

Franz Nikolasch
(Hrsg.)

Symposium
zur
Geschichte von Millstatt
und Kärnten
1998

Einige Gedanken zum Meister Friedrich und seiner Werkstätte anlässlich der neuen Ergänzungen seines Œuvres.....	2
<i>Janez Höfler</i>	
Bartlmä Viertaler und dessen Stellung in der Architektur des frühen 16. Jahrhunderts in den östlichen Alpenländern.....	12
<i>Samo Stefanac</i>	
Der Villacher Renaissancemaler Urban Görttschacher Stil- und Zuschreibungsfragen.....	21
<i>Erich Glantschnig</i>	
Die Brauttruhen der Paola Gonzaga.....	49
<i>Daniela Gregori</i>	

Einige Gedanken zum Meister Friedrich und seiner Werkstätte anlässlich der neuen Ergänzungen seines Œuvres

Janez Höfler

Vor fast zwanzig Jahren habe ich an diesem Ort einen Vortrag über den Meister Friedrich von Villach und seine Werkstätte gehalten, der dem einleitenden Kapitel meiner Laibacher Dissertation entnommen war. Die Dissertation war bereits im Jahre 1974 entstanden und ist dann 1981 und 1982 in umgearbeiteter deutscher Fassung im Jahrbuch des Stadtmuseums Villach als dessen 18. und 19. Band erschienen¹. Wenn ich jetzt, in entsprechender Zeitdistanz, darauf zurückschaue, muß ich wohl feststellen, daß meine Untersuchungen zur gotischen Wandmalerei Villachs zwischen den Meistern Friedrich und Thomas, zu den Wurzeln ihres Stils und der Frage ihrer Einbettung in die Gesamterscheinung der Malerei dieser Epoche in den östlichen Alpen inzwischen nichts Wesentliches einbüßen mußten. Doch hat sich in diesen vielen Jahren der Blick irgendwie geschärft. Vor allem würde ich heute mit mehr Vorsicht zum Werkkatalog herantreten: Nicht jedes Denkmal, das ich damals – vor allem in Anlehnung an meine Vorgänger – noch als Arbeit des Friedrich oder des Thomas hielt, kann ich heute als solches gelten lassen. Dies trifft insbesondere für die Fresken in Unterferlach bei Ledenitzen² zu, deren Weise, obwohl für Villach charakteristisch, kaum noch mit Friedrich persönlich zu verbinden wäre. Ein interessantes Problem stellt sich mit dem Maler, der den kleinen Chor der Marienkapelle in Feistritz an der Drau ausgeschmückt hat³: Seine Zugehörigkeit zur Friedrich-Werkstätte läßt sich auch heute nicht ernsthaft anfechten, doch offenbart er auch gewisse Beziehungen zu Konrad von Friesach, dem führenden Künstler im nördlichen kärntnerisch-steirischen Grenzgebiet des mittleren 15. Jahrhunderts, die in meiner Dissertation noch nicht wirklich aufgezeigt worden waren; sicherlich durften die offensichtlichen Gegeneinwirkungen zwischen den beiden Protagonisten der Kärntner Malerei des mittleren 15. Jahrhunderts, dem Meister Friedrich und Konrad, der als Tafel- und Tuchmaler (das Fastentuch des Gurker Doms, 1458⁴) und dazu auch als Freskant (St. Ulrich in Seiz bei Kammern⁵) als eine fest umrissene künstlerische Persönlichkeit vor uns steht, stillschweigend übergangen worden sein. So zeigt auch die Bemalung der ersten Kreuzwegkapelle unter St. Leonhard bei Tamsweg, seit ihrer Erstveröffentlichung im Jahre 1949 teils diesem Maler teils Friedrich selbst zu-

¹ Janez Höfler, *Die gotische Malerei Villachs, Villacher Maler und Malerwerkstätten des 15. Jahrhunderts*, Villach 1981–1982 (= Neues aus Alt-Villach, 18. & 19. Jahrbuch des Stadtmuseums).

² Höfler, wie Anm. 1, 1981, S. 36 ff., 1982, S. 9.

³ Höfler, wie Anm. 1, 1981, S. 54 ff., 1982, S. 15 ff.

⁴ Rainer Sörries, *Die alpenländischen Fastentücher*, Klagenfurt 1988, S. 37 ff. (mit Bibliographie); Bildmonographie Othmar Stary – Wim van der Kallen, *Das Fastentuch im Dom zu Gurk*, Klagenfurt 1994 (ohne Bibliographie).

⁵ Otto Demus, Ein Freskenzyklus Konrads von Friesach, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XXXII (1978), S. 63–71. Sonst siehe Janez Höfler, *Die Tafelmalerei der Gotik in Kärnten (1420–1500)*, Klagenfurt 1987, S. 39 ff.

geschrieben⁶, einen komplizierten Mischstil auf, dessen Fäden ebenso zu Friedrich als auch zu Konrad von Friesach führen. Nach neuen Erwägungen verlangt auch der östliche Außenposten der Friedrich-Werkstätte in Unterkärnten. Die vielen rezenten, z. T. recht bedeutenden Freskenfreilegungen im Völkermarkter Raum gewähren uns heute einen besseren Einblick in die mittelalterliche Wandmalerei dieses Landstrichs, der mindestens seit ca. 1420, wie bereits vermutet, kontinuierlich von Südtirol abhängig war. Unsere Mutmaßungen über einen bei Friedrich geschulten Maler, der sich um die Jahrhundertmitte in Völkermarkt niederlassen haben mußte – es handelt sich um den Meister, der die einstige südliche Außenwand von St. Stephan bei Niedertrixen ausschmückte –⁷, haben nichts an Geltung verloren, doch wird man nun das Umfeld seiner Tätigkeit und seinen Einfluß auf die nächste Völkermarkter Malergeneration näher präzisieren können. Die Bedenken, die ich damals über die Zuschreibung der Schutzmantelmadonna in Altenmarkt bei Weitenfels von Otto Demus an den jungen Thomas von Villach äußerte⁸, bleiben gerechtfertigt, obwohl die Idee selbst, der Maler mußte einen Teil seiner Ausbildung in Völkermarkt erhalten haben, noch immer als Arbeitshypothese nutzen kann, insbesondere weil sein klarer, italienisch anmutender Faltenstil, welcher Friedrich unbekannt war, sich am besten anhand von Völkermarkter Voraussetzungen erklären läßt⁹. – Am stärksten wurde in den letzten Jahren eben unser Bild von Thomas von Villach, Thomas Artula, dem letzten Glied der künstlerischen Überlieferung Friedrichs, ergänzt. Nachdem die von Wilhelm Neumann rekonstruierte historische Persönlichkeit dieses Künstlers¹⁰, speziell nach der durch Demus erfolgten Neuzuschreibung der Flügelgemälde des nach 1510 entstandenen Friesacher Flügelaltars¹¹, sich als richtig herausstellte, war der Weg zur Rekonstruktion seiner mehrere Jahrzehnte langen Laufbahn und seiner Rolle in der Villacher Altarbaukunst des frühen 16. Jahrhunderts offen. (In meinem sich eben im Druck befindlichen Buch über die Tafelmalerei der Dürerzeit in Kärnten 1500–1530¹² habe ich – hoffentlich überzeugend – unternommen, die Leitung der sogenannten älteren Villacher Bildschnitzerwerkstätte mit Hauptarbeiten in Ossiach, Friesach und Maria Gail für Thomas zu gewinnen.) Außerdem sind inzwischen noch einige Wandmalereien aus seiner Hand freigelegt oder als solche erkannt worden: ein Christophorusfresko an der Pfarrkirche zu Waisach, wenn auch nicht besonders beeindruckend¹³, Reste eines Passionszyklus in Saifnitz (Camporosso, Zabnice) in dem damals noch kärnt-

⁶ Margarete Witternigg, Ein wiedergefundenes gotisches Gemälde der Villacher Werkstätte, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* III (1949), S. 43–45; Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd. XI, München 1961, S. 80 f.; Höfler, wie Anm. 1, 1981, S. 48 f., 1982, S. 13.

⁷ Höfler, wie Anm. 1, 1981, S. 103 ss.

⁸ Otto Demus, Zwei neuentdeckte Wandmalereien des Thomas von Villach, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* IX (1955), S. 13 ff.

⁹ Das sind die dünnen, gespannt gezogenen Falten, besonders von den Schultern hinab und um die Hüften, während Friedrich noch immer mit weichen plastischen Formen arbeitet.

¹⁰ Wilhelm Neumann, Wer war Thomas von Villach? in: *Neues aus Alt-Villach, 1. Jahrbuch des Stadtmuseums*, Villach 1964, S. 183–206, und: Der bedeutendste Maler der Kärntner Spätgotik – Thomas Artula von Villach, in: *Neues aus Alt-Villach, 20. Jahrbuch des Stadtmuseums*, Villach 1983, S. 59–98 (Nachdruck in Ders., *Bausteine zur Geschichte Kärntens* (Das Kärntner Landesarchiv 12), Klagenfurt 1985, S. 580–619).

¹¹ Otto Demus, *Die spätgotischen Altäre Kärntens*, Klagenfurt 1991, S. 229 ff.

¹² Janez Höfler, *Die Tafelmalerei der Dürerzeit in Kärnten (1500–1530)*, Klagenfurt 1998.

¹³ Elisabeth Reichmann-Endres, in: *Denkmalpflege in Kärnten*, Klagenfurt 1984, S. 111, Abb. S. 107.

nerischen Teil des Kanaltals, mit engsten Beziehungen zu jenem in Thörl¹⁴ (die Angabe einer Weihe der Kirche im Jahre 1471, mit welcher man die Entstehung der dortigen Fresken verbinden kann, bestätigt die Richtigkeit des verhältnismäßig frühen zeitlichen Ansatzes der ersten Malkampagne in Thörl in die siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts), und nicht zuletzt Fragmente einer monumentalen Kreuztragung am einstigen Äußeren des Grazer Doms. Was das letzte Werk betrifft, wurde es bereits 1978 freigelegt, aber bis jetzt noch nicht für Thomas in Anspruch genommen – in jüngster Zeit hat man sogar versucht, das Fresko – ohne den geringsten Grund – dem Salzburger Conrad Laib anhand dessen Grazer Tätigkeit (die berühmte Domkreuzigungstafel) zuzuschreiben¹⁵. Das Fresko läßt sich, wie auch von der Autorin des genannten Katalogbeitrags festgestellt, wohl kaum mit dem heute fast völlig zerstörten Landplagenbild am Grazer Dom vergleichen, das Thomas in den späten achtziger Jahren ausführte, dafür liegen aber Übereinstimmungen mit dessen St. Pauler Beweinungstafel aus den neunziger Jahren, heute im Landesmuseum für Kärnten, klar auf der Hand. Zweifellos handelt es sich um eine hervorragende Leistung des Thomas aus der Zeit um 1500, sogar mit Zitaten nach dem druckgraphischen Œuvre Martin Schongauers (u. a. die Rückenfigur des Schergen rechts, nach dessen Passionsblatt "Christus vor dem Hohepriester", B. 11), dessen Kenntnisse der Maler auf den Flügeln des Friesacher Altars noch deutlicher zutage treten ließ¹⁶. Nicht unerwähnt darf auch bleiben, daß die verschollenen Tafeln des Millstätter Altars mit den hll. Matthäus (richtig: Thomas) und Domitian vor einigen Jahren im ausländischen Kunsthandel aufgetaucht und anschließend vom Villacher Stadtmuseum erworben worden sind, womit eine prächtige Arbeit aus seiner monumentalen Periode wieder für seine Heimat gewonnen wurde. Die von Wilhelm Neumann vorgelegte Lebenslauf des Thomas Artula – der Künstler soll noch um 1520, als er auch das Amt des Villacher Stadtrichters bekleidete, bei vollen Kräften gewesen sein – führt natürlich zu Erwägungen, ob er nicht später als bisher angenommen geboren wäre und erst etwa in den späten sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts seine Karriere angefangen hätte, was auch nach einer Umordnung seines Werks verlangen würde. Wir bleiben jedoch bei der Meinung, daß dies nicht nötig ist. Seine Schulung im Umkreis des Friedrich von Villach in den frühen fünfziger Jahren steht nach wie vor fest, und wenn man seine Geburt erst etwa in die Jahrhundertmitte rückt, entschlüpft uns der entscheidende Anknüpfungspunkt für die Rekonstruktion seiner künstlerischen Persönlichkeit. Man wird sich wohl mit der Möglichkeit abfinden müssen, daß Thomas wirklich ein biblisches Alter von ungefähr neunzig Jahren erreichte und dabei sozusagen bis zur Stunde seines Ablebens aktiv blieb.

Doch lassen wir uns dem eigentlichen Thema dieses Vortrags, dem neu gewonnenen Œuvre des Meisters Friedrich von Villach, wenden, dessen Rekonstruktion, wie schon lange bekannt, eben in Millstatt, in der Vorhalle der

¹⁴ Rosella Fabiani, Un inedito di Thomas von Villach, in: *La tutela dei beni culturali e ambientali nel Friuli Venezia Giulia (1986–1987), Relazioni 8*, Triest 1991, S. 77–81.

¹⁵ Andrea Stockhammer, Conrad Laib als Wandmaler, in: *Conrad Laib*, Katalog zur Ausstellung Wien, Österreichische Galerie, 1997, S. 40–57 (S. 53 ff.).

¹⁶ Demus, wie Anm. 11. Speziell dazu die entsprechende Katalognummer in Höfler, *Die Tafelmalerei der Dürerzeit in Kärnten (1500–1530)*, wie Anm. 12, und Ders., Ein verlorener Kupferstich Martin Schongauers, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* LIX (1966), S. 395 ff.

Stiftskirche, einen durch Datum und Unterschrift gesicherten Ausgangspunkt aufweist.

Zuerst müssen wir ganz kurz die grundlegendsten Tatsachen über den Meister selbst und sein Werk zusammenfassen. Die Inschrift auf dem Passionsfresko in der Ernst- (oder Taufkapelle) der Millstätter Stiftskirche ("anno domini m^o cccc^o xxviiiⁱ obiit margareta"; "fridericⁱ pictor de villaco fecit hoc opus") liefert uns den Namen, die Herkunft und den ungefähren Zeitrahmen seiner Tätigkeit. Tatsächlich wird ein Maler Friedrich zweimal, und zwar 1415 und 1452, jeweils mit einem anderen Maler (Stefan bzw. Jakob) zur Seite, urkundlich in Villach bezeugt. Einen zusätzlichen Nachweis seiner Existenz verdanken wir dem in Krain tätigen Maler Johannes von Laibach, der sich u. a. einmal, in Visoko unterhalb von Kurescek (1443), als Sohn des Meisters Friedrich von Villach unterzeichnete¹⁷. Das Millstätter Fresko ist also mit 1428 datiert und kann zusammen mit den ein wenig zuvor (etwa um 1420–1425) entstandenen Wandgemälden in der Georgskapelle bei der Pfarrkirche von Mariapfarr im Lungau als ein unumstritten eigenhändiges Frühwerk gelten. Aus den dreißiger Jahren stammen dann die Langhausmalereien von St. Gandolf an der Glan, eine komplexe Werkstattarbeit, an der neben dem Meister selbst sicherlich mehrere gut ausgebildete Gehilfen, darunter wohl auch der spätere Johannes von Laibach, teilgenommen haben; der dortige Zug mit der Anbetung der hl. Drei Könige zählt zu den wichtigsten und reizendsten Schöpfungen der Kärntner Wandmalerei dieser Epoche überhaupt. Die Spätzeit markieren die Fresken im Chor und Langhaus der Pfarrkirche von Deutschgriffen, als Stiftung des Gurker Dompropstes Johannes Hinderkircher erst nach 1452 datierbar. Obwohl nicht zu bezweifeln ist, daß hier Friedrich noch immer die leitende Position innehatte, ist dieses Werk, insbesondere im Christuszyklus des Langhauses, wieder durch die Mitarbeit mehrerer Künstlerhände geprägt. Man vermutet zu Recht, daß neben Friedrich dabei Johannes von Laibach das entscheidende Wort hatte, der sich vorübergehend seinem alt gewordenen Vater angeschlossen zu haben scheint¹⁸.

Wie gesagt, lassen die urkundlichen Erwähnungen eines Malers Stefan im Jahre 1415 und Jakob im Jahre 1452 zur Seite Friedrichs darauf schließen, daß der Meister in der betreffenden Zeit nicht der einzige seiner Profession in Villach war. Diese Tatsache zwingt uns dazu, das Phänomen der Villacher Malerei dieser Epoche von einer weiteren, komplexeren Sicht, vielleicht noch entschiedener, als ich es in meiner Dissertation getan habe, zu betrachten. Das gilt nicht nur für Werke, die man aufgrund von Vergleichen als charakteristisch für Villach erkennen, jedoch nicht für Friedrich selbst in Anspruch nehmen kann, sondern auch für Arbeiten seiner eigenen Werkstatt, in denen man ab und zu unterschiedliche, von seiner Manier abweichende, stärkere oder schwächere Künstlerhände feststellen kann. Es wäre natürlich zu gewagt, den

¹⁷ ... per manus johannis co(n)ciuis in laybaco fily m(a)g(ist)ri friderici pictoris in villaco"; France Stelè, Der Maler "Johannes concivis in Laybaco", in: *900 Jahre Villach*, Villach 1960, S. 81–113.

¹⁸ Für die These, Johannes von Laibach soll in den frühen fünfziger Jahren für eine Weile nach Kärnten zurückgekehrt sein, um seinem gealterten Vater bei größeren Aufträgen Hilfe zu leisten, siehe Höfler, wie Anm. 1, 1981, S. 97 ff., dazu Janez Höfler, in: *Gotik in Slowenien*, Katalog zur Ausstellung Laibach 1995, S. 254. Im Jahre, als er die Fresken in Muljava in Unterkrain signierte (1456), muß er allerdings wieder in Krain anwesend sein. Wie bereits bemerkt, läßt sich in den späten Arbeiten des Johannes in Slowenien seit 1456 (Muljava, 1456; Kamenj vrh oberhalb von Ambrus, 1459; Mali Locnik oberhalb von Turjak, um 1460) ein starker Einfluß des Deutschgriffener Stils beobachten.

einen oder anderen mit Friedrich überlieferten Villacher Malernamen mit diesen Werken oder seinen nur stilistisch faßbaren Mitarbeitern zu verbinden. Doch handelt es sich dabei – mit Ausnahme des Malers in Feistritz an der Drau, dessen Stil beim sogenannten Meister von Tessendorf, dem angeblichen Nachfolger des Meisters in Villach, zu münden scheint – nur um begrenzte Erscheinungen im langen Zug der Dezennien, während denen man die Tätigkeit Friedrichs verfolgen kann. Das zentrale Phänomen der Villacher Malerei vom zweiten bis zum sechsten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, wie es sich kunstgeschichtlich erfassen läßt, bleibt direkt auf den Hauptprotagonisten bezogen.

Seit den ersten wissenschaftlichen Auswertungen der Kärntner und speziell der Villacher Malerei der Gotik (Otto Demus¹⁹, Walter Frodl²⁰) gilt Friedrich als ein charakteristischer alpenländischer Vertreter der sogenannten Internationalen Gotik bzw. des Weichen Stils, der um 1400 einen großen Teil Europas erfaßte. Nähere Untersuchungen haben gezeigt, daß er seine Kunst anhand von unterschiedlichen Anregungen ausgebildet hat: Einerseits ist dies die international wichtige Pariser Buchmalerei, deren epochale Neuerungen Friedrich wahrscheinlich durch den Oberrhein und die Zentralalpen erreichten, andererseits Böhmen, dessen Kunst unter den Luxemburgern seit der Mitte des 14. Jahrhunderts sozusagen ganz Mitteleuropa prägte und sich um und nach 1400 besonders in dessen Malerei wieder stark niederschlug. Als die dritte Komponente kommt die einheimische, durch italienische Wandermaler geprägte Überlieferung in Betracht. Nur sporadisch, aber deutlich machen sich dabei auch Einflüsse aus Wien bemerkbar – es scheint, daß in den dreißiger Jahren Friedrich in den Besitz von Vorlagen aus der großen und einflußreichen Werkstatt des sogenannten Meisters der Sanktlambrechter Votivtafel gelangte, dessen Tätigkeit auch entlang der oberen Mur (St. Lambrecht) und nach Lungau (die Glasfenster in St. Leonhard bei Tamsweg) reichte. Am stärksten kommen diese Vorlagen in Feistritz an der Drau zum Vorschein, lassen sich aber noch bei Thomas Artula feststellen²¹. Im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts, als die Villacher Werkstatt ihren Höhepunkt erreichte, war der internationale Weiche Stil natürlich bereits überholt; die aus den Niederlanden und dem deutschen Westen kommenden Strömungen, welche z. B. in Salzburg und in Wien bereits seit 1430 die Malerei umzubilden begannen, drangen bis Kärnten noch nicht vor. Nicht nur bei Friedrich, sondern in ganz Kärnten und weitgehend im ganzen Ostalpenraum blieb der Weiche Stil in seinen späten Formen noch bis in die zweite Jahrhunderthälfte hinein die führende Art des künstlerischen Ausdrucks.

Die heutige Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt zu Feldkirchen ist im Kern eine spätromanische dreischiffige Chorturmkirche, die im frühen 14. Jahrhundert einen stattlichen einjochigen gotischen Chor mit 5/8-Schluß erhielt. Den wertvollsten Rest der ursprünglichen Innenausstattung stellen die bereits einige Zeit bekannten Kuppelfresken des Turmquadrats aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts dar mit einem damals sehr verbreiteten Thema des Himmlischen

¹⁹ Otto Demus, Der Meister von Gerlamoos, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* N.F. IX (1937) und X (1938) (X, 1938, S. 105 f.).

²⁰ Walter Frodl, *Die gotische Wandmalerei in Kärnten*, Klagenfurt 1944, S. 35.

²¹ Für Feistritz an der Drau vgl. nun auch Jörg Oberhaidacher, Der Wiener Neustädter Altar zu St. Stephan in Wien und seine kunstgeschichtlichen Probleme, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XLIX (1995), S. 29–42 (S. 40 ff.).

Jerusalems nach der Vision des Johannes²². Zu den älteren Wandmalereien der Kirche zählen auch die Reste einer Anbetung (und nicht eines Zugs) der Heiligen Drei Könige an der Südwand des Chors in einer für das 14. Jahrhundert charakteristischen Komposition mit dem ganzen Gefolge, die sich noch vor oder um 1350 datieren läßt²³.

In unserem Rahmen interessieren uns jedoch jene Partien der Chorsüdwand und der Ostwand des Triumphbogens, die im Jahre 1986 teilweise freigelegt, anschließend aber nicht kunstgeschichtlich ausgewertet worden sind. Nach dem heutigen, durch den Einbau eines barocken Oratoriums leider fragmentierten Zustand zu schließen, war die ganze Jochwand in der oberen Hälfte mit einer Passionsgeschichte bedeckt. In der Mitte des Abschlusses dominiert der auferstandene Christus in Strahlenglorie. Mit einem rotbraunen Mantel umhüllt, der einen Teil seiner Brust mit der Herzenswunde frei läßt, hält er das Siegeskreuz in der Linken und segnet mit der Rechten. Links und rechts davon sehen wir noch Bruchstücke der vorangegangenen sowie anschließenden Szenen in etwas willkürlicher Anordnung: Kreuzabnahme, wahrscheinlich mit der Grablegung kombiniert, und die drei Frauen am Grabe mit dem Engel, an der anderen Seite *Noli me tangere* (Christus erscheint der hl. Magdalena) und die Höllenfahrt. Die Szenen sind in einer Landschaft angesiedelt, deren Erdgebilde z. T. ihrer Abgrenzung dienen. Der steile Hügel über dem Auferstandenen trennt oben die letzten zwei Ereignisse des Christuszyklus: die Himmelfahrt links – der Christus selbst, in einer Wolke verschwindend, ist ganz an der Spitze der Wandlünette plaziert – und die Ausgießung des hl. Geistes rechts; in der einsamen, sich den Kopf stützenden Apostelgestalt rechts darunter (rechts über der Höllenfahrt) kann man, obwohl chronologisch versetzt, den reuigen Petrus erblicken. Das Gros der Passionsgeschichte wurde durch das Oratorium vernichtet. Ganz in der Mitte der Jochwand, unter der Auferstehung, dürfte die zentrale Szene, die Kreuzigung, angebracht gewesen sein. In der oberen Reihe des unteren freigelegten Abschnitts, die mit dem erhängten Judas abschließt, sieht man zuerst eine Gruppe von Aposteln, deren Sinn wegen der Fragmentiertheit der Szene schwer zu deuten ist. Da die ersten zwei Figuren, wohl mit Johannes an der zweiten Stelle, gegen die Mitte der Jochwand hinaufblicken, dürfte es sich um den Weggang der Apostel nach der Kreuzigung handeln. Unter dem erhängten Judas ist noch ein Stück des thronenden Pilatus erhalten geblieben, ganz unten links ein Fragment der Gefangennahme; zu sehen ist außer der Figur eines Soldaten im Grün, der den gelb gekleideten Judas bedeckt, noch ein Teil des purpurnen Mantels des Christus. – Die Passionsgeschichte entfaltete sich also von unten nach oben, um mit der Auferstehung und Himmelfahrt Christi darüber in der Kompositionsachse zu schließen. Normalerweise sind solche Zyklen in solchen Fällen, wie etwa auch in Feistritz an der Drau, in umgekehrter Richtung, also von oben nach unten, angelegt. Die Lösung in Feldkirchen verrät demnach ein durchdachtes Konzept, das der Hierarchie der Ereignisse Rechnung trägt, und dürfte, als die Fresken noch in ihrer Ganzheit zu sehen waren, eine starke inhaltliche und optische Wirkung auf den Betrachter ausgeübt haben. Dieselben Prinzipien, wenn auch auf eine

²² Dehio Kärnten, 1976, S. 112.

²³ Ebenda, mit Datierung vor 1400. Das Fresko vertritt den hochgotischen höfischen Stil Südtirols, den wir von der Ausmalung der ehemaligen Burgkapelle in Aufenstein her kennen.

andere Weise realisiert, lenkten auch Thomas Artula beim Entwurf des Passionszyklus mit dem Lebenden Kreuz in Thörl.

Der restliche bisher freigelegte Teil dieser Ausstattungskampagne, der offensichtlich der Kindheit Jesu gewidmet war, befindet sich an der Triumphbogenwand. An der rechten, nördlichen Seite erblicken wir ein Fragment der Flucht nach Ägypten, links unten davon nur noch schlecht erkennbare Reste der Anbetung der Heiligen Drei Könige.

Die besprochenen Wandmalereien der Feldkirchner Stadtpfarrkirche tragen alle Merkmale der Friedrich-Werkstätte und lassen sich gut sowohl mit jenen von St. Gandolf als mit denen von Deutschgriffen vergleichen. Das grundlegende Charakteristikum, welches uns schon vom Millstätter Passionszyklus her bekannt ist und besonders in St. Gandolf klar zutage tritt, ist die äußerst knappe Inszenierung, die die einzelnen Geschehen ineinander fließen läßt. Es handelt sich eigentlich um eine Art Piktogramme, die gute Vertrautheit des Betrachters mit der abgebildeten Materie voraussetzen. Der Maler bettet sie in einen einheitlich konzipierten Raum, vorwiegend Landschaft, ein, ohne sie etwa durch Bordüren zu trennen. Deswegen kommt es zu unnatürlichen, von heutiger Sicht befremdend wirkenden Verhältnissen zwischen einzelnen Figurengruppen, welche jedoch der sogenannten Internationalen Gotik der Zeit um 1400 immanent waren. So scheint es, daß die Auferstehung Christi nur durch den Hauptprotagonisten dargestellt war, dem sich (links davon) die Szene der Frauen am Grabe direkt anschließt, so daß der Engel sogar z. T. durch die Strahlenglorie des Auferstandenen bedeckt geblieben ist. Ähnliche kompositorische Vorgänge lassen sich überall feststellen, auch beim großen, hochragenden Thron des Pilatus, der in keiner logischen Raumbeziehung zu den angrenzenden Szenen, vor allem dem gehängten Judas, steht. Der zweite Punkt betrifft die Landschaft. Ihre felsigen, jedoch, im Gegensatz zur italienischen Trecentoüberlieferung, bereits erdbraungehaltenen Formen, die Friedrich von der Pariser Buchmalerei vermittelt erhalten hatte, sind durch miniaturhaftes Gewächs und burgähnliche Bauten belebt. Am schönsten kommt dieser Zug der Friedrich-Werkstätte in der ausgezeichnet erhaltenen Georgslegende in Mariapfarr zum Vorschein, deren Anlage, wie bereits bemerkt, am ehesten an vergrößerte Miniaturen oder Wandteppiche der Internationalen Gotik erinnert. Auf einer größeren Skala kehrt diese Art Landschaft im Dreikönigszug von St. Gandolf wieder, wo sogar einige direkte Zitate aus dem Repertoire der Pariser Buchmalerei um 1400 zu finden sind, während in Deutschgriffen sie zugunsten einer nüchterneren, moderneren Bildauffassung zurücktritt. Nicht zuletzt ist auf den Figurenstil selbst aufmerksam zu machen. Die länglichen Typen mit ovalen Köpfen und weichen, skizzenhaft ausgeführten Gliedern sprechen für eine unmittelbare Nähe des Meisters; am engsten stimmen sie mit den Figuren des Passionszyklus von St. Gandolf überein, den wir, im Unterschied zum dortigen Dreikönigszug und der Kindheit Jesu, direkt für Friedrich in Anspruch nehmen konnten. Dieselbe Typik begegnet uns auch in den Szenen der Tabernakelwand in Deutschgriffen, die wir ebenfalls für eine Arbeit des Meisters unter eventueller Teilnahme des Johannes von Laibach halten. So bieten uns die Fresken in Feldkirchen einen zusätzlichen Anhaltspunkt für die schwierige Scheidung der Künstlerhände in der umfangreichen Villacher Werkstätte seit den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts. Dabei gilt es doch, auf die Flucht nach Ägypten hinzuweisen. Deren Typik hebt sich gewissermaßen von den übrigen Partien in Feldkirchen ab. Kla-

rere Umrisse sowie gefälligerer Gesichtsausdruck, soweit er sich noch zu erkennen gibt, lassen unter Umständen schließen, daß es sich um einen Beitrag des Johannes von Laibach handelt. Leider erlaubt uns der schlechte Erhaltungszustand dieser Szene keine näheren Vergleiche mit dem Œuvre des Laibachers mehr, doch hat den Anschein, daß es sich eher um seinen späten als frühen Stil handelt.

Die bisherigen Ausführungen, die man übrigens noch vertiefen könnte, lassen keinen Zweifel daran, daß man es in Feldkirchen mit einer in aller Hinsicht charakteristischen Arbeit des Friedrich von Villach zu tun hat. Auch ihre chronologische Position zwischen den in den dreißiger Jahren entstandenen Fresken von St. Gandolf und jenen etwa zwei Jahrzehnte jüngeren in Deutschgriffen liegt auf der Hand. Eine präzise Datierung fällt jedoch schwer. Auf einer Seite kommen Züge vor, die sie mehr an St. Gandolf als an Deutschgriffen binden. An der Tabernakelwand in Deutschgriffen z. B. verließ Friedrich das ältere, in Feldkirchen noch immer herrschende Prinzip der kontinuierlichen Inszenierung zugunsten durch Bordüren klar definierter Bildfelder. Die dortige Passion im Langhaus ist leider zu sehr fragmentiert überkommen, um ihre Anlage feststellen zu können, doch scheint es, daß auch hier das alte Prinzip – wenn schon – nicht mehr so konsequent durchgeführt worden war. Auf der anderen Seite finden sich in Feldkirchen gewisse Momente, die in St. Gandolf noch nicht vorhanden sind, aber in Deutschgriffen wiederkehren. Die Komposition der Auferstehung mit Christus in der Strahlenglorie – an sich ein italienisches trecentesk Motif – deckt sich samt der anschließenden Ausgießung des hl. Geistes sozusagen bis zum letzten Detail mit der entsprechenden Darstellung am Triumphbogen im Deutschgriffener Langhaus. Dort begegnet uns auch der Vorgang, die zu einer Szene gehörenden Figurengruppen unten durch niedrige Zinnenmauern abzugrenzen, welcher auch zwischen dem Letzten Abendmahl und den schlafenden Aposteln am Ölberg an der Nordwand dieser Kirche zu sehen ist. Bei allen Bedenken liegt es demnach nahe, zu vermuten, daß die Feldkirchner Fresken doch in einer zeitlichen Nähe zu jenen in Deutschgriffen, also um 1450, entstanden sind. Auf diese Weise wäre auch leichter die eventuelle Mitarbeit des Johannes von Laibach zu erklären, von dem angenommen wird, daß er sich eben um die Jahrhundertmitte für eine Weile wieder dem Friedrich anschloß.

Mit den neu bestimmten Wandmalereien der Stadtpfarrkirche von Feldkirchen wird das Œuvre des Friedrich von Villach nach vielen Jahrzehnten der Forschung seit Demus und Frodl um ein wichtiges Werk ergänzt. Man muß zugeben, daß sie in der Qualität wohl nicht an die bekannten Zyklen in Mariapfarr, St. Gandolf und Deutschgriffen heranreichen – ausgeführt sind sie doch irgendwie zu routiniert, zu schnell und flüchtig, ohne liebevolle Details, welche vor allem den Dreikönigszug und die Kindheit Jesu in St. Gandolf auszeichnen, wo Friedrich einige gute Mitarbeiter bei sich hatte. Immerhin aber handelt es um ein Werk, daß das durch die Forschung eruierte künstlerische Profil des Villacher Altmeisters und seiner Werkstätte vom neuen bestätigen und verdichten läßt.

Die zweite neu gewonnene Arbeit der Friedrich-Werkstätte kam an der Chornordwand der Pfarrkirche von Sirnitz zum Vorschein²⁴. Die Kirche war ursprünglich eine verhältnismäßig stattliche frühgotische Architektur, die man Mitte des 18. Jahrhunderts in eine dreischiffige Halle umbaute. Die Mauern des damals erhöhten und neu gewölbten Chors waren dabei, ausgenommen große rechteckige Fensteröffnungen, verschont, denn im Inneren wurden bereits vor Jahren große Partien der ursprünglichen Ausstattung, vorwiegend Marienszenen und Szenen aus dem Leben des hl. Johannes des Täufers im ersten hochgotischen Linearstil des frühen 14. Jahrhunderts, entdeckt²⁵. Das war jedoch nicht die letzte Malschicht im Sirnitzer Chor. Eine kleine, nachträglich versuchsweise freigelegte Partie links vom neuen Fenster in der Nordwand gehört offensichtlich zu einer anderen, späteren Zeit. Sie zeigt den hl. Petrus, durch Schlüssel und Tiara erkennbar, der die höchsten Vertreter der Gesellschaft, Papst, Kaiser, Kardinal, Bischof, durch das Himmelstor leitet. Hinter der Zinnenmauer darüber sind noch zwei Engel zu sehen, der eine mit der Geste des Willkommens, der andere Laute schlagend. Ein Streifen Gewächs hinter ihnen gehört wohl zur Darstellung des himmlischen Paradieses. Es handelt sich ohne Zweifel um Fragmente eines Jüngsten Gerichts. Die allgemeine Inszenierung des Fragments sowie die weichen Mantelfalten des Petrus und die Gesichter der dargestellten Personen, irgendwie an Johannes von Laibach erinnernd, sprechen für die Werkstätte des Friedrich von Villach, doch handelt es sich weder um den Meister selbst noch seinen Sohn, da es ihnen an typischer Charakterisierung fehlt; die Antwort darauf, wie weit der eine oder der andere an der Ausführung dieser Malereien beteiligt war, kann erst nach umfangreicherer Freilegung gegeben werden. Trotzdem läßt es sich schon jetzt sagen, daß man es mit einem wertvollen Fund zu tun hat, möglicherweise aus dem Jahrzehnt nach der Jahrhundertmitte, der eine sorgfältige konservatorische Behandlung verdient – es hat nämlich den Anschein, als ob man während der Freilegung der sicherlich bedeutenden hochgotischen Fresken dieser zweiten Malschicht zu wenig Acht gegeben hat²⁶.

Obwohl das versuchsweise freigelegte Fragment des Jüngsten Gerichts im Chor der Pfarrkirche von Sirnitz nicht für Friedrich persönlich in Anspruch genommen werden kann, bietet es uns die Möglichkeit, die Besetzung seiner Werkstätte in den fünfziger Jahren des 15. Jahrhunderts näher zu präzisieren. Die Typenskala erinnert z. B. irgendwie an einige Partien im Langhaus von Deutschgriffen, genau, an den Einzug Christi in Jerusalem. Vielleicht werden nähere Untersuchungen an diesem und an den anderen Werken dieser Zeit, die wir noch nicht unternehmen konnten, einen oder mehrere Maler enthüllen, die damals mit Friedrich arbeiteten oder sich sogar selbständig machten und so die Villacher Malerei dieser Zeit um einige Facetten bereicherten.

Angesichts der tiefgreifenden Schilderungen der Kärntner und speziell der Villacher Malerei der Gotik, die uns die namhaften Forscher der vergangenen Generationen wie Otto Demus und Walter Frodl hinterlassen haben und denen ich in meiner oben zitierten Dissertation bescheiden zu folgen versuchte,

²⁴ Die Kenntnis dieses Freskos verdanke ich Frau Alenka Vodnik, die es während ihrer Untersuchungen zu den Textilmustern der Villacher Werkstätte fand und der auch das Recht der ersten Bestimmung der Autorschaft zukommt.

²⁵ *Dehio Kärnten*, 1976, S. 650, um 1310 datiert.

²⁶ Eine noch kleinere Probe auf der anderen Seite des Fensters dicht an seinem Rand zeigt deutlich, daß an diesen Stellen die zweite Malschicht über der ersten lag.

scheinen die in diesem Vortrag aufgerollten Erkenntnisse, Gedanken und Hinweise auf den ersten Blick nebensächlich zu sein. Doch ist nun vielleicht wieder die Zeit gekommen, die Sachlage aufgrund neu freigelegter Werke und neuen Wissens über die Entwicklung der Wandmalerei dieser Epoche in Kärnten und außerhalb Kärntens aufs Neue zu prüfen. Dramatische Änderungen bisheriger Ansichten sind nicht zu erwarten, dafür aber eine wertvolle Schließung der Lücken, die dazu verhelfen kann, sowohl ein präziseres Bild von der Werkstatt Meister Friedrichs und auch der übrigen verwandten Denkmälergruppen zu gewinnen als auch ein neues kunstgeschichtliches Urteil über dieses bedeutende Phänomen der kulturellen Vergangenheit des Landes zu ermöglichen.

Bartlmä Viertaler und dessen Stellung in der Architektur des frühen 16. Jahrhunderts in den östlichen Alpenländern

Samo Stefanac

Wie überall in den österreichischen Alpenländern zeichnete sich während des späten Mittelalters dank der politischen und wirtschaftlichen Entwicklung auch in Kärnten ein beachtlicher Aufschwung der künstlerischen Tätigkeit ab, was sowohl für die Skulptur und Malerei als auch für die Architektur selbst gilt. Dennoch trifft diese Feststellung, mindestens im Falle der Architektur, nicht für alle Abschnitte dieser Epoche zu. Eine Durchsicht des Kärntner gotischen Architekturbestands verrät, daß – nach einer Blüte im 14. Jahrhundert – in der Zeit um 1400 und in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Vergleich zu den Nachbarländern verhältnismäßig wenig bedeutende Bauten entstanden sind, die man dazu auch nicht an die Seite von monumentalen Kloster- und Wallfahrtskirchen wie auch adeligen Stiftungen Steiermarks und Salzburgs stellen kann. Dieser Vergleich gilt zu einem gewissen Grade auch für Zentralslowenien, wo – genau gesagt, in Krainburg – bereits um 1410 der Keim des eigenartigen Typus der sogenannten Oberkrainer Hallenkirche gelegt worden war. Der Großteil der bedeutenden Kirchen des 15. Jahrhunderts in Kärnten stammt erst aus der Zeit nach 1450, und erst zu diesem Zeitpunkt, mit dem Beginn der Spätgotik im engeren Sinne des Wortes, setzten sich endgültig einige Varianten der moderneren Hallen- und Staffelkirchen durch, die auch entsprechend neue, anspruchsvollere Schemen der Wölbung mit sich brachten.

Eine der bedeutendsten gotischen Architekturen Kärntens, die man schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, um 1430, zu bauen begonnen hatte, ist die Pfarr- und Wallfahrtskirche Maria Saal¹. Sie weist noch einen konservativen basilikalen Grundriß mit Querhaus auf, basilikal ist auch das Verhältnis zwischen dem Hauptschiff und den Seitenschiffen, deswegen läßt sie sich nicht als eine aktuelle Staffelkirche einstufen, welche man etwa mit der fast gleichzeitig angelegten Domkirche von Graz (bis um 1460 ausgebaut) konfrontieren könnte. Einem ähnlichen Bautypus gehören auch einige jüngere Kärntner Kirchen an, unter denen speziell die Magdalenenkirche in Völkermarkt zu erwähnen wäre², deren Langhaus jedoch dank verhältnismäßig schlanker achteckiger Pfeiler und ein wenig höherer Seitenschiffe im Vergleich mit Maria Saal etwas moderner, luftiger wirkt.

Spät tauchte in Kärnten auch die richtige Hallenkirche auf. Deren erhalten gebliebene Beispiele lassen sich grob in zwei Gruppen einordnen: In der ersten Gruppe erscheinen die Bauten, bei denen ungeachtet gleicher Höhe der Schiffe das longitudinale Moment vorherrscht. So ist es mit der 1447 begonne-

¹ Walter Buchowiecki, *Die gotischen Kirchen Österreichs*, Wien 1952, S. 365; *Gotik in Österreich*, Ausstellungskatalog, Krems 1967, S. 390 f.; Gottfried Biedermann, Der Beitrag Kärntens zur Entwicklung gotischer Baukunst, in: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, XXIII, 1977, S. 29–33; Renate Wagner-Rieger, *Mittelalterliche Architektur in Österreich*, St. Pölten – Wien 1991, S. 201; Günter Brucher, *Gotische Baukunst in Österreich*, Salzburg – Wien 1990, S. 273 f.

² Siehe Biedermann (wie Anm. 1), S. 32 f.; Brucher (wie Anm. 1), S. 275, Abb. 230 u. 232.

nen Marienkirche zu Weitschach³, wo die Längsbewegung des Raums zusätzlich durch die Arkadenbögen, die die Schiffe trennen, akzentuiert wird. Eine ähnliche, aus der Betonung der West-Ost-Achse resultierende Wirkung üben die Innenräume der Pfarrkirchen von Villach (St. Jakob; Langhaus um 1450/1460 errichtet, nach einem Brand von 1524 neu gewölbt⁴) und Gmünd (1499 beendet⁵) aus. Eine andere Tendenz vertritt die Raumgestaltung der Wallfahrtskirchen von Magdalensberg (seit 1462) und Hochfeistritz (seit 1446, 1491 beendet⁶), die man der zweiten Gruppe zuweisen kann. Hier setzen sich der longitudinalen Bewegung, die durch die Arkaden des Hauptschiffs getragen wird, in gleicher Art gebildete Querbögen zwischen den einzelnen Jochen entgegen. Wenn man dabei noch den Grundriß berücksichtigt, der sich in beiden Fällen einem Quadrat annähert, so sieht man, daß dadurch eine bedeutende Stufe der Zentralisierung des Langhausraums erreicht wurde; die erwähnte Raumlösung ist vielleicht eine der originellsten in der Kärntner gotischen Architektur. Auf der anderen Seite wird jedoch klar, daß es sich eben bei den Längs- und Querbögen, die die einzelnen Gewölbejoche streng voneinander trennen, ungeachtet ihrer gleichwertigen Rolle, um ein Prinzip handelt, welches den Tendenzen nach einer vollständigen Vereinheitlichung des Hallenraums, wie sie z. B. eine vorbildliche Stufe in der Kanzianspfarrkirche von Krainburg erfuhr, entgegenwirkt: In Krainburg – die Einwölbung erfolgte bereits in den fünfziger Jahren – sind sowohl die Längs- als auch die Quersäuren völlig eliminiert, und dank des Sterngewölbes fließt der Raum frei nicht nur in der Längs- und Querrichtung, sondern auch diagonal⁷.

Übrigens gilt es, an dieser Stelle noch einige für Kärnten untypische Kirchenräume zu erwähnen, die im Laufe der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Lande als eine Art Kunstimport entstanden sind: Die Emporenbasilika des hl. Vinzenz zu Heiligenblut⁸ steht in aller Hinsicht näher der Salzburger denn der Kärntner Architektur, während das Langhaus der im Kern noch spätromanischen Pfarrkirche von Berg im Drautal⁹, nach dem Muster eines Dreistützenraums umgebildet, am ehesten als Niederschlag direkter Anregungen aus Oberösterreich oder Niederbayern gedeutet werden kann¹⁰. Derartige Baudenkmäler stellen wohl eine bedeutende Bereicherung des Typenbestands dar, es läßt sich jedoch nicht behaupten, daß ihre Erscheinung nachhaltig auf die weitere Entwicklung der Architektur in Kärnten eingewirkt hätte.

Wie immer lebhaft und vielgestaltig all diese Bautätigkeit auch erscheinen mag, in Wirklichkeit stellt sie nur eine Vorbereitung auf die Blüte dar, die die Kärntner Architektur in den Jahren um 1500 und in den folgenden zwei, drei Jahrzehnten erfassen sollte. Der Großteil der ambitionierten, bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eingesetzten Projekte erhielt erst um 1500 oder noch später ihr endgültiges Bild, deswegen darf es nicht überraschen, wenn sie mit Gewölbeformen prahlen, welche in der Mitte des 15. Jahrhunderts schwer

³ Biedermann (wie Anm. 1), passim; Brucher (wie Anm. 1), S. 278.

⁴ Biedermann (wie Anm. 1), S. 39 ff.; Brucher (wie Anm. 1), S. 282.

⁵ Buchowiecki (wie Anm. 1), S. 368 f.; Biedermann (wie Anm. 1), S. 38.

⁶ Biedermann (wie Anm. 1), passim; Brucher (wie Anm. 1), S. 276–278.

⁷ Samo Stefanac, in: *Gotik in Slowenien*, Katalog zur Ausstellung Ljubljana 1995, S. 80–84 (mit älterer Literatur).

⁸ Brucher (wie Anm. 1), S. 281.

⁹ Brucher (wie Anm. 1), S. 159 f.

¹⁰ Vgl. dazu Norbert Nussbaum, *Die Braunauer Bürgerspalkirche und die spätgotischen Dreistützenbauten in Bayern und Österreich: Ein raumbildnerisches Experiment des 15. Jahrhunderts*, Köln 1982.

denkbar wären. In dieser Epoche wurden auch die Langhäuser einiger alter, romanischer Kirchen, wie etwa jene des Doms zu Gurk oder der Stiftskirche zu Millstatt, eingewölbt¹¹: Das bringt einen zusätzlichen Beweis dafür, daß die Entwicklung der Architektur sich in Kärnten wie auch überall in Mitteleuropa am Beginn des 16. Jahrhunderts vor allem auf das Gewölbe als eine autonome Komponente der Raumgestaltung konzentrierte. Bei den Neubauten verlor die dreischiffige Hallenkirche ihre Geltung als einer der beliebtesten Raumtypen zugunsten der einschiffigen Saalkirche. Das Gewölbe in den Langhäusern dieser oft verhältnismäßig geräumigen Kirchenbauten stützt sich häufig auf Wandpfeiler, die den Raum zusätzlich in Bewegung bringen: Zwischen ihnen entstehen kleinere Raumeinheiten, eine Art Seitenkapellen mit eigenem Licht-Schatten-Spiel. Obwohl die Wandpfeiler an sich eigentlich keine Neuigkeit waren – in der nicht weit entfernten Wallfahrtskirche zu St. Leonhard in Tamsweg im salzburgischen Lungau etwa tauchten sie bereits in den ersten dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts (1433 geweiht) auf¹² – setzten sie sich in Kärnten erst um die Jahrhundertwende wirklich durch¹³. Charakteristische Beispiele dieser Art treffen wir in Obervellach, Stallhofen, Sachsenburg oder in Maria Feicht an, in Oberkärnten zum Teil, wie in Obervellach und Stallhofen, Arbeiten des aus der sogenannten Görzer Bauhütte herrührenden Baumeisters Lorenz Rieder¹⁴. Im Fachschrifttum speziell hervorgehoben werden jedoch das Langhaus der Stiftskirche zu Eberndorf auf der einen und das Werk des Bartlmä Viertaler auf der anderen Seite, wohl die wichtigsten Leistungen der Kärntner spätgotischen Architektur, die alle Aufmerksamkeit verdienen, insbesondere, weil sie in der Forschung normalerweise zusammen als ein einheitliches Stilphänomen behandelt werden. Wenn auch die Bauten Viertalers viele gemeinsame Punkte mit dem Eberndorfer Langhaus aufweisen und ihm in gewissem Grade in Raumentwicklung und Rippenkonfiguration verwandt sind, hat man es dabei doch mit zwei getrennten Erscheinungen mit unterschiedlichen Ausgangspunkten zu tun; ungeachtet des gleichen Leitmotivs, Verwendung von gebogenen Rippen, handelt es sich dabei um zwei verschiedene Grundsysteme, für die man sogar behaupten kann, daß sie auch zwei unterschiedlichen Generationen angehören.

Wollen wir Bartlmä Viertaler, den eigenartigsten Exponenten der Kärntner Spätgotik, und sein Œuvre sowie seine Stellung innerhalb der spätgotischen Architektur in den Ostalpen vorstellen, dann müssen wir uns also zuerst der Stiftskirche von Eberndorf widmen.

Die alte Kirche des um 1150 gegründeten Augustiner-Chorherrnstifts zu Eberndorf ist im heutigen Zustand Resultat mehrfacher Umbauten¹⁵. Am klarsten zu trennen sind der noch hochgotisch anmutende Chor aus dem späten 14. Jahrhundert über einer Krypta und das spätgotisch gestaltete Langhaus mit Emporengang auf allen drei Seiten. Die Jahreszahl auf dem Langhausgewölbe, 1506, setzt den Umbau in die Zeit des Propstes Valentin Fabri, Pfarrers von Konjice (Gonobitz, heute Slovenske Konjice) in der Südsteiermark und aquileischen Erzpriesters in Saunien und Jauntal, des höchsten Würdenträgers seiner

¹¹ Buchowiecki (wie Anm. 1), S. 365.

¹² Brucher (wie Anm. 1), S. 148 f.

¹³ Joachim Büchner, *Die Spätgotische Wandpfeilerkirche Bayerns und Österreichs*, Nürnberg 1964.

¹⁴ Biedermann (wie Anm. 1), S. 52–54.

¹⁵ Buchowiecki (wie Anm. 1), S. 366 f.; Biedermann (wie Anm. 1), S. 47 f.; Wagner-Rieger (wie Anm. 1), S. 206 f.; Brucher (wie Anm. 1), S. 205 f.

Zeit im dortigen Teil des Patriarchats. Die Einwölbung der Eberndorfer Stiftskirche wird zu Recht für die wichtigste Bauleistung Fabri gehalten und eine Art Referenz für die anderen verwandten Bauten in Unterkärnten als auch in der Südsteiermark, unter denen ihr die Pfarrkirche in seinem Heimatort Konjice am stärksten nahek kommt. Die Untersuchungen von unserem jungen Kollegen Matej Klemencic, präsentiert auf dem Laibacher Symposium Gotik in Slowenien (1994) und anschließend in den Akten dieses Symposiums veröffentlicht¹⁶, haben nun unwidersprechlich gezeigt, daß dem Umbau der Gonobitzer Kirche, erfolgt, als Fabri noch nicht das Amt des Eberndorfer Propstes bekleidete, im Vergleich mit Eberndorf die Priorität zukommt. Wie bei den übrigen Projekten des Valentin Fabri handelt es sich auch bei dieser Kirche um den Umbau eines älteren Gebäudes, bei dem die größte Aufmerksamkeit dem Langhaus und seiner Wölbung gewidmet wurde. Die Spannung des Gewölbes wurde durch den Einbau von starken Wandpfeilern überwunden, seine Konfiguration zeigt ein kompliziertes Geflecht von Sechsecken, verbunden durch segmentartig gebogene Rippen. Der Umbau der Gonobitzer Kirche fiel in die frühen neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts und wurde bis 1497 sicherlich abgeschlossen. Dabei läßt sich feststellen, daß die Syntax einzelner Architekturelemente sowie das Gewölbeschema in Grundzügen bereits völlig ausgebildet worden sind, so daß die Lösungen in Eberndorf eigentlich nur eine weiterentwickelte Stufe darstellen, die z. T. auch auf die Funktion der dortigen Kirche zurückgeführt werden kann: Das trifft vor allem für die Westempore, die auf den beiden Längsseiten des Langhauses zwischen den Wandpfeilern bis zum Triumphbogen verlängert läuft. Auch die Wölbung zeigt etwas mehr Freiheit, indem ihre Konfiguration nicht mehr starr auf dem Grundsystem der Sechsecke beruht, und auch die Rippen sind etwas dünner. Dennoch hat man eine Arbeit derselben Bauwerkstätte vor sich, was man nicht zuletzt am Gewölbe unter der Westempore sehen kann, dessen Schema ungeachtet der späteren Entstehung noch restlos mit jenem in Konjice übereinstimmt.

Matej Klemencic widmete sich in seinen Untersuchungen speziell dem Forschen nach den Quellen sowohl des Gonobitzer als auch des Eberndorfer Gewölbeschemas, die man im Grunde als eine Kombination von geraden und gebogenen Rippen bezeichnen kann. Dabei wies er überzeugend auf die Überlieferung der Bauhütte von Steyr in Oberösterreich hin, die bereits in der Mitte des 15. Jahrhunderts gebogene Rippen einführte und sie mit den geraden zu kombinieren begann, zuerst im südlichen Seitenschiff der Stadtpfarrkirche von Steyr selbst. Eben dieses Gewölbe, das aus einem System von Quadraten und Rhomben, ergänzt durch Paare Bogenrippen, die sich mit Scheiteln berühren, besteht, darf als Prototypus des Gonobitzer Gewölbes gelten – eine leicht vereinfachte Variante des Steyrer Schemas kommt auch in der Planrißsammlung der Wiener Bauhütte in Wien vor. Es handelt sich also um ein System, das bereits einige Jahrzehnte vor Konjice formuliert worden war, dennoch verlor es keineswegs an Aktualität. In Wirklichkeit kam es zu einer umfangreicheren Anwendung solcher Gewölbeschemen in Oberösterreich erst in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts, also praktisch gleichzeitig mit Konjice, als man die Kirchen in Weyer, Randegg, St. Peter in Au, den Chor der Pfarrkirche zu

¹⁶ Matej Klemencic, Die Pfarrkirche von Konjice und die Bautätigkeit des Valentin Fabri, in: *Gotika v Sloveniji – Gotik in Slowenien – Il gotico in Slovenia*, Vorträge des internationalen Symposiums Ljubljana 1994, Ljubljana 1995, S. 123–129.

Weistrach und einiges mehr einwölbte. Beim Gewölbe in Eberndorf ist die Applizierung der geraden Rippen nur noch auf ihre Ansätze beschränkt, dafür aber erscheinen merkwürdig wirkende Querrippen zwischen einzelnen Gewölbejochen, welche bei einer Wölbung dieser Art nicht zu erwarten wären. Ansonsten ist das ganze System in Eberndorf in Bogen- und sogar Kreisformen ausgeführt, und in diesem Punkt nähert es sich den Lösungen von Anton Pilgram und seinen Zeitgenossen an. Trotzdem kann man sie, eben wegen der Anwesenheit der geraden Rippen, noch nicht ganz mit dem sogenannten Schlingenrippengewölbe gleichsetzen, welches noch vor dem Ende des 15. Jahrhunderts in der Werkstätte des Benedikt Ried zu entstehen begann.

Bartlmä Viertaler ist ohne Zweifel die stärkste und ausgeprägteste Persönlichkeit in der spätgotischen Architektur Kärntens. Sein Name begegnet uns schon lange her in den allgemeinen Übersichten der mitteleuropäischen gotischen Architektur, und in neuerer Zeit haben er und sein umfangreiches Werk auch nähere Würdigungen erfahren¹⁷. Seine Spezialität sind vor allem inventive Gewölbeschemen, weniger jedoch die Gestaltung des Kirchenraumes selbst, bei dem er sich an die bis zu seiner Zeit geltenden und bewahrten Prinzipien hält, weswegen an diesem Ort vor allem von dieser Seite Viertalerschen Schaffens die Rede sein wird. Wenn auch die Bauwerkstätte des Valentin Fabri ausschließlich in Unterkärnten und in der Südsteiermark tätig war und Viertalers Arbeiten sich auf den Kärntner Westen und Osttirol beschränken, bieten uns die beiden Baugruppen interessante Vergleiche an.

Die Laufbahn des aus Innichen im Pustertal stammenden Bartlmä Viertaler ist verhältnismäßig gut belegt. Bereits sein Vater Andre war bekanntlich Baumeister, im Rahmen der sogenannten Görzer Bauhütte tätig, und diese Bauwerkstätte war es auch, in der Viertaler seine Grundausbildung erhalten haben dürfte¹⁸. Sein erstes dokumentiertes Werk, die 1505 datierte Kapelle auf der Burg Stein im Drautal¹⁹, hängt noch völlig von der Überlieferung Tirols ab: Das Gewölbe weist noch die alte Form auf der Basis des sechszackigen Sterns auf, und nur in einigen Details spürt man die spätere Neigung Viertalers zu vegetabilen Formen. Aber schon sein nächster Bau, die Michaelskirche in Lienz, wo seine Arbeit für das Jahr 1511 bezeugt ist²⁰, zeigt einen bedeutenden Schritt auf dem Weg der neuen Gewölbegestaltung, denn die Rippen verflechten sich bereits schlingenartig und bilden eine Art achtblättrige Rosetten auf den Gewölbescheiteln. Das erste Werk des Meisters auf Kärntner Boden ist die Kirche der hl. Andreas und Bartholomäus in Laas im oberen Gailtal²¹. Der Chor dieser Kirche, den Viertaler im Jahre 1516 signierte, trägt ein sehr ähnliches Gewöl-

¹⁷ Dank der Bemühungen von Walter Brauneis (Bartlmä Viertaler – Ein Kärntner Baumeister der Spätgotik und seine Bauten in Kärnten und Tirol, in: *Studien zur Geschichte von Millstatt und Kärnten: Vorträge der Millstätter Symposien 1981–1995*, hrsg. von F. Nikolasch, Klagenfurt 1997, S. 623–638) ist das bisher festgestellte Œuvre des Künstlers im ganzen sorgfältig katalogisiert, jedoch leider ohne Bibliographie.

¹⁸ Brauneis (wie Anm. 17), S. 624–626.

¹⁹ Brauneis (wie Anm. 17), Abb. S. 636.

²⁰ Manfred Pizzinini, *Die St.-Michaels-Kirche in Lienz*, Innsbruck 1983. Die Ausführungen betreffen das Langhaus. Das Gewölbe im Chor mit einer sehr ähnlichen Rippenkonfiguration soll anhand einer Jahreszahl am Triumphbogen im Jahre 1667 entstanden sein (Pizzinini, ebenda, S. 35 und Abb. 73). Ungeachtet dessen hat es den Anschein, daß es sich dabei um eine Reparatur oder Wiederherstellung des originalen Viertalerschen Schemas gehandelt haben muß, denn auf den Rippen taucht das typische spätgotische Motiv des Astes auf, dessen Invention man schwer einer lokalen Werkstätte des 17. Jahrhunderts zumuten könnte

²¹ Brauneis (wie Anm. 17), S. 629 f.

beschema wie das Langhaus der Michaelskirche in Lienz und kann derselben Phase seiner künstlerischen Entwicklung zugerechnet werden.

Die nächste Entwicklungsstufe in der Wölbungskunst Viertalers erreichen die Langhäuser der Pfarrkirchen von Feistritz an der Drau und Kranjska gora (Kronau) in Oberkrain. Die Kirche in Feistritz ist auf 1521 datiert, und ungefähr in dieselbe Zeit kann man auch jene in Kranjska gora setzen²². Die Bauten weisen fast dasselbe Gewölbeschema auf, das ohne Zweifel von jenem herührt, das der Meister in Lienz verwendete, nur daß hier der Verlauf der Bogenrippen in der Mitte der Joche anders geführt wird: Die Rippen erreichen nämlich nicht den Mittelpunkt der Joche, sondern knüpfen davor herum in Form einer sechsblättrigen Rose, in der Mitte bildet sich hingegen ein dekoratives Geflecht von kurzen Rippen in Form eines konkaven Sechsecks aus, das völlig getrennt auf die Fläche des Gewölbes angeklebt erscheint. In Feistritz an der Drau und in Kranjska gora erregt auch die architektonische Konfiguration der einzelnen Gewölbejoche Aufmerksamkeit: Da die Rippen völlig dekorativ aufgefaßt sind und keine Tragefunktion mehr ausüben, liefern sie keinen Maßstab mehr für die Gewölbekonfiguration; die einzelnen Gewölbejoche sind nur noch als selbständige flache Kuppeln gebildet.

Das Langhaus der Kirche in Laas, deren Chor Viertaler im Jahre 1516 errichtet hatte, wurde erheblich später eingewölbt. Vor 1914 war an einer der Wände noch das Bildnis des Baumeisters zusammen mit der Signatur und der Jahreszahl 1535 zu sehen, und auf dieses Datum kann wohl auch der Bauabschluß der Kirche bezogen werden²³. So läßt sich in die Jahre unmittelbar vor 1535 die Einwölbung des Langhauses datieren, die man sowohl chronologisch als auch stilistisch am engsten mit der Einwölbung der Wallfahrtskirche von Kötschach unweit von Laas verbinden kann²⁴. Bei der letzten handelt es sich um den Umbau eines älteren dreischiffigen Gebäudes; nach einer Inschrift auf einem Pfeiler läßt sie sich in die Zeit um 1527 setzen, und obwohl nirgendwo eine Signatur zu finden ist, hat bisher noch keiner die Autorschaft Viertalers in Zweifel gezogen. Die Gewölbe in diesen zwei Kirchen weisen alle Merkmale jener in Feistritz an der Drau und Kranjska gora auf, nur daß die Rippen hier im Verhältnis zur ganzen Gewölbefläche noch dünner und ihr Geflecht noch dichter, ungebundener, spielerischer geworden sind; neben unterschiedlichsten Rosetten tauchen hier besonders häufig Geflechte in Herzformen auf.

Aufgrund des Gesagten lassen sich in der Entwicklung der Gewölbesysteme Viertalers klar drei Phasen unterscheiden, dabei stellt sich aber von sich selbst auch die Frage nach den Ursprüngen ihrer Formen. Die Tatsache allein, daß der Meister aus der sogenannten Görzer Bauhütte hervorgegangen war, hilft uns dabei nicht viel, da dort keine entsprechenden Anhaltspunkte vorliegen. Dies bestätigen auch die Anlagen der Kirchen in Greifenburg, Obervellach, Stallhofen und einiger anderer Bauten, Arbeiten des Lorenz Rieder, Viertalers Zeitgenossen, an denen man am ehesten die Überlieferung der Görzer Bau-

²² Brauneis (wie Anm. 17), S. 630 f.; Matej Klemencic, in: *Gotik in Slowenien*, Katalog zur Ausstellung Ljubljana 1995, S. 117–119. In diese Phase fällt auch Viertalers Beteiligung am Turmbau der Wallfahrtskirche Maria Luggau mit der Einwölbung dessen Erdgeschosses. Die Autorschaft Bartlmä Viertalers wird positiv durch sein Meisterzeichen und die Jahreszahl 1520 über den Eingang belegt, außerdem erscheint sein Name zwei Jahre danach (1522) im Wunderbuch der Kirche (Brauneis, wie Anm. 17, S. 633 f.; Erich Hamböck, *Arbeitsblätter über Steinmetzzeichen*, hrsg. von A. Huber, Seeboden 1993, S. 101 ff.).

²³ Brauneis (wie Anm. 17), S. 629 f.

²⁴ Brauneis (wie Anm. 17), S. 631–633.

hütte ablesen kann. Trotz der anspruchsvollen und untereinander stark variierenden Gewölbeschemen kommt dort nämlich das entscheidende Element, die gebogenen Rippen, nicht vor. Der Ursprung der Wölbungskunst Bartlmä Viertalers ist demnach woanders zu suchen. Dabei scheint auch ein Vergleich mit der Bauwerkstätte Valentin Fabris von Interesse zu sein, weil sich dadurch zeigen wird, daß Viertaler aus den modernsten Quellen seiner Zeit schöpfte.

Im Fachschrifttum ist bisher anhand offensichtlicher Ähnlichkeiten schon mehrmals angedeutet worden, daß die Arbeiten Viertalers seitens des Benedikt Ried bzw. der "Donauschule" beeinflusst gewesen sein müssen, und dies wird wohl auch stimmen. Trotzdem hat es den Anschein, daß der Schlüssel für die Erklärung seines künstlerischen Ursprungs nicht etwa in den Gewölbeschemen seiner reiferen Werke von Feistritz an der Drau und Kranjska gora, sondern in seinem Frühwerk liegt. Das elegante Geflecht von Bogenrippen in der Michaelskirche zu Lienz und des Chors in Laas läßt sich gut mit einigen Wölbungssystemen im österreichischen Donauraum vergleichen, wie etwa im Chor der Pfarrkirche von Freistadt (bald nach 1500)²⁵. Noch näher liegen die Langhausgewölbe der Pfarrkirchen von Königswiesen und Weistrach, die aber mit ihrer Entstehung um 1520 zu spät sind, um Viertaler als Vorbild gedient haben zu können²⁶. Die Bauten der früheren Phasen der "Donauschule" spielten offensichtlich auch bei der künstlerischen Ausformung des Benedikt Ried, des führenden Architekten des damaligen österreichisch-böhmischen Großraums, eine bedeutende Rolle. Die Wölbungssysteme Viertalers in Lienz und Laas weisen mindestens einen wichtigen Berührungspunkt mit den Hauptschöpfungen Benedikt Rieds, dem Wladislaussaal der Prager Burg (1493–1503)²⁷ und der Einwölbung der Barbarakirche von Kuttenberg (nach 1512)²⁸, auf: Es ist dies die sechsblättrige Rosette, welche die Rippen auf dem Gewölbescheitel bilden, sozusagen ein Leitmotiv in Riedschen Monumentalarchitekturen, das Viertaler tatsächlich als ein Grundmotiv beim Entwurf seiner Gewölbe in Lienz und Laas wie auch als ein Ausgangspunkt für die frei gestalteten Gewölberosen seiner späteren Arbeiten gedient haben dürfte. Auf Riedsche Ursprünge verweisen auch die starken, Naturformen nachahmenden Astripfen am Emporengewölbe in Feistritz an der Drau, die man mit jenen am Gewölbe der zur Erbauungszeit des Wladislaussaals entstandenen Königsempore des Veitsdoms zu Prag vergleichen kann, obwohl diese nicht auf Ried selbst, sondern auf seinen Mitarbeiter Hans Spiess zurückzuführen ist²⁹. Da die Gewölbesysteme Viertalers am nächsten jenen Benedikt Rieds stehen, liegt es demnach nahe zu vermuten, daß Viertaler sich näher eben mit den Werken dieses bedeutenden Architekten vertraut machte. Natürlich bleiben solche Gedanken beim Fehlen jeder konkreten Angaben über seine eventuellen Reisen nur Vermutungen. Man darf aber nicht die Möglichkeit außer Acht lassen, daß die Wanderjahre, die nach den Zunftregeln einer organisierten Bauwerkstätte damals jeder in Ausbildung stehende Steinmetz und dezidierte Baumeister unternehmen mußte, Viertaler nach österreichischem Nordosten geführt und ihn

²⁵ Brucher (wie Anm. 1), S. 206 f.

²⁶ Brucher (wie Anm. 1), S. 209 f.

²⁷ Götz Fehr, *Benedikt Ried: Ein deutscher Baumeister zwischen Gotik und Renaissance in Böhmen*, München 1961, S. 24 ff.

²⁸ Fehr (wie Anm. 27), S. 36 ff.

²⁹ Fehr (wie Anm. 27), S. 21 f.

mit Ried und den Bauten mit den modernsten Wölbungsarten in Mitteleuropa in Kontakt gebracht haben können.

Wenn also nahesteht, daß Viertaler sich an den Arbeiten des Benedikt Ried inspiriert haben dürfte, bedeutet dies noch nicht, daß ihm nur die Rolle eines bloßen Nachahmers beschieden war. Die Gewölbeschemen, mit anderen Worten die Rippenkonfiguration, stehen bei Ried noch immer in einem strukturellen Verhältnis mit der architektonischen Form des Gewölbes, das heißt mit der Gewölbekonfiguration. Die früheren Gewölbe der Michaelskirche zu Lienz und des Chors in Laas bezeugen, daß das strukturelle Denken im Sinne Benedikt Rieds Viertaler nicht fremd war. Seine reifen und späten Bauten, die Kirchen von Feistritz an der Drau, Kranjska gora, Kötschach und das Langhaus in Laas, übertreffen allerdings mit ihren zierlichen, phantasiereichen Deckengebilden die Entwicklungsstufe seines eventuellen Vorbilds in der Richtung eines selbständigen, von der Konstruktion des Gewölbes unabhängigen Gestaltungselements. Wenn man noch dazu kleinste Naturdetails wie die Sprösse, Blätter, Eichelchen berücksichtigt, in welchen die freien Rippenenden münden, dann fühlt man sich willkürlich sogar an die zeitgenössischen Rankenmalereien alpenländischer Gewölbe erinnert; in der Tat könnte man sich die reife Stufe Viertalerscher Wölbungsgestaltung als eine Art plastische Applikation dieses dekorativen Gewölbemalschmucks vergegenwärtigen. – Soweit bekannt, hat die gotische Architektur des deutschsprachigen Raumes eine solche Entwicklungsstufe des dekorativen Prinzips im Sinne der naturrahmenden Vegetabilität nirgendwo erreicht. Dieser Umstand sicherte Viertaler eine angesehene Position in der Geschichte der deutschen gotischen Architektur, und es überrascht nicht, wenn er in den einschlägigen Handbüchern in dieser Eigenschaft seit jeher zitiert wird; nebenbei sei als Kuriosum erwähnt, daß die Kirche in Kötschach neben der mehr als ein Jahrhundert zuvor ausgebauten Bozner Pfarrkirche und als der einzige Kärntner Bau auch in der 1985 erschienenen Übersicht der deutschen Architektur der Gotik von Norbert Nußbaum einen entsprechenden Platz als der südlichste Außenposten des behandelten Raumes fand³⁰. Bartlmä Viertaler ist nicht nur ein bloßer Erwähnungswerter Künstler, sondern gehört zu den kreativsten Architekten seiner Epoche.

Zum Schluß möchten wir uns noch einmal beim Vergleich Viertalers mit der Bauwerkstätte des Valentin Fabri aufhalten. Wie wir feststellen konnten, handelt es sich dabei um zwei Architekturphänomene, die allgemein gesehen zwar in ihrer Stilrichtung verwandt sind, haben aber bei Quellen geschöpft, die zwei unterschiedlichen Generationen in der Entwicklung der Wölbung mit gebogenen Rippen angehören. Die Kirchen Valentin Fabris zeigen noch die frühen Einflüsse der Steyrer Bauhütte, deren Innovationen im Laufe der Zeit zum allgemeinen Gut des österreichischen Donauraums einschließlich Wien wurden, aus welchem auch Benedikt Ried hervorgegangen war. Hatte sich Fabris Werkstätte noch an den ursprünglichen konstruktiven Formen der Steyrer Richtung gehalten, wie sie vor allem im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zur Geltung gekommen waren, so knüpfte Viertaler bereits an ihre weiterentwickelte Stufe an, die im Werk Benedikt Rieds verkörpert wurde, und sie dabei auch beträchtlich überschritt. Das frühe 16. Jahrhundert war in der österreichischen Architektur eine Epoche rascher und lebhafter Entfaltung, in der

³⁰ Norbert Nußbaum, *Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik*, Köln 1985, S. 282 f. und die Kartenskizze in der vorderen Umschlagklappe.

schon ein kurzer Zeitabstand von etwa zehn Jahren neue Stilmöglichkeiten und Perspektiven eröffnete. Wenn wir behaupten, die Werkstätte Valentin Fabris und Bartlmä Viertaler gehören zwei Generationen an, wird dies auch im physischen Sinn gemeint. Deswegen müssen die genannten zwei Baugruppen als zwei gleichwertige Glieder in der Entwicklung der spätgotischen Architektur Kärntens betrachtet werden, die auch – vielleicht nicht nur bloß als Zufall – zwei nacheinander folgende Stufen in der Entwicklung ein und derselben, gerade der bedeutendsten Stilrichtung in der Architektur des damaligen österreichischen Großraums vertreten. Und nicht zuletzt darf man sich fragen, ob vielleicht nicht eben ein einheimisches Meisterwerk dieser Stilrichtung wie die Eberndorfer Stiftskirche es war, das den experimentierfreudigen Viertaler dazu bewog, sich näher mit den Ursprüngen dieses Stils vertraut zu machen. Das ist jedoch nur eine Frage im Problemkreis um diesen Architekten und sein Werk, den wir in unserem Beitrag nur annähernd aufzeigen konnten.

Der Villacher Renaissancemaler Urban Görtschacher Stil- und Zuschreibungsfragen

Erich Glantschnig

Die Zeit des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jhs. war für die Kärntner Kunstproduktion eine sehr fruchtbare Epoche. Zahlreiche größere und kleinere Kirchen erhielten mehrteilige Altäre oder umfangreiche Freskenausstattungen. Wenngleich vieles davon verloren ist, so vermag das Erhaltene dennoch, einen Eindruck der damaligen Situation zu vermitteln.

Zahlreiche Künstlerwerkstätten sind in den großen Städten Kärntens bekannt, und ihre stilistischen Eigenheiten sind doch recht deutlich voneinander zu unterscheiden. Dennoch bleiben viele der darin arbeitenden Maler und Bildschnitzer anonym. Hände sind zwar zu unterscheiden, doch selten lassen sich damit auch Namen in Verbindung bringen.

Urban Görtschacher ist nun einer jener raren, mit Namen bekannten Kärntner Künstler des frühen 16. Jhs. Durch unvollständige Signaturen auf zweien seiner Tafelbilder ist sein Name rekonstruierbar. Seine biographische Erfassung ist jedoch durchaus noch unbefriedigend, denn bis heute konnte kein Beweis für die Existenz eines Künstlers mit diesem Namen durch Dokumente oder sonstiges historisches Urkundenmaterial erbracht werden. Sehr wohl möglich ist dies für den Villacher Handelsherrn und Stadtrichter Urban Görtschacher und seinen gleichnamigen Sohn. Natürlich wurde bereits des öfteren versucht, unseren Meister mit einem dieser beiden Träger dieses Namens gleichzusetzen. Zeitliche wie örtliche Parallelen würden dies immerhin erlauben. Letztlich gibt es keine Beweise dafür, sollte jedoch einer der beiden Handelsherrn auch unser Maler sein, so kommt dafür nur Urban Görtschacher der Ältere in Frage, dessen Geburtsjahr wohl vor 1480 anzunehmen ist, und dessen Todesjahr mit 1528 angenommen werden kann.¹ Doch wir bewegen uns hier auf sehr unsicherem Boden. Nicht unberechtigt wurde die Frage aufgeworfen, ob die „Signaturen“ denn tatsächlich als solche anzusprechen wären, denn zumindest jene am Bild des „Zwölfjährigen Christus im Tempel“ ist in einer durchaus ungewöhnlichen Größe am Rahmen angebracht, zudem ist das „G“ des „Görtschacher“ auch als „D“ gelesen worden², und ein signierender Künstler würde doch seinen eigenen Namen wohl richtig schreiben können. Vielleicht gibt dieser Schriftzug auch nur den Namen des Besitzers an, so daß sich etwa das Geschlecht der obengenannten Görtschacher hier nur als Kunstsammler und nicht als Maler verewigt hat. Nun, auch diese Theorie ist mindestens ebenso auf tönernen Füßen gebaut, wie die zuvor angesprochene, denn eine Kennzeichnung eines Besitzstandes ist in dieser Form sicherlich ebenso ungewöhnlich wie eine Signatur, zumal der Schriftzug der „Marienkrönung“ direkt auf dem Bildfeld liegt und nicht am Rahmen. Außerdem würde ein Sammler, der sein Mäzenatentum durch einen derart großen Schriftzug kundtut, eine

¹ O. Wonisch, Ergänzungen zur Urban Görtschacher Forschung, in: Carinthia I, 1957, S.579ff.

W. Neumann, Zur Biographie des Urban Görtschacher, in: Carinthia I, 1958, S.288ff.

² R. Stiassny, Die Donaumalerei im sechzehnten Jahrhundert, in: Die Denkmalpflege, 1933, S. 47ff.

falsche Schreibung seines Namens, so es tatsächlich als „D“ zu lesen ist, wohl ebenso nicht dulden.

Wahrscheinlich ist besagte Aufschrift nicht authentisch und wohl zu einem späteren Zeitpunkt entstanden als man um den Künstler (Besitzer?) nicht mehr genau Bescheid wußte, doch dies alles ist Spekulation, und so lange keine neuen Hinweise vorhanden sind, um dieses „Rätsel“ zu lösen, sollte man durchaus unserem Künstler seinen Namen lassen, auch wenn er sich letztlich als nicht mehr als ein Hilfsname entpuppen sollte.

Weiter wollen wir uns damit jedoch nicht beschäftigen, wir wenden uns lieber der Kunst und dem Oeuvre unseres Meisters zu, welches in den letzten Jahren durch zahlreiche Zuschreibungen wieder angewachsen ist, und welches unabhängig von einem Namen unser Interesse verdient.

Das als gesichert geltende Oeuvre Urban Görtshachers ist sehr klein, es umfaßt heute nicht mehr als drei Tafelbilder, welche sich allesamt in der Österreichischen Galerie im Unteren Belvedere in der Orangerie, zum Teil auch im dortigen Depot, befinden. Es ist dies eine „Ecce Homo“ Darstellung, ein „Zwölfjähriger Christus im Tempel“ und eine „Susannenlegende“. Ein viertes Bild, eine „Marienkrönung“, befand sich bis vor dem Zweiten Weltkrieg in einem Museum in Breslau, es gilt heute jedoch als verschollen. Immerhin ist es uns in SW-Abbildungen überliefert.

Den ersten Versuch einer Zusammenstellung eines eigenen Oeuvres unternahm Ernst Buchner, der 1928 Görtshacher erstmals als eigenständige Künstlerpersönlichkeit erkannte.³ Er lokalisierte ihn auch bereits nach Villach. Zuvor waren seine Werke von namhaften Kunsthistorikern, wie Hans Tietze, Hermann Voss oder Robert Stiasny der Neustifter Schule, dem Tiroler und Bayrischen Kunstkreis oder der Donauschule zugerechnet worden.⁴ Buchners Aufsatz, dessen Aussagen im Kern bis heute Gültigkeit besitzen, stellte die Basis für jede weitere Beschäftigung mit Görtshacher dar. 1940 verfaßte Margarethe Witternigg ihre Dissertation über Görtshacher, wobei sie auch ein umfassendes Bild der gesamten Kärntner Malerei dieser Zeit zeichnete.⁵ Wiederholt beschäftigte sich auch Otto Demus mit dieser Thematik, zuletzt nahm er in seinem umfangreichen Werk zu den „Spätgotischen Altären Kärntens“ eine Oeuvreerweiterung durch Zuschreibung etlicher Altäre vor, warnte jedoch auch zurecht davor, „Urban Görtshacher zum namengebenden Vertreter der gesamten Kärntner Renaissance-malerei zu machen“.⁶ Zuletzt übernimmt Barbara Kienzl in ihrem Buch zur „Renaissance in Kärnten“ im Grunde die Aussagen Demus'.⁷

Auch auf dem Gebiet der Freskomalerei wurden immer wieder Zuschreibungen vorgenommen. Bereits Buchner tat dies für das Millstätter Weltgericht.

Bevor wir uns jedoch den Zuschreibungen widmen, wollen wir einen Blick auf das gesicherte Werk unseres Meisters werfen, um seinen persönlichen Stil,

³ E. Buchner, Urban Görtshacher, Ein Kärntner Maler der Renaissance, in: Jb.Ks.WQ II, 1928, S.129ff.

⁴ H.Tietze, Albrecht Altdorfers Anfänge, in: K.Jb.ZK II, 1908, S. 16ff.

H. Voss, Über den Ursprung der bayrischen Renaissance-malerei, in: ZbK, Jg. 31, 1920, S. 148ff.
Siehe 2)

⁵ M. Witternigg, Urban Görtshacher und seine Stellung in Kärnten, Diss. Wien, 1940.

⁶ O. Demus, Die spätgotischen Altäre Kärntens, Klagenfurt 1991, S. 727.

⁷ B. Kienzl, W. Deuer, Renaissance in Kärnten, Klagenfurt, 1996, S. 86ff.

seine Qualitäten aber auch seine nicht minder charakteristischen Schwächen zu bestimmen.

Von den vier zu besprechenden Tafeln sind zwei signiert, drei mit 1508 auch datiert. Die Echtheit der Signaturen wurde wie bereits erwähnt für den „Zwölfjährigen Christus im Tempel“ in Frage gestellt, da sie sich am Rahmen befindet. Das Bild fügt sich jedoch problemlos in das Werk Görtschachers ein. Die „Susannenlegende“ ist als einziges Bild weder signiert noch datiert, sie dürfte jedoch durchaus einige Zeit später entstanden sein, allerdings ist auch auf ihr, wie auf allen gesicherten Tafeln, eine Wegwartblume abgebildet, welche durchaus als zweite Signatur gelesen wurde, vielleicht aber auch nur ein apotropäisches Symbol darstellt, wie zuletzt auch wieder Barbara Kienzl vermutet.⁸ Immerhin sind diese Wegwartblumen nicht versteckt im Bild angebracht, sondern nehmen recht prominente Plätze ein, im „Zwölfjährigen Christus im Tempel“ bildet sie sogar ein überdimensionales Stilleben im Bildvordergrund.

Ecce Homo

Es ist eine Darstellung der Ecce Homo Szene aus der Passionsgeschichte Jesu Christi. Das Bild ist auf einem Spruchband mit 1508 datiert. (85,5x58,5)

Christus wird von Pilatus aus dem Fenster des Gerichtsgebäudes der tobenden Menge präsentiert. Die Szene spielt in einem hof- oder platzartigen Raum, eine Freitreppe führt vom Richterzimmer, in welchem offensichtlich auch die Geiselung stattgefunden hat, die Stricke an der Säule und die Blutspuren lassen dies vermuten, herab in den Hof. Die vier Schergen, welche die Geiselung vorgenommen haben, befinden sich noch in der Richterstube bzw. auf der Treppe. Sie tragen ihre Folterwerkzeuge noch in Händen. Interessant nicht nur ihre differenziert geschilderte Kleidung, sondern auch ihre posenhaften Körperhaltungen. In den Arkaden stehen römische Soldaten in antikisierenden Rüstungen diskutierend beieinander. Die tobende Volksmenge fordert gestikulierend den Kreuzestod Jesu Christi, ihre Worte „Tolle tolle tolle eum“ und „Crucifige eum“ sind in den Spruchbändern niedergeschrieben.

Einzelne Figuren sind deutlich durch ihre Positionierung und Kleidung aus der Menge herausgelöst und charakterisiert. Dies gilt vorallem für die Figuren im Bildvordergrund. Unschwer ist darunter der Hohepriester mit seiner Mitra zu identifizieren.

Die eigentliche Christus-Pilatus-Gruppe ist räumlich von der Menge getrennt. Christus, sichtlich von der vorhergehenden Folterung gezeichnet und von Wunden übersät, tritt an den Händen gefesselt, in gebückter Haltung an das Fenster heran. Er trägt die Dornenkrone und den Purpurmantel, Attribute, welche ihm als König der Juden von den spottenden Schergen verliehen wurden. Sein unsicheres Standmotiv und der geschundene, hagere Körper führen uns in übertriebener Realistik das Leiden des Heilands vor Augen. Durchaus im Sinne eines Andachtsbildes. Pilatus spannt den Mantel hinter Christus auf, eine Geste des Herzeigens, welche seine Worte „Ecce Homo“ - „Seht, welch ein Mensch“- noch unterstreicht.

⁸ Ebenda, S. 87.

Es wurde bereits angedeutet, daß Görtshacher einzelne Personen durch ihre Kleidung besonders charakterisiert. Es kann hier nur ein Beispiel herausgegriffen werden, welches jedoch deutlich macht, womit bei Görtshacher zu rechnen ist.

Die Kleidung, aber auch die Physiognomie und die Haartracht des Pilatus sind sehr eindeutig auf eine Darstellung des Byzantinischen Kaisers zurückzuführen. Im Jahr 1438 traf der oströmische Kaiser Johannes VIII. Palaiologos und der Patriarch von Konstantinopel, zum Konzil von Ferrara in Italien ein. Der Kaiser und sein mächtiges Gefolge mußten großen Eindruck hinterlassen haben, die reichen und kostbaren Kostüme und Frisuren fanden fortan in der Mode, aber auch in der Kunst ihren Niederschlag. Auch Johannes Palaiologos selbst und seine Tracht setzten sich in der westlichen Kunst fest. Filarete schuf eine Bronzestatue, er verewigte ihn auch auf den Toren von St. Peter in Rom. Eine Porträtzeichnung, vorallem jedoch eine Porträtmedaille (1438/39) Pisanellos diente als vielfache Vorlage für verschiedene Künstler in und auch sehr rasch außerhalb Italiens und trug so zur Verbreitung des Kaiserbildes bei. Die Kaisertracht galt als charakteristisch orientalisches und stand daher für den Osten; ebenso sah man in ihr jedoch auch eine traditionelle, seit alter Zeit unveränderte Kleidung, sie eignete sich daher bestens zur Darstellung antiker Herrscherpersönlichkeiten.

Dennoch ist es fraglich, warum Görtshacher ausgerechnet dieses Vorbild für die Gestaltung seines Pilatus auswählte. Es gehörte durchaus nicht zum Standardrepertoire im deutschsprachigen Raum. Einzig Holbein der Ältere und seine Schule griffen auf das selbe Motiv zurück. Holbein verändert jedoch individuell, so daß Görtshacher höchstens eine Anregung, nicht jedoch die Vorlage von Holbein erhalten haben kann. Görtshacher orientiert sich viel strenger am Original, so daß er wahrscheinlich über ein Vorlagenblatt nach Pisanello verfügen konnte. Es ist sicher auch keine so ausgefeilte ikonographische Interpretation angebracht, wie bei Piero della Francescas Geiselnahme in Urbino, in welcher Pontius Pilatus ebenso in der Tracht des Palaiologen-Kaisers dargestellt wird, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Görtshacher greift hier, und dies ist beinahe symptomatisch in seinem Werk, bereitwillig auf eine Vorlage zurück, was sein Interesse an Neuem dokumentiert, und verarbeitet sie selbständig weiter. Das Kaiserbildnis kursierte ausschließlich in Profildarstellungen. Görtshacher setzt seinen Pilatus jedoch im $\frac{3}{4}$ Profil ein. Daß er dafür kein unmittelbares Vorbild hatte, beweist ein Fehler, der ihm dabei unterlief. Görtshacher läßt das Schild der Kopfbedeckung rund auslaufen, während das Original in einer Spitze endet. Görtshacher ist also immer für überraschende Details gut.

Der gewählte Darstellungstypus der Ecce Homo-Szene ist durchaus ein sehr aufwendiger. Die zweigeschoßige Gestaltung ist in der zeitgenössischen Kunst Kärntens völlig unüblich und kann hier auch auf keine Tradition oder Parallelen verweisen. Man muß vielmehr in den niederländisch beeinflussten süddeutschen Raum blicken, um Vorbilder zu finden. Dort ist ab der Mitte des 15. Jh. die Tendenz, das Geschehen auf mehrere Ebenen anzusiedeln, festzustellen. Die Architektur wird durch aufwendiges Formenrepertoire, wie Podeste, Treppen und Balkone, bereichert, so daß eine Art von Bühnenraum entsteht. Direkte Vorgänger für Görtshacher sind Tafeln von Friedrich Herlin, Jan Pollack oder Mair von Landshut. Auch die Tendenz, neben dem unmittelbaren Schauplatz

weitere topographische und genrehafte Schilderungen ins Bild aufzunehmen, wie etwa die Geiselsäule, die ausruhenden Schergen oder die Darstellung von Maria und Johannes in der Menschenmenge, sind letztlich auf niederländischen Einfluß zurückzuführen, wo sich wahre Passionslandschaften entwickelt haben. Mag der Darstellungstypus also durchaus nordisch verwurzelt sein, so verrät uns die Ausführung, daß Görtshacher auch anderen Einflüssen ausgesetzt war.

Konsequent unterwirft er die Architektur einer perspektivischen Konstruktion. Scheinbar endlos in die Tiefe fluchtende Arkadengänge stehen in den Raum vorspringenden Treppen gegenüber. Görtshacher hat für sich die Qualität des Raumes entdeckt. Wenngleich er die Zentralperspektive nicht in letzter Konsequenz anwendet, er konstruiert auf zwei Fluchtpunkte hin, so ist jedoch deutlich sein Interesse an Verkürzung und Darstellung von Raum zu spüren. Görtshacher hat hier offensichtlich italienische Kunst studiert. Michael Pacher mag dabei als Vermittler aufgetreten sein. Tatsächlich finden wir bei Görtshacher ein sehr ähnliches Raumempfinden, und er bedient sich auch eines sehr ähnlichen Formenrepertoires. Sicher geht Görtshacher über Pacher hinaus, er gibt sich zeitstilistisch moderner, und wiederholt wurden venezianische Historienbilder von Mansueti, Carpaccio oder Cima als Vergleichsbeispiele bemüht. Mag sein, daß Görtshacher solche Bilder aus eigener Anschauung kannte, wirklich nahe steht er ihnen mit diesem Bild jedoch nicht. Seine Architekturen bleiben durchaus den genannten nordischen Vorbildern verpflichtet, alleine, er dekoriert sie mit moderner Renaissanceornamentik, welche er wohl nicht über den Umweg Süddeutschland, sondern direkt in Italien, oder mittels italienischer Vorlageblätter kennenlernte. Er verwendet Pilaster, Grotteskenornamentik, daneben aber auch noch gotisches Maßwerk. Ob er diese Ornamente aus eigener Anschauung kannte, ist ungewiß, vieles wirkt abgeschrieben, nicht wirklich verstanden, was doch eher auf Vorlageblätter schließen läßt.

Die Figuren verraten ebenso die Auseinandersetzung Görtshachers mit Italien. Der Christus wirkt durchaus noch gotisch, nordisch empfunden und einem traditionellen Darstellungstypus verhaftet, doch in den anderen, weniger traditionsbelasteten Figuren offenbart sich das Bestreben nach Körperlichkeit, nach raumgreifender Plastizität. Die Figuren nehmen ihre Umfeld in Besitz. Der durch die Architektur definierte Tiefenraum wird von den Figuren auch beansprucht. Manchmal wirkt dies noch übertrieben, ja drängend, wie dies etwa am Oberarm des am Treppenende sitzenden Schergen zu beobachten ist. Görtshacher läßt seine Figuren im Raum wirken, man spürt förmlich sein Experimentieren mit verschiedensten Körperhaltungen im Raum, etwa bei den Schergen und den Vordergrundfiguren, die jede für sich genügend Raum zugestanden erhält, während die Volksmenge, im Kontrast dazu, beinahe zu einer Masse verschmilzt. Es ist deutlich zu erkennen, daß Görtshacher auch die menschliche Figur der Perspektive unterordnet und sie mit Hilfe von Fluchtlinien förmlich konstruiert. Manchmal wirkt dies sehr artifiziell, sogar gewaltsam aufgesetzt. Die flachen Gesichter mit den unorganisch aufgesetzten Nasen, Augen und Mäuler einiger Figuren, die würfeligen Köpfe verraten überdeutlich dieses Bestreben. Erhard Schön führt uns in einem Traktat diese Technik vor, und er folgt damit im Grunde nur den Empfehlungen Albertis, der runde Körper zur Erfassung von Licht und Schatten in einzelne Flächen zerlegt. Wir kennen

die praktischen Anwendungen dieser Technik etwa von Paolo Ucello, aber auch von Dürer oder Altdorfer.

Noch eine Figur verdient unsere Aufmerksamkeit. Es ist der treppensteigende Scherge. Er ist in kontrapostischer Haltung gegeben, welche sicher nicht nur durch seinen Gang über die Treppe motiviert ist, sondern die Auseinandersetzung Görtshachers mit den Prinzipien der Idealkörperlichkeit verdeutlicht. Nicht zu unrecht wurde immer wieder in Zusammenhang mit dieser Figur auf Mantegna verwiesen. Von ihm oder aus seinem Umkreis mag die Anregung dazu auch stammen und wenn auch nur vermittelt durch Dürer, der diese Prinzipien dem Norden zugänglich gemacht hat.

Auch der Einsatz von Repossoir-Figuren gemahnt an Italien, ist aber bei Pacher vorgebildet.

Gänzlich unitalienisch erscheinen die karikaturhaft verzerrten Physiognomien und das Gestikulieren einzelner Figuren. All dies gehört zum fixen Formenrepertoire einzelner Passionsszenen und ist letztlich auf die Niederlande zurückzuführen.

Zu den Größenverhältnissen der einzelnen Figuren wäre zu sagen, daß Görtshacher scheinbar sehr willkürlich damit agiert. Die vom Bildrand überschrittenen Figuren im Vordergrund sind am größten gegeben, die daran anschließenden Personen nehmen auch kontinuierlich, ihrem Platz in der Bildtiefe entsprechend, an Größe ab. Doch Görtshacher hält sich nicht konsequent an dieses Prinzip. Die Christus-Pilatus-Gruppe erscheint im Verhältnis zu den darunter in den Arkaden befindlichen Soldaten, welche etwa die selbe Position in der Raumtiefe einnehmen, zu groß. Dies alleine mit der in der mittelalterlichen Malerei üblichen „Bedeutungsperspektive“ zu erklären, wäre unzureichend, da sich auch die Schergen in ihren Größenverhältnissen an Christus und nicht an den Soldaten orientieren. Diese inkonsequente Durchgestaltung läßt einerseits ein besonderes Interesse des Künstlers an den Bewegungsmotiven der Figuren im Vordergrund und der Schergen erkennen, andererseits läßt er hier die Figuren noch keine vollkommene Beziehung mit dem Raum eingehen. Die Figuren sind unabhängig von der Architektur in einer Art von Spirale auf der Bildfläche aus dem Hintergrund beginnend bis zur Christus-Pilatusgruppe hinentwickelt. Diese Anordnung führt allerdings auch zu einer Verflachung der Komposition und wirkt der enormen Raumtiefe entgegen.

Das „Ecce Homo-Bild“ des Urban Görtshacher ist in vielerlei Hinsicht ein unvollkommenes Werk mit Schwächen und Unsicherheiten, dennoch, oder gerade deswegen erscheint es als sehr interessant, da es sehr deutlich die Auseinandersetzung des Künstlers mit verschiedenen Kunstbereichen und den Versuch demonstriert, diese fruchtbar zu verschmelzen. Er geht in jeder Hinsicht von nordischen Traditionen aus, einerseits ist das Thema ein typisch nordisches, er wählt auch einen Darstellungstypus, der sich problemlos und sehr deutlich aus der süddeutschen Tradition ableiten läßt, und er hält sich auch noch im Aufbau der Architektur an diese Vorbilder. Auch die Figuren in ihrer wilden Gestikulation und mit ihren Grimassen sind letztlich nordisch empfunden.

Görtshacher legt über all dies seine Erfahrungen mit der italienischen Kunst. Er unterwirft die Architektur einer strengen Perspektive (vermittelt durch Michael Pacher) und dekoriert sie zeitgemäß mit Renaissanceornamenten. Er verleiht den Figuren Volumen und Plastizität und stellt ihnen Raum im Bild zur

Verfügung. Besonders deutlich wird die Auseinandersetzung mit italienischen Vorbildern in der Figur des Treppensteigers, doch auch für sie gilt, was letztlich für das gesamte Bild gilt, das Motiv des Treppensteigers hat im süddeutschen Bildtypus einen fixen Platz und ist keine Erfindung Görtischachers, sie wird hier jedoch von Görtischacher uminterpretiert und sehr frei verarbeitet. In der Kärntner Kunst bleibt dieses Bild zunächst einzigartig, erst einige Jahre später gibt es auch von anderen Künstlern erste Versuche, sich mit den neuen Strömungen der Renaissance auseinanderzusetzen.

Der Zwölfjährige Christus im Tempel

Das Bild ist am Rahmen signiert und mit 1508 datiert, die Wegwarte liegt stilvoll auf den Stufen des Tempels (47x30cm).

Die Szene spielt in einem zumindest zweischiffigen, hallenartigen Innenraum, ein Rundbogen öffnet die vordere Wand hin zum Betrachter und gewährt diesem Einblick. Auch zur linken Seite hin dürfte das Gebäude in ähnlicher Weise geöffnet sein, der Lichteinfall läßt zumindest darauf schließen. Im Tempel befinden sich eine Reihe von Personen, Jesus, mit kindlich, rundem Gesicht, weist auf eine Textstelle im aufgeschlagenen Buch. Die Personen um ihn reagieren darauf, ihr Gestikulieren verrät dies. Links, bildeinwärtsgewendet steht der Hohepriester, seine genau geschilderten Gewänder weisen ihn als solchen aus. Görtischacher greift auch hier wieder auf eine Vorlage zurück, sehr wahrscheinlich auf eine Abbildung in der Schedelschen Weltchronik (Nürnberg; 1493). Er hält sich sehr genau an sein Vorbild und geht in der Schilderung des Kostüms weit über seine Zeitgenossen in Kärnten hinaus. Auch der feiste Mann rechts, im $\frac{3}{4}$ Profil ist durch seine aufwendige Kleidung, eine Porte mit hebräischen Buchstaben umläuft seinen gelben Mantel, als dem Priesterstand angehörig oder als Gelehrter ausgewiesen. Links neben dem Tempel erhalten wir einen Ausblick auf eine Stadt, deren zinnenbekrönte Giebelhäuser recht tirolisch anmuten. Maria und Josef, die verzweifelten Eltern, befinden sich hier auf der Suche nach ihrem Sohn, eine anekdotenhafte Episode, die mit ins Bild aufgenommen wird.

Görtischacher wählt für sein Bild nicht den üblichen Darstellungstypus seiner Zeit, wonach Christus inmitten der Gelehrten thronend dargestellt wird. Christus steht vielmehr inmitten, keineswegs dominierend zwischen den disputierenden Gelehrten. Auch in der Wahl der Raumgestaltung geht er neue Wege, weg von der reinen Innenraumgestaltung, hin zu einer Lösung, die den Betrachter aus einiger Distanz von außerhalb des Tempels auf das Szenario blicken läßt, wodurch dieser jedoch auch zugleich Zeuge des Geschehens sowohl innerhalb als auch außerhalb des Tempels wird. Der Betrachter ist nicht so direkt und unmittelbar in das Geschehen involviert wie im Ecce Homo-Bild, das schafft Distanz, aber auch Intimität.

Die Architektur nimmt auch in diesem Bild eine dominierende Position ein, obgleich sich auch hier nicht alle Orthogonalen konsequent in einem Fluchtpunkt treffen, sondern verschiedene Architekturteile zu eigenen Fluchtpunkten hin konvergieren, so daß sich streng genommen auch hier keine Zentralperspektive einstellt, sondern höchstens von einem Zentralachsensystem gesprochen werden kann. Die Tempelhalle wirkt wie der ins Zentrum gerückte und verdop-

pelte Arkadengang des Ecce Homo-Bildes. Daß es sich tatsächlich um die Verdoppelung eines Architekturmotives handelt, beweist ein „Fehler“, der Görtshacher unterlaufen ist.

Das rechte Schiff der Halle ist im hinteren Bereich, jenseits des grünen Vorhanges gleichartig verkürzt wie das linke, so daß auch dessen linke Pfeilerreihe sichtbar wird. Es entsteht so der Eindruck, als gäbe sich der Raum. Dieser Fehler ist Görtshacher allerdings nicht passiert, sondern offenbar bewußt gesetzt worden. Folgt man nämlich den noch in der Farbschicht sichtbaren Konstruktionslinien, so ergibt sich eine exakte Vorzeichnung, von der Görtshacher jedoch in der Ausführung abweicht. Görtshacher scheint hier einer Vorlage noch mehr Vertrauen geschenkt zu haben, als seiner eigenen richtigeren Vorzeichnung. Ein Zeichen der Unsicherheit im Umgang mit der gewiß noch neuen Materie Perspektive.

Im Vergleich zum Ecce Homo-Bild ist die Anzahl der Personen deutlich reduziert, alles wirkt ruhiger, unbewegter, nicht jedoch erstarrt, was natürlich auch mit dem Thema erklärt werden muß. Die Figuren sind auch hier stark plastisch empfunden, ohne daß diese jedoch jene drängende Plastizität, welche stellenweise im „Ecce Homo“ zu beobachten ist, aufweisen würden. Sie besitzen Volumen, was besonders deutlich am feisten Mann zum Ausdruck gelangt, hervorgerufen durch die gliedernden und modellierenden Licht- und Schattenpartien. Die Schlagschatten am Boden verbinden die Figuren mit dem Raum und unterstreichen ihre raumgreifende Voluminosität. Die Personen sind schräg in den Raum orientiert und einander zugewandt, sie bilden in ihrer Ausrichtung Raumdiagonalen, zudem stellen der Hohepriester und der feiste Mann in Gelb Repossoirfiguren dar. Das deutliche Experimentieren im Ecce Homo-Bild mit der perspektivisch verkürzten Wiedergabe von menschlichen Körpern ist hier nicht mehr gegeben, obwohl sich die Figuren ebenso, wenngleich nicht so offensichtlich, den Perspektivlinien unterwerfen. Die Figuren werden von ihren Kleidern bestimmt, die Körper darunter zeichnen sich nicht ab. Görtshacher verzichtet auch auf komplizierte Knitterung und Falten, seine Gewänder fallen vielmehr natürlich.

Wenn Stiassny das Bild als „ganz altdorferisch gemalt“ bezeichnet, so kann das nur für einzelne Figuren wie den Christusknaben oder Josef gelten, und das nur mit Einschränkungen, denn das Kompakte, Statische der Figuren Görtshachers steht dem Nervösen, Flüchtigen der frühen Altdorfer Figuren durchaus gegensätzlich gegenüber. Beziehungen in der Darstellung der Architektur sind zu dieser Zeit noch weniger gegeben. Zwar zeigen sich Teile der Kärntner Kunst des frühen 16. Jhs. durchaus von der Donauschule beeinflusst, doch bleibt Görtshacher stets im Gegensatz zu einer „Romantischen“ ein Vertreter der „Klassischen Richtung“, wie Demus das ausdrückt.

Die Licht- und Naturphänomene der Donauschule bleiben im letztlich fremd, auch erreicht er niemals die Lichtmalerei eines Marx Reichlichs, obgleich sie in Ansätzen auch in seiner Malerei zu beobachten ist. Sein Interesse liegt sicherlich mehr in der perspektivischen Konstruktion von Architektur und der Definition der Figur im Raum.

Marienkrönung

Eine Tafel Görtschachers gilt seit dem Zweiten Weltkrieg als verschollen, es ist die Marienkrönung, welche sich ehemals in Breslau befand. Das Bild ist signiert und 1508 datiert, auch die Wegwarte findet sich dargestellt. (84,5x40,5)

Auffallend erscheint die Asymmetrie der Komposition. Maria kniet auf einem von Engeln getragenen Brokatkissen vor der nicht identisch gestalteten Trinitätsgruppe, die auf einem Regenbogen thront. Musizierende Engel begleiten diese Krönungszeremonie.

Görtschacher geht mit dieser Komposition eigene Wege. Für diesen Darstellungstypus ist keine direkte Tradition nachweisbar. Schon gar nicht in Kärnten. Vielmehr dürften verschiedene Anregungen unter seiner Hand verschmolzen sein. Die Trinitätsgruppe in der Darstellung von drei Personen, die gemeinsam die Krönung Mariens vornimmt, ist in Kärnten bereits vor Görtschacher etabliert (etwa ein Fresko in Radlach oder eine Tafel in St. Paul). In der Regel nimmt jedoch Gottvater die Position in der Mitte der Gruppe ein, wobei er in hierarchischer Ordnung seine Begleiter auch etwas überragt. Dies gilt vor allem für Darstellungen mit nicht identisch gestalteten Personen.

Görtschachers Dreifaltigkeit entspricht jedoch nicht diesen Beobachtungen, die Figuren sitzen nebeneinander, Gottvater scheint sogar etwas tiefer positioniert. Der markanteste Unterschied zu den genannten Beispielen besteht jedoch in der fehlenden Symmetrie. Maria kniet zentral im Bild, jedoch nicht mehr direkt vor der Dreiergruppe, diese ist zur Seite geschoben, Maria ist deutlich tiefer gelagert. Die asymmetrische Anlage ist in Grundzügen in einem Typus vorgebildet, der sich in Tirol, ausgehend von oberitalienischen Vorbildern, entwickelt hat, und welchem möglicherweise auch die in ihrer ursprünglichen Aufstellung noch immer umstrittene Bozener Marienkrönungsgruppe des Hans von Judenburg folgte. Ingrid Flor bezeichnet diesen Typus als das „abgestufte, asymmetrische Dreiecksschema“.⁹ Die Ursprünge dieses Typus liegen wohl in der erweiterten Sponsus-Sponsa-Krönung des Martino da Verona. Die deutliche Neuerung in Tirol gegenüber dem Vorbild ist die Tieferlagerung Mariens. Einige Beispiele, welche Görtschachers Komposition vorausgehen, sind in Tirol aus dem späten 14. und 15. Jh. erhalten.

Allen diesen Darstellungen ist jedoch die architektonische Hintergrundgestaltung gemeinsam, welche der asymmetrischen Figurenkomposition entgegenwirkt. Görtschacher verzichtet darauf und läßt in seiner Marienkrönung die Asymmetrie bewußt wirken. Görtschacher ist hier zu einer Komposition gelangt, welche durchaus eigene gestalterische Kraft erkennen läßt, vor allem aber seinen freien Umgang mit verschiedenen Vorbildern deutlich macht.

Die drei Personen der Trinität folgen sehr ähnlich wie der Christus aus der Ecce Homo-Darstellung einem nordischen, noch an die Gotik gemahnenden Christustypus, entfernt von idealkörperlichen Vorstellungen. Dennoch ist auch an ihnen eine Modellierung zu erkennen. Maria ist hingegen deutlich in ihrer plastischen Form definiert. Das Licht modelliert nicht nur ihren Körper, sondern auch die einzelnen Faltenbahnen ihrer Kleider. Das Kissen, welches mit einer Ecke in den Raum nach vorne stößt, bereitet ihr den Raum.

⁹ I. Flor, Hans von Judenburg II, Die trinitarische Marienkrönung – Zur Entfaltung eines neuen ikonographischen Themas, in: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 1989, S. 233ff.

Interessant erscheinen auch die Engel, welche Maria emportragen. Es fallen ihre unterschiedlichen Gesichtstypen auf. Die beiden hinten, bildparallel gegebenen, weisen kindlich, rundliche Köpfe und Körper auf, ähnlich dem Christus im Tempel, wohingegen die seitlich angeordneten und schräg in den Raum orientierten Engel schlankere Körper und schärfer gezeichnete Gesichter aufweisen und durchaus noch jenes Problem erkennen lassen, welches wir im Ecce Homo-Bild kennengelernt haben, nämlich die Körper, besonders die Köpfe, der Perspektive unterzuordnen. Das Ergebnis sind auch hier flache, unorganisch wirkende Gesichter. Der linke, in reizvoller Rückenansicht gegebene Engel, dessen Fußsohle unter dem Kleid hervorlugt, verrät einmal mehr die Kenntnis Görtzschachers der Werke Pachers. Die beiden Engel sind ähnlich in den Raum orientiert wie der Hohepriester und der feiste Mann im zuvor besprochenen Bild.

Die Susannenlegende

Das späteste, in vieler Hinsicht auch reifste seiner gesicherten Werke ist die Susannenlegende. Das Bild ist weder signiert noch datiert, weist jedoch ebenso die Wegwarte auf. (99x132cm).

Die Darstellung beruht auf einem Text aus dem Alten Testament, „Die Rettung der Susanna durch Daniel“, im Anhang des Buches Daniel 13,1-64.

Susanna, die schöne und tugendhafte Frau des reichen und angesehenen Joachims, eines Mitgliedes der jüdischen Gemeinde in Babylon, wird bei einem ihrer gewohnten Spaziergänge im Garten ihres Gatten von zwei als Richter amtierenden und zu ihr in Liebe entbrannten Ältesten beobachtet. Als sie ein Bad nehmen will, wird sie von den beiden überfallen. Der Versuch, sie durch Erpressung gefügig zu machen, mißlingt durch die Hilferufe Susannas. Am nächsten Tag beteuern die Ältesten aus Rache an Susanna vor Joachim und dem Gericht, sie hätten Susanna an der Seite eines jungen Mannes ertappt. Sie wird zum Tode verurteilt und bereits zum Richtplatz abgeführt, als ihr Flehen zu Gott Gehör findet. Gott erweckt den heiligen Geist in einem jungen Mann namens Daniel, dem es durch geschickte Verhöre gelingt, die beiden Ältesten der Lüge zu überführen und die Unschuld Susannas zu beweisen. Die beiden Ältesten werden nun an Stelle Susannas hingerichtet.

In kontinuierlicher Abfolge wird die gesamte Geschichte der Susanna in sechs Episoden in einer einzigen Bildtafel nacherzählt. Sie spielt sich zum überwiegenden Teil friesartig angelegt im Vordergrund ab. Sie beginnt jedoch im linken Bildhintergrund im Garten des Joachim. Zwei Szenen sind hier zusammengefaßt, einerseits sieht man hier die beiden Alten versteckt hinter Büschen auf der Lauer, andererseits sind diese bereits über Susanna hergefallen. Sie hebt ihre Hände flehend empor, während einer der Alten bereits ihre Mitte umfaßt. Die nächsten Episoden im Bildvordergrund spielen bereits am nächsten Morgen, die beiden Ältesten beschuldigen die verschleierte Susanna vor ihrem Gatten des Ehebruchs in der Absicht, das Todesurteil zu erwirken. Die nächste Szene zeigt Susanna am Boden kniend, ihr Schicksal scheint bereits besiegelt, ein Mann links vor ihr hält die Fesseln bereit, um sie zum Richtplatz zu führen. Die Menschenmenge dahinter tobt und droht mit Stöcken und Steinen, da erweckt Gott den heiligen Geist in Daniel.

Daniel gelingt es, die anderen Ältesten von der Unrechtmäßigkeit dieses Verfahrens zu überzeugen, womit wir bei der nächste Szene angelangt wären, es gelingt ihm, die Kläger durch geschickte Verhöre in Widersprüchlichkeiten zu verwickeln und sie zu überführen. Im Bildhintergrund, außerhalb der Stadtmauer wird schließlich die Strafe, die Steinigung, an den Ältesten vollzogen.

Darstellungen von Susannenlegenden gibt es seit frühchristlicher Zeit, doch im Mittelalter scheint dieses Thema von geringer Bedeutung gewesen zu sein. Auch noch im frühen 16. Jh. sind Darstellungen dieses Themas eher selten. Der verbreitetste Typus dieser Zeit war die additive, erzählende Darstellungsweise, in welcher mehrere Szenen simultan in einem Bildfeld ablaufen. Solche mehrszenige Darstellungen beruhen selten direkt auf dem Bibeltext, sie illustrieren vielmehr dramatische Bearbeitungen dieser Legende, welche im 16. Jh. zum Lieblingsgegenstand des deutschen und lateinischen Schuldramas avancierten. Auch Görtzschachers Tafel dürfte auf einen solchen Text zurückgehen, nicht zuletzt die Darstellung Daniels als Kind spricht dafür, da in diesen Dramen die Unmündigkeit und das kindliche Alter besonders hervorgehoben werden, wohingegen die Bibel selbst von einem jungen Mann spricht, Ausgaben der Bible moralisée Daniel gar als alten bärtigen Mann schildern.

Wie bereits betont, bleiben die Darstellungen des späten 15. und beginnenden 16. Jh. überblickbar. Alle mehrszenigen Darstellungen stellen eine Episode mehr oder weniger in den Mittelpunkt, während die anderen untergeordnet im Hintergrund angefügt sind. Werken, in welchen die Szenen gleichberechtigt nebeneinander stehen, ist das extreme Breitformat gemeinsam, sie sind eher als Fries aufzufassen, es sind hier Teppich- oder Reliefreihen als Beispiele zu nennen. Görtzschachers Tafel hebt sich von all diesen Beispielen ab. Es spielen alle sechs Episoden vor einer einzigen Kulisse, und zumindest die drei Szenen im Vordergrund könnten durchaus auch als eine einzige aufgefaßt werden. Ob Görtzschacher ein direktes Vorbild für dieses eher seltene Thema zur Verfügung hatte, bleibt offen, dagegen spricht jedoch, daß er seine Vorlagen für Architekturkulisse und Personen aus anderen Zusammenhängen, zum überwiegenden Teil aus Dürers graphischem Zyklus des Marienlebens, entnimmt.

Bereits Buchner erkannte dies. Oftmals sind Figuren fast sklavisch kopiert, doch finden sich auch Veränderungen gegenüber Dürers Holzschnitten. Er gruppiert und plaziert seine Figuren auch sehr anders, wodurch er doch zu einer eigenständigen Lösung gelangt.

Es befindet sich eine große Menschenmenge auf dem Platz versammelt, doch sind die einzelnen Figuren sehr durchdacht angeordnet. Das Geschehen ist annähernd bildparallel vor dem Betrachter ausgebreitet. Vier stehende und ein sitzender Mann befinden sich in ungefähr regelmäßigen Abständen zueinander in einer Reihe im Bildvordergrund. Sie sind in verschiedenen Posen gegeben. In Rückenansicht oder Profil wenden sie sich bildeinwärts und führen damit in den Bildraum ein. Das Interesse für bewegte, schräg in den Raum orientierte Figuren ist ja bereits aus seinen früheren Bildern bekannt. Die beiden jeweils äußersten Figuren wenden sich zur Bildmitte und klammern damit die Figurenkomposition zusammen. Die übrigen Figuren des Vordergrundes sind jeweils so plaziert, daß sie die einzelnen Episoden der Geschichte auf der Bildfläche trennen. Das eigentliche Geschehen findet ja zum überwiegenden Teil hinter dieser Figurenreihe statt. Dort sind die Figuren Susannas, Daniels und der Ältesten mehrmals dargestellt. Dahinter ist nun das Volk gegeben, welches dem

Geschehen beiwohnt und mit Stöcken und Steinen droht. Es faßt die einzelnen Episoden wieder zusammen und schafft mit der gemeinsamen Architekturkulisse eine Vereinheitlichung der Komposition.

Die einzelnen Figuren sind schlanker, gelänger und präziser gezeichnet als in den früheren Bildern. Im Gegensatz zu der eher „malerischen“ Auffassung im „Zwölfjährigen Christus im Tempel“ mag dieses Bild auch etwas trocken wirken. Die Kleidung ist reicher, aufwendiger drapiert und genauer beschrieben, Görtschacher legt deutlich mehr Wert auf die Schilderung der Stofflichkeit. Elegante Körperdrehungen, ausfallende Beinstellungen, betonte Unterscheidung von Stand- und Spielbein, erhobene Arme sowie die durch das steil von oben rechts einfallende Licht verursachten Schlagschatten auf dem Boden betonen das raumgreifende Volumen der Figuren. Viele der Gesichtstypen sind auf niederländischen Einfluß zurückzuführen. Der Hang zu einem, oft sogar etwas übertriebenen Realismus in der Schilderung der Gestalten ist bereits aus früheren Bildern bekannt. Seiner Vorliebe für die Darstellung feister Männer mit schwammigen Gesichtszügen entsprechend, scheint Görtschacher auch bevorzugt jene Personen aus Dürers Holzschnitten kopiert zu haben, welche diesen Vorstellungen entsprechen, doch solche Gestalten gehören zu dieser Zeit schon zu fixen Typen und sind auch bereits vor Görtschacher auch in Kärnten etabliert.

Trotz der vielen, oftmals fast wörtlichen Übernahmen aus Dürers Holzschnitten gelangt Görtschacher dennoch zu einer sehr eigenständigen Komposition, er entnimmt den Vorlagen jene Anregungen, die seinen Intentionen entsprechen und kombiniert diese mit seinen eigenen Ergänzungen, wodurch er zu einer Lösung gelangt, die dem Thema durchaus gerecht wird.

Das Breitformat, welches die friesartig aneinandergereihten Personen des Geschehen aufnimmt und die Episoden genrehaft und sehr erzählfreudig wiedergibt, läßt zunächst auch an niederländische Vorbilder denken, etwa an Kompositionen Lucas van Lydens. Doch unübersehbar sind besonders in diesem Bild die Parallelen zu großformatigen Historienbildern venezianischer Schulen um 1500. Historische oder biblische Begebenheiten oder Szenen aus Heiligenlegenden werden dort zumeist in breitformatigen Gemälden vor architektonischer Kulisse inszeniert. Die Reihe der Beispiele dafür scheint endlos und umfaßt Werke von Bellini ebenso wie Carpaccio, Mansueti oder Bastiani. Ich möchte hier nur ein Bild als Vergleich heranziehen, nämlich Bastianis Präsentation der Kreuzesreliquie. Der Bildaufbau, die Architekturkulisse, die Figuren im Vordergrund sind durchaus gut vergleichbar. Auch andere Details, der Fußboden, die neugierig aus den Fenster blickenden Menschen, alles das findet man auch in diesen Bildern vorgebildet. Die Kenntnis und Orientierung nach solchen venezianischen Vorbildern liegt nahe, dennoch ist nicht zu übersehen, daß auch diese Tafel ein Werk der nordischen Renaissance ist.

Zur Datierung sei gesagt, daß wir mit dem Jahr 1511 einen Terminus post quem besitzen, da einige Vorlagen Dürers nicht früher entstanden sind. Doch es ist auch so zu bemerken, daß sich mit der „Susannenlegende“ die Kunst Görtschachers geändert hat. Er zeigt sich weniger innovativ, seine künstlerische Leistung besteht nicht mehr im Erfinden von Figuren, sondern lediglich im Kombinieren verschiedenster Vorbilder, zugegeben auch das mit gewissem Erfolg, doch dem Bild haftet dadurch auch eine gewisse Trockenheit und Konstruiertheit an, die durchaus im Gegensatz zur Spontaneität der früheren Bilder

steht. Die Ecce Homo-Tafel erscheint in vielerlei Hinsicht als unausgegoren, es wird mit Errungenschaften wie Raumperspektive, Volumen und Körperlichkeit sichtlich experimentiert. Es ist hier das Aufeinandertreffen von nordischer Tradition und neuen italienischen Errungenschaften, ohne daß diese noch eine wahre Synthese eingehen, zu spüren. Görtchacher scheint die Grenzen seines eigenen künstlerischen Vermögens auszuloten und er überschreitet sie dabei auch gelegentlich. Die „Marienkrönung“ und der „Zwölfjährige Christus im Tempel“ wirken in mancher Hinsicht bereits fortgeschrittener, sicherer, zumindest beruhigter. Die „Susannenlegende“ vermittelt dem Betrachter jedoch den Eindruck als, wäre sich der Künstler über sein Können und seine Ausdrucksmöglichkeiten bereits im Klaren. Eine gewisse Distanz zu den Werken von 1508 ist daher anzunehmen, ob diese jedoch mehr als ein Jahrzehnt betragen muß, wie Witternigg vermutet, scheint nicht zwingend notwendig zu sein. Eine Datierung um 1515 oder kurz danach scheint recht plausibel.

Wir haben nun in aller gebotenen Kürze die gesicherten Werke Urban Görtchachers besprochen, dabei oftmals nur Teilaspekte ansprechen können, wir haben dabei feststellen können, daß innerhalb seines Oeuvres durchaus eine Entwicklung -oder nennen wir es vorsichtiger eine Veränderung- festzustellen ist. Dennoch sind unübersehbare Parallelen vorhanden, welche die einzelnen Tafeln eng aneinander binden, charakterisieren, sie auch, und das muß betont werden, von Kärntner Vergleichsbeispielen abheben. Görtchacher greift auf ikonographische Vorlagen zurück, welche in Kärnten vorher nicht bekannt waren, und auch von seinen Zeitgenossen nicht verwendet werden. Er bedient sich eines architektonischen Aufbaues, der ebenso in seiner Aufwendigkeit in den Formen aber auch in der konsequenten Verkürzung in Kärnten seines Gleichen sucht. Gebäudefronten sind bildparallel gegeben, in die Tiefe fluchtende Teile sind im rechten Winkel daran angeschlossen. Es ist dies die beste Voraussetzung, um sie problemlos einer perspektivischen Verkürzung zu unterwerfen. Er schafft dadurch klar definierte Räume und versucht die Figuren darin logisch zu plazieren. Das gelingt ihm auch immer besser. Die Figuren sind bevorzugt schräg in den Raum orientiert, zumeist im $\frac{3}{4}$ Profil, um sie dadurch optimal in ihren plastischen Werten zu erfassen. Licht ist dabei ein wesentlicher Modellierungsbehelf. Darüber hinaus wird es zu einem wichtigen Vereinheitlichungsfaktor, da es die Szene als Gesamtgefüge beleuchtet und damit die Gegenstände nicht nur im einzelnen modelliert, sondern sie miteinander und mit dem Raum in Beziehung setzt und aneinanderbindet.

Hierin geht Görtchacher wohl am stärksten über den profiliertesten Maler in Kärnten vor ihm hinaus. Gemeint ist Thomas (Artula) von Villach. Es mag in manchen Figuren vielleicht auch in der Flächenkomposition der Marienkrönung durchaus Berührungspunkte zur Kunst des Thomas geben, doch während dieser letztlich immer noch auf dem Weichen Stil basierend in seinen Werken Räumlichkeit konsequent zu vermeiden trachtet, sind gerade Raum und Volumen bei Görtchacher essentielle Bestandteile seiner Kunst.

Görtchacher konnte auch gar nicht anders, als diesen Konservatismus im Stil Thomas von Villachs zu überwinden. Was bei dem einen durchaus zu außerordentlichen, individuellen Leistungen führte, konnte dem anderen, einer jüngeren Generation angehörenden Künstler nicht mehr als Ausgangspunkt genügen, wie es durchaus für andere Künstler noch der Fall war. Görtchacher

suchte sich andere Vorbilder und fand sie zum Beispiel in Pacher, aber auch direkt in Italien. Eine Italienreise ist nicht auszuschließen, vieles läßt sich auch durch graphische Vorlageblätter erklären.

Doch Görtzschacher steht auch in Kärnten nicht im „luftleeren Raum“. Es gab auch hier bereits vor ihm Tendenzen, Raum zu entwickeln. Die Siebenhierter Tafel mag als Beispiel gelten, ob diese auch in Kärnten gemalt wurde, sei hier dahingestellt, immerhin taugt sie als Verbindungsglied zwischen Thomas von Villach und Görtzschacher.

Betont sei jedoch, daß Görtzschacher in Kärnten zuallererst die Errungenschaften der italienischen Renaissance einführt, wenngleich anfangs noch unsicher und nicht verinnerlicht. Es ist auch zu bemerken, daß er darin in Kärnten keine direkte und rasche Nachfolge fand. Erste zaghafte Versuche anderer Kärntner Künstler, mit den Formen der Renaissance zu arbeiten, sind erst etliche Jahre später feststellbar. Es sind zunächst dekorative Elemente, die in ihrer Anlage jedoch verraten, daß sie nicht direkt auf Italien oder etwa auf Görtzschacher zurückzuführen sind, sondern über Süddeutschland vermittelt wurden.

Mit diesen Erkenntnissen wollen wir uns nun an die zugeschriebenen Werke wagen, zunächst an die Tafelbilder.

Goritschach

Es sind im Laufe der Jahre immer wieder Tafelbilder mit Görtzschacher in Verbindung gebracht worden, welche heute jedoch nicht einmal mehr diskutiert werden. Ich verzichte hier darauf, diese erneut zu präsentieren, sondern beschränke mich auf Beispiele, die erst jüngst an Görtzschacher gegeben wurden, oder die durchaus eine Betrachtung wert sind.

Dazu zählt auch der rechte Seitenaltar von Goritschach bei Finkenstein. Demus bringt ihn 1934 für Görtzschacher ins Gespräch¹⁰, distanziert sich später jedoch wieder, Witternigg äußert sich vage und möchte -wenn überhaupt- dann nur die Predella an Görtzschacher geben¹¹. Heute wird dieser Altar allgemein nicht mehr Görtzschacher zugeschrieben, immerhin im Dehio-Handbuch Kärnten wird er als eigenhändiges Werk angeführt¹².

Der Altar ist 1517 auf der Predella datiert. Diese zeigt eine Heilige Sippe in reduzierter Form.

Das kleine Täfelchen besitzt gewiß Qualitäten und zeigt auch Berührungspunkte mit der Kunst Görtzschachers, etwa in der perspektivisch verkürzten Architektur und ihrer Ornamentik. Auch die lockere Anordnung der Personen im Bildfeld, die Plazierung des Josef als Repossoirfigur, aber auch einige Gesichtstypen, vorallem der Männer, zeigen durchaus Parallelen auf. Dennoch überwiegen die Unterschiede, so daß letztlich kein Zweifel darüber bestehen kann, daß Görtzschacher nicht an dieser Tafel beteiligt war. Es ist in erster Linie das Volumen, das den Personen fehlt. Sie breiten sich vor dem Betrachter aus, ohne selbst Raum zu verlangen. Josef wird von einem aufwendig drapierten Mantel umfassen, der nur am rechten Arm Modellierung aufweist, sich ansonsten jedoch nur bildparallel ausbreitet. Sein rosa Untergewand hängt wie ein

¹⁰ O. Demus, Kaning, Pfarrkirche, Christophorusfresko, in: Carinthia I, 1934, S. 117.

¹¹ M. Witternigg, Urban Görtzschacher und seine Stellung in Kärnten, Diss. Wien, 1940, S. 107ff.

¹² Dehio-Handbuch Kärnten, Wien 1981, 2. Aufl., S. 172.

Vorhang unter dem Mantel herab und bleibt vollkommen flach. Es sind zwar einzelne Falten durch Licht und Schatten herausgearbeitet, dennoch fehlt es der Gesamtform an Rundung und Volumen. Wie sehr dies der Auffassung Görtischachers widerspricht, macht ein Vergleich mit dem feisten Mann aus dem „Zwölfjährigen Jesus im Tempel“ deutlich. Diese gerundete und deutlich modellierte Figur beansprucht Raum für sich. Sie macht dies alleine schon durch ihre Fußstellung klar, während Josef, der deutlich bildeinwärtsgerichtet ist, mit beiden Füßen parallel am unteren Bildrand zu stehen kommt und so im Bildraum völlig undefiniert bleibt. Noch ausgeprägter erscheinen diese Unterschiede im Vergleich zu den Figuren der „Susannenlegende“, welche zeitlich dem Görtischacher Altar noch näher liegt. Görtischachers Figuren sind kompakter, greifbarer und voluminöser. Die Qualitäten dieser Tafel liegen vor allem in der reizvollen Farbigkeit, im reichen Changieren von Rosa- und Gelbtönen. Der Künstler scheint überhaupt stärker von der Farbe ausgegangen zu sein, als von der Form. Die weichen, aufgelösten Konturen stehen durchaus im Kontrast zur graphisch trockenen Gestaltung der Figuren der „Susannenlegende“. Hervorzuheben ist außerdem der kleine ungemein stimmungsvoll gegebene Landschaftsausschnitt, der durchaus Berührungspunkte mit der Malerei der Donauschule verrät. Görtischachers Landschaft in der „Susannenlegende“ wirkt dagegen leblos und kühl. Enge Beziehungen weist dieser Altar vielmehr zum rechten Seitenaltar von Seltschach auf. Demus bringt diesen Meister 1991 auch mit dem Möllbrückener Altar in Verbindung, was hier zumindest angezweifelt sei.

Pichlern, Maria Saal, St. Lambrecht, Bratislav, St. Veit

Wenden wir uns nun jedoch einer Gruppe von Altären zu, welche Demus erst 1991 an Görtischacher gegeben hat und als „sicher eigenhändig“ bezeichnete.¹³

Es sind dies der Altar von Pichlern, der Arndorfer Altar in Maria Saal und der Schloßkirchenaltar in St. Lambrecht. Der früheste Altar, jener in Pichlern, ist wohl kaum früher als 1515 zu datieren, eine Weihe ist 1519 überliefert, die beiden anderen sind später anzusetzen um 1520.

Beginnen wir mit Pichlern:

Die Flügelaußenseiten, bzw. die Standflügel sind mit verschiedenen Heiligen bemalt, die Predella zeigt Maria mit dem Jesuskind zwischen den heiligen Frauen Barbara und Katharina.

„Die außergewöhnlichen Farbqualitäten“, so Demus, „und die leicht verquetschten, eiförmigen Köpfe der Figuren, besonders jene der Predella“, sprechen für eine Autorenschaft Görtischachers.¹⁴

Diese verquetschten Gesichter sind besonders deutlich in der Predella zu sehen. Sie weisen auch gewisse Ähnlichkeiten zum Gesicht der Susanna auf, obgleich dieses plastisch runder und sicherer geschildert ist. Auch ein Vergleich mit den Gesichtern der frühen Ecce Homo-Tafel läßt Verwandtschaft erkennen, doch vermag dieser Vergleich nicht vollkommen zu überzeugen,

¹³ O. Demus, Die spätgotischen Altäre Kärntens, Klagenfurt, 1991, S. 401.

¹⁴ ebenda, S. 728.

mag der Grund für die Verzerrtheit, der Versuch einer perspektivischen Verkürzung der menschlichen Figur, auch der gleiche sein. Während Görttschacher im „Ecce Homo“ seine Köpfe aus Würfel herausbildet, das „Eckige“ haftet ihnen förmlich noch an, wirken die Pichlerner Gesichter eiförmig und flach. Die Verkürzung der Köpfe in ihrer Schrägstellung wird bei allen Gesichtern durch die gleiche Methode erreicht. Das Auge der abgewandten Gesichtshälfte sitzt deutlich tiefer und ist zudem schräger angelegt, die Pupille rutscht in den äußeren Augenwinkel, Augenbrauen, Augen und Mund sind deutlich nach Fluchtlinien hin orientiert. Görttschacher „konstruiert“ seine Köpfe jedoch anders, zudem darf man nicht vergessen, daß er dieses Problem offensichtlich doch in seinen frühen Tafeln auch überwindet. Diese extreme Verzerrtheit, wie sie uns die heiligen Frauen zur Seite Mariens vorführen, findet man bei Görttschacher zu dieser Zeit nicht mehr. Die Figuren in Pichlern sind auch deutlich weniger plastisch empfunden, sie stehen auf einem grauen Bodenstreifen, der jedoch wie aufgeklappt wirkt und mit dem Hintergrund zu einer die Figuren hinterfangenden Folie verschmilzt, selbst die Schatten können diese Wirkung nicht aufheben. An der Gestaltung der Kronen der hl. Frauen sowie an den Attributen der Heiligen wird auch das Unvermögen dieses Meisters für plastisches Gestalten deutlich, sie sind zu Ornamenten reduziert. Eine Schilderung der metallischen Oberfläche gelingt nicht wirklich, während sich Görttschacher in seinen Bildern sehr wohl in der Lage zeigt, die Stofflichkeit eines Gegenstandes zu definieren und zu charakterisieren. Die Goldbrokatkaseln der „Susannenlegende“ sind treffende Beispiele dafür. Auch der Hang zu geschlossenen Silhouetten ist in Görttschachers Figuren nicht so ausgeprägt. Schwächen werden auch in den Proportionen deutlich, aber auch im eigenartigen Standmotiv des hl. Rochus.

Zweifelsohne stehen sich Görttschacher und der Schöpfer des Altares von Pichlern sehr nahe, obgleich Görttschacher immer qualitätvoller bleibt. Es wird auch deutlich, daß in Bezug auf Figurendarstellung, Gesichtstypen, auch Faltenbildung Görttschacher doch mit seinen Kärntner Zeitgenossen vergleichbar ist, daß er aber in der Darstellung von Raum, Perspektive und Plastizität über diese hinausgeht. Wo dies nicht direkt vergleichbar ist, wie hier in Pichlern, fällt eine Trennung auch wesentlich schwerer, doch es überwiegen m.E. die Abweichungen, was auch an den weiteren Altären beobachtet werden kann.

Die Altäre von Maria Saal und der Schloßkirchenaltar aus St. Lambrecht zeigen bereits durch ihr äußeres Erscheinungsbild, daß sie Arbeiten derselben Werkstatt sind, das gilt auch für die Malerei. Die Tafeln sind so offensichtlich von einer Hand, daß einzelne Heiligendarstellungen beinahe wie austauschbar erscheinen. Auch ein Vergleich mit den Malereien in Pichlern macht sicher, daß auch diese von derselben Hand stammen. Es sind dieselben großen schlanken Figuren, deren Gewand am Boden aufstaut und in Falten am Boden auseinanderläuft sowie dieselben, den Körper umfangenden Mäntel, welche nach vorne gerafft oder über die Hand geworfen für zusätzliches Faltenspiel sorgen. Das Faltenspiel ist jedoch reicher geworden, die Knitterungen sind präziser und graphischer durchgestaltet. Die Figuren als Ganzes wirken klarer und handwerklich sauberer gearbeitet. Die Modellierung der einzelnen Falten, aber auch der gesamten Figur hat zugenommen. Auch die Kopfform hat sich leicht verändert, dennoch sind die Köpfe der Pichlerner Predella deutlich als Vorläufer aus-

zumachen: Die Figuren in Maria Saal und St. Lambrecht sind zeitstilistisch sehr gut mit jenen der „Susannenlegende“ zu vergleichen. Doch im Einzelnen machen sich doch Unterschiede bemerkbar. Ein Gesichtstypus soll dabei noch näher besprochen werden, jener des Salvator auf der Rückseite der Maria Saaler Predella. Der Christus an sich unterscheidet sich von Görtschachers Schöpfungen, doch das Gesicht macht dies besonders deutlich. Der kleine Mund mit den hängenden Mundwinkeln, die große fleischige Nase, besonders jedoch die rot unterlaufenen Augen, deren Oberlid, durch einen dunklen Lidstrich betont, die halbe Pupille überdecken und den herabhängenden Unterlid. Dieser Gesichtstypus findet sich auch im Veronikatuch der Predellenrückseite von Pichlern wieder, spiegelt sich jedoch auch in allen Gesichtern der Maria Saaler Predellenfiguren, aber auch in den Heiligendarstellungen der Flügel wider. Diese so charakteristischen Gesichtszüge sind auch in St. Lambrecht zu erkennen und in weiteren noch zu besprechenden Altären, doch in Görtschachers gesicherten Tafeln sucht man sie vergebens. Diese drei Altäre sind stilistisch sehr eng aneinander gebunden und wohl von einer Hand, zumindest aus einer Werkstatt. Man kann dieser Gruppe auch noch einen weiteren Altar aus dem Nationalmuseum Bratislava anschließen, welchen Janez Höfler entdeckt hat; ich möchte jedoch auch einen Altar aus St. Veit, der sich heute im Landesmuseum befindet, für diese Gruppe vorschlagen. Die typischen verzerrten Gesichter lassen sofort an den Meister denken, obgleich es doch spürbare Unterschiede gibt. Die Gesichter sind runder und fleischiger, auch die Gewänder fallen schwerer, runder und wirken teigiger. Diese Änderungen lassen sich jedoch mit dem treuen Kopieren nach Dürerschen Vorlagen (Kleine Holzschnittpassion) erklären. Nicht nur die Komposition ist diesen entnommen, sondern auch die architektonischen Hintergründe sowie einzelne Figuren, ihre Gesichter und Faltenmotive ihrer Kleidung. In den Figuren, die nicht nach Dürer gestaltet sind, ist jedoch die Hand des Meisters oder eines engen Werkstattmitgliedes eindeutig zu erkennen.

Noch einmal soll betont werden, daß diese fünf Altäre der Kunst Urban Görtschachers durchaus nahe stehen. Die so charakteristischen Stilmerkmale, welche diese Gruppe so eng aneinander bindet, sind jedoch in den gesicherten Tafel Görtschachers nicht zu finden, daher muß ein eigener, sehr leistungsfähiger Meister für diese Malereien verantwortlich gemacht werden.

St. Wolfgang ob Grades

Ein weiterer Altar wurde ebenso 1991 von Otto Demus an Görtschacher gegeben, es ist dies der Hochaltar von St. Wolfgang ob Grades.¹⁵ Er steht noch immer auf seinem ursprünglichen Platz und ist im wesentlichen im Zustand der Umgestaltung durch Kardinal Matthäus Lang von Wellenberg, welche um das Jahr 1523 erfolgte, erhalten.

Das sehr umfangreiche Programm umfaßt neben einer Reihe von plastischen Werken auch eine Reihe von gemalten Tafeln. Die Flügelaußenseiten zeigen in vier Tafeln die Wolfgangslgende, wobei jedoch jeweils mehrere Szenen in einem Bildfeld zusammengefaßt werden.

¹⁵ ebenda, S. 355ff., 728.

Der linke Standflügel zeigt in zwei Tafeln übereinander Szenen aus der Legende des hl. Dionysius, der rechte Standflügel hat ebenso in zwei Tafeln die Legende des hl. Emmeran zum Thema.

Nach Demus schließen die Gradeser Tafelbilder, der wohl größte, aber auch letzte Auftrag des Malers Görtchacher, stilistisch eng an die „Susannenlegende“ an. „Mit ihr teilen sie nicht nur die charakteristische Farbigkeit und unverwechselbare stilistische Merkmale, sondern auch die charakteristischen Schwächen...“¹⁶. Außerdem bediene sich Görtchacher hier ebenfalls derselben Vorbilder (Dürer) wie in der „Susannenlegende“. Die Verwendung von Renaissance-motiven in der Architektur und die Darstellung eines italienisch anmutenden Verkündigungsaltares im ersten Bild der Wolfgangslegende, welche auf eine Verbindung zur italienischen Kunst hindeuten, weisen untrügerisch auf Görtchacher hin. Gesamtheitlich stellt er dem Künstler mit diesem Werk jedoch kein gutes Zeugnis aus, der künstlerische Gesamtcharakter der Malerei sei „nicht erfreulich,“ und keines der Gemälde hätte die Qualität der Frühwerke, nicht einmal der „Susannenlegende“. Es handle sich vielmehr um „...müde Werke eines Malers ohne große persönliche Gestaltungskraft, eines Halbkünstlers mit schlechtem Gewissen.“¹⁷ Der Gradeser Altar steht zeitlich der „Susannenlegende“ am nächsten und ebenso wie in dieser finden sich hier zahlreiche Figuren und auch architektonische Details, zum Teil auch dieselben, die aus Dürerschen Vorlagen entnommen sind. Allein, dieser Umstand berechtigt, wie Demus auch zugibt, keinesfalls jedoch Zuschreibungen auszusprechen, zumal beinahe die gesamte Kärntner Kunst des 16. Jh. von derartigen Vorlagen zehrt. Stellt man vergleichbare Figuren der beiden Werke gegenüber, so zeigen sich m. E. so deutlich Unterschiede, daß diese nicht auf die Altersschwäche eines Künstlers zurückzuführen sind, hier zeigen sich doch grundlegend verschiedene Auffassungen.

Die Rückenfigur in der Bildmitte der „Susannenlegende“, welche sich durch eine elegante Drehung Raum verschafft, steht diametral einem in krampfhafter, unorganischer und zudem in der Fläche bleibenden Bewegung gegebenen hl. Wolfgang in Grades gegenüber. Ein weiteres Figurenpaar soll einander gegenübergestellt werden, betrachten wir den Soldaten mit den Fesseln in den Händen aus der „Susannenlegende“, dessen Spielbein bildauswärtsgerichtet ist und dessen Schulterpartie schräg in den Raum orientiert ist, und stellen wir einen Soldaten aus der Emmeranlegende in Grades gegenüber. Alleine die Grobschlächtigkeit in der Erscheinung will nicht zu den Figuren der „Susannenlegende“ passen, doch bezeichnender ist, daß trotz des im Profil gegebenen Kopfes der Körper streng bildparallel gerückt ist. Dieser Künstler ist nicht dazu in der Lage, seine Figuren schräg in den Raum zu orientieren. Der gefaltete Rock dieser Figur würde Görtchacher geradezu herausfordern, ihn plastisch zu modellieren.

Alleine aus diesen beiden Vergleichen geht deutlich hervor, wie grundsätzlich verschieden die Auffassung des Gradeser Meisters von jener Görtchachers ist. Die Figuren sind zwar nicht unverwandt, dennoch sind sie schwächer, schlechter proportioniert und weisen einen Mangel an Sicherheit in ihrer Bewegung auf. Der essentielle Unterschied besteht jedoch darin, daß der Gradeser Meister erst gar nicht versucht, seine Figuren mit dem Raum, in welchem sie

¹⁶ ebenda, S. 366f.

¹⁷ ebenda, S. 371.

sich befinden, eine Verbindung eingehen zu lassen. Sie bleiben der Fläche verhaftet und vollführen ihre Bewegungen weitestgehend in der Fläche, selten raumgreifend. Man vermißt auch die deutliche Modellierung, die Plastizität und das Volumen der Figuren Görtschachers.

Die Figuren befinden sich also nicht wirklich in einem Raumgefüge, sie bleiben an die Bildfläche gebunden. Raum wird einzig durch den in die Tiefe fluchten Fliesenboden und einige architektonische Versatzstücke suggeriert, welche als Folie der Figurenkomposition unterlegt werden. Es fehlen zudem die bei Görtschacher so charakteristischen Schlagschatten am Boden, welche die Figuren unverrückbar im Raum festmachen und sie unlösbar mit diesem verbinden.

Auch die dargestellten Architekturen im Gradeser Altar verdeutlichen einen eigenen Meister. Während Architektur in den Bildern Görtschachers wichtiger und integraler Bestandteil der Komposition ist, logisch und recht exakt aufgebaut und perspektivisch konstruiert ist, und von den Figuren tatsächlich bevölkert wird, so ist sie hier zu reiner Kulisse hinter den Figuren reduziert. Sie setzt sich aus vielfach von Vorlagen kopierten Versatzstücken zusammen, die keinem logischen Aufbau folgen, sondern ausschließlich dekorativen Ansprüchen Genüge leisten. Sie folgen auch keiner perspektivisch korrekten Konstruktion. Wenn Fritz Dworschak den Altar in seinem Katalog zur Donauschulausstellung von 1965 als „unter stärkstem Einfluß der Donauschule um 1520 entstanden“ bezeichnet¹⁸, so kann dies mit Vorbehalten auch nur für die Architektur gelten, die tatsächlich Berührungspunkte mit der Auffassung eines frühen Altdorfers erkennen läßt. Auch die plastische Dekoration der Architektur ist mit Altdorferischen Schöpfungen zu vergleichen und läßt deutlich erkennen, daß dieser Meister die Vorlagen dafür nicht direkt aus Italien bezogen hat, sondern Süddeutschland vermittelnd dazwischenschalten ist.

Es ist bereits aus dieser kurzen Gegenüberstellung deutlich genug zu ersehen, daß auch dieser Altar nicht in das Oeuvre Görtschachers eingereiht werden darf. Die Unterschiede sind nicht auf Schwächen eines künstlerisch erschöpften Görtschachers zurückzuführen, sie sind vielmehr Ausdruck eines eigenständigen Malers, der in seiner Kunst durchaus Berührungspunkte mit jener Görtschachers aufweist, dennoch aber deutlich von diesem unterscheidbar bleibt, besonders was die für Görtschacher so wichtigen Fragen des Raumes und Volumens betreffen.

Wenden wir nun unsere Blicke auch auf die Freskomalerei.

Es ist kein gesichertes Werk Görtschachers auf diesem Gebiet bekannt, alle Freskomalereien, die mit unserem Meister in Zusammenhang gebracht wurden, beruhen auf Zuschreibungen verschiedener Autoren. Der Katalog dieser Zuschreibungen hat mittlerweile auch beträchtliche Ausmaße angenommen.

Millstatt, Weltgerichtsfresko

Bereits Buchner bereicherte 1928 Görtschachers Oeuvre mit diesem Fresko. Auch Demus und Witternigg sowie zahlreiche andere Autoren bestätigen diese Zuschreibung, zuletzt (1991) läßt Demus jedoch wieder Zweifel anklingen. Kienzl nimmt ebenso Görtschacher als Maler an.

¹⁸ F. Dworschak, Kärnten und Friaul, in: Die Kunst der Donauschule 1490-1540, St. Florian-Linz 1965, S. 170.

Das besonders im unteren Teil beschädigte Fresko befand sich ursprünglich an der Fassade der Stiftskirche, wird heute jedoch abgenommen im Inneren der Kirche aufbewahrt. An der Fassade wurde dadurch die Vorzeichnung sichtbar. Durch die Identifizierung der Päpste bzw. des Kaisers in der Gruppe der Seligen versuchten Demus¹⁹ und Ginhart²⁰ ein Entstehungsdatum für dieses Werk zu erlangen. Sie interpretieren die Figuren zwar unterschiedlich, gelangen im Grunde jedoch zu den selben Eckdaten, so daß eine Entstehung in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrzehntes des 16. Jh. anzunehmen ist. Der Stifter dieses Freskos war Augustinus Reinwald, der sich mit seiner Familie am unteren Bildrand auch verewigen hat lassen. Er verstarb um 1530, wodurch der mögliche Entstehungszeitraum noch etwas ausgedehnt wird.

Aus stilistischer Sicht ist die Zeit um 1520 anzunehmen, viel später wird man eine Datierung nicht ansetzen dürfen, da einige, von Millstatt abhängige Darstellungen desselben Themas (St. Daniel, Oberlienz), auch nicht sehr viel später anzusetzen sind.

Christus thront als Weltenrichter auf einem Regenbogen. Seine Füße stützt er auf einen weiteren Regenbogen bzw. auf eine gläserne, die Welt symbolisierende Kugel, ein Hinweis auf die anbrechende Herrschaft Christi im neuen Gottesreich. Sein rechter Arm ist segnend erhoben, seine Linke hält er abweisend gesenkt. Neben seinem nimbierten Haupt die Attribute des Lilienzweiges und des Feuerschwertes, die Zeichen der Reinheit und der Strafe, welche gemeinsam mit der Gestik den Urteilsspruch Christi verbildlichen. Der rote Purpurmantel umfängt ihn wallend, er und die Wunden sind ein Verweis auf die durchlittene Passion. Die gesamte Figur ist von einer kreisrunden, goldschimmernden Glorie hinterfangen. Neben ihm knien auf Wolken die Fürbitter Maria und Johannes d. T., daneben die auf Wolkenbänken sitzenden Apostel, darüber jeweils zwei Engel mit den Leidenswerkzeugen.

Die fünf, die Posaune blasenden Engel unter Christus wecken die Toten auf, welche auch auf der weiten ebenen Landschaft darunter aus ihren Gräbern steigen. Links davon hält eine Gruppe von Engeln ein Buch mit den eingetragenen guten Taten der Gerechten, rechts drei Teufelchen das Schuldbuch der Sünder.

Im linken unteren Bildteil ziehen die Erlösten bogenförmig in den Vordergrund, um von Petrus empfangen, durch das Himmelstor zu schreiten. Der rechte Teil wird von den Verdammten eingenommen. Teufel quälen und zerren die Sünder in den Höllenrachen, der in Form eines großen Tiermaules gegeben ist. In ihm sitzt der gekrönte Luzifer.

Das monumentale Wandbild wird von zwei Balustersäulen und einem darauf ruhenden Gebälk gerahmt. Die Komposition ist sehr symmetrisch aufgebaut und ist auf einen zentralen Fluchtpunkt hin ausgerichtet. Besonders deutlich wird dies, wenn man die frei gewordene Vorzeichnung betrachtet, an welcher die Fluchtlinien als Konstruktionshilfsmittel stehengeblieben sind und deutlich machen, daß nicht nur die Architektur, sondern auch die Figurengruppen streng in diese eingepaßt sind. Daß sich dennoch nicht ein absoluter Eindruck von Raumtiefe einstellen kann, liegt vorallem darin, daß einzelne Figuren,

¹⁹ O. Demus, Neu aufgedeckte Wandgemälde in Mauthen (Kärnten), in: Die Denkmalpflege, 1933, S. 51.

²⁰ K. Ginhart, Das Millstätter Weltgerichtsfresko, in: Sonderdruck aus Kärntner Bauernkalender, 1961.

vor allem die Deesisgruppe, völlig frontal ins Bild gesetzt sind, und aus dem perspektivischen System der Gesamtkomposition herausgelöst sind. Dieser Umstand und die durchaus dekorative Anordnung der Figurengruppen, deren Silhouetten zum Teil auch ineinandergreifen, tragen zur Verflächigung der Komposition bei. Weitere Teile des Bildes fallen aus diesem perspektivischen System heraus. Etwa der Bereich des Höllenrachens und der Höllenburg dahinter. Ist in der Vorzeichnung auch dieser Teil auf den zentralen Fluchtpunkt hin ausgerichtet, so weicht die Ausführung darin ab. Die Zone erhält dadurch eine gewisse Selbständigkeit. Ebenso nicht der zentralen Perspektive folgend ist die architektonische Rahmung gegeben. Sie gehört ja auch nicht der apokalyptischen Szene, die als Vision vor dem Betrachter erscheint, sondern vielmehr einem realen, irdischen Bereich an. Sie ist vom Maler als scheinbar real existierende Architektur vor die Kirchenwand geblendet worden, und steht fest auf dem Gesims, welches ihr als Sockel dient. Betrachtet man alte Aufnahmen des Freskos noch am Originalplatz an der Fassade, so sieht man dort auch noch die Schatten, welche die Balustersäulen auf die Wand warfen, und damit diesen Eindruck noch unterstrichen. Sie sind bei der Abnahme verlorengegangen. Konsequenterweise befindet sich auch die Stifterfamilie „vor“ der Fassade, also ebenso in der irdischen Welt, wenn man so will. Sie sind damit nicht in das Geschehen hinter ihnen involviert, sie scheinen dieses nicht einmal wahr zu nehmen. Der Versuch, durch illusionistische Mittel gleichzeitig vor und hinter die eigentliche Projektionsfläche, die Kirchenwand, zu gehen, ist im Gedanken mit dem epochemachenden Trinitätsfresko Masaccios (Santa Maria Novella, Florenz) zu vergleichen, gleichwohl in Millstatt der Raum „hinter“ der Wand nicht weitergeführt wird, sondern als Ausblick in eine andere Realität zu werten ist.

Schon Eitelberger setzte 1882 für die Anlage des Freskos die Kenntnis des Meisters von Raffaels Fresken in S. Severo in Perugia oder der Disputa im Vatikan voraus²¹, Buchner relativierte dies zurecht und machte vor allem paduanische Einflüsse geltend²², während Ginhart auf die niederländisch, deutsche und nicht zuletzt auf die Kärntner Tradition, in welche das Millstätter Weltgericht einzuordnen ist, aufmerksam machte²³.

Tatsächlich scheinen für Millstatt zwei Darstellungen in Kärnten in Komposition und hinsichtlich des Typus direkt Vorbildlich gewirkt zu haben. Es sind dies die Fresken von St. Lorenzen im Lesachtal und in Thörl, letzteres ein Werk des Thomas (Artula) von Villach. Beide sind letztlich der niederländischen Tradition verpflichtet, so lassen sich der charakteristische Bildaufbau bis auf Memling und Rogier van der Weyden zurückführen, dies gilt auch für Millstatt.

Lassen wir in dieser Betrachtung jedoch die niederländischen Vergleichsbeispiele außer Acht und beschränken wir uns hier nur auf die Kärntner Werke.

Die Verbindungen in der Komposition sowie in vielen einzelnen Motiven, ja auch einzelnen Figuren, deren Physiognomie und auch deren Kleidung ist zwischen Millstatt und St. Lorenzen sehr eng. Das eine ist ohne die sehr genaue Kenntnis des anderen nicht möglich. Es kann hier jedoch nicht der Auffassung von Otto Demus und Barbara Kienzl gefolgt werden²⁴, wonach St. Lorenzen

²¹ R.v. Eitelberger, Das Jüngste Gericht in Millstatt, in: Rep.f.KW. V, 1882, S. 63ff.

²² E. Buchner, Urban Götschacher, Ein Kärntner Maler der Renaissance, in: Jb.KS.W. II, 1928, S. 133f.

²³ K. Ginhart, Das Millstätter Weltgerichtsfresko, in: Sonderdruck Kärntner Bauernkalender, 1961.

²⁴ B. Kienzl, W. Deuer, Renaissance in Kärnten. Klagenfurt, 1996, S. 100.

nach Millstatt entstanden sei, vielmehr ist eine Abhängigkeit in anderer Richtung anzunehmen. Millstatt übernimmt viele Details aus St. Lorenzen oftmals auch sehr wörtlich, ist aber in wichtigen Fragen ungleich moderner, innovativer und damit sicher jüngeren Datums. Die größte Innovation besteht sicher darin, und damit unterscheidet sich Millstatt auch von allen genannten früheren und wohl auch noch zeitgleichen und späteren Beispielen. Es sind die Sitzreihen der Apostel nicht mehr in Aufsicht gegeben, sie wölben sich nicht, der Form des Regenbogens folgend, in der Bildfläche zur Mitte hin an und folgen damit reinen flächenkompositorischen Ansprüchen, in Millstatt wird erstmals dem tiefen Betrachterstandpunkt Rechnung getragen, und so konsequenter Weise die Apostelreihen in Untersicht gegeben, was sich natürlich auf den gesamten Bildaufbau auswirkt. Eine sehr wichtige und bemerkenswerte Änderung. Insofern ist auch zu verstehen, warum Eitelberger Raffael als Vorbild bemühte, denn in seinem Vatikanbild sind die Apostelreihen gleichartig gegeben, wobei es Raffael jedoch sehr viel eindrucksvoller gelingt, Raum zu erobern. Eine direkte Abhängigkeit ist nicht anzunehmen, es ist einfach die Anwendung der Perspektive, welche die beiden Werke verbindet.

Diese besagte modernere Sprache erinnert nun in vielerlei Hinsicht an Görtshacher. Wem außer Görtshacher traut man eine solche Leistung in Kärnten zu, nur aus seinen Bildern kennen wir dieses Arbeiten mit Perspektive in diesem Ausmaß.

Auch die perspektivisch konstruierte Architektur des Himmelstores ist hinlänglich aus Görtshachers Tafeln bekannt, auch die dabei auftretenden Unsicherheiten, wie die Verzeichnung des Torbogens, aber auch die dekorative Ausstattung mit Grotteskenornamentik sowie die Verwendung von Renaissancearchitekturformen sind in Werken wie dem „Ecce Homo“ sehr ähnlich vorgebildet. Dem weit erschlossenen Raum, die Landschaft führt außerordentlich tief in den Hintergrund, steht jedoch auch ein sehr ausgeprägter Hang zur dekorativen Gestaltung der Bildfläche gegenüber. Die einzelnen Figurengruppen schieben sich in ihren Silhouetten ineinander und bilden beinahe ein *horror vacui*. Ein Gestaltungsprinzip, welches deutlich auch in der „Marienkrönung“ zu erkennen ist. Die zentrale Deesisgruppe trägt in ihrer frontalen Anordnung ebenso zur Verflächigung des Bildeindrucks bei, wie dies auch Christus, Pilatus und zum Teil auch die Schergen im „Ecce Homo-Bild“ tun.

Die Körperlichkeit der Figuren, ihre Plastizität und ihr Volumen sind Qualitäten, die aus den Tafelbildern bekannt sind, wenngleich im Fresko auch nicht so deutlich ausgeprägt. Auch die festgestellte Neigung Görtshachers, sich verschiedener Vorlagen zu bedienen, dennoch aber eine eigenständige Schöpfung daraus zu kreieren, ist uns aus der „Susannenlegende“ vertraut.

Auch die Gestaltung einzelner Figuren spricht für die Autorenschaft Görtshachers. Die Figur des hageren Christus ist zwar deutlich eine reifere Schöpfung, dennoch aber sehr eng mit jenem der Trinität der „Marienkrönung“ verwandt. Dies gilt für die Feingliedrigkeit der Gliedmaßen, aber auch für Details, wie seinen Fuß, der auf eine ident gestaltete Glaskugel gestützt ist, so daß die Zehenspitzen in Untersicht gegeben sind. Auch Maria in ihrer massiven Körperlichkeit und ihrem spürbaren Lasten am Boden in Millstatt, ist in der „Marienkrönung“, aber auch in der knienden Susanna ähnlich empfunden. Auch das weiche, wellig herabfallende Haar, die etwas zu großen Hände und die zu langen, über die Handrücken vorragenden Ärmel sind weitere Berührungspunkte.

Auch die reifen Gesichtszüge, die fernab von gotisch, stilisierten Idealen liegen, sind, obgleich nicht verwechselbar ähnlich, den Frauen gemein. Aber auch die Gestaltung der beiden Regenbogen in ihrer Abfolge von Rot, Weiß und Grün, wobei die Farben nicht ineinander verlaufen, soweit auch in Thörl und St. Lorenzen ident, darüber hinaus aber noch die schmalen violetten Randstreifen, die ebenso in der „Marienkrönung“ vorgebildet sind. Es gibt also sowohl stilistische, als auch motivische Übereinstimmungen.

Als aufschlußreich erweist sich auch eine Betrachtung der Vorzeichnung an der Kirchenfassade und ein Vergleich mit dem ausgeführten Fresko. Sehr deutlich sind die in einem Punkt zusammenlaufenden Fluchtlinien zu erkennen, welchen die gesamte Komposition unterworfen ist. Das den Ziegelbauten der Tafeln vollkommen entsprechende Himmelstor endet in der Vorzeichnung nicht in einer Balustrade, sondern ist durch drei Biforienfenster geöffnet, wie sie uns aus dem Bild des „Zwölfjährigen Jesus im Tempel“ bekannt sind. Abweichungen gegenüber der Ausführung sind auch in der Vorzeichnung der posaunblasenden Engel und in Christus selbst zu bemerken. Der Mantel ist hier noch über beide Schulter gezogen, der bartlose Christus entspricht hier noch mehr jenem der „Marienkrönung“. Der zweite Regenbogen zu Füßen Christi ist noch nicht vorhanden.

Es wird also auch in der Vorzeichnung die Hand Görtzschachers spürbar.

Dennoch, absolut harmonisch fügt sich das Fresko nicht in das Oeuvre unseres Meisters ein. Es gibt erhebliche Unterschiede in der Faltengestaltung. Verzichtet Görtzschacher in seinen frühen Bildern weitestgehend auf aufwendige Draperien, und gilt dies im Grunde auch noch für die „Susannenlegende“, wie dies im Millstatt aber auch etwa bei den Erlösten zu beobachten ist, so sind jene feinteiligen, aufwendigen Kräuselungen im aufwallenden Mantel Christi in den Tafelbildern unbekannt. Aber auch die Partien, an welchen sich die Gewänder eng an den Körper anlegen und diesen darunter, beinahe in antiker Manier, sichtbar werden lassen, zu beobachten an den Beinen Christi und den Aposteln, und die zahlreichen fein spannenden Faltenbahnen sind Neuerungen gegenüber den Tafelbildern. Die Gewänder der Engel, die mit ihren runden Köpfen und Backen zu „Putti“ nach italienischen Vorbildern geworden sind, unterscheiden sich grundsätzlich von jenen der „Marienkrönung“. Die Kleider sind kleinteiliger gefältelt, beinahe plissiert, in der Mitte gebunden und voluminös aufgebläht. Unzweifelhaft sind italienische Anregungen dafür verantwortlich, und es sind hier wohl paduanische Vergleichsbeispiel aus dem Umkreis Mantegnas am treffendsten anzuführen. Doch diese Motive sind sehr rasch durch graphische Blätter im Norden bekanntgeworden, viele Meister der Donauschule bedienen sich sehr deutlich dieser Vorlagen, doch eigentlich gilt dies für die gesamte süddeutsche Malerei, die diese Anregungen aufnimmt, weiterverarbeitet und so auch zum wichtigen Mittler wird. Auch in Millstatt ist eine Anregung aus dieser Richtung (Süddeutschland) stark spürbar. Dies gilt auch für die reiche Farbigkeit und das Changieren, daß für Görtzschacher durchaus ungewöhnlich ist.

Die vielen Unstimmigkeiten lassen Zweifel hinsichtlich einer Zuschreibung an Görtzschacher bestehen, doch neben formalen Details sind es vor allem die Komposition, die Raumgestaltung, die Perspektive, bedingt auch die Körperlichkeit, die dieses Werk an Görtzschachers Kunst binden.

In Millstatt befand sich direkt unter dem Weltgericht ein zweites Fresko, Christus am Ölberg, es ist sehr stark beschädigt, dennoch läßt es dieselbe Hand erkennen wie im Weltgericht.

Weltgericht, St. Daniel

Bleiben wir beim Thema Weltgericht.

Ein Fresko dieses Themas befindet sich auch in St. Daniel im Gailtal. Es wird eigentlich von keinem Autor sonst Görtschacher zugeschrieben, alleine im Dehio Handbuch wird es als solches ausgewiesen.²⁵

Aufbau, Figurengruppen, die architektonische Rahmung und nicht zuletzt auch die Farbigkeit rücken dieses stark zerstörte Fresko eng an das Millstätter Weltgericht. Dennoch kann kein Zweifel darüber bestehen, daß dieses Fresko nicht Görtschacher zuzuschreiben ist. Der Personenstil dieses Meisters hebt sich doch zu deutlich von Görtschacher ab. Die Gesichter sind, obgleich manche Physiognomien sehr verwandt gegeben sind, deutlich kantiger und schärfer gezeichnet, die schmalen, schlitzförmigen Augen, die spitzen Nasen und die zum Teil beinahe karikierende Übertreibung von Falten im Gesicht sind deutlich unterscheidbar. Obgleich manche Figuren(-gruppen) fast wörtlich aus Millstatt übernommen zu sein scheinen, erkennt man jedoch bei einem direkten Vergleich deutlich die Schwächen des Meisters von St. Daniel. Zu sehen etwa an den Engelgruppen der beiden Werke. Die Engel in St. Daniel sind wesentlich unorganischer empfunden, ihre Gesichter wirken hart und scharf gezeichnet, dem eleganten, leichtem Schweben in ihren aufwallenden Gewändern und der leichten Staffelung schräg in den Raum, stehen ungelenk wirkende bildparallel angeordnete Engel in St. Daniel gegenüber. Dieser Vergleich soll genügen, um Görtschacher als Autor auszuschließen, außerdem sind die Apostelreihen hier noch in altertümlicher Weise in Aufsicht gegeben, obgleich das Fresko wohl nach Millstatt entstanden ist. Für Görtschacher würde dies einen undenkbbaren Rückschritt bedeuten.

Marientod, Mauthen

An der südlichen Außenwand der Kirche von Mauthen haben sich einige Fresken erhalten, die gewiß von mehreren Händen stammen. Demus und Witternigg rücken einen Teil dieser Darstellungen zumindest in die Nähe unseres Meisters, zuletzt deutet Demus jedoch die Möglichkeit einer Autorenschaft Görtschachers für den Marientod (datiert 1515) wieder an.²⁶ Barbara Kienzl folgt ihm in diesem Vorschlag nicht, leitet einzelne Motive jedoch völlig unverständlicher Weise von Tizian ab.

Die perspektivische Verkürzung der Architektur hinter der Bogenöffnung, welche sich als Mischung aus gotischen Zierformen (Krabben) und Renaissanceformen gibt, das kühn verkürzte Bett, der raumeinwärts kniende Apostel als Repossoir Figur, all das sind Parallelen zu Görtschachers Kunst. Ein genaueres Betrachten offenbart jedoch die Unterschiede. Die Gesichter in ihrer graphischen Schärfe, die Faltenbildung aber auch so manche Architekturform weichen zu sehr von Görtschacher ab. Das Fresko in Mauthen zeigt einen durch-

²⁵ Dehio-Handbuch Kärnten, Wien 1981, 2. Aufl., S. 523.

²⁶ O. Demus, Die spätgotischen Altäre Kärntens, Klagenfurt, 1991, S. 728.

aus modernen aufgeschlossenen Maler, der künstlerisch mit Süddeutschland in Kontakt stand, aber auch Tiroler Einflüsse zu verarbeiten wußte. Die spezifische Darstellung der Architektur und der Figuren, besonders der Gesichter, bindet diesen Marienbildhauer eng an das zuvor besprochene Weltgericht von St. Daniel, so daß wohl ein gemeinsamer Meister vermutet werden darf.

Christophorus, Kaning, St. Radegund, Möderndorf, Feistritz/Drau

Seit 1934 ist durch Demus auch eine Reihe von Christophorusdarstellungen mit Götschacher in Verbindung gebracht worden. Er nimmt im Zuge der Aufdeckung eines Christophorusfreskos in Kaning ob Radenthein auch eine Zuordnung der Fresken gleichen Themas in St. Radegund im Lesachtal und Möderndorf im Gailtal vor.²⁷ Witternigg bestätigt diese Zuschreibung und nimmt ein weiteres Christophorusfresko in Maria am Bichl in Feistritz im Drautal hinzu.²⁸ Kienzl lehnt Kaning ab, sieht aber im Fresko von Möderndorf doch die Möglichkeit eines Werkes Götschachers.²⁹

Typus, gemalte architektonische Rahmung und Farbigkeit verbinden die vier Darstellungen untereinander, aber auch mit Millstatt. Unschwer zu erkennen sind jedoch auch die nicht geringfügigen stilistischen Unterschiede untereinander. Jeweils zwei Darstellungen stehen einander näher, einerseits Kaning und St. Radegund, andererseits Möderndorf und Feistritz.

Die Darstellung in Kaning folgt dem Typus des alten bärtigen Christophorus. Seine etwas derben Gesichtszüge passen zum stämmigen, voluminösen, kompakten Körperbau. Letztlich steht hinter dieser Figur wohl ein Vorbild Dürers. Der Christophorus an der Kirche St. Lorenzen ist unzweifelhaft von derselben Hand. Hier ist er jedoch jugendlicher gegeben, seine Körperhaltung wirkt insgesamt entspannter, das Gesicht freundlicher. Die Kleidung ist sehr ähnlich gegeben, die Faltenbildung hat jedoch zugenommen. Der Mantel bauscht sich vor der Brust zu voluminösen Faltenbahnen auf. St. Lorenzen dürfte wohl etwas jünger sein. Beiden Figuren haftet jedoch eine gewisse Grobschlächtigkeit an. Ihre kompakten Volumina entwickeln sich in den Raum, sie finden jedoch problemlos mit dem von der architektonischen Rahmung vorgegebenen Bildfeld ihr Auslangen.

Nicht so in Möderndorf und Feistritz.

Die beiden Figuren plustern sich förmlich vor dem Betrachter auf, ihre Kleidung wirkt wie aufgespannt, und sie sprengen auch ihr Bildfeld, seitlich werden sie vom Rahmen überschritten. Beide Riesen folgen einem jugendlichen Typus, die Gesichter sind bartlos. Sie wirken eher breit und flach, sind weniger charakterisiert und eine stärkere Modellierung ist nicht zu erkennen. Dies gilt auch für die gesamte Figur. Die enorme Entwicklung in die Breite läßt sie sehr flach wirken. Das Faltenrelief in Möderndorf und Feistritz ist flacher, weniger kleinteilig, der Künstler neigt zu großflächigen, vom Körper aufflatternden Gewandpartien, während die Mäntel in Kaning und St. Radegund doch kompakter am Körper anliegen und aufwendig in voluminösen Falten gelegt werden.

Der Christophorus in Feistritz weist nicht mehr diese strenge Frontalität wie in Möderndorf auf, er wendet seinen Kopf zum Jesuskind, welches diese Bewe-

²⁷ O. Demus, Kaning, Christophorusfresko, in: Carinthia I, 1934, S. 116ff.

²⁸ M. Witternigg, Urban Götschacher und seine Stellung in Kärnten, Diss. Wien, 1940, S. 84ff.

²⁹ B. Kienzl, W. Deuer, Renaissance in Kärnten, Klagenfurt, 1996, S. 97f.

gung erwidert. Die Figurengruppe wirkt dadurch gelöster. Eine geringe Zunahme der Plastizität ist ebenso zu bemerken. Dennoch, Gesichtstypus, Kleidung, aber auch stilistische Gemeinsamkeiten binden auch diese beiden Figuren zusammen.

Trotz aller stilistischen Unterschiede sind die vier Darstellungen dennoch nicht völlig unverwandt, trotzdem wird man die Möglichkeit zweier verschiedener Hände nicht ausschließen können, zumal zu überlegen ist, ob die zeitliche Differenz zwischen den Werken tatsächlich so groß ist, wie Witternigg vermutet, um die doch erheblichen Unterschiede zu erklären. Man wird wohl kaum vor 1515 gehen können und spätestens 1525 etwa für Feistritz annehmen dürfen.

Es stellt sich nun die Frage nach den Beziehungen zu Görttschachers Werk. Ist man in dieses eingesehen, so kann man in allen vier Christophorusdarstellungen Qualitäten erkennen, die an Görttschacher gemahnen. Es sind dies Gesichtstypen, Körperlichkeit, Modellierung, Faltengestaltung, aber auch die Farbigkeit, freilich nicht alle diese Qualitäten kommen gleichwohl in allen Beispielen vor.

Geht man jedoch einzig von den vier gesicherten Tafelbildern als Grundlage aus, so kann eine Zuordnung dieser Wandgemälde an Görttschacher wohl nicht erfolgen. Man muß schon das Millstätter Weltgericht als Verbindungsglied heranziehen, und hier scheinen sich die Gesichter von Möderndorf und Feistritz in Millstatt leichter unterbringen zu lassen, als jene von Kaning und St. Radegund. Auch Gewandpartien finden ihre Parallelen.

Der Kaninger Christophorus, vorallem sein Gesicht, ist schwer mit Görttschacher in Einklang zu bringen, hier und in St. Radegund sind es schon eher die Faltenmotive, die kleinteiligen voluminösen Knautschungen im vor die Brust gezogenen Mantel kombiniert mit den langgezogenen Faltenbahnen, die in Millstatt verwandt im Mantel Christi erscheinen.

Vollkommen überzeugen kann jedoch keines der Christophorusbilder. Möderndorf und Feistritz scheinen Görttschacher zwar näher zu stehen, sie als eigenhändig zu bezeichnen, scheint aber, ob so mancher Ungereimtheiten, doch gewagt. Ginge man, wie bereits gesagt, einzig von den Tafelbildern aus, fiel eine Ablehnung nicht schwer, nimmt man jedoch Millstatt hinzu, so kann man eine Beteiligung des Meisters eher noch für Möderndorf und Feistritz nicht völlig ausschließen, zumal dort die architektonische Umrahmung auch sicherer dargestellt wirkt und auch auf einen Fluchtpunkt hin konstruiert ist, der nicht in der Bildmitte zu liegen kommt. Dadurch stellt sich eher ein Eindruck einer architektonischen Nische ein, nicht wie in Kaning und St. Radegund, wo die Rahmung eigentlich nur dekorativen Ansprüchen genügt. An den intelligenten Aufbau in Millstatt reichen jedoch auch Möderndorf und Feistritz nicht heran. Es bleibt auch zu bedenken, daß auch Millstatt, wie ausgeführt, in manchen Gesichtstypen und in der Faltenbildung nur schwer mit den Tafelbildern in Beziehung zu setzen ist. So wird man alle vier Christophorusdarstellungen in die künstlerische Nähe Görttschachers rücken müssen, sie aber nicht in sein Oeuvre aufnehmen dürfen.

Eine Frage drängt sich in diesem Zusammenhang förmlich auf, nämlich die Frage nach einer Werkstattzugehörigkeit unseres Meisters. Das gesicherte Oeuvre des Urban Görttschacher besteht ausschließlich aus kleinformatigen Tafelbilder. Dies ist wohl der wesentlichste Grund, warum man bei der Beur-

teilung der zugeschriebenen Tafelmalerei mit weniger Schwierigkeiten zu eindeutigen Ergebnissen gelangt, als bei der Wandmalerei. Es ist nicht nur die andere Technik, sondern auch der enorme Formatunterschied der Freskomalerei zu berücksichtigen, zudem muß damit gerechnet werden, daß monumentale, umfangreiche Aufgaben die Arbeit einer organisierten Gruppe voraussetzen, also einer Werkstatt. All dies darf nicht außer Acht gelassen werden, will man Görtschachers Oeuvre auch hin zur Wandmalerei öffnen.

Das Millstätter Weltgericht ist nun ein solch monumentales Werk, für dessen Entstehung man eine Werkstatt voraussetzen möchte. Es sind zwar einzelne Details vorhanden, welche engste Beziehungen zu den gesicherten Tafeln herstellen, auch will das für einige Figuren gelingen, doch sind auch nicht unerhebliche Unterschiede zu entdecken, die nun als Stilpluralität des Meisters, als künstlerische Entwicklung interpretiert werden können, oder die aber auch auf eine andere Hand zurückzuführen sind. Der eigentlich und ausschlaggebende Grund, warum das Millstätter Fresko dennoch an Görtschacher gemahnt, ist die Anlage, die Komposition des Werkes, die auf einem alten traditionellen Darstellungstypus basierend, dennoch Innovatives verrät. Nach einer solchen charakteristischen Anlage sucht man in den Christophorusdarstellungen vergebens. Wir haben bereits festgestellt, daß Görtschacher leichter in der Darstellung von Architektur, Raum und Plastizität zu erfassen ist als im Figurentypus. Ist es möglich, daß die Christophorusfresken einem oder mehreren Mitarbeitern zuzuschreiben sind, welche auch am Millstätter Weltgericht beteiligt waren?

Die Frage kann letztlich wohl kaum beantwortet werden, doch spricht Manches für die Existenz eines größeren Werkstattverbandes.

Villach weist ja eine bedeutende Werkstatttradition auf, die über mehrere Generationen hinweg zu verfolgen ist. In den ersten Jahrzehnten des 16. Jh. sind eine ganze Reihe von Künstlerpersönlichkeiten festzustellen, welche zwar viele nicht namentlich bekannt sind, doch durch ihre Werke faßbar werden. Urban Görtschacher zeigt sich bei all seinen Schwächen, die ihn sicher nicht zu einem erstrangigen Maler machen, vor allem in seinen frühen Bildern, dennoch vielfach innovativer und moderner als seine Kollegen, doch sind auch diese zu durchaus qualitätvollen Werken im Stande. Es ist nicht wahrscheinlich, daß sie alle vollkommen unabhängig voneinander arbeiteten, vielmehr wird oftmals eine Zusammenarbeit in einer Werkstatt anzunehmen sein. Die jüngere Hauptwerkstatt des Meisters Heinrich könnte eine solche sein, für sie arbeiteten der Meister von Flitschl, der Meister des Kleinkirchheimer Katharinenaltars, der Wöllaner Meister, zumindest zeitweise der oder die Meister der Möderndorfer Altäre und weitere, wie Demus feststellte. Vielleicht auch Görtschacher.

Äußerer Beleg für eine Zusammenarbeit ist das Verwenden ein und desselben Brokatmusters auf Tafeln der verschiedensten Künstler. So finden sich idente Preßbrokatgoldgründe in der Predella des Kleinkirchheimer Katharinenaltars, in zwei Predellenflügel aus Viktring desselben Meisters, aber auch in den Altären von Möderndorf. Auf dieselbe Vorlage ist jedoch auch die Musterung der beiden gemalten Goldbrokatkaseln der beiden Ältesten in der „Susannenlegende“ Görtschachers zurückzuführen. Eben dieses Muster findet sich auch ident auf dem Mantel des Kaisers auf der Treppe der Erlösten im Millstätter Weltgericht, sowie im Gewand des Christophorus und als Hintergrund des Michaelbildes des Bildstockes von St. Stefan. Auch lassen sich vollkommen idente Musterungen, auch in gleicher Farbigkeit, in weiteren Figuren des Mill-

stätter Weltgerichtetes und den Christophorusdarstellungen von Möderndorf und Feistritz finden, es gäbe noch weitere Parallelen aufzuzählen.

Will man für all diese Werke nicht denselben Meister verantwortlich machen, und dies ist gewiß nicht möglich, so ist die Annahme einer Werkstatt, innerhalb der die Goldgründe gefertigt bzw. die Vorlagen für die gemalten Musterungen weitergegeben wurden, sehr wahrscheinlich. Vielleicht ist auch in der Freskomalerei eine Spezialisierung eines Mitarbeiters denkbar, welcher rein ornamentale Malaufgaben zu erfüllen hatte. So sind in allen besprochenen Beispielen der Freskomalerei dieselben Brokatmuster gleichartig in einem zweiten Arbeitsgang (wahrscheinlich secco) ohne auf das Faltenrelief der Gewänder Rücksicht zu nehmen, flach, wohl mittels Schablonen aufgetragen. Die Kleidung und damit der Träger erfahren zwar eine repräsentative Steigerung, der Figur wird dadurch jedoch auch wieder viel an Volumen und Plastizität genommen.

Sollte tatsächlich ein einziger Maler für die Brokatmusterung der verschiedenen Fresken verantwortlich sein, so ist dies wohl nur innerhalb einer Werkstatt denkbar.

Welche Stellung hatte nun Görtzschacher in einer solchen möglichen Werkstatt eingenommen? Stand sie unter seiner Leitung, oder war er nur ein Maler unter vielen. Die Tatsache, daß den Leistungen Görtzschachers auf dem Gebiet der Perspektive und der Architekturdarstellung im Grunde keine direkte Nachfolge beschieden war, und daß sie sich nicht spürbar in den Werken einer möglichen eigenen Werkstatt niederschlugen, lassen die Vermutung zu, daß Görtzschacher nicht dominierendes Haupt, sondern höchstens ein Mitarbeiter, vielleicht auch nur temporär, einer solchen war und gemeinsam mit anderen für diese arbeitete, ohne daß sein Individualismus aufgegeben werden mußte. Sein gesichertes Werk, wohl ausschließlich Einzeltafeln und daher nicht aus größerem Zusammenhang gerissen, läßt zudem nicht auf eine Werkstatttätigkeit schließen.

Die Brauttruhen der Paola Gonzaga

Daniela Gregori

In einem Brief von 1852 an das k.u.k. Finanzministerium ersucht Gottfried Freiherr von Ankershofen im Namen des Geschichtsvereins um Überlassung einiger mittelalterlicher kunstgeschichtlicher Denkmäler von unbedeutendem Kunstwert, aber von genug historischem Interesse, so daß sie vor dem gänzlichen Zugrundegehen geschützt werden sollten. Namentlich handelte es sich um Basreliefs aus Gips und einige Gemälde, die in der k.u.k. Staatsdomäne in Millstatt aufbewahrt wurden und der Zerstörung durch Feuchtigkeit und Witterungseinflüsse nicht mehr standzuhalten drohten.¹ Diesem Ansuchen wurde ohne weiters Folge geleistet und so befinden sich die beiden gipsernen Basreliefs seit 1852 in Klagenfurt. Kaum wartet man 1 1/2 Jahrhunderte, so wurde die Restaurierung der beiden Reliefs, die in den letzten Jahren durch extreme klimatische Schwankungen noch mehr in Mitleidenschaft gezogen wurden, bereits 1996 in Angriff genommen und sind bis heute noch im Gange.

Da ich kein Restaurator sondern Kunsthistoriker bin, möchte ich nur kurz über den bisherigen Fortgang der Restaurierungsarbeiten und die daraus resultierenden Erkenntnisse referieren.

Neben alten Schäden an den Reliefs, wie dem Fehlen plastischer Formungen an Teilen von Figuren und dem Holzwurmbefall an den geschnitzten, vergoldeten Rahmungen, kam es in den letzten Jahren aufgrund von Klimaschwankungen zur Blasenbildung am gemalten Hintergrund bzw. zu teilweise stark klaffenden Rissen in den plastischen Stellen. Wie das Bundesdenkmalamt bereits 1982 in einem Laborbericht feststellte, reagiert die Modelliermasse, die aus Bologneser Kreide und etwas Leim besteht, auf klimatische Schwankungen höchst empfindlich und sensibel. Noch vor dem Transport nach Wien in die Werkstätten des Bundesdenkmalamtes wurden die beschädigten Stellen mit Japanpapier fixiert. Nach der Festigung der größtenteils aufgebrochenen Blasen und Schließung der Risse wurden die Reliefs gereinigt, an einer Stelle wurde bereits versucht, einen geschlossenen Riß mit Farbe auszubessern, jedoch in einer Art und Weise, daß der Eingriff nachvollziehbar bleibt. Geplante Röntgenaufnahmen sollen weiteren Aufschluß über die Reliefs geben. Die Technik der Werke läßt sich an einer Fehlstelle aus früherer Zeit gut erkennen: Nach der Vorzeichnung auf die Tafel werden breilköpfige Nägel in das Holz geschlagen, die der Stuck-Modelliermasse nach dem Trocknen den nötigen Halt geben. Danach werden die Figuren be- der Hintergrund gemalt.

Die Reinigung der Reliefs brachte nicht nur eine andere Farbigkeit, sondern auch eine Unzahl an kleinen bis dato kaum erkennbaren Details zum Vorschein. Als Beispiele wären hier die Zähne im Mund eines Kriegers, einzeln gemalte Pferdehaare, die Schatten von Kieselsteinen oder die feingemalten Architekturversatzstücke im Hintergrund zu nennen. Was dies für die weitere kunsthistorische Beurteilung der Reliefs bedeutet, wird noch zu klären sein. Für

¹ Robert Eisler, Die Hochzeitstruhen der letzten Gräfin von Görz; in: Jahrbuch der k.u.k. Zentralkommission, Bd.3/2, 1905; S. 89.

die weitere Bearbeitung und Erforschung erscheint den Restauratoren des Bundesdenkmalamtes jedoch eine eingehende Betrachtung der restlichen, noch erhaltenen Truhenteile erforderlich.

1905 nahm sich Robert Eisler erstmals ausführlich in einem Aufsatz im Jahrbuch der k.u.k. Zentralkommission der beiden Reliefs an und erkannte deren Bedeutung und Wert.² Sein vorerst gehegter Verdacht, es dürfte sich bei den beiden Tafeln um Supraporten oder Kaminfriese handeln, konnte wegen deren Größe (67 x 212 cm), Stil bzw. deren inhaltlicher Zusammengehörigkeit verworfen werden. Die Vermutung, die beiden Reliefs wären die vorderen Seitenwände eines Prachtcassone-Paares, bestätigte sich auf das vortrefflichste als man einen Zusammenhang mit einer in Millstatt verbliebenen Truhe herstellte, an deren einen Schmalseite das Wappen der Gonzaga zu erkennen ist. Trotz des leider weniger guten Zustandes der Truhe ist es ein Leichtes sich vorzustellen, welch Prachtexemplar dieser Cassone einst gewesen sein muß. Die Basis bildet gleich dem Sockel der Traiansäule, ein mit Bändern umwundener Lorbeerkranz, darüber nach einem Blattfries eine starke Platte und darüber wiederum ein vorkragendes Gesims. Das Wappen wird an den beiden Seiten von Akanthusvoluten flankiert, darüber ein Gesims aus stilisierten Akanthusblättern und ein langgezogenes Perlstabfries. Die Akanthusvoluten und das nach oben hin abschließende Gesims finden sich auch auf den beiden Panelen im Landesmuseum, so daß, würde man eine der beiden Tafeln einfügen, das Gesims rundumlaufen würde. Der Scheitel des Truhendeckels ist gleich einem geflochtenen Tau gebildet, von dessen Seiten zwei Blattreihen ausgehen. Die Enden des Seiles sind samt Blättern eingerollt. Die Schräge des Deckels ist mit Kränzen und flatternden Bändern geschmückt, den ebenen Rand des Deckels ziert eine wunderbare Ranke, die aus Rosetten, Spiralen, und zweierlei Blattwerk zusammengesetzt ist. Eben dieses Wappen der Gonzaga, vier schwarze Adler auf weißem Grund, begleitet von einem rotem Kreuz durften die Gonzaga seit 1433 führen, ihr früheres Wappen behielten sie, wie auch auf der Truhe gezeigt, als Herzschild. Es findet sich auch als Schlußstein im Netzrippengewölbe der Stiftskirche von Millstatt gleich neben dem Wappen der Grafen von Görz und Tirol. Der einzige, der dieses Wappen am Ende des 15. Jahrhunderts führen durfte, war Leonhard, der letzte Graf von Görz, mit Paola Gonzaga, der fünften Tochter Ludovicos verheiratet.³ Paola war für ihn zweite Wahl, interessierte er sich doch eigentlich für Paolas ältere Schwester Barbara, die jedoch bereits 1474 mit Graf Eberhard im Bart, aus dem Hause Württemberg verheiratet wurde. Eine Per-procura-Trauung Paolas fand am 16. Juli 1476 im Dom zu Mantua statt, die eigentliche Hochzeit wurde erst am 15. November 1478 in der Pfarrkirche von Bozen nachgetragen. Es scheint, so will es jedenfalls die Literatur, daß diese Ehe zwischen Leonhard und Paola keine glückliche gewesen ist und von ständigen Geldnöten überschattet war. Jedenfalls kehrte Paola bereits 1480 für einige Zeit nach Mantua zurück und denkt, wie es der Chronist der Gonzaga verzeichnet, vorerst nicht an eine Rückkehr zu ihrem Gemahl. In den görzischen Urkunden, in denen der Name Paulas ohnehin nur selten vorkommt, findet sich 1495 die Eintragung, daß Leonhard und Paula vom Dogen Agostino Barbarigo ein Geleit und einen Passbrief zur Reise nach Abano erhalten, woraus man schließen kann, daß Paola erkrankt ist. 1496 dürfte sie

² op.cit. S. 92.

³ Zur Biographie Paola Gonzagas: siehe Eisler op. cit. S. 114ff.

verstorben sein, denn im Archiv in Mantua sind die Akten betreffend der Rückforderung ihrer Mitgift aufbewahrt. Leonhard verwendete jedoch den reichen Brautschatz der Prinzessin zu einer Stiftung an den Georgsritterorden in Millstatt, wodurch sich das gonzagasche Wappen im Netzgewölbe erklären läßt. Wie umfangreich die Heiratsausstattung Paulas war⁴ läßt sich an dem Inventar ermessen, welches sie 1478 zusammenstellte. Nach all dem Hausrat, Schmuck, Gewändern und Kunstwerken heißt es: "Item zwo große truhnen von helfandbein, ausgeschnitzt mit triumphn und wapn des haus zu Mantua. Item zwo große truhn, gemalt mit des trojanischen kaiser historien, sind wohl auch übergoldet. Item vier große Truhnen supra (auf russen zu fueren, in Rom gemacht), gemalt mit gruen, mit den wagen des Haus zu Mantua." Mit den ersten beiden Truhnen ist jenes mit Elfenbeinreliefs geschmückte Cassone-Paar gemeint, welches seit Anfang des 17. Jahrhunderts in der Jesuitenkirche in Graz steht. Mit den zweitgenannten Truhnen sind demnach wohl unsere beiden gemeint, wobei sich bei dem Motiv auf den Reliefs ein Übertragungsfehler eingeschlichen haben dürfte, aus den "traianischen Kaiser historien" wurden "trojanische". Im Gegensatz zu den Grazer Truhnen, bei denen ausdrücklich verzeichnet ist, sie tragen die Wappen des Hauses Gonzaga, wird bei der Millstätter Truhe bedauerlicherweise nichts erwähnt. Die zweite Seitenansicht der verbliebenen Truhe ist nämlich leider nicht erhalten, was für eine genaue Datierung notwendig wäre. Für den Fall, die Truhnen wären als Hochzeitstruhnen angefertigt worden, müsste an der Fehlstelle das Wappen von Leonhard gemalt sein, was die Datierung auf den Zeitraum von 1476, dem Abschluß der Hochzeitsverhandlungen, und 1478, Paulas endgültigem Eintreffen auf Schloß Bruck bei Lienz einschränken ließe. Andernfalls wäre theoretisch, nicht jedoch stilistisch, eine Datierung ab 1433, dem Zeitpunkt, ab dem die Gonzaga das Wappen in dieser Form führten, möglich.

Die Truhe, ital. cassa oder cassone ist eines der wichtigsten Möbel der Renaissance. Da die Truhnen an die Wand gerückt werden, stehen nur drei Seiten zur Ausschmückung frei, oft sind die Frontseiten mit bildlichen Darstellungen, die Seiten mit Wappen verziert. Die kostbarste unter den Truhnen ist die Brauttruhe aus reichem Haus. In der Regel bildeten zwei Cassoni ein Pendant, die Paare entsprechen sich, korrespondieren mit- oder gegeneinander.

Auch die beiden Brauttruhnen der Paola Gonzaga bilden ein Paar, gezeigt wird Trajans gerechtes Urteil. Die gesamte Legende ist in vier Szenen dargestellt und so aufgeteilt, daß sie - wie bereits erwähnt - oftmals bei Cassone Paaren ein Pendant bilden. In diesem Falle könnte man sie mit den Schlagworten "Schuld und Sühne" oder "Unrecht und Gerechtigkeit" bezeichnen.

Folgend die Legende:

Als der Kaiser Trajan mit seinem Heer von Rom nach Asien aufbricht, reitet ein Soldat ein Kind nieder. Die Mutter des getöteten Kindes, eine Witwe, fordert den Kaiser auf, bevor er weiterzieht, Recht zu sprechen. Wie sich dabei herausstellt, handelt es sich bei dem Schuldigen um den Sohn des Kaisers. Doch als Trajan seinen eigenen Sohn zum Tode verurteilt und das Urteil sogleich vollstreckt werden soll, bittet die Witwe, den kaiserlichen Erben an Sohnes statt annehmen zu können.

⁴ Vollständiges Inventar bei Eisler im Anhang.

Im ersten Relief ist nur die Szene des Niederreitens, auf dem zweiten die Anklage, das Urteil und das durchaus positive Ende der Geschichte abgebildet. Das Relief I zeigt demnach nur einen Zeitpunkt, im Gegensatz zu dem Relief II, in dem drei verschiedenen Szenen von links nach rechts additiv aneinandergereiht werden.

Durch die Bewegung des Frieses in Leserichtung und die Verschiebung der Kulisse im Hintergrund wird ein Früher und Später, also die Reihenfolge der beiden Cassoni deutlich, oder wie Arnulf Rohsmann es nennt, "ein raumzeitlicher Verlauf vorgezeichnet".⁵ Beim Vergleich des Hintergrundprospektes der beiden Tafeln fällt auf, daß das letzte Drittel des ersten Reliefs mit dem ersten Drittel des zweiten kongruent ist, so daß die Truhen nebeneinandergestellt zumindest teilweise kein räumliches Nebeneinander, wohl aber ein temporäres Hintereinander ergeben, dem Hintergrund somit eine Bedeutung in der Darstellung von Zeit beizumessen ist. Dieser verschobene Raumprospekt zeigt dem Betrachter, daß zwischen den beiden Reliefs nur kurze Zeit vergangen ist, es dauert sozusagen ein Drittel des Hintergrundes, bis die Witwe zum Kaiser vorgedrungen und der Zug zum Stillstand geraten ist. In der Art der Erzählweise ist Relief I der "komplettierenden" oder auch "distinguierenden" zuzuordnen, Relief II hingegen der, wie Wickhoff sie am Beispiel der Trajanssäule nennt, "kontinuierenden".⁶

Ungefähr die Hälfte aller Cassone-Stoffe, von Petrarca, Boccaccio oder Dante überliefert, aus der Antike stammen, liegen auch die Quellen dieser Legende bei Dantes Göttlicher Komödie (Fegefeuer, 10. Gesang). Bei Dante jedoch gibt es noch keine Schuldzuweisung, wie auch die Geschichte mit der Einwilligung Trajans zur Rechtsprechung endet.

Bereits die ältesten Dantekommentatoren Jacopo della Lana, Benvenuto da Imola und Francesco da Buti erweitern die Legende, indem sie den Schuldigen als Sohn des Kaisers nennen, der vom Vater zum Tode verurteilt, von der Witwe gerettet und als Adoptivsohn angenommen wird.

Der Kommentar von Jacopo della Lana wurde 1477 in Venedig bzw. Mailand erstmals gedruckt und war demnach als die Truhen der Paola Gonzaga entstanden, brandaktuell.

Das Ende der Geschichte setzt sich aus mehreren Legendenstoffen zusammen, deren Ursprung im Orient liegt. Das Motiv der Rechtsprechung des Kaisers im Vorüberziehen ist demnach nicht römisch, sondern orientalisches. In leicht veränderter Form nämlich vor oder auf der Stadtmauer findet sich das Motiv im Alten Testament, 2. Buch der Könige 6,26ff.

Dante selbst hatte zwei Quellen, die ihm als Anregung dienten. Zum einen die Anekdotensammlung "Fiori di filosofi e di molti savi", die früher dem von Dante sehr geschätzten Brunetto Latini zugeschrieben wurde, zum anderen die Biographie Gregors des Großen. In jener findet sich eine Legende, die bald nach dem Tod Gregors (gest. 604) verfaßt und in einem St. Gallener Kodex erhalten ist. Dem Inhalt nach fällt dem Papst Gregor als er über das Forum Trajani geht, eine im christlichen Sinne schöne Tat Trajans ein und er weint in der Peterskirche darüber, daß ein so milder Fürst als Heide zu ewiger Hölle verurteilt

⁵ Arnulf Rohsmann, Manifestationsmöglichkeiten von der Zeit in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Hildesheim 1984, S. 89.

⁶ Franz Wickhoff, Römische Kunst (Die Wiener Genesis); in: Die Schriften Franz Wickhoffs; Hrsg. Max Dvorak, Band 3, Berlin 1912.

sei. In der nächsten Nacht vernimmt er eine Stimme, seine Bitte für Trajan sei erhört worden, er solle jedoch nie mehr für einen Heiden beten. In der *legenda aurea* des 13. Jahrhunderts darf Gregor für seine Fürbitte für einen Heiden zwischen zwei Strafen von Gott wählen: entweder zwei Tage länger in der Vorhölle oder sein restliches Leben Hüftschmerzen, - Gregor wählt die Hüftschmerzen.

Trajan's Milde, die auch in dieser Legende zur Sprache kommt, beruht zumindest teilweise auf einem Mißverständnis. Im 6. Jh. glaubte man auf einem Monument am Forum Trajan's einen Vorgang dargestellt zu sehen, dessen wesentlichen Zug bereits Dio Cassius von Hadrian berichtet hatte: der Kaiser trifft auf eine Frau, die eine Bitte an ihn richtet. Als der Kaiser meint, er habe keine Zeit, erwidert diese, dann solle er auch nicht regieren, worauf der Kaiser ihr Gehör schenkt. Diese Darstellung findet sich häufig auf Münzen oder Reliefs von Triumphbögen, wobei die Frau die Personifikation einer Provinz oder eines besiegten Landes darstellt. Im Mittelalter wird diese Allegorie mißverstanden, die Reste römischer Triumphalplastik werden im Sinne der christlichen Nächstenliebe gedeutet.

Wir begegnen hier einem Stoff, der nicht nur wegen seiner, dem Zeitgeist entsprechenden Beziehung zum römischen Altertum, sondern mehr noch wegen der zum Ausdruck gebrachten, als beispielhaft empfundenen Seelengröße des antiken Menschen oft von Cassone-Malern für ihre Zwecke herangezogen wurde. Auch ist mir keine weitere Interpretation dieses Themas als antiker Heerzug bekannt.

Als Vergleich möchte ich nun einige weitere Darstellungen von Trajan's gerechtem Urteil zeigen.

Auf einem Florentiner Geburts-Desco aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts werden bereits drei Szenen der Legende in einem Bild gezeigt.⁷ Im Vordergrund des Tellers liegt unter den Hufen des Schimmels, auf dem der Kaisers Sohn einherspringt, der Knabe der Witwe, die dem Reiter händeringend entgegentritt. Rechts von dieser Szene hält sie Trajan's Pferd am Zügel und fordert kniend Genugtuung vom Kaiser, der an der Spitze des Heeres Rom verläßt. Im Hintergrund auf der linken Seite der zentralen Szene geleitet die Witwe den Sohn des Kaisers, der ihr an Kindesstatt übergeben wurde, heim.

Man fand demnach diese Erzählung zur Zierde eines Desco passend, den man einer jungen Mutter zur Geburt ihres Kindes schenkte. Ein solcher Zusammenhang zwischen der Legende und Paola Gonzagas neuer Rolle als Ehefrau wäre nur dann ähnlich zu deuten, wenn Leonhard von Görz aus erster Ehe Nachkommen gehabt hätte, denen Paola eine gute Mutter hätte werden sollen. Zwar existiert im Schloß Bruck bei Lienz eine Darstellung von Paola mit einem blonden Mädchen zur Seite, doch konnte meines Wissens bis heute noch nicht geklärt werden, ob es sich dabei um ein vielleicht früh verstorbenes eigenes Kind handelt.

Etwa gleichzeitig mit dem Geburtsteller entstanden nördlich der Alpen zwischen 1432 und 1445 für das Rathaus in Brüssel Bilder mit demselben Thema. Ihr Künstler war kein geringerer als Rogier van der Weyden, doch verbrannten diese, als die Stadt 1695 beschossen wurde. Im Historischen Museum der Stadt Bern befindet sich jedoch eine Kopie des Werkes in Form eines Wand-

⁷ Trajan und die Witwe, Desco um 1440, Florenz, Conte Serristori.

teppiches. Außer der Trajanslegende sind noch die des Papstes Gregor, die mit Trajan im Zusammenhang steht, und die Herkinbald-Legende dargestellt.

Selbst der Vergleich mit einem Deckengemälde von Girolamo Mocetto -um 1500 entstanden - und einem Holzschnitt von Giovanni da Brescia von 1514 zeigt kaum Ähnlichkeiten mit unseren beiden Cassone-Tafeln.⁸ Im Gegensatz zu diesen, in ihren Gestaltungsweisen noch sehr von mittelalterlichen Vorstellungen geprägten Werken zeigen die Klagenfurter Reliefs einen starken Einfluß römisch-antiker Kunst, bzw. lassen die Reliefs eher in Verwandtschaft mit antiken Triumphzügen treten. Eine Innovation an unseren Darstellungen stellt auch das Selbstbewußtsein der Witwe dar, die nicht mehr demütig kniend um Rechtsprechung bittet, vielmehr stehend vehement ihr Recht fordert.

Nicht nur in der Gesamtkonzeption der beiden Tafeln, sondern auch in der Art der Gestaltung einzelner Figuren bzw. Figurengruppen läßt sich eine Auseinandersetzung des entwerfenden Künstlers mit römischen Werken des 2.Jh. nach Chr. erkennen. Dafür sprechen authentisch wiedergegebene Details wie Krieger, deren Köpfe mit Tierfellen bedeckt sind, reitende Tubabläser, oder der reitende bzw. rechtsprechende Kaiser, wie er auf etlichen antiken Münzen oder Reliefs wiederzufinden ist.

Robert Eisler war es wiederum, der als erster den Vergleich mit der Dakerschlacht des Konstantinbogens brachte. Hier wurde die Hauptgruppe aus dem trajanischen Schlachtenfries mit kleineren Änderungen übernommen.⁹ Er schreibt: "Aus dem häuptlings hingesunkenen Barbaren ist durch entsprechende Verkleinerung das Kind geworden, die Dreiecksgruppe, gebildet von dem Reiter mit dem erhobenen Arm, der schrägaufsteigenden Gestalt eines zu Fuß kämpfenden Barbaren und dem Signifer hinter dem Reiter, ist fast unverändert übernommen, ebenso wie der halben Leibes aus dem Hintergrund auftauchende Reiter."

Weiters ist die Gerichtsszene des Konstantinbogens mit der Gerichtsszene auf den Truhen vergleichbar. Neben dem Kaiser, der in Haltung und Schulterüberwurf große Ähnlichkeiten aufweist, entsprechen einzelne Figuren in unmittelbarer Nähe des Herrschers einander. So erscheint der Kopf des Mannes, der im Vordergrund gestützt wird, auf den Truhenreliefs hinter dem Haupt der Witwe. Der Krieger mit der Kopfbedeckung aus einem Raubkatzenkopf erscheint auf der Truhenpaneele in der Menge über dem Kopf Trajans.

Diese von römischer Reliefkunst beeinflusste Gestaltung der Figuren weist letztendlich auch deshalb eine Verbindung zu Andrea Mantegna auf. War doch Andrea Mantegna zu dieser Zeit am Hofe zu Mantua tätig und außerdem der erste, der Figuren der Römerzeit authentisch wiedergab, weiters galt er als Kenner und Sammler antiker Münzen und Gemmen.

Zweifelsohne lassen die beiden Cassone-Reliefs einen Einfluß Mantegnas erkennen. Dies wird in der gesamten Literatur über die Truhen nie bestritten. Einzig und allein Fiocco glaubt in seiner 1937 erschienenen Mantegna-Monographie in Entwurf und Ausführung, plastischem Vordergrund und gemaltem Hintergrund "l'unghia del leone", also die Pranke des Löwens, die Hand des Meisters selbst zu sehen.¹⁰

⁸ Girolamo Mocetto, *Die Gerechtigkeit Trajans*, Deckengemälde um 1500, Paris, Musée Jacquemart André. Giovanni da Brescia, *Die Gerechtigkeit Trajans*, Holzschnitt um 1514.

⁹ Eisler, op. cit. S. 84.

¹⁰ G. Fiocco, *Mantegna*, Mailand 1937, S. 99.

Franz Hann glaubt in den Truhenreliefs ein echtes Werk Mantegnas, das unter Mithilfe der Gesellen und Farbreiber des Künstlers entstanden ist, zu erkennen. Demnach entwarf und vollendete Mantegna, die dazwischenfallenden Handgriffe führten seine Gehilfen aus. In den Gebäuden und Szenarien des Hintergrundes glaubt Hann "etwas von jener perspektivischen Meisterschaft Mantegnas" zu erkennen, "welche dieser von dem berühmten Perspektivkünstler Paulo Ucello gelernt hatte". Einen weiteren Einfluß für die Zeichenkunst und die landschaftliche Darstellung sieht er in Mantegnas Schwiegervater Jacopo Bellini.¹¹ Die Andersartigkeit des Blickwinkels - Mantegnas Wandmalereien sind meist in extremer Untersicht gegeben - begründet Hann damit, daß die Truhen durch ihre Plazierung am Boden, direkt an der Wand, einen natürlichen Augenkpunkt haben müssen.

Obgleich ich denke, daß eine ausschließliche eigenhändige Autorenschaft Mantegnas auszuschließen ist, haben die Restaurierungsarbeiten die Truhen näher an das Oeuvre des Meisters gerückt.

Hier einige kurze Vergleiche mit gesicherten Werken Andrea Mantegnas:

So ist der Hügel, der sich zu der Stadtmauer im gemalten Hintergrund anhebt, ähnlich den gerundeten Erdschollen, auf denen Christus in der Ölbergsszene des Londoner Gemäldes kniet.

Die Haltung der Witwe bei der Gerichtsszene ist vergleichbar mit der Bewegung der Muse am linken Bildrand des Parnass.

Wie beim Wiener Sebastian und dem Triumph der Tugend formt sich auch im Hintergrund des zweiten Reliefs eine Wolke zu einer Figur. Im Falle der Klagenfurter Reliefs bildet sich aus der Wolke ein Kindergesicht, das als Wind das Banner im Vordergrund zum Flattern bringt.

Auch sind die antiken Ruinen im Hintergrund, wie zum Beispiel die der Maxentiusbasilika im Hintergrund der Caesaren-Triumphe zu finden.

Jedoch die deutlichsten Analogien zeigt eine Zeichnung von Mantegna, welche sich heute in der Albertina in Wien befindet. Sie zeigt die uns bereits bekannte Szene vom Konstantinsbogen. Neben dem reitenden Krieger, der zum Sohn des Kaisers wurde, sind noch ein reitender Soldat, der zurückblickt, und ein Mann aus dem Fußvolk übernommen, welcher am linken Bildrand, frontal sichtbar, neben dem reitenden Kaiser geht.

Nachdem die Autorenschaft dieser Zeichnung außer Zweifel steht und die genaue Kenntnis antiker römischer Bauwerke auf früheren Werken verwundert, stellt sich die Frage, wie Mantegna, der literarisch bekundet erst 1488 erstmals in Rom, war zu diesen Motiven gekommen ist. Eine Antwort darauf scheint Eisler in seinem ebenfalls 1905 erschienen Aufsatz "Mantegnas frühe Werke und die römische Antike" zu geben, wenn er zu dem Ergebnis kommt, Mantegna wäre in seiner Jugend selbst in Rom gewesen, oder habe ein reichhaltiges Skizzenbuch der römischen Baudenkmäler besessen.¹² Soll ersteres der Fall sein, stehen einige Datierungen, gerade jene, die von seiner Romreise abhängig gemacht werden, auf wackeligen Beinen.

Da die Klagenfurter Reliefs, mit Ausnahme Fioccos, von den meisten Mantegna-Monographien weitestgehend unbehelligt blieben und als Werkstättenar-

¹¹ Franz Hann, Die Stuckreliefs der letzten Gräfin von Görz und die Kunst Andrea Mantegnas; in: Carinthia I (1908), S. 19ff.

¹² Robert Eisler, Mantegnas frühe Werke und die römische Antike; in: Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft, Jg. 3, Heft 6, München 1903, S. 188.

beit galten, wurde ihre Bedeutung oft leider unterschätzt. Die deutlichste Verwandtschaft zu den Klagenfurter Reliefs zeigt der Triumph Caesars, jene neun Ölgemälde Mantegnas, die sich heute in Hampton Court befinden und welche die angeblich früheste authentische Schilderung eines römischen Triumphzuges zeigen. Nun stellt sich jedoch das Problem, daß der Arbeitsbeginn Mantegnas für den Triumph Caesars mit 1484 angenommen wird, die Klagenfurter Reliefs nicht nach 1478 entstanden sein können. Somit wären die Reliefs das erste Werk der Renaissance, das einen römischen Heerzug wirklichkeitsgetreu wiedergibt.

Andrew Martindale bezieht in seinem 1979 erschienen Werk "The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna" die Truhenreliefs in seine Argumentation für eine Vordatierung der Caesar-Triumphe ein:

"Drei weitere Umstände unterstützen die Ansicht, daß der Triumphzug Caesars unter Ludovico Gonzaga (1444-1478) begonnen wurde. Der erste ist, daß 1478 Paola Gonzaga, eine Tochter Ludovicos, Richtung Norden zog, um den Grafen Leonhard von Görz zu heiraten. Unter anderem nahm sie in ihrem Gepäck zwei Cassoni mit, von denen die Schauseiten mit Reliefs geschmückt waren, die sich heute im Klagenfurter Landesmuseum befinden. Diese Stuckreliefs stellen die Geschichte von Trajans gerechtem Urteil dar; sie geben einen interessanten und glaubwürdigen Eindruck eines römisch-militärischen Zuges wieder. Eines der Probleme in der ganzen Diskussion um diese Darstellungen ist ihre zeitliche Isolation, und auf Grund des Fehlens von Vergleichsmaterial aus der Zeit um 1470 ist es schwierig, ihre Bedeutung abzuschätzen. Sie würden einen weit besseren Sinn ergeben, wenn sie zur gleichen Zeit wie die Eröffnungsphase von Mantegnas Triumphzug des Caesar entstanden wären.

Ein zweiter Grund, warum der Triumphzug des Caesar während der Zeit von 1474-78 begonnen worden sein kann, ist, daß sein Beginn dann einer Periode um 1459-65 chronologisch viel näher stehen würde, in der eine Anzahl von literarischen Schilderungen über den Ablauf von antiken Triumphzügen erschien. Zusammenhängend damit könnte das Interesse an diesen Ideen sowohl von Ludovico Gonzaga als auch von Mantegna behalten worden sein. Drittens berichtet Vasari, was wahrscheinlich eine lokale Überlieferung ist, daß der Triumphzug Caesars für Ludovico gemalt wurde. Es besteht immerhin die Möglichkeit, daß in diesem Fall die Überlieferung richtig ist."¹³

Zahlreiche Details der Architektur- und Figurengestaltung geben also den persönlichen Stil Mantegnas wieder, was das Werk in das unmittelbare Umfeld des Meisters stellt.

So verbleiben für den Entwurf der beiden Reliefs zwei Möglichkeiten: Entweder es hat für die beiden Werke Entwürfe Mantegnas gegeben, welche auch die Komposition miteinbezogen haben, oder aber die Reliefs sind ohne Beteiligung Mantegnas, jedoch unter Verwendung von Skizzen oder Motiven bereits vorhandener Werke Mantegnas entstanden. Dies war durchaus üblich, gab es doch eine Genossenschaft von Truhenmachern, die ihre Motive hier und da zusammensuchten.

Meiner Meinung nach trifft eher ersteres zu, auch wenn, solange keine Entwürfe gefunden werden, nichts auf gesichertem Boden steht. Und dann bleibt

¹³ Andrew Martindale, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna*, London 1979, S. 46. Zitat als freie Übersetzung.

noch die Frage der Ausführung offen. In der Literatur werden drei Namen genannt:

Rudolf Eisler ist der Ansicht, der Entwurf gehe aus Mantegna zurück, "der der erste war, der im großen Maße antike Kompositionen studierte und sie in seine eigenen Entwürfe verflocht". Als ausführenden Künstler nennt Eisler Luca Fancelli und vergleicht dabei die Reliefs mit einem urkundlich beglaubigten Kaminfries aus dem Gonzagaschloß Revere.¹⁴ Für Fancelli spräche die Darstellung von St. Andrea, jener Kirche also, die er nach dem Tode Albertis fertiggestellt hatte; sie findet sich auf dem ersten Relief im Hintergrund des reitenden Kaisers.

Richard Milesi sieht in der Art der Komposition und im Stil der Reliefs "ein erstes Anklingen des Themas Triumphzug im Oeuvre Mantegnas". Er ist weiters der Ansicht, daß die verlorenen Vorzeichnungen vom Meister selbst und ohne Palastprospekt im Hintergrund geplant waren. Der Hintergrund könne nur von der Hand eines bescheidenen Cassone-Gildenmalers sein, das Verhältnis der Relieffiguren sei unangenehm und auch die Farbigkeit der Stuckreliefs völlig unmantegnesk. Ein eigenhändiger Anteil Mantegnas an der Ausführung beider Cassone-Frontalwände sei nicht anzunehmen, auch die Zuschreibung der Arbeiten an Luca Fancelli scheint ihm zweifelhaft. Vielmehr glaubt er, daß der am Hof der Gonzaga tätige Münzschneider Bartolomeo Melioli die Ausführung übernommen hätte.¹⁵

Ein guter Grund für Melioli wären die vielen Profildarstellungen auf den Reliefs, die man mit Münzportraits in Verbindung bringen könnte und die Tatsache, daß dieser Münzschneider bereits bei einer Medaille mit dem Portrait Ludovicos nach Entwürfen Mantegnas gearbeitet hat.

Walther Buchowiecki stellt 1962 die Frage, ob die Cassoni für die Aussteuer der Marchesa hergestellt wurden, ob bereits vorhandene Truhen durch Auswechseln der Wappen als Brauttruhen adaptiert wurden, oder ob das Görzer Wappen, das bekanntlich nicht mehr vorhanden ist, vielleicht gar nie einen Seitenteil der Truhen geziert hat. Die Truhen könnten also schon Jahre vor der Trauung Paolas entstanden sein.¹⁶ Buchowiecki nennt als ausführenden Künstler auch einen Namen und belegt dies mit einem Brief des Malers an die Markgräfin Barbara von Brandenburg, die Mutter Paolas. So soll Marco Zoppo (1433-78) nach Entwürfen von Mantegna die Truhen hergestellt haben. Bei dem Brief vom 16. September 1462 handelt es sich um das Antwortschreiben Zoppo auf die Bestellung von einem Cassone-Paar der Barbara von Brandenburg. Auffallend ist, daß Mantegna zweimal im Brief erwähnt wird, einmal direkt, wenn es heißt "wegen der Ehre und Liebe zum Meister" und einmal in der Grußformel "Gott schütze sie und Mantegna".

1976 erfuhren Buchowieckis Theorien Entkräftigung von Lilian Armstrong.¹⁷ Buchowiecki scheint seinen Theorien selbst auch nicht ganz zu trauen, doch meint er selbst, wenn seine Arbeiten vielleicht auch einer späteren Kritik nicht standhalten, so wären wenigstens diese so bedeutenden Werke wieder einmal in den Vordergrund des Interesses gerückt worden. Weiters verleiht er der

¹⁴ Eisler, op. cit. S. 153.

¹⁵ Richard Milesi, Die Brauttruhen der Paola Gonzaga, Klagenfurt, 1954.

¹⁶ Walter Buchowiecki, Zur Meisterfrage der Gonzaga-Cassoni in Klagenfurt, in: Alte und Moderne Kunst 7, 1962.

¹⁷ Lilian Armstrong, Marco Zoppo, London New York 1976.

Hoffnung Ausdruck, daß sich die Denkmalpflege auch der Truhe in Millstatt annähme und sie vor dem weiteren Verfall schützt.
Wir hingegen hoffen, daß es bis dahin nicht wieder 1½ Jahrhunderte benötigt.

Die Fresken der Bernhardkapelle in Viktring

Martina Rom¹

Viktring (Abb. Viktring außen)

Durch die Auflösung des Zisterzienserklosters Viktring im Jahre 1786 durch Josef II. sind heute Kirche und Stift zu einem Denkmal der Zisterzienser geworden. Mauern und Steine geben Zeugnis von dem jahrhundertelangen Wirken dieses Reformordens. Das hinterlassene Erbe ist jedoch nur mehr Fragment einstiger Größe, dennoch widerspiegelt es noch heute die Spiritualität und die Bedeutung der Zisterzienser in Kärnten.

Die Besiedlung durch die burgundischen Mönche 1142 begann in einem damals unwirtlichen und einsamen Gebiet, nach der Ordensregel nahe eines Wasserverlaufes. Heute ist Viktring der Landeshauptstadt Klagenfurt inkorporiert, deren Gründung im 13. Jahrhundert sicherlich mit der Ausstrahlung dieses Klosters in Zusammenhang zu bringen ist. Nach 60-jähriger Bauzeit wurde die Klosteranlage mit der Kirche fertiggestellt und 1202 geweiht.

Der Begründer des Zisterzienserordens Bernhard von Clairvaux ist heute noch bekannt durch seine flammenden Reden und Schriften. Bekannt ist auch seine Ablehnung von allem „Überflüssigem“, nichts solle vom Gebet und der Gotteszuwendung ablenken. Vom Generalkapitel wurde dieses Gebot sogar als Verbot erlassen und wurde noch im 12. Jahrhundert von den Mönchen eingehalten, aber bereits im 13. Jahrhundert erfolgte eine Lockerung und die Ordenskirchen begannen sich den Bischofskirchen anzugleichen. Ohne diese, von Bernhard sicher nicht gebilligte Entwicklung, hätte die Stiftskirche in Viktring auf die kunsthistorisch überaus bedeutenden Glasfenster aber auch auf die Ausstattung der Bernhardkapelle verzichten müssen.

Bernhardkapelle (Abb. V: Bernhardkapelle gesamt)

Im Zuge der Innenrestaurierung im Jahre 1991 wurden im Gewölbe der Bernhardkapelle Fresken entdeckt, die Heilige, Engel und auch Evangelistensymbole zeigen. Im Laufe der vergangenen 7 Jahre wurden die Malereien, die teilweise durch eingedrungene Feuchtigkeit stark versintert sind, in mühevoller Kleinarbeit freigelegt. Heute ist bereits ein Großteil des bemalten Gewölbes zu sehen.

Die spätgotische, mit einem Netzrippengewölbe und einem kleinen Chor versehene Kapelle wurde ursprünglich in der Funktion eines Karners, also als Grablege für Äbte oder auch Stiftsangehörige, im 15. Jahrhundert erbaut. (Abb. Grabplatte) Am Figurengrabstein des Abtes Gerhardus besagt die

¹ Zur Datierung der Fresken ist heute, ein Jahr nach der Entstehung dieses Beitrages, folgendes zu sagen. Bis vor einigen Monaten war man der Meinung, daß man durch eine inschriftlich datierten Grabplatte von 1461, die sich heute in der Kapelle befindet, einen „terminus ante quem“ für die Datierung des Freskenzyklus hat. Wie es sich nun gezeigt hat, befand sich die Grabplatte ursprünglich nicht in der Bernhardkapelle, sondern im Kapitelsaal des Klosters. Somit ist auch auszuschließen, daß die Kapelle als Grablege der Äbte erbaut wurde. Die Malereien sind aus heutiger Sicht in das letzten Viertel des 16. Jahrhunderts zu datieren.

Inschrift, daß diese Abtkapelle am 12. August 1461 fertiggestellt wurde, um als seine und seiner Nachfolger Grablege zu dienen. Da anscheinend Abt Gerhard der Erbauer dieser Kapelle war, ergibt sich somit ein *terminus ante quem* für die Entstehung des Gewölbezyklus, nämlich nach 1461².

(Abb. Gesamtfresken) Die Freskenausstattung der Kapelle bezieht sich natürlich auf den Ordensgründer der Zisterzienser, auf Ordensheilige, weiters werden die vier Evangelistensymbole dargestellt, aber es werden auch Grottesken und Engel mit Spruchbändern gezeigt.

Erklärung Übersicht: (Abb. Plan)

Um einen besseren Eindruck der Freilegungsarbeiten zu bekommen, habe ich einen schematischen Plan angefertigt. Die rot gekennzeichnete Felder sind bereits vollständig freigelegt. Im rot strichlierten Feld mit der Nummer 41 wurde probeweise ein kleiner Teil eines gekrönten Männerkopfes freigelegt. Die Fresken in den grün gekennzeichneten Feldern sind größtenteils zerstört. Die weiß belassenen Felder sind leer, wurden wahrscheinlich, wie auch die Felder 6, 29 und 32 durch einen Wassereinbruch vollkommen zerstört und die blau gekennzeichneten Felder wurden noch nicht freigelegt.

Alle Felder sind nach demselben Muster gestaltet. Als Beispiel nehme ich die Darstellung des hl. Benedikts. In der Mitte des Bildfeldes wird der Oberkörper des Abgebildeten möglichst bildfüllend dargestellt. Meist wächst er aus einer Ranke, die ihre Blätter um den Körper des Abgebildeten schlängelt. Bei den Engelsdarstellungen breitet sich die Blüte nur im unteren Bereich des Bildfeldes aus, da bereits die Engelsflügel den oberen Teil ausfüllen. Teilweise wird der Oberkörper von einem Wolkenband begrenzt.

Bei den fleischigen Ranken handelt es sich um rot-gelbe oder grüne Blüten, die aus einer Ecke des Gewölbefeldes an einem grünen Stiel herauswachsen und ihre Blätter ausbreiten. An den Enden knicken die Blätter und kehren dem Betrachter ihre andersfarbige Unterseite zu.

Bis auf die Bernhardszene und die vier weiblichen Heiligen, die mit ihrem Attribut dargestellt werden, halten alle Figuren ein Spruchband in Händen auf dem mit gotischer Schrift lateinische Sentenzen wiedergegeben werden.

Alle Abgebildeten werden vor einem blauen Hintergrund dargestellt. Dominierende Farben sind Rot, ein helles Grün, ein helles Blau, Ocker, Violett, Weiß und Schwarz.

Feld 1 (Abb. Bernhard)

Dieses erste Bildfeld ist dem Gründer der Zisterzienser, dem hl. Bernhard gewidmet. Dargestellt wird hier der sogenannte Amplexus, also die Umarmung des hl. Bernhard. In der Legende des Heiligen heißt es, daß sich dem betenden Bernhard der Gekreuzigte zur Umarmung herabneigt und ihn küßt. Diese Darstellung des Amplexus kommt in Zisterzienserkirchen immer wieder vor. **(Abb. Chiaravalle)** So z. B. im Inneren des Zisterzienserklosters Chiaravalle bei Mailand. Hier befinden sich in den Rückenlehnen des Chorgestühls 44

² S. Fußnote 1.

Holzreliefbilder mit Szenen aus dem Leben des hl. Bernhard. Oder auch Amplexus (**Abb. Wettingen**) aus dem Kreuzgang von Wettingen. Die Vision Bernhards, der Gekreuzigte habe einen oder beide Arme vom Kreuz gelöst, um ihn zu umarmen, ist nur ein Fall in einer umfangreichen Reihe gleicher oder ähnlicher Visionen.

Caesarius von Heisterbach z. B. erwähnt einen Mönch Konrad, der dieses Erlebnis gehabt hat. Am bekanntesten ist aber wohl die Legende des hl. Franz von Assisi, dem sich der Herr vom Kreuz zugeneigt hat.

Hier wird der Heilige links und rechts je von einem rotgekleideten Engel flankiert, der diese Szene bewacht. Beide wachsen aus rot-gelben Ranken und halten ein Wappen in ihren Händen, wobei der linke Engel das Wappen des heiligen Bernhards hält, das auch in anderen Bernhardsdarstellungen immer wieder vorkommt. Auf dem Wappen erkennt man weiters die Bischofsmütze und in der Hand hält er den Bischofsstab. Beides bezieht sich auf die, von Bernhard abgelehnte Bischofswürde, welche ihm dreimal angeboten wurde.

Der rechte Engel trägt ebenfalls ein Wappen und in der Hand eine Fahne, auf denen beidemale dasselbe Wappen, nämlich eine Leiter dargestellt ist. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei diesem Wappen um das des Stifters der Gewölbedekoration (Zum Zeitpunkt meines Vortrages wußte ich noch nicht, welche Familie eine Leiter in ihrem Wappen trägt. Prof. Höfler machte mich darauf aufmerksam, daß die (de) Scalier eine Leiter im Wappen haben)

Feld 9 (Abb. Hl. Benedikt)

In nächster Nähe des Ordensgründers befindet sich die Darstellung des hl. Benedikt, des Gründers des Benediktinerordens, nach dessen Regeln auch die Zisterzienser leben. Benedikt wird hier ohne Attribut dargestellt, hält jedoch ein Buch in seinen Händen, auf dem sein Name geschrieben steht und wird so als der hl. Benedikt gekennzeichnet.

Dargestellt wird er als Abt mit Mitra auf dem Haupt, in seinen Händen hält er ein aufgeschlagenes Buch, das sicherlich auf seine berühmte Schrift, die „regula Benedicti“ hinweisen soll. In lateinischer Schrift steht folgendes geschrieben:

fuit vir vite venerabilis gracia benedictus et nomine. - Er war ein Mann eines ehrwürdigen Lebens, gepriesen an Gnade und dem Namen nach.

Das lateinische „benedictus“ hat hier zweierlei Bedeutung, da es sich um ein Wortspiel handelt. Einmal wird es zur Kennzeichnung des Heiligen verwendet, wird aber nicht als Name sondern mit seiner eigentlichen Bedeutung, nämlich mit gepriesen übersetzt.

Feld 10 (Abb. Hl. Leonhard)

In nächster Nähe der beiden Ordensgründer wird der hl. Leonhard, ebenfalls als Benediktinerabt dargestellt.

Leonhard wird hier, wie auch der hl. Bernhard, in einer grauen Mönchskutte und Tonsur gezeigt.

Von dem Heiligen, der von einer adeligen Familie abstammt, erzählt die Legende, daß er von Mitleid erfüllt, täglich Gefangene besucht, um ihnen Trost zu geben. Daraufhin zerspringen zahlreichen Gefangenen durch sein eigenes oder das an ihn gerichtete Gebet die Ketten. Deshalb wird auch die Kette mit Halsring und Schloß zu seinem Attribut.

Auf dem Spruchband, das sich durch seine Arme durchschlängelt, steht folgendes zu lesen:

O sante Leo(narde) libera nos a vincul repete -- Oh hl. Leonhard, befreie uns von plötzlichen Banden.

Einerseits wird hier mit dem Ausdruck „plötzliche Bande“ das Attribut Leonhards, nämlich die Kette, versinnbildlicht dargestellt, aber es bezieht sich auch auf die Bitte um Schutz vor einem plötzlichen Tod.

Feld 2 (Abb. Maria mit Kind)

Das nächste Feld zeigt die Gottesmutter Maria mit dem Christuskind auf dem Arm. Sie trägt ein blaues Kleid, darüber einen roten Umhang. In ihrer rechten Hand hält sie eine Lilie, in der anderen das Kind. Auf ihrem Haupt trägt sie, wie es der Himmelskönigin gebührt, eine Krone. Das nackte Christuskind wird, wie auch seine Mutter, von einem Heiligenschein bekrönt, hält die Weltkugel in der einen Hand, mit der anderen umfaßt es den Lilienzweig. Das weiße Schriftband besagt folgendes:

sicut lilium inter spinas sicut exaltat sum -- Wie die Lilie unter den Dornen bin ich erhöht.

Auch hier bezieht sich der Inhalt des Spruchbandes auf das Dargestellte. „Wie die Lilie unter den Dornen...“ betrachtet man das Bild genauer, erkennt man, daß im unteren Teil des Bildes ein weißes Dornengewächs gezeigt wird, aus dem eine Lilie wächst. Und ebenso, wie diese weiße Lilie aus den Dornen wächst, wächst auch Maria unter allen Frauen hervor, sie soll also als Lilie unter den Frauen erkannt werden.

Felder 11 u. 12 (Abb. Paulus, dann Petrus)

Die angrenzenden Felder werden von den beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus eingenommen.

Paulus ist in ein grünes Gewand gekleidet, hält sein Attribut, das Schwert in der linken Hand, mit der rechten umfaßt er das Schriftband.

Schon sehr früh erhält Paulus in der bildenden Kunst ausgeprägte individuelle Züge, nämlich Glatze und Kinnbart sowie ein auffallendes Profil mit langer oder gebogener Nase. Das Inschriftband besagt folgendes:

St (für sancte) paule gencium doctor – Hl. Paulus, Lehrer der Völker.

Die Inschrift bezieht sich wiederum auf die Person des Paulus, der ja auch als Völkerapostel bezeichnet wird, was die Inschrift erklärt.

(Abb. Petrus) Das Feld Nummer 12 zeigt den Apostel Petrus.

In der bildenden Kunst entstand, ebenso wie bei Paulus schon sehr früh ein fester Darstellungstypus. Ab der Mitte des 4. Jahrhunderts wird er durch breite, fast derbe Gesichtszüge, Kahlköpfigkeit und einen kurzen, dichten Bart charakterisiert. Als individuelles Attribut erhält er den Schlüssel.

Hier wird er in einem blauem Kleid mit violetter Umhang dargestellt, auf dem Kopf die mit drei Kronreifen umwundene Tiara. In der rechten Hand trägt er sein Symbol, den Schlüssel, mit der anderen hält er das Inschriftband, auf dem folgendes zu lesen steht:

Petre summe christi pastor – Petrus, oberster Hirte Christi

Nach der Lehre der katholischen Kirche gründet sich das Papsttum auf das Jesuswort von „Petrus als Fels der Kirche“. Die Päpste sind als römische Bischöfe Nachfolger des Apostels Petrus. Dahingehend wird er auch hier als der oberste Hirte Christi bezeichnet.

Feld 3, 4, 13, 14 (Abb. Vier Evangelistensymbole zusammen)

Die nächsten vier Felder nehmen die Mitte des Gewölbes ein und zeigen die vier Evangelistensymbole.

(Abb. Engel des Matthäus) Beginnend mit dem Engel des Matthäus. Die Schriftrolle zeichnet ihn mit folgenden Worten als Engel des hl. Matthäus aus:

iniciu sancti ewangely secundu mathe – Anfang des Evangeliums nach Matthäus

(Abb. Adler des Johannes) Das nächste Feld zeigt den Adler des Johannes. Der das gesamte Bildfeld beherrschende Adler wird mit zur Seite zeigendem Haupt und offenem Schnabel dargestellt. Mit seinen riesigen Klauen beschwert er das Inschriftband.

iniciu sancti ewangely secundu johannu – Anfang des hl. Evangeliums nach Johannes

(Abb. Stier des Lukas) Das nächste Symbol (F. 13) ist der Stier des Lukas. Das mit goldgelben Fell dargestellte Tier ist beflügelt und hält das Inschriftband zwischen den beiden Vorderbeinen. Sein Kopf ist nach links gewandt, sein Maul leicht geöffnet, zwei geschwungene Hörner bekrönen das Haupt.

Auch bei ihm steht zu lesen: *iniciu sancti ewangely secundu luca – Anfang des hl. Evangeliums nach Lukas*

(Abb. Löwe des Markus) Das nächste Feld (F. 14) zeigt als letztes der Evangelistensymbole den Löwen des Markus. Der ebenfalls geflügelte Löwe ist mit einem braunen, zottigen Fell dargestellt. Die Gestalt des Tieres ist so riesig, daß auch sie das gesamte Bildfeld ausfüllt. Mit riesigen Prätzen hält das Tier die Schriftrolle, auf der geschrieben steht:

iniciu sancti ewangely secundu marcu – Anfang des hl. Evangeliums nach Markus

Auf allen diesen vier Inschriftbändern stehen die Anfangsworte der Evangelien. Sie werden hier als eine Art Beschwörungsformel verwendet, denn wo ein Evangelium verkündet wird, werden böse Geister vertrieben.

Feld 24 (Abb. Abt mit Grotteske)

Feld 24: dargestellt wird hier ein Abt, ebenfalls mit einem Buch in der einen Hand, in der anderen den Bischofsstab, am Kopf eine edelsteinbesetzte Mitra.

Unter ihm eine zungenzeigende Grotteske, die das Spruchband hält, auf dem folgendes geschrieben steht:

extat maria virgo cu(m) concipit virgo gravis virgo cu(m) parit – Sie ragt in der Schwangerschaft und während sie gebiert als Jungfrau hervor

Es handelt sich hierbei um eine reichere Ausformung des Glaubenssatzes: Jungfrau vor, während und nach der Geburt.

Bei dem hier Dargestellten handelt es sich höchstwahrscheinlich auch um einen Zisterziensermönch, der auch Abt gewesen sein muß, da er eine Mitra trägt. Da dieser ein mönchsähnliches Gewand trägt, schließe ich die Möglichkeit, daß es sich um einen Bischof handelt aus.

Feld 26 (Abb. Bischof mit Engel)

Dahingegen zeigt das nächste Feld einen Bischof, der seine Finger zum Segensgestus erhoben hält, am Kopf die Bischofsmütze trägt und in der linken Hand den Bischofsstab trägt. Von unten stützt ein Engel das Spruchband, auf dem folgendes zu lesen ist: maria sola gra (gratia) plena sola que grandis quae nulla - Allein Maria ist voll der Gnade, die allein so groß ist wie keine

Felder 5, 6, 15, 18, 32 (Engelsdarstellungen)

(Abb. Zerstörte Engel) Die folgenden Felder werden von Engelsdarstellungen eingenommen, wobei vom Feld Nummer 6 und 32 nur mehr ein Bruchteil der Darstellung erhalten ist, man aber erkennen kann, daß es sich auch hierbei um eine Engelsdarstellung gehandelt hat.

Feld 15 (Abb. Roter Engel mit zerstörter Schrift)

Der Engel auf dem Feld Nummer 15 ist rot gekleidet und trägt wie auch die anderen Engel ein, über die Brust gekreuztes gelbes Band. Die Inschrift des Bandes, das er mit beiden Händen hält, ist leider bereits so stark zerstört, daß sie nicht mehr rekonstruierbar ist.

Feld 16 (Abb. Engel rot „:::O Florens Mater:::“)

Der nächste Engel (F.16) ist ebenfalls rot gekleidet. Auch er hält mit beiden Händen das Inschriftband. O florens rosa mater d'ni (do mi ni)speciosa – O Mutter des Herrn, du kostbar blühende Rose

Feld 5 (Abb. Engel grün)

Der nächste Engel (F.5) ist grün gekleidet. Auf dem Schriftband steht folgendes zu lesen:

vox turturis audita est i turrib jrsm (in turribus jerusalem) – Die Stimme der Taube ist in den Türmen Jerusalems gehört worden

Hier zeigt sich die besondere Beziehung Bernhards von Clairvaux, die er zum Hohelied Salomons hatte, denn in Kap. 2, Vers 12 heißt es „Die Stimme der Turteltaube ist zu hören in unserem Land“.

Feld 18 (Abb. Engel gelb: „:::Regina celi:::“)

Das nächste Feld zeigt einen gelbgekleideten Engel mit grau schattierten Flügeln. Auf dem mit beiden Händen gehaltene Schriftband steht folgendes: regina celi letare alleluja – Freue dich du Himmelskönigin, Halleluja

Feld 28 (Abb. Engel gelb mit zerstörtem Gesicht)

Das nächste Feld zeigt wieder einen Engel, der mit dem Zeigefinger der linken Hand auf das Schriftband deutet, auf dem folgendes zu lesen steht: ista est speciosa in (inter) filias iherusale que rege celi genuit – Besondere unter den Töchtern Jerusalems, die den König des Himmels geboren hat

Felder 23, 25, 27, 30

Die Felder 23, 25, 27 und 30 nehmen vier weibliche Heilige ein.

(Abb. Hl. Katharina) 23: Hl. Katharina mit einem gebrochenen Rad und Schwert in den Händen

(Abb. Hl. Margaretha) 25: Hl. Margaretha mit dem Drachen

(Abb. Hl. Dorothea) 27: Hl. Dorothea, die auf das Blumenkörbchen weist

(Abb. Hl. Ursula) 30: Hl. Ursula mit dem Pfeil

Feld 33 u. 35

Feld 33 und 35 wird je ein Prophet dargestellt. Die beiden Propheten wachsen direkt aus der Blüte hervor, wobei der Oberkörper der eines Menschen ist, aber bereits die Kopfbedeckung mit ihren wild wirbelnden Blättern wieder an das Pflanzenreich denken läßt.

(Abb. Prophet rot) 33: iniciium sapiencie timor (...domini) – Die Gottesfurcht ist der Anfang der Weisheit

Hier haben wir es mit einem Zitat aus der Bibel zu tun, das an mehreren Stellen vorkommt. So z.B. bei den Psalmen Kap.111, Vers 10: „Die Furcht vor dem Herrn ist der Anfang der Weisheit“; oder auch bei Jesus Sirach Kap.1, Vers14: „Anfang der Weisheit ist die Gottesfurcht“

(Abb. Prophet gelb) 35: pax huic domuy (zu ergänzen wäre...et omnibus habitantibus in ea) – Friede diesem Haus (... und allen die darin wohnen)

Feld 20 (Abb. Grotteske klein)

Im Feld Nummer 20 ist noch ein einzelner Grotteskenkopf zu sehen.

Natürlich ist nach dieser Betrachtung zu sagen, daß jedes Bildfeld als Einzeldarstellung isoliert für sich betrachtet werden kann, dennoch muß man sie als eine Gesamtheit sehen, für die sie auch angelegt wurden. Wir haben in der Mitte des Gewölbes die Darstellung der vier Evangelistensymbole, zum Torbogen hin drängen sich verschiedene Engelsgestalten. Diese verherrlichen allesamt durch ihre Inschriftbänder die Gottesmutter. Sie wird bekrönt, verehrt und um Hilfe gebeten. Je weiter man jedoch in Richtung des Altares schreitet, je näher man dem Allerheiligsten kommt, desto prominenter werden auch die Dargestellten. Zuerst die Apostelfürsten, anschließend Maria mit dem Kind, weiters zwei der wichtigsten Benediktinermönche und schließlich gipfelt das Geschehen in der Darstellung des hl. Bernhard von Clairvaux, direkt über dem Altar.

Der Freskenzyklus ist also einerseits eine Huldigung an Maria sowie an die Ordensgründer, aber es wird auch versucht durch Zitate aus der Bibel und durch Anrufen der Heiligen die Grablege zu beschützen.

Beschreibung Viktring

Sehr einheitlich ist der Gesamteindruck der Malereien, so daß man davon ausgehen kann, daß sie einer Werkstatt zuzuschreiben sind. In der Ausführung der Malereien kann man aber mindestens zwei Hände unterscheiden.

Die eine zeigt sich verantwortlich für die Gesichter des Abtes mit der Groteske, den Bischof mit dem Engel, sowie für die rotgekleidete Groteske.

- starkes Betonen der Gesichtsproportionen
- Hervorheben der Wangenknochen, Einfallen der darunterliegenden Wangen
- Betonen der Augen, die in S-Schwung dargestellt werden
- Falten um die Augenpartie
- Hals wird durch das Einschreiben eines Dreiecks charakterisiert

Betont das Gesicht sehr stark durch die Verwendung einer dunklen Farbe, mit der er die Gesichtsmerkmale hervorhebt, dadurch wirkt das Gesicht sehr hart und graphisch.

Der zweiten, schwächeren Hand sind alle weiblichen Heiligen, wie auch ein Großteil der Engel zuzuordnen.

- zum Unterschied zum vorher gezeigten Bild sieht man ein sehr weich modelliertes Gesicht, mit weich fließenden Linien, ohne harte Übergänge
- die Engel sind bildparallel gegeben
- werden mit runden Augen und kleinen Mündern dargestellt.

Zwischen diesen beiden stehen möglicherweise die Gestalten des hl. Paulus oder ein weiterer Engel.

- Man sieht die viel bewegtere Darstellung des Engels, den zur Seite geneigten Kopf, die bewegteren Arme.
- Ebenfalls wird der Hals durch ein eingezeichnetes Dreieck charakterisiert
- dahingegen ist der andere Engel statuarisch dargestellt, bildparallel gegeben
- Hals in weichen, halbrunden Schwingungen dargestellt (Doppelkinn).

Allgemein

Einen Gewölbezyklus dieser Art findet man in ganz Kärnten kaum. Zu erwähnen wären hier die Langhausfresken des Maria Saaler Domes.

Dargestellt ist hier der Stammbaum Christi, der westlich mit Abraham beginnt und im Osten mit der Muttergottes und dem Christuskind abschließt. Die Gestalten, ebenfalls als Brustbilder dargestellt, wachsen aus den Kelchen phantastisch geformter Blüten hervor.

Jeder Figur ist ein Spruchband beigegeben, das sie in einer Hand hält.

Mit Viktring vergleichbar ist dieses Werk natürlich nur in sehr geringem Maße, da die stilistische Komponente eine völlig andere ist. Es handelt sich in Maria

Saal um eine sehr graphische Darstellung aus den 90-iger Jahren des 15. Jahrhunderts.

Der Gedanke, Figuren von konsolenartig verwendeten Blumenkelchen tragen zu lassen und in lebhaftes Rankenwerk einzuweben, ist ein der Graphik entnommenes Thema. Für die Formen der Ranken und Blüten ist hier der Vergleich mit graphischen Entwürfen für Goldschmiedearbeiten sehr aufschlußreich. Aber es drängt sich auch der Vergleich mit Entwürfen für Spielkarten aus dem 15.-18. Jahrhundert auf.

Für die fleischigen Ranken in Viktring gibt es keine direkten Vorbilder. Man kann jedoch sagen, daß solcherart Ranken eher im Unterkärntner Raum anzutreffen sind.

Auch in der Kirche in Spitalein werden Heilige, Engel mit Spruchbändern und fleischig durchgebildete, vegetabile Rankenformationen aus dem frühen 15. Jahrhundert gezeigt. Ähnlich wie in Viktring werden auch hier die Ranken mit heller Farbe dargestellt, kippen an den Enden und man erkennt die dunkelgefärbte Unterseite.

Im Gewölbe der Kirche St. Magdalena in Völkermarkt haben sich ebenfalls Fresken erhalten, darunter Engel mit Leidenswerkzeugen, verschiedene Heilige und auch vegetabile Rankenmalereien. Diese Ranken wachsen aus den Ecken der einzelnen Gewölbezwirkeln hervor und enden in einer großen Blüte. Auch hier haben wir es mit fleischigen Ranken zu tun, die jedoch nur ansatzweise mit jenen in Viktring vergleichbar sind. Sie erscheinen um vieles graphischer und weniger malerisch als jene in der Bernhardkapelle in Viktring.

Motivisch allerdings haben sie eine sehr große Ähnlichkeit, stammen möglicherweise von derselben Vorlage.

Zuschreibungen

Die Zuschreibung der Fresken an einen Künstler oder eine Werkstatt gestaltet sich heute noch als äußerst schwierig, da uns keine vergleichbaren Fresken oder Malereien bekannt sind. Zeitgleiche, uns bekannte Kärntner Künstler können als ausführende Maler der Bernhardkapelle ausgeschlossen werden. Der prominenteste Künstler dieser Zeit war sicherlich Thomas von Villach, der als der reinste Interpret eigenständiger Kärntner Malerei des 15. Jahrhunderts genannt werden kann und dessen Arbeit auch bestimmend war für das malerische Schaffen der zweiten Jahrhunderthälfte.

Als Vergleichsbeispiel möchte ich die Fresken der Kirche in Gerlamoos anführen, mit dem Bild der Geburt Christi: Wir haben es hier mit der Darstellung eines Innenraumes zu tun. Nimmt man das Gesicht der Maria heraus, erkennt man das überaus weich modellierte Gesicht, das keinerlei rauhe oder harte Übergänge aufweist. Die Faltenschwünge ziehen sich als lange, parallele Röhrenfalten über das Kleid. Es handelt sich um eine sehr weiche, von keinem harten Zug unterbrochene Darstellung.

Also muß auch Thomas von Villach als Freskant der Viktringer Kapelle ausgeschlossen werden. Eine Frage drängt sich nun auf, warum der damals bekannteste Maler Kärntens nicht den Auftrag zur Ausstattung der Stiftskapelle bekam? Diese Frage wird man wahrscheinlich nicht mehr beantworten können.

(Abb. Einersdorf)

Ein weiterer sehr bekannter Maler dieser Zeit war der sog. Einersdorfer Meister, der seinen Namen durch die Ausstattung der Filialkirche in Einersdorf bei Bleiburg erhielt. Dargestellt sind unter anderem der Dreikönigszug, in dem es dem Maler, mittels Bergformation und dem Hintereinander der Teilnehmer gelingt, eine leicht räumliche Situation zu schaffen. Das leicht schräg gestellte Tischchen, die sichtbaren Dachlatten der Stallarchitektur, aber auch das Muster des Steinbodens sollen dies unterstützen. Charakteristisch für den Einersdorfer Meister sind die langen Gestalten, die sich meist leicht nach vorne beugen, die runden Gesichter mit den kleinen Mündern und auch die extreme Hervorhebung des Augapfels durch ein grelles Weiß. Die Modellierung des Gewandes, mit seinen feinen Röhrenfalten, die am Boden leicht umknicken, lassen den darunterliegenden Körper kaum erahnen.

Auch hier können keine Gemeinsamkeiten mit den Viktringer Fresken genannt werden.

Die eher kleinen, kompakten Gesichter in Einersdorf stehen den durchgestalteten Köpfen in Viktring gegenüber. Das blockhaft fallende Gewand in der Anbetung des Kindes, das den darunterliegenden Körper nicht erahnen läßt, wobei in Viktring der Körper ebenfalls nicht unter dem schweren Stoff durchscheint, man aber zumindest die Proportionen erahnen kann.

Als die Fresken in der Viktringer Stiftskirche 1991 aufgedeckt und freigelegt wurden, sahen die Medien sofort die geniale Handschrift eines Michael Pachers. Um diese erste Euphorie der Medien zu hinterfragen, möchte ich einen kurzen Einblick in das Leben und Schaffen des Südtiroler Malers und Bildschnitzers Michael Pacher geben.

Pacher wurde wahrscheinlich um 1430 im Pustertal geboren. Seine Lehrjahre dürfte er in der Werkstatt des Hans von Bruneck absolviert haben, der ein exzellenter Bildschnitzer, jedoch eher mittelmäßiger Maler gewesen ist. Bleibende Prägung erhielt er während seiner Gesellenjahre, die ihn nach Süddeutschland und Oberitalien führten.

Besonders das Werk Hans Multschers hat den jungen Südtiroler beeinflusst. Ganz sicher wurde er auch von der niederländischen Malerei beeinflusst und übernahm von ihr vor allem den Umgang mit Licht und Schatten, ihren tonigen Kolorit und auch ihren Hang zu einer ebenso liebevollen wie kühlen Schilderung kleinster Details. Gesichert ist auch Pachers Reise um 1455 nach Padua und Venedig. Denn ohne Filippo Lippi, Paolo Ucello oder Andrea Mantegna wäre seine Kunst wohl eine andere geworden.

1457 tritt Pacher erstmals als „Maler und Bürger zu Braunegk“ urkundlich in Erscheinung. Bruneck war zu dieser Zeit neben Brixen das bedeutendste Zentrum der Gotik in Tirol. Unter den Brunecker Meistern dieser Periode nimmt Pacher sicherlich wegen seiner Doppelbegabung als Bildschnitzer und Maler eine Sonderstellung ein.

(Abb. Pacher; Vermählung Mariens) Die Unterschiede zwischen der Freskenausstattung in Viktring und dem Werk Michael Pachers liegen klar auf der Hand. Der genialen Leistung des Michael Pacher steht ein, für die Verhältnisse Pachers eher mittelmäßiger Künstler gegenüber. Mit seinen recht

groben, ungeschlachten Gesichter, die durch große Augen charakterisiert werden. Faltenzüge werden sowohl am Gewand als auch im Gesicht durch Linien, eigentlich Striche dargestellt, die nur wenig mit den kompliziert gebildeten Faltschwüngen Michael Pachers gemein haben.

Gegenübergestellt werden diese den teilweise überlappenden, sich dem Körper anpassenden Faltenzügen des Michael Pachers, wie man sie am Gewand des hl. Josef aus dem Bild der „Vermählung Mariä“ erkennen kann. Auch das Gesicht des Heiligen ist plastisch durchgearbeitet, wobei jeder einzelne Muskel herausgearbeitet wird, während in Viktring die Gesichter lediglich durch einzelne weiße Höhlungen im Stirnbereich und durch dunkle Faltenzüge an den Augenpartien charakterisiert werden.

Natürlich ist anzumerken, daß die Gesichter in Viktring auf die Beeinflussung Pachers bzw. Südtirols zurückzuführen sind. Das typische der Südtiroler Kunst, das extreme Hervorheben der Wangenknochen, darunter das Einfallen der Wangen oder auch das starke Charakterisieren der Gesichter ist eine typische Südtiroler Komponente.

(Abb. Pacher/Neustift) Aber auch die ikonographische Komponente ist zu berücksichtigen. Pacher schreibt mit Vorliebe die einzelnen Figuren seiner Gewölbezyklen in Vierpässe ein. Wie z. B. in der alten Sakristei im Kloster Neustift bei Brixen oder in der Stiftskirche von St. Paul im Lavanttal.

(Abb. Pacher, St. Paul) Hier wurde 1468 das Langhaus mit einem Netzrippengewölbe ausgestattet. Die Bemalung des Gewölbes übernahmen Michael und Friedrich Pacher. Dargestellt ist der hl. Ägid, ein Benediktinerheiliger. Er trägt ein Ordenskleid und versucht einer Hirschkuh den Pfeil aus der Brust zu ziehen. Auch hier wieder das meisterhaft durchgestaltete Gesicht, mit seinen dezenten Stirnfalten und dem Herausarbeiten jeder einzelnen Muskelpartie. Das Kleid hüllt mit seinem schweren Stoff den Körper ein, läßt ihn darunter nicht erahnen und fällt in weichen Faltenzügen nach unten. Wieder erkennt man die, im Vergleich mit Pacher, plump wirkenden Typen der Viktringer Bernhardkapelle.

Allerdings: Die Kunst Südtirols war immer schon, nicht zuletzt wegen der geographischen Nähe, stark mit Kärnten verzweigt. Immer wieder kamen südtiroler Wandermaler nach Kärnten und schufen hier bedeutende Werke.

Auch in Viktring spricht sehr viel dafür, daß eine Südtiroler Werkstatt hinter den Fresken der Stiftskirche steht, wenn es auch nicht Michael Pacher war. Die Frage stellt sich nun, ist es eine Wanderwerkstatt, die nach Kärnten bestellt wurde oder handelt es sich um einen in Kärnten ansässigen Betrieb, dessen Wurzeln in Südtirol zu finden sind?

In den letzten Jahrzehnten entdeckte man in Kärnten Fresken, deren stilistische Wurzeln aus Südtirol stammen. Gemeint sind die Fresken von St. Paul im Lavanttal und Tainach, sowie in Slowenien die Ausstattung der Kreuzkapelle der Wallfahrtskirche in Pettau.

(Abb. St. Paul, Erhardi-Kirche) In der Pfarrkirche St. Erhard in St. Paul im Lavanttal thront die Madonna, mit einem blauen Mantel bekleidet, in einem Garten. Auf dem Schoß hält sie das Christuskind, das in den Korb greift, den

ihm die hl. Dorothea entgegenhält. Vor der Madonna kniet der Stifter des Bildes, auf Grund seiner Kleidung als Büsser zu erkennen, auf dessen Haupt sie schützend ihre Hand hält und ihn damit unter den Schutz der Gottesmutter stellt.

(Abb. Tainach) Bereits 1971 wurde in der Propsteikirche Maria und hl. Valentin in Tainach ein 1423 datiertes Fresko freigelegt, das die Geburt Christi, den Gnadenstuhl sowie den Kirchenpatron, den hl. Valentin darstellt.

(Abb. Pettau) Zu dieser Gruppe zählt man auch die 1948 aufgedeckten Fresken in Pettau. Es handelt sich hierbei um einen komplett ausgemalten Raum, in dessen Gewölbefeldern Evangelistensymbole sowie Kirchenväter dargestellt sind. An der Südwand werden unter anderem Szenen aus der Passion Christi, darunter verschiedene Heilige dargestellt. Datiert wird dieser Zyklus zwischen 1424 und 1426.

Stilistisch kennzeichnend für die genannten Malereien sind die reich drapierten Gewänder, die sich einerseits straff an den Körper legen, andererseits in leichten Faltenschwüngen zu Boden gleiten, um hier umzuknicken. Die Gesichter sind kräftig modelliert, zeichnen sich jedoch durch feine Übergänge aus. Die verwendeten Farben beschränken sich auf ein kräftiges Rot, zwei verschiedene Brauntöne, ein dunkles Blau, ein helles Grün, sowie Ocker und Weiß.

Stilistische, wie auch ikonographische Spuren dieser Fresken sind sicherlich in Südtirol zu suchen. Eng verwandt sind die Fresken in der achten Arkade des Brixner Domkreuzganges, deren Herkunft noch nicht völlig geklärt wurde, die zur Zeit aber Erasmus und Christoph von Bruneck zugeschrieben werden.

(Abb. St. Stephan) Als eine weitere Station dieser Werkstatt in Kärnten sind die vor kurzem entdeckten Fresken der Kirche St. Stefan bei Niedertrixen.

Freigelegt wurden ein Feiertagschristus, eine Apostelreihe sowie das Kopffragment eines Heiligen; die Köpfe sind ident mit jenen aus St. Paul und Tainach. Zeitlich stehen diese Fresken zwischen den Malereien in St. Paul bzw. Tainach und Pettau.

Besold schreibt, daß man aufgrund der stilistischen Entwicklung annehmen kann, daß es sich um eine Südtiroler Werkstatt aus dem Umkreis der Brüder Erasmus und Christophorus von Bruneck, die vor 1423 in St. Paul, danach in Tainach und zuletzt in St. Stephan bei Niedertrixen arbeiteten, handelt, bevor sie anschließend nach Pettau gerufen wurde.

Nun stellt sich die Frage, wo diese Werkstätte ihren Sitz hatte. Die drei relativ nahe beieinander liegenden Orte lassen an eine lokale Werkstatt denken. Als naheliegende Stadt ist hier Völkermarkt zu nennen. Beweise dafür sind aber bis heute noch keine gefunden worden.

Weiters stellt sich die Frage, inwieweit die Wurzeln des Malers der Bernhardkapelle ebenfalls in dieser Werkstatt anzunehmen sind. Diese Südtiroler Werkstatt bestand bereits in den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts, die Fresken der Bernhardkapelle entstanden aber frühestens 1461.

Vergleichbar wären die ähnlich gestalteten Faltenzüge, die beide Male mit dunkler Farbe hervorgehoben werden, wie auch die eckig nach unten fallende

Faltenbahnen. Inwieweit sich jedoch hier wirklich Verbindungen knüpfen lassen, kann heute noch nicht geklärt werden.

Vergleichbar mit dem Werk in Viktring sind die Darstellung eines Heiligenkopfes aus der St. Georgs-Kirche in Taisten, Südtirol, oder die Heiligen Sylvester und Valentin aus derselben Kirche, die beide von der gleichen Hand geschaffen wurden. Auch diese beiden Heiligen zeigen die eingefallenen Gesichter, mit den kantigen Übergängen in den Gesichtspartien.

Auch der Bischof mit seinen runden Augen und dem kleinen Mund erinnert an die Heiligen in Viktring.

Abschließend wären noch Malereien aus der Leonhardskapelle aus dem an der Grenze zu Südtirol gelegenen Nauders zu nennen. Auch hier diese fleischigen Rankendarstellungen, das Gesicht Christi mit seinen runden Augen und dem wenig modellierten Gesicht erinnert an die Engel in der Viktringer Kirche. Datiert wird dieses Werk in das 3. Viertel des 15. Jahrhunderts. Auch die Rankenformationen lassen an die Ranken in Viktring denken und man kann davon ausgehen, daß diese zeitgleich entstanden sind. Somit gibt es auch für Viktring einen einzugrenzenden Zeitraum für die Entstehung der Malereien in der Bernhardkapelle, nämlich zwischen 1461 und 1480.

Zusammenfassung

Zusammenfassend ist zu sagen, daß ein Kärntner Künstler, wie Thomas von Villach oder der Einersdorfer Meister als Maler der Fresken der Bernhardkapelle auszuschließen sind. Die Arbeit ist einer Kärntner Werkstatt zuzuschreiben, deren Wurzeln in Südtirol zu suchen sind. Als Entstehungszeitraum ist die Zeit zwischen 1461 und 1480 anzunehmen.

Es bleibt nun abzuwarten, was die Freilegung der restlichen Freskenfelder zu Tage bringt. Vielleicht trägt ein Heiliger die Jahreszahl der Ausstattung auf seinem Inschriftband, vielleicht kommen die Initialen oder sogar der Name des Malers ans Tageslicht. Möglicherweise werden auch an einem anderen Ort, in einer anderen Kirche, ähnliche Malereien gefunden, von denen man Rückschlüsse auf die Malereien in Viktring ziehen kann. Uns bleibt nur abzuwarten und in einiger Zeit das Kapitel der Freskenfreilegung in Viktring neu aufzurollen.