulchen der Laibung keine Blattkapitelle besitzen und so das Archivoltenportal bilden.

Obwohl das Südportal über keinen Wimperg verfügt, hebt Brucher hervor, dass sein Motiv des abschließenden Kielbogens für die Architektur des Landes von zukunftsweisender Bedeutung war.⁷⁴

7.3. Die Portale und ihr Umfeld

Der Wimperg mit Blendmaßwerk und die flankierenden Fialen stellen zur Zeit der Fertigstellung, also gegen 1355⁷⁵, einen neuen Portaltypus in der Steiermark dar, der Brucher zufolge vermutlich auf die Westpforte der Heilig-Kreuz-Kirche in Schwäbisch-Gmünd, die um 1315-1320 begonnen wurde, rekurriert (Abb. 92).⁷⁶ Die monumentale Anlage weist auch über Eck gestellte doppelgeschoßige Fialen auf und reiches Blendmaßwerk sowohl über dem Türsturz im Tympanon wie im bekrönenden Wimperg. Die genasten Zwickelfüllungen und die Vierpassform im sphärischen Quadrat sind auch hier zu finden.

In Österreich tritt diese Portalform höchst wahrscheinlich zuerst am Südportal der Pfarrkirche von Bad St. Leonhard im Lavanttal in Kärnten⁷⁷ in Erscheinung, und zwar nach Brucher bereits im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts (Abb. 93).⁷⁸ Hier besteht das Blendmaßwerk im Wimperg aus einem zentralen Sechspass, einem darüber liegenden kleineren Vierpass und genasten unteren Zwickelfüllungen. Die rahmenden Fialen sind jedoch nicht über Eck gestellt, sondern frontal und auch breiter ausgebildet, als im etwas

⁷⁴ Vgl. Brucher 1990, S. 92.

⁷⁵ Vgl. Chibidziura 2001, S. 233.

⁷⁶ Vgl. Brucher 2000, S. 253 ; zur Datierung s. Wagner-Rieger 1978, S.146.

⁷⁷ Zur Baugeschichte der Pfarrkirche s. Brucher 2000, S. 276-278.

⁷⁸ Vgl. Brucher 1990, S. 91 ; Brucher 2000, S. 253.

späteren Straßengeler Vergleichsbeispiel. Dazu kommt laut Brucher ein gedrückter Spitzbogenabschluss, dessen kapitellose Laibungsstruktur womöglich als ein verspäteter Reflex des frühgotischen Westportals der Grazer Leechkirche Hl. Mariae Himmelfahrt⁷⁹ zu sehen ist.⁸⁰

Chibidziura datiert das in seinen Grundformen mit der Straßengeler Westpforte vergleichbare Westportal der Stiftskirche von Neuberg an der Mürz (Abb. 94) in die Jahre kurz nach dem Baubeginn 1327, wonach Letzteres früher entstanden sei.⁸¹ Die engsten Übereinstimmungen zwischen dem Straßengeler Westportal und dem Neuberger Westportal bestehen in der Blendgliederung des Wimpergs, welcher in beiden Fällen dasselbe Grundmotiv enthält, nämlich eine feldbeherrschende gerahmte Passform und genaste Zwickelfüllungen. Chibidziura stellt überzeugend fest, dass es eine zeitliche Distanz zwischen der Entstehung der Portale von Neuberg und Straßengel geben muss, da Letzteres mit seinem sphärisch gerahmten Vierblatt mit eingeschriebenem Vielpass und dem gerahmten Scheiteldreiblatt deutlich moderner erscheint.⁸²

Zeitlich zwischen den beiden Portalen liegt die Vollendung des Vierungsturmes der Kartause Gaming⁸³ in Niederösterreich (Abb. 96), deren Weihe aus dem Jahre 1342 überliefert ist.⁸⁴ An seiner Wimperggliederung tritt das Neuberger Motiv mit gerahmtem, sphärischen Vierblatt und genasten Zwickelfüllungen auf, jedoch ohne die später in Straßengel vorgestellte Dreischichtigkeit durch die zusätzliche Untergliederung zu erreichen. Der Gaminger Dachreiter steht in seinem Formvokabular dem Straßengeler

⁷⁹ Weihe der Grazer Leechkirche 1293, vgl. Brucher 2000, S. 210.

⁸⁰ S. Brucher 1990, S. 92 ; Zur Grazer Leechkirche s. Brucher 2000, S. 210-211 ; Abbildung des Westportals S. 211.

⁸¹ Vgl. Chibidziura 2001, S. 225.

⁸² S. Chibidziura 2001, S. 232.

⁸³ Zur ehem. Kartause „Marienthron“ in Gaming (Nö.) s. Brucher 2001, S. 273-274 ; Arthur Saliger, Kartause Gaming, hrsg. von Walter Hildebrand, Gaming 1991.

⁸⁴ Vgl. Brucher 2000, S. 273.

Westportal auch aufgrund der über Eck gestellten Fialen, die den Wimpergkranz unterteilen und dem vergleichbaren Maßwerk, sehr nahe.

Eine weitere wichtige und auch zeitgleiche Parallele zum Straßengeler Westportal stellt das mittlere Westportal der Wiener Minoritenkirche dar, das ab 1339 bis vor 1390 entstanden ist (Abb. 97.). Formal und stilistisch vergleichbar sind die Sockelzonen und die neuartigen, über Eck gestellten Fialen beider Beispiele. In beiden Fällen ragen die Fialen frei vor der Wand auf und beginnen erst über der Sturzhöhe, wobei die Wiener Lösung sehr an jene des Westportals in der Hl.-Kreuz-Kirche in Schwäbisch-Gmünd (Abb. 92) erinnert, wo auch je ein Figurenbaldachin die Fialen trägt. Eine weitere Parallele zu Straßengel stellt jener Umstand dar, dass das Wiener Portal auch über ein figural reliefiertes Tympanon (Abb. 80) verfügt. Die Gewändefiguren und die Trumeaumadonna, die am Wiener Beispiel vorzufinden sind, sind auf französische Vorbilder zurückzuführen. In der Tat wird die Gestaltung des Hauptportals im Nekrolog der Wiener Minoriten einem Frater Jacobus von Paris zugeschrieben. Das Tor dürfte jedoch, wie Mario Schwarz meint, eine Gemeinschaftsarbeit mehrerer Künstler darstellen, die als „Minoritenwerkstatt“ bezeichnet werden und deren Figurenstil mit Werken der Île de France und der Normandie in Verbindung zu bringen sind.⁸⁵ Es sollte aber stets der sehr problematische Erhaltungszustand des Wiener Portales vor Augen gehalten werden, weshalb M.V. Schwarz auch nicht entscheiden kann, ob die Skulptur am Portal, das seiner Meinung nach in den vierziger Jahren entstanden ist, eventuell auf Anregungen westlicher Buchmalerei auf die österreichische zurückzuführen ist, oder ob eine zugewanderte Werkstatt für sie verantwortlich gemacht werden muss.⁸⁶

Die weitreichenden typologischen Parallelen im Portalaufbau des Westportals von Straßengel und Neuberg wurden bereits aufgezeigt, doch gibt es auch bestimmte Unterschiede. Die Säulchen in Straßengel sind nicht – wie in Neuberg oder an der Wiener Minoritenkirche – in die Gewändekehlungen

⁸⁵ Vgl. Schwarz 2000, S. 216.

⁸⁶ Siehe Schwarz M.V. 1986, S. 294.

eingestellt, sondern stehen – wie am Nordportal der Wallseerkapelle der ehem. Minoritenkirche in Enns⁸⁷ (Abb. 95) – an den Rückstufungen.⁸⁸ Brucher datiert die Kapelle und damit auch das Portal in das dritte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts und nimmt eine Fertigstellung bis spätestens 1342 an, also noch kurz vor dem Baubeginn Maria Straßengels. Wie auch in Enns wird der Übergang zwischen Gewände- und Archivoltenprofilen in Straßengel von den Kapitellchen markiert, und zwar ohne den in Neuberg sich ergebenden Zwang zum Profilversprung. Die Straßengeler Säulchen folgen in Bezug auf Kämpfer und Blattkapitelle formal dem Vorbild aus Neuberg, erinnern aber anhand der Basen mit prismatischen, vom Unterbau abgesetzten Sockeln an Enns, da dieses Motiv in Neuberg nicht auftritt.⁸⁹ Das Ennser Portal besitzt ein weiteres mit Straßengel vergleichbares Motiv, nämlich das Blendmaßwerk des Ennser Portaltympanons, das aus einem von einem Kreis gerahmten Vierblatt, in das Vielpässe eingeschrieben sind, besteht. Diese Gestaltungsform tritt in Straßengel im Wimberg des Westportals in Erscheinung, wirkt jedoch anhand der Rahmung in Form eines sphärisches Vierecks etwas modernerer und ist auch feingliedriger gearbeitet.

Im Gegensatz zu den Neuberger Portalkapitellen ist die Ausarbeitung jener in Straßengel deutlich feingliedriger. Chibidziura ist der Ansicht, dass sie in stilistischer und motivischer Hinsicht und auch in der handwerklichen Qualität jedoch unmittelbar an die Blattkapitelle der Neuberger Kapitelsaal- und Kreuzgangskonsolen anschließen.⁹⁰

⁸⁷ Zur Wallseerkapelle siehe Brucher 2000, S. 260-261.

⁸⁸ Zu dieser Meinung s. Chibidziura 2001, S. 233.

⁸⁹ Vgl. Chibiziura 2001, S. 233.

⁹⁰ Vgl. Chibidziura 2001, S. 233.

7.4. Schlussbetrachtung der Portalarchitektur

Vor dem beschriebenen Hintergrund können die Straßengler Portale nicht als unmittelbare Abwandlung der Neuberger Lösung angesehen werden, sondern müssen durch die übereck gestellten Fialen gegenüber Neuberg, Bad St. Leonhard, der Wallseerkapelle, und auch den nördlichen und südlichen Westportalen der Wiener Minoritenkirche als formaler Fortschritt gewertet werden, der eventuell auf einer Anregung aus Schwäbisch-Gmünd oder dem mittleren Westportal der Wiener Minoritenkirche fußt. Fassbar wird dies beim Vergleich des Straßengler Westportals mit dem mittleren Westportal der Wiener Minoritenkirche, die, sieht man vom Wimberg in Straßengel ab, durch die auf einer Ebene liegende Anordnung von Türsturz und Baldachinen bzw. Kapitellkämpfern sowie die analoge Übereckstellung der Fialen formal und stilistisch weitgehend vergleichbare Lösungen vorstellen.⁹¹ Gleichwohl wird deutlich, dass sowohl das Straßengeler Westportal als auch das mittlere Westportal der Wiener Minoritenkirche jeweils eigenständige Entwicklungen sind, die aus denselben Quellen schöpfend, zu abweichenden Lösungen geführt haben. Entstanden sind die beiden Portale in etwa zur gleichen Zeit, dem Portal der Wiener Minoritenkirche war freilich eine breitere Nachfolge beschieden, so dass ihm nicht zuletzt wegen der außergewöhnlich qualitätsvollen Portalplastik die größere Bedeutung zuzuweisen ist. Es sollte aber auch die Bedeutung der Formlösungen am Portal der Wallseerkapelle in Enns nicht vernachlässigt werden, die die Fachliteratur bis jetzt gar nicht oder zumindest nicht ausreichend hervorgehoben hat.

Die Straßengeler Portale haben aber auch Nachwirkungen gehabt, bemerkt Chibidziura, wie zum Beispiel in der Gestaltung des Westportals der Mariazeller Wallfahrts- und Pfarrkirche (Abb. 98). Das hiesige Westportal ist im Grunde genommen dem mittleren Westportal der Wiener Minoritenkirche ähnlich, scheint jedoch in eine etwas derbere Architektursprache übersetzt worden zu sein. Es ist ein mehrfach gestuftes, spitzbogiges Säulenportal mit

⁹¹ Chibidziura sieht auch die Sockelzonen beider Portale als vergleichbar, dem kann der Autor dieser Arbeit jedoch nicht zustimmen. Vgl. Chibidziura 2001, S. 233.

zwei nachträglich eingesetzten, reliefierten Tympana. Des Weiteren ist es in den Archivoltenkehrlungen mit Baldachinen versehen und besitzt flankierende, über Eck gestellte Fialen. Die Verbindung zu Straßengel besteht jedoch vor allem in der Formulierung der Säulen, wie Chibidziura richtig beobachtet, die sich sowohl an den Gewändestufungen als auch in den Kehrlungen befinden und polygonale Basen und zweireihige Blattkapitelle aufweisen.⁹²

⁹² Vgl. Chibidziura 2001, S. 234.

8. Die reliefierten Tympana des West- und Südportals

Wie bereits erwähnt, besitzen beide Portale Reliefs, die jeweils über dem Türsturz angebracht sind. Jenes am Westportal stellt eine Verkündigungsszene dar (Abb. 7), jenes am Südportal eine Beweinung Christi unter dem Kreuz auf Golgotha (Abb. 8-10).

8.1. Beschreibung des Verkündigungsreliefs

Das Relief ist stark symmetrisch aufgebaut und besteht im unteren Teil aus einem Fries, der mit Blendmaßwerk gefüllt ist, nämlich Vierpässen in abwechselnd einem Kreis oder einem auf Eck gestellten Viereck. Von der linken Seite, einen Großteil der Reliefhälfte ausfüllend, tritt ein Engel mit gebeugten Knien in den Bildraum, der den Erzengel Gabriel darstellt. Ihm gegenüber ist eine kniende, bekrönte Frau an einem Leseputz zu sehen, die somit als Muttergottes zu identifizieren ist. Im obersten Teil des Reliefs ist die Büste eines bärtigen Mannes auf einer Wolke zu sehen, offensichtlich Gottvater, aus dessen Mund eine Taube, demnach der Heilige Geist, auf Maria zuschwebt und dem eine kleine nackte männliche Gestalt im Betegestus folgt, die nur das Christuskind darstellen kann. Über dem Leseputz Mariens erhebt sich eine bildparallele Art Baldachin. Zwischen dem Leseputz und dem Erzengel stehen noch eine Art Bücherregal, in dem sechs Bücher übereinanderliegen und eine polygonale, bauchige Vase, aus der eine Lilie emporwächst, das Attribut Mariens.

Gabriel hält seine Rechte im Segensgestus und präsentiert in seiner Linken ein Spruchband, das sich S-förmig in Richtung seines Gegenübers öffnet, jedoch unbeschrieben ist. Sein rechter Fuß ist so dargestellt, dass er vor den Maßwerkfries, der ihm als Untergrund dient, hängt. Er ist in einen bis zum Boden hängenden, voluminösen, antikisierenden Mantel gehüllt, der um seine Hüften, sein linkes Knie und seinen Rücken herum gewunden ist und nach vorne auch Schüsselfalten bildet. In seinem Brustbereich ist ein eng

anliegendes, einfaches Untergewand sichtbar. Seine riesigen Flügel ragen steil über ihm auf und bestehen aus mehreren Reihen von leicht überlappenden Federn. Der Kopf des Engels ist nach Schultes eine Ergänzung aus dem 19. Jahrhundert.⁹³

Maria ist in ein Manteltuch gehüllt, das um ihren Hals plissiert ist und in parallelen Falten um ihre Hüften und ihren Oberschenkel zu Boden fällt und sich mit einem wellenförmigen Saum staut. Ihre kniende Position ist gut durch den Mantel hindurch erkennbar. Dadurch ist aber auch gut erkennbar, dass ihr linker Unterschenkel sehr stark gelängt dargestellt wurde. Sie greift sich mit der Rechten, die auf das Lesepult gestützt ist, an den Hals und blickt mit aufwärts gerichtetem Haupt schräg aus dem Bildfeld heraus.

Die Büste Gottvaters, die genau im Zenith des Reliefs liegt, ist zu Maria gewendet und wächst aus einem Gewirr aus gewellten Wolkenbändern hervor. Die Füße des Kindes, das mit dem Kopf nach vorne seinem Mund entsprungen zu sein scheint, fehlen auf Grund einer Beschädigung. Das Kind ist nur anhand seiner absoluten Größe als solches erkennbar, da es in seinen Proportionen eher einem Erwachsenen ähnelt.

Über dem zweigeschoßigen, über Eck gestellten Bücherregal, das mit spitzbogigen Öffnungen versehen ist, die den Blick auf die mit Buchschließen versehenen Bücher freilegen, steht der auf polygonalen Konsolen ruhende, krabbenbesetzte Kielbogen, der den Innenraum andeutet, in dem sich die Gottesmutter befindet. Der Kielbogen ist innen mit Maßwerk verziert und besitzt zwei kleine, flankierende, über Eck gestellte Fialen.⁹⁴

⁹³ Schultes 1982, Anm. 471.

⁹⁴ Es ist bemerkenswert, dass anscheinend die selbe Vorlage für die zwei halben und den ganzen gerahmten Vierpass im Kielbogen verwendet wurde, wie für die gerahmten Vierpässe im Maßwerkfries unterhalb der Figuren. Der Durchmesser aller Vierpässe ist nämlich identisch.

8.2. Beschreibung des Beweinungsreliefs

Das Relief wird von dem zentralen, und die gesamte Höhe einnehmenden Astkreuz in zwei Hälften geteilt. Gleich links vom Stamm steht ein junger Mann in antikisierendem Gewand und mit einem Buch in seiner linken, der dadurch als Johannes Evangelist zu deuten ist. In der linken Ecke sitzt eine Frau mit Kopftuch, die in ihren Armen den Oberkörper Christi stützt und damit nur die Gottesmutter darstellen kann. Christus liegt neben ihr auf einem Felsstück ausgestreckt. Rechts vom Kreuz stehen zwei weitere Frauen, die mit Kopftüchern bedeckt sind und vor denen ein älterer Mann kniet, der mit velierten Händen die Füße Jesu berührt und nur als Joseph von Arimathäa gedeutet werden kann. Über diesen Personen sind drei Engel dargestellt, deren Oberkörper aus Wolken in den Bildraum wachsen. Die Engel sind kleiner als die unter ihnen stehenden Figuren. Der Engel auf der rechten Seite des Kreuzes schwingt ein Weihrauchgefäß, das heute nicht mehr erhalten ist, jedoch noch anhand der sichtbaren Stege und dem Griff in der Hand des Engels als solcher zu identifizieren ist. Dem mittleren Engel fehlt der linke Unterarm, deshalb ist nicht mehr zu erschließen, was er darin gehalten mag, in seiner rechten Hand ist nur noch ein Griff übrig, den er emporhält. Da oberhalb des Griffes ein Steg im Reliefgrund erhalten geblieben ist, kann man darauf schließen, dass der Gegenstand kein Weihrauchfass gewesen sein kann, sondern ein Objekt gewesen sein muss, das sich in die Höhe erstreckt hat. Der dritte Engel hält sich als Ausdruck seiner Trauer die langen Ärmel seines Gewandes vor die Augen.

Das Astkreuz ist streng geometrisch aufgefasst und besteht aus einem geraden Stamm mit oktogonalem Querschnitt, der sich über den gebogenen Querarmen fortsetzt und am oberen Abschluss die Inschrift I.N.R.I. auf einem sich einwindenden Schriftband trägt. Entlang der Arme und des Stammes sind in regelmäßigem Abstand alternierende, kurze Aststümpfe gemeißelt worden.

8.3. Vergleich der beiden Reliefs

Bevor beide Reliefs einer genauen stilistischen Analyse unterzogen werden, sollten zuerst ihre Gemeinsamkeiten betont und ihre Besonderheiten hervorgehoben werden, die sie von zeitgleich entstandener Plastik unterscheiden, wobei vor allem ihre Ikonographie als einzigartig hervorsteht.

Beide Reliefs sind kompositorisch bemerkenswert in Hinsicht auf ihre Symmetrie. Die Verkündigung ist durch das turmförmige Bücherregal und die linke Fiale des Maßwerbogens in der Mitte geteilt, und die zwei Hauptakteure sind spiegelbildlich angeordnet. Beim Beweinungsrelief teilt das Astkreuz die Szene in zwei gleich große Hälften, wobei hier die Anordnung der Figuren notwendiger Weise nicht mehr so streng symmetrisch erfolgt ist. In ikonographischer Hinsicht sind die beiden Werke höchst originell und sind vielleicht vor allem anhand dieser noch von der zukünftigen kunsthistorischen Forschung eingehender zu bearbeiten. Wie Lothar Schultes bereits festgehalten hat, entstammen die kompositorischen Vorbilder beider Reliefs fast ausschließlich der Malerei, was den Reliefs einen einzigartigen Platz in der hochgotischen Plastik Österreichs erweist.⁹⁵

8.4. Die Ikonographie des Verkündigungsreliefs

Die Ikonographie muss auf den Plan gerufen werden, da ihre erste Aufgabe es ist, wie auch Otto Pächt meint, uns die Kenntnis dessen zu verschaffen, was im Sehen historischer Kunstwerke ‚mitgewusst‘ werden muss. Wir brauchen demnach die Ikonographie zur Reaktivierung des in dem betreffenden historischen Moment spontan Gewussten.⁹⁶

⁹⁵ Schultes 1982, S. 90.

⁹⁶ Pächt 1977b, S. 246.

Die Darstellung der Verkündigungsszene an Kirchenportalen oder im Kircheninneren ist in der zweiten Jahrhunderthälfte des vierzehnten Jahrhunderts in Österreich absolut keine Seltenheit. So finden wir sie auch am Bischofstor in St. Stephan in Wien⁹⁷, am mittleren Westportal der Minoritenkirche in Wien oder man denke auch an die heute an den Langhauspfeilern der Kirche Maria am Gestade in Wien postierten Baldachinstatuen⁹⁸, die zur Innenausstattung des Chores gehörten, um nur einige zu nennen. Diese Beispiele sind jedoch stehende, vollplastische Baldachinfiguren oder Gewändefiguren und nicht Tympana. Dadurch ist auch das Erzählerische im Vergleich zu Straßengel sehr zurückgenommen. Die Figuren sind durch ihre feinen Gesten und Blicke zwar auf einander bezogen, sonst aber getrennt wahrzunehmen und nicht in einen architektonischen Rahmen mit begleitenden Attributen gesetzt. Das Bogenfeld gab der Straßengeler Werkstatt auch die Möglichkeit, den Innenraum, in dem sich Maria befindet, anzudeuten und mit Gegenständen auszufüllen, wie das in der Malerei der Zeit gebräuchlich war.

Aus ikonographischer Hinsicht liegen die Vorbilder der Verkündigungsszene, wie bereits gesagt, eindeutig in der Malerei. Dabei ist vor allem auf das gestalterische und inhaltliche Detail hinzuweisen, dass Gottvater, der aus dem Wolkenband oberhalb der Szene herabblickt, nicht nur den Heiligen Geist in Form einer Taube auf Maria herabschickt, sondern auch das Christuskind als fleischgewordenes Wort aus seinem Munde in Richtung der Jungfrau herabschickt. Diese inhaltliche Erweiterung des Geschehens ist in der Plastik der Zeit meines Wissens völlig einzigartig und nur in der zeitgenössischen Malerei vorzufinden.

Gerhard Schmidt hat sich eingehend mit dem Thema der Menschwerdung des Wortes Gottes in der Malerei des Trecento befasst.⁹⁹ Das theologische

⁹⁷ Vgl. Arthur Saliger, Der Meister von Großlobming in monographischer Sicht (sowie: beschreibende Katalogtexte zu den Exponaten), in: Gerbert Frodl (Hrsg.), Der Meister von Großlobming, Ausst. Kat., Wien 1994, Kat.nr. 1, S. 76-79.

⁹⁸ Vgl. Kosegarten 1963, passim ; Horst Schweigert, Gotische Plastik unter den frühen Habsburgern von ca. 1280-1358, in: Günter Brucher (Hrsg.), Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. Gotik, Wien 2000, Kat.nr. 88, S. 343.

⁹⁹ Vgl. Schmidt 2005, S. 274-276.

Schrifttum habe die Menschwerdung Christi immer wieder ausdrücklich als gemeinsames Werk der gesamten Dreifaltigkeit bezeichnet: „Conceptio corporis Christi tota Trinitas est operata.“¹⁰⁰ Die bildliche Präsenz aller drei göttlichen Personen ist daher in den Darstellungen der Verkündigung durchaus die Regel, wie Schmidt betont.¹⁰¹ Obwohl die häufigste Darstellungsvariante der Verkündigung die herabschwebende Taube in einem Lichtstrahl ist, der von Gottvater ausgeht, hat sich gerade das vierzehnte Jahrhundert darum bemüht, eine noch anschaulichere Formulierung zu finden. Der neuen, vor allem durch die Bettelorden entscheidend geförderten spätmittelalterlichen Religiosität schien es vor allem wichtig, auch wunderbare Vorgänge in eine Erscheinungsform zu bringen, die auch für den einfachsten Betrachter eindeutig verständlich ist.¹⁰²

So lässt sich auch erklären, wieso man in der italienischen, wie in der nordeuropäischen Kunst des Trecento mehrfach auf das von Gottvater dargereichte oder in dem Strahlenbündel des Heiligen Geistes herabschwebende Christuskind trifft.¹⁰³

Ein solches Beispiel ist die Darstellung der Aussendung Gabriels und die Verkündigung an Maria einer schlesischen Handschrift aus dem Jahre 1353 (Abb. 62). Die untere Bildhälfte zeigt Gabriel kniend vor der Gottesmutter, die auf einem thronartigen Stuhl sitzt und deren gekröntem Haupt sich die Taube nähert. Links oberhalb des Engels wird die Halbfigur Gottvaters in einer Mandorla sichtbar, der Maria das Christuskind mit ausgestreckten Armen entgegenhält. Diese Komposition geht laut Schmidt auf italienische Grundlagen zurück, wie bei der Verkündigung des Taddeo di Bartolo in der Accademia zu Siena zu beobachten ist.¹⁰⁴ In der transalpinen Tradition werden der Engel und Maria vorwiegend stehend, und Maria mit einem Buch

¹⁰⁰ Thomas von Aquin, Summa Theologica 3, Qu. XXXII, art. 1. ; Vgl. Schmidt 2005, S. 274-275.

¹⁰¹ Vgl. Schmidt 2005, S. 275.

¹⁰² Vgl. Schmidt 2005, S. 277.

¹⁰³ S. Schmidt 2005, S. 275.

¹⁰⁴ Vgl. Schmidt 2005, S. 273.

in der Hand dargestellt. Eine solche Miniatur findet man in den Konkordanzen der Liebe des Ulrich von Lilienfeld, den sog. *Concordantiae Caritatis* (Abb. 63).¹⁰⁵ Auf einem schmalen, steinernen Terrainstreifen steht Maria rechts, während ihr von links der kniende Gabriel mit der Rechten im Segensgestus erscheint. Über ihnen reicht Gottvater, dessen Oberkörper am oberen Rand der Miniatur erscheint, das Christuskind herab, während die Taube des Heiligen Geistes bereits Marias Stirn erreicht hat. Dies wäre ein Beispiel des nordeuropäischen Typus um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. Es ist darauf hinzuweisen, dass im Gegensatz zum Herabreichen auch das Herabschweben vorzufinden ist, wie vor allem in Italien¹⁰⁶, aber auch am Grabower Altar bei Meister Bertram (Abb. 64), bei dessen Verkündigungsszene das Christuskind bereits das Kreuz geschultert hat. In diesem Zusammenhang weist Schmidt auf das vermutlich kölnische Verkündigungstafelchen um 1360 des Bayrischen Nationalmuseums in München hin (Abb. 65). Hier schwebt der Heilige Geist über dem Haupt Mariä, während das winzige Christuskind, das sich schon am Schleiersaum der Jungfrau anklammert, von einem Lichtstrahl dorthin getragen wurde, der seinen Ursprung von der entblößten Brust des Vaters genommen hatte.

Betrachten wir wieder ein italienisches Beispiel, so verweist Schmidt auf die sonderbare Darstellung auf dem *Albero della S. Croce* des Pacino di Buonaguida in der Accademia in Florenz (Abb. 66).¹⁰⁷ Die Verkündigung ist hier auf zwei Medaillons aufgeteilt. Im linken thront Gottvater, während der Sohn in knabenhafter Gestalt aus seinem Herzen herauszuwachsen scheint. Von dieser Figur geht ein Strahlenbündel aus, in dem ein nacktes Christuskind schwebt. Das Strahlenbündel mündet schräg unterhalb in das zweite Medaillon, welches die *annuntiatio* enthält, wobei sich um den Hals der Muttergottes ein neugeborenes Christuskind festhält. Der sich inkarnierende Sohn ist demnach dreimal dargestellt, wobei er sich auf seinem Weg vom Himmel zur Erde stets verjüngt.

¹⁰⁵ *Concordantiae Caritatis* Cl. 151. Nach Douteil um 1355 entstanden; vgl. Herbert Douteil, *Die Concordantia caritatis d. U.v.L. Edition d. Codex Campiliensis 151*, Münster 2010. (non vidi)

¹⁰⁶ dazu siehe Schmidt 2005, S. 276.

¹⁰⁷ Schmidt 2005, S. 276.

Eine Darstellung, die gewiss nach der Straßengeler Verkündigung entstanden ist, ist das Verkündigungsfresko im Kreuzgang des Brixener Doms (Abb. 67), das nach 1400 entstanden ist. Ikonographisch bemerkenswert ist hier, dass der nackte Leib des Christuskindes – von winzigen Engeln getragen – aus den Händen des aus der Mandorla herabblickenden Gottvaters auf Maria herabschwebt. Hier sind Gabriel und Maria beide kniend dargestellt. Maria befindet sich unter einem architektonischen Baldachin, in dem sich auch ein Thron und ein Leseputz mit aufgeschlagenem Buch befinden.

Lothar Schultes führt als Vergleich für das Straßengeler Relief eine Verkündigung aus dem Antiphonarium Benedictinum aus St. Lambrecht (Abb. 68) an, das um 1340 entstanden sein soll.¹⁰⁸ Die Szene ist unter einen filigranen Maßwerkbaldachin verlegt, unter dem Maria vor dem Leseputz kniend, den von außen herantretenden Engel empfängt. Von oben nähert sich ihr die Taube des Heiligen Geistes, während die Halbfigur Gottvaters aus einer Öffnung im Baldachin ein nacktes Christuskind herabreicht. Diese Darstellung enthält viele Elemente, die mit dem Straßengeler Relief identisch sind, wie dem Baldachinmotiv, der sehr gut vergleichbaren Haltung Mariens und des Engels. Obwohl das Christuskind nicht auf Maria herabschwebt, ist es immerhin durch das Herabreichen Teil der Bilderzählung.

Eine bestechend ähnliche Verkündigungsdarstellung findet sich schließlich auf dem Altar von Schloss Tirol (Abb. 69). Auf dieser Darstellung entspringt dem Munde Gottvaters, der im linken oberen Eck in einem Wolkentondo erscheint, ein Strahlenbündel, das in den goldenen Hintergrund des Gemäldes übergeht. Verlängert man deren Diagonale, führt sie zur demutsvoll vor dem herantretenden Engel knienden Gottesmutter. In dieser Diagonale schweben die Taube des Heiligen Geistes und das nackte Christuskind auf Maria zu. Frauscher datiert das Altarbild um 1370 und beschreibt einen am böhmischen Kunstschaffen orientierten Figurenstil.¹⁰⁹ Trattner schlägt eine Wiener oder Tiroler Werkstatt vor.¹¹⁰

¹⁰⁸ Vgl. Schultes 1982, S. 89-90.

¹⁰⁹ Vgl. Frauscher 2005, S. 76-77.

¹¹⁰ Vgl. Irma Trattner, Altar von Schloß Tirol, Katnr. 279, in: Günter Brucher (Hrsg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 1: Gotik, München-London-New York 2000, S. 540.

Vergleicht man nun die Darstellung in Straßengel mit den zuvor beschriebenen ikonographischen Lösungen, so fällt nach eingehender Untersuchung auf, dass die Darstellung des Herabreichens des Christuskindes durch Gottvater vor allem um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts und allem voran nördlich der Alpen Verwendung fand. Demgegenüber findet man Darstellungen, in denen das Christuskind im Lichtstrahl von Gottvater zu Maria schwebt, nördlich der Alpen erst ab dem letzten Drittel des vierzehnten Jahrhunderts, während dieses Motiv in Italien bereits seit Anfang des vierzehnten Jahrhunderts vorkommt und dort dem Motiv des Herabreichens sogar vorgezogen wird. Dies lässt den Schluss zu, dass der Straßengeler Meister höchst wahrscheinlich entweder italienische Vorbilder mit dem Motiv des schwebenden Kindes gekannt haben muss oder hierin zumindest ein Indiz für eine Spätdatierung der Reliefs um oder nach 1360 vorliegt.

Otto Pächt hat sich mit der Frage beschäftigt, ab welchem Zeitpunkt die Gottesmutter und der Erzengel im Moment der Verkündigung beide kniend dargestellt werden.¹¹¹ Dafür hat er zwei verschiedene Illustrationen des Pseudo-Bonaventuratextes zur Hand genommen, nämlich einen, der sich in Paris befindet¹¹² (Abb. 70) und einen aus der Oxforder College-Bibliothek¹¹³ (Abb. 71). Pächt ist der Ansicht, dass das Oxforder Exemplar zwar bescheidener an Zahl und Qualität der Bilder ist, als die Pariser Handschrift, dafür aber zum Teil eine ältere, ursprünglichere Fassung widerzuspiegeln scheint.¹¹⁴ Beide Handschriften enthalten jeweils zwei Darstellungen, die sich auf die Verkündigung beziehen, wobei bei der jeweils ersten Szene, in der Gabriel die Botschaft überbringt, die Muttergottes thronend dargestellt wird und erst in der zweiten Phase, in dem Moment, in dem sie den göttlichen Ratschluss der ihr zugedachten Rolle in aller Demut übernehmen will, sich

¹¹¹ S. Pächt 1977a.

¹¹² Paris, Bibl. Nationale, Ms. Ital. 115.

¹¹³ Corpus Christi College 410.

¹¹⁴ S. Pächt 1977a, S. 155.

niederkniet. Demnach ist auf jenen Illustrationen der Pseudo-Bonaventura-texte, auf denen beide Akteure knien, nicht die Verkündigung, sondern die Einwilligung Mariä dargestellt, wie Pächt überzeugend darlegen kann.¹¹⁵ Durch Vergleiche der aus Vorlagen übernommenen Bildarchitektur in den Pseudo-Bonaventura-Illustrationen mit Mosaiken aus der Zeit Pietro Cavallinis, kann Pächt beweisen, dass die Vorlage für die Miniaturen bereits auf das Ende des 13. Jahrhunderts zurückgeht.¹¹⁶

Was bedeutet dies für unsere Darstellung in Straßengel? Die Haltung der Straßengeler Maria und des Erzengels und ihre fast spiegelbildliche Entsprechung ist sehr gut mit den Kompositionen in den Pseudo-Bonaventura-Handschriften vergleichbar, wie auch Schultes feststellt.¹¹⁷ Das Heranziehen der Pseudo-Bonaventura-Handschriften erweist sich auch bei der Untersuchung der Ikonographie des Beweinungsreliefs als fruchtbar, was jedoch in der bisherigen Forschung noch nicht festgehalten wurde.¹¹⁸ Aber ein bedeutender Unterschied zu der Verkündigungsdarstellung in Straßengel besteht darin, dass dort durch die Darstellung Gottvaters, des Christuskindes, des Heiligen Geistes und der gleichzeitigen knienden Haltung Mariens eigentlich beide Inhalte verknüpft sind, die Verkündigung und die Einwilligung Mariä, wobei es auch möglich ist, dass die kniende Position Marias am Lesepult durch ihre Positionierung in der Ecke des Bogenfeldes notwendig gemacht wurde. Dies schließt aber meines Erachtens nicht aus, dass der Straßengeler Meister durch Darstellungen angeregt wurde, die auf Pseudo-Bonaventura-Illustrationen als Vorlagen fußen, oder dass der Meister direkt durch solche beeinflusst wurde. Ein weiteres Indiz für seine Kenntnis solcher Miniaturen ist auch die sehr elegante Haltung des Erzengels, dessen rechter Fuß über das Gesims reicht und so auch sein Ankommen verdeutlicht. Dieses Darstellungsmotiv wird höchst wahrscheinlich aus der Buchmalerei stammen, wie zum Beispiel der Verkündigungsminiatur der Oxforder Handschrift (Abb. 71).

¹¹⁵ Vgl. Pächt 1977a, S. 154-158.

¹¹⁶ S. Pächt 1977a, 157-158.

¹¹⁷ S. Schultes 1982, S. 92.

¹¹⁸ näheres dazu s. weiter unten.

8.5. Die Ikonographie des Beweinungsreliefs

Das Beweinungsrelief ist, wie auch sein Pendant am Westportal, in seinen ikonographischen Details sehr reich und zum Teil ureigen. Das bemerkenswerte an der Komposition ist die Verknüpfung von Elementen, die traditionell bei Kreuzigungsszenen vorkommen, Elementen aus Darstellungen der Kreuzabnahme, einer mehrfigurigen Beweinungsszene, und einem Motiv, das in der Anordnung der Muttergottes mit dem Leib Christi in ihren Armen sogar stark an eine Pietà erinnert.

Die Ikonographie der Kreuzabnahme hat in Werken der nordeuropäischen Kunst einen etwas anderen Charakter, als in Werken italienischen Ursprungs, wie Rampendahl feststellt.¹¹⁹ Die Autorin, die sehr subjektiv und stark wertend beschreibt, ist der Ansicht, dass im Norden die religiöse Andacht, der in der Gotik die bildliche Darstellung vornehmlich gewidmet war, durch kleine, die Handlung reicher gestaltende Motive beeinträchtigt wurde. „Es überwiege die Freude am lebendigen Erzählen eines Vorganges, wie er sich eben diesem oder jenem Künstler in seiner Phantasie darstellte.“¹²⁰ In der italienischen Kunst soll sich jene Auffassung bewahrt haben, dass eine schlichtere Wiedergabe die andächtige Stimmung besser offenbare, und wenn alle Beteiligten ausschließlich in Trauer und anbetender Verehrung um den Leib Christi angeordnet sind.¹²¹ Dies ist ganz offensichtlich zu vereinfachend gesagt, jedoch stimmt es in unserem Fall zu, dass das Straßengeler Relief in mehrfacher Hinsicht dem italienischen Typus folgt. So ist die Vorlage, die der Beweinung kompositorisch am nächsten kommt, die Darstellung der Beweinung in der Oberkirche von San Francesco in Assisi (Abb. 72).¹²² Schultes bemerkt mit Recht, dass der Hauptunterschied zwischen dem steirischen Relief und dem italienischen Fresko darin besteht, dass die

¹¹⁹ S. Rampendahl 1916, S. 23.

¹²⁰ Rampendahl 1916, S. 23.

¹²¹ S. Rampendahl 1916, S. 23.

¹²² Vgl. Schultes 1982, S. 92.

kniende Maria Magdalena durch Josef von Arimathäa ersetzt ist.¹²³ Dies sei aber nördlich der Alpen mehrfach nachweisbar.¹²⁴ Es herrschen mehrere fast exakte Übernahmen von Motiven. So ist die Haltung Josefs in Straßengel der knienden Haltung Maria Magdalenas in Assisi entsprechend. Betrachtet man die zweite stehende Figur von rechts, mit ihren vor dem Bauch gefalteten Händen auf dem italienischen Fresko, so fällt einem auf, dass in Straßengel in derselben Figurenanordnung die stehende Maria Magdalena mit gefalteten Händen zu sehen ist. Die am Relief zu beobachtende Armhaltung des Johannes, der seinen Kopf in seiner Verzweiflung mit der rechten Hand stützt, ist zwar ein häufiges Motiv bei Kreuzigungsdarstellungen, es sollte aber trotzdem festgehalten werden, dass es auch bei einer der klagenden Frauen auf dem umbrischen Wandbild vorkommt. Die klagenden Engel im oberen Bereich sind in Straßengel auch vorzufinden. Schließlich ist die Pietágruppe vor allem in der Liegepose Christi überraschend gleich.

Ein weiteres italienisches Wandbild wird von Schultes herangezogen, das sich in der Krypta der Basilika von Aquileia befindet (Abb. 73). Seiner Ansicht nach weist dieses einen ähnlichen Schichtaufbau, wie das Straßengeler Werk auf, da im Vordergrund Josef von Arimathäa kauert, in einer zweiten Schicht Figuren stehen und im Hintergrund die Engel zu sehen sind.¹²⁵ Des Weiteren ist auch die Pietágruppe gut in ihrer Beziehung von Maria und dem Leib Christi vergleichbar.

Schultes ist der Annahme, dass das Motiv des leeren Kreuzes über den Trauernden bei Beweinungsdarstellungen von einem Täfelchen des Lippo di Benivieni in italienischem Privatbesitz abhängig sein dürfte, welches Kalina um 1300 datiert.¹²⁶

¹²³ S. Schultes 2000, S. 359.

¹²⁴ Vgl. Schultes 1982, S. 92.

¹²⁵ S. Schultes 1982, S. 92-93.

¹²⁶ S. Schultes 2000, S. 359 ; eine Abbildung des Täfelchens bei: Pavel Kalina, Beweinung Christi aus dem chrisologischen Zyklus im Ambit der Strakonitzer Johanniterkommende (Umeni 41), 1993, S. 161-167 (Abb. 2.)

Dieses Motiv tritt gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts auch in der italienischen Buchmalerei auf, so zum Beispiel auf einer Miniatur in einem bolognesischen *Speculum humanae salvationis* (Abb. 74).¹²⁷ Die Beweinungs- und gleichzeitig Grablegungszone dieses Heilsspiegels spielt auch unter dem leeren Kreuz Christi. Eine weitere Miniatur, die nicht unerwähnt bleiben sollte, entstammt derselben Oxforder Handschrift, die bereits in Verbindung mit der Ikonographie der Verkündigungsszene genannt wurde, nämlich der Pseudo-Bonaventura-Handschrift Ms 410, die in Mittelitalien um 1350 entstanden ist. Diese Miniatur (Abb. 75), die erneut eine Beweinung darstellt, platziert das Geschehen ebenfalls auf Golgotha unter dem leeren Kreuz, wobei, ähnlich wie in Assisi, eine klagende Frau – womöglich Maria Magdalena – bei den Füßen Christi kauert.

Nach Abschluss der Betrachtung der italienischen Kunstproduktion sollte auch die nordeuropäische ikonographische Tradition des vierzehnten Jahrhunderts unter Licht genommen werden.

In ikonographischer Hinsicht ist das steirische Tympanon nämlich auch stark mit dem um 1366 entstandenen St. Lambrechter Passionsretabel (Abb. 76) verwandt. Der rechte Flügel des Retabels zeigt eine Beweinungsszene unter dem Kreuz auf dem Hügel Golgotha. Die Figurenanordnung mit der Pietágruppe und die Gestik der Figuren erinnern an das Relief der Wallfahrtskirche. Im Zentrum sitzt Maria, die sich zu dem horizontal auf ihrem Schoß liegenden Sohn niederbeugt, als wollte sie ihn küssen. Über ihnen ist genauso das zentral emporragende Kreuz zu sehen, wie auf dem Relief. Schultes verweist auch auf das vor 1338 entstandene Salzburger Antependium, das heute im Österreichischen Museum für angewandte Kunst aufbewahrt wird und dieselben Elemente enthält, wie das St. Lambrechter Retabel.

Ein bislang in der Forschung in Verbindung mit der Portalplastik unbeachtet gebliebener Passionsaltar ist jener im Klosterneuburger Stiftsmuseum, der den Mittelteil eines Triptychons darstellt (Abb. 77-79).¹²⁸ Die Tafel ist

¹²⁷ *Speculum humanae salvationis*, Prag, Kapitelbibliothek, Cod. A 13.

¹²⁸ Eine Abbildung der gesamten Mitteltafel in: Brucher 2000, Tafel S. 164.

senkrecht durch gemalte, rote Streifen dreigeteilt, wobei die zwei seitlichen Teile nochmals horizontal halbiert sind und so insgesamt fünf unabhängige Szenen darstellbar waren. Der schmale Mittelteil hat sich schon aufgrund seiner Form für eine Kreuzigungsszene angeboten. Links davon sieht man eine Ölbergszene und darunter eine Kreuztragung, während sich auf der rechten Seite ein Judaskuss und darunter eine Beweinung befinden.¹²⁹ In unserem Fall sind die Kreuzigung und die Beweinung von Interesse, da sie formale Ähnlichkeiten zur Straßengeler Plastik beinhalten. Die Klosterneuburger Beweinung (Abb. 77) ist zu nennen, da hier erneut das zentral dominierende Kreuz im Hintergrund sichtbar ist und die eine Variation der Pietágruppe vorliegt. Viel bedeutender jedoch ist die Kreuzigungsszene desselben Altarbildes (Abb. 78). Der Gekreuzigte ist von acht kleinen Engeln umgeben, die verschiedene Gesten der Trauer zeigen oder das Blut Christi in einen Pokal sammeln. Dies ist nicht weiter sonderbar, jedoch ist meines Erachtens einer der Engel (Abb. 79) sehr gut mit dem linken Engel am Tympanon (Abb. 9) zu vergleichen ist, da sie beide aus einem welligen Wolkenband aus dem Hintergrund in den Bildgrund kommen, dadurch nur ihr Oberkörper sichtbar ist und beide ihre tränenden Augen mit ihrem langen Ärmel, den sie sich vor das Gesicht halten, trocknen. Der Klosterneuburger Passionsaltar wurde mitunter als Werk eines Nachfolgers des Meisters der Rückseiten des Verduner Altars bezeichnet, was aber – wie auch Trattner argumentiert – nicht mehr haltbar ist.¹³⁰ Die Lokalisierung und Datierung des Altares erfolgt anhand der bestimmbar Buchmalerei und positioniert das Werk nach Trattner in das Umfeld des Klosterneuburger Stiftes in die Jahre 1335/40, also ca. zwei Jahrzehnte vor die Straßengeler Beweinung.¹³¹

Das Motiv des ‚Astkreuzes‘ oder ‚Gabelkreuzes‘ ist seit dem frühen 13. Jahrhundert und vor allem im vierzehnten Jahrhundert weit verbreitet gewesen. Schweigert betont jedoch, dass es nur bis zur Mitte des vierzehnten

¹²⁹ Vgl. Schultes 1982, S. 93.

¹³⁰ Vgl. Trattner 2000, S. 537.

¹³¹ Vgl. Trattner 2000, S. 537.

Jahrhunderts Verwendung fand.¹³² Es soll vor allem durch die deutschen *Crucifigi dolorosi* - also Leidenskruzifixe oder Mystikerkreuze eine weite Verbreitung gefunden haben. Die Kreuzesbalken wurden dabei häufig um vegetabile Elemente wie abgeschlagene Auswüchse erweitert und stellten so den Bezug zu den apokryphen Schriften und Texten zur Kreuzlegende her, wie Sikorska schreibt. Sikorska meint, dass dieser *origo crucis* zufolge das Kreuz Christi aus dem Holz des Baumes der Erkenntnis des Guten und Bösen gefertigt worden, womit auf die typologische Antithese von Adam und Christus angespielt wird.¹³³ Eine weitere Interpretation liefert Schweigert, indem er schreibt, dass die gegabelte Form auf ältere literarische Quellen zurückgehe, insbesondere auf den Hymnus ‚carmen paschale‘ des nach 600 verstorbenen Bischofs von Poitiers, Venantius Fortunatus.¹³⁴ Darin werde der ‚Lebensbaum‘ – das Kreuz – aufgefordert, er möge seine Äste neigen, „um die ausgedehnten Glieder des Königs zu erleichtern.“¹³⁵

Diese Thesen müssten auch auf das Straßengeler Astkreuz anwendbar sein, das formal auch besonders an das etwas früher entstandene Kreuz der zentralen Kreuzigung am mittleren Westportal der Wiener Minoritenkirche erinnert (Abb. 80). Ein etwas älteres, aber nicht weniger prominentes Beispiel eines Kruzifixus, das als Astkreuz gebildet ist, ist jenes in der Dominikanerkirche in Friesach aus dem zweiten Viertel des vierzehnten Jahrhunderts.¹³⁶ Die Expressivität die bei Mystikerkreuzen auf den klaffenden Wunden und der Torsion des leblosen Körpers Christi liegt, ist in Straßengel jedoch keineswegs vorhanden, da hier der Körper Christi fast unversehrt erscheint. Man sieht lediglich unter Marias Arm die schmale Seitenwunde und an den Handrücken und an Füßen kleine gebohrte Löcher, die für die Nagellöcher stehen. Die Intensität des Ausdrucks konzentriert sich demnach in den Gesten und in der Mimik der Trauernden.

¹³² Vgl. Schweigert 2000, S. 334-335.

¹³³ S. Joanna Sikorska, *Crucifixus Dolorosus*, in: Suzanne Greub u.a. (Hrsg.), *Meisterwerke mittelalterlicher Kunst aus dem Nationalmuseum Warschau*, Ausst. Kat, Basel 2006, S. 52-55.

¹³⁴ S. Schweigert 2000, S. 335.

¹³⁵ Vgl. Schweigert 2000, S. 335.

¹³⁶ S. dazu Schweigert 2000, Katnr. 79, S. 334-335 und Tafel S. 73.

Der Engel, der das Weihrauchfass schwingt, entstammt der Tradition von Kreuzigungsbildern.¹³⁷

Wie bereits in der byzantinischen Kunst, ist Adams Schädel in der gotischen Kunst oftmals in einer Erdhöhle dargestellt, die höchst wahrscheinlich auf jene Legende Bezug nimmt, nach der an der Stätte der Kreuzigung Christi Adam begraben war. Rampendahl ist der Ansicht, dass dem gegenüber die spätere Wiedergabe von zerstreut herumliegenden Knochen, wie sie auch am Straßengeler Relief zu sehen sind, eher als allgemeine Andeutung der Schädelstätte ohne symbolische Beziehung anzusehen ist.¹³⁸

Josef von Arimathäa, der in byzantinischen Arbeiten meist, seiner Würde entsprechend, das lange Gewand trägt, behält in nordeuropäischen Darstellungen diese Tracht meistens bei, wie dies auch in Straßengel der Fall ist.¹³⁹

Welchen Schluss kann man nun aus den zuvor beschriebenen Beobachtungen auf die Ikonographie und Komposition der Straßengeler Beweinung ziehen?

Die Komposition basiert sehr stark auf dem Wandbild in San Francesco, was Schultes nicht weiter überrascht, da seiner Meinung nach der Norden seine Italianismen zumeist von Assisi und nicht direkt von Giotto entlehnt habe.¹⁴⁰

Bemerkenswert ist, dass trotz einer zeitlichen Distanz von über einem halben Jahrhundert, der Straßengeler Meister kompositorisch den zwei behandelten italienischen Wandbildern näher steht, als zeitgleich mit Maria Straßengel entstandenen Tafelbildern österreichischen Ursprungs.

Das Motiv des leeren Kreuzes ist womöglich der italienischen Malerei entlehnt, war aber auch in der zeitgenössischen italienischen Buchmalerei verbreitet. Das Relief beinhaltet aber auch Einflüsse der regionalen, österreichischen Kunstproduktion, indem am Fuße Christi Josef von

¹³⁷ Vgl. Rampendahl 1916, S. 44.

¹³⁸ Vgl. Rampendahl 1916, S. 46.

¹³⁹ Vgl. Rampendahl 1916, S. 47.

¹⁴⁰ Vgl. Schultes 1982, S. 92.

Arimathäa statt Maria Magdalena Darstellung fand oder indem auf die Form des Astkreuzes für das Leidenswerkzeug Christi zurückgegriffen wurde, das vor allem im vierzehnten Jahrhundert in Nordeuropa mehrfach Anwendung fand.

Doch um die Ursprünge jener Werkstatt, die die Straßengeler Tymapana geschnitzt haben, genauer zu definieren, ist auch eine eingehende Stilanalyse der Figuren notwendig.

8.6. Der Figurenstil der Tympanonreliefs

Die beiden Reliefs wurden in der Fachliteratur lange Zeit nur ungenügend behandelt und nur für ihre hohe Qualität gelobt, wobei bis heute meist betont wird, dass das Tympanon mit der Verkündigung stark überarbeitet und ergänzt wurde, dadurch verfälscht sei und nicht mehr zuverlässig zu bestimmen sei.¹⁴¹ Dem gegenüber schreibt Schultes 1982 jedoch, dass „der Kopf des Straßengeler Verkündigungsengels [eine] Ergänzung des 19. Jahrhunderts [sei], die ungewöhnlich großen Engelsflügel [...] überarbeiteter Originalbestand sein [dürften, und die Reliefs im Übrigen] ganz außerordentlich gut, z.T. noch mit Fassungsresten, erhalten [seien].“¹⁴²

Bei der Restaurierung der Portalarchitektur in den Jahren 1981-1985 wurde festgestellt, dass die gelbockernen Farbreste nicht den Originalbestand wiedergeben, sodass der steingraue Naturputz mit weißer Fugenquaderung der ursprünglichen Färbung entsprechend wiederhergestellt wurde. Die Tympanonreliefs besaßen, wie Koller feststellt, auch ursprünglich einen oxidroten Hintergrund und Rotspuren unter einer Bleiweißschicht beim Gewand des Engels.¹⁴³ Es konnten keine weiteren Farbreste gefunden werden, da bei der Steinrestaurierung 1978 keine Farbbefunde erhoben wurden.¹⁴⁴

¹⁴¹ Vgl. Schultes 2000, S. 359.

¹⁴² Schultes 1982, Anm. 471.

¹⁴³ S. Koller 2001, S. 430-431.

¹⁴⁴ S. Koller 2001, Anm. 35, S. 431.

Eine erste kurze, ihre Qualität bewertende Beschreibung der Plastiken ist bei Karl Garzarolli von Thurnlackh zu lesen.¹⁴⁵ In der Beweinung sei die Strenge der novellistischen Komposition ebenso überraschend wie die asketische Entmaterialisierung der Gestalten; in der Verkündigung, die dieselben Grundzüge aufweist, bezaubert der Reiz der Hausratsdarstellungen in der Kammer Mariens. Des Weiteren ist er der Ansicht, dass bestimmte Einzelformen, wie die Köpfe, die sehr generell behandelten Hände und die gliedlos eingezogenen Engelsflügel mit schuppenartigen Federn, alle salzburgischer Herkunft und ursprünglich italienisch seien.¹⁴⁶ Der größte Wert sei auf den stimmungsvollen Grundton der Plastiken gelegt worden, der einmal Klage, das andere Mal demutsvolle Hingabe ist. Der sehr expressive Wille drücke die Körper und Gliedmaßen, die nahezu verdorrt wirken, auf bloße Funktionsstufe im Konzept herab. Und schließlich beobachtet Garzarolli von Thurnlackh, dass der Gewandstil, der derselben Aufgabe dienstbar sei, dem ‚weichen Stile‘ entgegenreife, wobei er hinzufügt, dass in den Einkreisungen und tiefen Verschattungen der Köpfe durch ‚Frauen-hauben und Tücher‘ in der Beweinung größeres, bewusst ausdrucks-bedingtes, noch dem vierzehnten Jahrhundert verpflichtetes Gewicht liege.¹⁴⁷

Danach war Lothar Schultes der nächste, der sich in seiner Dissertation aus dem Jahre 1982 über den Anteil Österreichs an der Entwicklung der Plastik des Schönen Stils näher mit ihnen auseinandergesetzt hat.¹⁴⁸ Schultes unterscheidet zwischen einer Werkstatt, die den Kirchenbau skulptural ausgestattet habe, jedoch nicht die zwei Portaltympana geschaffen habe und einer weiteren Werkstatt, die den Turm und seine Plastik gestaltet habe.¹⁴⁹ Sie sind seiner Anschauung nach stilistisch unterschiedlich, wobei die Werkstatt, die für den Kirchenbau zuständig war, stilistisch in der

¹⁴⁵ Garzarolli von Thurnlackh 1941, S. 52.

¹⁴⁶ S. Garzarolli von Thurnlackh 1941, S. 52.

¹⁴⁷ Vgl. Garzarolli von Thurnlackh 1941, S. 52.

¹⁴⁸ Schultes 1982, S. 89-93.

¹⁴⁹ Vgl. Schultes 1982, S. 89.

österreichischen Tradition des 2. Jahrhundertviertels wurzle.¹⁵⁰ Als Erklärung für diese Beobachtung verweist er auf ein Gespräch mit Kubes, der eine stilistische Nähe zur Zisterzienserkirche Neuberg sieht,¹⁵¹ wie dies auch Chibidziura in ihrer später entstandenen Dissertation überzeugend belegen kann.¹⁵²

Doch wie verhält es sich mit den Bogenfeldreliefs? Schultes ist der Anschauung, dass die Reliefs mit der Beweinung und der Verkündigung offenbar gleichzeitig mit der Turmplastik entstanden seien¹⁵³ und gibt im Jahre 2000 im Grunde genommen noch dieselbe Datierung an, da der Autor ‚vor 1366 (?)‘ vorschlägt.¹⁵⁴ Diese Datierung verweist damit auf das Datum der Aufstellung des Dreikönigsaltares in der nördlichen Apsis, die aus einem Ablassbrief bekannt ist und den meisten Autoren als terminus ante quem für die Fertigstellung des Turmes herangezogen wird.¹⁵⁵ Als stilistischen Beweis führt Schultes die wichtige Rolle der Schatten vor allem am Relief über dem Südportal heran, das seiner Meinung nach wesentliche Eigenschaften des Nordportaltympanons an der Prager Teynkirche vorwegnehme.¹⁵⁶ Durch diesen Vergleich meint Schultes die zeitliche Obergrenze für die Entstehung der Reliefs gefunden zu haben, nämlich die frühen achtziger Jahre.

Den Faltenstil der Figuren beschreibt Schultes wie folgt: „der lappig-weiche, überaus malerische Figurenstil lässt seine Herkunft von der rudolfinischen Wiener Plastik erkennen, wirkt aber viel erregter. Insbesondere die an die Figur des Ananias am Singertor erinnernden Gewandformen Mariens weisen bereits auf die Frühphase des Schönen Stils voraus.“¹⁵⁷

¹⁵⁰ Vgl. Schultes 1982, S. 89.

¹⁵¹ Vgl. Schultes 1982, Anm. 461.

¹⁵² S. Chibidziura 2001, S. 247-264.

¹⁵³ Vgl. Schultes 1982, S. 90-93, der Autor ist hier sogar noch der Ansicht, dass die Portale in den siebziger Jahren des 14. Jahrhunderts entstanden sein könnten.

¹⁵⁴ Vgl. Schultes 2000, S. 359.

¹⁵⁵ Vgl. Dehio Steiermark 1982, S. 547 ; Brandtner 1993, S. 26-27.; Brucher 2000, S. 252-253.

¹⁵⁶ Vgl. Schultes 1982, S. 93 ; Schultes 2000, S. 359-360.

¹⁵⁷ Schultes 2000, S. 359.

Die Portalreliefs zeigen neben trecentesken Einflüssen auch solche aus dem Westen auf, die zumindest teilweise von der Wiener Plastik der Herzogswerkstatt vermittelt sein dürften, wie Schultes feststellt. Einen Beleg dafür sieht er in der Ähnlichkeit des Christuskindes in der Straßengeler Verkündigung mit den Engeln der Marienkrönung am Bischofstor von St. Stephan (Abb. 81).¹⁵⁸ Diese Ähnlichkeit existiert meines Erachtens tatsächlich, beschränkt sich aber vor allem auf die Formulierung der Haare des Geige spielenden Engels am rechten unteren Rand des Wiener Reliefs. Das Christuskind hat etwas zartere Arme als die Wiener Engel und ob die Gesichter überzeugend zu vergleichen sind, ist anhand des Erhaltungszustandes und etwaiger späterer Überarbeitungen zu hinterfragen.

Die stilistischen und ikonographischen Charakteristika der nach Schweigert um 1370 entstandenen Tympanonreliefs resultieren aus trecentesken Einflüssen, wobei er hier auf Giotto verweist, und aus Einflüssen der Wiener ‚Herzogswerkstatt‘, wobei er hier am ehesten an den ‚Michaelermeister‘ denkt.¹⁵⁹

Um Horst Schweigerts Thesen über die Straßengeler Reliefs vorstellen zu können, muss man etwas weiter ausholen und näher auf die zeitgleiche Wiener Plastik eingehen.

Während die ‚erste Wiener Domwerkstatt‘ um 1330 mit ihren behäbigen Statuen für den Nord- und den Mittelchor der Stephanskirche noch einen sehr konservativen und mehrheitlich bodenständigen Stil gepflegt hatte, setzte in den dreißiger Jahren eine radikale Neuorientierung der Wiener Hütte ein. Nun scheinen Kräfte die Führung übernommen zu haben, die nicht nur die aktuelle französische Produktion kannten, sondern Schmidt zufolge wohl auch französischer Herkunft waren.¹⁶⁰ Zu ihren Werken zählen die heute stark dezimierten Apostel des Südchors von St. Stephan und die Konsolplastik am Außenbau des Chores, die in die Mitte der dreißiger Jahre datiert werden

¹⁵⁸ Vgl. Schultes 1982, S. 94.

¹⁵⁹ Vgl. Schweigert 1996, S. 283.

¹⁶⁰ S. Schmidt 2000, S. 304.

kann.¹⁶¹ Einen weiteren wichtigen Akzent in der Wiener Hofkunst setzt sobald jene Werkstatt, die aufgrund ihrer Arbeit an den Westportalen der Wiener Minoritenkirche¹⁶² als ‚Minoritenwerkstatt‘ bezeichnet wird und deren Plastiken zwischen 1345 und 1350 datiert werden (Abb. 80 und 97).¹⁶³ Ihr Stil ist auch eindeutig französischer Herkunft, da Schmidt die Bogenfeldfiguren überzeugend mit Skulpturen des Bogenfeldes des Nordquerschiffportals der Kathedrale von Bordeaux in Verbindung bringen kann.¹⁶⁴ Die Produktion der ‚Minoritenwerkstatt‘ ist in Wien bis in die frühen sechziger Jahre anhand ihrer Mitarbeit an den Fürstenportalen von St. Stephan und den Statuen für den Chor von Maria am Gestade belegt.¹⁶⁵

Ab der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts entwickelt sich in Wien, wie in mehreren höfischen Zentren Europas, ein europäischer ‚Gesamtstil‘ heraus, der sogenannte ‚Internationale Stil‘ oder ‚Weiche Stil‘ oder ‚Schöne Stil‘.¹⁶⁶ Diese Epoche der Kunst setzt in der Plastik in Wien mit dem Schaffen des sog. ‚Michaelermeisters‘ zwischen 1350 und 1355 ein.¹⁶⁷ Benannt wurde der Michaelermeister nach zwei lebensgroßen Baldachinfiguren aus Sandstein in der Pfarrkirche St. Michael in Wien, welche die Heilige Katharina und den Heiligen Nikolaus darstellen.¹⁶⁸ Während die Figur des Hl. Nikolaus auf einen trecentesken Typus zurückgeht, setzt die Hl. Katharina offenbar die Kenntnis antiker Vorbilder voraus.¹⁶⁹ Otto Demus verweist für die Figurentypen und für das Drapierungsschema des Michaelermeisters auf die Vorbildwirkung der trecentesken florentinischen Plastik – Alberto di Arnolfo – und Malerei –

¹⁶¹ S. Schmidt 2000, S. 305.

¹⁶² Zu den Westportalplastiken siehe Schweigert 2000, S. 342-343.

¹⁶³ Vgl. Schmidt 2000, S. 305-306.

¹⁶⁴ S. Schmidt 2000, S. 306.

¹⁶⁵ Vgl. Schmidt 2000, S. 307. Zu den Chorstatuen von Maria am Gestade s. Schweigert 2000, S. 343. und Kosegarten 1963, passim.

¹⁶⁶ Vgl. Schweigert 1996, S. 277.

¹⁶⁷ S. Schultes 2000, S. 344 ; Schmidt 2000, S. 307-308 ; Stadlober 1996, S. 157.

¹⁶⁸ S. Demus 1953, Abb. 1-7.

¹⁶⁹ Vgl. Schultes 2000, S. 349.

Agnolo Gaddi, Maso di Banco.¹⁷⁰ Die aufgezeigten Zusammenhänge mit der Kunst des Trecento und seine Affinität zur Antike lassen darauf schließen, dass der ‚Michaelermeister‘ entweder in Italien gelernt hat oder sogar Italiener gewesen und in jungen Jahren nach Österreich gekommen ist.

Um 1360 ließ Rudolf IV. führende Künstler nach Wien bringen um St. Stephan zu einer Art Erzherzogskathedrale auszubauen. Diese Künstler umfassten neben dem ‚Michaelermeister‘ und den Bildhauern der ‚Minoritenwerkstatt‘ auch jene Bildhauer, die, wie Schmidt meint, erst jetzt von auswärts berufen wurden.¹⁷¹ Letztere dürften zum Teil aus den süddeutschen Bauhütten der Parler, zum Teil aus England, vielleicht auch aus Nordfrankreich gekommen sein, was die schon seit den dreißiger Jahren manifeste Westorientierung der Wiener Monumentalplastik neuerlich unterstreicht.¹⁷² Die Aufgabe dieser sog. ‚Herzogswerkstatt‘ war es nun, die sechs Figuren an der Westfassade, das Nord- und das Südportal des Langhauses und die Grabbilder des Herzogspaares zu schaffen. Nach dem ursprünglichen Konzept des Stephansdomes bilden die sechs Figuren an der Westfassade ein dynastisches Programm, welches die Abkunft des Herzogspaares als Legitimierung seiner Ansprüche zum Thema hat und Rudolf und Katharina in zweiter Linie als Stifter der Kirche, potentiell als Stifter des Bistums präsentiert.¹⁷³ Die nun doch weitgehend akzeptierte Datierung der Fürstenfiguren, des Bischofs- und Singertors sowie der Ausstattung der Eligiuskapelle von St. Stephan in die Zeit Rudolfs des Stifters hat weitreichende Folgen für die gesamte weitere Entwicklung bis hin zum Schönen Stil, der hier wesentliche Wurzeln hat.¹⁷⁴

Ebenso wie die ‚Michaelerwerkstatt‘ Bildhauer auch außerhalb Wiens stark beeinflusst hatte, hatten über die Initiative Rudolfs IV. Mitglieder der ‚Herzogswerkstatt‘ beziehungsweise von ihr beeinflusste Künstler den

¹⁷⁰ S. Demus 1953, passim.

¹⁷¹ Vgl. Schmidt 2000, S. 308.

¹⁷² Dazu s. Gerhardt Schmidt, Die Wiener Herzogswerkstatt und die Kunst Nordwesteuropas, in: Gotische Bildwerke und ihre Meister, Wien/Köln/Weimar 1992, S. 142-174.

¹⁷³ S. Schwarz M.V. 1986, S. 303.

¹⁷⁴ S. Schultes 2000, S. 344.

aktuellen Skulpturalstil des Hofes in die habsburgischen Gebiete außerhalb Wiens gebracht.¹⁷⁵ Auf diese Weise ist es auch erklärlich, weshalb Schweigert – wie oben erwähnt – in den Straßengeler Rieliefs Einflüsse der Wiener ‚Herzogswerkstatt‘ und vor allem des ‚Michaelermeisters‘ erkennen wollte. Mangels einer genaueren Ausführung dieses angenommenen Verwandtschaftsverhältnisses zwischen Straßengel und der ‚Herzogswerkstatt‘ bleibt diese auch von Schultes¹⁷⁶ zumindest ansatzweise geteilte Meinung m.E. unbegründet. Otto Pächt formuliert in seiner berühmten Vortragsreihe ‚Methodisches zur kunst-historischen Praxis‘ eine sehr gute Kritik dieser Vorgehensweise, nämlich dass wir um die sprachliche Bewusstmachung unserer Wahrnehmungen, Beobachtungen, Einsichten, kurz unseres Sehens nicht herumkommen können. Ohne eine erläuternde Erklärung kommen wir aus der Sphäre der subjektiven Meinungen nicht heraus und eine Disziplin, die sich mit solchen Subjektivismen abfindet, wird es immer schwer haben, für sich den Rang einer exakten, streng objektiven Wissenschaft zu beanspruchen.¹⁷⁷

In einem Gespräch mit Ernő Marosi hat dieser sofort folgendes über die Straßengeler Reliefs zugegeben: „Es ist besonders schwierig, sie zu bestimmen, da man sie mit nichts verbinden kann.“¹⁷⁸

In einem sehr anregenden Katalogbeitrag stellt Kaczmarek die Problematik der Erforschung von Italienismen in der mitteleuropäischen Plastik vor. Seiner Anschauung nach konnten die italienischen Stilelemente in der mitteleuropäischen Bildhauerei nicht annähernd die Bedeutung der damals dominierenden französischen Impulse erreichen. Sie seien um so schwerer zu erkennen, da auch die Italiener von der französischen Plastik nicht unbeeinflusst blieben. Die italienischen Stilformen wurden nur in den seltensten Fällen unverfälscht auf direktem Wege aus der toskanischen

¹⁷⁵ S. Schweigert 1996, S. 282.

¹⁷⁶ S. Schultes 1982, S. 94.

¹⁷⁷ Vgl. Pächt 1977b, S. 261.

¹⁷⁸ Ernő Marosi, mündlich, in Klosterneuburg im April 2010.

Quelle importiert.¹⁷⁹ Dies ist zwar im Falle des Figurenpaares aus der Wiener Michaelerkirche überzeugend bewiesen worden, doch ist dies keinesfalls die Regel. Die Straßengeler Reliefs unterstützen sein Argument meines Erachtens sehr gut, da sie wie auch andere Autoren festgestellt haben, eine Mischung aus italienischen Stilelementen, Kompositionen und ikonographischen Lösungen mit Charakteristika nordeuropäischer Kompositionen darstellen. So geht die Komposition des Beweinungsreliefs auf trecenteske Fresken zurück, doch wurde die kniende Figur Maria Magdalenas zu Füßen Christi der nördlichen Tradition gemäß durch Josef von Arimathäa ersetzt. Fest steht, dass die Straßengeler Reliefs dem heutigen Forschungsstand zufolge einer isolierten Werkgruppe angehören und auch deshalb schwer zu datieren sind. Wichtig ist die Beobachtung, die zu allererst Garzarolli von Thurnlackh formuliert hat, nämlich dass der Figurenstil bereits dem ‚Weichen Stil‘ entgegenreife.¹⁸⁰ Dies ist vor allem in der Geisteshaltung des Bildhauers zu beobachten, der in der Gruppe der trauernden Maria mit dem Leib Christi bereits den Bildtypus der Pietá, der sich zur Zeit des ‚Internationalen Stiles‘ großer Beliebtheit erfreut, vorwegnimmt.

Erwähnenswert ist noch, dass der Leib Christi in der Beweinung um einiges größer dargestellt wurde, als die Figuren der Trauernden, was jedoch in der Fachliteratur bisher kaum Erwähnung fand. Dies ist auch am Freiburger sog. Heiligen Grab der Fall, das vor der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts entstanden ist. Ob hier ein direkter Einfluss vorliegt, müsste noch untersucht werden. Es ist zumindest in der Hinsicht möglich, dass die Straßengeler ‚Turmwerkstatt‘ sicherlich gute Kenntnis von der Freiburger Turmlösung mit durchbrochenem Maßwerkhelm hatte und Schweigert auch Ähnlichkeiten zwischen den Engeln am Freiburger Westturm¹⁸¹ mit den

¹⁷⁹ S. Kaczmarek 2008, S. 452.

¹⁸⁰ Vgl. Garzarolli von Thurnlackh 1941, S. 52.

¹⁸¹ Über dem sechsten Geschoß des Westturmes des Freiburger Münsters, wird der darunter viereckige Grundriss des Turmes oktagonale weitergeführt. Auf die vier dadurch entstandenen Ecken wurden Baldachinbündel gesetzt, die Figuren enthalten. Jedes solche Baldachinbündel wird von einer hohen Fiale bekrönt, die wiederum an ihrer Spitze eine Tuba blasende Engelsfigur erhalten hat. So ergeben sich die vier frei vor dem Turm stehende und in vier unterschiedliche Richtungen gerichtete Skulpturen.

Straßengeler Säulenfiguren sieht.¹⁸² Die stilistische Verbindung zwischen Straßengel und dem Münster in Freiburg könnte dadurch erklärt werden, dass die Habsburger Grundbesitz im Breisgau hatten. Rudolf IV. kannte diesen Münsterbau, dessen Turmlösung mit durchbrochenem Maßwerkhelm er sowohl für die Türme des Wiener Stephansdomes als auch wahrscheinlich für die Straßengeler Wallfahrtskirche zum Vorbild nahm.

8.7. Zur Datierung der Straßengeler Portaltympana

Während Schultes in seiner letzten Publikation zu Straßengel die Tympana mit ‚vor 1366 (?)‘ bezeichnet¹⁸³, datiert Schweigert sie ‚um 1370‘.¹⁸⁴ Frühere Autoren haben meist angenommen, dass die Portaltympana kurz vor der Kirchenweihe 1355 entstanden sind. Diese Annahme ließ sich aber aus stilistischen Gründen nicht mehr halten. Schultes sieht ein Problem darin, dass die Portale eventuell nachträglich in den fertigen Bau eingefügt wurden, gibt aber der Stilkritik den Vorrang und hebt hervor, dass das Südportal um eine Mauerstärke hervorspringt, welches er auch als das stilistisch avanciertere ansieht.¹⁸⁵ Es wären daher bauarchäologische Untersuchungen der Portale erwünschenswert, die diese Frage wahrscheinlich klären könnten. Aus ikonographischer Hinsicht ist eine Datierung in die sechziger Jahre – wie oben ausgeführt – sehr gut haltbar. Aus quellenhistorischer Sicht sollte beachtet werden, dass nach 1366 keine bedeutenden Spenden mehr überliefert sind und in der Ablassspende des Bischofs Ulrich von Seckau vom 15. November 1366 bereits von der Erhaltung des Baus die Rede ist,¹⁸⁶ wonach die Portale bereits fertiggestellt gewesen sein müssten. Die Verbindungen des Baus mit Rudolf IV. dem Stifter sind bereits vorgestellt worden und könnten einen Hinweis darauf geben, dass er die Portale gestiftet

¹⁸² Vgl. Schweigert 1996, S. 283.

¹⁸³ S. Schultes 2000, S. 359.

¹⁸⁴ Vgl. Schweigert 1996, S. 283.

¹⁸⁵ S. Schultes 1982, Anm. 469, S. 230.

¹⁸⁶ Vgl. Bacher 1979, S. 114.

hat, als er im Frühjahr 1360 auf dem Weg zur Erbhuldigung nach Graz war. Ihre Fertigstellung wäre dann mit dem Ablassbrief aus dem Jahre 1366 festgelegt und nahe liegend.

9. Die skulpturale Ausstattung des Innenraumes

9.1. Der Schlüssel zur Beschriftung der Plastiken

Die Beschriftung sämtlicher Konsolen, Konsolköpfe und Blattkapitelle des Kircheninneren und am Turmes erfolgte in Anlehnung an die Dissertation von Chibidziura wie folgt: Die Kürzel **SS**, **WK**, **BKD**, **BKM** und **KK** stehen für **Schlussstein**, **Wandkonsole**, **Blattkapitell eines Dienstes**, **Blattkapitell des Mittschiffpfeilers** oder für **Kopfkonsole**. Die anschließenden Buchstaben ‚s‘, ‚m‘ oder ‚n‘ geben an, ob die Plastik sich im **s**üdlichen Seitenschiff, im **M**ittelschiff oder im **n**ördlichen Seitenschiff befindet. Die **Ziffer** gibt das **Joch** an, in dem sich die Plastik befindet. Wenn es an der Grenze **zweier Joche** steht, sind die Jochnummern durch einen **Schrägstrich** geteilt. Die **letzten Kleinbuchstaben** geben die genaue Position innerhalb des Joches anhand von **Himmelsrichtungen** an. Bei den Kopfkonsolen am Turm stehen **T** für **Traufhöhe**, in den Wandfäldern, die jeweils drei Kopfkonsolen beinhalten steht ein ‚A‘ für die Konsole links oben, ‚B‘ für rechts oben und ‚C‘ für die Plastik darunter in der Mitte.

9.2. Die Schlusssteine

Die Schlusssteine in der Wallfahrtskirche sind alle reliefiert und bestehen aus floralen oder figuralen Motiven oder Blattmasken (Abb. 11-25). Zwei Schlusssteine – **SSn4** und **SSs4** – sind fast identisch und bestehen aus jeweils drei konzentrisch gegen den Uhrzeigersinn eingedrehten, sich leicht überlappenden Eichenblättern. Die zwei über der Empore befindlichen Schlusssteine **SSn1** und **SSm1** besitzen eine Rosettenform, wobei **SSm1** aus zwei konzentrisch angeordneten Blütenreihen mit gezacktem Rand und **SSn1** aus drei konzentrischen Blütenreihen mit gewelltem Rand besteht. Rein florale Schlusssteine sind des weiteren **SSs2**, **SSs3**, **SSm2**, **SSm4** und **SSn2**. Diese Schlusssteine unterscheiden sich in ihren Blattformen, in ihrer

Anordnung und auch darin, ob sie Früchte besitzen oder nicht. **SSs3** kann meines Erachtens als eine stilisierte Darstellung von Efeu interpretiert werden. An den Enden von zentral herauswachsenden Stängeln befindet sich jeweils ein dreigeteiltes, gerundetes Blatt, wobei auch drei kleine Früchte zu sehen sind, die an reife Efeufrüchte erinnern. Die anderen vier floralen Schlusssteine sind meiner Ansicht nach botanisch nicht eindeutig identifizierbar, obwohl Chibidziura meint, dass sich die Blattmotive in Straßengel mit Wein-, Efeu- und Eichenlaub sowie Weißdorn, Ahorn und Hopfen mit dem Neuberger Repertoire weitgehend decken.¹⁸⁷ Dass die vorhin genannten Schlusssteine gerade diesen Pflanzen zuzuordnen sind, möchte ich ausschließen.

Wie bereits erwähnt, sind vier Schlusssteine mit zentralen reliefierten Blattmasken dekoriert. Es handelt sich um die Schlusssteine **SSm3**, **SSm5**, **SSn3** und **SSn5**. Der Schlussstein **SSm3** besteht in der Mitte aus einem eher kleinen, herzförmigen, sehr in der Fläche beharrenden Gesicht, das sehr menschliche Züge und eine glatte Haut besitzt. Um das Gesicht ist ein Wulst aus Blattstängeln gewunden, von dem sich Stängel abzweigen und in unregelmäßig gewundenen, mehrfach geteilten Blättern enden.

Der Schlussstein **SSn3** weist sehr ähnliche Züge auf. Auch hier sehen wir ein herzförmiges Gesicht, mit glatter Haut, vielleicht jedoch ein wenig groteskeren Zügen, da die Nase und die Lippen sehr breit gestaltet sind. Ident ist die Umrahmung des Gesichtes mit einem Rankenwulst von dem Stängel ausgehen an denen auch hier sehr unregelmäßige, ungeordnete und sogar gleichartige Blätter angebracht sind.

Ein anderes Bild offenbaren uns die zwei weiteren Schlusssteine mit Blattmasken. **SSm5** weist ein ovales, plastisch heraustretendes Gesicht auf, dessen Haut nicht glatt ist, sondern einer floralen Maske gleicht, die direkt in das rahmende Blattwerk übergeht. Die Stirn und die Wangen besitzen Furchen und Adern, als bestünden sie aus Blättern. Rund um diese Maske ist ein sehr stark hinterschnittener und stark hervortretender Ring an zur Mitte hin eingedrehten Blättern geschaffen worden. Die Blätter besitzen eine spiegelbildlich symmetrische Form. Ein sehr gut vergleichbares Bild liefert uns

¹⁸⁷ Vgl. Chibidziura 2001, S. 249.

der Schlussstein **SSn5** der wiederum aus einem ovalen, plastischen Gesicht besteht, das erneut keine glatte Haut sondern eine Maske floraler Natur aufweist. Die Gesichtszüge sind in diesem Fall am meisten grotesk, da hier auch die Augenbrauen stark zusammengezogen sind und die Nase und der Mund grob verdickt sind. Die direkt vom Gesicht ausgehenden Ranken enden wieder in einem regelmäßigen Kreis aus acht exakt gleich geformten, zur Mitte hin gerichteten und stark unterschrittenen Blättern. Hier sind die Blätter also erneut einem geometrischen System untergeordnet.

Vergleicht man die vorhin beschriebenen Eigenschaften der vier Reliefs, so kann man die vier Blattmasken meines Erachtens eindeutig zwei unterschiedlichen Händen zuordnen, wobei ein Steinmetz die Schlusssteine im dritten Joch des nördlichen Seitenschiffes und des Mittelschiffes geschaffen hat – **SSn3** und **SSm3** – während ein anderer Steinmetz an den Schlusssteinen im jeweils fünften Joch gearbeitet hat – **SSn5** und **SSm5**.

Am Gewölbe des Kapitelsaales des Zisterzienserklosters Neuberg befinden sich auch reliefierte Schlusssteine von ähnlichem Formenrepertoire.¹⁸⁸ Die in Straßengel vorgestellte Formlösung der komplett anthropomorphen Gesichter, die von einem Stängel umrahmt und außen von nicht symmetrischem Blattwerk umgeben sind, ist in Neuberg nicht vorzufinden. Die Schlusssteine im Kapitelsaal sind, soweit sie Blattmasken beinhalten, durchwegs mit sehr symmetrischem Blattwerk verziert, das mehr oder weniger groteske, aber immer aus hauptsächlich Blattwuchs bestehende Gesichter umgibt und von diesen ausstrahlt.

Da die Fertigstellung des Neuberger Kapitelsaales durch das Weihedatum des 1. Jänner 1344 bekannt ist,¹⁸⁹ kann festgehalten werden, dass die demnach ca. zehn Jahre früher als in Straßengel entstandenen Schlusssteine zwar einen Einfluss auf die Arbeiten in der Wallfahrtskirche gehabt haben, da die Schlusssteine **SSn5** und **SSm5** den Neuberger Beispielen stilistisch nahe

¹⁸⁸ S. Chibidziura 2001, Abb. 123-133.

¹⁸⁹ Die Weihe ist aus einem Ablass vom selben Tag durch Bischof Konrad von Gurk bekannt, in dem zu lesen ist, dass derselbige allen einen 40-tägigen Ablass gewährt, die im Kloster Neuberg oder in seinen Kapellen die Messfeiern besuchen, predigen oder Messe lesen. Es wird auch erwähnt, dass der Bischof den Kapitelsaal mit seinen Altären geweiht hatte. ; vgl. Chibidziura 2001, S. 22-23.

stehen, aber die Schlusssteine **SSn3** und **SSm3** meiner Meinung nach bereits einem unabhängigeren, vielleicht erst in Straßengel zur Werkstatt hinzugestoßenen Bildhauer zugeordnet werden können.

Die zwei letzten Schlusssteine, die bislang nicht erwähnt wurden, sind figurale Plastiken. Der Schlussstein im südlichen Seitenchor – **SSs5** – stellt eine Krönung Mariens dar. Über einem geraden Geländestreifen sitzen der traditionellen Darstellungsweise entsprechend links die Gottesmutter und rechts Christus, der mit der erhobenen Rechten gerade dabei ist, die Krone auf das Haupt Mariä zu setzen. Von sehr hoher bildhauerischer Qualität ist der figurale Schlussstein im Hauptchor, der auch eine der am besten erhaltenen Plastiken der Kirche darstellt. Im Zentrum ist ein Vogel zu sehen, der über einem Nest mit seinen drei nach oben blickenden Jungen steht. Der Vogel pickt sich mit dem Schnabel in die Brust und ist dadurch als Pelikan aus dem ‚Physiologus‘ identifizierbar, der seine Jungen mit seinem eigenen Fleisch füttert und damit als Symbol für den Opfertod Christi steht.¹⁹⁰ Um den Vogel und das Nest herum windet sich eine Ranke, von der besonders zarte Stängel ausgehen, die in einem Ring aus dreilappigen Blättern und einigen Beeren das Relief umrahmen. Die Ausarbeitung des Gefieders mit seinen schuppenartigen Federn ist auch sehr fein.

9.3. Beschreibung der Wandkonsolen im Inneren der Kirche

Die im Straßengeler Langhaus in Kämpferhöhe in Konsolen abgefangenen Wandvorlagen bestehen aus birnstabförmigen Kreuz- und Gurtrippen sowie ausgekehlten Schildrippen (Abb. 29). Die Konsolen selbst bestehen aus

¹⁹⁰ Der ‚Physiologus‘ ist ursprünglich eine Handschrift um 200 n.Chr. aus dem Raum Alexandrien, die die christliche Bearbeitung von naturwissenschaftlichen und fabelhaften Tiergeschichten antiker und griechischer Schriftsteller beinhaltet und vor allem durch ihre lateinische Übersetzung zwischen dem 10.-17. Jahrhundert in ganz Europa große Verbreitung fand. Gewisse Tiere, Steine und Pflanzen besitzen dem ‚Physiologus‘ zufolge bestimmte Eigenschaften, die der christlichen Heilslehre entsprechend allegorisch ausgelegt werden. Verbreitung fanden die Geschichten vor allem durch Weiterbearbeitungen durch die Kirchenväter und die Aufnahme in mittelalterliche Enzyklopädien und Etymologien. Für weiterführende Literatur vgl. Chibidziura 2001, S. 96-97.

kegelförmigen Konsolkörpern, die sich trichterförmig nach oben weiten. Darauf liegt ein auf den Konsolrand aufgelegter Wulst. Den Abschluss bildet ein leicht eingezogenes, polygonal gebrochenes Zwischenstück, das zur oktagonalen Kämpferplatte mit gratigem Wulst überleitet.

Diese Konsolenform ist in Neuberg und Straßengel exakt die gleiche, wie Chibidziura feststellt.¹⁹¹ Dass die Kämpferplatten in Straßengel etwas stärker geschweift sind, sieht die Autorin als Indiz dafür, dass die Konsolen in der Wallfahrtskirche später entstanden seien, als im Zisterzienserkloster Neuberg.¹⁹² Bereits Weiss hebt hervor, dass es einen Bezug zwischen den Neuberger Kapitelsaalkonsolen und jenen in der Straßengeler Wallfahrtskirche gibt.¹⁹³ Diese Beobachtung wird dann von Schweigert wieder aufgenommen, der feststellt, dass im Straßengeler Hauptchor den Neuberger Kapitelsaalkonsolen entsprechende Ausbildungen – zwei Laubwerk-kopf-konsolen und eine Blattmaske als Schlussstein – wiedergegeben sind.¹⁹⁴

Es befinden sich zehn solche Konsolen im Inneren der Kirche. Jeweils vier an der Nordwand des nördlichen Seitenchores und an der Südwand des südlichen Seitenchores und noch zwei im Hauptchor zwischen dem fünften und dem sechsten Joch. Die Darstellungen auf den Konsolen umfassen Blattmasken, Evangelistensymbole, rein floralen plastischen Dekor auf den beiden Eckkonsolen an der Westwand und eine Szene aus dem ‚Physiologus‘.

9.3.1. Die Wandkonsolen mit Evangelistensymbolen

Die Evangelistensymbole befinden sich an den Wandkonsolen **WKs3/4**, **WKs1/2**, **WKn3/4** und **WKn2/3**. Die Konsole an der Südwand – **WKs3/4** (Abb. 29) stellt einen Engel mit einem Schriftband dar, demnach das Symbol

¹⁹¹ Vgl. Chibiziura 2001, S. 188.

¹⁹² Vgl. Chibiziura 2001, S. 188.

¹⁹³ S. Weiss 1858, S.121.

¹⁹⁴ S. Schweigert 1990, 304.

des Evangelisten Matthäus. Er weist mit der Rechten auf das quer vor ihm befindliche, gewellte Spruchband, das er mit der Linken hält. Unter seinem rechten Arm ist einer seiner schlanken Flügel sichtbar. Er ist antikisierend gekleidet und da er das Ende des um seinen Körper gewickelten Gewandes über den linken Arm geworfen hat und es dort eine kleine Faltenkaskade bildet, fällt es entlang seiner rechten Seite durch den Zug in Richtung seines Armes in seichte, parallele Schüsselfalten. Sein Kopf ist eher klein gebildet und fällt zu seiner Rechten. Seine Haare sind über der Stirn kurz gehalten, bilden aber ab der Höhe der Schläfen Locken, die seine Ohren bedecken. Sein Gesichtstypus ist unter den figürlichen Plastiken der Wallfahrtskirche ohne vergleichbare Parallele. Am nächsten kommt ihm vielleicht noch die Darstellung eines weiblichen Kopfes am Blattkapitell **BKDm1nw** (Abb. 49), das aber um einiges feiner gearbeitet ist, was aber auch an den größeren Dimensionen liegen mag. Überfangen wird der Engel von einem aus der starken Untersicht grob erscheinenden Blattkranz, der der Kämpferplatte als Auflager dient.

Die zweite Konsole, die eindeutig ein Evangelistensymbol enthält, ist die Konsole **WKn3/4** (Abb. 45) mit der Darstellung des geflügelten Stieres, dem Symbol des Evangelisten Lukas. Der Erhaltungszustand der Konsole ist aufgrund von Beschlägen nur begrenzt. So fehlen alle Beine des Tieres, der Geländestreifen unter ihm sowie das Ende seines rechten Flügels. Der Stier ist von seiner rechten Körperseite her sichtbar und wendet den Kopf zum Betrachter. Über seinen Schultern ist sein gefalteter linker Flügel sichtbar, während der andere ursprünglich vor seiner rechten Seite ruhte, wobei sich nur zwei Reihen an Federn erhalten haben. Über dem Stier ist wieder ein Blattkranz aus botanisch nicht näher differenzierbarem Blattwerk zu sehen.

Die dritte Wandkonsole stellt den geflügelten Löwen, das Symbol des Evangelisten Markus, dar – **WKn2/3** (Abb. 46). Der Erhaltungszustand des Reliefs ist gut. Der Löwe ist wie der Stier zur Rechten gewandt, wendet den Kopf aber nicht so stark zum Betrachter. Er steht nicht auf einem Terrainstreifen, sondern mit den Hinterbeinen direkt an der Wand und mit den Vorderbeinen auf einem glatten, gewellten, gemeißelten Band, das höchst wahrscheinlich ein Spruchband darstellen soll. Bei genauerem Hinsehen

scheint es sogar, als würde er nicht darauf stehen, sondern als würde er es mit den Vorderpfoten halten. Sein rechter Flügel ist über seinem Rücken gefaltet. Sein buschiger Schwanz ist zwischen seinen Hinterbeinen zu sehen. Der Löwe ist auch durch seine Mähne, die sich über seine Schulter und seinen Hals legt, als solcher zu erkennen. Den oberen Abschluss der Konsole bildet erneut ein Blattkranz, der das Tier überfängt.

Chibidziura beschreibt die Konsole **WKS1/2** (Abb. 27) als eine eindeutige Darstellung des Adlers als Symbol des Evangelisten Johannes.¹⁹⁵ Dies scheint auf den ersten Blick gar nicht so eindeutig zu sein, da die Statur des Vogels sehr zierlich erscheint, sein Schwanz kurz ist¹⁹⁶ und seine Flügel eng an den Körper gezogen sind. Die Konsole weist am Kopf des Adlers, an seinem linken Bein und dem Streifen, auf dem er steht, Beschädigungen auf. Der kelchförmige Konsolkörper, der mit vertikal wachsenden Stängeln versehen ist, die in Blattwerk enden, ist hinter dem zarten Vogel gut sichtbar. Ein wichtiges Detail der Konsole ist der Streifen, auf dem das Tier steht, da es mit der Oberseite zum Betrachter gewendet ist und glatt ist. Obwohl nur ein Teil des Streifens erhalten ist, da der Teil auf dem das linke Bein des Tieres einmal geruht hat, abgebrochen ist, ist er durch seine leichte Schwingung als Spruchband zu identifizieren. Das Spruchband in Verbindung mit einem Vogel und die Darstellung der weiteren drei Evangelistensymbole lassen keinen Zweifel dahingehend offen, dass es sich nur um das Symbol des Johannes Evangelist handeln kann.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Vgl. Chibidziura 2001, S. 250.

¹⁹⁶ Es ist jedoch nicht ersichtlich, ob der Schwanz beschädigt ist und ursprünglich länger war.

¹⁹⁷ Wäre das Spruchband komplett abgebrochen, könnte es sich auch um die Physiologus-Szene des Straußen mit seinen Jungen handeln (wie in Neuberg s. Abb. 84), da dann die Jungen mit dem fehlenden Terrainstreifen verlorengegangen worden wären. Eine Physiologus-Darstellung wäre an dieser Konsole auch daher nicht abwegig gewesen, da die Konsole, die ihr gegenüber an der Nordwand angebracht ist, die Hirschkonsole **WKn1/2** ist.

9.3.2. Die Wandkonsolen mit Blattmasken

Wie erwähnt, befinden sich auch Blattmasken auf dreien der zehn Wandkonsolen im Inneren der Kirche – **WKs2/3**, **WKm5/6s** und **WKm5/6n**.

Die Konsole **WKs2/3** (Abb. 28) an der Südwand des südlichen Seitenschiffes besteht aus einem vollplastischen männlichen Kopf mit locker herabfallendem Kinn und leicht geöffnetem Mund. Die Wangen und Schläfen sind von Blattwuchs bedeckt, der vom Nasenrücken ausstrahlt und auf den ersten Blick an einen Backenbart erinnert. Überfangen wird der stark hinterschnittene Kopf von einem Blattkranz. Der Erhaltungszustand ist insgesamt sehr gut.

Die Konsole **WKm5/6s** (Abb. 37) ist Chibidziuras Beobachtung zufolge unfertig versetzt worden. Dies ist in erster Linie in der Seitenansicht gut sichtbar. Die Autorin meint, dass die nur grob vorbearbeitete Konsole die Hauptlinien der Gesichtszüge und des Blattwerks besitzt und die Feinbearbeitung, das abschließende Rundmotiv der Konsole und auch das Gratprofil der Deckplatte fehlen.¹⁹⁸ Die Blattmaske besitzt einen nach unten gewinkelten Mund, eine sehr breite, wie flach gedrückte Nase und die stark zusammengezogenen Augenbrauen werden entlang der Schläfen in die Höhe weitergeführt und münden direkt in die Stängel des Blattkranzes. Somit wurde ein sehr starkes Verwachsen der Stirn mit dem Blattkranz geschaffen. Ähnlich, wie bei der Konsole **WKs2/3** sind an den Wangen und den Schläfen Auswüchse von Blattwerk. Ob diese noch weiter hätten bearbeitet werden sollen, kann nicht beantwortet werden.

Von höchster Qualität in der Ausführung zeugt die gegenüberliegende und in noch hervorragendem Zustand befindliche Konsole an der Nordseite des Hauptchores – **WKm5/6n** (Abb. 43). Das sehr organisch mit dem trichterförmigen Körper der Konsole verwachsene Gesicht eines Mannes besticht durch seine expressive Mimik. Der Mund des anthropomorphen Kopfes ist weit aufgerissen und schafft so zwei straff artikulierte Nasolabialfalten. Die Augenbrauen sind wie unter Anstrengung stark nach unten und zur Mitte hin gezogen und die Augenlider geschlossen. Die Mimik

¹⁹⁸ Vgl. Chibidziura 2001, S. 252.

scheint damit angestregtes Schreien anzudeuten. Die Stirn und die Ohren sind von Blattwuchs umwuchert, das von über dem Kopf horizontal entlang des Konsolkörpers wachsenden Stängeln ausgeht und auch Blattwerk in die Höhe zur Konsollippe hin aussprießen lässt.

9.3.3. Die Hirschkonsole

Die letzte Wandkonsole – **WKn1/2** (Abb. 47) – stellt zwei Hirsche dar, deren ikonographische Deutung weiter unten behandelt wird. Die Plastik ist zum Teil beschädigt, wie der Kopf des hinteren Tieres und es fehlt das rechte Hinterbein des vorderen Hirsches. Beide sind auf einem breiten Geländestreifen angeordnet, der ein felsiges Terrain angibt. Die sehr zarten Beine der Tiere haben es notwendig gemacht, dass sichtbare Stege durch den Bearbeiter übrig gelassen werden mussten. Über der Szene ist erneut ein Blattkranz mit teilweise tiefen Unterschneidungen zu sehen.

9.4. Kapitelle mit figürlichen Darstellungen

Es befinden sich noch zwei figürliche Darstellungen im Inneren der Kirche, die sich zwar auf Kapitellen befinden, aber den Wandkonsolen stilistisch eng verbunden sind. Es handelt sich um die Blattkapitelle **BKDm1nw** und **BKDm1sw** die nur von der Empore aus sichtbar sind. Beide sind qualitativ sehr hochwertige Arbeiten. Am nördlich gelegenen Kapitellkranz (Abb. 49) sind seitlich jeweils zwei fast vollplastische Köpfe dargestellt, die nicht Richtung Chor blicken, sondern den Blick seitlich gerichtet haben. An der rechten Seite ist ein weiblicher Kopf zu sehen, der in einen mehrfach gelegten Schleier mit gewelltem Saum gehüllt ist. Der Schleier ist locker um den Kopf gelegt, sodass er den Hals sichtbar lässt und an der rechten Seite des Kopfes eine schmale Faltenkaskade bildet. Das Gesicht ist rundlich, besitzt volle Backen und ist von jeweils einer stark eingerollten Locke, die bis zur Höhe

des Kinnes hängt, seitlich gerahmt. Ihr Blick mit weit geöffneten, leicht hervortretenden Augen ist ausgesprochen lebendig.

Im Großen und Ganzen erinnert dieser Frauenkopf in seinen Proportionen und in seinem Sensualismus an den Kopf des Engels des Matthäus an der Wandkonsole **WKS3/4**.

Am selben Kapitellkranz befindet sich aber auch ein weiterer skulpturaler Kopf, nämlich der eines kahlen Mannes. Der Kopf hat eine ähnlich rundliche Form, wie sein Pendant an der rechten Seite und aufgrund des leicht geöffneten Mundes einen vergleichbar lebendigen Ausdruck.

Vergleicht man die doppelte Blattrihe des Kapitells, fällt auf, dass die Ausformung der dreigeteilten Blätter exakt dieselbe ist, wie am bereits beschriebenen Schlussstein **SSn5** (Abb. 25). Da dieser Schlussstein im vorhergehenden Kapitel als eine Arbeit jenes Bildhauers identifiziert wurde, die auch den sehr qualitätsvollen Schlussstein **SSm5** (Abb. 18) geschaffen hatte, ist es nahe liegend, in ihm den Urheber des Blattkapitells **BKDm1nw** (Abb. 49) zu vermuten. Damit wären bereits drei Plastiken seiner Hand zuzuordnen, wobei noch zu untersuchen wäre, ob die Wandkonsole mit dem Engel des Matthäus **WKS3/4** (Abb. 29) nicht vielleicht auch noch zu seinen Werken zählen könnte.

Das zweite Blattkapitell über der Empore, die auch figuralen Schmuck enthält, ist das Kapitell **BKDm1sw** (Abb. 50). Wie beim vorherigen Kapitell ist an den zwei Seiten jeweils ein Kopf ausgearbeitet worden. Diese sind jedoch beide komplett vegetabile Blattmasken. Die rechte Blattmaske hat nach oben gewinkelte Mundecken, wulstige Augenbrauen und geschlossene Augen. Die linke beschreibt Chibidziura als einen Affenkopf – womöglich anhand des breiten Mundes und der flachen Stirn. Ihre Augenbrauen und ihre Stirn bestehen aus Blattwerk. Die Blattformen die in zwei Reihen das Kapitell umringen, identifiziert Chibidziura mit Feldahornblättern und ihren Früchten. Dieselben Blattformen meint sie an zwei Kapitellen¹⁹⁹ im Neuberger Kapitelsaal zu erkennen, die sie dem ‚Meister I‘ zuordnet.²⁰⁰ Diesem ‚Meister

¹⁹⁹ Kapitell ‚KS3‘ und ‚KS1‘, s. Chibidziura 2001, Abb. 113. und Abb. 111.

²⁰⁰ Vgl. Chibidziura 2001, S. 251.

I.' konnte die Autorin auch überzeugend den Schlussstein **SSm6** (Abb. 19) mit der Darstellung des Pelikans mit seinen Jungen zuordnen.

9.5. Kapitelle mit rein vegetabilem Dekor

Der Kircheninnenraum besitzt noch acht Kranzkapitelle mit rein vegetabilem Dekor auf den Mittelpfeilern (Abb. 33-36 und Abb. 40-43), jeweils sechs kleinere Blattkapitelle an den Diensten in den Seitenchören (Abb. 30-32 und Abb. 44) und vier kleine Blattkapitelle an den Diensten im Hauptchor (Abb. 39). Diese sind in der bisherigen Forschung noch nicht untersucht worden und auch Chibidziura beschreibt sie nur allgemein als mit Neuberg vergleichbar und zählt die Blattformen auf, die sie identifizieren konnte. Diese wären: Wein-, Efeu- und Eichenlaub sowie Weißdorn, Ahorn und Hopfen. Es ist noch die dringende Aufgabe der zukünftigen kunsthistorischen Forschung, die Blattformen im Innenraum der Kirche näher zu untersuchen und mögliche Händescheidungen zu unternehmen. Dazu müsste man aber nahe an das Material herankommen, da die Blattformen in der Untersicht schwer oder gar nicht erkennbar sind.

9.6. Zum Stil der figuralen Bauplastik im Kircheninneren

Es besteht eine enge Verbindung zwischen der Straßengeler und der Neuberger Bauplastik, allem voran in der weitreichenden motivischen und stilistischen Verwandtschaft und in der Aufnahme von Physiologus-Themen, wie Chibidziura detailliert ausarbeitet.²⁰¹ Streng genommen befinden sich in Straßengel nur zwei Physiologus-Szenen, doch stechen die Parallelen zu Neuberg hinsichtlich Blatt- und Tierbildung frappant ins Auge. Die Physiologus-Szenen befinden sich einerseits auf dem Schlussstein im Hauptchor, **SSm6** (Abb. 19), wobei es sich hier um die Darstellung des Pelikans handelt, der sich die Brust aufreißt, um seine Jungen zu füttern.

²⁰¹ Vgl. Chibidziura 2001, S. 242-266.

Dasselbe Thema findet man auch auf der Kreuzblume des Überfangbogens des Südportals (Abb. 6). Die zweite Physiologus-Darstellung befindet sich auf der Wandkonsole des nördlichen Seitenschiffes, **WKn1/2** (Abb. 47), mit der Wiedergabe des wassertrinkenden Hirschen. Chibidziura betont die Ähnlichkeit zwischen der Pelikan-Darstellung auf dem Schlussstein **SSm6** und dem Neuberger Parallelbeispiel an einer Kreuzgangkonsole (Abb. 83).²⁰² Ihrer Meinung nach ist zwar die Kopfhaltung des Neuberger Pelikans falsch rekonstruiert, trotzdem gleichen sich die beiden Darstellungen in spiegelbildlicher Form: In beiden Fällen stehen die Vögel im Nest mit jeweils drei Jungen und reißen sich ihr schuppenartiges Gefieder auf. Ein Unterschied besteht jedoch, wie auch die Autorin eingesteht, in der Wahl der rahmenden Blattmotive. Sie fügt jedoch eine sehr gute Beobachtung hinzu, die ihr Argument wieder bekräftigt, da sie bemerkt, dass eine weitere Konsole im Ostflügel des Neuberger Kreuzganges, die den Strauß mit seinen Jungen darstellt (Abb. 84), dieselben Frucht- und Blattformen aufweist, wie der Schlussstein **SSm6**. Sie geht sogar so weit – und dem möchte ich zustimmen – dass sie die zwei Arbeiten derselben Hand zuschreibt, nämlich dem von ihr ‚Neuberger Meister I.‘ getauften Steinmetz.²⁰³

Die Konsole **WKn1/2** (Abb. 47) mit der Darstellung zweier Hirsche greift dieselbe Thematik auf, wie eine Wandkonsole in Neuberg (Abb. 85), nämlich die Physiologus-Szene vom Hirschen und der Schlange. Ein großer kompositorischer Unterschied besteht darin, dass in Straßengel zwei Hirsche vor einander ausgearbeitet wurden, die in gegengesetzte Richtungen gewendet sind. Chibidziura zufolge ist es derselbe Hirsch, der jedoch zwei zeitlich voneinander entfernte Handlungen durchführt. Einmal ist er gerade dabei, Wasser zu trinken, während er das andere Mal die Schlange bereits unter dem Stein hervor gejagt hat und nun tötet.²⁰⁴ Im Gegensatz dazu ist in Neuberg nur ein Hirsch dargestellt, der die Schlange umbringt. Die Autorin konstatiert in den beiden Konsolen formale Parallelen, wie den übereinstimmenden Aufbau der Konsolkörper und die vergleichbare Anordnung der

²⁰² S. Chibidziura 2001, S. 248.

²⁰³ Vgl. Chibidziura 2001, S. 248-251.

²⁰⁴ S. Chibidziura 2001, S. 248.

Figuren auf einem Streifen Erde.²⁰⁵ Gravierende Unterschiede bestehen jedoch in der Wahl des rahmenden Blattwerks und dem allgemeinen Grad der Ausarbeitung, da das Straßengeler Beispiel gröber und flüchtiger erscheint. Dies ist an den nur teilweise hinterschnittenen Blättern und sichtbar belassenen Stegen sichtbar, die die Autorin auf den schlechteren Erhaltungszustand und das andersartige Steinmaterial zurückführt.²⁰⁶

Die Konsolen mit Evangelistendarstellungen sind, wie auch Chibidziura betont, recht bestoßen, zum Teil stark zerstört und durch dick aufgetragene Farbschichten und unsachgemäße Restaurierungsbemühungen verunklärt. Die Autorin geht davon aus, dass die Konsolen mit den Symbolen der Evangelisten Johannes und Lukas – **WKs1/2** und **WKn3/4** – einem Neuberger Werkmeister zuzuordnen sind, da sie vergleichbare Akanthusmotive in Neuberg beobachtet. Sie bezeichnet ihn aufgrund seiner charakteristischen Gestaltung von Weißdornblättern und -früchten auf mehreren Neuberger Kapitellen mit dem Notnamen „Weißdorn-Meister“.²⁰⁷ Für den Neuberger Kreuzgang wurden auch Konsolen mit Evangelistensymbolen geschaffen.²⁰⁸ Diese vier Konsolen sind stilistisch relativ weit von den Straßengeler Beispielen entfernt, wobei man nicht vergessen sollte, dass die Neuberger Konsolen in Augenhöhe angebracht sind, während die Konsolen in Straßengel in mehreren Metern Höhe liegen und die Einzelheiten in erster Linie aus der Ferne erkennbar sein mussten. Motivisch vergleichbar sind ausschließlich die beiden Stiere des Lukas und die Löwen des Markus, wobei der oder die Straßengeler Meister – eine eindeutige Scheidung ist aufgrund der zum Teil schlechten Erhaltung meines Erachtens nicht möglich – sich nicht streng an die Neuberger Lösungen gehalten haben. Im Gegenteil ist sogar die Straßengeler Werkstatt in der Ausformulierung der Hinterbeine des Löwen, die in Neuberg eine sehr unlogische Form aufweisen, zu einer sehr viel zufriedenstellenderen Lösung gekommen. Vergleichbar sind vor allem der

²⁰⁵ Vgl. Chibidziura 2001, S. 248-249.

²⁰⁶ S. Chibidziura 2001, S. 249.

²⁰⁷ Vgl. Chibidziura 2001, S. 250-252.

²⁰⁸ S. Chibidziura 2001, Abb. 143-146.

rechte Flügel beider Löwen und das Motiv des Haltens der Schriftrolle. Besonders in der Darstellung des Löwen fällt auf, dass in Neuberg mehr Wert darauf gelegt wurde, seine Mähne und seine Krallen minutiös auszuarbeiten. Vom Körperaufbau des Löwen her, orientiert sich der Straßengeler Steinmetz viel eher an der Neuberger Konsole im ersten Joch von Norden an der Ostwand des Ostflügels im Kreuzgang, nämlich der Darstellung eines Löwen mit Jungen, als an dem Löwen des Evangelisten Markus.²⁰⁹ Die beiden Stierdarstellungen in Straßengel und Neuberg ähneln sich vor allem in der Gesichts- und Augenform, doch beeinträchtigt die mangelhafte Erhaltung des Straßengeler Stiers den Vergleich.

Plastische Darstellungen der Symbole der Evangelisten sind in Wiener Sakralbauten des 14. Jahrhunderts vor allem an Schlusssteinen zu finden. So findet sich der geflügelte Stier am Südchor von St. Stephan, in der Kirche Maria am Gestade und auch in der Georgskapelle.²¹⁰ Dem Straßengeler Stier kommt der Stier in Maria am Gestade am nächsten, der dieselbe Kopfhaltung und die schlanke Körperform aufweist, jedoch in sonst keiner näheren Beziehung zum steirischen Bildwerk steht. Noch unabhängiger sind die Ausformungen der Markus-Löwen an den Schlusssteinen im Südchor von St. Stephan, dem Langhaus der Augustinerkirche und der Georgskapelle.²¹¹

Chibidziura erarbeitet in ihrer Dissertation sehr genau den Bezug zwischen der Plastik von Neuberg, Straßengel, Mariazell und dem mittleren Westportal der Wiener Minoritenkirche.²¹²

Das mittlere Westportal der Minoritenkirche (Abb. 97) verfügt über sieben Säulchen mit vielfältig gestalteten Blattkapitellen – jeweils drei im Gewände und eines unter der Trumeaufigur – , die einen Form- und Stilvergleich mit der Plastik des Neuberger Westportales (Abb. 94) zulassen und auch in der Wahl der Blattformen – Feldahorn, Weißdorn und Eiche – übereinstimmen. Dieselbe Anordnung von Blattwerk findet sich auch an der südlichen

²⁰⁹ S. Chibidziura 2001, Abb. 134.

²¹⁰ S. Zykan 1968, Abb. 32-34.

²¹¹ S. Zykan 1968, Abb. 29-31.

²¹² S. Chibidziura 2001, S. 252-265.

Westwandkonsole in Straßengel, wie die Autorin feststellt.²¹³ Doch kann sie auch eine Verwandtschaft mit den Blattkapitellen des dritten nördlichen und südlichen Mittelschiffpfeilers (Abb. 41 und 34) von Straßengel nachweisen.²¹⁴ Sie kommt zu dem wichtigen Ergebnis, dass die Neuberger Bauplastik unabhängig von den Kapitellen und Schlusssteinen im Albertinischen Chor entwickelt wurde, und auch in keinem stilistischen Bezug zu dem bauplastischen Schmuck der Ennser Wallseerkapelle und der Wallfahrtskirche Pöllauberg steht, obwohl sie in zeitlicher Nähe zu einander entstanden sind.²¹⁵ Die Autorin kommt zu dem überzeugenden Schluss, dass mit einiger Sicherheit Neuberger Werkleute am Anschluss an die Arbeiten im Kloster am Westportal der Wiener Minoritenkirche gearbeitet haben, die auch mit der allgemein angenommenen Entstehung des Portals in den späten vierziger Jahren des vierzehnten Jahrhunderts korreliert.²¹⁶ Vor allem einen Hauptmeister hebt sie aus der Werkgruppe hervor, der an den gleichen Grundmotiven und Blattformen für ca. 25 Jahre festgehalten haben soll und zuerst in Neuberg, dann in Straßengel, Mariazell und an der Minoritenkirche fassbar sein soll.²¹⁷

9.7. Die Verbindung der steirischen Bauplastik mit den Parlern

Horst Schweigert hat in seinem Artikel über die Rezeption des Parlerstils versucht, Reflexionen der Parlerkunst in der spätgotischen Bauplastik der Steiermark aufzuzeigen.²¹⁸ Wichtig ist, dass sich in der steirischen Gotik wie kaum anderswo eine große Anzahl von bauplastischen Blattmasken und Blattwerkbüsten erhalten hat, deren formale Wurzeln in der Parlerkunst

²¹³ Vgl. Chibidziura 2001, S. 253-254.

²¹⁴ Vgl. Chibidziura 2001, S. 255.

²¹⁵ S. Chibidziura 2001, S. 262.

²¹⁶ S. Chibidziura 2001, S. 263 ; zur Minoritenkirche s. Schmidt 2000, S. 305-306.

²¹⁷ S. Chibidziura 2001, S. 263.

²¹⁸ S. Schweigert 1990, passim.

verankert seien. Die Einwirkung des Parlerstils auf die steirische Bauplastik erfolgte vermutlich durch in süddeutschen Parlerhütten geschulte Werkleute der rudolfinischen ‚Herzogswerkstatt‘, die in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts u. a. in Maria Straßengel, Mariazell und Pöllauberg tätig gewesen wären.²¹⁹

Doch wie konnte der süddeutsche Parlerstil in der Steiermark Einfluss nehmen, ohne in den übrigen Innerösterreichischen Ländern und im Bereich der Wiener Hofkunst direkt zu wirken? Den ersten Grund hierfür sieht Schweigert in den vermutlichen kunstpolitischen Erwägungen des Grafen von Cilli, der Machkämpfe mit den Habsburgern führte und sich dadurch dazu bewegt gefühlt haben konnte, Werkleute aus der Prager Pailerwerkstatt von Pettau zu berufen, um sich auch nach außen hin sichtbar an das künstlerische Idiom der Prager Hofkunst anzuschließen.²²⁰ Eine zweite mögliche Erklärung sieht Schweigert in den künstlerischen Intentionen Herzog Ottos des Fröhlichen beim Bauprojekt im Rahmen seiner Stiftung für das Zisterzienserstift Neuberg an der Mürz.²²¹ Die Stiftung des Klosters erfolgt 1327 durch den genannten Herzog, der eine enge Beziehung zum kunstsinnigen König Ludwig von Bayern (gest. 1347) pflegte, durch den die Vermittlung von süddeutschen, in der Bauhütte Heinrichs I. Parler geschulten Steinmetzen in die Steiermark erfolgt sein konnte. Das Kloster Neuberg enthält in ihrem im Jahre 1344 geweihten Kapitelsaal eine Blattmaskenkonsole und Rippenkonsolen mit den Darstellungen von männlichen Köpfen, die von Blattwerk gerahmt sind und einen ausgesprochen expressiven Gesichtsausdruck aufweisen, die in der Fachliteratur mehrmals mit Heinrich I. Parler und dem Südportal des Langhauses der Heilig-Kreuz-Kirche von Schwäbisch Gmünd in Verbindung gebracht wurden.²²² Die beiden

²¹⁹ Vgl. Schweigert 1990, S. 312.

²²⁰ S. Schweigert 1990, S. 303.

²²¹ S. Schweigert 1990, S. 303.

²²² Vgl. Scheigert 1990, S. 303 ; Eine ausführliche Beschreibung der Bauplastik des Kapitelsaals ist bei Chibiziura zu lesen: Es ist der am reichsten mit Bauzier ausgestattete Raum des Klosters, da er neben vier Säulen mit Blattkapitellen, acht Wandkonsolen mit pflanzenumrankten Gesichtern und Blattmasken zehn Schlusssteine umfasst, die teils ornamental und teils figural skulptiert sind. (Chibidziura 2001, S. 84-101.)

Kopfkonsolen entsprechen dem Darstellungsmodus des sog. ‚expressiven Realismus‘, der in der Plastik der vierziger und fünfziger Jahre des vierzehnten Jahrhunderts nur selten anzutreffen ist.²²³ Da ähnliche Merkmale expressiver Mimik auch an der plastischen Ausstattung von Straßeneckeln zu beobachten sind, scheint eine Verbindung zur Parlerwerkstatt schlüssig.

²²³ Vgl. Gerhard Schmidt, Bildende Kunst. Malerei und Plastik, in: Ausst. Kat. Die Zeit der Frühen Habsburger. Dome und Klöster 1279-1379, Wiener Neustadt 1979, S. 95.

10. Der Turm der Wallfahrtskirche Maria Straßengel

Die Forschung ist sich darüber einig, dass der Baubeginn für den Turm spätestens im Jahre 1355 stattgefunden habe, nämlich im Jahr der Weihe des Kirchenbaus.²²⁴ Wagner-Rieger kommt zu dem überzeugenden Schluss, dem sich auch Brucher anschließt, dass mit der Weihe des Dreikönigsaltares unter dem Turm im Jahre 1366 das Baugeschehen wohl abgeschlossen war.²²⁵

Der insgesamt 48 Meter hohe oktagonale Turm steigt genau über dem Achteckschluss des nördlichen Seitenchors empor und ist damit nach Ocherbauer ohne Parallelbeispiel (Abb. 1 und 51).²²⁶ Aufgrund der geringen Außenbreite des Turmes resultiert eine besonders schlanke Proportion. Die Außenmauern des Seitenchors setzen sich über dem Traufgesims in den Turmwänden fort, deren südwestliche, also dem Kirchendach zugewandte Achteckseiten auf einem Unterbau ruhen, der vom nordöstlichsten Mittelschiffpfeiler und der Gewölbekonstruktion gebildet wird. Oberhalb des Gesimses, welches die Fortsetzung der Dachtraufe bildet, ist der Turm in vier Zonen unterteilbar, wobei die letzte bereits den Turmhelm darstellt. Das genannte Gesims wird an den drei sichtbaren stumpfen Ecken von Kopfkonsolen getragen. An den Ecken des ersten Geschoßes sind oktagonale Dreiviertelpfeiler angebracht. Zwischen den Pfeilern zieren genaste, spitzbogige Blendarkaden die Wandfläche. Die Spitzbögen ruhen auf oktagonalen Pfeilern mit einfachen Kelchkapitellen, die nur mit drei Seiten hinter den Eckpfeiler hervorstehen.

Das darüber liegende Geschoß ist um einiges detailreicher. Hier gehen die polygonalen Pfeiler des ersten Geschosses über doppelten Säulenbasen, die auf dem schmalen Gesimsband ruhen, in Rundpfeiler über. Diese doppelten Säulenbasen bestehen aus einer breiteren oktagonalen Basis mit leicht

²²⁴ Vgl. Woisetschläger/Krenn 1973, Kat. 19 ; Brucher 2000, S. 253-254 ; Schultes setzt den Bau des Turmes in den 60er Jahren an, vgl. Schultes 1982, S. 89.

²²⁵ Vgl. Wagner-Rieger 1978, S. 66. ; Brucher 2000, S. 253.

²²⁶ Vgl. Ocherbauer 1964, S. 15.

geschwungenen Seiten, einer darüber liegenden runden Platte und einer darüber befindlichen, erneut oktogonalen, kleineren Basis mit stärker geschwungenen Seiten, die wiederum von einer runden Platte bedeckt ist über welcher der Schaft des runden Dreiviertelpfeilers ansetzt. Die Wandfläche dazwischen ist durch tief geschnittene Blendarkaden in drei Schichten geteilt. Die äußerste Schicht bilden drei kräftige, gekahlte Rundbögen, die dem Turm einen romanisierenden Zug verleihen. Unterhalb der Rundbögen sind jeweils zwei spitze Dreiblattbögen in die Wandfläche vertieft. An den Sichtseiten des Turmes enden die Rundbögen in zwei und die Spitzbögen in einem Konsolkopf. Diese Konsolköpfe bestehen zum Teil aus Tierköpfen und zum Teil aus männlichen und weiblichen menschlichen Köpfen mit zum Teil porträthaften Zügen, welche in der Forschung jedoch bis heute keinen Personen eindeutig zuzuordnen sind.

Auf die Wandfläche zwischen den Spitzbögen an der Ostseite des Turmes (Abb. 56) ist der sog. Pfauenstoß als Rundplastik appliziert, darunter der schräg gestellte österreichische Bindenschild. Auf den zwei angrenzenden Seiten des Oktogons wird der Bindenschild links von einem Wappenschild mit dem steirischen Panther (Abb. 55) und rechts von einem schräg liegenden Wappen mit der Majuskel 'R' flankiert (Abb. 57).

In der Fachliteratur herrschte bis vor Kurzem Uneinigkeit, ob damit das Stift Rein²²⁷ oder Erzherzog Rudolf gemeint seien. Grill ist der überzeugenden Meinung, es wäre Rudolf, da auch die in 1360 geprägten Grazer Pfennige diese Majuskel R tragen würden und die Erbauung des Turmes mit seiner Durchreise durch Straßengel auf seinem Weg von Wien zur Grazer Erbhuldigung und Lehensvergabe im Frühjahr 1360 zusammenfalle.²²⁸

Der sog. Pfauenstoß besteht aus einem Kübelhelm mit nach beiden Seiten wallendem Tuche, darüber der Blätterkrone und hoch emporragend dem Pfauenstoß.

Das dritte Geschoß ist wieder durch ein schmales Gesimsband vom zweiten getrennt und ist in hohen, zweibahnigen Spitzbogenfenstern nach allen acht

²²⁷ S. Weiss 1858, S. 152 ; Stadlober 1996, S. 46.

²²⁸ Vgl. Grill 1967, S. 165 ; Woisetschläger und Krenn sehen auch einen Bezug zu Rudolf, s. Woisetschläger / Krenn 1973, S. 21.

Seiten geöffnet. Die Spitzbogenfenster sind in eine kaum mehr sichtbare Wandfläche eingetieft, da die Laibungen der Fenster fast unmittelbar an die wieder an alle acht Ecken gestellten Rundpfeiler anschließen. Die zweibahnigen Fensteröffnungen enden in Dreiblattbögen, wobei in den Zwickeln ein ungerahmtes Vierblatt eingeschnitten wurde. Bemerkenswert ist, dass an zweien der gut sichtbaren Turmseiten²²⁹ die Fensterlaibungen um einem umlaufenden Rundstab bereichert wurden. Die sechs weiteren Laibungen besitzen nur eine einfache Kehlung.

Ab diesem Turmabschnitt (Abb. 59) beginnt die auffallend durchbrochene Bauweise. Steile Wimperge bilden eine hohe Zackenkrone über den Fensterbögen. Die Wimperge sind relativ stark durchbrochen und bestehen im unteren Bereich aus einem Dreipass und einer darüber anschließenden, einfachen Kreisöffnung. Zwischen den Wimpergen ragen bis zu ihrer halben Höhe die Rundpfeiler empor, welche dann mit Blattkapitellen abgeschlossen werden, auf denen jeweils eine lebensgroße Steinskulptur auf einem würfelförmigen Sockel steht. Diese acht Steinskulpturen stellen die Gottesmutter und sieben Engel dar.

In der Höhe der Wimpergansätze sind an den Rundpfeilern zoomorphe steinerne Wasserspeier angebracht, die ca. 50 cm herausragen.

Über den Wimpergen erhebt sich der hohe pyramidale Turmhelm, der auf seinen Helmrippen dicht mit Krabben besetzt ist und sich durch seine sich verjüngenden durch Dreipassbögen durchbrochenen Seitenflächen auszeichnet.

Zu der Deutung der Turmfiguren wurden bisher nur Vermutungen geäußert. Grill meint in den Statuen die Darstellung einer Gottesstadt zu erkennen und die sinnfältige Darstellung der Etymologie des Namens Maria Strassengel.²³⁰

²²⁹ Es handelt sich um die südliche und die südöstliche Turmseite, die dem Herantretenden zu allererst entgegenstehen.

²³⁰ S. Grill 1966, S. 13-14.

10.1. Zum Erhaltungszustand des Turmes

Bei den Restaurierungsarbeiten in den Jahren 1962 bis 1966 wurde festgestellt, dass das tragende Skelett der Oktogonpfeiler, das füllende Mauerwerk der unteren Turmgeschosse einschließlich der Blendarkaden und die krabbenbesetzten Helmrippen aus grobkörnigem Kalktuff besteht. Die Maßwerke, Wimperge, Konsolen, Kreuzrosen und figuralen Details – mit Ausnahme späterer, in Kunststein gearbeiteter Ersatzstücke – und die Turmfiguren wurden aus feinkörnigem Leithakalksandstein gearbeitet.²³¹

Heute stark erodierte Ergänzungen am Turmhelm, die noch vor der Restaurierung 1868 bis 1870 eingefügt wurden, wurden in hellem Sandstein ausgeführt. Die umfassenderen Restaurierungsarbeiten des 19. Jahrhunderts wurden aus Mannersdorfer Algenkalk geschaffen.²³² Hervorzuheben sind dabei zwei Wasserspeier, die bei den Arbeiten zwischen 1962-1966 beschrieben wurden, wobei berichtet wird, dass zu diesem Zeitpunkt bereits nur mehr drei Wasserspeier am Turm erhalten waren, da die weiteren fünf fehlten.²³³ Somit ist der einzige erhaltene Wasserspeier aus Originalsubstanz, jener an der Westecke des Turmes. Die bekrönde Kreuzrose ist auch neuzeitlich ergänzt, sowie sechs der Kreuzrosen auf den Wimpergen, mehrere Teile der Turmfiguren, wie auch eine gesamte Engelsfigur – jene an der Ostecke.²³⁴

10.2. Zur Form des Turmes von Straßengel

Die Turmlösung wird in der zitierten Literatur oftmals auf Pläne für den kurz nach Straßengel begonnenen Südturm von St. Stephan zurückgeführt und auf

²³¹ Vgl. Ocherbauer 1964, S. 22.

²³² S. Ocherbauer 1964, S. 23.

²³³ S. Ocherbauer 1964, S. 23.

²³⁴ Vgl. Ocherbauer 1964, S. 17-23 ; Ein nach Ocherbauer aus Originalbestand bestehender Engel erinnert in der Faltengebung und Drapierung stark an den Erzengel der Verkündigung am Westportal der Kirche. Eine eingehende Untersuchung konnte aufgrund der Aufstellung und der fraglichen Erhaltung nicht durchgeführt werden.

den Einfluss der Wiener Bauhütte.²³⁵ Verglichen werden der Wechsel vom Viereck in der Unterzone zum Achteck der oberen Geschosse, das stete Emporwachsen durch das mehrschichtige Ineinandergreifen und die konische Verjüngung der Geschosse.

Häufig wird die durchbrochene Form des Helmes mit dem 1350 fertiggestellten Turm des Freiburger Münsters in Verbindung gebracht.²³⁶ Der Freiburger Westturm geht wiederum auf die im Mittelalter unvollendet gebliebenen, aber durch die große Planzeichnung, den Riss ‚F‘, überlieferten Westtürme des Kölner Domes zurück.²³⁷

In einem wesentlichen Punkt weicht man allerdings vom Vorbild ab, denn im Gegensatz zum Freiburger Westturm verschleiert man den Helmansatz durch die Wimpergenfolge. Brucher sieht darin sogar einen Verweis auf die erzherzogliche Zackenkrone Rudolfs von Habsburg. Durch die dadurch geschaffenen Überschneidungen entstehe so in der oberen Turmhälfte der Eindruck organischen Wachstums.²³⁸

Die größte Analogie besteht jedoch zum Dachreiter der Kartause Gaming (Abb. 96), dessen Helm jedoch nicht durchbrochen ist.²³⁹ Die steilen Proportionen, der Wimpergkranz, das durchfensterte Obergeschoss, der Polygonale Grundriss, der hohe Pyramidenhelm, das Blendmaßwerk im unteren Geschoß und vergleichbare plastische Details sind an beiden Bauwerken zu finden. Eine formale Verwandtschaft ist durch die zeitliche Nähe denkbar, da der Gaminer Dachreiter zwischen 1332 bis 1342 errichtet wurde.²⁴⁰

Buchowiecki hebt hervor, dass es in der österreichischen gotischen Bauskulptur nicht häufig vorkommt, dass Wasserspeier figural ausgearbeitet werden, und dass es nur einige Beispiele hierfür gäbe, wie den Gaminer

²³⁵ S. Ocherbauer 1964, S. 20 mit angegebener Literatur in Anm. 4.

²³⁶ Vgl. Brucher 2000, S. 254.

²³⁷ Vgl. Böker 2007, S. 103 ; Bork 2008, S. 100.

²³⁸ S. Brucher 1990, S. 93.

²³⁹ S. Ocherbauer 1964, S. 21 ; Brucher 2000, S. 254.

²⁴⁰ S. Brucher 2000, S. 273.

Dachreiter, die Wallfahrtskirche in Mariazell, St. Marein bei Knittelfeld, St. Stephan in Wien und Maria am Gestade in Wien und Maria Straßengel.²⁴¹ Dies wiederum weist m. E. stark auf einen Bezug zur Wiener Bauhütte und dem Gmünder Dachreiter.

Der Turm von Straßengel weist auch Ähnlichkeiten mit dem sog. Heiligen Grab in der zum Konstanzer Münster gehörenden Mauritiusrotunde auf (Abb. 99), wie Schweigert bemerkt.²⁴²

Die erste Erwähnung des zweigeschossigen, kleinen, im Durchmesser nur 2,43 m umfassenden Rundbaues ist vom Jahre 1317 bei der Ausstattung des kurz vorher errichteten Marien-Altars.²⁴³ Damit ist das Heilige Grab um mehr als ein halbes Jahrhundert älter, als der Straßengeler Turm. Ohne auf eine genaue Beschreibung des Heiligen Grabes näher einzugehen, wäre hervorzuheben, dass es wie der Straßengeler Turm, eine polygonale Struktur mit Ecksäulen besitzt, wobei der Konstanzer Bau viergliedrige Halbsäulenbündel besitzt. Aber die bestechendste Parallele besteht in der Dachzone, wo auf dem Dachgesims über jedem Feld ein von Dreipass durchbrochener Giebel steht. Zwischen ihnen sind die Ecken des Polygons als vierseitige Sockel für den Kranz der 12 Apostelfiguren fortgeführt. Hinter der Apostelreihe steigt das zwölfseitige Pyramidendach auf, das beim Ansatz durchbrochen ist und darüber noch eine mit Nasen besetzte Öffnung als weitere Lichtquelle aufweist. Vergleicht man nun diese Formlösungen mit dem steirischen Bau, so fällt einem auf, dass die Giebel und die jeweils dazwischen gestellten Figuren auf derselben Grundform basieren, wenngleich sie in Straßengel stilistisch weitaus avancierter gestaltet wurden. So sind die Giebel stärker durchbrochen und die Engelsfiguren und Maria stehen nicht auf vierseitigen Sockeln, sondern auf den weiterlaufenden Ecksäulen. Die Krabben und die Kreuzblumen an den Giebeln sind auch beiden Bauten gemein.

Das Heilige Grab in Konstanz wird einer Werkstatt von sehr individuellem Charakter zugeordnet, die sich nicht in eine enger begrenzte Schule oder

²⁴¹ S. Buchowiecki 1952, S. 93.

²⁴² S. Schweigert 1990, S. 305.

²⁴³ Vgl. Reiners 1955, S. 501; mit ausführlicher Literaturangabe S. 499-501.

Gruppe einordnen lässt,²⁴⁴ so Reiners. Er sieht die Arbeit in ihrer Formgebung am ehesten in der Nähe der Naumburger Stifterfiguren, vor allem in ihrer engen Verbindung von Architektur und Skulptur. Einig ist sich die Forschung in der Datierung, ins letzte Drittel des 13. Jahrhunderts, wobei die untere Grenze mit dem bereits erwähnten Jahr 1317 gesichert ist.²⁴⁵

²⁴⁴ Reiners 1955, S. 514.

²⁴⁵ Reiners 1955, S. 515-516.

11. Die Kopfkonsolen am Turm

Von den 21 Kopfkonsolen befinden sich drei in der Traufhöhe des Kirchenbaues. **KKTs** (Abb. 52) besteht aus einem Kopf mit breitem Gesicht, einem weit aufgerissenen Mund, sodass die Zähne des Oberkiefers sichtbar werden und langen, lockigen Haaren. Dies ist eine der ausdrucksstärksten Kopfkonsolen mit expressiver grimassierender Mimik. Auf den Kopf ist eine runde Platte gesetzt über der einer der Eckpfeiler des Turmes ansetzt.

KKTso (Abb. 53) stellt womöglich eine ältere Dame dar und ist bezeichnend durch den nach unten gewinkelten Mund, die doppelten Nasolabialfalten, den stark hervortretenden weit aufgerissenen Augen, die auf den Betrachter gerichtet sind, die hochgezogenen Augenbrauen und der schleierartigen, mehrlagig um den Kopf gewickelten Kopfbedeckung. Auch hier findet sich die große, runde Platte die hier jedoch von der Kopfkonsole zum horizontalen Gesims überleitet.

Die dritte Konsole in dieser Höhe ist **KKTo** (Abb. 54). Es handelt sich um einen Kopf unbestimmbaren Geschlechts mit relativ großen Augen und einer eher kleinen Nase und einem schmalen, geschlossenen Mund. Die Haare des Herausblickenden sind über den Ohren in eine spulenförmige Form gewickelt. Auf den Kopf ist eine Art Krone mit einem zentralen, empor ragenden Kreuz gemeißelt worden. Auch hier befindet sich eine runde Platte über dem Kopf, die das Gesims trägt.

Am zweiten Geschoß findet sich der reichste figurale Schmuck, da hier an sechs der acht Wandflächen jeweils drei Kopfkonsolen angebracht sind. Die Wandfläche, die von Nordwesten zu sehen wäre, ist heute aufgrund der 1723 errichteten, an den Kirchenbau nördlich angebauten Annakapelle und der Sakristei nicht sichtbar. An dieser Wandfläche befinden sich laut Ocherbauer „ein männlicher und ein weiblicher Kopf in Kapuzen, unter den Rundbogenansätzen; darunter, zwischen den Spitzbögen, Kopf eines Schnurrbärtigen.“²⁴⁶

²⁴⁶ Ocherbauer 1964, S. 15.

Geht man von dieser Wandfläche im Uhrzeigersinn weiter, folgt die Wandfläche mit den Konsolen **KKTnA** und **KKTnB** und einem darunter befindlichen Löwenkopf **KKTnC** (Abb. 58). **KKTnA** und **KKTnB** haben einen gerade aus nach vorne gerichteten Blick und sehen nicht auf den Betrachter herab. Es handelt sich um zwei allgemein gehaltene männliche Köpfe mit eng anliegenden Mönchskapuzen. Auf der nächsten Wandfläche (Abb. 57) sind wieder zwei männliche Mönchsköpfe **KKTnoA** und **KKTnoB** zu sehen und darunter ein m. E. neuzeitlich ergänzter Tierkopf **KKTnoC**. Bemerkenswert ist, dass **KKTnoA** seinen Blick stark nach rechts gewendet hat, fast als würde es eine Interaktion zwischen ihm und seinem Nachbarn geben. Die darauffolgende Wandfläche, welche auch das Wappen mit der Majuskel ‚R‘ enthält, beherbergt erneut zwei allgemein gehaltene männliche Mönchsköpfe²⁴⁷ – **KKToA** und **KKToB** – und einen darunter gelegenen Tierkopf – **KKToC**.

Die Hauptseite des Turmes (Abb. 56), die durch das Emblem mit dem Pfauenstoß hervorgehoben ist, enthält einen Kopf – **KKTsoA** –, der in die Ferne blickt. Gerstenberger gibt an, darin einen Mann mit einem geöffneten Helm zu sehen.²⁴⁸ Seine Gesichtszüge sind sehr scharfkantig geschnitten. Neben ihm ist eine Frau mit einem sog. Kruseler dargestellt – **KKTsoB**. Ihre Gesichtszüge sind ihrem Nachbarn sehr ähnlich, doch scheint sie ihren Blick etwas nach unten gerichtet zu haben. Die Zuordnung von **KKTsoA** ist zwar dadurch erschwert, dass die Kopfkonsolen durch frühere Restaurationen überarbeitet wurden, doch ist meines Erachtens auch aufgrund der Ähnlichkeit zur sicherlich weiblichen Person daneben, kein Mann in einem Helm dargestellt, sondern eher eine ältere Frau in einem Schleier. Der Schleier scheint sogar an ihrem Kinn festgebunden zu sein und erinnert in der Form seiner Drapierung an den Schleier der Maria Magdalena am Beweinungsrelief (Abb. 8). Noch besser vergleichbar ist die Schleierform an einer Kopfkonsole in der Gottleichnamskapelle der Wr. Neustädter Burg, die nach 1379 entstanden ist. Das Gesicht von **KKTsoA** ist eher schmal, hat ein

²⁴⁷ Ocherbauer beschreibt die zwei Köpfe als Nonnen, dem jedoch anhand des heutigen Erscheinungsbildes nicht zugestimmt werden kann.

²⁴⁸ S. Marianne Gerstenberger, Die Wallfahrtskirche Maria Straßengel bei Graz. Führer durch die Kirche, Graz 1997, S. 8.

schmales Kinn, scharfkantige Lippen, eine schmale Nase und flache Wangen. Diese Gesichtszüge sind an keinem der Darstellungen von Männern an den Kopfkonsolen vorzufinden und bekräftigen die Vermutung, es handle sich um eine Frau. Demgegenüber ist jedoch auch festzuhalten, dass Rudolf zum Zeitpunkt seines Besuches der Wallfahrtskirche im Frühjahr 1360 erst zwanzig Jahre alt war und es sich auch um die Darstellung eines jungen Herrschers handeln könnte, wobei es unter den bekannten Darstellungen Rudolfs des Stifters keine einzige gibt, die ihn in einem Helm darstellt. Es ist auch denkbar, dass spätere Restauratoren den unter Umständen beschädigten ‚Helm‘ durch eine falsche Interpretation der Darstellung zu einem Schleier umgearbeitet haben.

Unterhalb ist ein männlicher Kopf dargestellt – **KKTsoC** –, mit stark hervortretenden Augen und einem Schnurrbart, wie Ocherbauer feststellt.²⁴⁹ Die Figur hat längere Haare, die über den Ohren zu jeweils zwei Spiralen zusammengewunden sind und sie trägt eine Art Krone am Kopf.

Auf der letzten Wandfläche, die mit Kopfkonsolen geschmückt ist (Abb. 55), sind eine weibliche Person – **KKTsA** – mit mittig über der Stirn geteilten Haaren und ein bärtiger Mann – **KKTsB** – mit tief sitzenden Augen, schlaffen Wangen und einem Markgrafenhut zu sehen. Die darunter angebrachte Konsole – **KKTsC** – stellt einen männlichen Kopf mit Kapuze und zusammengezogenen Augenbrauen dar. Die Gesichtszüge dieser Konsole sind sehr fein ausgearbeitet, wobei die Vermutung nahe liegt, dass es sich um eine neuzeitliche Ergänzung oder Überarbeitung handeln wird, da sie stilistisch durch die Darstellung von Stirnfalten und den unter der Kapuze hervortretenden Haaren von den anderen Köpfen divergiert. Auch ist es die einzige Darstellung bei der die Kapuze nicht eng am Gesicht anliegt und so dunkle Schatten das Gesicht rahmen.

Bereits Weiss schlägt vor, die Kopfkonsolen aufgrund ihrer charakteristischen Auffassung als Porträts von Persönlichkeiten anzusehen, welche entweder mit dem Stift Rein oder speziell mit der Erbauung der Kirche im

²⁴⁹ S. Ocherbauer 1964, S. 15.

Zusammenhang stehen.²⁵⁰ Brucher meint, dass es nahe liegend erscheint, die Kopfkonsolen mit den Bauherren, Stiftern, vielleicht auch Werkmeistern zu identifizieren. Er geht sogar so weit, dass er die Porträts von Erzherzog Rudolf IV. – **KKTsoA** – und seiner Gemahlin Katharina von Böhmen – **KKTsoB** – unter den Darstellungen vermutet.²⁵¹ Die Identifizierung der Konsole **KKTsoA** mit einer Frau in einem Schleier, wie weiter oben vorgeschlagen, würde dieser These widersprechen. Es ist jedoch anhand der Anbringung des Emblems Rudolfs unterhalb und durch die Stiftungen, die Rudolf für die Kirche getätigt hat eine Identifizierung mit Rudolf und seiner Frau Katharina von Böhmen anzunehmen. Ein Indiz für die Richtigkeit dieser Annahme wäre der Umstand, dass Katharina von Böhmen auf allen drei Darstellungen im Stephansdom, wie auf ihrem Grabmal im Frauenchor, der Fürstenfigur an der Westfassade und der Gewändefigur am Singertor einen Kruseler trägt, wie der weibliche Kopf **KKTsoB** am Straßengeler Turm. Umso verwunderlicher ist es doch, dass Rudolf so unrepräsentativ dargestellt wurde, falls dem so ist.

Es sollte jedoch festgehalten werden, dass es sich nicht um wirklich porträtartige Darstellungen handeln wird, wie auch die Fürstenfiguren an der Westfassade von St. Stephan kaum porträtartige Züge aufweisen. Sie seien dort in erster Linie als Repräsentanten der fürstlichen Würdigkeit wiedergegeben.²⁵²

Schweigert identifiziert die Kopfkonsolen am südlichen Wandfeld (Abb. 55) mit dem Markgrafen Otakar III. von Steyr, dem Begründer des Gnadenortes, seiner Frau Kunigunde und dem Abte Gerlach von Rein, der die erste Marienkapelle errichtet haben soll.²⁵³ Dies scheint durch die Anbringung des steirischen Wappens unterhalb plausibel.

²⁵⁰ Vgl. Weiss 1858, S. 152.

²⁵¹ Vgl. Brucher 2000, S. 254 ; derselben Meinung sind auch Schweigert und Stadlober, s. Schweigert 1990, S. 304 und Stadlober 1996, S. 46.

²⁵² S. Trattner 2008, S. 327.

²⁵³ S. Schweigert 1990, S. 304 ; der Autor gibt jedoch keine Quelle zu dem von ihm genannten Abt an. Derselben Meinung ist auch Stadlober, s. Stadlober 1996, S. 46.

Die Köpfe an der nächsten Wandfront bezeichnet er als Rudolf IV. den Stifter und seine Gemahlin Katharina von Böhmen und unter ihnen meint er eine Darstellung des Heiligen Morandus zu erkennen, zu dessen Ehren Rudolf im Jahre 1365 den Gnadenaltar stiftete. Die weiteren Plastiken stellen nach Schweigert die Reiner Äbte Hertwig, der den Grundstein zum gotischen Neubau legte, und Seifried, unter dem die Kirche vollendet wurde, weiters die beiden Zisterzienserprofessen Markus und Johannes Zeyricker, die zum Neubau entscheidend beitrugen sowie Mönche des Stiftes Rein, Werkleute des Baus und Vertreter der Stände und Bürger von Innerösterreich dar.²⁵⁴ Die zwei Mönchsdarstellungen über dem Wappen mit dem ‚R‘, das wahrscheinlich für das Stift Rein steht, sind sicherlich mit dem Stift zu verbinden. Um wen es sich genau handeln wird, ist nicht zu klären.

11. 1. Der Stil der Kopfkonsolen

Bei der Untersuchung der Kopfkonsolen wurde in der Forschung noch keine überzeugende Meinung über ihren stilistischen Ursprung vorgestellt. Schultes bezeichnet sie 1982 als „ungewöhnlich“ und hebt die Konsole **KKTs** als Beispiel für die Vorliebe der ‚Turmwerkstatt‘ für das Expressionistische und Grimassierende hervor.²⁵⁵ Er bringt einen Vergleich mit den seiner Ansicht nach ähnlich herb-ausdrucksstarken Köpfen Filippo Calendarios, die jener für den Dogenpalast geschaffen hatte²⁵⁶, der jedoch nicht überzeugen kann (Abb. 82). Es ist jedoch gewiss, dass die in Straßengel vorgestellten Lösungen der Turmgestaltung und der Anbringung von charakteristischen Kopfkonsolen eine Auswirkung auf die Skulpturenkomplexe in Wiener Neustadt, nämlich der wohl 1382-84 errichteten ‚Spinnerin‘²⁵⁷ und dem

²⁵⁴ Vgl. Schweigert 1990, S. 304.

²⁵⁵ S. Schultes 1982, S. 89.

²⁵⁶ S. Schultes 1982, S. 89-90 und Abb. 68.

²⁵⁷ S. Schultes 1982, Abb. 55 und 56 ; zur ‚Spinnerin‘ von Meister Michael siehe: Elisabeth Hassmann, Meister Michael. Baumeister der Herzoge von Österreich, Wien-Köln-Weimar 2002.

Porträtzyklus in der ehem. Gottsleichnamskapelle der herzoglichen Burg (Abb. 100) hatten.²⁵⁸ Schultes sieht eine Weiterführung dieser Tendenz der ‚Turmwerkstatt‘ in den Porträts des Wolfhart von Schwarzensee und des Michael Knab sowie deren Gemahlinnen an der ‚Spinnerin‘ und in dem Zyklus in der Burg.²⁵⁹

Schweigert sieht den Ursprung der Straßengeler Turmkonsolen in den Köpfen an den zwei sog. ‚Hahnentürmen‘ des Freiburger Münsters, die in ihrer naturalistischen Charakterisierung den Straßengeler Köpfen näher stünden als die in einer antik-klassischen Tradition verwurzelten Physiognomien Filippo Calendarios.²⁶⁰ Die plastischen Kopfdarstellungen an den ‚Hahnentürmen‘ weist Schweigert dem Parler Johannes von Gmünd zu, die dieser um die Mitte des 14. Jahrhunderts geschaffen haben soll.²⁶¹

Der Autor unterscheidet bei der Straßengeler ‚Turmwerkstatt‘ zwischen einem Meister schwächerer Qualität, der die auf Fernsicht gearbeiteten Konsolköpfe geschaffen haben soll und dem Bildhauer der Turmfiguren, der gleichzeitig auch die beiden Tympanonreliefs gestaltet haben soll.²⁶² Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes der Turmfiguren, kann nicht näher auf sie eingegangen werden, jedoch ist eine stilistische Nähe zu den Tympanonreliefs m. E. nicht erkenntlich. Diese künstlerischen Kräfte der ‚Turmwerkstatt‘ bestünden laut Schweigert wahrscheinlich aus Mitgliedern der rudolfinischen ‚Herzogswerkstatt‘ und aus Bildhauern und Bildhauersteinmetzen des 1372 urkundlich genannten ‚Snizhaws‘ im Zisterzienserstift Rein. Die Turmfiguren orientieren sich in ihrer zum Teil ‚spindeldürren‘ Körpergestaltung sowohl an den Wiener ‚Fürstenstatuen‘ als auch – in den Posaunenengeln – an den tubablasenden Engelsfiguren des Westturmes vom Freiburger Münster.²⁶³ Die qualitativ hochwertigen, expressiven Konsolköpfe in der

²⁵⁸ Vgl. dazu Schultes 1982, S. 93.

²⁵⁹ Vgl. Schultes 1982, S. 93.

²⁶⁰ S. Schweigert 1990, S. 305.

²⁶¹ S. Schweiger 1990, S. 305.

²⁶² S. Schweigert 1990, S. 305.

²⁶³ Vgl. Schweigert 1996, S. 282.

Traufhöhe des Turmes, allen voran **KKTso** (Abb. 53) gehen wahrscheinlich auf die süddeutsche Parlerwerkstatt zurück.

12. Schlussbetrachtung

Der architektonische Charakter der Kirche ist ambivalent, da er bekanntlich stilaktuelle Elemente mit romanisierenden Baugliedern verbindet. So stehen am Turm Rundbogenfriese einem in Österreich damals einzigartigen durchbrochenen Maßwerkhelm und im Innenraum die schlank durchfensterten Apsiden den rundbogigen Sitznischen gegenüber. Die gestaffelte Hallenchorlösung und der gebrochene Maßwerkhelm weisen auf die Verbindung zur Wiener Dombauhütte hin, die wiederum Anleihen aus der Turmlösung des kurz vorher vollendeten Freiburger Münsters und der großen erhaltenen Planzeichnung – dem Riss ‚F‘ – der Westtürme des Kölner Domes schöpft. Die Maßwerkrosen bezeugen den Erfindungsreichtum der Werkstatt, die auch bei der Portalgestaltung einen richtungsweisenden Weg für die österreichische Portalarchitektur bestritt. Die beiden Portale stehen zwar dem Westportal der Zisterzienser Klosterkirche von Neuberg stilistisch nahe, können aber nicht als unmittelbare Abwandlung der Neuberger Lösung angesehen werden. Sie entsprechen durch die übereck gestellten Fialen einem formalen Fortschritt gegenüber Neuberg, Bad St. Leonhard und auch Enns und stellen kommen unabhängig von dem Westportal der Wiener Minoriten, zu ähnlichen Lösungen, da sie aus denselben Quellen schöpfen. Bisher unbeachtet wurde die formale Nähe zum Portal der Wallseerkapelle in Enns, aus dessen Formenschatz die Straßengeler Werkstatt schöpfen konnte.

Die asymmetrische Anordnung des Turmes von Straßengel entspringt dem lockeren Verständnis der Zeit zur Symmetrie,²⁶⁴ so ist zur selben Zeit in Wien für St. Stephan auch nur der Südturm in Plan genommen.

Der Kirchenbau ist für die österreichische Architektur der Gotik auch deshalb von großer Bedeutung, da er fast komplett unverfälscht auf uns gekommen ist. Einzig die späteren Anbauten an der Nordseite – wie die Muttergottes- und Friedrichskappelle, die Annakapelle und die Sakristei – entsprechen nicht mehr dem Zustand des 14. Jahrhunderts, wobei vor allem die hervorragende

²⁶⁴ S. Wagner-Rieger 1978, S. 66.

Erhaltung der Portale und Skulptur im Innenraum, sowie die relativ gute Erhaltung der Turmplastiken einen entscheidenden Beweis für den großteils qualitativ hochwertigen, aber gleichzeitig stilistisch uneinheitlichen Charakter der Straßengeler Bildhauerarbeiten liefern.

Das größte Augenmerk der vorliegenden Untersuchungen galt den Portaltympana und ihrer ikonographischen Lösungen und Vorbilder. Das Relief mit der Verkündigung geht in erster Linie auf italienische Werke der Malerei der ersten Jahrhunderthälfte zurück, vor allem in dem Motiv des herabschwebenden Christuskindes. Da dieses Motiv nördlich der Alpen erst um oder nach 1360 und dann auch erst in der Malerei vorkommt, ist eine direkte Einflussnahme aus dem Süden nahe liegend. Umso mehr, da die Beweinung am Südportal von der Komposition her besser mit italienischen Werken der Malerei vergleichbar ist als dem Straßengeler Relief zeitlich näher stehende Tafelbilder österreichischen Ursprungs. Es ist auch festzuhalten, dass vor allem das Beweinungsrelief auf Einflüsse der regionalen, österreichischen Kunstproduktion zurückgeht – wie dem Astkreuz und der Figur Josefs von Arimathäa zu Füßen Christi. Die Frage um den stilistischen Ursprung der Werkstatt, die die Portaltympana geschaffen hat, ist bis heute nicht befriedigend beantwortet worden. Es gibt zwar feine Übereinstimmungen mit Werken der ‚Herzogswerkstatt‘, wie der Form des schwebenden Christuskindes, das formal an die Engelsfiguren der Marienkrönung am Bischofstor von St. Stephan (Abb. 81) erinnert, doch ist die Straßengler Werkstatt grundsätzlich durch ihren zum Teil sehr erregten Faltenstil und die expressive Mimik der Figuren im Beweinungsrelief eine vorerst isolierte Gruppe in der Reihe der österreichischen Bildhauerwerkstätten.

Die Betrachtung der Turmplastiken ergab, dass die oft vermutete Darstellung Rudolfs IV. und seiner Frau unter Umständen erneut zu hinterfragen ist, da bei näherer Betrachtung der Kopfkonsolen die Gesichtsmarkmale von **KKTsoA** auch als die Darstellung einer Frau in einem Schleier interpretiert werden können. Die Embleme darunter sprechen zwar für eine Lesung als Rudolf IV., trotz alledem wirft diese Darstellung noch Fragen auf. Der

stilistische Ursprung der Konsolköpfe ist ähnlich schwierig zu benennen, wie jener der Portaltympana. Die bisherigen Vorschläge, die in der Literatur zu lesen waren, reichen von der ‚Herzogswerkstatt‘ über venezianische Künstler bis hin zu Mitgliedern der süddeutschen Parlerwerkstatt, wobei durch die mehrfachen formalen Verbindungen der Wallfahrtskirche mit dem Freiburger Münster die Beziehung zur Parlerwerkstatt neben der Mitwirkung von Bildhauern der ‚Herzogswerkstatt‘ einen überzeugenden Ansatz darstellt.

Die Bildhauer, die den Innenraum reich mit Skulptur ausgestattet haben, stehen stilistisch in der Nachfolge jener Werkstatt die in Neuberg gearbeitet hat. Bestimmte Kapitelle konnte bereits Chibidziura den von ihr identifizierten Neuberger Meistern zuordnen, wobei in der vorliegenden Arbeit diese Differenzierung weitergeführt wurde und ein Straßengeler Meister mit hervorragendem bildhauerischen Können, der anscheinend über eine längere Zeit hinweg am Bau beteiligt gewesen sein muss, da sich seine Arbeiten über den gesamten Innenraum erstrecken, mehreren Bildwerken im Innenraum zugeordnet werden konnte. So konnten ihm das Blattkapitell **BKDm1nw**, die Schlussstein **SSn5** und **SSm5** und wahrscheinlich auch die Wandkonsole **WKs3/4** zugeordnet werden.

Abschließend sollte festgehalten werden, dass einige offene Fragen durch Bauforschungen und archäologische Untersuchungen eventuell beantwortet werden könnten. Zum einen, ob die Portal oder ihre Tympana nachträglich eingesetzt wurden, was stilistisch gesehen, vorstellbar wäre. Zum anderen ist die Frage nach dem Vorgängerbau, der möglicher Weise auch aus Stein bestand und sich am Kirchhügel befunden haben soll ungeklärt. Damit die Gemeinde und die Wallfahrer den Ort weiterhin nutzen konnten, solange der gotische Neubau geschaffen wurde und zumindest sein Chor fertig war, wäre es notwendig gewesen, den älteren Bau zu erhalten, den Neubau in der Nähe zu errichten und den früheren erst dann abzutragen, wenn der Neubau fertig war. So könnten zukünftige Bauforschungen unsere Kenntnis der Bauphasen beträchtlich erweitern.

Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Arbeit widmet sich dem an der Wallfahrtskirche Maria Straßengel befindlichen reichen skulpturalen Schmuck. Die architektonische Erscheinung des Baues wurde in der Literatur bereits ausgiebig behandelt, doch ist der reiche florale und figurale Schmuck, der sich an Wandkonsolen, Schlusssteinen und Pfeilerkapitellen im Kircheninneren erhalten hat, noch keiner näheren Untersuchung unterzogen worden. Genauso verhält es sich mit den zwei qualitativ sehr hochwertigen Portalen an der West- und Südfassade, ihren Reliefs in den Giebelfeldern, und den 21 Kopfkonsolen und 8 Figuren, die am Turm angebracht sind.

Einen guten Ausgangspunkt liefern die Grundsteinlegung und die Weihe des Kirchenbaues, die urkundlich in den Jahren 1346-1355 belegt sind. Die Vollendung des Turmes wird innerhalb der darauffolgenden zehn Jahre erfolgt sein.

Das größte Augenmerk galt den Portaltympana und ihrer ikonographischen Lösungen und Vorbilder. Aufgrund ikonographischer Besonderheiten beider Reliefs konnten explizite Italienismen als solche aufgedeckt werden, die zur Entstehungszeit der Reliefs nördlich der Alpen in der Plastik einmalig sind und sogar in der Malerei erst um 1360 vorkommen. Hinzu kommt, dass die Kompositionen italienischen Werken näher stehen, als zeitgleichen österreichischen Werken, wobei das Beweinungsrelief durch die regionale Kunstproduktion jedoch nicht unbeeinflusst blieb. Die Frage um den stilistischen Ursprung der Werkstatt, die die Portaltympana geschaffen hat, ist bis heute nicht befriedigend zu beantworten. Es gibt zwar ansatzweise Übereinstimmungen mit Werken der Wiener ‚Herzogswerkstatt‘, doch ist m. E. die Straßengler Werkstatt grundsätzlich durch ihre Italienismen, ihren zum Teil sehr erregten Faltenstil und die expressive Mimik der Figuren im Beweinungsrelief eine vorerst isolierte Gruppe in der Reihe der österreichischen Bildhauerwerkstätten um die Mitte des 14. Jahrhunderts.

Die Bildhauer, die den Innenraum reich mit Skulptur ausgestattet haben, stehen stilistisch in der Nachfolge jener Werkstatt die in Neuberg an der Mürz gewirkt hat. Bestimmte Kapitelle wurden von früheren Autoren mit Neuberger Meistern identifiziert, wobei in der vorliegenden Arbeit diese Differenzierung

weiterführt wurde und mehrere Bildwerke im Innenraum einem Straßengeler Meister zugeordnet werden konnten.

Die Analyse der Turmplastiken hatte zum Ergebnis, dass die oft vermutete Darstellung Rudolfs IV. und seiner Frau unter Umständen erneut zu hinterfragen ist. Der stilistische Ursprung der Konsolköpfe ist ähnlich schwierig zu benennen, wie jener der Portaltympana. Die bisherigen Vorschläge, die in der Literatur zu lesen waren, reichen von der ‚Herzogswerkstatt‘ über venezianische Künstler bis hin zu Mitgliedern der süddeutschen Parlerwerkstatt, wobei durch die mehrfachen formalen Verbindungen der Wallfahrtskirche mit dem Freiburger Münster die Beziehung zur Parlerwerkstatt neben der Mitwirkung von Bildhauern der ‚Herzogswerkstatt‘ einen sicherlich anregenden Ansatz darstellt.

Abstract (Englisch)

The paper at hand examines the rich sculptural decoration of the styrian pilgrimage church Maria Straßengel. Although several authors have already described and analysed its architectural appearance in detail, less attention has been paid to the abundant floral and figural decoration appearing on consoles, keystones and capitals in the interior of the church. The same situation is given regarding the two high quality portals on the western and southern front, their tympana containing reliefs, and the 21 head consoles and eight figures placed on the tower.

According to several contemporary sources, the foundations for the gothic church were laid in 1346 and the building had been erected by 1355. The completion of the tower above the northern apse must have taken ten more years.

In this thesis, particular attention has been paid to the tympana of the portals and their iconographic solutions as well as to the works of art they were modelled after. Furthermore, as a result of iconographic characteristics, the modelling of both reliefs after Italian paintings, murals and possibly miniatures was revealed. Considering that period, these specific italianisms are unique in sculpture for the region north of the Alps, and even in painting only appear around 1360. Furthermore, their compositions resemble more Italian than contemporary Austrian works of art, though the relief with the Lamentation of Christ also shows influences of regional artistry. The arising question concerning the stylistic origin of the workshop that carved the reliefs has not yet been completely answered. There are rudimentary analogies to the so-called ‚Herzogswerkstatt‘ – a group of artists of differing stylistic origins, that were brought to the Viennese court under Prince Rudolf IV of Habsburg – but in my point of view, for the time being the workshop of Straßengel must be regarded as an isolated group in the series of Austrian sculptors' workshops around the mid fourteen hundreds.

Considering their style, the sculptors responsible for the decoration of the interior are successors of the workshop that worked in Neuberg an der Mürz. Some of the capitals were already attributed in earlier publications to sculptors

of Neuberg. This distinction has been continued in the present work and several artworks of the interior could be assigned to the hands of a master of Straßengel.

The analysis of the tower's decoration led to the conclusion that the often quoted depiction of Rudolf IV and his wife must be questioned under the newly presented circumstances. The stylistic origins of the head consoles are similarly difficult to specify, as are those of the tympana reliefs. The propositions presented by authors up until now vary from the ‚Herzogswerkstatt‘ or Venetian artists up to members of the southern German Parler workshop. Based on the multiple formal connections between Straßengel and the Dome of Freiburg, a collaboration of artists of the ‚Herzogswerkstatt‘ with sculptors of the Parler workshop is likely – this could mean an exciting approach.

Bibliographie

Bacher 1979

Ernst Bacher, Die Mittelalterlichen Glasgemälde in der Steiermark. 1. Teil
Graz und Straßengel, Graz 1979.

Badstübner 1992

Ernst Badstübner, Kirchen der Mönche. Die Baukunst der Reformorden im
Mittelalter, Berlin 1992.

Baldass 1961

Peter von Baldass u.a., Gotik in Österreich, Wien 1961.

Baum 1996

Wilhelm Baum, Rudolf IV. der Stifter. Seine Welt und seine Zeit, Graz u.a.
1996.

Bork 2008

Robert Odell Bork, Gotische Türme in Mitteleuropa, Petersberg 2008.

Böker 2007

Johannes J. Böker, Der Wiener Stephansdom, Architektur als Sinnbild für das
Haus Habsburg, Salzburg u.a. 2007.

Böker 2008

Johannes J. Böker, Veitsdom und Stephansdom. Architektonische
Beziehungen zwischen karolingischem Prag und rudolphinischem Wien, in:
Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxenburger (Kat.
Int. Konf., Inst. f. Geschichte der christl. Kunst an der Kath-theolog. Fakultät
der Karlsuniv., Prag 31.März - 5.April 2008) Prag 2008, S. 299-312.

Brandtner 1993

Clemens Johann Brandtner, Die Geschichte der Wallfahrtskirche Maria Straßengel, St. Bartholomä 1993.

Brucher 1990

Günter Brucher, Gotische Baukunst in Österreich, Salzburg u.a. 1990.

Brucher 1992

Günter Brucher, Der Beitrag der Steiermark zur österreichischen Architektur. Von der Romanik zum Barock, in: Othmar Pickl (Hrsg.), 800 Jahre Steiermark und Österreich 1192-1992. Der Beitrag der Steiermark zu Österreichs Größe, Graz 1992, S. 561-605.

Brucher 2000

Günter Brucher, Architektur von 1300 bis 1430, in: Günter Brucher (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 1: Gotik, München-London-New York 2000, S. 230-298.

Buchowiecki 1952

Walther Buchowiecki, Die gotischen Kirchen Österreichs, Wien 1952.

Chevalley 1995

Denis André Chevalley, Der Dom zu Augsburg, München 1995.

Chibidziura 2001

Ute Chibidziura, Das mittelalterliche Zisterzienserkolster Neuberg an der Mürz. Seine Stellung in der gotischen Architektur Österreichs, Phil. Diss., Köln 2001.

Demus 1953

Otto Demus, Der Meister der Michaeler Plastiken (Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 7), Wien 1953, S. 1-9.

Donin 1959

Richard Kurt Donin, Zisterzienser und Bettelorden. Zum Werden der gotischen Baukunst in Niederösterreich (Alte und moderne Kunst 1959, 6. Heft), S. 4-6.

Foster 1990

Norman Foster, Auf den Spuren der Pilger. Die großen Wallfahrten im Mittelalter, Augsburg 1990.

Frauscher 2005

Edith Frauscher, Der Altar von Schloss Tirol, Diplomarbeit, Wien 2005.

Garzarolli von Thurnlackh 1941

Karl Garzarolli von Thurnlackh, Mittelalterliche Plastik in der Steiermark, Graz 1941.

Graus 1883

Johann Graus, Maria Straßengel (Kirchenschmuck 14), 1883, S. 1-5, 9-12, 25-30, 43-46, 52-54, 61-63.

Graus 1885

Johann Graus, Die Restauration der Kirche von Strassengel (Kirchenschmuck 16), 1885, S. 71-72.

Grill 1964

Leopold Grill, Der Turm von Maria Straßengel. Die Symbolik des Turmes (Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 18), Wien 1964, S. 11-14.

Grill 1966

Leopold Grill, Das Bauprogramm von St. Stephan in Wien in seiner Auswirkung auf die Wallfahrtskirche Maria Straßengel (Beiträge zur Wiener Diözesangeschichte 5/3), Wien 1. Mai 1966.

Grill 1967

Leopold Grill, 600 Jahre Straßengler Turm, 500 Jahre Gratweiner Presbyterium (Zeitschrift des historischen Vereins für Steiermark 63), Graz 1967, S. 161-167.

Hartner 2003

Claudia Hartner, Stift Rein. Geschichte in Stein, Graz 2003.

Kaczmarek 2008

Romuald Kaczmarek, Der italienische Einfluss auf die Skulptur in Mittel- und Osteuropa zur Zeit der Luxemburger, in: Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxenburger (Kat. Int. Konf., Inst. f. Geschichte der christl. Kunst an der Kath-theolog. Fakultät der Karlsuniv., Prag 31.März - 5.April 2008) Prag 2008, S. 443-462.

Keplinger 2004

Ludwig Keplinger, Zisterzienser in Österreich, Salzburg 2004.

Kosegarten 1963

Antje Kosegarten, Die Chorstatuen der Kirche Maria am Gestade in Wien (Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 17), Wien 1963, S. 1-12.

Kuthan 2005

Jiří Kuthan, Gloria Sacri Ordinis Cisterciensis, Prag 2005.

Kuthan 2008

Jiří Kuthan, Die Herrscher aus dem Haus der Luxenburger. Reichskirchenhierarchie, Reichsfürsten, Reichsstädte, in: Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxenburger (Kat. Int. Konf., Inst. f. Geschichte der christl. Kunst an der Kath-theolog. Fakultät der Karlsuniv., Prag 31.März - 5.April 2008) Prag 2008, S. 27-94.

Lymant 1980

Brigitte Lymant, Die Glasmalerei bei den Zisterziensern, in: Die Zisterzienser. Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit (Ausst. Kat.), Aachen 1980, S. 345-357.

Möbius 1978

Friedrich Möbius, Bauornament im Mittelalter. Symbol und Bedeutung, Wien 1978.

Müller 1935

Carl Theodor Müller, Mittelalterliche Plastik Tirols. Von der Frühzeit bis zur Zeit Michael Pachers, Berlin 1935.

Němec 2008

Richard Němec, Thann-Wien-Prag. Kulturraum und architektonischer Stil, in: Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxenburger (Kat. Int. Konf., Inst. f. Geschichte der christl. Kunst an der Kath-theolog. Fakultät der Karlsuniv., Prag 31.März - 5.April 2008) Prag 2008, S. 229-256.

Ocherbauer 1964

Ulrich Ocherbauer, Der Turm von Maria Straßengel. Die Restaurierung des gotischen Turmes (Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 18), Wien 1964, S. 14-26.

Opačič 2007

Zoe Opačič, Bohemia after 1300. Reduktionsgotik, the Hall Church, and the Creation of a New Style, in: Alexandra Gajewski (Hrsg.) The year 1300 and the creation of a new European architecture, Turnhout 2007, S. 163-175.

Pächt 1977a

Otto Pächt, Künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung, in: Jörg Oberhaider u.a. (Hrsg.), Methodisches zur Kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften, München 1977, S. 153-164.

Pächt 1977b

Otto Pächt, Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, in: Jörg Oberhaider u.a. (Hrsg.), Methodisches zur Kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften, München 1977, S. 187-300.

Rampendahl 1916

Erna Rampendahl, Die Ikonographie der Kreuzabnahme vom 9.-16. Jahrhundert, Phil. Diss., Berlin 1916.

Reiners 1955

Heribert Reiners, Das Münster Unserer Lieben Frau zu Konstanz, Konstanz 1955.

Sauter 2003

Alexander Sauter, Fürstliche Herrschaftsrepräsentation. Die Habsburger im 14. Jahrhundert, Ostfildern 2003.

Schmidt 1957

Gerhard Schmidt, Das Marientympanon der Wiener Minoritenkirche (Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 11), Wien 1957, S. 107-118.

Schmidt 1959

Gerhard Schmidt, Von den Anfängen des gotischen Expressionismus (Alte und moderne Kunst 1959, 6. Heft), S. 22-24.

Schmidt 1979

Gerhard Schmidt, Bildende Kunst. Malerei und Plastik, in: Die Zeit der frühen Habsburger. Dome und Klöster 1279-1379, Ausst. Kat., Wiener Neustadt 1979, S. 82-97.

Schmidt 1992

Gerhard Schmidt, Probleme der Begriffsbildung: Kunsthistorische Terminologie und geschichtlich Realität, in: Gotische Bildwerke und ihre Meister, Wien 1992, S. 313-356.

Schmidt 2000

Gerhard Schmidt, Die Skulptur, in: Günter Brucher (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 1: Gotik, München-London-New York 2000, S. 298-317.

Schmidt 2005

Gerhard Schmidt, Der Krumauer Bildercodex, in: Martin Roland (Hrsg.), Malerei der Gotik. Fixpunkte und Ausblicke, Band 1. Malerei der Gotik in Mitteleuropa, Graz 2005, S. 259-304.

Schröder 1980

Ulrich Schröder, Architektur der Zisterzienser, in: Die Zisterzienser. Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit (Ausst. Kat.), Aachen 1980, S. 311-344.

Schultes 1982

Lothar Schultes, Der Anteil Österreichs an der Entwicklung der Plastik des Schönen Stils, Phil. Diss, Wien 1982.

Schultes 2000

Lothar Schultes, Die Plastik. Vom Michaelermeister bis zum Ende des Schönen Stils, in: Günter Brucher (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 1: Gotik, München-London-New York 2000, S. 344-396.

Schurr 2008

Marc-Carel Schurr, Stil und Politik. Die Skulpturen der Parlerzeit am Ulmer Münster, in: Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (Kat. Int. Konf., Inst. f. Geschichte der christl. Kunst an der Kath-theolog. Fakultät der Karlsuniv., Prag 31.März - 5.April 2008) Prag 2008, S. 163-182.

Schwarz 2000

Mario Schwarz, Die Entwicklung der Baukunst zwischen 1250 und 1300, in: Günter Brucher (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 1: Gotik, München-London-New York 2000, S. 195-229.

Schwarz M.V. 1986

Michael Viktor Schwarz, Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert. Entwicklungsphasen und Vermittlungswege im Vorfeld des Weichen Stils, Worms 1986

Schweigert 1978

Horst Schweigert, Gotische Plastik in der Steiermark, in: Gotik in der Steiermark (Kat. d. Landesausst. Stift St.Lambrecht 28.Mai bis 8.Oktober 1978), Graz 1978, S. 198-261.

Schweigert 1990

Horst Schweigert, Zur Rezeption des Parlerstils in der steirischen Bauplastik der Spätgotik (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, 24), 1990, S. 300-325.

Schweigert 1996

Horst Schweigert, Spätgotische Plastik in Österreich von ca. 1360-1430, in: Otto Fraydenegg-Monzello (Hrsg.), Schatz und Schicksal. Steirische Landesausstellung, Mariazell und Neuberg an der Mürz 1996, S. 277-300.

Schweigert 2000

Horst Schweigert, Gotische Plastik unter den frühen Habsburgern von ca. 1280 bis 1358, in: Günter Brucher (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 1: Gotik, München-London-New York 2000, S. 318-344.

Suckale 1995

Robert Suckale, Eine unbekannte Madonnenstatuette der Wiener Hofkunst um 1350 (Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 49/3), Wien 1995, S. 147-159.

Staber 1955

Joseph Staber, Volksfrömmigkeit und Wallfahrtswesen des Spätmittelalters im Bistum Freising (Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München und Freising, 20/1), München 1955.

Stadlober 1996

Margit Stadlober, Gotik in Österreich, Graz 1996.

Trattner 2000

Irma Trattner, Die Tafelmalerei von 1260/70 bis ca. 1430 in Österreich, in: Günter Brucher 2000, Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, 1: Gotik, München-London-New York 2000, S. 530-551.

Trattner 2008

Irma Trattner, Der Hof als kultureller Raum in Österreich. Rudolf IV. von Österreich und seine Stiftungen, in: Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (Kat. Int. Konf., Inst. f. Geschichte der

christl. Kunst an der Kath-theolog. Fakultät der Karlsuniv., Prag 31.März - 5.April 2008) Prag 2008, S. 313-344.

Ullmann 1994

Erst Ullmann, Gotik. Deutsche Baukunst 1200-1550, Leipzig 1994.

Wagner-Rieger 1988

Renate Wagner-Rieger, Mittelalterliche Architektur in Österreich, St. Pölten u.a. 1988.

Wagner-Rieger 1978

Renate Wagner-Rieger, Gotische Architektur in der Steiermark, in: Gotik in der Steiermark (Kat. d. Landesausst. Stift St.Lambrecht 28.Mai bis 8.Oktober 1978), Graz 1978, S. 45-93.

Weiss 1858

Karl Weiss, Die gothische Kirche zu Straßengel in Steiermark (Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission für Kunst- und Historische Denkmale 3) Wien 1858, S. 95-101, 118-123, 149-159.

Wilson 2007

Christopher Wilson, Not without Honour save in its own Country? Saint-Urbain at Troyes and its Contrasting French and English Posterities, in: Alexandra Gajewski (Hrsg.) The year 1300 and the creation of a new European architecture, Turnhout 2007, S. 107-121.

Dehio Steiermark 1982

Kurt Woisetschläger-Peter Krenn (bearb.), Steiermark (ohne Graz). Die Kunstdenkmäler Österreichs (Dehio-Handbuch), Wien 1982.

Woisetschläger / Krenn 1973

Kurt Woisetschläger-Peter Krenn, Alte Steirische Herrlichkeiten. 800 Jahre Kunst in der Steiermark, Graz 1973.

Woisetschläger 1992

Kurt Woisetschläger, Steiermarks Beitrag zur Malerei und Plastik von der Romanik bis zum Ausklang des Barock, in: Othmar Pickl (Hrsg.), 800 Jahre Steiermark und Österreich 1192-1992. Der Beitrag der Steiermark zu Österreichs Größe, Graz 1992, S 605-642.

Wolf 2002

Norbert Wolf, Deutsche Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts, Berlin 2002.

Zykan 1968

Josef Zykan, Zur Bauplastik von St. Stephan (Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 22), Wien 1968, S. 6-15.

Abbildungen



Abb. 1: Maria Straßengel, Ansicht von Südosten.

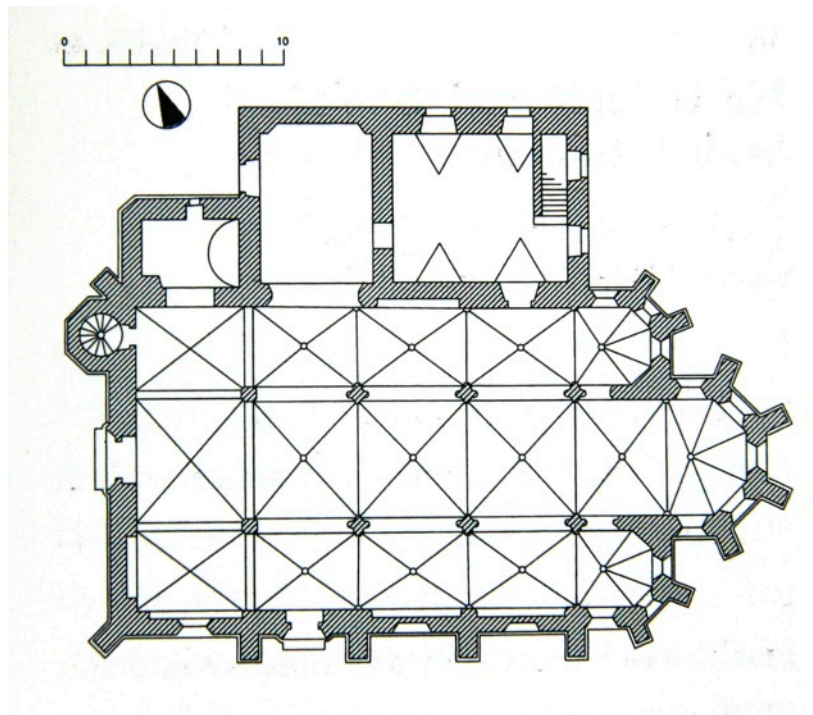


Abb. 2: Maria Straßengel, Grundriss.



Abb. 3: Maria Straßengel, Einblick in den Chor aus dem Mittelschiff Richtung Osten.



Abb. 4: Maria Straßengel, Basis des zweiten nördlichen Mittelschiffpfeilers.



Abb. 5: Maria Straßengel, Westportal.



Abb. 6: Maria Straßengel, Südportal.



Abb. 7: Verkündigung, Maria Straßengel, Tympanonrelief, Westportal.



Abb. 8: Beweingung, Maria Straßengel, Tympanonrelief, Südportal.



Abb. 9: Beweigung, Detail, Maria Straßengel, Tympanonrelief, Südportal.



Abb. 10: Beweigung, Detail, Maria Straßengel, Tympanonrelief, Südportal.



Abb. 11: Maria Straßengel, südliches Seitenschiff, zweites Joch von Westen, Schlussstein SSs2.



Abb. 12: Maria Straßengel, südliches Seitenschiff, drittes Joch von Westen, Schlussstein SSs3.



Abb. 13: Maria Straßengel, südliches Seitenschiff, viertes Joch von Westen, Schlussstein SSs4.



Abb. 14: Maria Straßengel, südliches Seitenschiff, fünftes Joch von Westen, Schlussstein SSs5.



Abb. 15: Maria Straßengel, Mittelschiff, zweites Joch von Westen, Schlussstein SSm2.



Abb. 16: Maria Straßengel, Mittelschiff, drittes Joch von Westen, Schlussstein SSm3.



Abb. 17: Maria Straßengel, Mittelschiff, viertes Joch von Westen, Schlussstein SSm4.



Abb. 18: Maria Straßengel, Mittelschiff, fünftes Joch von Westen, Schlussstein SSm5.



Abb. 19: Maria Straßengel, Mittelschiff, sechstes Joch von Westen, Hauptchor, Schlussstein SSm6.



Abb. 20: Maria Straßengel, Mittelschiff, erstes Joch von Westen, Schlussstein SSm1 und Inscriptentafel.



Abb. 21: Maria Straßengel, nördliches Seitenschiff, erstes Joch von Westen, Schlussstein SSn1.



Abb. 22: Maria Straßengel, nördliches Seitenschiff, zweites Joch von Westen, Schlussstein SSn2.



Abb. 23: Maria Straßengel, nördliches Seitenschiff, drittes Joch von Westen, Schlussstein SSn3.



Abb. 24: Maria Straßengel, nördliches Seitenschiff, viertes Joch von Westen, Schlussstein SSn4.



Abb. 25: Maria Straßengel, nördliches Seitenschiff, fünftes Joch von Westen, nördlicher Seitenchor, Schlussstein SSn5.



Abb. 26: Maria Straßengel, Südliches Seitenschiff, drittes Joch von Westen, südliche Sitznischenreihe.



Abb. 27: Maria Straßengel, südliches Seitenschiff, Südwand, Konsole zwischen dem ersten und dem zweiten Joch von Westen, Wandkonsole WKs1/2.



Abb. 28: Maria Straßengel, südliches Seitenschiff, Südwand, Konsole zwischen dem zweiten und dem dritten Joch von Westen, Wandkonsole WKs2/3.



Abb. 29: Maria Straßengel, südliches Seitenschiff, Südwand, Konsole zwischen dem dritten und dem vierten Joch von Westen, Wandkonsole WKs3/4.



Abb. 30: Maria Straßengel, südliches Seitenschiff, Südwand, Blattkapitell zwischen dem vierten und dem fünften Joch, Blattkapitell BKDs4/5.



Abb. 31: Maria Straßengel, südliches Seitenschiff, Südwand, Blattkapitell in der südöstlichen Ecke des südlichen Seitenchores, Blattkapitell BKDs5so.



Abb. 32: Maria Straßengel, südliches Seitenschiff, Blattkapitelle am Scheidbogen zwischen dem fünften Joch von Westen im Mittelschiff und südlichem Seitenchor, Blattkapitell BKDs5no.



Abb. 33: Maria Straßengel, Blattkapitell des vierten südlichen Mittelschiffpfeilers von Westen, Ansicht aus dem südlichen Seitenschiff, Blattkapitell Mittelschiffpfeiler BKMs4.



Abb. 34: Maria Straßengel, Blattkapitell des dritten südlichen Mittelschiffpfeilers von Westen, Ansicht aus dem südlichen Seitenschiff, Blattkapitell Mittelschiffpfeiler BKMs3.



Abb. 35: Maria Straßengel, Blattkapitell des zweiten südlichen Mittelschiffpfeilers von Westen, Ansicht aus dem südlichen Seitenschiff, Blattkapitell Mittelschiffpfeiler BKMs2.



Abb. 36: Maria Straßengel, Blattkapitell des ersten südlichen Mittelschiffpfeilers von Westen, Ansicht aus dem südlichen Seitenschiff, Blattkapitell Mittelschiffpfeiler BKMs1.



Abb. 37: Maria Straßengel, Mittelschiff, Wandkonsole, Südwand, Konsole zwischen dem fünften und dem sechsten Joch von Westen, unfertige (?) Wandkonsole WKm5/6s.



Abb. 38: Maria Straßengel, Mittelschiff, Wandkonsole, Nordwand, Konsole zwischen dem fünften und dem sechsten Joch von Westen, Wandkonsole WKm5/6n.



Abb. 39: Maria Straßengel, Einblick in den Hauptchor mit den Blattkapitellen der Wanddienste BKDm6no, BKDm6o, BKDm6so, BKDm6s und den Wandkonsolen WKm5/6n und WKm5/6s.



Abb. 40: Maria Straßengel, Blattkapitell des vierten nördlichen Mittelschiffpfeilers von Westen, Ansicht aus dem Mittelschiff, Blattkapitell Mittelschiffpfeiler BKMn4.



Abb. 41: Maria Straßengel, Blattkapitell des dritten nördlichen Mittelschiffpfeilers von Westen, Ansicht aus dem Mittelschiff, Blattkapitell Mittelschiffpfeiler BKMn3.



Abb. 42: Maria Straßengel, Blattkapitell des zweiten nördlichen Mittelschiffpfeilers von Westen, Ansicht aus dem Mittelschiff, Blattkapitell Mittelschiffpfeiler BKMn2.



Abb. 43: Maria Straßengel, Blattkapitell des ersten nördlichen Mittelschiffpfeilers von Westen, Ansicht aus dem Mittelschiff, Blattkapitell Mittelschiffpfeiler BKMn1.



Abb. 44: Maria Straßengel, Einblick in den nördlichen Seitenchor mit den Blattkapitellen der Wanddienste, Blattkapitelle BKDn5sw, BKDn5s, BKDn5o, BKDn5no und BKDn4/5.



Abb. 45: Maria Straßengel, nördliches Seitenschiff, Nordwand, Wandkonsole zwischen dem dritten und dem vierten Joch von Westen, Wandkonsole WKn3/4.



Abb. 46: Maria Straßengel, nördliches Seitenschiff, Nordwand, Wandkonsole zwischen dem zweiten und dem dritten Joch von Westen, Wandkonsole WKn2/3.



Abb. 47: Maria Straßengel, nördliches Seitenschiff, Nordwand, Wandkonsole zwischen dem ersten und dem zweiten Joch von Westen, Wandkonsole WKn1/2.



Abb. 48: Maria Straßengel, Annakapelle, Einblick aus dem Mittelschiff Richtung Norden, auch sichtbar: die Wandkonsolen WKn1/2 und WKn2/3.



Abb. 49: Maria Straßengel, Westwand, nördliche Mittelschiffvorlage, Blattkapitell mit einem männlichen Kopf (Werkmeister oder Mönch?) und dem Kopf einer Frau mit Schleier (Maria?), Blattkapitell BKDm1nw.



Abb. 50: Maria Straßengel, Westwand, südliche Mittelschiffvorlage, Blattkapitell mit zwei Blattmasken (Blattmaske und Affe?), Blattkapitell BKDm1sw.



Abb. 51: Maria Straßengel, Turm von Südosten. Sichtbar sind die südliche, die südöstliche und die östliche (hier verschattete) Seite des oktagonalen Turmes.



Abb. 52: Maria Straßengel, Kopfkonsole in der Traufhöhe des Kirchenbaues über dem Punkt an dem sich Hauptchor und nördlicher Seitenchor treffen. Kopfkonsole KKTs.



Abb. 53: Maria Straßengel, Kopfkonsole in der Traufhöhe des Kirchenbaues über dem nördlichem Seitenchor an deren südöstlichen Ecke. Kopfkonsole KKTso.



Abb. 54: Maria Straßengel, Kopfkonsole in der Traufhöhe des Kirchenbaues über dem nördlichem Seitenchor an deren östlichen Ecke. Kopfkonsole KKTo.



Abb. 55: Maria Straßengel, Südliches Wandfeld des Turmes mit den Konsolköpfen KKTsA, KKTsB und KKTsC und dem steirischen Wappen mit dem steirischen Panther.



Abb. 56: Maria Straßengel, südöstliches Wandfeld des Turmes mit den Konsolköpfen KKTsoA, KKTsoB und KKTsoC, dem Bindenschild und dem Habsburgeremblem bestehend aus bekröntem Kübelhelm mit wehendem Schleier und Pfauenstoß.



Abb. 57: Maria Straßengel, Kopfkonsolen an der östlichen und der nordöstlichen Seite des Turmes, Kopfkonsolen KKToA, KKToB, KKToC, darunter das Wappen mit der Initiale ‚R‘, sowie die Kopfkonsolen KKTnoA, KKnoB und KKnoC.



Abb. 58: Maria Straßengel, Kopfkonsolen an der nördlichen Seite des Turmes, Kopfkonsolen KKTnA, KKTnB und KKTnC.



Abb. 59: Maria Straßengel, oberstes Geschoß des Turmes, Ansicht von Osten, Wasserspeier aus dem 19. Jahrhundert und Turmfiguren der Gottesmutter und drei der sieben Engel (jener am rechten Rand wurde im 19. Jahrhundert aus Kunststein ersetzt).

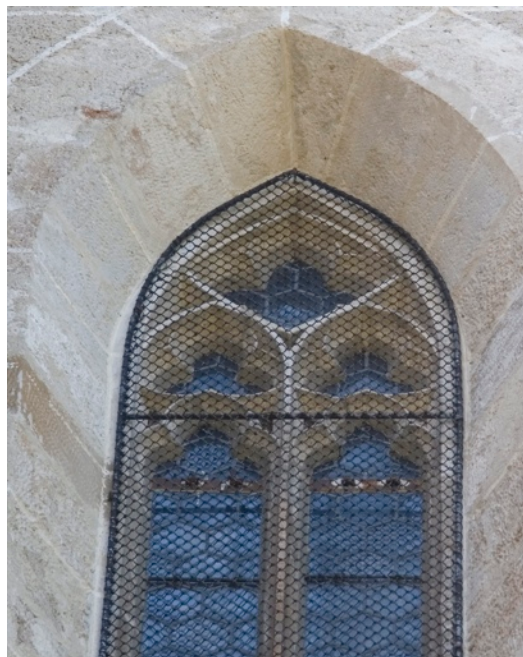


Abb. 60: Maria Straßengel, Maßwerk eines zweibahnigen Fensters, nördlicher Seitenchor, Fenster Richtung Osten.



Abb. 61: Maria Straßengel, Maßwerk eines dreibahnigen Fensters, Südfassade, drittes Joch von Westen.



Abb. 62: Aussendung Gabriels und Verkündigung an Maria, Schlackenwerther Hedwigs-Codex, fol. 167v, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, schlesisch, 1353.



Abb. 63: Verkündigung an Maria, Concordantiae Caritatis des Ulrich von Lilienfeld, CLi 151, Bibliothek des Stiftes Lilienfeld, um 1355.



Abb. 64: Verkündigung, Meister Bertram, sog. Grabower Altar, Hamburg, Kunsthalle, norddeutsch, um 1380.



Abb. 65: Verkündigung an Maria, München, Bayrisches Nationalmuseum, kölnisch, um 1360.



Abb. 66: Detail: Die Menschwerdung Christi, Pacino di Buonaguida, „Albero della Santa Croce“, Florenz, Akademie, florentinisch, Anfang des 14. Jahrhunderts.



Abb. 67: Verkündigung, Brixen, Dom, Kreuzgang, 10. Arkade, Fresko, Südtirol, nach 1400.



Abb. 68: Verkündigung, Antiphonarium Benedictinum, Graz, Univ. Bibl. Cod. 29., St. Lambrecht, um 1340.



Abb. 69: Verkündigung, Altar von Schloss Tirol, linker Flügel, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Wien oder Tirol um 1370.



Abb. 70: Einwilligung Mariä, Pariser Pseudo-Bonaventura-Handschrift, Paris, Bibl. Nationale, Ms. Ital. 115, fol. 11v., italienisch, 14. Jahrhundert.



Abb 71: Einwilligung Mariä, Oxforder Pseudo-Bonaventura-Handschrift, Oxford, Corpus Christi College MS 410, fol. 8v., Mittelitalien, um 1350.



Abb. 72: Beweinung, Assisi, Basilica di San Francesco, Oberkirche, Langhaus Südwand, erstes Joch, Wandmalerei.



Abb. 73: Kreuzabnahme, Aquileia, Basilika, Krypta, Wandmalerei, um 1200.



Abb. 74: Beweinung und Grablegung, Speculum Humanae Salvationis, Prag, Kapitelbibliothek, Cod. A.13, fol. 43r, bolognesisch, 1340/50.



Abb. 75: Beweinung Christi, Oxforder Pseudo-Bonaventura-Handschrift, Oxford, Corpus Christi College MS 410, fol. 142v., Mittelitalien, um 1350.



Abb. 76: Kreuztragung, Kreuzigung und Beweinung, St. Lambrecht Passionsretabel, Wölfel von Neumarkt (?), Graz, Landesmuseum Joanneum, Alte Galerie, um 1366.



Abb. 77: Beweinung, Klosterneuburger Passionsaltar, Detail, Klosterneuburg, Stiftsmuseum, Wien oder Klosterneuburg, um 1335/40.



Abb. 78: Kreuzigung, Klosterneuburger Passionsaltar, Detail, Klosterneuburg, Stiftsmuseum, Wien oder Klosterneuburg, um 1335/40.



Abb. 79: Detail der Kreuzigung, Klosterneuburger Passionsaltar, Detail, Klosterneuburg, Stiftsmuseum, Wien oder Klosterneuburg, um 1335/40.



Abb. 80: Kreuzigung Christi, Wiener ‚Minoritenwerkstatt‘, Tympanonrelief, mittleres Westportal, Wien, Minoritenkirche Maria Schnee, um 1350.



Abb. 81: Marienkrönung, Meister der ‚Herzogswerkstatt‘, Tympanonrelief, Wien, St. Stephan, Bischofstor, um 1359-65.



Abb. 82: Trunkener Noah, Filippo Calendario, Venedig, Dogenpalast, Eckkapitell, 1340-1355.



Abb. 83: Neuberg an der Mürz (NÖ), Zisterzienserkloster Neuberg, Klausur, Kreuzgang, Ostflügel, Ostwand, zweites Joch von Norden, Konsole mit der Darstellung des Pelikans mit Jungen.



Abb. 84: Neuberg an der Mürz (NÖ), Zisterzienserkloster Neuberg, Klausur, Kreuzgang, Ostflügel, Ostwand, sechstes Joch von Norden, Konsole mit der Darstellung des Vogel Strauß mit Jungen.



Abb. 85: Neuberg an der Mürz (NÖ), Zisterzienserkloster Neuberg, Klausur, Kreuzgang, Ostflügel, Ostwand, fünftes Joch von Norden, Konsole mit der Darstellung des Hirschen und der Schlange.



Abb. 86: Kreuzigung, Tympanon, Nordportal, Prag, Teynkirche.



Abb. 87: Neuberg an der Mürz (NÖ), Klosterkirche, Pfeilersockel.



Abb. 88: Wien, St. Stephan, Albertinischer Chor, St. Stephan, Wien, Pfeilerkapitelle.



Abb. 89: Maria Straßengel, Maßwerkrose, Westfassade.



Abb. 90: Maria Straßengel, Maßwerkfenster, Südfassade, erstes Joch von Westen.



Abb. 91: Imbach, Ehemalige Doninikanerinnenkirche Mariae Geburt, ehem. Katharinenkapelle, Westrose.



Abb. 92: Schwäbisch Gmünd, Heilig-Kreuz-Kirche, Westportal.



Abb. 93: Bad St. Leonhard im Lavanttal in Kärnten, Pfarrkirche St. Leonhard, Südportal.



Abb. 94: Neuberg an der Mürz, Klosterkirche, Westportal.



Abb. 95: Enns (OÖ), ehem. Minoritenkirche (heute Pfarrkirche Maria Schnee), Wallseerkapelle, Nordportal.



Abb. 96: Gaming (NÖ), ehem. Kartäuserkirche Mariae Himmelfahrt, Dachreiter.



Abb. 97: Wien, Minoritenkirche Maria Schnee, mittleres Westportal.



Abb. 98: Mariazell, Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariae Geburt, Westportal.

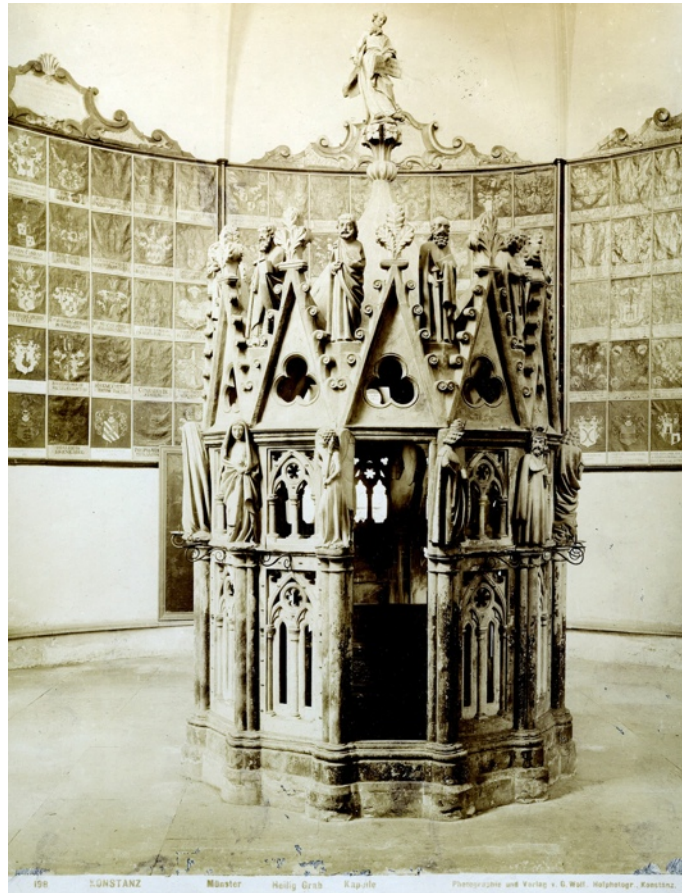


Abb. 99: Konstanz, Münster Unserer Lieben Frau, Mauritiusrotunde, sog. Heiliges Grab.



Abb. 100: Wiener Neustadt, Burg, Gottsleichnamskapelle, Kopfkonsolle.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Kristof Viola.

Abb. 2: Gerstenberger 1997, S. 12.

Abb. 3 - 36: Kristof Viola.

Abb. 37: Chibidziura 2001, Abb. 211.

Abb. 38-61: Kristof Viola.

Abb. 62: Schmidt 2005, S. 273, Abb. 7.

Abb. 63: Martin Roland, Die Lilienfelder Concordantiae caritatis, Graz 2002.

Abb. 64: <http://imagecache5.art.com/p/LRG/13/1346/DT2S000Z/master-bertram-of-minden-the-annunciation-from-the-high-altar-of-st-peters-in-hamburg-the-grabower-altar-1383.jpg>

Abb. 65: Schmidt 2005, S. 275, Abb. 9.

Abb. 66: Schmidt 2005, S. 275, Abb. 10. (alt 11).

Abb. 67: Paul Naredi-Rainer, Lukas Madersbacher, Kunst in Tirol, Bd. 1, Innsbruck-Wien 2007, S. 330-332. Auch in: IMAREAL online: Katnr. 002524.

Abb. 68: Schultes 1982, Abb. 86.

Abb. 69: Frauscher 2005, Abb. 11.

Abb. 70: Pächt 1977a, S. 156, Abb. 5.

Abb. 71: Pächt 1977a, S. 157., Abb. 6.

Abb. 72: Unidam online Bilddatenbank.

Abb. 73: Unidam online Bilddatenbank.

Abb. 74: Unidam online Bilddatenbank.

Abb. 75: Unidam online Bilddatenbank.

Abb. 76: IMAREAL-REALonline Bilddatenbank der ÖAW.

Abb. 77-79: Brucher 2000, Tafel S. 164.

Abb. 80: Brucher 2000, Tafel S. 74.

Abb. 81: Unidam online Bilddatenbank.

Abb. 82: http://de.academic.ru/pictures/dewiki/68/Drunken_Noah.jpg

Abb. 83: Chibidziura 2001, Abb. 135.

Abb. 84: Chibidziura 2001, Abb. 139.

Abb. 85: Chibidziura 2001, Abb. 138.

Abb. 86: Schurr 2008, Abb. 4.
Abb. 87: Chibidziura 2001, Abb. 14.
Abb. 88: Unidam online Bilddatenbank.
Abb. 89: Kristof Viola.
Abb. 90: Kristof Viola.
Abb. 91: Chibidziura 2001, Abb. 175.
Abb. 92: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Heilig-Kreuz-Münster_Schwäbisch_Gmünd_7.JPG.
Abb. 93: Chibidziura 2001, Abb. 150.
Abb. 94: Chibidziura 2001, Abb. 9.
Abb. 95: Chibidziura 2001, Abb. 155.
Abb. 96: Brucher 1990, Abb. 55.
Abb. 97: Chibidziura 2001, Abb. 217.
Abb. 98: Chibidziura 2001, Abb. 181.
Abb. 99: Unidam online Bilddatenbank.
Abb. 100: Schultes 1982, Abb. 69.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Lebenslauf

KRISTÓF VIOLA

GEB. IN BUDAPEST, AM 26.11.1985.

AUSBILDUNG

Studium der Kunstgeschichte (seit WS 2005) und Klassischen Archäologie (seit WS 2006). Voraussichtliche Diplomprüfung aus Kunstgeschichte: Frühling 2011. Thema der Diplomarbeit: Studien zur Bauplastik an der Wallfahrtskirche Maria Straßengel in der Steiermark.

Matura 2004, GRG 19, Wien

STIPENDIEN

Erasmus Stipendium: Im WS 2007/08: Studium der Kunstgeschichte und Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit an der ELTE Universität, Budapest.

Stipendium der Aktion Österreich-Ungarn (ÖAD): Im SS 2008: Studium der Kunstgeschichte und Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit an der ELTE Universität, Budapest.

BERUFSERFAHRUNG

PRAKTIKANT AN DER BIBLIOTHEKSSTIFTUNG OTTO PÄCHT - UNIVERSITÄT WIEN — OKTOBER 2009 BIS FEBRUAR 2010.

Mithilfe am Handschriftenkatalogisierungsprojekt der Mitteleuropäische Schulen V-VII (Projektleitung: Prof. Dr. Gerhard Schmidt).

EXKURSIONSORGANISATOR, KOOPERATION DER INSTITUTE FÜR KUNSTGESCHICHTE WIEN UND BUDAPEST — 29. APRIL-2. MAI 2010

Organisation der Exkursion für Studenten und Lehrkräfte beider Institute. Ziele der Exkursion waren gotische und romanische Profan- und Sakralbauten in Niederösterreich, Burgenland und Westungarn.
<http://kunstgeschichte.univie.ac.at/institut/ifk-vergangenes0/oesterreich-ungarn-exkursion/#c205438>

ASSISTENT DES ORGANISATORS DER INTERNATIONALEN CASTRUM BENE KONFERENZ IN MÁTRAFÜRED — 03.-06. 09. 2009

Thema der Konferenz für Archäologen, Kunsthistoriker, Historiker und Bauforscher: „Typologie und Terminologie in der Burgenforschung“.

TUTOR FÜR DAS SEMINAR VON PROF. MARIO SCHWARZ — SS 2009

Volontariat, ausserhalb der Beschäftigungsverhältnisse an der Universität Wien, als Tutor für das Seminar mit dem Thema: „Sakralbaukunst in Ungarn im 12. und 13. Jahrhundert“.

ARCHÄOLOGISCHE GRABUNGSHILFE, FREILEGUNG VON FUNDSCHICHTEN DEN FUNDLAGEN ENTSPRECHEND IN WILLENDORF (AUGUST 2007), BUDAPEST (MÄRZ BIS MAI 2008) UND STILLFRIED, GRUB (AUGUST 2010).

Mithilfe bei paläolithischen Ausgrabungen in Willendorf und Stillfried Grub, sowie einer mittelalterlichen Ausgrabung in Budapest.

SCHAUSTELLUNGSBETREUUNG, -AUFSICHT IM PALAIS KINSKY — JUNI 2007

Wiener Kunst Auktionen GMBH, A-1010 Wien, Palais Kinsky, Freyung 4.