



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit:

Der Georgszyklus in der Fialkirche

hl. Georg bei Rottenmann

Verfasser:

Florian Leitner

Angestrebter akademischer Grad:

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Meinem Vater Heinz Leitner

(1953-2007)

Inhaltsverzeichnis

1	Vorwort	7
2	Einleitung	9
3	Filialkirche hl. Georg bei Rottenmann	12
3.1	Forschungsstand	12
3.2	Geschichtliche Voraussetzungen	14
3.3	Baugeschichte	22
4	Ikonographisches Programm	29
4.1	Langhaus	29
4.1.1	Die Verkündigungsszene	30
4.1.2	Die Fensterleibung	32
4.1.3	Der Zyklus des hl. Georg	35
4.1.3.1	Befehlender König	36
4.1.3.2	Die Marter des hl. Georg	38
4.1.3.3	Befehlender König und Fragment des Schergen	40
4.1.3.4	Das Radmartyrium des hl. Georg	41
4.1.3.5	Das Kesselmartyrium des hl. Georg	43
4.1.3.6	Die Schleifung des hl. Georg	44
4.1.3.7	Die Enthauptung des hl. Georg	45
4.1.3.8	Reiterkampfszene zwischen dem christlichen Streiter und einem Heiden	46
4.2	Die Triumphbogenwand	48
4.2.1	Hl. Christophorus	48

4.2.2	Opferdarstellung	50
4.2.3	Hl. Oswald	54
4.2.4	Rankenornamente	57
4.2.5	Überlegungen zur Funktion des Bildprogrammes am Triumphbogen	58
4.3	Überlegungen zur stilistischen Einordnung des Georgszyklus in der Filial- kirche hl. Georg bei Rottenmann	59
5	Der Kult des hl. Georg	66
5.1	Die Legende des hl. Georg	66
5.2	Die Vita und der Kult des hl. Georg	68
5.3	Die Vitentexte	70
5.3.1	Die „apokryphen“ Schriften	71
5.3.2	Die „gereinigten Version des Westens“	72
5.4	Überlegungen zur Abhängigkeit des Georgszyklus in der Filialkirche hl. Georg bei Rottenmann und den textlichen Grundlagen	74
6	Das Dollingerlied	77
7	Reiterkampfszene	82
8	Conclusio	90
9	Literaturverzeichnis	92
10	Abbildungsverzeichnis	99
11	Anhang	133
11.1	Abstract	133
11.2	Lebenslauf	134

1 Vorwort

Die Wandmalereien der Filialkirche hl. Georg bei Rottenmann sind Anfang des 14. Jahrhunderts entstanden. Die Tatsache, dass zu diesem Objekt noch keine umfassende kunsthistorische Publikation erschienen ist, erschwerte mir die Arbeit an diesem Thema. An dieser Stelle möchte ich mich daher für die umfassende Hilfe zahlreicher Personen bedanken, die einen wesentlichen Beitrag zur Fertigstellung dieser Arbeit geleistet haben.

Zuallererst möchte ich meinen Eltern danken, die mir das Studium ermöglicht haben und stets zur Seite gestanden sind. Für die Idee zu diesem Thema möchte ich besonders meinem Vater danken, der mich durch seine Arbeit und Berufung, die Restaurierung, auf den Georgszyklus aufmerksam gemacht hat. Zu Dank verpflichtet bin ich Claudio Bizzarri der mich immer gefördert hat.

Weiters gilt mein Dank meiner Betreuerin, Frau Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel, die mich während der Arbeit begleitet und auf die essentiellen Themen und Fragen verwiesen hat.

Bedanken möchte ich mich außerdem bei Herrn Univ.-Prof. Dr. Thomas Danzl, Leiter der Restaurierwerkstätten des Bundesdenkmalamtes, der mich zu einer wachsamem Auseinandersetzung mit dem Erhaltungszustand bzw. der Restaurierung angehalten hat, stets ein offenes Ohr für meine Fragen hatte und mir mit seiner Freundschaft beiseite gestanden ist.

Frau Univ.-Doz. Dr. Barbara Schedl möchte ich für die hilfreichen Hinweisen zu einer möglichen Raumrekonstruktion danken. Meinen Dank möchte ich auch den MitarbeiterInnen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Abteilung für Realienkunde), Frau Dr. Elisabeth Vavra, Herrn Dr. Helmut Hundsbichler und Frau Mag. Isabella Nicka, aussprechen, die mich mit ihrem Wissen unterstützt haben.

In weiterer Folge möchte ich mich bei meinen Freunden Constantin Köck und Thomas Wagner bedanken, die mit ihrem „computertechnischen“ Wissen stets Lösungen für meine Umsetzungswünsche bereit hielten.

Nicht zuletzt möchte ich meiner Freundin Mag. Karin Schaffer aus ganzem Herzen danken. Durch ihr Vertrauen wurde mein Glaube daran gestärkt, diese Arbeit fertig zu stellen. Vor allem für ihre Hilfe bei den abschließenden Korrekturarbeiten möchte ich mich besonders herzlich bedanken.

2 Einleitung

In der für BesucherInnen nicht leicht zu findenden Filiationkirche (**Abb. 1**) des hl. Georg bei Rottenmann sind Dokumente erhalten geblieben, die sowohl inhaltlich, stilistisch als auch wegen ihres Erhaltungszustandes als einzigartig zu bezeichnen sind. Die Malereien, die sich dort im Langhaus befinden, kamen im Zuge einer Restaurierung Anfang der 1990er Jahre zum Vorschein. Dieser sensationelle Fund wurde weit über die steirischen Landesgrenzen hinaus bekannt und zählt in Österreich zu den wohl bedeutendsten heute noch erhaltenen Wandmalereizyklen vom Anfang des 14. Jahrhunderts. Umso verwunderlicher scheint es zu sein, dass noch keine wissenschaftliche Arbeit oder Publikation dazu erschienen ist. Diese Diplomarbeit beschäftigt sich daher mit dem Georgszyklus und weiteren Wandmalereien des Langhauses der Filiationkirche hl. Georg bei Rottenmann.

Die Tatsache, dass der Zyklus in der Filiationkirche des hl. Georg bei Rottenmann erhalten geblieben ist, kann als typische Situation angesehen werden, da, wie Kofler-Engl festhält, vor allem kleinere Kirchen von Umbauten verschont und somit ein größerer Prozentsatz an originaler Bausubstanz erhalten geblieben ist.¹

Ein Problem, das mit den Malereien verbunden ist und in der Forschung diskutiert wird, stellt die Datierung dar. Erschwerend zum fragmentarischen Bestand der mittelalterlichen Wandmalereien kommt hinzu, dass keine eindeutigen historischen Daten vorliegen. Eine reine stilistische Einordnung birgt die Gefahr in sich, dass auf falsche Datierungen vertraut wird und kann dazu führen, dass in der Zukunft durch weitere Arbeiten die aufgestellte Datierung keine Gültigkeit mehr besitzt.

Das zuvor erwähnte Problem der Datierung, geht vor allem auf eine sehr junge Forschungsgeschichte zurück. Dies gilt für die meisten mittelalterlichen Wandmalereien, denn bedenkt man die Anzahl, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts bekannt waren, dann wäre sie wahrscheinlich nicht einmal zweistellig. Es folgten einige Restaurierungen und Freilegungen, die dazu führten, dass sich der Bestand an Wandmalereien verdoppelte. Frodl erwähnt in seinem Artikel, dass die Zahl in den 1950er Jahren bereits zweistellig war,² es kann aber davon ausgegangen werden, dass nicht mehr als zwanzig erhaltene Beispiele bekannt waren. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, und hier vor allem in den 1980er und 1990er Jahren, setzte ein regelrechter „Boom“ für Freilegungen ein.³ Zwar stellt eine Freilegung zumeist einen Gewinn an neuen Informationen dar, es muss aber an dieser Stelle auch erwähnt werden, dass keine Freilegung ohne Verluste der Malschichten bzw. neue

¹Kofler-Engl 1995, S. 10.

²Frodl 1954, S. 47-81.

³Wichtige Beispiele für eine Ausstattung eines gesamten Raumes wurden in dieser Zeit entdeckt. Z. B. St. Georgen ob Judenburg, Filiationkirche hl. Georg bei Rottenmann usw.

Verletzungen der Malereien ausgeführt werden kann.⁴ Dies führt zu einem Dilemma, da die Kunstgeschichte einerseits über neue Entdeckungen weiteres Wissen erlangen respektive das vorhandene Wissen durch neue Funde erweitern kann, andererseits gilt es auch zu bedenken, dass eine Vielzahl von bereits freigelegten Wandmalereien noch nicht ausreichend publiziert bzw. bearbeitet ist. In weiterer Folge muss auch erwähnt werden, dass viele heute noch erhaltenen mittelalterlichen Wandmalereien vor dem Verfall stehen, da keine ausreichenden Pläne für eine Instandhaltung ausgearbeitet worden sind. Es stellt sich daher die Frage, ob nicht mit den vorhandenen Wandmalereien genug Material vorhanden wäre, das bearbeitet und erhalten werden müsste. Der Corpus der mittelalterlichen Wandmalerei⁵ stellt ein ehrgeiziges Projekt dar und ist ein überaus wichtiges Werk. Es muss konstatiert werden, dass der Forscherin durch den breiten Überblick, den sie liefert, verständlicherweise nicht möglich ist, jedes Objekt in dem Umfang zu bearbeiten, wie es erforderlich wäre. Die vorliegende Arbeit soll eine Schritt weiter gehen und das Bild der mittelalterlichen Wandmalereien in der Fialkirche⁶ vervollständigen.

Die vorliegende Arbeit geht von der historischen Situation der Steiermark aus und das Hauptaugenmerk wird besonders auf das untere Paltental bzw. die Geschichte der Stadt Rottenmann gelegt. In weiterer Folge wird der Versuch unternommen, auf die Baugeschichte der Fialkirche einzugehen und anhand dieser einen möglichen Raumrekonstruktionsentwurf zu präsentieren.

Auf diesem Wissen aufbauend, wie der ursprüngliche Raum ausgesehen haben könnte, werden die Malereien des Langhauses behandelt. Der Georgszyklus bildet dabei das Hauptthema dieser Arbeit und nimmt aus diesen Grund eine zentrale Position ein. Es soll dabei ein Bezug zu den textlichen Grundlagen geschaffen werden. Anhand von Überlegungen zu dem ikonographischen Programm der Triumphbogenwand soll eine Verbindung zum Georgszyklus und den anderen Darstellungen des Langhauses geschaffen werden. In weiterer Folge wird der Versuch unternommen, die Malereien stilistisch in die Zeit des beginnenden 14. Jahrhunderts einzubetten.

Die Szene zwischen zwei Reitern, die in der Forschung als die Szene des Kampfes zwischen dem hl. Georg und einem Sarazenen bekannt ist, wird in dieser Arbeit neutral als „Reiterkampfszene“ behandelt. Der Grund für diese Maßnahme liegt darin, dass im Vorfeld dieser Arbeit die These aufgestellt wurde, wonach es möglich wäre, dass es sich hier um den Kampf des Hans Dollinger gegen Craco handeln könnte. Dem soll in Kapitel 5 nach-

⁴Für diese Anregungen möchte ich mich bei Herrn Univ.-Prof. Dr. Thomas Danzl bedanken, der im Zuge eines Gespräches die Probleme der Freilegung und die laufenden Diskussionen hierüber in der Forschung erläutert hat.

⁵Lanc 2002.

⁶An dieser Stelle muss festgehalten werden, dass im weiteren Verlauf der Arbeit nicht der gesamte Name der Fialkirche des hl. Georg bei Rottenmann eingegangen werden kann und daher die kürzeren Bezeichnungen Fialkirche oder Rottenmann verwendet werden sollen.

gegangen werden. Aus diesem Grund ist es notwendig, auf das Dollingerlied einzugehen und zu überprüfen, ob neben den darstellerischen Ähnlichkeiten auch inhaltliche Berührungspunkte zu finden sind. Im weiteren Verlauf soll eine Zusammenschau von anderen erhaltenen Reiterkampfdarstellungen im Bereich der Wandmalereien chronologisch aufgelistet werden. Durch Vergleiche mit der entsprechenden Szene soll geklärt werden, ob auf diesem Weg weitere Informationen zu der Reiterkampfszene der Fialkirche des hl. Georg zu erhalten sind.

Ziel dieser Arbeit ist es, eine umfassende Untersuchung zum Georgszyklus der Fialkirche anzustellen. Es soll der Versuch unternommen werden, den Georgszyklus zu analysieren und die Besonderheiten hervorzuheben. Im Zuge dieses Arbeitsschrittes soll die Datierung überprüft werden. Die Szene des Reiterkampfes stellt die interessanteste Darstellung dar und es sollen Möglichkeiten zur Diskussion gestellt werden, wie diese Abbildung zu lesen ist.

3 Filialkirche hl. Georg bei Rottenmann

3.1 Forschungsstand

Der Forschungsstand zur Filialkirche hl. Georg bei Rottenmann ist durch die Tatsache, dass der Wandmalereizyklus erst Anfang der 1990er Jahre freigelegt und in weiterer Folge restauriert worden ist, sehr jung und es fehlt eine wissenschaftliche Arbeit, die den Zyklus des hl. Georg als zentrales Thema behandelt. Dies soll mit der vorliegenden Arbeit nachgeholt werden.

Als erste Forscherin hat sich Elga Lanc in dem Artikel „Bedeutenden Funde“⁷ mit dem Georgszyklus der Filialkirche auseinandergesetzt. Sie hebt darin die Wichtigkeit des freigelegten Zyklus hervor und unternimmt eine erste kunstgeschichtliche Untersuchung. Hierbei muss berücksichtigt werden, dass das Ziel der Wissenschaftlerin in dieser Publikation eine Auflistung und erste Präsentation der Funde darstellt und daher nicht näher auf die einzelne Werke eingegangen werden konnte.

Im zweiten Band des „Corpus zu mittelalterlichen Wandmalereien in Österreich“, „mittelalterliche Wandmalereien der Steiermark“⁸ wird die Filialkirche hl. Georg bei Rottenmann und deren Georgszyklus von der Autorin Elga Lanc detaillierter behandelt und sie setzt sich mit der Baugeschichte der Kirche auseinander. Sie unternimmt den Versuch, den Wandmalereizyklus in einem breiteren Kontext zu sehen und vergleicht ihn mit anderen Beispielen mittelalterlicher Wandmalereien im Alpenraum. Den Schwerpunkt für Vergleiche legt sie dabei auf regionale, steirische Beispiele, was sich aus dem großen Kontext der Publikation, nämlich der mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark als logischer und nachvollziehbarer Ausgangspunkt darstellt.

Franz Kirchweger erwähnt in der „Geschichte der bildenden Kunst in Österreich“, dass die Wandmalereien des Langhauses im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts entstanden sind. Er sieht dies bestätigt, da der Realismus der Darstellungen, vor allem an der Reiterkampfszene sichtbar wird, diese Datierung zulässt.⁹ (Vgl. Kap. 3.1.3.8)

In einem Artikel widmet sich auch Maria Prokopp kurz den Malereien der Rottenmanner Filialkirche.¹⁰ Die Autorin sieht in der Darstellung des Reiterkampfes einen Verweis auf die Wandmalerei von Kakaslomnic in Ungarn und stellt die These auf, dass eine Rezeption des Duecento durch einen Umweg über Ungarn nach Rottenmann gelangt sei. (Vgl. Kap. 6)

⁷Lanc 1993, S. 84-90.

⁸Lanc 2002, S. 412-417.

⁹Kirchweger 2000, S. 433-434.

¹⁰Prokopp 2006, S. 27-36.

Die Publikation von Klaus Dorsch zu den Georgszyklen stellt ein zentrales Werk für die vorliegende Arbeit dar, denn der Forscher geht darin auf die unterschiedlichen Texte, die zum hl. Georg erhalten geblieben sind, ein. Weiters analysiert er die einzelnen Szenen auf ihre textliche Grundlagen hin und schafft somit eine Beziehung zwischen Georgsszenen der verschiedenen Zyklen und ihrer textlichen Basis. Anhand von Untersuchungen ist es möglich, auch die Szenen des Rottenmanner Georgszyklus zu identifizieren und in weiterer Folge auch zeitlich einzugrenzen. Dies soll in Kapitel 3.1.3 erfolgen.

3.2 Geschichtliche Voraussetzungen

DIE ENTSTEHUNG DER STEIERMARK BIS ZUR MITTE DES 14. JAHRHUNDERTS

Das Jahr 955, in dem der deutsche König Otto I. auf dem Lechfeld über die Magyaren siegte, wird als das Entstehungsjahr für die Steiermark herangezogen. Die Ungarn waren durch diese Niederlage gezwungen, weite Gebiete ihres Reiches abzutreten.¹¹ Auf diesem errungenen Boden wurde ein südöstlicher, deutscher Markengürtel errichtet. Dieser sollte im weiteren Verlauf der Jahre zur Entstehung der drei Marken, der Mark an der Drau, der Mark an der Sann und der Mark an der Mur führen.¹² Die wichtigste Position nahm dabei die 970 erstmals urkundlich erwähnte Mark an der Mur, die auch als karantani-sche Mark bezeichnet wird, ein.¹³ Mit der Mark an der Mur waren von Anfang an vier Grafschaften eng verbunden: die Grafschaft im Ennstal, die Grafschaft um Judenburg, die Grafschaft Leoben und die Grafschaft im Mürztal. (**Abb. 2**) Die Hauptburg dieser Grenzgraftchaft befand sich am heutigen Wildonerberg und von dort aus regierten die Eppensteiner¹⁴. Dieses bayrische Harrschergeschlecht trug erheblich zur Verbreitung des christlichen Glaubens im Alpenvorland bei.¹⁵

Adalbero, der letzte Markgraf aus dem Hause der Eppensteiner, wurde 1035 von König Konrad II. gestürzt. Die Mark an der Mur wurde dem Grafen Arnold, aus dem Hause der Grafen Wels Lambach stammend, übergeben.¹⁶ Nur wenige Jahre später wurde dieses Grafengeschlecht von Wels Lambach 1050 von den Otakaren¹⁷ unter Otakar I. abgelöst.¹⁸ Die Burg Steyr im Traungau sollte ab diesem Zeitpunkt als Zentrum der Macht der Otakaren fungieren und in weiterer Folge dem neunten Territorium auch den Namen geben. Die Burg und Herrschaft Gruscharn¹⁹ bei Steinach wurde zur eine wichtigsten Niederlassung der Otakaren im Ennstal auserkoren.²⁰

1122 begann ein neuer Abschnitt in der Entwicklung der Steiermark. In diesem Jahr erlangte Markgraf Leopold der Starke²¹ durch das Ende des Investiturstreites und durch das reiche Erbe der Eppensteiner die nötige Macht, um den Aufbau einer Landesherrschaft und die damit einhergehende Geburt der Steiermark voranzutreiben.²² Das Land,

¹¹Posch 1986, S. 50; Zitzenbacher 1988, S. 72

¹²Pirchegger 1940, S. 179.

¹³Zitzenbacher 1988, S. 72.

¹⁴Die Eppensteiner waren zuvor die Grafen von Judenburg.

¹⁵Pferschy 1980, S. 12 und 30.

¹⁶Domandl 1992, S. 67.

¹⁷In der älteren Forschung findet sich die Bezeichnung der Traungauer, jedoch ist von diesem Namen abzusehen, da das Traungau nie von den Otakaren zur Gänze besessen wure oder diese ein Grafenamt innehatten und somit zu Verwechslungen führen kann. (Dopsch 1999, S. 45.)

¹⁸Dopsch 1999, S. 271.

¹⁹Heute Pürgg.

²⁰Dopsch 1999, S. 273.

²¹Leopold der Starke regierte von 1122 bis 1129.

²²Dopsch 1999, S. 277.

das Leopold nun unter seiner Herrschaft hatte, beschränkte sich nicht mehr auf die zwei voneinander getrennten Machtschwerpunkte,²³ sondern es erschlossen sich ihm ab diesem Zeitpunkt auch die dazwischen liegenden Grafschaften.²⁴ Es kam somit zur Bildung einer Einheit. In weiterer Folge wurde der Markgraf zum Landesfürsten erhoben und hatte bald alle wichtigen Positionen des Landes inne. Das Land, welches der Fürst nun besaß, erstreckte sich über ein großes Gebiet, beginnend mit dem Lungau im Westen, über Murau, Judenburg bis in Teile des Wildoner und Stainzer Landes im Osten.²⁵ Im Verlauf der weiteren Jahrzehnte festigte sich die Stellung des steirischen Landes und es kamen weitere Gebiete im Süden und Osten hinzu. Dies führte schlussendlich zur Bildung eines geschlossenen Territoriums, was zur Folge hatte, dass 1180 dieses Gebiet zum Herzogtum ausgerufen wurde.

Kurz nach diesem Ereignis stellte man bei Otakar IV. fest, dass er unheilbar vom Aussatz befallen war. Da der Landesfürst keine Nachkommen hatte, ließ er im Jahre 1186 die Georgenberger Handfeste²⁶ durchsetzen.²⁷ Diese bewirkte, dass nach dem Tod Ottokars IV. die Steiermark an die Babenberger unter der Herrschaft von Leopold V. vererbt wurde. Leopold V. sollte von nun an unter einer Personalunion als Regent von Österreich und der Steiermark fungieren. Eigenständigkeit und Gleichwertigkeit der beiden Herzogtümer müssten jedoch bewahrt werden. Als im Jahr 1194 Leopold V. verstarb, kam es entgegen der Georgenberger Handfeste zur Teilung der beiden Herzogtümer. Herzog Friedrich I. bekam Österreich, Leopold VI., dessen jüngerer Bruder, die Steiermark.²⁸ 1196 beerbte Leopold VI. seinen Bruder Friedrich I., was dazu führte, dass die Ordnung nach der Georgenberger Handfeste mit einem Regenten für Österreich und die Steiermark wieder hergestellt war.²⁹

Im Jahr 1230 änderte sich der Regierungsstil schlagartig, denn Friedrich II. „der Streitbare“, Leopolds VI. einziger Sohn, übernahm nach dem Tod seines Vaters die Herrschaft über die beiden Herzogtümer Österreich und Steiermark.³⁰ Von der Zufriedenheit der Steirer, die unter der Herrschaft Leopold VI. erreicht worden war, war nach wenigen Jahren der Regentschaft von Friedrich II. kaum etwas übrig geblieben. Zu tief waren die Gräben, die Friedrich mit seinen Handlungen gegen die steirischen Landesherren aufge-

²³Das nördliche Zentrum wurde aus dem Großteil des Traungaus gebildet und reichte bis ins Ennstal hinein. Das Zentrum im Süden bildete die Mark an der Mur.

²⁴Grafschaft um Judenburg, Grafschaft Leoben und die Grafschaft im Mürztal

²⁵Pferschy 1980, S. 39. Drnek 2006, S. 15.

²⁶Die Georgenberger Handfeste ist ein in 18 Artikel gegliederter Erbvertrag, der im Jahre 1186 auf dem Georgenberge bei Enns zwischen den Babenbergern und den Otakaren geschlossen wurde. (Appelt 1980, S. 73.) Dieses Dokument stellt auch die erste Verfassungsurkunde der Steiermark dar und ist in weiterer Folge auch die Basis für die Bildung Österreichs als Länderkomplex.

²⁷Posch 1986, S. 52.

²⁸Dopsch 1999, S. 303.

²⁹Meytsky 2001, S. 71.

³⁰Dopsch 1999, S. 304.

rissen hatte.³¹ Die schwere Niederlage der Steirer gegen die Ungarn aus dem Jahre 1233 und der Unmut der Landesherren führten schlussendlich zur Verhängung der Reichsacht durch Kaiser Friedrich II. über Herzog Friedrich II. im Jahre 1236.³² Herzog Friedrich II. zog sich daraufhin in die herzogliche Burg Starhemberg (im heutigen Niederösterreich) zurück. Von diesem Ort aus beobachtete er die weitere Entwicklung des Landes und unternahm gelegentlich erfolgreiche militärische Gegenstöße.³³ Durch diesen Rückzug wurden die steirischen Ministeriale und Ritter erstmals von einem Staufer, Kaiser Friedrich II., übernommen.³⁴ In weiterer Folge löste der neue Herrscher die Personalunion zwischen Österreich und der Steiermark für alle Zeit auf. Der Salzburger Erzbischof Eberhard II. hatte in diesem Streit geschickt vermittelt und erreichte, dass es 1239 zu einer Aussöhnung zwischen dem Kaiser und dem Herzog kam. Diese Tatsache führte dazu, dass die Steirer die Herrschaft des Herzogs erneut anerkannten.³⁵ Als Belohnung für seine Mühen im Streit zwischen den Staufern und den Babenbergern, erhielt Eberhard II. ein umfangreiches Lehenbekenntnis³⁶ vom Herzog.³⁷ Dieses Bekenntnis sollte jedoch später den Nährboden für zahlreiche Konflikte zwischen den Habsburgern und den Salzburger Erzbischöfen bilden.

Nach dem Tod des letzten Babenbergers, Herzogs Friedrich II., während einer Schlacht im Jahre 1246 entsprang ein Streit über die Herrschaft der Steiermark. König Béla IV. von Ungarn und König Premysl Ottokar II. von Böhmen erhoben den Anspruch auf das Gebiet. Erst mit dem Frieden von Ofen im Jahre 1254 kehrte wieder etwas Ruhe ein. Den Preis für den Frieden musste jedoch die Steiermark zahlen, da sich zwei ursprüngliche Gebiete aenspalteten. Ein Gebiet lag zwischen dem Semmering, der Piesting und dem Wechsel, das andere hingegen war der Traungau, mit dem sich auch das einstige Machtzentrum der Otakaren in Steyr von dem ihm benannten Land trennte.³⁸

Die kommenden Jahre waren durch zahlreiche Aufständen der Steirer gegen die Ungarn gekennzeichnet. Der Höhepunkt wurde 1259 erreicht, als es den Steirern gelang, die Besatzer aus ihrem Land zu vertreiben. Im folgenden Jahr nahm König Ottokar II. die Steiermark wieder in seinen Besitz, um diese zu schützen.³⁹ Diese Liaison zwischen der Steiermark⁴⁰ und den böhmischen König, dessen Herrschaft immer strenger wurde, sollte nicht von langer Dauer sein. 1276, drei Jahre nach der Krönung Rudolfs I. von Habsburg

³¹Entgegen der Georgenberger Handfeste hob er selbst die Sondersteuer ein und befragte beim Erlass neuer Gesetze nicht die Ministeriale. (Dopsch , S. 304.)

³²Dopsch 1999, S. 304.

³³Ebda.

³⁴Ebda, S. 305.

³⁵Ebda.

³⁶Dieses umfasste ein Gebiet von Mandling in der Grafschaft im Ennstal bis zur Grafschaft Leoben. (Dopsch , S. 306.)

³⁷Dopsch 1999, S. 306.

³⁸Ebda, S. 307.

³⁹Zitzenbacher 1988, S. 82.

⁴⁰Die Beziehung zwischen Österreich und Böhmen war in dieser Zeit ebenfalls sehr angespannt.

zum König und nach der zweimaligen Reichsächtung von König Ottokar II., zog Rudolf I. von Nürnberg aus gegen den böhmischen König in den Krieg.⁴¹ Es gelang Rudolf I., König Ottokar II. zu besiegen und er vertrieb ihn aus Österreich und der Steiermark. 1282 wurden die beiden Söhne Rudolfs I., Albrecht und Rudolf, mit den Herzogtümern Österreich und Steiermark belehnt.⁴² Im Jahr 1283, also nur ein Jahr später, wurde Herzog Albrecht I. im Vertrag von Rheinfelden in der Schweiz zum alleinigen Herrscher von Österreich, der Steiermark, der Krain und der Windischen Mark ernannt.⁴³ Dieses Ereignis stellte den Beginn der Habsburger Herrschaft unter der Regentschaft Herzog Albrechts I. dar.

In den folgenden Jahren, vor allem 1291/92, kam es zu vermehrten Aufständen des steirischen und Kärntner Adels gegen den Herzog und seinen treuen Landeshauptmann, Abt Heinrich II. von Admont.⁴⁴ Der Salzburger Erzbischof wollte die vermeintliche Gunst der Stunde für einen Angriff nutzen und drang mit seinem Heer tief in die Steiermark ein, um seinen Besitz und Machteinfluss auszubauen. Erst durch den Vergleich von Friesach im Jahre 1292 zwischen dem steirischen Adel und Albrecht I. konnte dieser Konflikt beigelegt werden.⁴⁵ 1298 belehnte der Regent seine beiden Söhne Friedrich „den Schönen“⁴⁶ und Leopold. Als Albrecht I. 1308 ermordet aufgefunden wurde,⁴⁷ übernahm Friedrich „der Schöne“ die Regierungsgeschäfte. Während der Herrschaft Friedrichs, kam es durch die Übereinkunft von 1311⁴⁸ zu einer Vergrößerung der Steiermark um das Gebiete von Windischfeistritz und um das Sanntal.⁴⁹ Die Regierungszeit von Friedrich wurde durch den Konflikt um den Kaiserthron zwischen ihm und Leopold von Bayern überschattet. Im Jahre 1322 sah Friedrich die Zeit gekommen, um militärisch gegen seinen Kontrahenten vorzugehen. Die Schlacht an der Donau ging zu Gunsten des Bayern aus und führte zur Gefangennahme Friedrichs.⁵⁰ Friedrich wurde zwar bald darauf bedingt frei gelassen, aber es folgte eine langwierige und schwierige Aussöhnung zwischen den beiden Parteien.

Im Jänner 1330 starb Friedrich und die Amtsgeschäfte wurden von seinem Bruder Albrecht II. weiter geführt.⁵¹ Durch eine schwere Erkrankung, wahrscheinlich nahm dieser eine vergiftete Speise zu sich,⁵² kam es zu einer Lähmung seiner Arme und Beine.⁵³ Da-

⁴¹Zitzenbacher 1988, S. 83.

⁴²Ebda.

⁴³Ebda.

⁴⁴Ackerl/Kleinedel 1994, S. 122.

⁴⁵Ebda.

⁴⁶Im 16. Jahrhundert erhielt er diesen Beinamen.

⁴⁷Initiiert wurde dieser grausame Akt vom Mainzer Erzbischof, der mit dem Stil, in dem der Herzog regierte äußerst unzufrieden war.

⁴⁸In diesem Jahr wurde ein Friedensvertrag zwischen Friedrich und Heinrich von Kärnten, basierend auf dem Znaimer Vertrag, in dem Friedrich auf seine Ansprüche auf das Königreich Böhmen verzichtete, geschlossen. (Dopsch, S. 116.)

⁴⁹Dopsch 1999, S. 116.

⁵⁰Ebda, S. 126.

⁵¹Ebda, S. 132.

⁵²Ebda.

⁵³Zitzenbacher 1988, S. 86.

nach unterstützte Herzog Otto „der Fröhliche“ seinen Bruder bei dessen Herrschaft. Otto hielt sich vor allem in der Steiermark auf und trat hier als Kunstförderer in Erscheinung.⁵⁴ Während einer Reise von Graz nach Wien im Jahr 1339 starb dieser.⁵⁵ 1355 wurde die Hausordnung verfasst, womit eine Spaltung zwischen Österreich und der Steiermark verhindert werden sollte.

1358 starb Albrecht II. und sein Sohn Rudolf IV. „der Stifter“ übernahm die Herrschaft über die Herzogtümer Österreich, Steiermark und Kärnten.⁵⁶ Dieser Übergang markierte wie Dopsch erwähnt: „[...] eine Zäsur in der österreichischen Geschichte. Im Gegensatz zu seinem auf Ausgleich sowie auf ein gutes Einvernehmen mit allen wichtigen Mächten bedachten Vater ging es Herzog Rudolf um die Würde des Hauses Habsburg - und vor allem um seine eigene.“⁵⁷

Auf den weiteren Verlauf der Geschichte Österreichs und der Steiermark, soll nicht näher eingegangen werden, da die Zeitspanne, welche für diese Arbeit relevant ist, mit der Machtübernahme von Rudolf IV. im Jahr 1358 zu Ende geht.

DIE ENTSTEHUNG DER STADT ROTTENMANN BIS ZUM ENDE DER ERSTEN HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS

Ein gesichertes Datum für die Entstehung einer Siedlung im Raum der heutigen Stadt Rottenmann konnte in der Forschung bis zum heutigen Zeitpunkt nicht gefunden werden. Es ist aber bekannt, dass die Römer die wichtige Verbindung durch das Paltental mit einer Handelsstraße nutzten, um ihre Kolonien entlang der Donau zu erreichen.⁵⁸

Eine erste Erwähnung Rottenmanns findet sich in der von Bischof Adalbert von Salzburg am 23. Mai 927⁵⁹ ausgestellten Urkunde.⁶⁰ Darin wird Chorbischof Kotabert erwähnt, der sämtliche Güter an den Salzburger Erzbischof übergeben hat. Im Gegenzug erhielt Kotabert einen Besitz auf Lebzeiten, der das heutige St. Georgen und Büschendorf sowie Teile von Bärndorf und Dietmannsdorf umfasste.⁶¹ In diesen Besitz fällt das „*prediolum Rotenmannun*“.⁶² Dieses bezieht sich auf ein Landgut, welches sich im heutigen Gebiet des Rottenmanner Vorortes St. Georgen, befunden hat.⁶³ Mit Hilfe dieser Urkunde ist das Erzbistum Salzburg als ein erster Besitzer für den Rottenmanner Raum ausfindig zu machen.

⁵⁴Dopsch 1999, S. 138.

⁵⁵Ebda.

⁵⁶Ebda, S. 146.

⁵⁷Ebda.

⁵⁸Pferschy 1979, S. 20.

⁵⁹Diese Urkunde wurde während der Synode von Karnburg ausgestellt. (Zitzenbacher 1988, S. 66.)

⁶⁰Schwendinger/Stockinger 1979, S. 24.

⁶¹Radaelli 1979, S. 34.

⁶²Schwendinger/Stockinger 1979, S. 24.

⁶³Ebda.

In einer jüngeren, von Kaiser Heinrich III. am 2. September 1048⁶⁴ ausgestellten Urkunde ist festgehalten, dass Kaiser Heinrich II. ein kleines Gut genannt „*Rotenmannun*“⁶⁵, dem Bistum Bamberg schenkte.⁶⁶ Pirchegger führte eine Untersuchung zum späteren Besitz der Bamberger durch und konnte darin bestätigen, dass es sich bei diesem Gut um ein Gebiet handelte, das zwischen St. Georgen und Büschendorf lag.⁶⁷ Im Dehio wird erwähnt, dass sich die heutige Fialkirche hl. Georg im Besitz des Bistums Bamberg befunden hat, allerdings wird auf keine konkrete Urkunde verwiesen.⁶⁸

Festgehalten werden kann, dass es zwei Grundherren, das Bistum Bamberg auf der einen Seite und das Erzbistum Salzburg auf der anderen Seite, gibt, die für den Rottenmanner Raum im 10. und 11. Jahrhundert ausfindig gemacht werden konnten. Offen bleibt allerdings eine genaue Zuordnung der Besitztümer für dieses Gebiet. Es werden Gutshöfe genannt, aber Belege für eine eindeutige Einteilung der Gründe ist damit nicht möglich. Die Frage, wem das Gebiet der heutigen Fialkirche gehört hat, kann nicht beantwortet werden. Der Eindruck, dass im unteren Paltental nur die beiden genannten Besitzer zu finden sind, darf nicht erweckt werden, denn es ist davon auszugehen, dass es auch landesfürstlichen Besitz gab. Auf Grund der Tatsache, dass diese bis zum heutigen Tage nicht näher untersucht worden sind, können keine weiteren Aussagen hierzu getätigt werden.⁶⁹

Die beiden Autoren Schwendinger und Stockinger erwähnen, dass Anfang des 12. Jahrhunderts die „Burg“ Rottenmann etwas nördlicher als das zuvor erwähnte „*Rotenmannun*“ auf landesfürstlichem Boden errichtet wurde.⁷⁰ Um 1200 wurde das Zentrum von „*Rotenmannun*“, vom Gebiet des heutigen St. Georgen⁷¹, in die Nähe der neu errichteten Burg transferiert. Diese Maßnahme führte dazu, dass die Burg in die Ortschaft langsam integriert und zu einem Bestandteil dieser wurde. Durch die Errichtung von Maut und Salzniederlage musste die Stadt gegen Feinde besser geschützt werden und lässt die zuvor erwähnte Maßnahmen der Verlegung als logischen und notwendigen Schritt erkennen. In weiterer Folge wurde Rottenmann durch den Babenberger Herzog Leopold IV. das Marktrecht verliehen. Dies führte wiederum dazu, dass der Markt Rottenmann einen größeren Platz benötigte, um die Handelsgeschäfte abwickeln zu können.⁷² Anhand dieser Fakten, gelangte man zu dem Schluss, dass in Rottenmann in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts

⁶⁴Ebda.

⁶⁵„*Rotenmannun* in der Mark Gottfrieds und im Tal und Gau Palta.“ (Pferschy 1979, S. 20.)

⁶⁶Pferschy 1979, S. 20.

⁶⁷Ebda.

⁶⁸Dehio 1982, S. 410.

⁶⁹Pferschy 1979, S. 20.

⁷⁰Schwendinger/Stockinger 1979, S. 24.

⁷¹Auch Alt-Rottenmann genannt.

⁷²Dass die Maut eine Gefahr für Rottenmann bedeutete, wird ersichtlich, wenn man den babenbergischen Urbarnachtrag betrachtet, in dem ein Jahreseinkommen durch die Maut von 1150 Mark beziffert wird. Das 1265 verfasste landesfürstliche Rentenbuch führt ein Jahreseinkommen von 1000 Mark an. Die Größe dieses Betrages wird durch einen Vergleich mit dem Wert von Naturalien ersichtlich, so betrug der Wert eines Schweins 15 und der eines Schafes 5 Pfennig. (Wohlgemuth 1955, S. 249.)

ein enormer wirtschaftlicher Aufschwung stattgefunden hat. Mit dem Aufschwung ging allerdings auch das Problem der Verteidigung einher, denn durch das rasante Wachstum, musste auch die Verteidigung der Stadt ständig erneuert werden. Im Zuge der Eroberung des Ennstals durch den Salzburger Erzbischof Rudolf in der Mitte des 13. Jahrhunderts wurden die durchgeführten Schutzmaßnahmen das erste Mal auf die Probe gestellt. Als die Salzburger Truppen bis nach Rottenmann vorgedrungen waren, wurde der Markt aus Angst vor einer Zerstörung den Angreifern kampfflos übergeben.⁷³ Erkennbar ist aus dieser Schilderung, dass zu jener Zeit die Verteidigungsanlagen noch nicht ausreichend ausgebaut waren. Dies sollte sich allerdings in den folgenden Jahrhunderten ändern und wird im weiteren Verlauf dieses Kapitels erläutert werden.

Nach dem Tod Friedrichs II. erkannte sein Nachfolger König Rudolf I. im Jahre 1277 oder 1279⁷⁴ die Stadtrechte von Rottenmann an.⁷⁵ Weiters verteilte Rudolf I. die Mauteinnahmen zu zwei gleich großen Teile auf seinen Sohn Albrecht und den Erzbischof Rudolf von Salzburg auf.⁷⁶ Diese Maßnahme konnten den herrschsüchtigen Salzburger Erzbischof jedoch nur wenige Jahre vom Ennstal respektive auch von Rottenmann fern halten. 1288 fiel der Erzbischof mit seinen Truppen erneut ein und hinterließ eine Spur der Verwüstung.⁷⁷ Erst Herzog Albrecht, der mit seinen Söldnern im Dezember jenes Jahres über den Phyrnpass ins Ennstal vorstieß, sollte es gelingen, die erzbischöflichen Truppen in die Flucht zu schlagen.⁷⁸

Im Jänner 1292 wurde das Ennstal erneut zum Kriegsschauplatz. Es war eine Allianz zwischen dem Salzburger Erzbischof Konrad IV.⁷⁹, zwei bayrischen Herzögen und dem unzufriedenen steirischen Adel, die den bewaffneten Konflikt zurück in die Obersteiermark brachten. Infolge dieser Kampfhandlungen kam es zur Besetzung Rottenmanns und die Stadt wurde von den Eindringlingen geplündert.⁸⁰ Diese Störenfriede gaben sich mit den eroberten und geplünderten Ortschaften nicht zufrieden und drangen über das Palten- und Liesingtal bis nach Bruck an der Mur vor. Erneut musste König Albrecht in diese Kampfhandlungen eingreifen, um die Unruhestifter zum Rückzug zu zwingen. Der König, begleitet von seinen Kriegsknechten, bahnte er sich den Weg über den verschneiten Semmering und konnte die feindlichen Truppen erst im Sommer dieses Jahres vertreiben.⁸¹ Der Konflikt war damit aber noch nicht beigelegt, denn es kam weiterhin zu Kampfhandlungen zwischen den Truppen des Erzbischofs und jenen des Königs. Erst mit dem

⁷³Schwedinger/Stockinger 1979, S. 29.

⁷⁴Die Forschung war sich lange Zeit nicht einig, welches Datum für die Verleihung der Stadtrechte herangezogen werden kann. In der neueren Forschung beruft man sich auf das Jahr 1279.

⁷⁵Pfau 1952, S. 45.

⁷⁶Schwedinger/Stockinger 1979, S. 29.

⁷⁷Pfau 1952, S. 45.

⁷⁸Schwedinger/Stockinger 1979, S. 29.

⁷⁹Als 1290 Erzbischof Rudolf verstarb, wurde Konrad IV. dessen Nachfolger.

⁸⁰Wohlgemuth 1955, S. 249.

⁸¹Schwedinger/Stockinger 1979, S. 29.

Friedensschluss zu Wien konnten diese Streitigkeiten ein für alle Mal beendet werden. Der Preis für den Waffenstillstand war für die Salzburger sehr hoch, denn sie verloren die Hälfte der Rottenmanner Maut für alle Zeit.⁸²

Es kann vermutet werden, dass die folgenden Jahre im Rottenmanner Gebiet relativ ruhig abliefen, denn in der Geschichtsschreibung werden keine nennenswerten Ereignisse angeführt. In einem Dokument von 1302⁸³ wird ein Altrottenmann genannt, was wohl mit St. Georgen gleichzusetzen ist. Bestätigt wird dies durch ein Dokument, das besagt, dass es Anfang des 14. Jahrhunderts die zwei oben erwähnten Gebiete im Rottenmanner Raum gab.

Ende des 15. Jahrhunderts, als die Türken in der Steiermark einfielen, belagerten diese die Stadt an der Palten, konnten sie jedoch nicht einnehmen.⁸⁴ Diese Tatsache lässt erkennen, dass die Verteidigungsmaßnahmen der Stadt zu dieser Zeit weit fortgeschritten waren, da die Eroberung vereitelt werden konnte. Erzürnt verwüsteten die Fremden alles, was sich außerhalb der Stadtmauer befand. Die kleine Kirche von St. Georgen, die nicht ausreichend geschützt war, wurde im Zuge dessen in Brand gesetzt. Auf die Spuren und Beweise für einen Brand, wird im nächsten Kapitel eingegangen. Die Sinnhaftigkeit der Verlegung der Stadt in den Schutz einer Burg wird spätestens hierdurch ersichtlich.

⁸²Ebda.

⁸³Um welches es sich hierbei handelt wird von Pferschy nicht erwähnt. (Pferschy 1979, S. 20.)

⁸⁴Schwedinger/Stockinger 1979, S. 29f.

3.3 Baugeschichte

Die Pfarre St. Georgen bei Rottenmann gehörte wie das ganze Paltental und dessen Mutterpfarre St. Lorenzen zur Erzdiözese Salzburg.⁸⁵ Bischof Kotabert betreute die Missionierung der ansässigen Bevölkerung und er weihte 930 dem hl. Georg eine neu errichtete Holzkapelle auf dem Boden der heutigen Fialialkirche hl. Georg.⁸⁶

Im Dehio wird eine Verbindung der Kirche zum Bistum Bamberg erwähnt und diese stellt auch Pirchegger fest.⁸⁷ Belege anhand derer eine einwandfreie Zuordnung durchführbar ist, werden nicht erwähnt. (Vgl. Kap. 2.1)

Aus dem Jahr 1042 stammt eine nicht näher definierte Nennung der Fialialkirche.⁸⁸ Angenommen werden kann, dass es sich hierbei um die eingangs erwähnte Holzkapelle handelt. Diese Vermutung wird durch Radaellis Erwähnung, baut der im 12. Jahrhundert der Holzbau einer Georgskirche weichen musste, erhärtet.⁸⁹ 1313 wurde diese Kirche durch den Bischof Heinrich von Görz geweiht und ihrer Bestimmung übergeben.⁹⁰ Es stellt sich nun die Frage, inwieweit davon ausgegangen werden kann, dass der Bau des 12. Jahrhunderts jenem von 1313 entspricht. Dass während einer Zeit von fast 200 Jahren keine Veränderungen vorgenommen wurden, kann als unwahrscheinlich bewertet werden. Beweise konnten in der Literatur und anhand einer Bauanalyse nicht gefunden werden.

Das Datum der Kirchenweihe, 1313, wird als *terminus ante quem* für die Entstehung der Wandmalereien in der Forschung herangezogen und dient auch als Datierungshilfe. Lanc und Prokopp gehen von diesem Datum aus und setzen in der Folge die Malereien des Langhauses stilistisch in das erste Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts.⁹¹ Kirchweger hingegen datiert die Wandmalereien auf das zweite Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts.⁹² Im Laufe der Arbeit sollen die unterschiedlichen Annahmen überprüft und abschließend bewertet werden. (Vgl. Kap. 3.3)

Die erste urkundlich belegbare Erwähnung der Fialialkirche stammt aus dem Jahr 1341.⁹³ Auf den Zusammenhang dieser Erwähnung geht Pirchegger allerdings nicht ein und man kann daher keine weiteren Schlüsse daraus ziehen. Festgehalten werden kann, dass der erhaltene Bau jedoch dieser Nennung eindeutig vorausgeht, was einerseits anhand der Weihe, andererseits auf Grund der vorhandenen Malereien des Langhauses bestätigt wird.

⁸⁵ Wohlgemuth 1956, S. 49.

⁸⁶ Radaelli 1979, S. 34.

⁸⁷ Dehio 1982, S. 410 und Pirchegger 1940, S. 40.

⁸⁸ Zitzenbacher 1988, S. 67.

⁸⁹ Radaelli, 1979 S. 34.

⁹⁰ Ebda.

⁹¹ Lanc 1993, S. 87 und Prokopp 2006, S. 28.

⁹² Kirchweger 2000, S. 443.

⁹³ Pirchegger 1940, S. 47.

Der sich uns heute präsentierende polygonale Chor aus einfachen Strebepfeilern geht nach Bouvier auf das Jahr 1414 zurück.⁹⁴ (**Abb. 3**) D. h., das Langhaus blieb mit seinen Malereien erhalten, der Chor oder die Apsis wurde hingegen abgerissen und neu aufgebaut. Am 15. April 1444 wurde der Chorbau durch Bischof Franz von Kalipolis konsekriert.⁹⁵ Somit ist es möglich, den Anbau des Chores in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts zu setzen. Auf dem Schlussstein des Rippengewölbes ist eine Taube angebracht.

Die Drachenkampfdarstellung des hl. Georg im Chor datiert Lanc um 1460. Auf diese Malerei wird im weiteren Verlauf der Arbeit nicht eingegangen werden. Begründet wird dieser Schritt damit, dass diese Darstellung um 150 Jahre jünger ist und somit keine Relevanz für die Entstehung des Georgszyklus des Langhauses darstellt.

Nach dem von den Türken gelegten Brand mussten 1480 große Teile der Kirche erneuert bzw. wieder aufgebaut werden. Unter diese Maßnahmen fallen das schon erwähnte Netzrippengewölbe und die zur Mitte hin etwas zurückspringende Westempore. Eine Inschrift an der Triumphbogenwand mit dem Datum 1480 gibt über diese Maßnahme Auskunft und bestätigt damit den Umbau.⁹⁶ (**Abb. 4**) Das Langhaus wird durch das neue Netzrippengewölbe in drei Joche unterteilt und das tief eingezogene Gewölbe fällt dabei auf. Bei einer genaueren Betrachtung wird ersichtlich, dass die Ausläufer des Gewölbes tief sitzend in der Wand enden, wodurch der bedrückende Eindruck erklärt werden kann. (**Abb. 5**) Die Westempore breitet sich bis in das zweite Joch hinein aus. (**Abb. 3**) Das spitzbogige Westportal findet sich in derselben Achse wie der zurückspringende Mittelteil der Westempore. An der Nordwand des zweiten Joches findet sich ein weiteres spitzbogiges Portal. Es kann angenommen werden, dass für den liturgischen Gebrauch, besonders für die Prozessionen, zwei Portale benötigt wurden.⁹⁷ Die beiden Fenster an der Südwand des Langhauses wurden entweder im Zuge des Choranbaus oder nach dem Türkeneinfall eingelassen. Eindeutige Beweise konnten nicht ausfindig gemacht werden. Das dritte Fenster, das sich im dritten Joch befindet, ist mit dem Einbau der Westempore und daher mit der Zeit um 1480 in Verbindung zu setzen.

Wann die Sakristei an der Nordseite des Chores angebaut wurde, kann auf Grund des Fehlens von konkreten Hinweisen nicht gesagt werden. Einzig die Beschläge der Türen dienen als Verweis auf das 16. Jahrhundert.⁹⁸ Eine Entstehung ab dem Jahr 1414, also zur gleichen Zeit wie der Chor, kann hierfür angenommen, jedoch nicht belegt werden.

⁹⁴Bouvier 1993, S. 319.

⁹⁵Radaelli 1979, S. 34.

⁹⁶Diese Inschrift kam während der Freilegung im Zuge der Restaurierung zum Vorschein.

⁹⁷Frau Univ.-Doz. Dr. Barbara Schedl hat mir im Zuge eines Gespräches die Notwendigkeit der beiden Portale erläutert. Der Prozessionszug führte durch das eine Portal aus der Kirche hinaus. Der Friedhof (wurde im 20. Jahrhundert aufgelassen), der sich vor der Kirche befand, wurde somit in die Prozession einbezogen. Das zweite Portal diente dazu, dass die Prozession wieder in die Kirche einziehen konnte.

⁹⁸Janisch 1885, S. 738.

Bedacht werden muss jedoch, dass diese auch eine Zutat aus einer späteren Zeit darstellen kann. Der Zeitpunkt für die Entstehung der Rundbogennische bleibt ebenso offen und wird in der Literatur zumeist mit dem Anbau der Sakristei in Zusammenhang gebracht.

Um 1515 entstand der Flügelaltar des Lienhart Astl und er sollte ein weiteres Prunkstück der Filialkirche darstellen.⁹⁹ (**Abb. 6**) Im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts wurden die zwei Seitenaltäre aufgestellt, die nach wie vor im Langhaus der Kirche vor den Triumphbogenwänden zu finden sind.

Im Westen findet sich ein Dachreiter mit einem Zwiebel. Über deren Entstehung ist nichts bekannt. Einzig dass diese 1972 restauriert worden sind, wird in der Literatur erwähnt.¹⁰⁰

1989 wurde eine Probearbeit durchgeführt, auf deren Erkenntnisse 1992 eine umfangreiche Freilegung und Restaurierung folgen sollte. Die zum Vorschein gekommenen Malereien sollten die Meinung der älteren Forschung mit einem Schlag zunichtemachen. Diese ging vom Standpunkt aus, dass das von den Türken gelegte Feuer den Bau fast zur Gänze zerstört hätte. Die Gegenbeweise waren bis Anfang der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts verborgen. Heute präsentiert sich uns ein anderes und durch die Malereien weitaus spannenderes Bild.

DER VERSUCH EINER RAUMREKONSTRUKTION

Es soll nun anhand der zuvor erwähnten Beobachtungen der Versuch unternommen werden, eine Raumrekonstruktion anzufertigen. Die bereits genannten gesicherten Erkenntnisse bzw. Beobachtungen sollen an dieser Stelle zusammengeführt werden, um eine Lösung für den Raum vorzuschlagen, wie er Anfang des 14. Jahrhunderts ausgesehen haben könnte. Erwähnt werden soll, dass auf Interpretationen verzichtet wird und die Darstellung auf wissenschaftlichen Erkenntnissen der verschiedenen Disziplinen¹⁰¹ basiert.

Die ursprüngliche Raumhöhe des Langhauses ist heute im oberen Bereich der Langhaus- bzw. Triumphbogenwand leicht ablesbar. (**Abb. 7**) (**Abb. 8**) Die malerische Ausstattung ist in diesem Bereich horizontal abgeschlossen und die Grenzen werden durch die Verwendung eines andersfarbigen Mörtels eindeutig erkennbar. An der Triumphbogenwand ist diese Trennung besonders gut zu sehen. (**Abb. 9**) Anhand dieser Beobachtung drängt sich die Vermutung auf, dass die originale Decke des Raumes aus Holz angefertigt war. Im Dachboden wurden im Zuge der Restaurierungsmaßnahmen die Zwickelfelder der Gewölbe vom Schutt befreit und es kamen Indizien zum Vorschein, welche die vorhin geäußerte

⁹⁹1966 wurden die Figuren des hl. Ulrich und des hl. Blasius von Dieben entwendet. Im folgendem Jahr verschwanden mehrere kleine Figuren aus dem Gesprenge, eine Pietá aus dem 16. Jahrhundert und die barocke Statue des hl. Nepomuk. (Radaelli 1979, S. 34f.)

¹⁰⁰Dehio 1982, S. 410.

¹⁰¹Kunstgeschichte, Restaurierung, Bauforschung und Chemie.

Vermutung bestätigen. (**Abb. 10**) Sichtbar wurden durch diesen Eingriff Malereien, die Teile des Gesamtprogramms des Langhaus sind, und die Befestigungslöcher für die Balken der Holzdecke. Auf Grund dieses Fundes ist die Aussage gesichert, dass das Langhauses mit einer Holzdecke ausgestattet war.

Es soll an dieser Stelle der Beweis, für die Annahme, dass während der Türkenbelagerung um 1480 ein Feuer in der Kirche gelegt wurde, erbracht werden. Der Grund für die Erbringung dieses Beweises, liegt darin, dass in der Forschung oft vorschnelle Schlüsse gezogen werden, wonach mit einem Türkeneinfall auch ein Brand einherging.¹⁰² (**Abb. 11**) Im Falle der Filialkirche ist es heute noch möglich, Spuren dieses Brandes zu erkennen. Diese Verfärbungen wurden im Laufe der Restaurierung analysiert und eindeutig als Holzkohleflecken identifiziert.¹⁰³ Möglich ist es, auf dieser Grundlage Folgendes festzustellen: Die herabfallende Glut bzw. Kohle hat den unteren Bereich der Wandmalereien des Langhauses berührt und hier schwarze Flecken hinterlassen.

Das Fenster an der Nordwand stammt aus der gleichen Zeit, da die Malereien, die es verzieren, in das Gesamtprogramm des Zyklus einbezogen sind. Es kann festgehalten werden, dass das Langhaus mit einer Holzdecke und Rundbogenfenster ausgestattet war. Während das Fenster an der Nordwand zum originalen Bestand gerechnet werden kann, befinden sich im östlichen Bereich der Südwand nur mehr Fragmente eines ebenfalls rundbogigen Fensters. Diese Farbreste stimmen mit der Rahmung des Fensters an der Nordwand überein und es ist daher möglich, zu sagen, dass sich an dieser Stelle ebenfalls zu Beginn des 14. Jahrhunderts ein Fenster befunden hat, das in Form und Größe jenem der Nordwand entsprochen hat. Für die Raumrekonstruktion hat sich dadurch folgendes Bild ergeben. (**Abb. 12**) Die erwähnte Holzdecke und die beiden Fenster an Nord- und Südwand wurden eingetragen. Für das zweite Fenster an der Südwand konnten zwar keine Beweise gefunden werden, aber es ist trotzdem möglich, dieses einzuzeichnen, da dem spitzbogigen ein rundbogiges vorausgegangen sein könnte. Die beiden horizontalen Streifen an den Langhauswänden stellen einen diskreten Verweis auf den Zyklus bzw. auf die Bänder her und sollen die räumliche Einordnung und das Lesen der Rekonstruktion erleichtern. An der Nordwand wurde ein Portal eingezeichnet, da davon ausgegangen werden kann, dass sich an dieser Stelle im ursprünglichen Bau ebenfalls eines befunden hat.¹⁰⁴

Offen bleibt die Frage, wie weit das Langhaus nach Westen gereicht hat, denn an der Nordwand ist ein Riss zu sehen, der auf eine Baufuge schließen lässt. (**Abb. 7**) Begibt man sich in den Dachboden, so wird diese Baufuge an der Nord- und Südwand in weiterer

¹⁰²Für diese Anregung möchte ich mich bei Frau Univ.-Doz. Dr. Schedl bedanken, die in einem Gespräch diese Tatsache erläutert hat.

¹⁰³Leitner 1991, S. 7.

¹⁰⁴Es soll hier auf die oben erwähnte Beziehung zwischen den Portalen und der Prozession von Frau Univ.-Doz. Dr. Barbara Schedl verwiesen werden.

Folge eindeutig sichtbar. (**Abb. 13**) Festgehalten werden kann, dass das Langhaus gegen Westen hin verlängert wurde. Grund und Zeitpunkt dieser Veränderung bleiben aber vorerst unbekannt.

Eine Möglichkeit sei hier als Denkanstoß erwähnt, nämlich dass im Zuge des Choranbaus im Jahre 1414 das Langhaus gegen Westen hin ebenfalls verlängert wurde. Belege hierfür fehlen allerdings und es ist mit dem jetzigen Wissensstand nicht möglich, zu erkennen, ob und wie viel von der ursprünglichen Westwand abgerissen wurde.

MÖGLICHE BEISPIELE FÜR DIE URSRÜNGLICHE APSIS

Das Langhaus wurde besprochen und soweit es möglich ist, rekonstruiert. Es sollen nun Beispiele zur Diskussion gestellt werden, durch die Rückschlüsse auf den ursprünglichen Chor oder die ursprüngliche Apsis gezogen werden können.

In der nahegelegenen Johanniskapelle von Pürgg (um 1164) findet sich ein rechteckiges Langhaus, an das eine nahezu quadratische Apsis anschließt. (**Abb. 14**) Es wäre möglich, darin die ursprüngliche Form des Chores der Filialkirche zu sehen. Die sich stellende Frage, warum der Abstand der Chormauern sich nach Westen hin verringert, wäre damit aber nicht zu klären. Auf Grund dieser Tatsache kann man von diesem Vorschlag Abstand nehmen.

Eine weitere Möglichkeit wäre, dass das Langhaus im Westen von einer halbkreisförmigen Apsis abgeschlossen wurde. In Cazis (Schweiz) befindet sich ein Beispiel, das aus dem 12. Jahrhundert stammt. Diese Form des Grundrisses, mit Langhaus und halbrunder Apsis, war in dieser Zeit weit verbreitete. (**Abb. 15**) Der Grundriss von Cazis wäre durchaus auf die Filialkirche übertragbar und es wäre ebenfalls vorstellbar, dass eine runde Apsis im Osten an das Langhaus angeschlossen war. Betrachtet man den Anschluss von Apsis und Triumphbogenwand, sieht man, dass auch die Wand der Apsis nicht bis zur Außenkante des Langhauses reicht. Ein kleiner Bereich bleibt auch hier übrig und springt hervor. Dies hätte zur Folge, dass der Anschluss des Chores der Filialkirche von 1414 jenen der halbrunden Apsis übernommen und nach Westen hin fortgesetzt hätte. Durch die angesprochene Rundung würde sich auch die Verjüngung nach Osten hin erklären lassen, da die Rundung in die Wände aufgenommen worden wäre und eben die Verjüngung herbeiführen würde.¹⁰⁵ Eine eindeutige Antwort auf diese Frage könnte eventuell anhand einer gezielten Bauforschung bzw. durch eine archäologischen Grabung gefunden werden.

Die evangelische Kirche in Stugl/Stuls (Schweiz) bietet eine weitere Erklärungsoption an. (**Abb. 16**) Auf dem Grundriss sieht man ein Langhaus, an das ein kleiner polygonalförmiger Chor angefügt ist. Auf den ersten Blick scheint dieser Grundriss auf die Filialkirche

¹⁰⁵Frau Univ.-Doz. Dr. Barbara Schedl hat in einem Gespräch dieser These ihre Zustimmung gegeben und bestätigt, dass in einer runden Apsis der ursprüngliche Abschluss des Langhaus zu sehen ist.

übertragbar und fast ident zu sein. Raimann gibt aber zu bedenken, dass der ursprüngliche romanische Bau mit einem rechteckigen Chor¹⁰⁶ abschloss¹⁰⁷ und daher nicht in Betracht gezogen werden kann.

Mit diesen Beispielen sollte die Facette der möglichen Chorabschlüsse präsentiert und kurz besprochen werden. Beweise für eine mögliche Beantwortung der Frage, welcher Chor ursprünglich an das Langhaus angefügt war, konnten nicht erbracht werden. Was allerdings betont werden konnte, ist, dass die Wahrscheinlichkeit einer halbrunden Apsis für die Filialkirche am ehesten zu vertreten ist.

ZUR TECHNIK UND ERHALTUNG DER WANDMALEREIEN DES LANGHAUS

Die Wandmalereien des Langhauses wurden 1991 freigelegt und restauriert. Im folgenden soll auf die Erhaltung der Malereien eingegangen werden.

Die Farbpalette, aus der sich der Meister bedienen konnte, bestand aus Rotocker, Ocker, Grau, Grün und Blau. Das Rotocker ist die am besten erhalten gebliebene Farbe und überwiegt bei den Darstellungen, denn die Umrisslinie respektive Zeichnung wurde mit dieser Farbe ausgeführt. Die Binnenflächen wurden ebenfalls zum Teil in Rotocker, aber auch in Grau (besonders gut bei der Darstellung des Pferdes zu sehen), Ocker (Haare) und Grün für die Rankenstreifen ausgeführt. Verfärbungen des Pigmentes finden sich an der Verkündigungsmaria, am Lendenschutz Georgs und am Mantelfutter des Christophorus.¹⁰⁸

Für die Wandmalereien der Filialkirche kann aber folgendes Bild festgehalten werden: Die Malereien befinden sich zum Teil in einem exzellenten Zustand, wenn man bedenkt, dass diese einem Brand ausgesetzt waren, übermalt und letztlich freigelegt worden sind. Die Annahme, dass viel von der originalen Malschicht verloren gegangen bzw. nur mehr die Vorzeichnung vorhanden ist, wird bei der genaueren Betrachtung widerlegt. Vor allem die Reiterkampfszene, besonders die Figur des Sarazenen, vermittelt auch heute noch den einstigen Prunk der Wandmalereien. (**Abb. 17**) Der unterschiedliche Farbauftrag ist hier besonders schön zu sehen und die vom Meister verwendete Farbpalette bzw. der Aufbau (Umrandung und Zeichnung mit Rotocker und Binnenflächen) lässt sich hier eindeutig nachvollziehen. Vor allem an der Mähne ist die Verbindung zwischen dem Rotocker und dem Grau der Binnenzeichnung sichtbar.

Die Technik, in der die Malereien ausgeführt sind, kann nicht eindeutig definiert werden, da im Restaurierungsbericht dazu nicht Stellung genommen wird. Eine reine Seccomalerei

¹⁰⁶Die Form dürfte mit jener des Pürgger Chores übereinstimmen.

¹⁰⁷Raimann 1983, S. 399.

¹⁰⁸Univ.-Prof. Dr. Thomas Danzl hat bestätigt, dass es sich hierbei um Verfärbungen des Pigmentes handelt. Die Ursachen hierfür können allerdings nur mit Hilfe einer chemischen Analyse eindeutig definiert werden.

kann aber ausgeschlossen werden, da die mechanische Freilegung mit dem Skalpell größere Schäden und Verletzungen verursacht hätte. Weiters wäre das Pigment an der Schicht der Übermalung besser haften geblieben und es würden sich eine größere Anzahl an Fehlstellen präsentieren. In weiterer Folge kann auch davon Abstand genommen werden, dass die Binnenflächen *a secco* ausgeführt worden sind, da sich das Schadensbild ansonsten ebenfalls anders aufweisen würde. Es bleiben somit die Möglichkeit einer Kalkmalerei und einer *a fresco*-Malerei übrig. Eine Analyse der Technik ist aber nicht Ziel dieser Arbeit und soll hier lediglich zur Diskussion gestellt werden.

Stilistisch können die Malereien dem Linearstil zugeordnet werden. Auf die Charakteristika dieses Stils soll hier nicht eingegangen werden (Vgl. Kap. 3.3) sondern es wird ausschließlich auf die Problematik hingewiesen, die zwischen sich aus dem Erhaltungszustand und der Kategorisierung dieses Stils ergibt. Die oft gestellte Frage, ob der Linearstil nicht das Ergebnis des Erhaltungszustandes der Wandmalerei sei, ist wichtig und es wäre sinnvoll ihr nachzugehen. Das Problem, das sich auf diese Weise ausschalten lässt, ist vor allem für viele Wandmalereien des ausgehenden 13. bzw. beginnenden 14. Jahrhunderts essentiell. Die Tatsache, dass die Malereien eventuell auf Grund ihres Erhaltungszustandes nur mehr „Fragmente“ ihrer selbst sind und nur mehr die Vorzeichnung sichtbar ist, hat dazu geführt, dass die Forschung oft vorschnell vom Begriff des Linearstils Gebrauch machte. Anhand einer genauen Betrachtung des Originals kann dies zumeist leicht geklärt werden. In Bezug auf die Malereien des Langhaus der Ferialkirche kann diese Frage auf Grund ihres exzellenten Erhaltungszustandes der Malschicht verneint werden. (Vgl. Kap. 3.3)

Abschließend soll noch kurz der Zeitpunkt der Übermalung behandelt werden. (**Abb. 10**) Auf Grund der Tatsache, dass während der Restaurierung die Gewölbezwickel im Dachboden freigeräumt wurden, wodurch die nicht übermalten Wandmalereien zum Vorschein kamen, kann gesagt werden, dass die Wandmalerei um 1480 noch sichtbar war. Ein weiterer Beweis dafür, dass die Wandmalereien des Langhauses nicht überdüntet respektive verdeckt waren, wird anhand der bereits erwähnten Holzkohlespuren im Langhaus erkenntlich. Wären diese übermalt gewesen, dann wären die Flecken wohl nicht in diesem Maße vorhanden, wie sie jetzt sind. Eine Übermalung hätte dann als Trenns- bzw. Schutzschicht zwischen der Malerei und der Kohle fungiert.¹⁰⁹

¹⁰⁹Restaurator Claudio Bizzarri hat mir diese These in einem Gespräch bestätigt.

4 Ikonographisches Programm

4.1 Langhaus

Wie bereits erwähnt worden ist, gibt es zwei Datierungsvorschläge für die Wandmalereien des Langhauses. Lanc und Prokopp haben diese zwischen 1305-10 angesetzt, Kirchweger hingegen zwischen 1310-15. Die Malereien erstrecken sich in zwei Register von der Nord- über die Triumphbogenwand bis hin zur Südwand. (**Abb. 18**) Den Beginn stellt dabei die Szene an der Westseite des oberen Registers dar. Ornamentale Bänder bewirken eine horizontale Trennung und Rahmung. (**Abb. 13**) Innerhalb der Malereien ist keine Trennung vorhanden. Die Leserichtung beginnt im oberen Register der Nordwand setzt sich dann gegen Osten hin über den unteren Streifen zur Triumphbogenwand fort. An der Südwand wird diese über das obere und untere Register von Osten nach Westen weitergeführt. Das Hauptthema bildet dabei der Zyklus des hl. Georg.

Während die horizontale Trennung durch ein ornamentales Rankenband bewirkt wird, erfolgt die vertikale Rahmung mit einem schmalen roten Band. Dieses findet sich auch am Triumphbogen wieder. (**Abb. 9**) An den Seitenwänden der Triumphbogenwand finden sich zwei Heiligendarstellungen. Über dem Bogen und in dessen Scheitel ist eine Opferdarstellung und die Vera Ikon¹¹⁰ ausgeführt.

Die Szenen werden getrennt voneinander beschrieben und analysiert. Wichtig zu erwähnen ist, dass hierbei nicht 1:1 der Leserichtung Folge geleistet wird, sondern dass der Georgszyklus als Einheit betrachtet wird und es daher notwendig ist, einzelne Szenen aus ihrem malerischen Gefüge herauszulösen. Begonnen wird dabei mit Verkündigungsszene, die von den Malereien der Fensterleibung gefolgt wird. Die Beschreibung und Analyse der Malereien der Triumphbogenwand sollen an diese anschließen. Ein Zusammenhang, außer jenem des Anbringungsortes zwischen den Darstellungen an dieser Wand, soll dabei berücksichtigt werden. Als nächster Schritt folgen die Darstellungen des Georgszyklus, die der Leserichtung folgend behandelt werden. Ausgangspunkt hierfür stellt die erste Szene im oberen Register der Nordwand dar. Des Weiteren werden die Szenen des unteren Registers der Nordwand behandelt, bevor die beiden Szene im unteren Streifen der Südwand erläutert werden. Zuletzt wird die Reiterkampfszene im oberen Register der Südwand besprochen und versucht, deren Besonderheiten herauszuarbeiten.

¹¹⁰Lanc sieht hier die Darstellung des Kopfes Christi in Zusammenhang mit der Vera Ikon. (Lanc 2002, S.)

4.1.1 Die Verkündigungsszene

Die Verkündigungsszene befindet sich in der Mitte des oberen Registers der Nordwand. (**Abb. 19**) Ein eingeschobenes Fenster bewirkt eine Trennung in zwei Teile. Der Verkündigungsenkel ist demnach auf der linken Seite, Maria und die Taube des heiligen Geistes hingegen auf der rechten Seite des Fensters dargestellt. Die Fensterleibung weist ebenfalls Malereien auf. Inwieweit die Verkündigungsdarstellung mit den Malereien der Fensterleibung in Zusammenhang steht und so zu lesen ist, soll vorerst offen bleiben, jedoch im weiteren Verlauf erläutert werden. Fehlstellen finden sich vor allem im Bereich des Verkündigungsenkel. Der linke Teil des Kopfes und des Nimbus sowie der rechte Flügel und ein Teil des Oberkörpers des Engels sind verloren gegangen. Nichtsdestoweniger ist diese Darstellung einwandfrei als Verkündigungsszene zu lesen.

Der Engel ist frontal wiedergegeben. Sein Oberkörper lässt durch die im Segensgestus zu Maria weisende Hand eine Drehung erkennen. Das Spruchband, dessen Inschrift nicht mehr vorhanden ist, und der Mantel werden von der rechten Hand gehalten. Durch das Halten des Mantels entstehen auf der einen Seite vertikal zu Boden fallende Falten, auf der gegenüber liegenden Seite hingegen wird durch das Hinaufziehen des Mantels der Beinbereich diagonal vom rechten Oberschenkel zum linken Fuß hinab fallend den Betrachtenden freigegeben. Der Kopf des Engels ist, wie vorhin erwähnt, nimbiert und sein blondes Haar gelockt. Die Flügel sind zweigeteilt, sie bestehen aus einem rot-bräunlichen und einem weißen Teil. Hierbei scheint der kleinere Teil, also der rot-bräunliche, der tragfähigere zu sein, da die Federn kürzer und direkt mit der Schulter des Engels verbunden sind. Die weißen Federn sind hingegen länger, schmaler und wirken viel zarter. Unter dem roten Mantel trägt er ein weißes Untergewand, das am Kragen einen verstärkten Bund aufweist. Das gleiche Detail findet sich auch im Ärmelbundbereich und ist an der linken Hand gut sichtbar. Im Vergleich mit dem Bund des Kragens fällt allerdings auf, dass dieser breiter ist und sich farblich durch den dunkleren Ton deutlich abhebt.

Als Konterpart findet sich die ebenfalls frontal dargestellte Maria. Eine Taube fliegt aus einem Wolkenband, was als Zeichen der Verkündigung bzw. der Empfängnis zu lesen ist, auf die Gottesmutter herab.¹¹¹ Unter der Krone quillt blondes, langes, lockiges Haar hervor und fällt weit über ihre rechte Schulter. Das Haupt wird von einem Nimbus hinterfangen. Die aus den Wolken herabfliegende Taube wird ebenfalls mit eingeschlossen. Die Taube ist im Begriff, das Ohr Mariens mit dem Schnabel zu berühren. Hierin kann ein weiteres, im Mittelalter durchaus gängiges Zeichen dafür gesehen werden, dass Maria die Empfängnis bereits erhalten hat.¹¹² Das Gefieder der Taube ist, wie zuvor schon bei den Flügelfedern des Engels festgestellt wurde, zweigeteilt. Die Eckflügel sind deutlich durch ihre kleinere

¹¹¹LCI 1971, S. 430.

¹¹²Ebda.

Ausführung im Vergleich zu den längeren, darunter liegenden Federn zu erkennen. Im Kopf- und Halsbereich der Taube vermittelt das Gefieder den Eindruck von deutlich kleineren bzw. feineren Federn. Die Steuerfedern, also der Schwanz der Taube hingegen sind mit längeren Federn ausgestattet.

Ihre Hände verschränkt Maria vor der Brust und zieht dabei den Mantel, den sie in der Hand hält, davor. Durch das Halten des Stoffes kommt es zur Bildung einer eigenwilligen Faltenkonstruktion. Von ihrem Ellbogen aus fallen röhrenartige, vertikale Falten ihren Körper entlang zu Boden. An ihren Hüften bauscht sich der Stoff zusammen und es entstehen dadurch schüsselartige Falten. Durch die Verschränkung der Arme und das Hochziehen des Mantels, werden ihr weißes Untergewand und ihre blauen Schuhe für die Betrachtenden sichtbar gemacht. Der rote Mantel fällt, wie zuvor beim Engel festgestellt wurde, ebenfalls diagonal zu ihrem Fuß hinab. Der Unterschied besteht jedoch darin, dass der Mantel beim rechten Fuß endet. Anhand dieses Elementes schafft der Künstler eine szenische Verklammerung zwischen dem Verkündigungsengel und Maria. Der Thron, der hinter der Gottesmutter steht, ist seitlich wiedergegeben und man kann eine leichte perspektivische Andeutung spüren, die der Maler versucht hat einzusetzen. Es sind wenige Verweise, wie dieser Thron, in den Malereien der Filialkirche zu finden, die einen Tiefenraum suggerieren sollten. Die Seitenwange mit den verschiedenfarbigen Steinen und den hohen Rückenlehnen sind im Vordergrund gut zu erkennen und äußerst detailliert dargestellt. Es sind eben diese Elemente, die das Können des Malers unterstreichen.

Das Verschränken der Arme vor der Brust und das gesenkte Haupt sind, wie Lanc betont, Indizien für eine Demutsgebärde.¹¹³ Dieser Typus der Gottesmutter mit menschlichen Ausdrucksweisen, Empfindungen oder Gesten stellt keine Seltenheit dar, sondern entspricht dem Gedanken des Hoch- und Spätmittelalters und war zur Entstehungszeit der Wandmalereien weit verbreitet.¹¹⁴ Eine Verbindung zwischen dem König der Georgslegende und der Verkündigungsdarstellung findet sich laut Lanc darin, dass Maria mit der Krone der Himmelskönigin dargestellt ist.¹¹⁵ Offen lässt die Forscherin hingegen, was diese Tatsache in Verbindung mit dem Georgszyklus bedeuten könnte. Eine inhaltliche Verbindung zwischen Maria und dem König ist m. E. auszuschließen, da auf dessen Befehl der hl. Georg gemartert und schlussendlich auch getötet wird. Eine Ähnlichkeit in der Darstellung der Krone kann durchaus in Betracht gezogen werden und mag vorhanden sein. Rückgeführt werden könnte diese Ähnlichkeit auf ein Vorlagenbuch, das der Maler verwendet hat, um eine Krone darzustellen. Weitere Beweise für die Untermauerung dieser These können nicht erbracht werden und das soll somit als ein Lösungsvorschlag gewertet werden.

¹¹³Lanc 2002, S. 415.

¹¹⁴LCI 1972, S. 430.

¹¹⁵Üblicherweise ist Maria in Verkündigungsdarstellungen nicht bekrönt. (Lanc 2002, S. 415.)

Allgemein bekannt ist, dass mit Hilfe der Darstellung der Verkündigungsszene die Geburt Christi vertreten werden kann und dies als der Beginn des christlichen Heilsgeschehens gilt.¹¹⁶ Die Verbindung zum Georgszyklus wird vorerst nicht berücksichtigt, diese Feststellung soll aber weiter unten aufgegriffen und einbezogen werden. Die zuvor erwähnte Relevanz der Verkündigung führt auch zu einer Aufwertung des Darstellungsortes in der Kirche.¹¹⁷ Für die Fialkirche bedeutet das, dass diesem Platz somit eine besonders wichtige Rolle zukommt respektive führt die Verkündigungsszene dazu, dass eine Aufwertung gegenüber anderen Abbildungen und Plätzen stattfindet.

Ein weiteres Moment, das bedacht werden muss, ist dass im Mittelalter die Verkündigungsszene in einem engen Zusammenhang mit dem Aufbewahrungsort der Eucharistie respektive des Tabernakels stand.¹¹⁸ Es kann daher vermutet werden, dass diese in der Nähe der Verkündigungsszene verwahrt wurde.

Der hier dargestellte Augenblick beschreibt jenen, in dem Maria Gottes Ratschluss, der vom Engel überbracht wird, zustimmt. D. h., dass darin der Augenblick der Erlösung und Inkarnation zu sehen ist.¹¹⁹ Mit der Darstellung der Taube in der Verkündigungsszene ist es möglich, das 13. Jahrhundert als *terminus post quem* für die Entstehung der Wandmalereien festzulegen, da die Taube erst in diesem Jahrhundert der Verkündigung zugefügt worden ist.¹²⁰

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Darstellung der Verkündigungsszene der Fialkirche mit den menschlichen Zügen Mariens der Zeit entspricht. Der Ort der Darstellung steht im Zusammenhang mit der Eucharistie, dabei muss allerdings offen bleiben, wo sich diese ursprünglich in der Fialkirche befunden hat. Eine Übersteigerung gegenüber den anderen Szenen findet hier ebenfalls statt und dies markiert den Beginn des christlichen Heilsgeschehens. Dies muss in Verbindung mit der vorhergehenden Szene des Georgszyklus¹²¹ gesehen und soll weiter unten behandelt werden. (Vgl. Kap. 3.1.3.1)

4.1.2 Die Fensterleibung

WEIBLICHE HEILIGE

Die bemalte Fensterleibung schneidet in das obere Register der Nordwand des Langhauses ein. (**Abb. 20**) Auf der linken Seite der Leibung findet sich eine weibliche Heilige. Sie

¹¹⁶LCI 1972, S. 423.

¹¹⁷Ebda.

¹¹⁸Ebda.

¹¹⁹Ebda.

¹²⁰Ebda, S. 430.

¹²¹Dem bekrönenden König.

ist frontal mit langem Haar und Nimbus dargestellt. Von ihrem Gesicht ist nur mehr die Augenpartie erhalten geblieben. Die linke Hand ist zum Segensgestus erhoben dargestellt und in der rechten hält sie ein weißes Objekt, das auf Grund des Erhaltungszustandes nicht näher definiert werden kann. Die Vermutung, dass es sich hierbei um eine weiße Feder handelt, kann aufgestellt werden, aber ein gültiger Beweis bleibt ausständig. Mit derselben Hand hält sie den Mantel und dadurch wird das darunter liegende grüne Kleid, das mit einem V-Kragen und breitem Saum ausgestattet ist, im Bereich des Oberkörpers sichtbar gemacht. An den Manschetten findet sich der gleiche, breite Saum wieder. Im Bereich der Füße wird das grüne Kleid ein weiteres Mal unter dem Mantel sichtbar. Das Bein, besonders der Oberschenkel, ist unter dem Gewand erkennbar dargestellt. Die Körperhaftigkeit unter der Kleidung wird noch einmal mit dem Halten des Kleides in der rechten Hand und den daraus entstandenen Falten betont. Die entstandenen Falten wirken schüsselartig und die Linie wird in diesem Bereich konsequent weitergeführt. Besonders drastisch wird die Begrenzungslinien der so genannten „Feder“ im Faltenwurf des weißen Mantels aufgenommen und verläuft in weiterer Folge schräg zu Boden. Diese Linie findet sich wiederum im grünen Kleid und wird bis in den Spitz des Schuhs weitergezogen. Gesagt werden kann, dass diese Figur zur Gänze von dieser Linie durchzogen ist. Einzig das Herausquellen des Gewandes im Bodenbereich passt nicht zum Gesamteindruck dieser Figur. Die Überschneidungen zwischen dem linken Arm und dem weißen Band führen auch zu Leseschwierigkeiten, da der Eindruck erweckt wird, dass die Begrenzungslinie in die Kontur des Gewandes übergeht. Der dabei entstehende Freiraum zwischen Figur und Begrenzungsband lässt den Hintergrund frei. Vermutlich kann der Grund hierfür darin gesehen werden, dass dem Künstler nur diese Fläche zur Verfügung stand, in der er die Figuren darstellen musste, und daher kam es bedingt durch den Platzmangel zu diesen Überschneidungen.

MARIA MAGDALENA

Maria Magdalena ist in der rechten Leibung des Fensters dargestellt. Ihr Kopf ist von einem Nimbus hinterfangen und sie trägt lange Haare, die über ihre Schulter fallen. Ihr Gesicht sowie Augen, Augenbrauen, Nase und Mund sind gut erkennbar. Ein dunkler, grüner Mantel bekleidet ihren Körper und im Oberkörperbereich kommt es zur Bildung einer ovalen Form, die aus dem Faltenwurf resultiert. Das hellgrüne Kleid, das die Heilige darunter trägt, wird durch diesen Umstand für die Betrachtenden sichtbar gemacht. Das Salbungsgefäß, das die Heilige in der linken Hand hält, ist eindeutig zu erkennen und gibt diese als Maria Magdalena zu erkennen. Mit der rechten Hand verweist sie auf das Gefäß und leitet den Blick der Betrachtenden gekonnt auf ihr Attribut. Das Kleid, das sie trägt, ist ebenso wie das ihres Gegenübers mit V-Kragen und breitem Saum ausgestattet. Ein Gürtel umschließt ihre Hüften und er suggeriert den Betrachtenden, dass etwas ab ihm hängen muss, da er seitlich Richtung Boden gezogen wird. Die Bewegung, von der diese

Heilige durchzogen wird, erweckt den Eindruck einer Unterscheidung zwischen Spiel- und Standbein.

Vergleicht man die beiden weiblichen Heiligen, wird deutlich, dass Maria Magdalena wesentlich kleiner dargestellt ist als die ihr gegenüber dargestellte Figur. Weiters kann festgestellt werden, dass es durch den Größenunterschied zu weniger Überschneidungen zwischen der Figur und den rahmenden Bändern kommt. Einzige Ausnahmen stellen die Bodenfalten dar, da sich diese über das Rahmenband hinaus wölben. Bezieht man dies auf die zuvor erwähnte Vermutung, dass der Grund der Überschneidungen im nicht vorhandenen Platz zu suchen ist, dann ist es nun möglich, diese zu bestätigen.

In den Evangelien treibt Jesus Maria Magdalena die sieben Dämonen, die sie in Besitz genommen haben, aus und heilt sie auf diese Weise.¹²² Nach der Austreibung der bösen Geister folgt sie Christus bis nach Jerusalem und wohnt Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung bei. Als sie am Ostermontag nach dem Salbenkauf an das Grab tritt, stellt sie fest, dass dieses leer ist.¹²³ Dieser Heiligen erscheint der Auferstandene zuerst, aber da sie Christus für einen Gärtner hält, spricht dieser die berühmten Worte: „*Noli me tangere!*“¹²⁴. Maria Magdalena überbringt dann den Jüngern die Botschaft von der Auferstehung.¹²⁵ Durch das lange „antikisierende“ Kleid, das meist gegürtet ist und mit einem Mantel bedeckt wird, entspricht Maria Magdalena eindeutig dem Typus der Gewandfigur.¹²⁶

TAUBE DES HL. GEISTES

Über den Köpfen der beiden Heiligen, im Scheitel der Fensterleibung, befindet sich die Taube des heiligen Geistes. Diese wird in extremer Frontalansicht wiedergegeben und vermittelt den Eindruck, flach auf die Wand appliziert zu sei. Ihr zu Boden weisender Kopf ist nimbiert, der Schnabel eindeutig erkennbar und das Gefieder detailreich ausgeführt. Der Körper der Taube wird von einer Mandorla umrandet, die drei verschiedenfarbige, rahmende Bänder aufweist: Das äußerste Band ist rötlich, das mittlere weiß und das innerste grün. Dass die Taube des heiligen Geistes in einer Mandorla erscheint, mag auf den ersten Blick ungewöhnlich erscheinen, daher soll mit Hilfe einer kurzen ikonographischen Auseinandersetzung geklärt werden, ob und welche Schlüsse daraus gezogen werden können.¹²⁷

Bei der Gestalt der Taube handelt es sich in erster Linie um das Sinnbild des hl. Geistes.¹²⁸ Die Funktion des Lichtträgers wird durch angebrachte Strahlen verstärkt und kommt in

¹²²Ebda, S. 517.

¹²³Ebda.

¹²⁴Berühre mich nicht.

¹²⁵

¹²⁶LCI 1974, S. 518.

¹²⁷Üblicherweise werden Christus und Maria in einer Mandorla dargestellt.

¹²⁸LCI 1971, S. 241-244.

den folgenden Jahrhunderten zu dieser Darstellung hinzu. Im weiteren Verlauf werden die Symbole des Friedens und der Vollkommenheit dem hl. Geist zugeschrieben. Die Funktion der Heraushebung der zentralen Gestalt anhand der Mandorla wird im Hochmittelalter hinzugefügt und muss als eine Anspielung auf die Gottheit verstanden werden.¹²⁹ Im Rotenmanner Beispiel ist eindeutig eine Taube erkennbar, die von einer Mandorla umrandet wird und es kann davon ausgegangen werden, dass eine Kombination von Taube und Mandorla bereits im Mittelalter bekannt war und auch künstlerisch umgesetzt wurde. Ein weiterer Aspekt, der bedacht werden soll, ist, dass die Fensterleibung zum Teil auch als Ersatz für die Apsis verstanden und besonders in Bezug auf die dargestellten Maleereien benützt wurde. Inwieweit dies auf die Filialkirche zutrifft, konnte nicht beantwortet werden, da sich keine inhaltliche bzw. thematische Beziehung zwischen den weiblichen Heiligen und dem Heiligen Geist herauskristallisiert hat. Die Tatsache, dass die zweite Heilige nicht mehr zu identifizieren ist, erschwert die Deutung erheblich.

4.1.3 Der Zyklus des hl. Georg

Über den Anbringungsort und die Leserichtung des Georgszyklus wurde schon gesprochen. (Vgl. Kap. 3.1) Heute sind noch fünf Szenen an der Nordwand und drei an der Südwand, zum Teil in fragmentarischem Zustand erhalten geblieben. (**Abb. 7**) (**Abb. 8**) Festgehalten werden muss an dieser Stelle, dass die Szene des Reiterkampfes erst am Ende dieses Kapitels behandelt wird. Grund für diese Vorgehensweise liegt einerseits in der Größe der Darstellung und der damit einhergehenden übergeordnete Rolle. Andererseits wird diese Szene in der Forschung mit „Darstellung des Kampfes zwischen Georg und einem Sarazenen“ betitelt, aber ein konkreter Beweis für diese Annahme wurde noch nicht erbracht. Die unterschiedlichen Forschungsergebnisse sollen hier besprochen und behandelt werden. In weiterer Folge, sollen mögliche Lösungsvorschläge präsentiert und zur Diskussion gestellt werden.

Dorsch gelang es, die „Georgszyklen“ in verschiedene Klassen einzuteilen¹³⁰, wodurch es möglich ist, den Georgszyklus der Filialkirche als „reinen Martyriumszyklus“¹³¹ zu identifizieren. Bei diesem Typus wird ausschließlich das Martyrium des hl. Georg thematisiert. Der Beginn des Zyklus kann dabei variieren,¹³² das Ende hingegen bildet immer die Enthauptung oder die Vernichtung des Kaisers.

¹²⁹Ebda, S. 148.

¹³⁰Dorsch lotete die Zyklen nach inhaltlichen Kriterien aus und kam zu dem Ergebnis, dass es fünf verschiedene gibt: Den reinen Drachenskapfzyklus, den reinen Martyriumszyklus, den Drachenkampfzyklus mit Enthauptung, den Martyriumszyklus mit Drachenkampf und den Mischzyklus. (Dorsch 1983, S. 45.)

¹³¹Dorsch 1983, S. 45.

¹³²So ist es möglich, dass der Zyklus mit Darstellungen aus der Jugend beginnt. (Dorsch 1983, S. 45.)

4.1.3.1 Befehlender König Den Beginn des Zyklus stellt die fragmentarisch erhalten gebliebene Szene des befehlenden Königs dar. (**Abb. 21**) Der Herrscher befindet sich in der linken Bildhälfte und ist bis auf einige kleinere Fehlstellen zur Gänze auf einer Thronbank sitzend überliefert. Ins Auge sticht, dass der König, wie schon Lanc feststellte,¹³³ ungewöhnlicherweise mit Helmbrünne, Waffenrock, Stulpenhandschuhen und Maschenpanzer an den Beinen gerüstet dargestellt ist, wodurch er als Ritter erkennbar wird.¹³⁴ In der linken Hand hält er das Schwert, das als Zeichen für seine richterliche Gewalt dient. Die rechte Hand hingegen ist erhoben, worin das Befehlszeichen für die beginnende Marter am Georg gesehen werden kann. Eigenwillig an dieser Szene ist die Sitzposition des Königs mit überschlagenen Beinen. Die Krone zielt das durch eine Helmbrünne geschützte Haupt des Regenten. Das Gesicht ist zwar zur Gänze verloren gegangen, aber es ist dennoch möglich, partielle Farbreste zu erkennen und in weiterer Folge das linke Auge des Königs sowie den Nasenansatz auszumachen. Der Waffenrock, der den Körper des Herrschers bekleidet, ist im Bauchbereich zusammengeschnürt. Seine Hände sind durch Stulpenhandschuhe geschützt und der rechte Handschuh weist einer Verzierung am unteren Ende auf. Die Thronbank ist aufgeklappt und nicht im Raum, verankert sondern wirkt auf die Fläche appliziert. Die obere Kante der Sitzfläche der Thronbank scheint sich über das rechte Bein bis zum Griff des Schwertes hinauf zu ziehen und verläuft dann über die Kontur des Beines bis zur Fußspitze hinab. Die untere Kante der Sitzbank hingegen wird in die Kontur des Waffenrockes aufgenommen und unter dem linken Bein respektive den Konturen des rechten Beines weitergezogen. Ähnlich verhält sich auch die hintere Kante der Sitzfläche der Thronbank. Die Linie wird in die Kontur des Stulpenhandschuhs bis in den kleinen Finger fortgesetzt. Es kommt dadurch zu einer Verbindung zwischen Thronbank und der sitzenden Königsfigur.

Dass diese Szene den Beginn des Zyklus markiert, steht außer Frage, denn die Darstellung wird im Westen von dem roten Band gerahmt und ist somit eindeutig als der Anfang des Zyklus zu verstehen. Dorsch zählt verschiedene Szenen auf, die das Martyrium einleiten können.¹³⁵ Anhand dieser Beispiele, soll versucht werden, mögliche Rückschlüsse auf die ursprünglich angebrachten Darstellungen zu ziehen. Da hier nur ein König sichtbar ist, konnten die zwei folgenden Szenen ausfindig gemacht und können in Betracht gezogen werden: „Der Kaiser erlässt ein Edikt“ und „Georg wird vom Kaiser verhört“.

Geht man davon aus, dass in der Filiationkirche der Erlass des Ediktes dargestellt ist, dann wäre diese Szene mit der des um 1338 entstandenen Georgszyklus von Neuhaus in Böhmen vergleichbar. (**Abb. 22**) Allerdings wird durch die Tatsache, dass dieser Zyklus den Drachenkampf beinhaltet, ein erster inhaltlicher Unterschied erkennbar. Bei der Be-

¹³³Lanc 2002, S. 415.

¹³⁴Ebda.

¹³⁵Dorsch 1983, S. 68.

trachtung der Szene des Erlasses des Ediktes mit besonderem Augenmerk auf den König wird ersichtlich, dass die Unterschiede zwischen dem Neuhauser und dem Rottenmanner Zyklus überwiegen. Während der König in der Filialkirche mit Schwert und Rüstung dargestellt ist, sucht man in Neuhaus vergebens nach einem Schwert. Durch das Fehlen des Schwertes kann die Szene des Edikt-Erlasses ausgeschlossen werden und es bleibt einzig die Möglichkeit, dass sich an dieser Stelle die Szene des Verhörs befunden hat.

In der Pfarrkirche St. Georgen ob Judenburg befindet sich ein Georgszyklus von 1240. Nicht nur die geographische Nähe erweckt bereits die Hoffnung, hier eine Antwort zu finden, sondern auch die Tatsache, dass sowohl der Rottenmanner als auch der St. Georgener Zyklus reine Martyriumszyklen sind. Vermutet werden kann, dass dies eine erste inhaltliche Verbindung zwischen den zwei Beispielen bildet. Anhand eines Vergleiches der Szene des Verhörs Georgs durch Tacianus in St. Georgen mit jenem der Filialkirche wird ersichtlich, dass beide Herrscher sitzend wiedergegeben sind. In beiden Darstellungen halten die Regenten ein Attribut, das sie als Herrscher und Richter auszeichnet, nämlich das Schwert bzw. das Zepter, in ihrer Hand. (**Abb. 23**) Die erhobene Hand, die partiell auch in der Filialkirche zu erkennen ist, verweist auf den Befehl des Königs die Marter beginnen zu lassen. Diese Szene stellt somit das Bekenntnis Georgs zum Christentum dar und markiert, wie bereits erwähnt wurde, den Beginn des Martyriums. Man kann sagen, dass hier das erstmalige Aufeinandertreffen des Heidentums mit dem Christentum dargestellt ist.

Im Georgszyklus der Kirche St. Georg in Rhäzüns (Schweiz), der um 1340 datiert wird, findet sich ebenfalls die Szene des Verhörs Georgs durch den Kaiser. (**Abb. 24**) Der hl. Georg ist in der Mitte der Darstellung wiedergegeben, der Kaiser hält in der einen Hand das Zepter, die andere Hand ist befehlend erhoben. Ein Scherge, der den gefesselten Georg vorführt und ein Mann in: „[...] auffallend vornehmer Kleidung“¹³⁶ wohnen dem Verhör bei. Durch die Rhäzünser Darstellung wird die These von Dorsch erhärtet, wonach die Tatsache, dass Georg ungefesselt zum Verhör vorgeführt wird, den Willen Georgs widerspiegelt, die Foltern freiwillig auf sich zu nehmen.¹³⁷ Ob dies auch für den Zyklus der Filialkirche zutrifft bzw. zutreffen hat, ist nicht mehr rekonstruierbar. Ein Detail darf hier nicht unerwähnt bleiben, nämlich jenes der lilienförmigen Krone. Diese steht, wie Dorsch herausfinden konnte, in direkter Verbindung mit den apokryphen Schriften und wurden bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts dargestellt.¹³⁸ Diese Krone sollte die Position des Herrschers als „Imperator“ oder „Rex“ für die Betrachtenden eindeutig zuordenbar machen.¹³⁹ Da sich im Rottenmanner Zyklus eine ebenfalls lilienförmige Krone zu sehen

¹³⁶Raimann 1983, S. 324.

¹³⁷Dorsch 1983, S. 70.

¹³⁸Ebda, S. 72.

¹³⁹Ebda.

ist, kann vermutet werden, dass diese Szene auf den apokryphen Schriften basiert. Entgegengesetzt werden muss allerdings, dass diese Krone mit lilienförmigen Zacken aber im Mittelalter weit verbreitet war und in der bildenden Kunst häufig rezipiert wurde.

Festgehalten werden kann daher, dass es sich bei dieser Szene aller Wahrscheinlichkeit nach um das Verhör Georgs durch den Kaiser handelt. Der sitzende Herrscher mit Schwert und erhobener Hand lässt den Befehl zur Folter erahnen. Wie der Heilige vorgeführt wurde, mit oder ohne Fessel, muss offen bleiben. Diese Szene stellt den Beginn des Zyklus dar, muss allerdings auch im Zusammenhang mit der Verkündigungsszene gesehen werden, denn diese kann, wie gezeigt wurde, als Beginn der Heilsgeschichte angesehen werden.

4.1.3.2 Die Marter des hl. Georg Die Szene der Marter des hl. Georg befindet sich am östlichen Ende des oberen Registers der Nordwand und schließt an die Verkündigungsszene an. (**Abb. 25**) Es sind vier Figuren dargestellt und ihr Thema ist das Martyrium Georgs. Dieser ist an einen Querbalken gebunden und wird von drei Schergen gefoltert. Sein Kopf ist nimbiert und er trägt blondes, lockiges Haar. Der Oberkörper wird mit Hacken von zwei Schergen und mit der Fackel von einem weiteren Schergen misshandelt. Auffällig ist hier, wie Lanc bereits feststellte, dass die Brust sehr betont ist.¹⁴⁰ Es kann hier die Vermutung geäußert werden, dass der Maler Anleihen am Zyklus der Magdalena, die ebenfalls mit Haken gefoltert wurde, genommen hat.¹⁴¹ Der Hüft- und Lendbereich des Heiligen ist durch ein Tuch bedeckt, das knapp über den Knien endet. Ins Auge sticht hier die Faltenform, die an den Seiten der Beine eingerollt ist. Die Füße sind nackt und man kann erkennen, dass der Maler versucht hat, die einzelnen Zehen darzustellen. Allerdings ist ihm das nur bedingt gelungen, da an jedem Fuß nur zwei Zehen ausgeführt sind.

Der Scherge mit der Fackel befindet sich an der linken Seite der Szene und leitet somit von der Verkündigung zum Martyrium über. Der Kopf des Schergen ist mit einer spitzen Kappe, die nach oben hin gelängt erscheint, bedeckt. Unter dieser Kappe trägt der Soldat eine Helmbrünne. Das Gewand, das der Scherge trägt, wird von der Helmbrünne im Schulterbereich überdeckt. Die Kleidung und die Faltenkonstruktion suggerieren den Betrachtenden, dass diese durch einen Gürtel im Hüftbereich zusammengehalten wird. Die Körperkonturen werden durch das Fallen des Gewandes, der darunter liegende Körper hingegen durch die entstandenen Falten betont. An der linken Seite des Schergen kann man eine Manteltasche erkennen. Der hierauf folgende Scherge hält in seiner Hand den Haken, mit dem er Georg malträtiert. Er trägt gelocktes Haar und Teile seines Gesichtes sind erhalten und hierdurch lesbar geblieben. Sein Körper ist in ein rotes Kleid gehüllt, das

¹⁴⁰Lanc 2002, S. 415.

¹⁴¹Dr. Elisabeth Vavra hat diese Vermutung im Zuge eines Gespräches bestätigt. Vgl. Rhäzüns (Schweiz) Martyrium der hl. Magdalena.

einen breiten weißen Saum im Beinbereich aufweist, seine Beine sind mit grünen Strümpfen bekleidet. Beim Lesen bzw. Betrachten dieser Szene tritt ein Problem der Darstellung hervor, nämlich welcher Fuß sich im Vorder- respektive Hintergrund befindet. Angenommen werden kann, dass der Maler versucht hat, den Schergen seitlich darzustellen und es hierdurch zu dieser eigenwilligen Ausführung gekommen ist.

Vom letzten, ebenfalls mit einem Haken dargestellten Soldaten, ist nur mehr die untere Hälfte erhalten geblieben. Erkennbar ist, dass dieser eine rote Kleidung und darunter helle Strümpfe trägt.

Bei der Betrachtung dieser Marterszene wird ein auffälliges Merkmal ersichtlich, nämlich dass der Künstler die Figuren nicht auf der Bühne bzw. im Raum glaubwürdig verankern konnte, sondern dass diese additiv auf die Fläche gesetzt wurden, wodurch ein schwebender Eindruck vermittelt wird. Dies führt in weiterer Folge dazu, dass es zu zahlreichen Überschneidungen kommt, die *prima vista* nicht eindeutig nachvollziehbar scheinen, jedoch durch die zuvor festgestellte Betrachtung zu erklären sind. Abgesehen werden kann m. E. davon, dass der Künstler mit der Überschneidung des ersten Schergen und des Verkündigungsthrones eine Überleitung zwischen den beiden Szenen schaffen wollte. Vielmehr ist dies darauf zurückzuführen, dass der Maler die Figuren in verschiedenen Raumebenen darstellen wollte. Ein weiteres Detail, das beachtet werden soll, ist unter dem linken Fuß des letzten Schergen zu finden. Auf den ersten Blick scheint es sich hier um eine Kugel oder um ein Holzstück zu handeln. Die tatsächliche Funktion, die diesem Teil zukommt, konnte nicht eruiert werden und findet bei den Malereien keine Wiederholung.

Textlich bezieht sich diese Szene einerseits auf die Marter (durch das Reißen mit Eisenhaken), andererseits auf den dritten Tod Georgs, der durch das Feuer oder das Brennen mit einer Fackeln, hervorgerufen wurde.¹⁴² Diese Kombination mag zwar auf den ersten Blick seltsam erscheinen und verwundern, stellt aber auf den zweiten Blick per se kein Unikat dar und findet sich in der bildenden Kunst relativ häufig wieder.¹⁴³ Auf Grund der hier dargestellten Verbindung des ersten Todes und der Hakenmarter ist es möglich, diese Szene eindeutig den gereinigten Schriften zuzuordnen.¹⁴⁴ Dorsch hat diese Eigenart wie folgt festgehalten: „Die gereinigten Versionen lassen aber nur die erste Marter gleich am Beginn des Martyriums bestehen, verbinden sie aber dort mit dem Brennen mit Fackeln als Relikte des 3. Todes nun an anderer Stelle in der Legende auftreten, als es die Abfolge der drei Tode nahelegen würde. Auf Grund dieser engen Verbindung im Text und auch aus Gründen des Platzersparnis sind in Darstellungen beide Martern oft miteinander in einer

¹⁴²Wie Dorsch erwähnt, gibt es hierfür verschiedene Möglichkeiten der Umsetzung: Das Verbrennen Georgs mit Kohle; Georg wird mit Blei begossen usw. (Dorsch 1983, S. 154f.)

¹⁴³Vgl. Vilafranco del Panadís (bei Barcelona) zwischen 1390-1410 entstanden, Grafenegg, Schlosskapelle, Glasfenster 1420-40; Gerlamoos, Kirche, Wandmalerei 1470-80 (Dorsch 1983, S. 155.)

¹⁴⁴Dorsch 1983, S. 165.

einigen Szene kombiniert.“¹⁴⁵ Es ist daher belegbar, dass diese Szene aus den gereinigten Schriften abgeleitet werden kann und dass in der Entstehungszeit sehr wohl Platzgründe die Entscheidungen beeinflusst haben.

Ein weiteres Detail, das Dorsch erwähnt und das vor allem durch die Befestigungsart Rückschlüsse auf die Passion Christi zulässt, betrifft die Arme, denn diese „ [sind] meist waagrecht auf den Balken zur Seite gestreckt, und die Gestalt [erinnert so] an den gekreuzigten Christus.“¹⁴⁶ Betrachtet man die Szene in der Fialkirche, so wird diese Darstellungsform eindeutig sichtbar. (**Abb. 25**) Weitere Erkenntnisse lassen sich durch die Bekleidung gewinnen, denn der Wissenschaftler hält fest, dass in der Darstellung Georgs mit dem Lendenschurz ein weiterer Verweis auf die christologischen Passionsszenen oder auf die Andachtsbilder wie den „Schmerzensmann“ gesehen werden kann.¹⁴⁷ Durch die Tatsache, dass der Heilige fast nackt sichtbar ist, werden die Folterungen für die Betrachtenden „hautnah“ nachempfindbar gemacht. Anhand des Umstandes, dass die Folter keine Spuren am Körper des Heiligen hinterlassen hat bzw. nicht dargestellt und damit nicht sichtbar ist, wird die Unbesiegbarkeit des Heiligen suggeriert. Trotz dieser Gleichnisse muss festgehalten werden, dass Dorsch diese Phänomene erst viel später, zwischen 1400 und 1500, datiert.¹⁴⁸ Das Rottenmanner Beispiel geht dieser Zeit aber eindeutig voraus und es kann daher als das früheste erhaltene Beispiel angesehen werden.

Festgehalten werden kann an dieser Stelle, dass diese Szene eindeutig aus den gereinigten Schriften stammt und diese Kombination aus Martyrium und erstem Tod vor allem in der bildenden Kunst weit verbreitet war. Der Vergleich zwischen Georg und dem Schmerzensmann ist vor allem durch den Lendenschurz und die Aufhängungsart an den Querbalken gegeben. Die Besonderheit, die dieser Darstellung in der Fialkirche zukommt, ist, dass es sich hierbei um das jüngste erhalten gebliebene Beispiel aus der Kombination zwischen der Hakenmarter und dem ersten Tod (Feuertod) handelt, womit in weiterer Folge die Wichtigkeit dieses Zyklus ein weiteres Mal unterstrichen wird.

4.1.3.3 Befehlender König und Fragment des Schergen Diese Szene ist wie die erste Szene des Zyklus leider zur Hälfte verloren gegangen. (**Abb. 26**) Dennoch sind der sitzende König am linken Bildrand und ein Scherge überliefert und erkennbar. Der Kopf des Herrschers ist mit einer Krone geschmückt und darunter quellen die blonden Locken hervor. Vom Gesicht sind nur mehr die Konturen erkennbar. Der dunkelgrün-blauen Mantel bedeckt das weiße Untergewand. In der linken Hand hält der Regent das Schwert und die rechte Hand ist zum Befehlsgeus erhoben und scheint auf den folgenden

¹⁴⁵Ebda.

¹⁴⁶Dorsch 1983, S. 87.

¹⁴⁷Ebda, S. 88.

¹⁴⁸Ebda.

Schergen verweisen zu wollen. Die Füße des Königs sind in schwarz-grüne Socken gehüllt. Der Thron oder die Sitzbank, auf der sich der König befindet, bereitet den Betrachtenden Schwierigkeiten, da es auf Grund der Fehlstellen nicht eindeutig möglich ist, diese zur Gänze zu erfassen. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass diese in Form und Darstellung ähnlich der Bank in der darüber liegenden Szene war.

Der Scherge, der dem König an der rechten Seite folgt, trägt ebenfalls blondes lockiges Haar und eine weiße Mütze oder Kappe, die mit einem schwarzen Schild verziert ist. Das Gesicht ist hier nicht mehr erhalten geblieben. Das helle grün-bläuliche Gewand ist mit einem Gürtel zusammengebunden und bedeckt das linke Bein des Schergen bis über das Knie. Der Beinbereich der unter dem Knie sichtbar ist, scheint die gleiche Farbe zu haben, wie das Gesicht. Es kann daher angenommen werden, dass das der Farbe des Inkarnats entspricht und somit das Bein nackt dargestellt ist. Die Füße sind mit Socken bekleidet. Der Verweis des Malers auf das Spielbein ist durch den nach außen gedrehten Fuß spürbar. Das rechte, nur mehr fragmentarisch erhaltene Bein hingegen ist als Standbein erkennbar. Das vom Maler angestrebte und von Kirchweger erwähnte Bewegungsmotiv mit der Unterscheidung zwischen Spiel- und Standbein ist hier deutlich zu erkennen.¹⁴⁹

Die These, dass der hl. Georg in dieser Szene dargestellt war, kann durchaus angenommen werden, da die Größe der Fehlstelle ausreichen würde, um den Heiligen abzubilden. Leider ist nicht möglich, diese Szene näher zu definieren, da eine Unterscheidung nach dem Beginn des Martyriums durch Fackel und Haken nur anhand des dargestellten Georgs möglich ist. Über einen Vergleich mit anderen Zyklen konnten ebenfalls keine Rückschlüsse auf die ursprünglich ausgeführte Szene bzw. auf die textliche Grundlagen gezogen werden. In den von Dorsch erwähnten Zyklen mit dem Beginn des Martyriums mit Fackel und Haken¹⁵⁰ ist keine einheitliche Fortsetzung des Zyklus zu erkennen.

4.1.3.4 Das Radmartyrium des hl. Georg Die Darstellung des Radmartyriums weist zwar zwei größere Fehlstellen auf, diese beeinträchtigen aber das Thema und den Inhalt der Szene kaum, denn es besteht kein Zweifel daran, dass hier der erste Tod Georgs - das Radmartyrium - dargestellt ist. (**Abb. 27**) Vier Figuren sind als Protagonisten dieser Szene zu sehen. An der linken Seite befindet sich der König, von dem nur mehr Fragmente der befehlenden Hand, ein Zacke der Krone und ein Eck des Thrones bzw. der Thronbank erhalten sind. Ein Soldat mit einer Beckenhaube und einer Helmbrünne folgt dem Herrscher. Sein Körper wird durch einen Ringelpanzer geschützt, über dem er einen Waffenrock trägt. An der Taille trägt der Soldat einen Gürtel, an dem ein Dolch bzw. ein kleines Schwert angehängt ist. Der Maler lässt den Gürtel in das Gewand einschneiden

¹⁴⁹Kirchweger 2000, S. 443.

¹⁵⁰Dorsch 1983, S. 84-103.

und das wird durch die sich aufbauschenden Falten betont. Die Hände sind in Stulpenhandschuhe gehüllt und die Linke ruht auf dem Schwert, als wolle diese in weiterer Folge auf die Schwerter im Rad verweisen. Die rechte Hand respektive der rechte Arm ist im Begriff, dem Rad den nötigen Schwung zu verleihen, um die Foltermaschine in Gang zu setzen.

In dieses Folterrad ist Georg eingespannt. Er ist nimbiert und trägt das typische, blond gelockte Haar. Ein Schurz im Lendenbereich bekleidet den ansonsten nackten Heiligen. Auffällig ist hierbei, dass es zu keinen Überschneidungen zwischen dem Körper des Heiligen und den Schwertern des Rades kommt und der Eindruck, dass Georg auf das Rad appliziert ist, kann nicht verleugnet werden. An der rechten Seite des Rades befindet sich ein weiterer Soldat, der ebenfalls das Folterrad in Bewegung setzen soll. Durch eine große Fehlstelle sind der Kopf, die rechte Schulter sowie der rechte Arm verloren gegangen. Der Ringelpanzer ist aber gut erkennbar und der Gürtel, an dem sein Schwert hängt, kann ebenso abgelesen werden. Die Stulpenhandschuhe verhüllen und schützen auch seine Hände. Der Unterschied zwischen den beiden Schergen ist vor allem bei der Betrachtung der Rüstung, eindeutig zu erkennen. Während die Kleidung des Soldaten an der linken Seite des Rades bis zu den Knöcheln reicht, endet jene des gegenüber dargestellten Söldners knapp unter dem Knie. Ein Grund für diesen Unterschied ist nicht bekannt, kann aber eventuell darin gesehen werden, dass es im Mittelalter verschiedene Arten von Kleidung gab und der Maler diese darstellen wollte.

Bei der Betrachtung des linken Söldners ist eine leichte Bewegung des Oberkörpers nach Westen, in Richtung des Königs, spürbar. Diese resultiert aus der Anstrengung, mit der der Scherge versucht, das Rad in Bewegung zu setzen. Dem Künstler kann durch die Ausführung dieses Details Beobachtungsgabe und Realismus zugesprochen werden. Beim Rad hingegen wird die Schwierigkeit deutlich sichtbar, da es zu unnatürlichen Verlängerungen des Körpers und der Extremitäten Georgs kommt.

Der Typus des Rades entspricht dem des „Schwertspeichenrads“¹⁵¹ und wurde besonders im 13. und 14. Jahrhundert dargestellt.¹⁵² Georg ist hier in das Rad eingespannt und scheint die Rundung des Kreises mit seinem Körper aufzunehmen. Da die Szene des ersten Todes in der Fialkirche nur auf das Radmartyrium reduziert ist, kann man Dorsch folgen, wonach dies ein Verweis auf die gereinigte Version des Westens ist.¹⁵³

Es kann daher für die Szene des Radmartyriums gesagt werden, dass diese Szene den gereinigten Schriften zuordenbar ist. Stilistisch kann man hierin den ersten Verweis auf

¹⁵¹Dorsch hat in seiner Arbeit drei Radtypen ausfindig machen können: Das Welzenrad, das Schwertspeichenrad, die Radmaschine (Dorsch 1983, S. 104-130.).

¹⁵²Dorsch 1983, S. 114-120.

¹⁵³Wäre diese Szene aus den „Apokryphen“ entliehen, müsste die Darstellung der Erweckung anschließen. (Dorsch 1983, S. 129.)

den vom Maler angestrebten Realismus erkennen.

4.1.3.5 Das Kesselmartyrium des hl. Georg Die Kesselmartyriumsszene ist als letzte Darstellung im unteren Register der Nordwand ausgeführt und folgt dem Radmartyrium. (**Abb. 28**) Auch diese Szene besteht aus vier Personen: Dem hl. Georg, dem befehlenden König und den zwei Schergen, die Georg im Kessel festhalten. Der König ist, wie bereits von den vorigen Darstellungen bekannt ist, sitzend dargestellt. Sein Unterkörper ist durch die später eingebaute Nische verloren gegangen. Die Krone und das Schwert machen seine Identifizierung aber eindeutig. Sein erhalten gebliebenes Haar ist gelockt und weist Verfärbungen auf. Der Mantel bedeckt seine Kleidung, seine rechte Hand ist im Befehlsgestus vor der Brust erhoben. Dem König folgt ein Scherge, der etwas längeres Haar trägt und mit einem Waffenrock bekleidet ist. In der rechten Hand hält er eine Stange oder eine Zange, mit der er den Heiligen an seinem Oberarm hält und damit sicherstellt, dass Georg nicht flüchtet. Der zweite, an der gegenüber liegenden Kesselseite dargestellte Scherge hält den Heiligen mit dem gleichen Instrument im Kessel fest. Bei dieser Stange oder Zange fällt auf, dass in der Mitte des Griffes etwas umspinnen oder eingedreht ist. Welche Bedeutung dem zukommt oder wie das gelesen werden sollte, wird in der Literatur nicht erwähnt.

Frontal im Kessel sitzend befindet sich der hl. Georg. Er trägt gelocktes Haar, ist nimbiert und wird vom Henkel des Kessels überwölbt. Seine Gesichtszüge sind fast zur Gänze zerstört. Wie schon erwähnt worden ist, befindet sich an der rechten Seite des Kessels der zweite Scherge. Von diesem ist nur der Bein- und Tailienbereich überliefert. Trotzdem ist es möglich, das Gewand, es dürfte sich wohl um einen Waffenrock handeln, zu erkennen.

Bei dieser Szene fällt vor allem das Haar des Schergen auf, denn dieses ist nicht mehr wie bei den vorangegangenen Szene „schön“, d. h. blond und lockig, sondern es kommt zu einer Bildung von „schlangenartigen“ Strähnen. Dieses Motiv wird im weiteren Verlauf des Zyklus wiederholt und soll daher an dieser Stelle daher nur am Rande erwähnt werden.

Die Tatsache, dass hier das Martyrium des Heiligen im Kessel dargestellt ist, verweist auf die Zugehörigkeit zu den gereinigten Schriften. Dies ist eindeutig zu belegen, da in den „apokryphen“ Schriften Georg in Stücke zerteilt wird und die Leichenteile danach in den Kessel geworfen und gekocht werden. Die „Legenda Aurea“ kann als die textliche Grundlage für die weite Verbreitung angesehen werden.¹⁵⁴ In Neuhaus in Böhmen ist die Darstellung der Kesselmarter in zwei Szenen aufgeteilt. Einerseits wird Georg kopfüber in einen ofenähnlichen Behälter geworfen, andererseits ist in der darauf folgenden Szene ein Unterschied in der Darstellung des Kessels erkennbar. (**Abb. 29**) Ursachen dafür

¹⁵⁴Ebda, S. 140.

können darin gesehen werden, dass der Maler ein geläufiges Beispiel der Kesselheiligen¹⁵⁵ verwendet hat. Es kann davon ausgegangen werden, dass für das Rottenmanner Beispiel auch auf Darstellungen von Kesselheiligen zurückgegriffen worden ist. Die Tatsache, dass diese Szene Georg ganzfigurig darstellt ist, kann als Verweis auf die „gereinigten Schriften des Westens“ eventuell auch auf die „Legenda Aurea“ gedeutet werden.

4.1.3.6 Die Schleifung des hl. Georg Die Darstellung der Schleifung Georgs ist in der unteren Zone der Südwand wiedergegeben. (**Abb. 30**) Auf Grund ihres fragmentarischen Erhaltungszustandes ist diese Szene für die Betrachtenden schwer zu lesen. Die Vergrößerung des Fensters hat hier ebenfalls zur Zerstörung der Wandmalereien beigetragen und große Teile zerstört. Von Georg sind nur noch der Kopf mit seinen blonden Locken und der Nimbus überliefert. Die zwei Schergen, die im Begriff sind, den Heiligen hinter sich herzuschleifen, sind eindeutig zu definieren. Der Soldat im Vordergrund trägt langes, blondes, „schlangenartiges“ Haar. Sein Körper ist in ein langes, rötliches Gewand gehüllt, das mit einem Gürtel zusammengebunden ist. In seinen Händen hält er das Seil, mit dem er den Heiligen schleift. Am Ende des Seiles befindet sich eine Art Kordel, die bei genauerer Betrachtung sichtbar wird. Der zweite Scherge wird zwar vom vorderen Soldaten verdeckt, es ist aber trotzdem möglich, einen Großteil von diesem zu erkennen. Das auffälligste Detail bei dieser Figur ist die gepolsterte Bandhaube, die er auf seinem Kopf trägt und die üblicherweise unter einem Helm getragen wurde. Unter dieser Haube quillt vereinzelt blondes Haar hervor und es ist das „schlangenartige“ Haar erkennbar. Die Kleidung dieses Soldaten ist ebenfalls lange und dürfte ursprünglich blau oder grün gewesen sein. Nur mehr wenige erhaltene Farbschollen können hierfür als Indiz herangezogen werden. Die eigenwillige Haartracht der Schergen, die bei der Kesselmartyriumsszene erwähnt wurde, findet sich auch in dieser Darstellung wieder.

Auffällig an dieser Szene ist, dass die Soldaten so angeordnet sind, dass der Eindruck einer Tiefenstaffelung entsteht. Berücksichtigt werden muss jedoch, dass der Fußbereich, der dem Maler die größten Schwierigkeiten bereitete, wie zuvor an der Martyriumsszene mit Haken und Fackel festgestellt wurde, hier auf Grund des Erhaltungszustandes fehlt. Weiters stellt Lanc fest, dass das Ungewöhnliche an dieser Szene das ist, dass der Heilige nicht von Pferden, sondern von zwei Schergen gezogen wird.¹⁵⁶ Dorsch erwähnt zwar Beispiele für eine Schleifung mit Pferden, andere Darstellungen für eine Schleifung mit Scherge werden nicht angeführt. Es kann daher angenommen werden, dass die Rottenmanner Schleifung das einzige überlieferte Beispiel ist, dass eine Schleifung mit Schergen thematisiert.

¹⁵⁵Es gibt eine große Anzahl an Kesselheiligen, was darauf schließen lässt, dass diese ein beliebtes Motiv in der bildenden Kunst darstellten. (Vgl. Dorsch 1983, S. 140f.)

¹⁵⁶Lanc 2002, S. 417.

Festhalten kann man, dass mit der Szene der Schleifung die Hinrichtung des Heiligen beginnt, die bei Aelfric, in der „Legenda Aurea“ und im „Passional“ erwähnt wird und somit in die Gruppe der gereinigten Schriften eingeordnet werden kann. Die Einzigartigkeit dieser Szene hebt den Wert dieser Szene in der Filiationkirche deutlich hervor.

4.1.3.7 Die Enthauptung des hl. Georg Den Schluss des Zyklus bildet die Darstellung der Enthauptung Georgs, die schlussendlich den Tod des Heiligen besiegelt. Fehlstellen haben auch hier große Teile zerstört, aber es ist möglich, diese ohne Zweifel als die abschließende Szene zu identifizieren. (**Abb. 31**) Die Handlung der Enthauptung ist bereits vollzogen und der Scherge ist im Begriff, das Schwert in die Scheide zu stecken.

Georg ist, der Körper- respektive Rückenform nach zu schließen, knieend mit rotem Gewand dargestellt. Aus dem Halsstumpf, der durch die Trennung von Kopf und Körper übrig geblieben ist, fließt Blut. Das Haupt des Heiligen wurde entweder nicht dargestellt oder es ist nicht mehr erhalten. Der Arm des Heiligen ist schwierig zu deuten bzw. zu lesen, da der Erhaltungszustand der Malschicht in diesem Bereich Fehlstellen aufweist.

Der Scherge hält in der linken Hand den Griff des Schwertes, in der rechten hingegen die Scheide. Sein Kopf weist die „schlangenartige“ Haartracht auf, darüber trägt er eine Mütze, die nach vorne hin einen Spitz ergibt. Von seinem Gesicht sind noch das rechte Auge zur Gänze und einige Fragmente des linken übrig. Der Körper ist wiederum in ein langes Gewand gehüllt. Lanc erkennt in dem Soldaten die Bewegungsrichtung der vorangegangenen Szene (Schleifung des Heiligen Georg) und stellt fest, dass der Scherge die Bewegung weiterleitet.¹⁵⁷

Die „schlangenartige“ Haartracht wird in dieser Szene wiederholt. Lanc verweist darauf, dass der Maler auf diese Weise eine Betonung des guten und des bösen Pols erzielen wollte.¹⁵⁸ Diese Behauptung erscheint schlüssig und nachvollziehbar, wenn man bedenkt, dass die Betrachtenden durch die Darstellungen zum Nachdenken bzw. zum Reflektieren über den Inhalt angeregt werden sollten denn Figuren wie der hl. Georg sind mit lockigem Haar abgebildet und es kann eine idealisierte Schönheit festgestellt werden. Das schöne Aussehen wird für die guten respektive die Personen, die an Christus glaubten, verwendet. Die bösen Gestalten werden „verhässlicht“ dargestellt, was vor allem durch die „schlangenartigen“ Haare erkennbar gemacht wird. Anhand der Haartracht wird die Zugehörigkeit zu den ausgeführten Figuren leichter identifizierbar. Ein erster möglicher Verweis auf die Darstellungen der Triumphbogenwand soll hier am Rande erwähnt werden. (Vgl. Kap. 3.2)

¹⁵⁷Lanc 2002, S. 417.

¹⁵⁸Ebda.

Dass die Enthauptung den inhaltlichen Schlusspunkt des Martyriums darstellt, wurde bereits eingangs erwähnt. Zu dieser Darstellung kommt ein weiteres Detail hinzu, das diese Darstellung eindeutig als Schlusszene markiert, und das wird bei der Betrachtung des rechten Randes der Malereien sichtbar. (**Abb. 32**) An dieser Stelle befindet sich ein vertikales Band, das diese Szene gegen Westen hin rahmt. Diesem Band kommt eine doppelte Funktion zu, denn es verweist sowohl auf das Ende der Szene als auch auf das Ende des gesamten Zyklus.

4.1.3.8 Reiterkampfszene zwischen dem christlichen Streiter und einem Heiden Das Ende des Zyklus wurde zuvor besprochen. An dieser Stelle soll die letzte noch ausständige Darstellung, jene des Reiterkampfes, behandelt werden. Diese Szene ist die faszinierendste und zugleich ergreifendste Abbildung der gesamten Kirche. Geschildert wird darin der Kampf zwischen einem christlichen Reiter¹⁵⁹ und einem Sarazenen. Diese Szene befindet sich im oberen Register der Südwand und nimmt die gesamte ihm zur Verfügung stehende Fläche ein. Ein eingeschobenes Fenster, das zu einem späteren Zeitpunkt durch ein größeres ersetzt wurde und in diesem Zuge den Malereien in diesem Bereich erheblichen Schaden zufügte, teilt diese Szene in zwei Teile. Auf der linken Seite befindet sich der christliche Streiter, auf der rechten hingegen der Heide mit seinem Pferd. Die Wandmalereien wurden einerseits durch das erwähnte Einlassen des Fensters, andererseits durch den Einzug des Netzrippengewölbes in Mitleidenschaft gezogen. Daraus ergibt sich die Schwierigkeit, diese zu identifizieren, zumal auf Grund des großen Verlustes nur mehr ein kleines Fragment des christlichen Reiters ein Teil des Schildes mit dem weißen Kreuz und ein Teil des Pferdes zu sehen ist. Gezeigt wird jener Moment, in dem der heidnische Krieger von der Lanze des Christen getroffen wird. Durch die Wucht des Schlages kann sich der ungläubige Reiter nur mit großer Mühe im Sattel halten. Das Pferd wird durch die Unsicherheit seines Reiters und durch den heftigen Schlag ins Straucheln versetzt.

Der erhalten gebliebene Schild und das Pferd des Christen wurden bereits erwähnt. Es soll an dieser Stelle auch die überlieferte Lanze thematisiert werden. Diese führt der Kämpfer über den Bogen des Fensters und es ist auszumachen, dass seine Waffe abgebrochen ist. Der Spitz steckt im durchbohrten Hals des Heiden fest. Der Sarazene ist, wie Kirchweger betont, in einem „dramatischen Realismus“¹⁶⁰ wiedergegeben, wodurch die Betrachtenden an das Bild gefesselt werden. Durch die Härte des Treffers kommt es zum Verlust des Helmes. Dies hat zur Folge, dass sein Gesicht zum Vorschein kommt und die lange Haar- und Barttracht sichtbar wird. Bart und Haare weisen die gleiche rötlich-braune Farbe und den „schlangenartigen“ Charakter auf, der in den zuvor behandelten Szenen verwendet wurde.

¹⁵⁹In der Forschung wird davon ausgegangen, dass es sich hierbei um den hl. Georg im Kampf mit einem Sarazenen handelt, aber ein gesicherter Beweis ist noch ausständig. Es wurde daher die Bezeichnung des christlichen Reiters für diese Arbeit herangezogen. (Vgl. Kap. 6)

¹⁶⁰Kirchweger 2000, S. 442f.

Besonders schön zu sehen ist hier das schmerzverzerrte Gesicht mit dem aufgerissenen Mund. Die Qualität des Erhaltungszustandes ist in diesem Bereich beachtlich, denn es sind viele Details, wie z. B. die Zähne im Mund erkennbar. Der Körper des Heiden wird durch einen Ringelpanzer geschützt, im Bereich des Oberkörpers trägt er einen roten Besatz, der als zusätzlicher Schutz gedient haben könnte. In der linken Hand hält er eine Lanze, die mit ihrer Spitze das obere Rahmenband überschneidet. Der Schild, den der Sarazene mit Mühe festhält, wird durch die aus dem Treffer resultierende Bewegung nach hinten geworfen. Der bereits erwähnte Helm¹⁶¹ hat sich vom Kopf gelöst und ist schon weit abgefallen. Als Verbindung zwischen Pferd und Sarazene dient ein Krippensattel. Dieser ist ebenso wie die Bänder, die den Sattel an das Pferd binden, detailreich verziert. Der Steigbügel hängt parallel zu diesen Bändern herab und überrascht durch seine runde Form. Der Kopfbereich des grauen, sich aufbäumenden Pferdes ist besonders ausführlich dargestellt. Vor allem die Mähne und das Auge weisen wie der Gesichtsbereich des Sarazenen einen beeindruckenden Erhaltungsgrad auf. Der Hals des Pferdes ist durch den Schock des Schlages nach oben geworfen und es wird den Betrachtenden dadurch ein weiteres Mal die frei gewordene Kraft suggeriert. Die Zügel werden nicht mehr vom Heiden in den Händen gehalten und betonen auf diese Weise den Moment des Kontrollverlust des Reiters über sein Pferd.

Für diese Szene gibt es nach Dorsch keine textlichen Grundlagen und er nennt einzig Clermont Ferrand als Beispiel, wo dieser Kampf dargestellt wird. Die Wandmalereien thematisieren ebenfalls den Zyklus des hl. Georg, weisen aber deutliche Bezugspunkte auf die „apokryphen“ Schriften auf und sind daher nur bedingt als Vergleichsbeispiel für den Rottenmanner Zyklus zu verwenden. Datiert werden die Malereien um 1305. (**Abb. 33**) Der Typus von Clermont unterscheidet sich erheblich vom Rottenmanner, denn während es sich beim französischen Beispiel um eine mehrfigurige Kampfszene handelt, ist in der Fialkirche eine Zweikampfszene zu erkennen. Ein weiterer Unterschied stellen die Waffen dar, denn in Clermont sind die Ritter mit Pfeil und Bogen abgebildet. Es kann daher festgehalten werden, dass zwar ähnliche Ähnlichkeiten in den Abbildungen des Kampfes zwischen Georg und dem Sarazenen vorhanden sind, die Unterschiede jedoch überwiegen. Anhand dieser Annahmen kann die Rottenmanner Szene nicht eindeutig als Georgsszene gewertet werden.

Geht man davon aus, dass diese Szene den hl. Georg im Kampf mit einem Sarazenen darstellt, dann ist diese Darstellung einmalig. Im weiteren Verlauf der Arbeit, soll geklärt werden, ob es mögliche Bezugspunkte zu anderen Reiterkampfszenen der Zeit gibt. (Vgl. Kap. 6) Dass dies in der Wandmalerei zu einer Betonung der Andersartigkeit, vor allem

¹⁶¹Die Möglichkeit, den Reiter anhand des Helmes zu identifizieren, wurde zwar angestrebt, das Problem konnte jedoch nicht gelöst werden, da die Fehlstelle zu groß ist und man daher keine Rückschlüsse auf seine Herkunft ziehen kann. In einem Gespräch mit Herrn Dr. Helmut Hundsbichler wurde dies bestätigt.

durch die Haartracht kommt, konnte gezeigt werden. In weiterer Folge kann die Annahme, dass durch dieses Detail den Betrachtenden der Zugang und die Ein- bzw. Zuteilung zu guten und bösen Figuren erleichtert werden sollte, bestätigt werden.

4.2 Die Triumphbogenwand

4.2.1 Hl. Christophorus

Der hl. Christophorus ist auf der nördlichen Seite der Triumphbogenwand dargestellt. Der Einbau des Netzrippengewölbes hat auch in diesem Bereich zu zahlreichen Verlusten geführt. Durch diese bauliche Veränderung sind der linke Teil des Oberkörpers, die linke Gesichtshälfte und der Baum respektive der Stock mit Baumkrone verloren gegangen. (**Abb. 34**)

Auf der rechten Schulter und in der Hand des Heiligen sitzt Christus, der lange Haare und einen kurzen Vollbart trägt. Das Haupt Christi ist von einem Kreuznimbus hinterfangen. In der rechten Hand hält er die Bibel, seine rechte ist zum segnenden Gestus erhoben. Das Gewand ist im Kragenbereich und am linken Ärmel schwarz gefärbt und es kommt in dieser Zone zu einer Überschneidung mit dem umrahmenden Band. Die Besonderheit bei dieser Darstellung von Christi ist darin zu sehen, dass dieser als erwachsener Mann mit Bart ausgeführt ist.¹⁶²

Der hl. Christophorus ist der Tradition entsprechend als Riese dargestellt und er nimmt den ihm zugeteilten Raum an der Triumphbogenwand monumental ein. Eine Krone schmückt seinen nimbierten Kopf. (**Abb. 35**) Der Erhaltungszustand seines Gesichtes ist sehr gut, denn die Augen, der Mund und sogar der Adamsapfel sind eindeutig sichtbar. Das Muster der Kleidung ist zwar äußerst detailliert ausgearbeitet, lässt den darunter liegenden Körper gleichzeitig flächenhaft erscheinen. Der Saum des Mantels weist eine feine Verzierung auf und im Schulterbereich des Mantels, neben dem sitzenden Christus, kann man noch einen Teil des originalen Musters erkennen. Ein Gürtel an der Hüfte hält sein Gewand zusammen und das erkennbare Innenfutter des Mantels wirkt sehr dunkel. Anhand der erhaltenen Farbreste am Mantel kann vermutet werden, dass dieser in Blau ausgeführt war.

Der Typus des in strenger hieratischer Frontalität stehenden Heiligen wird von den spätromantischen Figuren abgeleitet und man kann durchaus von einer Tradition der Christo-

¹⁶²Eine ähnliche Darstellung ist in der Forschung nicht bekannt und konnte auch im Verlauf dieser Arbeit nicht ausfindig gemacht werden. Eine Deutung muss daher offen gelassen werden.

phorusdarstellung, vor allem im Alpenraum im Mittelalter sprechen.¹⁶³ Die Art der Stoffmusterung, ist in dieser Zeit weit verbreitet und es ist daher nicht möglich, über diese nähere Informationen zu erhalten, um daraus eine zeitliche Eingrenzung abzuleiten.¹⁶⁴

Über die Person des hl. Christophorus ist sehr wenig bekannt. Während die ältere Forschung die Meinung, vertrat ihn historisch besser fassbar zu machen und sein Martyrium um 250 unter Decius ansetzte,¹⁶⁵ ist die Herangehensweise der neueren Forschung weitaus vorsichtiger geworden. Diese hält fest, dass der Heilige ein Märtyrer war und vor 454 lebte. Dieses Jahr kann als *terminus ante quem* herangezogen werden, da in Chalkedon (Griechenland) eine dem hl. Christophorus geweihte Kirche aus 454 erhalten geblieben ist.

Es existieren unterschiedliche Legenden, die Christophorus Leben und Wirken behandeln. Die wichtigste stellt dabei die der „Legenda Aurea“ des Jacobus de Voragine dar. Darin wird das Leben eines Riesen geschildert, der auf seinen Schultern Pilger über den Fluss trägt.¹⁶⁶ Als Christophorus ein Kind auf die andere Seite des Flusses trägt und dieses immer schwerer wird, gibt es sich als Jesus zu erkennen und tauft den Riesen im Anschluss. Mit der Schilderung der Christophoruslegende in der „Legenda Aurea“ findet auch der Abschluss der Legendenausbildung statt. Die Darstellung des hl. Christophorus in der Filialkirche entspricht der Schilderung in der „Legenda Aurea“, wodurch es möglich ist, die Abhängigkeit des Rottenmanner Beispiels zur Schrift des Jacobus de Voragine zu erkennen.

Die Verehrung des Heiligen breitete sich von Osten nach Italien über die Alpen bis nach Spanien aus und er wird in weitere Folge im Westen zu den Vierzehn Nothelfern gezählt. Hier wird dann die Darstellung des „Riese[n] als Christkindträger“¹⁶⁷ bekannt und häufig ausgeführt.

Als Patron kommen dem Heiligen zahlreiche Funktionen zu. Als die wichtigste wären jene des Reisenden¹⁶⁸ und des Pilgers zu nennen.¹⁶⁹ Zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert genügte sein Anblick als Schutz vor plötzlichem und unversehenem Tod.¹⁷⁰ Durch die Betrachtung seines Bildes am Morgen erhielt man soviel „Lebenskraft“ und dies bot somit Schutz für den ganzen Tag. Auf Grund dieser Tatsache wurde der hl. Riese vor allem

¹⁶³Vgl. dazu z. B. Steiermark [Oppenberg (1340), Stiwill (1260-70)], Niederösterreich [Schöngrabern (1320-30), Pfaffstätten (1320-30)] usw.

¹⁶⁴Ähnliche Musterungen des Stoffes des hl. Christophorus sind in Oppenberg (1340) und Hocheppan (1315) erhalten.

¹⁶⁵Wimmer 1966, S. 170.

¹⁶⁶Ebda, S. 115.

¹⁶⁷Wimmer 1966, S. 170.

¹⁶⁸Welche auch heute noch sehr bekannt und verbreitet ist, vor allem bei Autofahrern und Pendlern.

¹⁶⁹Vgl. LCI 1973, S. 497f.

¹⁷⁰Wimmer 1966, S. 171.

an der Außenmauer neben dem Kircheneingang dargestellt. Aber auch in Innenräume fand die Darstellung des Heiligen Einzug, wie die Malereien in der Fialkirche beweisen. Wimmer betont, dass das Gebet auch vor gefährlichen Unternehmungen an Christophorus gerichtet wurde.¹⁷¹ Es drängt sich die Frage auf, ob diese Darstellung in der Fialkirche aus diesen Gründen entstanden ist. Diese Möglichkeit wäre für die Darstellung durchaus denkbar, kann allerdings nicht bewiesen werden. Die Tatsache, dass die Zeit um 1300 in der Steiermark relativ ruhig war und über keine Kriege berichtet wird, lässt keine Rückschlüsse auf eine kriegerische, gefährliche Unternehmung zu. Über andere gefährliche Vorhaben können lediglich Vermutungen aufgestellt werden, die aber nicht belegbar wären.

Lanc stellt fest und betont, dass der Anbringungsort an der Triumphbogenwand für den hl. Christophorus in der Fialkirche ungewöhnlich ist.¹⁷² Dass sich Darstellungen des Heiligen in Innenräumen befinden, stellt per se keine Besonderheit dar, zumal sich etwa zeitgleiche Beispiele des frühen 14. Jahrhunderts im gesamten Alpenraum finden. Der Unterschied zu der Fialkirche liegt darin, dass sich diese Darstellungen des hl. Christophorus an den Wänden der Nordwand befinden und nicht wie in der Fialkirche an der Triumphbogenwand. Vermutet werden kann, dass der Grund darin liegt, dass an den Langhauswänden kein Platz für Seine malerische Ausführung des Christophorus vorhanden war. Es muss allerdings bedacht werden, dass eine Verbindung zwischen dem Christophorus und den anderen Darstellungen der Triumphbogenwand vorhanden sind und daher in einen Zusammenhang gebracht werden müssen, um eine inhaltliche Verknüpfung überprüfen zu können. (Vgl. Kap. 3.2.5) Die räumlich Beziehung kann vorerst eindeutig erkannt werden, da sich die Darstellungen an der Triumphbogenwand und somit am gleichen Anbringungsort befinden.

Eine weitere Besonderheit, fällt bei der Betrachtung des Christuskindes auf. Dieser ist in der Fialkirche als erwachsener Mann, mit Bart ausgeführt. Gründe für diese Abweichung konnten nicht gefunden werden, da in der Forschung eine solche Darstellung nicht erwähnt wird.

4.2.2 Opferdarstellung

Die Opferdarstellung von Kain und Abel an der Triumphbogenwand wird in dieser Arbeit als Einheit besprochen, zumal ein inhaltlicher Zusammenhang gegeben ist. (**Abb. 36**)

An der nördlichen Krümmung des Triumphbogens befindet sich Abel, der kniend dem Haupt Christi zugewandt ist. Das Böcklein, das er Christus als Opfer darbringt, macht

¹⁷¹Ebda.

¹⁷²Lanc 2002, S. 414.

ihn eindeutig als Abel identifizierbar. Große Teile des Gesichtes sind verloren gegangen, das lockige Haar ist aber nach wie vor gut erkennbar. Abels Körper ist in ein mit Borsten besetztes Untergewand gehüllt und wird von einem darüber liegenden Mantel verdeckt. Der Rücken-, Bein- und Fußbereich wird durch den Mantel zur Gänze verhüllt. Den Betrachtenden wird an dieser Stelle suggeriert, dass der Stoff den darunter liegenden Körper berücksichtigt, da das Knie plastisch greifbar zu sein scheint. Anders verhält es sich hingegen bei den Unterschenkeln und den Füßen. Hier wird der Körper durch ein Konvolut aus Falten negiert. Das Böcklein, das Abel in seiner rechten Hand hält überschneidet, wie auch Abels Kopf, das Rahmenband. Das lange Fell des Darbringungsofers ist eindeutig zu erkennen und die Details scheinen überaus plastisch und nachempfindbar gestaltet zu sein.

Auf der gegenüber liegenden Seite der Krümmung des Triumphbogens ist Kain wiedergegeben. Dieser ist ebenfalls dem hl. Antlitz zugewandt und übergibt diesem ein Getreidebündel als Opfer. Kains Kopf ist größtenteils zerstört und es ist in diesem Bereich eine Überschneidung mit dem Rahmenband zu sehen. Der Körper Kains ist in ein Untergewand gehüllt und der zuvor erwähnte Mantel fehlt bei Kain. Weiters ist sichtbar, dass Kain in einer nicht so stark knienden Position wiedergegeben ist wie Abel. Ein Grund für diese divergierende Darstellung könnte sein, dass in diesem Bereich mehr Platz vorhanden ist. So hatte der Maler zwischen Kain und dem hl. Oswald ein größeres Feld zur Verfügung als zwischen Abel und dem hl. Christophorus. Das Fehlen des Mantels führt dazu, dass die Füße sichtbar werden. Das Korn, welches Kain als Darbringungsoffer in seinen Händen hält, ist detailliert ausgeführt und die Schnur mit der dieses in der Mitte zusammen gehalten wird, ist leicht zu erkennen. In den meisten Fällen wird Abel an der linken Seite Gottes bzw. Christi dargestellt, Kain hingegen findet sich auf der rechten, gegenüber liegenden Seite.¹⁷³

Ein weiteres Moment der Unterscheidung in der Rottmanner Darstellung findet sich in der Gestaltungsweise der Gesichter der zwei Brüder. Die Darstellung Kains mit Bart ist demnach als Zeichen des Bösen zu werten.¹⁷⁴ Durch die Blicke Christi kommt es ebenfalls zu einer Unterscheidung, d. h. durch das Abwenden seines Blickes von Kain erfährt dieser den Fluch Gottes.¹⁷⁵ Die Gesichter der Brüder weisen keine Unterschiede auf und durch den Blick Christi bzw. des hl. Antlitzes ergeben sich ebenfalls keine Differenzen. Die

¹⁷³Einzig bei der Opferdarstellung in der nahe gelegenen Johanniskapelle in Pürgg ist dies nicht der Fall. Bei dieser Darstellung kommt es zu einem Tausch der Positionen von Kain und Abel. Grund hierfür ist das komplexe ikonographische Programm, denn in der Johanniskapelle ist durch die Stifterdarstellung ein weiterer Unterscheidungspunkt hinzugefügt worden. Die von Klemm erwähnte Differenzierung zwischen Nord- und Südwand wird hier mit einer guten und einer bösen Seite bzw. Wand verbunden. Die rechte Seite Christi wird als die „gute“ Seite, die Linke hingegen als die „böse“ Seite interpretiert. Ein ähnliches Phänomen ist auch in den Darstellungen des jüngsten Gerichts nachvollziehbar. (Klemm 1986, S. 50f.)

¹⁷⁴Ebda, S. 26.

¹⁷⁵Ebda, S. 27.

einzig sichtbare Divergenz zwischen den beiden Söhnen Adams und Evas ist, wie eingangs erwähnt wurde, in der Kleidung erkennbar.¹⁷⁶

Im Scheitelpunkt des Triumphbogens befindet sich die Schulterbüste Christi. Diese überschneidet an der oberen und unteren Seite das rahmende Band. Der hier dargestellte Typus des hl. Antlitzes entspricht demjenigen ohne Tuch.¹⁷⁷ Der Kopf Christi wird von einem Kreuznimbus hinterfangen, sein Gesicht ist stark idealisiert und er trägt langes, lockiges Haar sowie einen kurzen Kinnbart. Eine Fehlstelle, die durch einen Riss in der Wand hervorgerufen wurde, erstreckt sich bis in das Gesicht Christi.

Dass ein Zusammenführen und -sehen dieser Szene essentiell ist, wird durch die ikonographische Aussage verdeutlicht, da Abel Gott ein Lamm,¹⁷⁸ Kain hingegen ein Getreidebündel darbringt.¹⁷⁹ Die Beziehung dieser drei Darstellungen ist dadurch erkennbar und der Sinn ergibt sich aus dem inhaltlichen Zusammenhang. Die textliche Grundlage für die Opferdarstellung liefert die Genesis bzw. das erste Buch Moses. Demnach waren Kain und Abel die ersten Kinder von Adam und Eva. Der erstgeborene Kain, der Ackerbauer wird, wird von Neid getrieben und tötet seinen jüngeren Bruder Abel, da Gott dessen Tieropfer vorzieht.¹⁸⁰ Kain wird in weiterer Folge von Gott wegen seiner blutigen Tat verstoßen.

Besondere Wichtigkeit kommt bei den Opferdarstellung dem Anbringungsort in der Kirche zu. Im Alpenraum befindet sich diese Darstellung vorwiegend an der Triumphbogenwand.¹⁸¹ Die Zwickelzone der Chorbogenwand hat sich als idealer Ort für diese Szene herausgestellt, da hier ein zentrales Feld, im Scheitel des Triumphbogens, für die Darstellung Gottes oder Christi vorhanden war. In weiterer Folge scheinen die Zwickelfelder geradezu prädestiniert gewesen zu sein für die Darstellung von Kain und Abel.¹⁸² Darüber hinaus kommt hinzu, dass dieser Anbringungsort eine sehr prominente Stelle der Kirche darstellt. Erkennbar wird dies, wenn man bedenkt, dass der Blick der KirchenbesucherInnen stets zum Altar gerichtet ist, der sich in der Apsis respektive unter dem Triumphbogen befindet. Somit war diese Zone stets im Blickfeld der Gläubigen. Weiters ist im Anbringungsort an der Triumphbogenwand auch jene Stelle zu sehen, die als „Übergangspforte zum Allerheiligsten“¹⁸³ zu verstehen ist. Durch diese Anmerkung, tut sich die Vermutung

¹⁷⁶Über diesen Unterschied können nur Vermutungen angestellt werden, die aber nicht wissenschaftlich belegbar sind.

¹⁷⁷Lanc 2002, S. 416.

¹⁷⁸Die Darstellungen variieren und dies hat zur Folge, dass in der Filialkirche ein Böcklein dargestellt ist.

¹⁷⁹LCI 1972, S. 5f.

¹⁸⁰Ebda.

¹⁸¹Es sei darauf hingewiesen, dass nur auf einige Beispiele eingegangen wird, die für diese Arbeit relevant sind, dass aber noch eine Vielzahl von Opferdarstellungen erhalten geblieben ist. Weiters darf nicht unerwähnt bleiben, dass auch Darstellungen an anderen Stellen im Kircheninnenraum, z. B. an der Apsisseite der Triumphbogenwand überliefert sind. Der Erfassung dieser Darstellungen widmet sich Klemm in ihrer Dissertation ausführlicher. (Klemm 1986)

¹⁸²Klemm 1986, S. 16.

¹⁸³Klemm 1986, S. 50.

auf, dass der/die RezipientIn für diese Szene die Kirchengemeinde sein müsste.¹⁸⁴ Es muss an dieser Stelle aber berücksichtigt werden, dass auch die Priester mit dieser Darstellung auf ihrem Weg durch das Langhaus zum Altar konfrontiert waren. Man kann daher zunächst von zwei Zielgruppen, den Gläubigen und den Geistlichen, ausgehen. Zunächst soll auf die Position der Gläubigen eingegangen und im Anschluss daran jene der Priester erläutert werden.

Beim Betrachten dieser Szene sollten sich die Gläubigen die Frage nach ihrer eigenen Bereitschaft stellen, mit der sie Gott oder Christus ein Opfer darbringen. Mit Hilfe dieser Tatsache kann die Darbringungsszene als ein Lehrbild gesehen werden, das einen Bezug zu den Betrachtenden herstellt. Die Gläubigen sollten sich in weiterer Folge beim fragen, ob sie die eingangs erwähnte Frage, ob sie ihr Leben Christus geopfert haben, zweifelsfrei bejahen können.¹⁸⁵ Konkretisiert werden kann dies, indem das Opfer auf die Gläubigen selbst bezogen wird und sich diese fragen, ob sie ihr Leben Christus bzw. Gott geopfert haben respektive nach dessen Regeln leben. Das bedeutet, dass das eigentlich anzustrebende Opfer das reine Herz eines Christen ist und dass das Leben auf den Glauben ausgerichtet ist.¹⁸⁶ Die erkennbare Komplexität spiegelt die verschiedenen Bedeutungsebenen, die der Opferdarstellung im Hochmittelalter zugekommen sind, wider.

Die Darstellung kann darüber hinaus als Analogie für das Jüngste Gericht gesehen werden. Die zuvor erwähnten Fragen weisen auf dieselbe Intention hin, nämlich ob das erbrachte Opfer vor Gott seine Gültigkeit bewahrt und damit die Sicherheit, auserwählt zu sein, gegeben ist. Ruft man sich an dieser Stelle ins Gedächtnis, dass die heimlichen Gedanken und Anschauungen Gott alleine bekannt sind und er beim Ableben der Menschen über sie richtet, wird die Selbstreflexion über den richtigen Weg schlüssig.¹⁸⁷ Diese Unsicherheiten werden bei der Betrachtung der Situation des Glaubens im Mittelalter deutlich. Wie Klemm festhält, fand zu dieser Zeit ein Verfall des wahren Glaubens statt.¹⁸⁸ Dieser Verfall hatte zur Folge, dass die Kirche die Gläubigen durch Selbstreflexion und Selbstkritik wieder auf den richtigen Weg des christlichen Lebens zurückführen wollte und dies auch mit Mitteln der bildenden Kunst umsetzte.

Dass sich die Szene des Opfers jedoch nicht nur auf die Gläubigen bezieht, sondern auch die Priester betrifft, soll an dieser Stelle erläutert werden. Die Reinheit des Opfers bezieht sich demnach nicht nur die menschliche Seele, sondern auch die des Priesters. Dieser gilt ja als der Stellvertreter Christi auf Erden und hat die Befugnis, die Praxis des Messopfers durchzuführen. Inwieweit das Opfer, das die Laiengemeinde erhält, nun rein ist,

¹⁸⁴Ebda.

¹⁸⁵Ebda, S. 51.

¹⁸⁶Ebda, S. 188.

¹⁸⁷Ebda, S. 359.

¹⁸⁸Ebda.

hängt demnach von der Orthodoxie und Reinheit des Priesters ab. Die Wichtigkeit des reinen Messopfers wird ein weiteres Mal unterstrichen, wenn man bedenkt, dass „[...] das Abendmahl in der Messe des hohen Mittelalters als ein wirkliches Opfer verstanden [wird], indem Christus bei der durch den Priester vollführten Wandlung von Brot und Wein in sein Fleisch und Blut wahrhaft anwesend ist [und] sich selbst erneut aufopfert.“¹⁸⁹ Somit lag letztlich die Gültigkeit des Opfers nicht in den Händen der Gläubigen, sondern in jenen des Priesters und dieser musste einen besonders reinen Lebensstil verfolgen.¹⁹⁰

Zusammenfassend lässt sich daher sagen, dass der Glaube an Gott alleine in dieser Zeit nicht mehr für die Sicherheit des Auserwähltseins reichte. Die Opferdarstellung besteht aus mehreren Bedeutungsebenen und appelliert an mehrere Betrachtende gleichzeitig. Klemm konnte feststellen, dass sich diese Darstellung primär an die Priester richtete, denn nur durch deren Reinheit konnte die lebendige Anwesenheit Christi bei der Opferdarbringung garantiert werden. Wie wichtig diese Darstellung vor allem im Hochmittelalter war, wird ersichtlich, wenn man die Vielzahl der erhaltenen Beispiele mit besonderer Berücksichtigung des Alpenraumes betrachtet.¹⁹¹

4.2.3 Hl. Oswald

Auf der rechten Seite der Triumphbogenwand ist der hl. Oswald als frontal stehender König mit Krone und Nimbus dargestellt. (**Abb. 37**) Unter der Krone quillt blondes, lockiges Haar hervor. Von seinem Gesicht sind die Augen- und Mundpartie fast zur Gänze verloren gegangen, einzig die Nase ist vollständig erhalten geblieben. Die Hände des Heiligen sind in Stulpenhandschuhe gehüllt, deren Ende mit einer Verzierung ausgestattet ist. In der linken Hand hält Oswald das Zepter, die rechte ruht hingegen auf dem Schwert. Auf der rechten Seite befindet sich auf einem Blatt sitzend ein Vogel.¹⁹² Durch die erwähnten Attribute Zepter, Krone und Vogel ist der Beweis erbracht, dass es sich bei dieser Darstellung eindeutig um den hl. Oswald handelt.

Der Mantel, der teilweise das Untergewand verhüllt, ist mit einem Hermelinkragen bzw. -futter ausgestattet. Um die Hüfte trägt Oswald einen Gürtel, der von einer Gürtelschnal-

¹⁸⁹Ebda, S. 189.

¹⁹⁰Die so genannte „größten“ Gefahren bzw. die irdischen Versuchungen im Mittelalter, die die Reinheit der Priestern bedrohten, waren die Simonie und die Heräsie. Sie stellten die im 14. und 15. Jahrhundert größte Bedrohung für die Geistlichen dar und es scheint nur allzu gut nachvollziehbar zu sein, dass man versuchte, sich mit allen Mitteln gegen diese zu wehren. Von dieser äußeren Bedrohung mussten sich die Priester fern halten, damit sie imstande waren, die Verwandlung von Brot und Wein während der Messe zu vollziehen. Diese Tatsache der Bindung des Opfers der Gläubige an die Orthodoxie des Priesters lässt die Brisanz und Wichtigkeit erkennen, die diesem Thema zukam. Es erscheint daher logisch, dass das Heil und das gültige Opfer im Mittelalter gefährdet waren und die Wirksamkeit des Sakraments geschützt werden musste, indem die Gefahren von der Kirche fern gehalten wurden.

¹⁹¹Vgl. Pürgg (1164), Göttweigerhofkapelle (1300), Karneid (1340-45) usw.

¹⁹²Es dürfte sich hierbei der Legende nach um einen Raben handeln.

le zusammengehalten wird. Das Gürtelende ist über den festgezogenen Gürtel geschlagen, was zur Bildung einer dreieckigen Schlaufe führt. In weiterer Folge läuft der Gürtel horizontal zu Boden. Wie Lanc feststellte, kommt es bei der Oswaldarstellung zu unterschiedlichen Richtungsbetonungen.¹⁹³ Bei der Betrachtung kann die vertikale Betonungen anhand des Zepters, Schwertes und Gürtels erkannt werden, dieser Betonung steht die diagonalen Hervorhebung durch den Mantelsaum und die Unterarme und vor allem durch die Handschuhe gegenüber. Die Horizontalität wiederum wird durch den hüftenumklammernden Gürtel akzentuiert. Lanc stellt bei der Figur des Heiligen fest, dass diese vom Meister ausgeführt worden ist, denn die Ausführungsart ist sehr fein.¹⁹⁴ Dies wird durch eine vergleichende Betrachtung mit dem hl. Christophorus ersichtlich. Oswald ist viel zarter dargestellt während der hl. Christophorus, vor allem im Bereich des Kopfes den Eindruck von Sperrigkeit vermittelt. (**Abb. 34**)

Im Jahr 604 wurde Oswald geboren.¹⁹⁵ Nach dem Tod seines Vaters, König Ethelfrieds im Jahre 617, floh Oswald mit seinen Brüdern nach Irland. Im Kloster von Jona wurde Oswald getauft und in der christlichen Religion unterrichtet.¹⁹⁶ Nach dem gewaltsamen Tod seiner Brüder übernahm Oswald die Herrschaft. Das primäre Ziel, das sich für ihn stellte, war die Christianisierung seiner Untertanen. Während der Schlacht im Jahre 633 gegen den Waliser König besiegte er das zahlenmäßig weitaus überlegeneren gegnerischen Heer. Oswald ließ vor der Schlacht ein hölzernes Kreuz anfertigen. Bei diesem Kreuz, das er eigenhändig aufstellte, ließ er seine Soldaten beten und ermahnte sie zur Tapferkeit. Ein glorreicher Sieg sollte aus dieser Maßnahme heraus resultieren. In der darauf folgenden Zeit beauftragte der König den Bau von zahlreichen Kirchen und Klöstern und die Verbreitung des Evangeliums in seinem Reich. Oswald regierte als König von Northumbrien bis zum Jahre 642.¹⁹⁷ In diesem Jahr wurde er von König Penda aus Mercien in der Schlacht von Maserfelth getötet.¹⁹⁸ Der Tatort erlangte durch das Blutvergießen Berühmtheit. In der Klosterkirche zu Bardney in Lincolnshire wurden die Gebeine von Oswald aufbewahrt. Es kam hier zu wundersamen Krankenheilungen, wodurch die Bekanntheit dieses Ortes enorm anstieg. 1221 wurden Teile der Reliquien auf das europäische Festland gebracht und auf verschiedene Kirchen und Klöster verteilt.¹⁹⁹ Der Stil, den Oswald als Herrscher prägte, war demütig, liebevoll und hilfreich gegenüber den Armen.²⁰⁰ Auf Grund dieser

¹⁹³Lanc 2002, S. 416.

¹⁹⁴Ebda.

¹⁹⁵Wimmer 1966, S. 401.

¹⁹⁶Vollständiges Heiligen Lex. 1875, S. 632.

¹⁹⁷Lexikon für Theologie und Kirche 1998. S. 1214.

¹⁹⁸Vollständiges Heiligen Lexikon 1875, S. 632f.

¹⁹⁹Ebda.

²⁰⁰Als Oswald einer überlieferten Geschichte nach bei einem Opfertage zu Tische saß und der mit der Sorge für die Armen beauftragte Diener zu Oswald sagte, dass mehrere an der Pforte des Palastes stehen würden, die Almosen begehrten, ließ er ihnen sogleich eine große, silberne Platte mit Speisen von seinem Tische bringen. Die Platte selbst sollte in so viele Stücke zerschlagen werden, dass jeder eines erhielt. (Stadler 1895, S. 632f.).

Großzügigkeit und Menschlichkeit kam Oswald schon bald die Bedeutung eines Wohltätigkeitsheiligen zu.

Der Kult des Heiligen wurde durch schottische Missionare²⁰¹ und durch Sippschaft²⁰² nach Mitteleuropa gebracht.²⁰³ In Österreich, der Schweiz und Süddeutschland erfreute sich die Legende, vor allem im 14. Jahrhundert durch die Dichtung verbreitet, großer Beliebtheit. Es war eben dieses Medium, das ihn zum Helden einer Brautwerbungsfahrt werden ließ. Sein Bote sollte dabei ein Rabe sein.²⁰⁴ Es kamen ihm die Funktionen als Patron für Schnitter und Vieh sowie die des Wetterherren zu. Der wichtigste Text bzw. die bedeutendste Schrift, welche die Legende Oswalds beinhaltet, stellt jene von Beda Venerabilis²⁰⁵ dar.²⁰⁶

Die Verehrung des hl. Oswald war im Mittelalter, besonders im 14. Jahrhundert, sehr ausgeprägt. Die Verbreitung ging von England aus, führte über den Rhein und Westfalen, Fulda, Süddeutschland bis hin zum südlichen Alpenrand. Dieser Raum der Schweiz, Tirols, Niederösterreichs und der Steiermark war es, in dem sich die Oswaldverehrung beachtlich ausdehnen konnte. Dem Heiligen kamen überaus viele Funktionen zu. Seit dem 12. Jahrhundert wurde er als ritterlicher Patron, weiters als Wallfahrtsheiliger, Volksheiliger bzw. auch als Patron für die soziale Fürsorge und auch als Bauernpatron herangezogen.²⁰⁷ Erkennbar wird hierdurch, dass im Mittelalter eine Vielzahl von Gründen bestand, die für seine Verehrung herangezogen werden konnten.

Die Forschung hat vier verschiedene Darstellungsmöglichkeiten erkennen können, in denen der hl. Oswald überliefert wird.²⁰⁸ So gibt es eine „ältere Schicht“, in der der Heilige als „*rex et martyr*“ mit königlichen Insignien und Palmenzweig dargestellt ist.²⁰⁹ Die nächste Form ist jene der „jüngeren Schicht“. Der heilige König ist hierin mit dem Raben, der in seinem Schnabel den Ring hält, wiedergegeben. Die folgende Stufe stellt Oswald als Vieh- und Schnitterpatron mit Ähren dar. Bei diesem Beispiel ist es auch möglich, dass Oswald mit anderen Lokalheiligen dargestellt ist. Die letzte Form stellt Szenen und Zyklen nach dem neuen Epos dar. Oswald übergibt hierin dem als Bettler verkleideten Christus seine Frau. Es ist festzuhalten, dass die Darstellungsform in Rottenmann eindeutig der „jüngeren Schicht“ entspricht und dies ist durch die Tatsache erkennbar, dass er mit

²⁰¹Über die Rheinstraße.

²⁰²Der Judith von Normandie im 11. Jahrhundert.

²⁰³LCI 1976, S. 102.

²⁰⁴Ebda.

²⁰⁵672/73 - 735 (Wimmer 1966, S. 146.)

²⁰⁶„*Historia ecclesiastica gentis Anglorum*“ (erstes Drittel 8. Jahrhundert): Geschildert werden darin die Bekehrung der Angelsachsen zum Christentum und die unterschiedlichen Entwicklungen der englischen Herrscher und deren Königreiche.

²⁰⁷Dünninger 1953, S. 23.

²⁰⁸LCI 1976, S. 102f.

²⁰⁹Ein solches Beispiel ist am Nonnberg in Salzburg erhalten geblieben und wird um 1145 datiert.

den königlichen Insignien und dem Raben ausgeführt ist. Der Rabe hat heute zwar keinen Ring mehr im Schnabel, was aber nicht bedeuten muss, dass er immer gefehlt hat, sondern dies kann eventuell auch auf den Erhaltungszustand zurückgeführt werden. Das Fehlen der Märtyrerpalme macht ihn hingegen nicht zum Märtyrer, sondern „nur“ als König identifizierbar.

Die Darstellungsart des Heiligen in der Filialkirche mit Mantel, Hermelin und Zackenkrone ist nach Dünninger für die dritte Kultepoch²¹⁰ charakteristisch. Ein ähnliches Beispiel befindet sich in der nahe gelegene Pfarrkirche in Oppenberg. (**Abb. 38**) Im Typus des frontal stehenden Königs mit Krone, Schwert und Vogel sind sich das Oppenberger und das Rottenmanner Beispiel sehr ähnlich. Bei einer genaueren Betrachtung werden auch die Unterschiede sichtbar, so scheint der Vogel respektive Rabe im Oppenberger Beispiel auf Oswalds Schwert zu sitzen. In Rottenmann hingegen sitzt das Tier auf einem Blatt. Weiters ist erkennbar, dass der Heilige in Oppenberg in einer Nische dargestellt ist. Der schlechte Erhaltungszustand der Wandmalerei in Oppenberg erschwert weitere Vergleiche. Der Umstand, dass sowohl in der Filialkirche von Rottenmann, als auch in der Pfarrkirche von Oppenberg der hl. Christophorus und hl. Oswald dargestellt sind, wirft die Frage nach einer möglichen Verbindung dieser beiden Orte auf. Lanc hat bereits auf dieses Merkmal verwiesen, beließ es aber bei dem Verweis und stellt keine möglichen Lösungsvorschläge vor.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Oswaldverehrung in der Steiermark während des 14. Jahrhunderts weit verbreitet war und dies anhand der beiden Darstellungen (Oppenberg und Filialkirche) sichtbar ist. Worauf die Gründe für die Darstellungen zurückzuführen sind, kann auf Grund der Vielfalt der Patrozinien zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht nachvollzogen werden. Im anschließenden Kapitel wird darauf zurückgekommen.

4.2.4 Rankenornamente

An der Innenseite des Triumphbogens bzw. in dessen Leibung ist ein aus zarten Ranken bestehendes Band in Dunkelgrau und Rotbraun ausgeführt. (**Abb. 39**) Es rollt sich zu großen Medaillons ein und ist mit Gräsern und dreiblättrigen Blüten besetzt. Eine Ähnlichkeit mit dem untersten Rankenband der Langhausnordwand ist durchwegs sichtbar. (**Abb. 7**) Die Annahme, dass das untere Rankenband der Südwand mit den beiden Ausführungen der Nordwand übereingestimmt hat, kann bestätigt werden. Das ornamentale

²¹⁰Dünninger hat die Oswaldverehrung in drei „Kultepochen“ eingeteilt. Die erste setzt er in das 8. und 9. Jahrhundert, die zweite in das 11. und 12. Jahrhundert und die dritte in das 14. Jahrhundert. (Dünninger 1953, S. 20-21.).

Band, das den Zyklus im untersten Register der Südwand abschließt, weist ebenfalls eine gewisse Similarität auf. (**Abb. 32**)

Dieses Gliederungselement des ornamentalen Bandes entstammt der Buchmalerei und wurde in der Wandmalerei vor allem für Zyklusdarstellungen in der Zeit zwischen dem 13. und 15. Jahrhundert verwendet. Im Südtiroler bzw. französischen Raum findet sich noch eine Vielzahl von Beispielen, die Analogien mit dem Rottenmanner Fries aufweisen.

4.2.5 Überlegungen zur Funktion des Bildprogrammes am Triumphbogen

Das ikonographische Programm der Triumphbogenwand wurde bereits besprochen. Im Anschluss daran sollen nun mögliche Lösungsvorschläge für eine Interpretationen bzw. Überlegungen zur Funktion dieser präsentiert werden. Die Annahme, dass eine Verbindung zwischen den Darstellungen an der Triumphbogenwand besteht, basiert in erster Linie darauf, dass sich diese am selben Anbringungsort - der Triumphbogenwand - befinden. Die Vermutung, dass eine inhaltliche Verbindung zwischen den Malereien an der Chorbogenwand vorhanden ist, kann angestellt werden, muss aber erst einer Überprüfung unterzogen werden.

Bedenkt man die zuvor erwähnte Tatsache, dass sich die Darstellungen im Blickpunkt der Gläubigen und des Priesters befinden, so stellt sich die Frage nach deren Aussage für die Betrachtenden. Es konnte nachgewiesen werden, dass die Opferdarstellung a priori an den Priester gerichtet war, um ihn vor den erwähnten Gefahren zu schützen. (Häresie und Simonie - Vgl. Kap. 3.2.5) Der Standpunkt der Gläubigen, deren Blickrichtung nach Osten, Richtung Altar gewandt war, darf aber nicht vergessen werden. Es muss daher festgehalten und bedacht werden, dass die Gläubigen eine ebenso wichtige Position bei der Überlegung zur Funktion des Triumphbogens einnahmen.

Gemeinsam für die beiden Gruppen, Priester und Gläubige, kann gesagt werden, dass die Reinheit bzw. der reine Glaube das Ziel dieser Darstellung war.

Die Vermutung, dass eine Verbindung zwischen dem hl. Christophorus, am nördlichen Teil der Triumphbogenwand, und dem hl. Oswald, am südlichen Teil der Triumphbogenwand, besteht, wurde bereits von Lanc geäußert²¹¹ und scheint durchaus logisch zu sein, zumal diese beiden Heilige auf der gleichen Wand abgebildet sind. Lanc nimmt in weiterer Folge an, dass der hl. Oswald die „ [...] kleinfigurige Entsprechung [des hl. Cristophorus] im südlichen Teil bildet.“²¹²

²¹¹Lanc 2002, S. 414.

²¹²Ebda.

Einen weiteren Zusammenhang sieht Lanc in der Darstellung des hl. Christophorus in der nahe gelegenen Pfarrkirche von Oppenberg. (**Abb. 38**) Der Vergleich bleibt allerdings ohne Resultat. Es ist wichtig festzuhalten, dass an der Langhauswand von Oppenberg sowohl der hl. Christophorus als auch der hl. Oswald dargestellt sind. Der hl. Riese von Oppenberg gleicht dem Beispiel in der Filialkirche sehr stark, vor allem wenn man die Kleidung betrachtet.²¹³

Zwar sind Gemeinsamkeiten durchaus gegeben, aber mögliche Antworten werden von Lanc offen gelassen. Ausgegangen werden kann davon, dass der hl. Christophorus und der hl. Oswald die Menschen beschützen sollte und weitere Zusammenhänge sind nicht erkennbar.

4.3 Überlegungen zur stilistischen Einordnung des Georgszyklus in der Filialkirche hl. Georg bei Rottenmann

Zur Datierung der Wandmalereien in der Filialkirche von Rottenmann existieren in der Forschung unterschiedliche Meinungen. Lanc datiert die Malereien im Langhaus der Filialkirche in das erste Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts.²¹⁴ Prokopp schließt sich dem Vorschlag von Lanc an und setzt den Entstehungszeitpunkt der Malereien ebenfalls zwischen 1300-10 an.²¹⁵ Kirchweger hingegen datiert die Wandmalereien etwas später, zwischen 1310-15, und beruft sich dabei auf die eingangs erwähnte Kirchenweihe von 1313.²¹⁶ (Vgl. Kap. 2.2) Ob die Datierung genauer zu definieren ist als die vorgeschlagenen Lösungen, wird versucht werden zu beantworten. In der anschließenden Untersuchung sollen die unterschiedlichen Annahme dahingehend überprüft werden, inwieweit es möglich ist, ihnen zuzustimmen.

Zunächst soll ein Überblick über die verschiedenen Stilrichtungen des Alpenraums, mit besonderer Berücksichtigung von Österreich, zwischen 1250 und 1350 gegeben werden. In weiterer Folge wird versucht, ein „stilistisches Gerüst“ zu schaffen, anhand dessen die Malereien der Filialkirche festgemacht werden können. Zeitlich fand eine Grenzziehung nach unten mit dem Jahr 1250 statt, da Demus die Ansätze für die Malerei der Gotik in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ausfindig machen konnte.²¹⁷ Hervorgehoben werden muss an dieser Stelle aber, dass eine strikte, mit Jahreszahlen belegbare Grenzziehung zwischen den Stilen nicht möglich und wünschenswert ist, da stilistische Rückgriffe jederzeit zu finden sind. D. h., dass man für den Anbruch der Gotik keine einheitlich brauchbare

²¹³Ebda.

²¹⁴Lanc 2002, S. 415.

²¹⁵Prokopp 2006, S. 28.

²¹⁶Kirchweger 2000, S. 443.

²¹⁷Demus 1968, S. 19.

Fixierung anstellen kann und dass dieser in verschiedenen Gebieten zu unterschiedlichen Zeitpunkten stattgefunden hat.²¹⁸

Das Jahr 1250 kristallisierte sich jedoch als eindeutiger Ausgangspunkt für diese Untersuchung heraus, da um die Mitte des 13. Jahrhunderts „[...] die künstlerischen Mittel der Romanik zugunsten einer stärker linearen Tendenz, die im Sinn einer naturnäheren Gestaltung angewandt wurde, zu überwinden versucht [wurden].“²¹⁹ Dieser Zeitpunkt kann daher als *terminus post quem* für die Untersuchung herangezogen werden.

Während in der romanischen Kunst noch das Zeitlose bzw. die „Repräsentation zeitloser Göttlichkeit“²²⁰ mit komplexen verschlüsselten Programmen dargestellt wurde, änderte sich dies im 13. Jahrhundert. Durch diese Änderung kommt es zu einer Überwindung der überlieferten bildlichen Darstellungen. In weiterer Folge entwickelten sich ein Tausch der Positionen. Das Menschlich-Reale tritt in den Vordergrund des Interesses und verdrängt damit das Jenseitig-Geistige ins Abseits.²²¹ Dies hat zur Folge, dass der seit Mitte des 13. Jahrhunderts dominierende zackenbrüchige Stil oder auch Zackenstil²²² in der Steiermark langsam verdrängt wird.²²³ Dieser Vorgang des Ablösens dauert bis zum Ende des 13. Jahrhunderts und wird sukzessive von einem auf der Linie aufbauenden Stil abgelöst. Die Schwierigkeit, die sich allerdings stellt und auf die hingewiesen werden soll, ist, dass es zu Überschneidungen zwischen den zuvor erwähnten Stilen kommt und es daher notwendig ist, dass man sich von einem „Schubladendenken“ verabschiedet, um die Möglichkeit eines Stilpluralismus berücksichtigen zu können.

Das Jahr 1350 markiert mit dem Aufkommen des italienischen Einflusses²²⁴ und dem Beginn einer neuen stilistischen Tendenz die zeitliche Obergrenze für die stilistische Zeitspanne. Die größten Neuerungen dieses aufkommenden Stils waren Errungenschaften der Räumlichkeit und Plasizität der Plastizität.

Es kann daher resümierend folgendes Bild für den zu behandelnden Zeitraum festgehal-

²¹⁸Ebda, S. 10.

²¹⁹Kofler-Engl 1995, S. 47.

²²⁰Demus 1968, S. 10.

²²¹Der Ausspruch Bernhards von Clairvaux, wonach die Liebe die Furcht besiegen solle, verweist ebenfalls auf die gleiche Richtung.

²²²Der Zackenstil ist am Anfang des 13. Jahrhunderts durch eine Auseinandersetzung von byzantinischen Einflüssen mit gotischen Impulse aus dem Westen entstanden. Das heißt, dass der Zackenstil eine Mischung aus östlichen und westlichen Stilmerkmalen darstellt. Es ist nicht zentrales Thema dieser Arbeit, der Terminologie des Zackenstils auf den Grund zu gehen, sondern es soll lediglich aufgezeigt werden, dass dieser Stil im Alpenraum in der behandelten Zeitspanne vorhanden war und in groben Zügen die Eigenheiten dessen erläutert werden. Als wichtigstes und weit über die Grenzen bekanntes Beispiel sei die Westempore von Gurk erwähnt.

²²³Auf die in der Forschung laufenden Diskussionen zum Stil soll hier bewusst nicht eingegangen werden, da es Publikationen gibt, die sich diesem Problem gewidmet haben und einen guten Überblick bietet. Verwiesen werden soll auf Drnek, die sich in ihrer Arbeit ausführlich diesem Thema gewidmet hat. (Drnek 2006)

²²⁴Vor allem Giottos Errungenschaften.

ten werden. Der Zackenstil war in der Mitte des 13. Jahrhunderts weit verbreitet, wurde aber durch den Einfluss der französischen Malerei und deren Eigenschaften abgelöst. Anfang des 14. Jahrhunderts war der Linearstil im österreichischen Raum vorherrschend. Um 1350 kam es durch das Einwirken der italienischen Kunst es zu einer Ablösung des Stils. Es kann daher die Zeitspanne nach unten hin mit dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts, nach oben hin hingegen mit der Mitte des 14. Jahrhunderts begrenzt werden.

Der Weg zur gotischen Gestalt verläuft, wie Madersbacher festhält, leise und nicht spektakulär.²²⁵ Für Frodl stellt der Beginn der Linienkunst den Anfang der gotischen Malerei dar.²²⁶ Er betont, dass das Studium der Natur und die daraus resultierende Entwicklung des Realismus weitere Erneuerungen und Bereicherungen in der Malerei darstellen. Diese Tatsache führt in weiterer Folge dazu, dass ein Gefühl für den Verlauf der Linien entsteht, was eine Bejahung des Körpers mit sich bringt.²²⁷ Das neue Verhältnis gegenüber den darzustellenden Stoffen und der Körperhaftigkeit ist für Weingartner die größte Errungenschaft dieses neuen Stils.²²⁸ Die Themen und Stoffe, die dargestellt sollten, sind nun wirklichkeitsnahe und nicht mehr lebensfremd. Ocherbauer spricht von einem frühgotischen Linienstil und bezeichnet diesen Zeitraum des gotischen Zeichenstils als die „lyrische“ Epoche.²²⁹ Die Merkmale, die den aufkommenden Stil auszeichnen, sind: „Anmut der Haltung, Streckung der Körper und Vermeidung der Raumdimensionen.“²³⁰ Dobler erkennt, die präziöse und elegante Linienführung und ergänzt, dass es sich hierbei um einen „[...] süßen neuen Stil.“²³¹ handle, der bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts zu erkennen ist.²³²

Zwar sind wesentliche Elemente dieses neuen Stils bereits in der Romanik spürbar, aber als Ausgangspunkt kann ohne Zweifel die französische Buchmalerei Mitte des 13. Jahrhunderts angesehen werden. Von hier aus wurde dieser lineare Stil über die westdeutschen Gebiete Richtung Osten verbreitet. Als wichtigstes Einflussgebiet für den österreichischen Raum nennt Kofler-Engl den Bodenseeraum.²³³ Die zeichnerische Gestaltung tritt in den Vordergrund und drängt die farbige Modellierung zurück, die im Zackenstil noch teilweise vorhanden ist.²³⁴

²²⁵Madersbacher 1994, S. 12.

²²⁶Frodl 1944, S. 9.

²²⁷Ebda.

²²⁸Weingartner 1948, S. 10.

²²⁹Ocherbauer 1978, S. 95f.

²³⁰Ebda.

²³¹Dobler 2002, S. 30f.

²³²Dobler 2002, S. 30f.

²³³Ebda, S. 17.

²³⁴Ebda.

STIFT ST. FLORIAN

Durch das Zurücktreten des Rittertums und die Tatsache, dass sich die Städte und das Bürgertum erst im Aufschwung befunden haben, nahmen die Produktionsstätten der Klöster im Bereich der bildenden Kunst eine größere Rolle ein. Diese Beobachtung können auch auf das in Oberösterreich liegende Stift St. Florian übertragen werden. St. Florian wird in der Forschung als Ausgangspunkt für den Linearstil in Österreich herangezogen und die Malerschule stellt, wie Schmidt beweisen konnte, die wichtigste Stätte der gotischen Rezeption dar.

Während man Ende des 13. Jahrhunderts im Stift noch dem Zackenstil verpflichtet war, kam es Anfang des 14. Jahrhunderts zu einem abrupten Stilwandel. Den Grund für diese Veränderung sieht Zabukovnik darin, dass die Honorius-Illustrationen in das Stift St. Florian kamen.²³⁵ (**Abb. 40**) Der nun verwendete Stil entsprach den gotischen Prinzipien und die Betonung der Linie trat in den Vordergrund. Die Kunstgattungen, denen in der Malerschule des Stiftes nachgegangen wurde, waren die Buch- und die Wandmalerei. Die Maler wurden nach Auftragslage eingesetzt, was bedeutete, dass die Künstler in beiden Feldern, Buch- und Wandmalerei, tätig waren.²³⁶

Koffler-Engl stellt in weiterer Folge fest, dass in Bezug auf die frühgotische Kunst des Anfangs des 14. Jahrhunderts Oberösterreich neben dem Bodenseegebiet und dem Niederrhein eine bahnbrechende Rolle zukam, die im Stil erkennbar ist.²³⁷ Es ist daher möglich, die Malerschule von St. Florian als wichtigen Standort anzuerkennen, wodurch vermutet werden kann, dass der künstlerische Einfluss dieses Stiftes weitreichend war. Die Blütezeit der Werkstatt von St. Florian wird von Schmidt zwischen 1300 und 1330 datiert.²³⁸ Durch diese Fakten kann vermutet werden, dass eine Beziehung zu den Wandmalereien von Rottemann besteht. Überprüft werden soll diese Vermutung im nächsten Unterkapitel mit Hilfe eines Vergleiches der zwischen 1305-10 entstandenen Malereien der Göttweigerhofkapelle, die eindeutig von den Künstlern aus der Malerschule von St. Florian ausgeführt worden sind.

Resümierend kann gesagt werden, dass die wichtigste Errungenschaft der Maler des Stiftes St. Florian darin gesehen werden kann, dass ein reiner gotischer Formenkanon für Buch- und Wandmalerei entwickelt worden ist und dieser in engem Kontakt mit dem Westen stand. Die westlichen Kriterien der gotischen Figurenkunst wie z. B. die kontrapostische Gegenüberstellung von Körper und Gewand, der einheitliche Bewegungsfluss und die „Musikalität der Linienführung“²³⁹ waren zu diesem Zeitpunkt ausgeprägt und standen in

²³⁵Zabukovnik 1999, S. 79.

²³⁶Schmidt konnte dies in seiner Arbeit zur der Malerschule von St. Florian nachweisen. (Schmidt 1962)

²³⁷Koffler-Engl 1995, S. 18.

²³⁸Schmidt 1962, S. 15-20.

²³⁹Koffler-Engl 1995, S. 18.

Analogie zur Pariser Buchmalerei des letzten Viertels des 13. Jahrhunderts, allen voran zum Meister von Honoré.²⁴⁰

DIE GÖTTWEIGERHOFKAPELLE VON STEIN AN DER DONAU UND DIE FILIALKIRCHE HL. GEORG Die Göttweigerhofkapelle mit den um 1305-10 ausgeführten Malereien lässt auf Grund der zeitlichen Nähe des Entstehungsdatums eine mögliche Verbindung zu den Rottenmanner Malereien vermuten. Schmidt konnte in seiner Arbeit über die Malerschule von St. Florian beweisen, dass die Wandmalereien der Göttweigerhofkapelle von der Malerschule des Stiftes St. Florian ausgeführt worden sind. Die Tatsache, dass die Buchmaler von St. Florian je nach Auftragslage und Dringlichkeit auch als Wandmaler tätig waren,²⁴¹ eröffnet die Möglichkeit eines weiteren Zusammenhangs zwischen dem Stift und der Fialkirche.

Zwischen 1935 und 1948/49 wurden die Wandmalereien der Göttweigerhofkapelle freigelegt. Diese Malereien erstrecken sich über alle drei Räume²⁴² der Marienkapelle und wurden bald nach deren Errichtung ausgeführt. Bei der Ausmalung ist es zu einer Kombination aus dekorativen und illusionistischen Elementen gekommen, wobei, wie Kirchwegger festhält, der Wunsch, einen besonders repräsentativen Raum zu imitieren durch die große Anzahl von unterschiedlich nachzuahmenden Materialien unterstrichen wird.²⁴³ Schmidt ist es in seiner Untersuchung gelungen, die Zugehörigkeit der Wandmalereien der Göttweigerhofkapelle zur Malerschule von St. Florian nachzuweisen. Der Forscher betont dabei die Unterschiedlichkeit der einzelnen Räume und weist sowohl auf die divergierenden Einflüsse als auch auf die unterschiedlichen Entstehungszeiten hin.²⁴⁴ Als Ausgangspunkt nennt Kirchwegger den Umkreis des Maître Honoré, der die Malereien des Stiftes von St. Florian beeinflusst hat und diese Malerschule und deren Stil zu einer „Hochblüte“ wachsen ließ.²⁴⁵

Da in der Fialkirche bei Rottenmann Verweise auf Architektur und Raum zur Gänze fehlen, können einzig anhand der Betrachtung des Figurentypus stilistische Rückschlüsse

²⁴⁰Ebda.

²⁴¹Zabukovnik 1999, S. 76.

²⁴²Vorraum, Kapellenraum und Oratorium.

²⁴³Kirchwegger 2000, S. 443.

²⁴⁴Das Oratorium weist schlank proportionierte Gestalten auf und es kann eine Abhängigkeit vom Meister der Honorius-Illustration von 1301 festgestellt werden. Es ist hierdurch möglich, zu sagen, dass die Malereien zuerst entstanden sind. Der Kapellenraum spiegelt das gleich hohe Niveau wider, aber „[...] der Strich hat an Spannkraft verloren und wirkt nun weicher, geschmeidiger [und] gleichsam melodischer“. (Schmidt 1962, S. 94.) Durch den größeren Faltenreichtum wird den Figuren mehr Fülle verliehen, ohne dass das Gewand jedoch die Schlankheit der Körper verschleiert und dadurch können sie mit der um 1306 datierten Marbach-Missale in Zusammenhang gebracht werden. Der Vorraum beruht hingegen auf einer illuminierten Gruppe von Handschriften, die um 1310 entstanden ist. Das Typische an diesen Figuren ist, dass die Figuren untersetzter, die Zeichnung gröber und die Gewänder einen freieren Faltenreichtum aufweisen. (Vgl. Schmidt 1962, S. 94.)

²⁴⁵Kirchwegger 2000, S. 442.

gezogen werden. Über die Eigenheiten des linienbetonenden Stils und wie dieser nach Österreich transportiert werden ist, wurde bereits gesprochen. Die Figuren von Rottenmann befinden sich auf einer neutralen Fläche. Die eingangs erwähnte, kaum oder nur knapp dargestellte Architektur in den Malereien entspricht diesem Linearstil. In weiterer Folge kann den Figuren der Bewegungsrhythmus von Stand und Spielbein zugeordnet werden. Dieser ist zwar noch nicht stark ausgeprägt, aber durchaus spürbar.

Die Malereien der Göttweigerhofkapelle weisen mit jenen der Filialkirche insofern Gemeinsamkeiten auf, als dass beide von zackbrüchigen Elementen befreit sind. In weiterer Folge ist erkennbar, dass die Körper von der Linie durchzogen werden. In Rottenmann geht dies so weit, dass mit Hilfe der Linien die Figuren an ihre Umgebung gebunden werden. (Vgl. Kap. 3.1.3.1) (**Abb. 21**)

Kirchweger bezeichnet den Figurenstil der Rottenmanner Malereien als „[...] schlanke Gestalten in Gewändern, die mit einfachen, langgezogenen Faltenformen Körperlichkeit und Bewegungsmotive (Unterscheidung von Stand- und Spielbein) klar artikulieren.“²⁴⁶ Als Fortschritte nennt er die Individualisierung und den Detailrealismus. Diese Faktoren verweisen die Malereien seines Erachtens in das zweite Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts. Durch das Fehlen von zackbrüchigen Formen²⁴⁷ erscheint die Annahme verlockend, die Malereien vorschnell nach diesem Stil und daher mit Anfang des 14. Jahrhunderts zu datieren, jedoch soll auf die eingangs erwähnte Möglichkeit verwiesen werden, dass zu dieser Zeit ein Nebeneinander der Stile auch möglich war. Festgehalten werden kann, dass die Malereien eindeutig linear betont und gebildet werden. Durch den beachtlichen Erhaltungszustand sind die Wandmalereien nicht bloß Schatten ihrer selbst,²⁴⁸ sondern eindeutig den Eigenschaften des neuen Stils verpflichtet.

Während bei den Malereien der Filialkirche unnatürliche Längungen der Arme feststellbar sind, scheinen in Stein an der Donau die Proportionen durchaus richtig dargestellt zu sein. (**Abb. 41**) Bei der Betrachtung der Figuren wird erkennbar, dass diese feiner ausgeführt sind.

Trotzdem kommt es in beiden Beispielen zu typischen Überschneidungen der Rahmung und die Figuren scheinen sowohl in Stein als auch in Rottenmann auf die Fläche appliziert zu sein.

²⁴⁶Ebda, S. 443.

²⁴⁷Der Vollständigkeit halber soll erwähnt werden, dass Lanc und Kirchweger sich auf zackbrüchige Elemente in den Falten der weiblichen Heiligengewänder in der Fensterleibung berufen, diese aber m. E. unzureichend sind, was Frau Prof. Monika Dachs-Nickel und Frau Dr. Elisabeth Vavra in einem Gespräch bestätigt haben. Es wird daher in dieser Arbeit davon Abstand genommen und es soll nicht weiter darauf eingegangen werden.

²⁴⁸Bezugnehmend auf die Vorzeichnung, die dazu verleitet, den Linearstil unreflektiert zu verwenden.

Die Malereien der Göttweigerhofkapelle scheinen in der Entwicklung jenen der Fialkirche stilistisch voraus zu sein, da die Körper durch die Schönlinigkeit durchzogen wirken. Besonders sichtbar wird dies bei der Betrachtung der Gesichter. (**Abb. 42**) Anhand der Proportionen und der Rücksichtnahme der Falten auf den darunter liegenden Körper scheint die Entwicklung in Stein/Donau gegenüber der Fialkirche weiter fortgeschritten zu sein. Die Unterscheidung zwischen Stand- und Spielbein ist in Rottenmann zu erahnen, bei einem Vergleich mit der Göttweigerhofkapelle wird aber ersichtlich, dass die Differenzierung bereits zu einer Schwung der Dargestellten geführt hat. (**Abb. 43**)

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Datierung der Wandmalereien des Langhauses der Fialkirche in das erste Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts durchaus schlüssig erscheint. Durch einen Vergleich mit den Wandmalereien der Göttweigerhofkapelle konnten sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede erkannt werden. Das Resümee aus dieser Analyse ist, dass die Malereien in Rottenmann einerseits die gleichen stilistischen Eigenschaften aufweisen wie jene von Stein/Donau, andererseits ist das niederösterreichische Beispiel fortgeschrittener, da es schönliniger, die Proportionen und der Schwung des Körpers richtiger ausgeführt sind. Die Wandmalereien von Rottenmann zeichnen sich hingegen durch ihre Expressivität und Realismus aus.

5 Der Kult des hl. Georg

Das Bild, das zur Person des hl. Georg in der Forschung besteht, wird nach wie vor durch die Vielzahl divergierender Meinungen gezeichnet. Dies betrifft Herkunft, Leben und Legende des Heiligen. Es sollen in diesem Kapitel die wichtigsten Thesen präsentiert werden, um einen Überblick über den Heiligen zu erhalten.

Dass der Kult um den hl. Georg schon sehr früh einsetzte und rasch verbreitet wurde, kann ohne Zweifel angenommen werden. Zeugnisse hierfür finden sich auch in der bildenden Kunst, denn seine Figur wurde hier bereits sehr früh rezipiert. Ein Beispiel hierfür ist in Ägypten erhalten geblieben. An der aus dem 6. Jahrhundert stammenden Wandmalerei findet sich eine Beischrift, die den Dargestellten eindeutig als den hl. Georg identifizierbar macht.²⁴⁹

Ein erster Linie ist Georg der Heilige des Militärs, aber ihm werden auch zahlreiche weitere Funktionen zugeschrieben, wie z. B. die des Beschützers des deutschen Ritterordens und der Ritter, sowie der Bauern und Pferde, um nur einige zu nennen.²⁵⁰ Die Liste ließe sich aber noch weiter fortsetzen. Im weiteren Verlauf wird er zu den vierzehn Nothelfern gezählt und kann im Kriegsfall Beistand leisten. Schier unermesslich scheinen die Variationen für sein Wirken, denn Georg soll für die Heilung von Geisteskranken angerufen werden können.²⁵¹ Anhand dieser Vielfalt kann erahnt werden, welche überaus wichtige Stellung der Heilige vor allem im Mittelalter innehatte. Hält man sich, die Quantität der Ortschaften vor Augen, die den Namen Georg tragen und sich, vor allem im östlichen Bereich der Alpen in Kärnten und in der Steiermark befunden haben bzw. noch immer befinden, so wird die Relevanz des Heiligen ein weiteres Mal ersichtlich.

Es kann in dieser Arbeit nicht das gesamte Leben des Heiligen mit dessen Legenden, Darstellungen und Texten erfasst und analysiert werden, da dies den Umfang dieser Arbeit sprängen würde. Das Ziel ist es vielmehr, die Darstellungen der Wandmalereien in der Filiationkirche mit Hilfe der Texte, Legenden und Viten zu entschlüsseln und in weiterer Folge zuordenbar machen zu können.

5.1 Die Legende des hl. Georg

Der Legende nach wandert der zwanzigjährige Georg nach dem Tod seines Vaters mit seiner Mutter aus seiner Heimat Rumänien nach Palästina aus. Er tritt dort unter Kaiser Diokletian als Krieger in die römische Armee ein. Durch die Tatsache, dass er kein

²⁴⁹LCI 1972, S. 366.

²⁵⁰Drnek 2006, S. 32.

²⁵¹Ebda.

Römer ist, wird er der Kavallerie zugeteilt. Da zu dieser Zeit Diokletians Reich von allen Nachbarländern angegriffen wird, werden viele Freiwillige benötigt, um eine erfolgreiche Verteidigung der Grenzen zu garantieren. Im Osten wird das Imperium von den Persern, in Ungarn und auf dem Balkan von den germanischen Goten und im Norden von den Alemannen und Franken zur gleichen Zeit angegriffen.²⁵² Nach den kriegreichen Jahren suchen Seuchen und Wirtschaftskrisen das römische Reich heim und lassen es nicht zur Ruhe kommen. Die Erklärung für diese Misere, die über das Land eingebrochen ist, wird von Diokletian schnell in den Christen gefunden. Der Anteil, den diese an der Bevölkerung haben, ist bereits beträchtlich²⁵³ und dies hat zur Folge, dass sich der Regent gefährdet fühlt. Der Kaiser nutzt somit die Gelegenheit und machte die Christen für die Verwahrlosung der heidnischen Tempel verantwortlich. Hierdurch hat der Herrscher einen Vorwand, um die Christen zu verurteilen, da diese den heidnischen Göttern jahrelang keine Opfer dargebracht haben. Diokletian setzt damit eine der brutalsten Christenverfolgungen in Gang. Er erhofft sich durch diese unmenschliche Maßnahme, die erzürnten Götter wieder versöhnen zu können und Frieden in das Reich zu bringen. Georg, der ein hoher Offizier in Diokletians Heer ist, tritt gegen die Christenverfolgung vehement ein und versucht den Kaiser davon zu überzeugen, dass er einen großen Fehler macht. Durch diese Anweisung, die Christenverfolgung, würde er zudem das römische Heer immens schwächen und Gott würde sich dafür rächen, wenn er die Verbrechen gegen die Christen nicht beenden würde.²⁵⁴ Da Diokletian dies allerdings vehement zurückweist, bekennt Georg öffentlich seinen Glauben zu Christus und teilt dem Kaiser mit, dass er die blutigen Taten gegen das Christentum unverzüglich stoppen sollte. Es wird angenommen, dass der Kaiser Georg von seinen Schergen im Beisein von dessen Kameraden äußerst brutal foltern lässt. Auf diese Weise sollten die anderen Soldaten, die ebenfalls Christen sind, eingeschüchtert und in weiterer Folge dazu gebracht werden, sich von der neuen Religion abzuwenden.²⁵⁵ Da Georg durch die verschiedenen Foltermethoden nicht stirbt, wird als *ultima ratio* eine Enthauptung angeordnet, mit der seinem Leben ein Ende gesetzt wird.

Diokletians Schritte gegen Georg und das Christentum verfehlen ihr Ziel. Sie bewirken stattdessen, dass schon bald nach diesen blutigen Taten unzählige Geschichten über das von Georg erlittene Martyrium verbreitet werden. Die Legende blieb erhalten und im Lauf der Jahrhunderte kamen neue und blutige Szenen hinzu. Georgs Leiden und sein anschließender Tod für den Glauben ließen ihn unsterblich werden.

²⁵²Brunner 1997, S. 117.

²⁵³Es sollen damals schon fast 60 Prozent seines Reiches christlich gewesen sein, aber vor allem soll der Anteil der Christen in der Armee hoch gewesen sein. (Dorsch 1983, S. 13.)

²⁵⁴Man bedenke, dass Kaiser Konstantin, mit seinem Heer bei der Schlacht an der mulvischen Brücke um 300 n. Chr. das Christogramm verwendet und seine Soldaten so für den Glauben kämpfen lässt. Diese Notwendigkeit ergibt sich daraus, dass Konstantins Heer damals hauptsächlich aus Christen besteht.

²⁵⁵Dorsch 1983, S. 14.

5.2 Die Vita und der Kult des hl. Georg

Wie eingangs bereits erwähnt wurde, ist der hl. Georg als historische Person nicht greifbar. Braunfels-Esche hält fest, dass die Vita ausschließlich aus Legenden und Sagen besteht,²⁵⁶ der Forschung ist es aber trotzdem gelungen, verschiedene Möglichkeiten einer Zuschreibung ausfindig zu machen. Die wichtigsten sollen nun präsentiert werden.

DIE VITA DES HL. GEORG

In der älteren Forschung wird davon ausgegangen, dass Georg aus einer wohlhabenden kappadokischen Familie stammte und während des Militärdienstes hohe Ehren erlangte.²⁵⁷ Als Sterbedatum wird dabei stets das Jahr 303 n. Chr. herangezogen. Als Ort der Folterung und schlussendlich auch seines Todes wird Lydda, das antike Diospolis, ausfindig gemacht.²⁵⁸

Der nächste Lösungsvorschlag zum Leben Georgs stimmt mit dem zuvor erwähnten weitestgehend überein, unterscheidet sich jedoch im Todesjahr. Demnach wird von Wimmer das Jahr 305 n. Chr. herangezogen, in dem der Heilige von Doikletian ebenfalls in Lydda gemartert und getötet wurde.²⁵⁹

Volgger zitiert die Meinung von Baumeister, der in Georg einen aus Kappadokien stammenden Bischof sieht,²⁶⁰ und weicht somit erheblich von der bisher besprochenen Meinung ab, nach der Georg ein Soldat war. Im Zuge eines Tumults gegen den Regierungsantritt Julian Apostotas im Jahre 361 wurde der Bischof getötet.²⁶¹ Demnach ist eine Unterscheidung in der Wirkungszeit und in der Position Georgs erkennbar.

Die neuesten Erkenntnisse werden von Eselbroeck vorgestellt. Der Wissenschaftler geht auch von der Annahme aus, dass Georg in der Zeit von Julian Apostota (360-363 n. Chr.) anzusiedeln sei.²⁶² Entgegen der zuvor skizzierten These, in der Georg als Bischof dargestellt wird, identifiziert der Forscher Georg als hochrangigen Kommandanten des römischen Heeres. Demzufolge legte Georg unter Julian Apostota sein Amt auf Grund der brutalen Vorgehensweise des Herrschers gegenüber den Christen nieder. Sterbeort und -datum legt Eselbroeck mit der Christenverfolgung von Harran (Syrien) im April des Jahres 363 n. Chr. fest.²⁶³ Der 23. April wurde im Weiteren als Georgs Todestag festgelegt und ist seither der Namenstag des hl. Georg.

²⁵⁶LCI 1972, S. 365.

²⁵⁷Taube von der Issen, vermutet den Ursprung Georgs hingegen in Ägypten. (Taube von der Issen 1910, S. 3.)

²⁵⁸Dorsch 1983, S. 13.

²⁵⁹Wimmer 1984, S. 307-310. Drnek 2006, S. 33.

²⁶⁰Volgger 2002, S.80.

²⁶¹Drnek 2006, S. 33.

²⁶²Eselbroeck 2002, S.79.

²⁶³Ebda.

DER KULT DES HL. GEORG

Der Kult rund um den Heiligen und seine Legende ist sehr früh entstanden. Sein Leben und vor allem die ihm zugefügten Martern verbreiteten sich äußerst schnell in mündlicher und schriftlicher Form. Allerdings sind keine Urkunden erhalten geblieben, die Georg historisch greifbar werden lassen. Im Jahre 325 sah man sich daher während des Konzils von Nicäa gezwungen, seine Legende anzuzweifeln und in Frage zu stellen. Das Leben des Heiligen wurde aber nicht hinterfragt. Der Grund, dass man so kurz nach seinem Ableben diese Maßnahme ergriff, ist wohl in der Verbreitung der Legende zu sehen. Die „Fabulierlust“²⁶⁴ der Erzähler kannte kaum Grenzen und so kam es dazu, dass bei der Legendenverbreitung neue und zum Teil immer unglaubwürdigere Elemente hinzugedichtet wurden. Dies war also der zwingende Grund für die teilnehmenden Bischöfe des Konzils, die Legende zu den apokryphen Schriften bzw. Büchern zu zählen.²⁶⁵

Die Griechen feierten Georg als einen „Erzmärtyrer“ und in Rom kann der Kult ab dem 23. April 683 n. Chr. festgemacht werden.²⁶⁶ Im Laufe der folgenden Jahrhunderte waren die Kirche und die kirchlichen Vertreter immer wieder gezwungen, darauf hinzuweisen, dass die Legende durch gefälschte Tatsachen erweitert worden ist, so z. B. im 5. Jahrhundert, als Papst Galasius in einem Dekret darauf hinwies, dass gefälschte Akten in der Legende vorhanden seien, denn Georgs Taten seien nur Gott alleine bekannt. Der Kult und die Verehrung erreichten in dieser Zeit über Italien auch den Westen.

Im 9. Jahrhundert verwarf der Patriarch Nikephoros in der Ostkirche die wuchernde Legende. Der Kult um den heiligen Georg ließ sich durch diese Maßnahme nicht mehr einschränken, da er schon sehr weit fortgeschritten war. Zugleich kam dem Reliquienkult in dieser Zeit eine immer bedeutendere Rolle zu. Es wird berichtet, dass 896 das Haupt des Heiligen in das Georgskloster von Oberzell auf der Insel Reichenau (Bodensee) gelangte.²⁶⁷ Anhand dieser Tatsache ist der Georgskult für dieses Jahrhundert im Westen erkennbar. Zwar wurde die Verehrung Georgs hauptsächlich durch mündliche Erzählungen verbreitet, aber sein Kult fand auch in anderen Medien Einzug, wodurch eine weitere Verbreitung stattfand. Die bildende Kunst stellt ein wichtiges Werkzeug für die Verbreitung und Rezeption des Kultes dar. Zu Beginn wurde Georg vor allem als Märtyrer dargestellt,²⁶⁸ er ist in weiterer Folge auch einzelne Szenen aus seinem Martyrium.

Den Höhepunkt sollte die Verehrung im Hochmittelalter während der Kreuzzüge finden. In dieser Zeit wurde der Kult um Georg durch die ihm zukommende Funktion als Beschützer des Militärs rasant verbreitet. Ein weiterer Aspekt, der den Heiligen als prädestinierten

²⁶⁴Braunfels-Esche 1976, S. 8.

²⁶⁵Ebda, S. 7.

²⁶⁶Ebda, S. 40.

²⁶⁷Bildlexikon Schaubert 1999, S. 231.

²⁶⁸Dies ist in der Ostkirche bis heute erhalten geblieben.

Schutzpatron von Kriegen erscheinen ließ, ist, dass Georg als äußerst erfolgreicher Feldherr erwähnt wird. In seiner Treue gegenüber dem Christentum ist der Vorbildcharakter für die Kreuzfahrer erkennbar. Eine Erhöhung erhielt seine Figur dadurch, dass der Heilige auf einem weißen Schimmel den Kreuzritterheeren als Anführer der himmlischen Heerscharen zur Seite stand, als diese Antiochia und Jerusalem eroberten.²⁶⁹ In dieser Zeit wird der Kult durch zahlreiche Darstellungen des Martyriums und des Lebens Georgs in Form von mehrszelligen Zyklen umgesetzt. Diese Zyklen konnten jedoch nur durch wenige Kunstgattungen ausgeführt werden, am geeignetsten erschienen die Glas- und Wandmalerei. In diesen Gattungen finden sich auch die meisten erhaltenen Beispiele.

In der Reformationszeit versuchte Calvin anhand einer Untersuchung Georg als Person in Frage zu stellen, um damit die Auswüchse des Kultes in Grenzen zu halten.²⁷⁰ Zwar stellte Calvin in seiner Analyse fest, dass Georg historisch nicht belegbar ist, der Kult und die Verehrung konnten damit jedoch nicht eingegrenzt werden. Die Darstellung des Heiligen beschränkte sich in den folgenden Jahrhunderten hauptsächlich auf die Darstellung des Drachenkampfes, aber umfassende Zyklen wurden nicht mehr angefertigt.

Im Verlauf der kommenden Epochen kam es immer wieder zu Versuchen, dem Kult Einhalt zu gebieten jedoch, wie sich vermuten lässt, ohne nennenswerte Erfolge. Erst in der jüngeren Geschichte wurde im Zuge der Kalenderreformation des II. Vatikanischen Konzils im Jahre 1965 die Verehrung des hl. Georg stark eingeschränkt. Sein Name wurde im Zuge dessen von der Liste der Heiligen gestrichen. Der Grund für diese Streichung wurde darin gesehen, dass nicht genug geschichtlich fundierte Tatsachen erhalten geblieben sind, um den Namen im Kalender aufrechtzuerhalten.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Verehrung Georgs schon sehr früh eingesetzt hat und über Jahrhunderte, ja sogar Jahrtausende erhalten geblieben ist. Trotz vermehrter Versuche, diesen Kult zu unterbinden, kam es zu Perioden, in denen sich Georg besonders großer Beliebtheit erfreute. Die Zeit der Kreuzzüge markiert die wichtigste Phase des Kultes, denn in jener Zeit sind viele Zyklen entstanden, die noch heute erhalten sind.

5.3 Die Vitentexte

Wie schon im vorangegangenen Kapitel gezeigt werden konnte, ist eine Vielzahl von Überlieferungen der Georgslegende erhalten geblieben. Dies birgt jedoch die Schwierigkeit in sich, dass es zu einer Vermischung der Legendentexte kommen konnte, da ein Schreiber einer Legende aus unterschiedlichen Quellen schöpfte. Dorsch ist es gelungen, Licht in die

²⁶⁹Braunfels-Esche 1976, S. 21.

²⁷⁰Ebda, S. 7.

Wirren der Texte zu bringen. Er teilte die überlieferten Vitentexte in drei Gruppen ein: in die „apokryphen“ Schriften, in die „gereingte Version des Osten“ und in die „gereinigte Version des Westen“.²⁷¹ Braunfels-Esche hat ebenfalls eine Differenzierung der Schriften vorgenommen und der wesentliche Unterschied zu Dorsch liegt darin, dass sie die Texte in jene des „Volksbuchs“ und in die Gruppe der gereinigten Legendentexte aufteilt.²⁷² Es ist daher ersichtlich, dass Dorschs Methode detaillierter ist, denn er hat drei Gruppen ausfindig machen können. Für diese Arbeit wird das Modell der Kategorisierungen von Dorsch herangezogen, da anhand dieses eine genauere Unterscheidung vorgenommen werden kann. Die „apokryphen“ Schriften und die „gereinigte Version des Westen“ sind die relevanten Gruppen für diese Arbeit. Zunächst soll auf wichtigsten Schriften eingegangen werden, um daran anschließend die Unterschiede zu erläutern. In einer abschließenden Zusammenfassung sollen diese Rückschlüsse in Zusammenhang mit den Darstellungen der Filialkirche gebracht werden.

5.3.1 Die „apokryphen“ Schriften

Die so genannten „apokryphen“ Schriften basieren auf einem heute nicht mehr erhaltenen Urtext. Darin wurden die drei Tode Georgs und zahlreiche Erwähnungen von Martyrien und Wunderberichten geschildert.²⁷³ Eine Schwierigkeit, auf die Dorsch stets aufmerksam macht, liegt darin, dass die uns überlieferten Manuskripte größtenteils von älteren Handschriften kopiert wurden, wodurch eine Vielzahl von Unwahrheiten Einzug und Verbreitung fand, die in weiterer Folge nicht mehr zugeordnet werden kann.²⁷⁴ Durch dieses gezielte Hinzufügen oder bewusste Weglassen, konnte der Schreiber die Legende, nach seinem Geschmack verändern. Diese Tatsachen sind es, die der Forschung nach wie vor die größten Probleme bereitet bei der Suche nach eindeutigen Quellen.

Wie bereits erwähnt worden ist, ist der Urtext nicht erhalten geblieben. Die früheste Fassung der Georgslegende stellt das in Griechisch geschriebene Wiener Palimpsest²⁷⁵ aus dem 5. Jahrhundert dar.²⁷⁶ Leider ist dieser Codex über die Jahrhunderte in Mitleidenschaft gezogen worden, wodurch der sich uns heute präsentierende Zustand nur mehr fragmentarisch ist. Dem Wiener Palimpsest folgen die Papyrusfragmente von Nessana aus dem 7.-8. Jahrhundert. In beiden Schriften werden Georg, der zuerst gefoltert und dann getötet worden ist, und die Wunder, die dabei stattgefunden haben, erwähnt.²⁷⁷

²⁷¹Dorsch 1983, S. 35f.

²⁷²Braunfels-Esche, S.12-21.

²⁷³Dobler 2002, S. 46.

²⁷⁴Dorsch 1983, S. 36.

²⁷⁵Codex Vindob. lat. 954.

²⁷⁶Dorsch 1983, S. 36.

²⁷⁷Braunfels-Esche 1976, S. 11.

Die fragmentarische lateinische Fassungen des Gallicanus und des Sangallensis aus dem 9. Jahrhundert sowie des Vallicellianus aus dem 10. bzw. 11. Jahrhundert weisen viele inhaltliche Ähnlichkeiten untereinander auf und es sind andere Zwischenstufen als im Wiener Palimpsest zu erkennen.²⁷⁸ Sie basieren aber auf einem gemeinsamen Text, in dem fantastische Wundererzählungen, Grausamkeiten und Anstößigkeiten zu finden sind. In diesen Schriften muss Georg, nachdem er mehrere Wunder vollbracht hat, viele Martern über sich ergehen lassen. Durch Gottes Hilfe übersteht der Heilige alle Martern und wird danach wiedererweckt. Erst mit der Enthauptung wird Georgs Tod nicht mehr umkehrbar.²⁷⁹

Im 9. Jahrhundert übersetzt der Mönch Otfri(e)d von Weißenburg im „Leich des hl. Georg“ die Georgsvita ins Althochdeutsche.²⁸⁰ Der Mönch dürfte dabei keine direkte Textvorlage verwendet haben, zumal es darin zur Schilderung von äußerst kuriosen Szenen kommt. Vielmehr nimmt Dorsch an, dass der Übersetzer frei aus seinem Gedächtnis geschrieben hat, da Passagen vertauscht wurden.²⁸¹

Das Gedicht des Reinbot von Durne um 1260 stellt die wichtigste Bearbeitung einer „apokryphen“ Schrift dar.²⁸² Herzog Otto II. von Bayern gab den Auftrag für diese Legende. Durch diese Tatsache ist es nicht verwunderlich, dass ritterliche Ideale und zeitgenössische Brauchtümer darin miteinbezogen worden sind, denn das Gedicht war nicht für den liturgischen Gebrauch bestimmt.²⁸³ Der Drachenkampf bleibt darin noch unerwähnt, da Reinbot von Durne auf die „apokryphen“ Texte Bezug nimmt. Der Schluss der Legende wird allerdings stark gekürzt und so fällt der 3. Tod des Heiligen weg.²⁸⁴ Die Version des Reinbot von Durne lässt bereits anhand der Datierung in das dritte Viertel des 13. Jahrhundert eine mögliche Verbindung zum Rottenmanner Zyklus erahnen. Inwieweit die vorhin erwähnten Folterungen mit dem Georgszyklus in der Fialkirche bei Rottenmann in Verbindung stehen, wird im nächsten Kapitel besprochen.

5.3.2 Die „gereinigten Version des Westens“

Dieser Begriff der „gereinigten Version des Westens“ leitet sich von der Säuberung der lateinischen und anderssprachigen Texte des Westens durch die Kirche ab.²⁸⁵ Die von Jacobus de Voragine um 1263-73 verfasste „Legenda Aurea“ ist wohl die bekannteste und am weitesten verbreitete Textform dieser Gruppe. Die darin vorkommenden Motive sind

²⁷⁸Dorsch 1983, S. 36.

²⁷⁹Ebda.

²⁸⁰Ebda.

²⁸¹Ebda.

²⁸²Ebda, S. 37.

²⁸³Ebda, S. 36.

²⁸⁴Braunfels-Esche 1976, S. 10f.

²⁸⁵Dorsch 1983, S. 41.

aus verschiedenen Quellen ausgewählt worden. Wichtig zu erwähnen ist hierbei, dass der Autor dem Leser die verschiedenen Texte, welche ihm als Vorbild dienten, nennt und der Forschung dadurch eine Auswertung der Grundlagen ermöglicht.²⁸⁶

Das Martyrium des Heiligen stammt aus einer Redaktion des 7. Jahrhunderts und ist im Cod. lat. Monac. 3514²⁸⁷ überliefert. Diese Schrift dürfte zu jener Zeit schon sehr weit verbreitet gewesen sein und basiert auf einer englischen Version der gereinigten Fassung von Abt Aelfric um 1000.²⁸⁸ Vermutlich griff Jacobo de Voragine auf den von Beda Venerabilis in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts verfassten Martyrolog, in dem in äußerster Kürze auch Georg erwähnt wird, zurück.

Der Drachenkampf erhält durch die „Legenda Aurea“ seine erste kanonische Ausprägung. Bis zu diesem Zeitpunkt gab es nur wenige griechische Versionen, die den Drachenkampf beinhaltet haben. Jacobus de Voragines Text trägt viel zu Verbreitung des Drachenkampfmotivs bei, denn weder bei Beda noch bei Aelfric findet sich der Drachenkampf wieder.²⁸⁹ Das mittelhochdeutsche „Passional“, welches Ende des 13. Jahrhunderts in Versform geschrieben wurde, war weit verbreitet und beinhaltete das Drachenkampfmotiv. Aller Wahrscheinlichkeit nach dürfte diesem die „Legenda Aurea“ als Quelle gedient haben.²⁹⁰

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass, wie schon eingangs erwähnt wurde, die zwei bedeutendsten Gruppen für die Auseinandersetzung mit dem Georgszyklus der Filialkirche die „apokryphen“ Schriften und die „gereinigte Versionen des Westens“, allen voran die „Legenda Aurea“, darstellen. In den „apokryphen“ Schriften werden die Martern und die Tode Georgs äußerst grausig-fantasievoll wiedergegeben und die Episoden sind verwoben. In den gereinigten Versionen fallen die Grausamkeiten der „apokryphen“ Version weitestgehend weg und die Wundertaten Georgs sind auf ein Minimum reduziert.

Des Weiteren ersetzt Dorsch den mehrmaligen Tod und das Auferwecken Georgs durch die Zerstörung der Folterwerkzeuge bzw. durch das unversehrte Überstehen der Martern. Von diesen beiden Formen ist eine Vielzahl von Mischreduktionen erhalten geblieben, die mit der Urfassung verwandt sind und verschiedene Faktoren aufweisen.²⁹¹

²⁸⁶Ebda, S. 41f.

²⁸⁷Ebda, S. 42.

²⁸⁸Ebda.

²⁸⁹Ebda, S. 43.

²⁹⁰Ebda.

²⁹¹Ebda, S. 44.

5.4 Überlegungen zur Abhängigkeit des Georgszyklus in der Fili- alkirche hl. Georg bei Rottenmann und den textlichen Grund- lagen

Wie bereits in den vorangegangenen Kapiteln erwähnt wurde, soll an dieser Stelle eine Zusammenschau der Rottenmanner Darstellungen und der möglichen textlichen Grundlagen präsentiert werden. Es wurde schon im Vorfeld dieses Kapitels darauf hingewiesen, dass die „gereinigte Version des Ostens“ ausgeschlossen werden kann. (Vgl. Kap. 4.3) Der Schwerpunkt wurde daher auf die „Apokryphen“ und auf die „gereinigte Version des Westens“ gelegt.

Dorsch stellte fest, dass um 1300 die ersten, auf den gereinigten Schriften basierenden Darstellungen in der bildenden Kunst zu finden sind.²⁹² Dieses Datum könnte daher als *terminus post quem* für die Datierung des Georgszyklus angenommen werden, wenn die Darstellungen von Rottenmann auf den gereinigten Schriften basieren würden. Es wird daher der Versuch unternommen, diese einzuordnen.

Im Zuge der Arbeit konnten vier eindeutige Verweise in den Darstellungen des Georgszyklus gefunden werden, die Rückschlüsse auf die gereinigten Schriften zulassen. Die erste Szene, die eindeutig auf die gereinigten Schriften zurückgeht, ist die der Marter des hl. Georg. (Vgl. Kap. 3.1.3.2) Wie zuvor festgestellt werden konnte, handelt es bei dieser Szene um eine Kombination aus Hakenmarter und dem dritten Tod Georgs, der durch Feuer herbeigeführt wird. In Rottenmann wird dieser durch die Fackel vollzogen.

Die zweite Szene, die auf die gereinigten Schriften verweist, ist das Radmartyrium. Der erste Tod, der durch das Martyrium am Rad hervorgerufen wird, ist in den gereinigten Schriften zum Radmartyrium abgeschwächt.²⁹³ Bei der Betrachtung der ausgeführten Malerei in der Filialkirche wird ersichtlich, dass hier eindeutig das Martyrium dargestellt ist. Wäre hier der erste Tod Georgs durch das Rad ausgeführt, so wäre der Heilige zerschnitten (zerstückelt) im Rad wiedergegeben,²⁹⁴ in der Filialkirche hingegen ist der ganze Körper in das Rad eingeschrieben.

Eine weitere Darstellung, die die Abhängigkeit zu den gereinigten Schriften bezeugt, ist im Kesselmartyrium zu erkennen. In den apokryphen Schriften wird der zweite Tod Georgs durch das Kochen der Leichenteile in einem Kessel besiegelt. Dies bedeutet, dass der Heilige durch das Rad in Stücke zerschnitten wurde und diese im Anschluss in den Kessel geworfen wurden. Der Heilige könnte demnach nicht ganzfigurig dargestellt sein. In den

²⁹²Dorsch 1983, S. 262.

²⁹³Dorsch 1983, S. 258.

²⁹⁴Vgl. Clermont Ferrand Georgszyklus um 1300. Hier ist der Georg eindeutig zerstückelt dargestellt.

gereinigten Schriften wird Georg in einem Kessel mit siedendem Blei gemartert, d. h., er wird als ganze Figur dargestellt.²⁹⁵ Betrachtet man die ausgeführten Malereien der Filialkirche mit diesem Wissen, so ist erkennbar, dass Georg hier als ganze Figur dargestellt ist und somit auf die gereinigten Schriften verweist. (Vgl. Kap. 3.1.3.4) (**Abb. 28**)

Der vierte und letzte Verweis auf die gereinigten Schriften ist in der Darstellung der Schleifung Georgs feststellbar. Die Schleifung Georgs findet sich ausschließlich in den gereinigten Schriften und hierdurch können einzig diese Schriften als textliche Grundlage fungiert haben. In der Schleifung von Rottenmann kommt es zu einer Abweichung, denn Dorsch erwähnt nur Darstellungen von Schleifungen mit Pferden, nicht aber durch Schergen.²⁹⁶ Damit ist die Ausführung dieser Darstellung in der Filialkirche, wo Schergen Georg schleifen, ein Unikat ohne Vergleiche.

Die Einordnung der Reiterkampfszene stellt die größte Schwierigkeit dar. Schließt man sich der Meinung von Lanc, die hierin die Darstellung des Kampfes zwischen Georg und einem Sarazenen sieht, an, so stellt sich die Frage, welche textliche Grundlagen es für diese Szene gibt.²⁹⁷ Dorsch sieht diese in Bezug zu den Jugendbüchern Georgs und betont, dass sie vor das Martyrium zu stellen ist. Weiters hält er fest, dass diese Szene im Zusammenhang mit einer Schlachtenhilfe zu sehen ist.²⁹⁸

Da sich in der Filialkirche diese Szene im oberen Register der Südwand befindet, kommt die Vermutung auf, dass diese Szene als ein Teil des Zyklus gelesen werden sollte. Die daraus resultierende Frage, warum diese Szene sich an diesem Ort befindet und ob sie tatsächlich linear mit den anderen Darstellungen des Zyklus gelesen werden muss, kann nur zum Teil beantwortet werden. Bedenkt man nämlich die Szenenabfolge, so ergibt sich ein Problem im Erzählfluss. Die Martern, die dieser Darstellung und der nachfolgenden Schleifung vorausgehen, lassen inhaltlich den Einschub des Kampfes Georgs nicht zu. Es kann daher auf Grund dieser Beobachtung festgehalten werden, dass diese Szene aus dem Kontext des Zyklus gelöst und als Einzelszene gelesen werden muss.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Darstellung eindeutig auf die gereinigten Schriften des Westens verweisen. Dorsch betont, dass die „Legenda Aurea“ nach deren Entstehung (1263-73) sehr rasch und weit verbreitet wurde.²⁹⁹ Demnach bestünde die Möglichkeit, dass man hierin eine textliche Vorlage für den Maler des Zyklus in Rottenmann sehen kann. Es gilt aber zu bedenken, dass die Möglichkeit nicht außer Acht gelassen werden darf, wonach sich der Künstler auf unterschiedliche und heute zum Teil nicht mehr

²⁹⁵Dorsch 1983, S. 258.

²⁹⁶Dorsch 1983, S. 216-224.

²⁹⁷Lanc 2002, S. 416f.

²⁹⁸Schlachtenhilfen wurden vor allem während des Krieges herangezogen, um dem Heer die nötige Stärke zu verleihen.

²⁹⁹Dorsch 1983, S. 216-224.

erhaltene Textgrundlagen bezogen haben könnte. Anhand dieser Situation, ist es vorerst nicht möglich, eine eindeutige Aussage über die schriftlichen Vorlagen zu liefern.

6 Das Dollingerlied

Im folgenden Kapitel soll eine mögliche Verbindung zwischen dem „Dollingerlied“ bzw. den Plastiken des Regensburger Dollingersaales und der Darstellung des Rottenmanner Reiterkampfes herausgearbeitet werden. Anhand der Erläuterung des „Dollingerliedes“ und -kultes wird versucht, die Frage zu beantworten, ob mögliche Berührungspunkte zur Reiterkampfszene nachweisbar sind. Anhand eines Vergleiches der Plastiken der Dollingergruppe und der Reiterkampfszene sollen weitere Gemeinsamkeiten erläutert werden. Zunächst wird auf das „Dollingerlied“ näher eingegangen.

Das „Dollingerlied“ zählt zu den ältesten deutschen Stadtsagen. Als Ausgangspunkt für die Entstehung des Liedes kann man das 10. Jahrhundert festsetzen. Den historischen Hintergrund für das Lied dürften wohl die Ungarnkriege jener Zeit bilden, welche in Verbindung mit König Heinrich I. stehen.³⁰⁰ Von den Magyaren ging bis weit in das 15. Jahrhundert hinein die größte Bedrohung für das Deutsche Reich aus. Zuverlässige Quellen für das „Dollingerlied“ gibt es in schriftlicher Überlieferung erst seit dem Beginn der Neuzeit.³⁰¹ Zuvor wurden die Ereignisse durch mündliche Überlieferung verbreitet, wobei festzuhalten ist, dass durch diese Verbreitungsform ein Ausschmücken des Inhaltes durch die Erzählenden vermutet werden kann. Das „Dollingerlied“ stellt, wie Göller und Wurster kontrastieren, ein Beispiel dafür dar, wie es zu einer „Literarisierung der Geschichte“³⁰² kommt. Die historische Grundlage des Dollingerliedes ist rekonstruierbar, da die darin geschilderten Ereignisse eindeutig auf das 10. Jahrhundert verweisen. Gegen Ende des 9. Jahrhunderts fielen die Ungarn mit Reiterscharen in Oberösterreich und Bayern ein.³⁰³ Da den Ungarn kaum Widerstand entgegengesetzt wurde, belagerten diese auch längere Zeit Freising (Bayern). Das Gefühl der Furcht und Ratlosigkeit in der Bevölkerung resultiert daraus, dass das deutsche Heer jenem der Ungarn weit unterlegen war und einen Aufstand als sinnlos erscheinen ließ.³⁰⁴ In diesem Jahrhundert kam es in Bayern zu vermehrten Gefechten zwischen der ansässigen Bevölkerung und den Besetzern. Die Vorstädte von Regensburg wurden 910 von den heimkehrenden Ungarn geplündert. Erst Herzog Arnulf sollte es gelingen, die Magyaren zu vertreiben.³⁰⁵

Als sich im 11. Jahrhundert von Regensburg aus Kreuzfahrer auf den Weg über den Balkan ins Heilige Land machten, kam es zu einer raschen Verbreitung des „Dollingerliedes“ in den Durchzugsgebieten.³⁰⁶ In dieser Zeit kam es auch zu gelegentlichen Nennungen

³⁰⁰Göller/Wurster 1980, S. 9.

³⁰¹Ebda, S. 11.

³⁰²Ebda, S. 9.

³⁰³Ebda, S. 11.

³⁰⁴Ebda, S. 7.

³⁰⁵Ebda, S. 12.

³⁰⁶Ebda.

eines „Sarazenen“ an Stelle des heidnischen Kämpfers Craco. Die Annahme, dass der Kontrahent sich dem jeweiligen Gegner angepasst bzw. für die jeweiligen Zeitumstände adaptiert wurde, ist zulässig und wird durch folgende Aussage bestätigt: „ Die volksmäßige Zugehörigkeit des Gegners wurde den veränderten Zeitumständen angepaßt, was auch in den literarischen Werken zu beobachten ist, die während der Kreuzzüge über das 10. Jahrhundert berichteten und dabei aus dem Ungarn einen Sarazenen machten.“³⁰⁷

Dass Regensburg in jener Zeit eine außerordentlich wichtige Position für die Politik und den Handel darstellte, wird durch das Faktum bestätigt, dass viele Chronisten Regensburg als die wichtigste Stadt (der Welt respektive) des Deutschen Reiches bezeichneten. Bedenkt man in weiterer Folge, dass die „Schottenlegende“ mit der Verlegung der Entscheidungsschlacht von Karl dem Großen nach Regensburg den gleichen Schauplatz hat, wird die besondere Stellung der Stadt an der Donau ein weiteres Mal unterstrichen.³⁰⁸ Es ist daher möglich, die Wichtigkeit von Regensburg nachzuvollziehen und den Einfluss bzw. dem Kontakt, den die Stadt zu anderen Regionen unterhalten hat, durchaus große Bedeutung beizumessen.

DIE LEGENDE DES HANS DOLLINGER

Im Jahre 930³⁰⁹ suchte der heidnische Krieger Craco den Hof des deutschen Kaisers in Regensburg auf und forderte die deutschen Ritter zu einem Zweikampf auf. Der Teufel, der auf seinen Schild gemalt war, diente als Zeichen für das Bündnis zwischen dem Heiden und dem Bösen. Sein Aussehen führte dazu, dass es kein Ritter des deutschen Hofes, wagte, Cracos Herausforderung anzunehmen. Einzig der Regensburger Hans Dollinger trat hervor und stellte sich Craco. Zur Vorbereitung auf den Kampf zog er sich in Niedermünster für Gebete zurück. Von einem Priester erhielt er den Ratschlag, ein Kreuz auf dem Turnierplatz aufzustellen. Erst nachdem Dollinger zwei Mal zu Boden geworfen wurde, erinnerte er sich an den Hinweis des Geistlichen und ließ ein Kreuz aufstellen. Durch diese Maßnahme verlor Craco den Einfluss des Bösen und Dollinger ging als Sieger aus diesem Duell hervor

Das zentrale historische Ereignis, das Göller und Wurster als Einfluss für die Dollingersage ausfindig machen konnten, ist die Schlacht am Lechfeld im Jahr 955.³¹⁰ Herzog Heinrich I. regierte in Regensburg, das die damalige Hauptstadt von Bayern war. Der Sieg über die Magyaren wurde hier besonders feierlich wahrgenommen, denn damit sollte der lang ersehnte Frieden wieder einziehen. Durch die folgende Christianisierung der Ungarn wurde es möglich, die Gefahr eines erneuten Überfalls auf Bayern erheblich zu verringern.

³⁰⁷Ebda.

³⁰⁸Ebda, S. 14.

³⁰⁹Morsbach 1995, S. 45.

³¹⁰Kurella 2002, S. 154.

DIE DOLLINGERGRUPPE VON REGENSBURG

1285-90³¹¹ entstand eine Gruppe von Stuckfiguren für den Festsaal des Dollingerhauses³¹² am Regensburger Rathausplatz.³¹³ Diese Gruppe umfasst vier Figuren. Das zentrale Thema stellt dabei der Zweikampf zwischen Hans Dollinger und Craco dar. (**Abb. 44**) Die beiden Figuren des hl. Oswald und Heinrich II. müssen ebenfalls hinzugezählt werden. Dollinger und Craco sind während des Kampfes auf einem Pferd sitzend ausgeführt. Dollinger trägt eine Rüstung und das Pferd ist ebenfalls mit einem Tuch verhüllt. Seinen Schild trägt er auf dem Rücken und mit der rechten Hand hält er die Lanze. Die Zügel des Pferdes hält Dollinger in der Linken. Cracos Pferd hingegen ist nicht verhüllt und an ihm ist der Augenblick ablesbar, als Dollinger den Hunnen besiegt. Dies ist unschwer daran zu erkennen, dass Craco von Dollingers Lanze im Gesicht getroffen wird und die Wucht des Stoßes führt dazu, dass er aus dem Sattel gehoben wird. Besonders interessant ist hier die Art, wie sich Craco auf dem Pferd hält, denn sein rechter Fuß umklammert den Hals des Pferdes und verhindert auf diese Weise den Absturz. Cracos Andersartigkeit wird durch die Rüstung und den Helm ersichtlich, vor allem aber bei der Betrachtung des Gesichtes kann man dies ein weiteres Mal erkennen. Dünninger sieht trotz der vielen dazwischen liegenden Jahre in dieser Darstellung ein Nachwirken der Kreuzzüge.³¹⁴ Die zwei zuvor erwähnten Figuren des hl. Oswald (**Abb. 45**) und Heinrichs I. (**Abb. 46**) sind räumlich und inhaltlich voneinander getrennt. Die Figur Heinrichs I. ist auf einem schwarzen Pferd sitzend dargestellt. Auf der rechten Hand sitzt ein Falke und mit der linken hält er die Zügel des Pferdes fest. Gut zu erkennen sind hierbei die Stulpenhandschuhe, die er trägt. Auf seinem Kopf sitzt die Krone und darunter quillt lockiges Haar hervor. Unter dem roten Umhang trägt er ein blaues Kleid, das mit goldenen Lilien verziert ist. An seinem Gürtel hängt ein Schwert. Heinrich ist der hier Konzeption nach als ritterlicher König dargestellt.³¹⁵ Der Falke dient Heinrich als Attribut und ist ein Verweis auf die Beizjagd, die das Vorrecht weniger Privilegierter im Mittelalter war. Durch die Darstellung des Königs beschworen die „reichsstädtischen Patrizier“³¹⁶ ihre Unabhängigkeit, die sie mit Hilfe des Königs erreichen wollten.

Der hl. Oswald ist als frontal stehende Figur dargestellt. Sein Körper ist durch einen leichten S-Schwung in Drehung versetzt. Das Haupt des Königs wird durch eine Krone betont. Sein Haar ist gelockt und er trägt einen Vollbart. In der rechten Hand hält er ein Gefäß³¹⁷, das er der Legende nach den hungernden Bettlern übergab, als er zusammen

³¹¹Morsbach 1995, S. 44.

³¹²1889 wurde das Dollingerhaus zerstört, die Stuckfiguren konnten jedoch abgeformt werden. 1963-65 kam es zum Wiederaufbau des Saales mit den Abgüssen im Haus Zieroldsplatz 3. (Morsbach 1995, S. 45.)

³¹³Morsbacher 1995, S. 44f.

³¹⁴Dünninger 1953a, S. 9-15.

³¹⁵Göller/Wurster 1980, S. 55.

³¹⁶Ebda.

³¹⁷Auf diesem hat sich ursprünglich ein Rabe befunden. Dieser entstammt wahrscheinlich dem Regens-

mit dem iroschottischen Missionsbischof Aidan beim Ostermahl saß. Dieses Gefäß war ein so genannter Doppelkopf und für das 13. und 14. Jahrhundert typisch. Das Zepter hielt er ursprünglich in der linken Hand, was durch die Handstellung ersichtlich und durch eine lavierte Tuschzeichnung aus dem 19. Jahrhundert belegt in.³¹⁸

Für Göller und Wurster stellt die große Beliebtheit des heiligen Königs in der Regensburger Bevölkerung den zentralen Punkt für dessen Einbeziehung in die Dollingergruppe dar.³¹⁹ Als weiteren Aspekt, der nicht vergessen werden soll, nennen die beiden Forscher die Motivgleichheit.³²⁰ Demnach ist sowohl in der Oswald- als auch in der Dollingerlegende „die Bedeutung des Kreuzes für den Sieg“³²¹ enthalten.

Der hl. Oswald dient als Schutzpatron für die Dollingergruppe und für die Plastik Heinrichs I. Es kann davon ausgegangen werden, dass die englische Legende als „Prototypus“³²² für das „Dollingerlied“ verwendet wurde. Die Legende wurde von den Schottenmönche nach Regensburg gebracht und von hier hat sie sich über die Alpen bis auf dem Balkan ausgebreitet. Verbreitet wurde die Legende nicht nur durch die Literatur, sondern durch die bildenden Kunst.

VERGLEICH DER DOLLINGER REITERGRUPPE MIT DER ROTTENMANNER REITERKAMPFSZENE

Anhand eines Vergleiches der Plastiken der Dollingergruppe und der Rottenmanner Reiterkampfszene soll versucht werden, abzuklären, ob Gemeinsamkeiten feststellbar sind und in weiterer Folge, wie diese begründet werden können.

Betrachtet man die Regensburger und die Rottenmanner Szene, so in auf den ersten Blick erkennbar, dass beide Werke eine Reiterzweikampfszene thematisieren. Weiters wird sichtbar, dass es sich um die Figur eines Ritters bzw. westlichen Streiters und um einen Andersgläubigen handelt. In beiden Fällen ist eine Lanze sichtbar, die den Heiden trifft und ihn durch die Wucht des Schlages vom Pferd wirft. Während der Speer im Regensburger Beispiel den heidnischen Krieger im Kopfbereich trifft, wird in der Rottenmanner Darstellung der Hals des Sarazenen durchbohrt. Weiters ist die Waffe des Regensburger Ritters nicht gebrochen, in der Filialkirche hingegen schon. Ein weiterer Unterschied zwischen

burger Spielmannsepos über den König. Darin dient ein Rabe als Sendebote zwischen Oswald und der heidnischen Prinzessin. Diese will der König im Anschluss samt ihrem Volk zum Christentum bekehren.

³¹⁸Auf dieser Tuschzeichnung ist auch der Vogel mit dem Ring im Schnabel eindeutig zu sehen. (**Abb. 47**)

³¹⁹Anfang des 14. Jahrhunderts entstanden eine Oswald-Kirche und ein Oswald-Spital. Die Bürger von Regensburg nahmen ihn auch als Namenspatron an. Weiters wurde die Steinerne Brücke unter seinen Schutz gestellt. (Göller/Wurster 1980, S. 31.)

³²⁰Göller/Wurster 1980, S. 31.

³²¹Ebda.

³²²Ebda, S. 55.

dem Ritter und dem Sarazenen im Regensburger und im Rottenmanner Beispiel ist darin erkennbar, dass das Pferd des Ritters mit einer Decke ausgestattet ist, das Pferd des Kontrahenten hingegen nicht. Anhand dieser Feststellung, kann eine Turnierkampfszene ausgeschlossen werden.³²³

DIE DARSTELLUNGEN DES HL. OSWALD IN DER FILIALKIRCHE UND DER MÖGLICHE BEZUG ZU REGENSBURG

Neben den Ähnlichkeiten in der Darstellung besteht eine weitere mögliche Verbindung zwischen der Filialkirche und Regensburg, die an dieser Stelle überprüft werden soll. Im Dollingersaal befand sich neben der Kampfszene zwischen Dollinger und Craco auch eine Figur des hl. Oswald und Heinrichs I. Wichtig für diese Arbeit ist der hl. Oswald. Die Tatsache, dass in Rottenmann ebenfalls ein hl. Oswald dargestellt ist, lässt die Vermutung aufkommen, dass eine Beziehung zwischen der Reiterkampfszene in der Filialkirche und dem hl. König besteht. Ein Zusammenhang scheint logisch und ist per se auch nicht ungewöhnlich, da malerische Programme immer in einem Zusammenhang. Zwar konnte gezeigt werden, dass dem hl. Oswald eine wichtige Rolle in Regensburg zukam, aber für Rottenmann bzw. die Filialkirche kann dies nicht belegt werden. Gezeigt wurde, dass der Kult und die Verehrung des hl. Königs in der Steiermark weit verbreitet war und dargestellt wurde.³²⁴ Dies ist aber keine Besonderheit, sondern liegt vielmehr darin begründet, dass die Darstellung des Heiligen in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auch im Alpenraum üblich war.

Es kann daher festgehalten werden, dass es darstellerische Berührungspunkte zwischen der Dollingerreliefgruppe und der Rottenmanner Reiterkampfszene bestehen. Der Umstand, dass sowohl in Regensburg als auch in Rottenmann der hl. Oswald dieser Szene beiwohnt, kann geradezu verlockend wirken, um darauf eine Verbindung zu begründen. Bei genauerer Betrachtung, wird dies jedoch relativiert, da, wie zuvor erwähnt wurde, die Oswaldverehrung weit verbreitet war.

Im folgenden Kapitel soll anhand mehrerer Vergleiche der Versuch unternommen werden, die Reiterkampfszene zu positionieren und überprüft werden, ob sich daraus Rückschlüsse auf andere Darstellungen gewinnen lassen.

³²³Dr. Helmut Hundsbichler hat bestätigt, dass keine Heiden, Sarazenen oder Andersgläubige an Turnieren teilnehmen durften. Somit kann die Vermutung ad acta gelegt werden, dass es sich bei der Rottenmanner Szene um eine Turnierszene handelt.

³²⁴Vgl. Oppenberg.

7 Reiterkampfszene

Auf die Komplexität bzw. die Schwierigkeit der Interpretation und Zuordnung dieser Darstellung ist bereits verwiesen worden. In der Forschung wurde bisher nur die Möglichkeit des Kampfes zwischen Georg und einem Sarazenen berücksichtigt. Diese These birgt, wie zuvor sichtbar gemacht werden konnte, einige Gefahren in sich. Einerseits stellte sich heraus, dass eine textliche Grundlage für diese Szene nicht erhalten geblieben ist. Andererseits wurde die in der Literatur oft herangezogene Darstellung des hl. Georg im Kampf gegen einen Sarazenen von Clermont Ferrand durch einen Vergleich mit der Rottenmanner Reiterkampfszene erkennbar gemacht, dass keine Gemeinsamkeiten vorhanden sind. Diese Fakten führen zur Frage, ob eine andere Erklärung bzw. Möglichkeit für das Lesen dieser Szene geben könnte.

Im Folgenden sollen weitere erhaltene Darstellungen von Kämpfen bzw. Schlachten präsentiert und zur Diskussion gestellt werden, die Rückschlüsse auf die Rottenmanner Szene zulassen. Der Fokus soll dabei auf Wandmalereien gelegt werden, die Zweikämpfe thematisieren. Herangezogen werden sowohl Einzeldarstellungen als auch Darstellungen in Zyklen. Es sollen zunächst die unterschiedlichen Beispiele vorgestellt werden, um in weiterer Folge deren Zusammenhänge, Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede zu erläutern.

Diese Analyse soll mit einem Beispiel aus der Artussage begonnen werden, nämlich mit dem Iweinzyklus auf Schloss Rodenegg bei Brixen.

RODENECC, SCHLOSS RODENECC: IWEINZYKLUS: KAMPF IWEIN UND ASKALON Der Kampf zwischen Iwein und Askalon befindet sich an der Nordwand und wird in das zweite oder dritte Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts datiert.³²⁵ Die Grundlage für diese Darstellung bildet der Iwein-Roman³²⁶ von Hartmann von Aue, also ein profanes Thema. Dargestellt sind zwei Ritter auf ihren Pferden, Iwein und Askalon, die einander mit Lanzen bekämpfen. (**Abb. 48**) Ihre Rüstungen entsprechen jener der Ritter des 13. Jahrhunderts. Zu Unterscheidungen zwischen den beiden Reitern kommt es bei den Farben der Pferde, der Helme, aber auch dadurch, dass der Schild Askalons (mit dem Löwen) sichtbar ist. Vergleicht man diese Darstellung mit der Reiterkampfszene von Rottenmann, wird deutlich, dass die inhaltlichen und stilistischen Unterschiede überwiegen und sich die Gemeinsamkeiten lediglich auf die Tatsache eines Kampfes zwischen zwei Reitern beschränken. (**Abb. 17**)

³²⁵Hilber 2008, S. 30.

³²⁶An der Wende des 12. zum 13. Jahrhundert entstanden.

CRESSAC: KAPELLE In der Kapelle von Cressac ist ein frühes Beispiel eines Kampfes zwischen einem Kreuzritter und einem Sarazenen dargestellt. (**Abb. 49**) Die Malereien werden in das erste Drittel des 13. Jahrhunderts datiert.³²⁷ Der Ritter ist auf der linken Seite mit seinem Pferd ausgeführt. Er trägt eine Rüstung, einen Schild mit Kreuz und eine Lanze, an der eine Kreuzfahne angebracht ist. Auf der rechten Seite kann man einen zweiten Reiter erkennen, dessen Kopf leider verloren gegangen ist. Es dürfte sich hierbei der Literatur nach um einen Sarazenen handeln. Erkennbar ist, dass dieser auf seinem Rücken einen großen Schild trägt und ein Schwert in der rechten Hand hält. Der hier dargestellte Moment zeigt die Flucht des Sarazenen. Das Pferd des Ritters ist in Bewegung ausgeführt, wodurch den Betrachtenden Schnelligkeit suggeriert wird. Im Vergleich mit der Rottenmanner Darstellung fällt auf, dass in Cressac die Flucht des Sarazenen thematisiert wird und es aus diesem Grund zu keiner Kampfhandlung zwischen den beiden kommt.

PERNES, TOUR FERRANDE, COMBAT DE GUILLAUME D'ORANGE ET D'YSORÉ: Eine beeindruckende Reiterkampfszene zwischen zwei Kriegern findet sich in Pernes (Vaucluse/Frankreich). (**Abb. 50**) (**Abb. 51**) Diese Darstellung wird von Bonnefoy zwischen 1266 und 1274 datiert.³²⁸ Er identifiziert diese Szene als Kampf zwischen Guillaume d'Orange und einem Mauren.³²⁹

Die zwei einander mit Lanzen bekämpfenden Reiter sind auf einer Wand dargestellt. Der linke Krieger, der durch seine dunkle Haut eindeutig als Sarazene zu erkennen ist, wird von der Lanze seines Kontrahenten am Hals getroffen. Auf seinem Kopf trägt er ein Stirnband. In der rechten Hand hält er den Schild fest, während die linke Hand mit der Lanze zu Boden sinkt. Das Pferd ist in eine Turnierdecke eingehüllt. Der Reiter auf der gegenüberliegenden Seite ist auf Grund von Fehlstellen nicht mehr zur Gänze erkennbar. Sichtbar ist jedenfalls, dass sein Pferd ebenfalls mit einer Decke ausgestattet ist.

Bei dem Vergleich mit der Reiterkampfszene von Rottenmann tritt vor allem die Ähnlichkeit der Darstellung des Treffers mit der Lanze in den Vordergrund. Zwar ist jene von Pernes nicht gebrochen, aber es ist eindeutig zu erkennen, dass diese den Hals des Heiden durchbohrt hat. Die Andersartigkeit des Heiden wird in diesem Beispiel durch die dunkle Hautfarbe und die Haartracht - dunkles, gelocktes Haar - betont. Der Heide ist somit als Maure identifizierbar wiedergegeben.

Während in Pernes der Heide an der linken Seite dargestellt ist, befindet sich der Sarazene in Rottenmann auf der rechten. Die Wucht des Schlages wird in beiden Ausführungen

³²⁷Deschamps/Thibout 1951, S. 133.

³²⁸Bonnefoy 1954, S. 161.

³²⁹Guillaume d'Orange war Ritter und Mönch, der sich durch seine Taten bzw. seinen heldenhaften Mut gegen die Sarazenen auszeichnete. (Kauffmann 1992, S. 21.)

durch das Zurückwerfen des Andersgläubigen zum Ausdruck gebracht und kann sowohl in Pernes als auch in der Filiationkirche erkannt werden. Die oben erwähnte Theorie, dass in Rottenmann ein Baum die Reiterkampfszene abgeschlossen hat, wird durch die Darstellung von Pernes erhärtet, da im rechten Randbereich ein Baum wiedergegeben ist. (Vgl. Kap. 3.1.3.8) Worauf die Ähnlichkeit des Treffers letztlich zurückgeführt werden kann, konnte nicht geklärt werden und muss vorerst offen bleiben. Die Tatsache, dass es Beispiele gibt, die ähnliche Ausführungen zeigen, kann als Verweis darauf gesehen werden, dass diese Art der Darstellung einer Tradition folgte, die weit über den Alpenraum hinaus verbreitet war.

CINDRÉ, CHATEAU: Von der ehemaligen Darstellung des Schlosses von Cindré sind nur mehr Rekonstruktionszeichnungen vorhanden. (**Abb. 52**) (**Abb. 53**) Auf diesen sind Reiter dargestellt und die Malereien werden in die Zeit Saint Louis (1226-1270) datiert.³³⁰ Beim Betrachten fällt auf, dass eine Turnierkampfszene thematisiert wird. Anzuführen ist an dieser Stelle, dass die Szene fragmentarisch dokumentiert ist und nicht mehr zur Gänze lesbar ist. Im Vergleich mit der Rottenmanner Reiterkampfszene kann festgehalten werden, dass die Ähnlichkeiten in der Ausführung des Reiterzweikampfes liegen. Bei dieser Wiedergabe wird offensichtlich, dass dieser Szene ein Fenster oder Bogen eingeschoben ist und somit zu einer Teilung dieser Darstellung führt. Hierin ist eine eindeutige Gemeinsamkeit mit Rottenmann erkennbar. Es kann daher kontrastiert werden, dass dieses Einschneiden eines Architekturteiles in eine malerische Szene keine Ungewöhnlichkeit darstellte, sondern im 14. Jahrhundert durchaus gängig war.

REGENSBURG, DOLLINGERSAAL: Die um 1285-90 entstandenen Halbreiefs des Dollingersaales wurden bereits besprochen. An dieser Stelle sollen die Gemeinsamkeiten mit der Rottenmanner Reiterkampfszene wiederholt werden, damit sie im Anschluss in der Zusammenschau mit den anderen Beispiel zur Diskussion gestellt werden können. (**Abb. 44**) Die auffälligste Gemeinsamkeit zwischen der Regensburger Gruppe und dem Rottenmanner Beispiel liegt in der Tatsache, dass ein Zweikampf zwischen einem christlichen Reiter und einem Sarazenen dargestellt ist. In der Darstellung des Treffers können Ähnlichkeiten und Unterschiede gesehen werden. Gemeinsam ist den beiden Abbildungen, dass die Ungläubigen von einer Lanze im Bereich des Kopfes getroffen werden. Der Unterschied ist darin zu sehen, dass in Rottenmann der Hals eindeutig durchbohrt wird, während der Reiter in Regensburg an der Schläfe getroffen wird. Auf dem Schild ist der Teufel, der sich auf das „Dollingerlied“ bezieht, eindeutig zu erkennen.

³³⁰Deschamps/Thibout 1963, S. 227.

SAINT-FLORET, PUY-DE-DOME, TRISTAN UND ISOLDE: In Saint Floret befindet sich die Ausführung einer Szene aus dem höfischen Versroman „Tristan und Isolde“ aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts.³³¹ (**Abb. 54**) Diese zeigt den Ritter Galaad auf einem Pferd mit einem Schild mit Kreuz und einer Lanze. Rückschlüsse auf seinen Kontrahenten sind durch den Erhaltungszustand nicht möglich. Durch diesen Reiter ist es allerdings möglich, zu sagen, dass ein Kreuz auf dem Schild nicht als erbrachter Beweis für den hl. Georg dienen muss, wie dies für die Filialkirche des Öfteren betont wird. M. E. kann darin ein Verweis auf die Zugehörigkeit des Kriegers zum Glauben gesehen werden.

KAKASLOMNIC/VELKÁ LOMNICA: In der Darstellung von Kakaslomnic/Velká Lomnica (Ungarn) sieht Prokopp einen Zusammenhang mit dem Reiterkampf bzw. mit dem Kampf Georgs gegen einen Sarazenen.³³² (**Abb. 55**) Die Kunsthistorikerin datiert die ungarischen Malereien in das erste Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts³³³ und betont dabei die Gemeinsamkeiten der Pferde von Kakaslomnic und Rottenmann. Bei einer Überprüfung dieser anhand eines Vergleiches sind m. E. *prima vista* keine überwältigenden Gemeinsamkeiten feststellbar. Wenn man nämlich diese Darstellung des Pferdes bei der Betrachtung der anderen Reiterkampfszenen berücksichtigt, wird ersichtlich, dass die Majorität der Pferde Ähnlichkeiten aufweist. Die Expressivität, die für das Rottenmanner Beispiel charakteristisch ist, kann in Kakaslomnic nicht erkannt werden. Weiters handelt es sich hier nicht um ein Beispiel von zwei Kriegern, die mit Lanzen bewaffnet aufeinander zureiten. Im Gegenteil, man erkennt den Reiter auf der rechten Seite, der mit Pfeil und Bogen ausgestattet ist und der vor dem ihn verfolgenden Krieger mit Lanze flüchtet. Bei genauerer Betrachtung wird der Eindruck erweckt, dass der vordere Krieger im Bereich des Oberkörpers von der Lanze seines Gegners durchbohrt wird.

Die Wissenschaftlerin betont des Öfteren, dass vor allem durch die Gestalt der Pferde eine Rezeption der italienischen Kunst des Duecento stattfindet. Leider wird diese These lediglich in den Raum gestellt, ohne konkrete Beispiele zu nennen und Bezugspunkte zu schaffen.

DROSS, GEORGSKAPELLE: Die Wandmalereien der Georgskapelle oder auch der Schlosskapelle in Dross (Niederösterreich) werden von Lanc zwischen 1330-40 datiert.³³⁴ (**Abb. 56**) Im östlichen Bereich der Nordwand befindet sich die Darstellung eines Reiters, der von einem Speer getroffen wurde. Die Wissenschaftlerin zieht dieses Beispiel für die eindeutige Identifizierung des Kampfes Georgs gegen einen Sarazenen in der Filialkirche heran.

³³¹Deschamps/Thibuot 1963, S. 222f.

³³²Prokopp 2006, S. 28.

³³³Ebda.

³³⁴Lanc 1983, S. 73.

Weitere Beweise für diese These werden nicht angeführt. Die Tatsache, dass sowohl das Drosser als auch das Rottenmanner Beispiel dieser Kampfszene in einem dem hl. Georg geweihten Bau dargestellt sind, kann zwar ein Hinweis für den Inhalt sein, aber der Erhaltungszustand in beiden Darstellungen ähnlich fragmentarisch ist, können keinen weiteren inhaltlichen Rückschlüsse gezogen werden. (**Abb. 17**)

Vergleicht man die beiden erhaltenen Reiter, so werden Gemeinsamkeiten ersichtlich. Beide Krieger wurden durch eine Lanze getroffen. Während der Speer im Rottenmanner Beispiel durch diese Wucht abbricht, bleibt er in Dross zur Gänze erhalten. Weiters wird der Hals des Drosser Kriegers nicht von der Lanze durchbohrt. An beiden Gesichtern ist feststellbar, dass diese eine verhässlichte Physiognomie aufweisen und eindeutig als Andersgläubige charakterisiert werden. Vor allem anhand der Haar- und Barttracht werden diese Gleichheiten ersichtlich.

Auf dem Schild des Drosser Streiters ist eine Verzierung zu erkennen. Informationen über eine mögliche Zugehörigkeit des Reiters sind auf Grund des schlechten Erhaltungszustandes nicht mehr möglich. Im Vergleich zur Rottenmanner Szene wird ersichtlich, dass jene in Dross nicht die gleiche Dominanz auf der Wand einnimmt. Es ist daher möglich die Aussage zu tätigen, dass die Wertigkeit der Rottenmanner Darstellung weitaus höher und wichtiger ist als die in Dross.

Allerdings muss festgehalten werden, dass Lanc keine eindeutig begründeten Beweise dafür vorlegt. Sicherlich ist die Tatsache zu betonen, dass sowohl die Rottenmanner als auch die Drosser Darstellung in einer Kirche bzw. Kapelle ausgeführt ist, die dem hl. Georg gewidmet ist, allerdings birgt dies auch die Gefahr in sich, dass vorschnelle Schlüsse gezogen werden und diese Darstellung als der Kampf Georgs gegen einen Sarazenen gedeutet wird. In weiterer Folge führt dies dazu, dass andere Interpretationsmöglichkeiten nicht berücksichtigt werden.

FRUGAROLO, TORRE DI FRUGAROLO: Im Turm von Frugarolo findet sich ein weiterer Zyklus mit arturischem Inhalt, der um 1395 datiert wird.³³⁵ (**Abb. 57**) Hilber erwähnt, dass hier zwar die Nähe zu Frankreich vor allem durch die Tatsache, dass die Szenen in Französisch beschriftet sind, erkennbar wird, die Vorlage allerdings nicht mehr erhalten ist. Die Szene, in der Lancelot den zweiten Ritter tötet, ist von besonderem Interesse und soll an dieser Stelle besprochen werden. Zwar ist diese Darstellung nicht mehr *in situ* erhalten geblieben und der fragmentarische Zustand zwingt uns nur einen Ausschnitt der ursprünglichen Darstellung zu betrachten, aber man kann dennoch das Hauptthema erkennen. Die zentrale Handlung stellt der Zweikampf zwischen zwei Rittern - Lancelot

³³⁵Hilber 2008, S. 31.

und einem weiteren Ritter - dar. Diese Szene weist zwar Unterschiede zu Rottenmann auf, da ihr zwei weitere Reiter beiwohnen und im Hintergrund ein Teil von einer Architektur mit Figuren darin dargestellt ist, aber bei genauer Betrachtung wird ein Detail sichtbar, das an das Rottenmanner Beispiel erinnert. Die Lanze von Lancelot hat den Brustkorb des zweiten Ritters durchbohrt und ist abgebrochen. Dieses Element der abgebrochenen Lanze findet sich auch in der Fialkirche wieder. Der Gesamtzusammenhang ist zwar unterschiedlich, jedoch ist dieses Detail doch beachtlich und kann als Verweis auf eine mögliche Tradition gesehen werden.

BOZEN, SCHLOSS RUNKELSTEIN: GAREL-ZYKLUS: GARELS KAMPF GEGEN GERHART, GARELS KAMPF GEGEN ESKILABON, VERSÖHNUNG MIT ESKILABON Im Garelzyklus auf Schloss Runkelstein bei Bozen finden sich mehrere Kampfszenen innerhalb eines Zyklus. Es handelt sich dabei um Massenkampf- und Einzelkampfszenen. (**Abb. 58**) Über die Datierung herrscht in der Forschung, wie Hilber betont Unklarheit.³³⁶ Als Ausgangspunkt kann eine Entstehung um die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert herangezogen werden.

Als erste Darstellung soll Garels Kampf gegen Gerhart besprochen werden. Abgebildet ist der Kampf zwischen drei Rittern auf ihren Rössern. Während ein Reiter mit seinem Pferd bereits zu Boden gefallen ist, befinden sich die anderen beiden noch im Kampf. Garell, der an der linken Seite dargestellt ist, trifft Gerhart mit seiner Lanze an der Brust. Der Treffer symbolisiert den Sieg Garels. Der am Boden liegende Reiter ist Riat, der zuvor bereits besiegt wurde. Der Sieg Garels wird hier durch den Schlag und die Wucht, die Gerhart trifft, suggeriert.

Die Szene des Kampfes Garels gegen Eskilabon ist nur mehr schwer lesbar. (**Abb. 59**) Erkennbar sind mehrere Ritter auf ihren Pferden, die sich mit Lanzen bekämpfen. Das Moment, des Sieges des einen Ritters über den anderen wird ebenfalls durch den Treffer mit der Lanze symbolisiert. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die bereits zu Boden gefallenen Reiter.

Bei der Szene der Versöhnung mit Eskilabon ist im Hintergrund eine Turnierkampfszene erkennbar. (**Abb. 60**) Thema dieser Darstellung ist die Versöhnung zwischen Garell, Gilan und Eskilabon. Das Turnier im Hintergrund wurde zu deren Ehren auf Schloss Belamut abgehalten.³³⁷

Anhand dieser Darstellungen kann beobachtet werden, dass das Moment des Sieges über den Treffer mit der Lanze veranschaulicht wird. Während bei der Darstellung des Iwein-

³³⁶Ebda, S. 73-78.

³³⁷Ebda, S. 52.

zyklus auf Schloss Rodeneck der Kampf neutral und ohne Aussage über den Sieger wiedergegeben ist, kann man in Runkelstein eine Weiterführung der Narration durch den Schlag und den daraus resultierenden Sieg bzw. die Niederlage eindeutig erkennen. Hierin ist eine Gemeinsamkeit mit der Rottenmanner Szene zu sehen.

BOZEN, SCHLOSS RUNKELSTEIN, TURNIERSAAL: Eine weitere Kampfabbildung findet man im Turniersaal von Schloss Runkelstein. (**Abb. 61**) Zwar ist hier eine Mehrkampfsszene wiedergegeben, sie soll aber trotzdem erwähnt und besprochen werden. Dargestellt sind hier mehrere Gruppen von Zweikämpfern in Turnierform, eindeutig durch die Rüstung und Kulisse erkennbar. Die vorhin erwähnte Beobachtung zu Sieg und Niederlage durch den Treffer mit der Lanze ist hier nicht sichtbar. Es kommt hier zu einer neutralen Schilderung des Turnierkampfes ohne Vorhersage über dessen Ausgang. Bei genauerer Betrachtung kann die Vermutung angestellt werden, dass die Pferde dieser Darstellung dem gleichen Typus entsprechend wiedergegeben sind, was auf eine gemeinsame Vorlage zurückzuführen wäre. Dies kann auch für die Ritter gesagt werden, da eine Unterscheidung anhand der Schilder und des Helmschmucks offensichtlich ist, nicht aber anhand ihrer Figur.

Dass für die Rottenmanner Reiterkampfsszene die Schilderung eines Turnieres ausdrückt, kann angezweifelt werden, da zu Turnieren keine Andersgläubigen zugelassen wurden. Des Weiteren stellte ein Turnier einen Vergleich zwischen zwei Rittern dar. Anhand der Runkelsteiner Turnierkampfsszene ist dies gut ersichtlich. In Rottenmann hingegen kämpften nicht zwei Ritter gegeneinander, sondern ein christlicher Streiter und ein Sarazene.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass anhand der Beispiele gezeigt werden konnte, dass die Darstellung einer Reiterkampfsszene im 13. und 14. Jahrhundert ein durchaus gängiges Motiv war. Anhand der unterschiedlichen Ausführungen wird das weite Spektrum, das der Typus des Reiterkampfes abzudecken hatte, ersichtlich. Demnach reicht es von Schilderungen eines Kampfes zwischen zwei verschiedenen Glaubensrichtungen bis hin zur Wiedergabe einer Turnierkampfsszene. Die frühesten Darstellungen finden sich in Frankreich und es ist denkbar, dass diese in Verbindung mit den Kreuzzügen stehen bzw. aus diesen heraus entstanden sind.

Für das Moment des Treffers mit der Lanze im Halsbereich konnte das Beispiel in Pernes ausfindig gemacht werden und es wird daraus ersichtlich, dass die Szene in Rottenmann kein Unikat darstellt. Weiters konnte damit bewiesen werden, dass die Darstellung auf eine Tradition zurückgeht und hierin eine weitere Möglichkeit für eine Interpretation dieser Szene neben der These des Kampfes Georgs gegen einen Sarazenen gesehen werden kann. Die These von Prokopp scheint m. E. nach für die Reiterkampfsszene nur bedingt gültig

zu sein, da die Forscherin ihr Gerüst einzig auf die Darstellung des Pferdes stützt. Dass jedoch die Wiedergabe des Pferdes weit verbreitet und in weiten Teilen Mitteleuropas zu finden, ist konnte im letzten Kapitel gezeigt werden.

Außerdem findet man in den Darstellungen von Rottenmann, Pernes, Dross und auch in den Plastiken von Regensburg die Betonung der Andersartigkeit. Hier wird eine bewusste Auseinandersetzung mit dem andersgläubigen Kämpfer hervorgehoben. Im erweiterten Alpenbereich mit Rottenmann, Dross und Regensburg findet man Darstellungen des Heiden oder Sarazenen, die vor allem durch dessen Bart einen eindeutigen Zusammenhang sichtbar machen. Durch die Ausführung von Cressac, die eine der frühesten Darstellungen eines Reiterkampfes zeigt, kann die These aufgestellt werden, dass dieser Typus von Wiedergaben auf den Kreuzfahrern basiert. Verhärtet wird diese These dadurch, dass durch die Kreuzzüge eine Verbreitung vorangetrieben werden konnte. Erwähnt werden muss an dieser Stelle auch, dass bei den Darstellungen der Heldendichtung dieser Typus aufgenommen und ebenfalls verbreitet wurde. Demnach können zwei Möglichkeiten für die Verbreitung dieser Darstellung ausgemacht werden: einerseits die Kreuzzüge, andererseits die Heldendichtung. Für die Reiterkampfszene in der Fialkirche kämen daher vor allem durch die Ähnlichkeit mit der Darstellung von Pernes die französischen Beispiele aus der Kreuzfahrerzeit in Betracht.

Durch die Besprechung der unterschiedlichen Szenen konnte, wie zuvor erwähnt wurde, die Vielzahl von Reiterkampfszenen sichtbar gemacht werden. In weiterer Folge wurde offensichtlich, dass die Rottenmanner Darstellung die einzige Ausführung dieser Szene in einem Sakralraum zeigt. Zwar befindet sich der Drosser Reiter ebenfalls in einem Sakralraum, aber da dieser in einer Schlosskapelle angebracht ist, besteht eine Beziehung zur profanen Welt. In Rottenmann fehlt auch diese.

8 Conclusio

Der hl. Georg gehört zu den am meisten verehrten Heiligen, was vor allem durch die Tatsache erkennbar wird, dass es eine Vielzahl von Orten gibt, die nach dem Heiligen benannt sind, um so seinen Schutz zu erlangen.

Anhand der geschichtlichen Einführung konnte gezeigt werden, dass die Zeit um 1300 in der Steiermark unter besonderer Berücksichtigung der Obersteiermark bzw. des unteren Paltentales und Rottenmann. Ersichtlich wurde im Zuge dieser Auseinandersetzung, dass das Zentrum der Stadt verlegt wurde und in der Folge die Filialkirche vor den Stadtmauern lag. Diese Tatsache führte dazu, dass während der Türkenbelagerung die Kirche in Brand gesetzt wurde. Belege für diesen Brand konnten durch die vorhandenen Malereien am Dachboden und die Holzkohlespuren an den Malereien der Langhauswände gefunden werden. In weiterer Folge wurde in dieser Arbeit erstmals eine Raumrekonstruktion für das Langhaus der Filialkirche angefertigt, die, soweit es möglich ist, den Raum mit der Holzbalkendecke darstellt. Das Problem der ursprünglichen Apsis wurde erläutert und mit Hilfe von anderen Apsiden diskutiert. Hierbei konnten zwar keine weiteren Beweise gefunden werden, die auf die ursprüngliche Form der Apsis schließen ließen, aber es konnte eine Möglichkeit herausgearbeitet werden, wonach die Form einer halbrunden Apsis die schlüssigste wäre.

Durch die Beschreibung der einzelnen Szenen des Langhauses und vor allem durch die Analyse der Darstellungen des Georgszyklus konnte herausgefunden werden, dass der Zyklus des hl. Georg in Rottenmann auf der „gereinigten Version des Westens“ beruht. Es konnten hierfür eindeutige Belege gefunden werden, wie z. B. die Marter mit Fackeln und Haken, die einen Bezug zu dieser Version bezeugt. Mit Hilfe von Betrachtungen anderer Georgsdarstellungen konnte der Datierung um 1300 zugestimmt werden. In weiterer Folge konnte hierdurch auch darauf verwiesen werden, dass die zuvor erwähnte Darstellung der Marter durch Fackel und Haken das älteste erhaltene Beispiel dieser Art darstellt. Weiters konnte gezeigt werden, dass die Schleifung des Heiligen durch die Schergen, anstatt durch die üblicherweise verwendeten Pferde, ein Unikat in der bildenden Kunst darstellt und nur in Rottenmann zu finden ist.

Die stilistische Einordnung und eine Nähe zur Malerschule von St. Florian, kann angenommen werden, jedoch wurde durch den Vergleich mit der Göttweigerhofkapelle ersichtlich, dass diese dem Rottenmanner Beispiel in der Entwicklung voraus ist. Sichtbar wird das bei der Betrachtung des Umgangs mit den Proportionen. Die Malereien von Rottenmann zeichnen sich ihrerseits durch einen Realismus aus, der menschliche Züge bzw. im Beispiel des Sarazenen den Schmerz zeigt bzw. den Betrachtenden suggeriert. Dass das Programm

die Gläubigen durch diesen Realismus fesseln sollte, kann darin erkannt werden, dass die Wirkung auch heute noch beeindruckend ist.

Die Polarität des Guten und Bösen zieht sich durch den Großteil des ikonographischen Programms des Langhauses der Fialkirche und wird vor allem durch Kain und Abel und die „schlangenartigen“ Haartracht der Schergen und des Sarazenen verdeutlicht.

Einen großen Teil dieser Arbeit hat auch die Reiterkampfszene eingenommen. Wie in der Arbeit betont wurde, stellt diese die faszinierendste und am schwersten zu entschlüsselnde Szene dar. Die These, dass es sich hierbei um eine Darstellung des Kampfes zwischen Dollinger und Craco handelt konnte zwar nicht erhärtet werden, aber durch eine gezielte Suche und einen abschließenden Vergleich konnte eine Tradition für Reiterkampfszenen ausgemacht werden, die über den gesamten mitteleuropäischen Raum verbreitet war. Es konnte festgestellt werden, dass diese Darstellungen sowohl durch die Kreuzfahrer als auch durch die Heldenepen verbreitet wurden.

Ziel dieser Arbeit war es, eine umfassende Untersuchung zum Georgszyklus der Fialkirche anzustellen. Anhand dieser Analyse konnte festgestellt werden, dass der Zyklus der Fialkirche eindeutig auf den gereinigten Schriften basiert. Die Datierung der Wandmalereien in das erste Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts konnte als zulässig und nachvollziehbar erkannt werden. Weitere Lesemöglichkeiten für die Reiterkampfszene konnten ebenfalls gefunden werden.

9 Literaturverzeichnis

Ackerl/Kleinedel 1994

Isabella Ackerl/Walter Kleinedel, Die Chronik Österreichs, Wien 1994.

Bildlexikon der Heiligen 1999

Vera Schauber/Hanns Michael Schindler, Bildlexikon der Heiligen, Seligen und Namenspatrone, Augsburg 1999.

Bonnefoy 1954

Yves Bonnefoy, Peintures murales de la France gothique, Paris 1954.

Bouvier 1993

Friedrich Bouvier, Denkmalpflege in der Steiermark, in: Zeitschrift des historischen Vereins für Steiermark, 84, 1993, S. 313-326.

Braufels-Esche 1976

Sigrid Braufels-Esche, Sankt Georg. Legende. Verehrung. Symbol, München 1976.

Brunner 1997

Walter Brunner, St. Georgen ob Judenburg mit Scheiben, Pichlhofen und Wöll. Geschichte eines Lebensraumes und seiner Bewohner, St. Georgen ob Judenburg 1997.

Buchowiecki 1967

Walter Buchowiecki, Wand und Tafelmalerei, in: Gotik in Österreich, Krems 1967, S. 64-87.

Dechamps/Thibout 1951

Paul Deschamps/Marc Thibuot, La peinture murale en France. Le haut moyen age et l'époque romane, Paris 1951.

Dechamps/Thibout 1963

Paul Deschamps/Marc Thibout, La peinture murale en France. Au début de l'époque gothique. De Philippe-Auguste a la fin du règne de Charles V (1180-1380), Paris 1963.

Dehio 1982

Kurt Woisetschläger, Dehio Steiermark, BDA (Hg.), Wien 1982.

Demus 1968

Otto Demus, Romanische Wandmalerei, München 1968.

Dobler 2002

Gerald Dobler, Die gotische Wandmalereien in der Oberpfalz. Mit einem Exkurs zu den Malereien in der ehemaligen Freien Reichsstadt Regensburg, Regensburg 2002.

Domandl 1992

Hanna Domandl, Kulturgeschichte Österreichs. Von den Anfängen bis 1938, Wien 1992.

Dorsch 1983

Klaus J. Dorsch, Georgszyklen des Mittelalters. Ikonographische Studie zu mehrszenigen Darstellungen der Vita des hl. Georg in der abendländischen Kunst unter Einbeziehung von Einzelszenen des Martyriums, Frankfurt am Main/Bern/New York 1983.

Drnek 2006

Dagmar Drnek, Die Wandmalereien in der Pfarrkirche St. Georgen ob Judenburg, Graz 2006.

Dünninger 1953a

Josef Dünninger, St. Erhard und die Dollingersage. Zum Problem der geschichtlichen Sage, in: J. M. Ritz (Hg.), Bayrisches Jahrbuch für Volkskunde, Regensburg 1953. S. 9-15.

Dünninger 1953b

Josef Dünninger, St. Oswald und Regensburg. Zur Datierung des Münchner Oswald, in: Gedächtnisschrift für Adalbert Hämel, Würzburg 1953. S. 17-26.

Eselbroeck 2002

Michel von Eselbroeck, Georg in den frühen Texten der orientalischen Überlieferung, in: Ewald Volgger (Hg.), Sankt Georg und sein Bilderzyklus in Neuhaus/Böhmen, Marburg 2002, S. 69-79.

Frodl 1944

Walter Frodl, Die gotische Wandmalerei in Kärnten, Klagenfurt 1944.

Frodl 1954

Walter Frodl, Zur Malerei der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts in Österreich, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Wien 1954. S. 47-81.

Göller/Wurster 1980

Karl Heinz Göller/Herbert W. Wurster, Das Regensburger Dollingerlied, Regensburg 1980.

Hilber 2008

Verena Hilber, Der Garel-Zyklus auf Schloss Runkelstein, Wien 2008.

Hoernes 2003

Martin Hoernes, Stuckensembles des 13. Jahrhunderts in Bayern: Überlegungen zur stilistischen Einordnung, in: Janez Höfler, Jörg Traeger (Hg.), Bayern und Slowenien in der Früh- und Spätgotik. Beziehungen. Anregungen. Parallelen, Regensburg 2003, S. 125-141.

Janisch 1885

Josef Janisch, Lexikon von Steiermark mit historischen Notizen und Anmerkungen, II. Band, Josef Andreas Janisch (Hg.), Graz 1885.

Kauffmann 1992

C.M. Kauffmann, A painted box and romance illustration in the early thirteenth century, in: Burlington Magazine, Bd. 134, London 1992, S. 20-24.

Kohlbach 1953

Rochus Kohlbach, Die Stifter Steiermarks. Ein Ehrenbuch der Heimat, Graz 1953.

Kölli 1948

Karl Kölli, Die älteste Pfarrorganisation Steiermarks, o.O. 1948.

Kirchweger 2000

Franz Kirchweger, Wandmalerei: Aspekte der Technik und Erhaltung. In: Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Gotik Bd. II, München/London/New York 2000, S. 433-465.

Klemm 1986

Ann Christine Klemm, Darstellungen des Opfers von Kain und Abel in der monumentalen Kunst der Romanik, Tübingen 1986.

Kofler-Engl 1995

Waltraud Kofler-Engl, Frühgotische Wandmalerei in Tirol. Stilgeschichtliche Untersuchung zur „Linearität“ in der Wandmalerei von 1260-1360, Bozen 1995.

Krenn 1986

Peter Krenn, Die ritterliche Bewaffnung in der Steiermark vom 12. Jh. bis in die Zeit Herzog Ernsts des Eisernen, in: Die Steiermark. Brücke und Bollwerk, Graz 1983, S. 102-103.

Kühnel 1967

Harry Kühnel, Die materielle Kultur des Spätmittelalters im Spiegel der zeitgenössischen Ikonographie, in: Gotik in Österreich, Krems 1967, S. 7-36.

Kurella 2002

Annette Kurella, Die mittelalterliche Figurengruppe aus dem ehemaligen Dollingersaal in Regensburg, in: Martin Hoernes (Hg.), Hoch- und spätmittelalterlicher Stuck. Material - Technik - Stil - Restaurierung, Regensburg 2002, S. 153-162.

Lanc 1983

Elga Lanc, Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien. Bd. I: Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich, Wien 1983.

Lanc 1993

Elga Lanc, Bedeutende Funde, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Wien 1993, S. 84-90.

Lanc 2002

Elga Lanc, Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien. Bd. II: Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark, Wien 2002.

LCI

Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. I-VIII, Engelbert Kirschbaum/Wolfgang Braunsfels (Hg.), Rom u.a. 1968-1970.

Leitner 1991

Heinz Leitner, Bericht zu den Restaurierungsarbeiten in der Filialkirche hl. Georg bei Rottenmann, o. O. 1991.

Lexikon für Theologie und Kirche 1998

Walter Kasper (Hg.), Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. VII, Freiburg u.A. 1998.

Mezler-Andelberg 1978

Helmut J. Mezler-Andelberg, Bemerkungen zum Zeitalter der Gotik, in: Gotik in der Steiermark, Graz 1978, S. 17-28.

Morsbach 1995

Peter Morsbach, Kunst in Regensburg, Regensburg 1995.

Ocherbauer 1978

Ulrich Ocherbauer, Wandmalerei, in: Gotik in der Steiermark, Graz 1978, S. 94-107.

Pfau 1952

Josef Pfau, Festschrift zur Jahrtausendfeier der Stadt Rottenmann, Rottenmann 1952.

Pferschy 1979

Gerhard Pferschy, Der Weg Rottenmanns zur Stadt, in: Franz Stockinger (Hg.), 700 Jahre Stadt Rottenmann 1279-1979. Ein Heimatbuch, Rottenmann 1979, S. 20-23.

Posch 1986

Fritz Posch, Das Werden des Landes. Die Entstehung der Landes Steiermark, in: Die Steiermark. Brücke und Bollwerk, Graz 1986, S. 50-58.

Prokopp 2006

Maria Prokopp, Studi recenti sui rapporti artistici tra l'Italia e l'Europa Centrale, in: Arte Cristiana, Bd. 94, Milano 2006, S. 27-32.

Raimann 1983

Alfons Raimann, Gotische Wandmalereien in Graubünden. Die Wandmalereien des 14. Jahrhunderts im nördlichen Teil Graubündens und Engadin, Disentis/Mustér 1983.

Ramisch 1967

Hans K. Ramisch, Wand- und Tafelmalerei, in: Gotik in Österreich, Krems 1967, S. 64-96.

Radeelli 1979

Elisabeth Radaelli, Kurzer Abriss der Geschichte der römisch-katholischen Pfarre Rottenmann, ihrer Kirchen und des ehemaligen Chorherrenstiftes, in: Franz Stockinger (Hg.), 700 Jahre Stadt Rottenmann 1279-1979. Ein Heimatbuch, Rottenmann 1979, S. 34-42.

Schmidt 1962

Gerhart Schmidt, Die Malerschule von St. Florian. Beiträge zur süddeutschen Malerei zu Ende des 13. und im 14. Jahrhundert, Linz 1962.

Schwendinger/Stockinger 1979

Viktor Schwendinger/Franz Stockinger, Die historische Entwicklung der Stadt Rottenmann, in: Franz Stockinger (Hg.), 700 Jahre Stadt Rottenmann 1279-1979. Ein Heimatbuch, Rottenmann 1979, S. 24-33.

Stadlober 1996

Margit Stadlober, Gotik in Österreich, Graz/Wien/Köln 1996.

Taube von der Issen 1910

Otto Freiherrn von Taube von der Issen, Die Darstellung des heiligen Georg in der italienischen Kunst, Halle a. d. Salle 1910.

Volgger 2002

Ewald Volgger, Georg in der Liturgie westlich-römischer Tradition und im deutschen Orden, in: Ewald Volgger (Hg.), Sankt Georg und sein Bilderzyklus in Neuhaus/Böhmen, Marburg 2002, S. 80-123.

Vollständiges Heiligen-Lexikon 1875

Johann Evangelist Stadler (Hg.), Vollständiges Heiligen Lexikon, Augsburg 1875.

Weingartner 1948

Josef Weingartner, Gotische Wandmalerei in Südtirol, Wien 1948.

Wimmer 1966

Otto Wimmer, Handbuch der Namen und Heiligen. Mit einer Geschichte des christlichen Kalenders, Innsbruck/Wien/München 1966.

Wohlgemuth 1955

Franz Wohlgemuth, Geschichte der Pfarre Gaishorn und des Paltentales, Graz 1956.

10 Abbildungsverzeichnis

1	Filialkirche, Südfassade (Florian Leitner)	102
2	Steiermark (Dopsch 1999)	102
3	Filialkirche, Grundriss (Heinz Leitner)	103
4	Filialkirche, Triumphbogenwand (Gerald Duschek)	103
5	Filialkirche, Langhaus, Nordwand (Gerald Duschek)	104
6	Filialkirche, Chor, Astl-Altar (Florian Leitner)	104
7	Filialkirche, Langhaus, Nordwand (Gerald Duschek)	105
8	Filialkirche, Langhaus, Südwand (Gerald Duschek)	105
9	Filialkirche, Triumphbogenwand (Gerald Duschek)	106
10	Filialkirche, Dachboden (Claudio Bizzarri)	106
11	Filialkirche, Nordwand (Gerald Duschek)	107
12	Raumrekonstruktion um Anfang 14. Jahrhundert (T. Wagner/F. Leitner) .	107
13	Filialkirche, Dachboden, Baufuge (Florian Leitner)	108
14	Pürgg, Grundriss (Dehio 1982)	108
15	Cazis, Grundriss (Raimann 1983)	109
16	Stugl, Grundriss (Raimann 1983)	109
17	Filialkirche, Südwand, Reiterkampfszene (Gerald Duschek)	110
18	Filialkirche, Langhaus, Einblick (Florian Leitner)	110
19	Filialkirche, Nordwand, Verkündigung (Gerald Duschek)	111
20	Filialkirche, Nordwand, Fensterleibung (Gerald Duschek)	111
21	Filialkirche, Nordwand, Befehlender König (Gerald Duschek)	112

22	Neuhaus, Befehlender König (Volgger 2002)	112
23	St. Georgen ob Jdbg, Pfarrkirche, Verhör Georgs (Lanc 2002)	113
24	Rhazüns, Verhör Georgs (Raimann 1983)	113
25	Filialkirche, Nordwand, Marter mit Haken und Fackeln (Florian Leitner) .	114
26	Filialkirche, Nordwand, Befehlender König mit Scherge (Florian Leitner) .	114
27	Filialkirche, Nordwand, Radmartyrium (Gerald Duschek)	115
28	Filialkirche, Nordwand, Kesselmartyrium (Florian Leitner)	115
29	Neuhaus, Kesselmartyrium (Volgger 2002)	116
30	Filialkirche, Südwand, Befehlender König (Gerald Duschek)	116
31	Filialkirche, Südwand, Enthauptung des hl. Georg (Florian Leitner)	117
32	Filialkirche, Südwand, Detail Rahmenband (Florian Leitner)	117
33	Clermont Ferrand, Georgs Kampf gegen Sarazenen (Dechamps/Thibout 1963)	118
34	Filialkirche, hl. Christophorus (Gerald Duschek)	118
35	Filialkirche, hl. Christophorus, Detail Kopf (Florian Leitner)	119
36	Filialkirche, Triumphbogenwand, Opferdarstellung (Gerald Duschek)	119
37	Filialkirche, Triumphbogenwand, hl. Oswald (Gerald Duschek)	120
38	Oppenberg, Pfarrkirche, hl. Christophorus und hl. Oswald (Florian Leitner)	120
39	Filialkirche, Triumphbogenwand, Rankenornamente (Florian Leitner)	121
40	Honorius-Illustration (Schmidt 1962)	121
41	Stein a. d. Donau, Göttweigerhofkapelle, Matthiaslegende, Detail (Lanc 1983)	122
42	Stein a. d. Donau, Göttweigerhofkapelle, Apostellgruppe (Schmid 1962) . .	122
43	Stein a. d. Donau, Göttweigerhofkapelle, Thron Salomis, Detail (Schmid 1962)	123

44	Regensburg, Dollingersaal, Reiterkampfszene (Göller/Wurster 1980)	124
45	Regensburg, Dollingersaal, hl. Oswald (Göller/Wurster 1980)	124
46	Regensburg, Dollingersaal, Heinrich I. (Göller/Wurster 1980)	125
47	Regensburg, Tuschzeichnung (Göller/Wurster 1980)	125
48	Rodenegg, Nordwand, Iwein kämpft mit Askalon (Pintarelli 1997)	126
49	Cressac, Kapelle (Curzi 2002)	126
50	Pernes, Toure Ferrand (Dechamps/Thibout 1963)	127
51	Pernes, Toure Ferrand, Detail (Dechamps/Thibout 1963)	127
52	Cindé, Chateu (Dechamps/Thibout 1963)	128
53	Cindré, Chateau (Dechamps/Thibout 1963)	128
54	St. Floret, Detail (Dechamps/Thibout 1963)	129
55	Kakaslomnic (http://www.csszm.ro/vvv-ezistudas-zs/Archivum/2004/04-06-25/016.jpg - 30.09.2008)	129
56	Dross, Georgskapelle/Schlosskapelle, Nordwand (Florian Leitner)	130
57	Frugarolo-Zyklus, Lancelot tötet den zweitem Ritter (Hilber 2006)	130
58	Bozen, Schloss Runkelstein, Garel-Zyklus, Garels Kampf gegen Gerhart (Hilber 2006)	131
59	Bozen, Schloss Runkelstein, Garel Zyklus, Die Versöhnung Eskilabon (Hilber 2006)	131
60	Bozen, Schloss Runkelstein, Turniersaal (Hilber 2006)	132
61	Bozen, Schloss Runkelstein, Turniersaal (Pintarelli, Fresken in Südtirol, 1997)	132



Abbildung 1: Filialkirche, Südfassade (Florian Leitner)



Abbildung 2: Steiermark (Dopsch 1999)

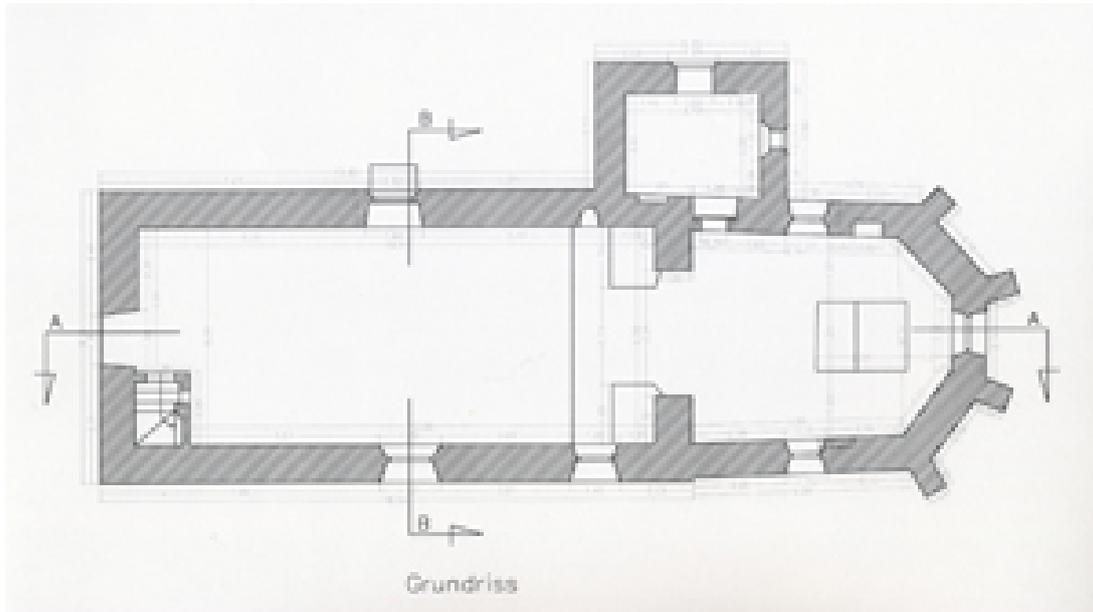


Abbildung 3: Filialkirche, Grundriss (Heinz Leitner)



Abbildung 4: Filialkirche, Triumphbogenwand (Gerald Duschek)



Abbildung 5: Filialkirche, Langhaus, Nordwand (Gerald Duschek)



Abbildung 6: Filialkirche, Chor, Astl-Altar (Florian Leitner)



Abbildung 7: Filialkirche, Langhaus, Nordwand (Gerald Duschek)



Abbildung 8: Filialkirche, Langhaus, Südwand (Gerald Duschek)

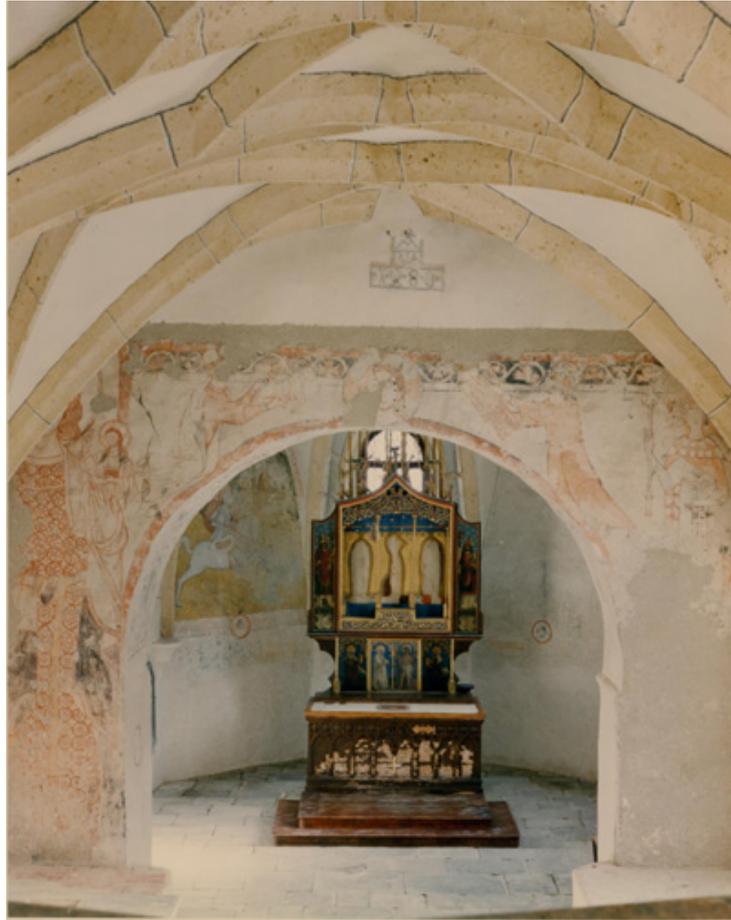


Abbildung 9: Filialkirche, Triumphbogenwand (Gerald Duschek)



Abbildung 10: Filialkirche, Dachboden (Claudio Bizzarri)



Abbildung 11: Filialkirche, Nordwand (Gerald Duschek)

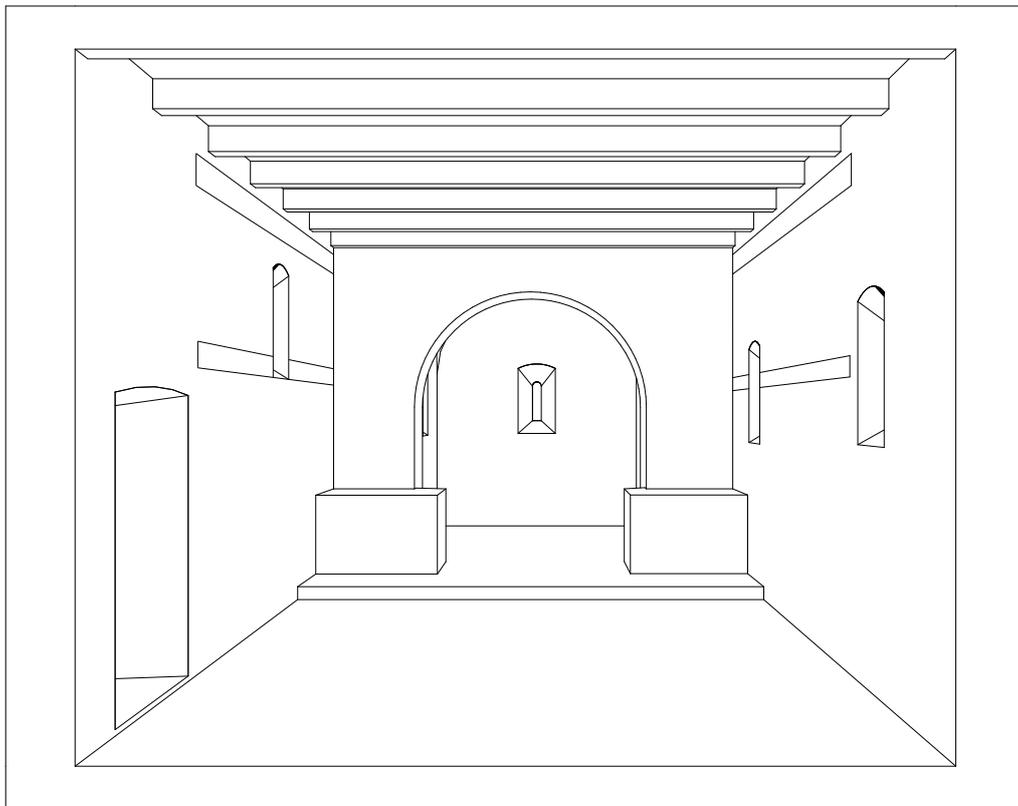


Abbildung 12: Raumrekonstruktion um Anfang 14. Jahrhundert (T. Wagner/F. Leitner)



Abbildung 13: Filialkirche, Dachboden, Baufuge (Florian Leitner)

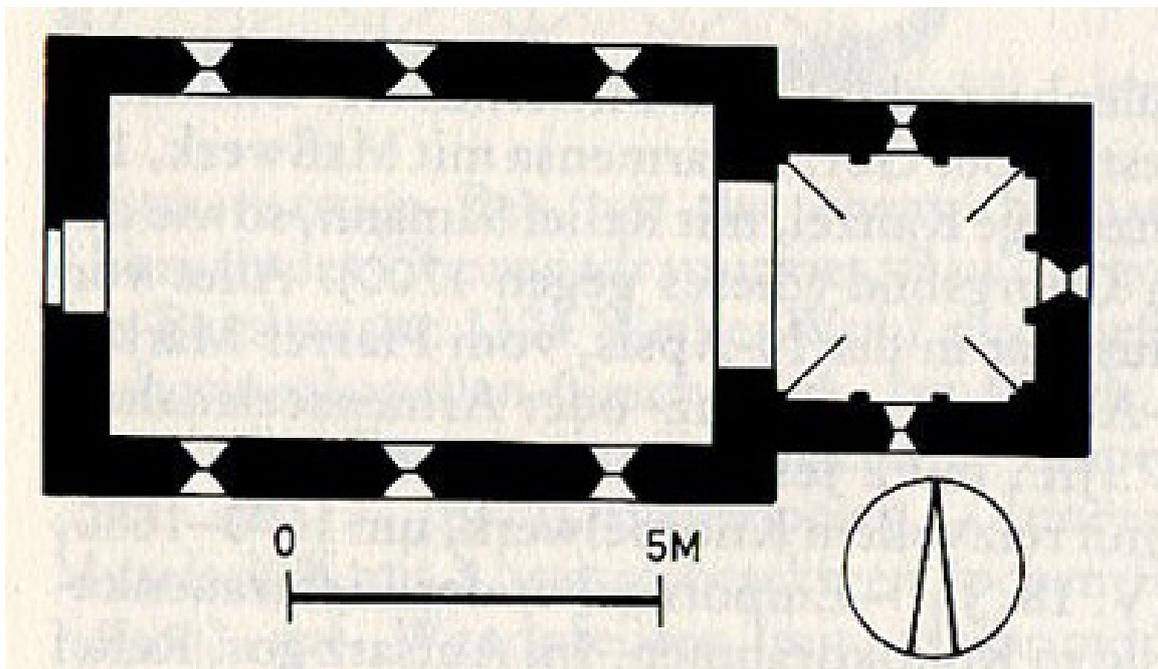


Abbildung 14: Pürgg, Grundriss (Dehio 1982)

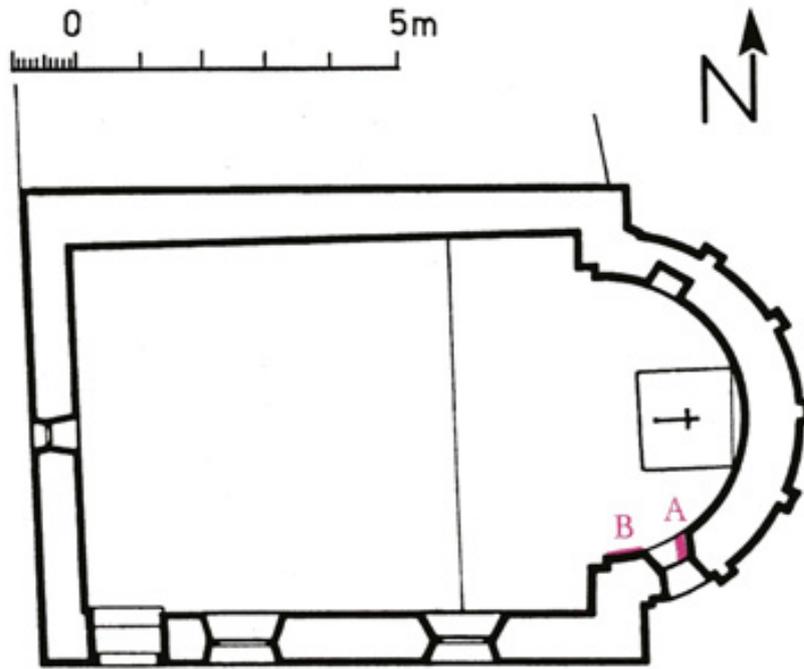


Abbildung 15: Casis, Grundriss (Raimann 1983)

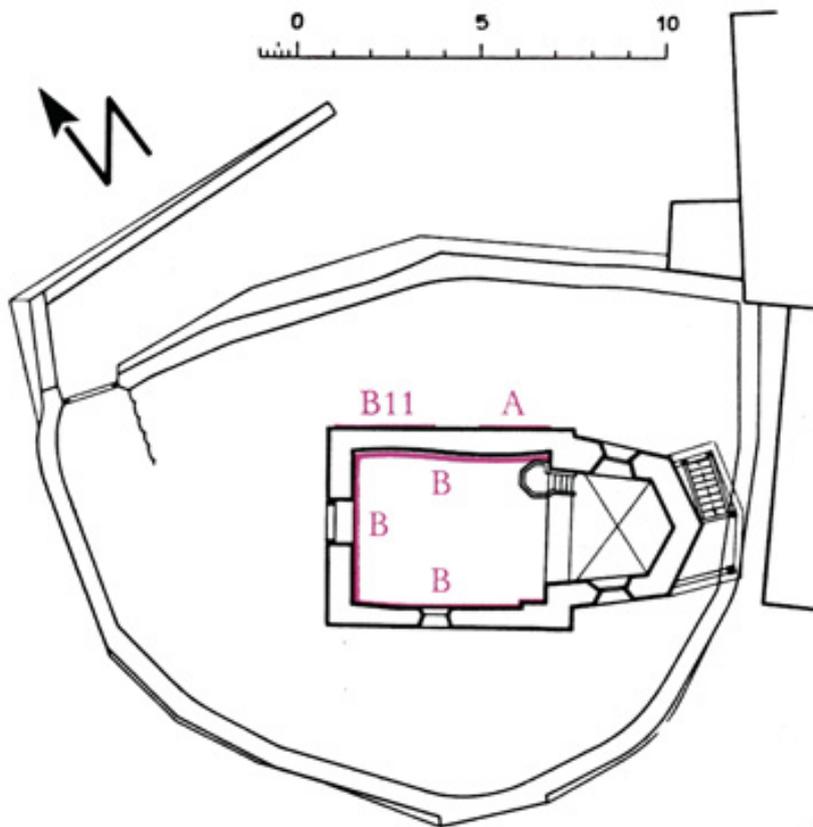


Abbildung 16: Stugl, Grundriss (Raimann 1983)



Abbildung 17: Filialkirche, Südwand, Reiterkampfszene (Gerald Duschek)



Abbildung 18: Filialkirche, Langhaus, Einblick (Florian Leitner)



Abbildung 19: Filialkirche, Nordwand, Verkündigung (Gerald Duschek)



Abbildung 20: Filialkirche, Nordwand, Fensterleibung (Gerald Duschek)



Abbildung 21: Filialkirche, Nordwand, Befehlender König (Gerald Duschek)



Abbildung 22: Neuhaus, Befehlender König (Volgger 2002)



Abbildung 23: St. Georgen ob Jdgb, Pfarrkirche, Verhör Georgs (Lanc 2002)



Abbildung 24: Rhäzüns, Verhör Georgs (Raimann 1983)



Abbildung 25: Filialkirche, Nordwand, Marter mit Haken und Fackeln (Florian Leitner)



Abbildung 26: Filialkirche, Nordwand, Befehlender König mit Scherge (Florian Leitner)



Abbildung 27: Filialkirche, Nordwand, Radmartyrium (Gerald Duschek)



Abbildung 28: Filialkirche, Nordwand, Kesselmartyrium (Florian Leitner)



Abbildung 29: Neuhaus, Kesselmartyrium (Volgger 2002)



Abbildung 30: Fialkirche, Südwand, Befehlender König (Gerald Duschek)



Abbildung 31: Filialkirche, Südwand, Enthauptung des hl. Georg (Florian Leitner)



Abbildung 32: Filialkirche, Südwand, Detail Rahmenband (Florian Leitner)



Abbildung 33: Clermont Ferrand, Georgs Kampf gegen Sarazenen (Dechamps/Thibout 1963)



Abbildung 34: Fialkirche, Triumphbogenwand, hl. Christophorus (Gerald Duschek)



Abbildung 35: Ferialkirche, Triumphbogenwand, hl. Christophorus, Detail Kopf (Florian Leitner)



Abbildung 36: Ferialkirche, Triumphbogenwand, Opferdarstellung (Gerald Duschek)



Abbildung 37: Filialkirche, Triumphbogenwand, hl. Oswald (Gerald Duschek)



Abbildung 38: Oppenberg, Pfarrkirche, hl. Christophorus und hl. Oswald (Florian Leitner)



Abbildung 39: Fialkirche, Triumphbogenwand, Rankenornamente (Florian Leitner)



Abbildung 40: Honorius-Illustration (Schmidt 1962)



Abbildung 41: Stein a. d. Donau, Göttsweigerhofkapelle, Matthiaslegende, Detail (Lanc 1983)



Abbildung 42: Stein a. d. Donau, Göttsweigerhofkapelle, Apostellgruppe (Schmid 1962)



Abbildung 43: Stein a. d. Donau, Göttweigerhofkapelle, Thron Salomis, Detail (Schmid 1962)



Abbildung 44: Regensburg, Dollingersaal, Reiterkampfszene (Göller/Wurster 1980)



Abbildung 45: Regensburg, Dollingersaal, hl. Oswald (Göller/Wurster 1980)



Abbildung 46: Regensburg, Dollingersaal, Heinrich I. (Göller/Wurster 1980)

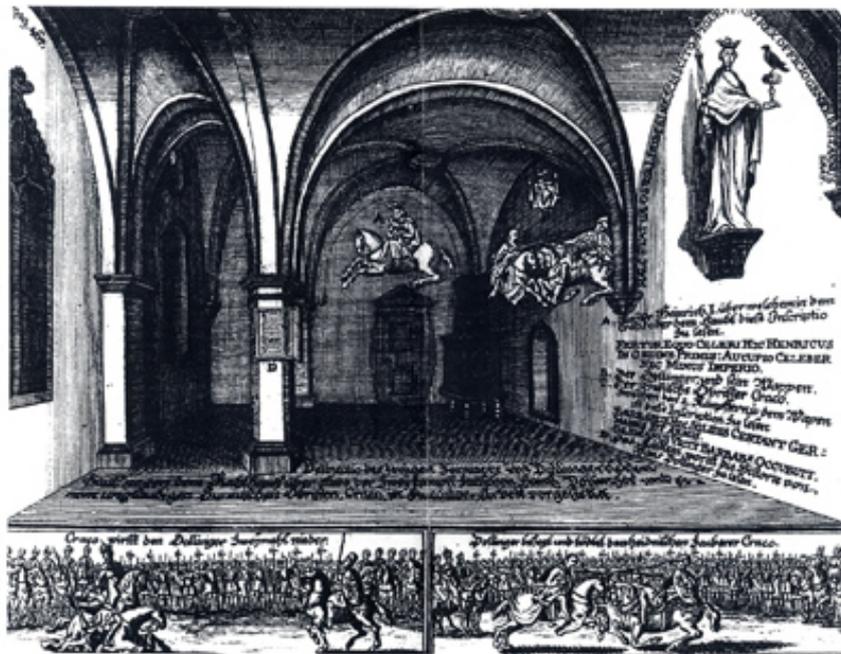


Abbildung 47: Regensburg, Tuschzeichnung (Göller/Wurster 1980)



Abbildung 48: Rodenegg, Nordwand, Iwein kämpft mit Askalon (Pintarelli 1997)



Abbildung 49: Cressac, Kapelle (Curzi 2002)



Abbildung 50: Pernes, Toure Ferrand (Dechamps/Thibout 1963)



Abbildung 51: Pernes, Toure Ferrand, Detail (Dechamps/Thibout 1963)

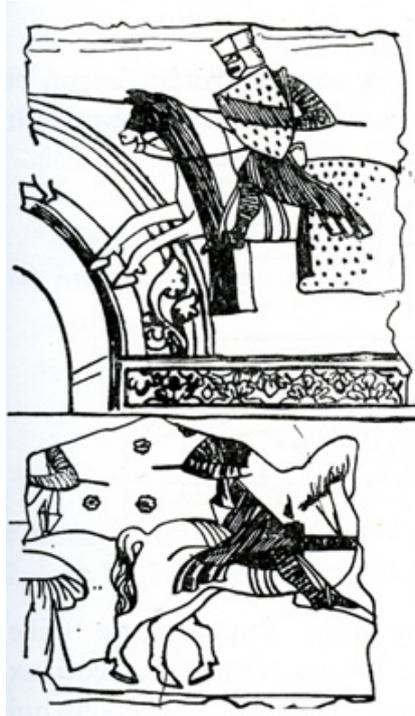


Abbildung 52: Cindé, Chateau (Dechamps/Thibout 1963)

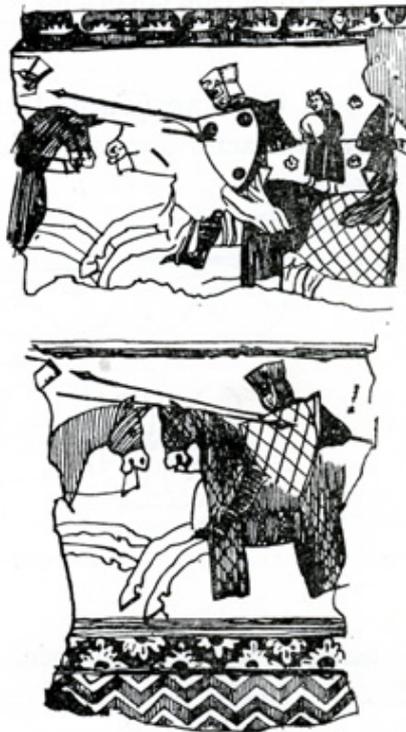


Abbildung 53: Cindré, Chateau (Dechamps/Thibout 1963)



Abbildung 54: St. Floret, Detail (Dechamps/Thibout 1963)



Abbildung 55: Kakaslomnic (<http://www.csszm.ro/vvv-ezistudas-zs/Archivum/2004/04-06-25/016.jpg> - 30.09.2008)



Abbildung 56: Dross, Georgskapelle/Schlosskapelle, Nordwand (Florian Leitner)



Abbildung 57: Frugarolo-Zyklus, Lancelot tötet den zweitem Ritter (Hilber 2006)



Abbildung 58: Bozen, Schloss Runkelstein, Garel-Zyklus, Garels Kampf gegen Gerhart (Hilber 2006)

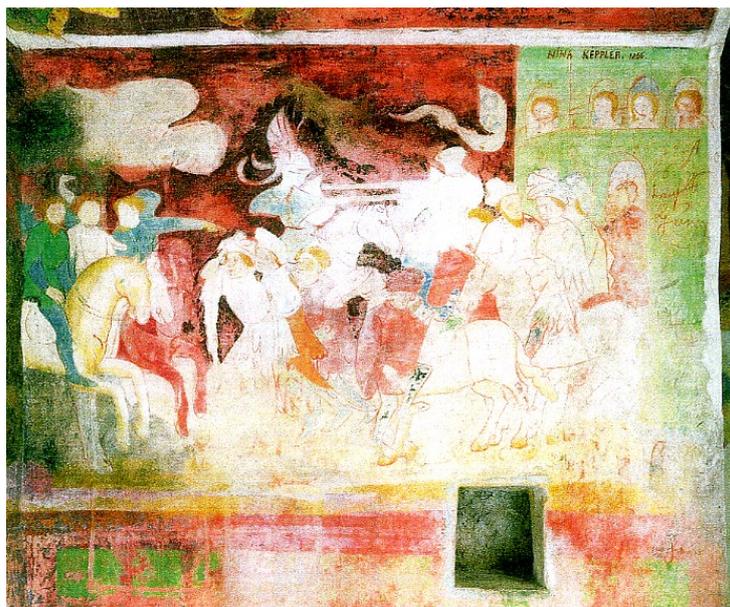


Abbildung 59: Bozen, Schloss Runkelstein, Garel Zyklus, Die Versöhnung Eskilabon (Hilber 2006)



Abbildung 60: Bozen, Schloss Runkelstein, Turniersaal (Hilber 2006)



Abbildung 61: Bozen, Schloss Runkelstein, Turniersaal (Pintarelli, Fresken in Südtirol, 1997)

11 Anhang

11.1 Abstract

Der Bestand der mittelalterlichen Wandmalereien in Österreich, besonders jener der Steiermark, weist durch den „Freileigungsboom“ des letzten Drittels des 20. Jahrhunderts eine beachtenswerte Anzahl auf. Diese Maßnahme stellt sich aber als zweischneidiges Schwert heraus, da eine Vielzahl von Objekten nach wie vor in keiner ausführlichen kunsthistorischen Arbeit behandelt worden sind und die freigelegten Wandmalereien mangels eines Monitoringplans zur Erhaltung dem Verfall frei gegeben sind.

Das primäre Ziel dieser Arbeit stellt daher eine Beschreibung und Erfassung der Wandmalereien des Langhauses der Fialkirche hl. Georg bei Rottenmann dar. Der dargestellte Georgszyklus wird als zentrales Thema behandelt und wird einer Analyse hinsichtlich der textlichen Grundlagen unterzogen. Durch diesen Arbeitsschritt wird gezeigt, dass eine Vielzahl von Szenen des Georgszyklus in der Fialkirche die ältesten erhaltenen Wandmalereibeispiele des Georgsmartyriums darstellen. Mit Hilfe von Vergleichsbeispielen, wird die Einzigartigkeit sichtbar gemacht.

Der Darstellung eines Kampfes zwischen zwei Reitern wird ein größerer Teil dieser Arbeit gewidmet. Es wird darin überprüft ob ein Zusammenhang mit den Plastiken der Regensburger Dollingergruppe besteht, da diese eine ähnliche Darstellungsart aufweisen. Bezogen wird dabei auf das Dollingerlied und-sage wodurch weitere Zusammenhänge zwischen dem Rottenmanner und Regensburger Darstellungen beleuchtet werden.

In weiterer Folge wird das Spektrum der Reiterkampfszene auf den alpinen und voralpinen Raum ausgeweitet. Auf diese Weise wird ersichtlich, dass eine beachtenswerte Anzahl an Reiterkampfszenen aus dem 13. und 14. Jahrhundert erhalten ist. Anhand von betrachtenden Vergleichen können Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede der Darstellungen erkannt werden.

Diese Arbeit liefert somit einen Beitrag zur Entschlüsselung des Wandmalereiprogrammes des Langhauses der Fialkirche hl. Georg bei Rottenmann und zeigt, dass die Darstellungen nicht als isolierte Beispiele zu sehen sind, sondern im Zusammenhang mit weiteren mitteleuropäischen Objekten zu sehen sind.

11.2 Lebenslauf

Florian Leitner

- 12.03.1980 geboren in Wien
- 2000 Matura Borg Wolfsberg, Ktn.
- 10/2000-09/2001 Zivildienst Lebenshilfe Judenburg

Akademische Ausbildung

- Seit 2001 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

Praktikum

- 09/2005 Quedlinburg, Sachsen-Anhalt, Krypta der Stiftskirche St. Servatius, Konservierung und Restaurierung von Wandmalereien (Hochschule für bildenden Künste Dresden)
- 09/2006 Quedlinburg, Sachsen-Anhalt, Krypta der Stiftskirche St. Servatius, Konservierung und Restaurierung von Wandmalereien (Hochschule für bildenden Künste Dresden)

Berufliche Weiterbildung

- 08/1996 Wien, Jesuitentheater, Konservierung und Restaurierung von Wandmalereien (Univ.-Prof. Heinz Leitner, M.A.)
- 07/1997 Bregenz, Vlb., Martinsturm, Konservierung und Restaurierung von Wandmalereien (Mag. Peter Berzobohaty, Rest. Claudio Bizzarri)
- 07/1998 Steyregg, OÖ, Kloster Pulgarn, Stiftskirche, Konservierung und Restaurierung von Wandmalereien (Univ.-Prof. Heinz Leitner, M.A.)
- 07/1999 Nüziders, Vlb., Pfarrkirche, Konservierung und Restaurierung eines Wandmalereifrieses (Mag. Peter Berzobohaty, Rest. Claudio Bizzarri)
- 07-09/2000 St. Marein/Knittefeld, Stmk., Pfarrkirche, Konservierung und Restaurierung der Wandmalereien (Rest. Claudio Bizzarri)
- 02 und 07/2002 Dornbirn, Vlb., Pfarrkirche Hatlerdorf, Konservierung und Restaurierung der Wandmalereien (Rest. Claudio Bizzarri)

- 07/2003 Oberwölz, Stmk., Stadtpfarrkirche, Konservierung und Restaurierung von Wandmalereien (Rest. Claudio Bizzarri)
- 07-09/2004 Dornbirn, Vlb., Stadtpfarrkirche hl. Martin, Konservierung und Restaurierung der Wandmalereien (Rest. Claudio Bizzarri)
- 05/2005 Wien, Palais Epstein, Konservierung und Restaurierung der Stuckdekorationen (Mag. Peter Berzobohaty)
- 07/2005 Damüls, Vlb., Pfarrkirche, Konservierung und Restaurierung von Wandmalereien (Rest. Claudio Bizzarri)
- 02-03/2006 Klosterneuburg, NÖ, Stiftskirche, Konservierung und Restaurierung der Stuckdekorationen (Mag. Peter Berzobohaty)
- 07/2006 Feistritz, Stmk., Pfarrkirche, Konservierung und Restaurierung von Wandmalereien (Rest. Claudio Bizzarri)
- 07-08/2007 Obdach, Stmk., Pfarrkirche, Konservierung und Restaurierung von Wandmalereien (Rest. Claudio Bizzarri)
- 09/2007 Eisenstadt, Bgld., Schloss Esterhazy, Untersuchung der Fassadenfarbigkeit (Architekturbüro Peichl und Partner, ZT GmbH)
- 07/2008 Brand, Vlb., Pfarrkirche, Konservierung und Restaurierung der Wandmalereien (Rest. Claudio Bizzarri)
- Seit 02/2008 Wien, BDA, Restaurierwerkstätten, Inventarisierung und digitale Erschließung der technologischen Sammlung sowie Konservierung eines römischen Wandmalereifragments (Unter der Leitung von Univ.-Prof. Dr. Thomas Danzl bzw. Dipl. Rest. Franka Bindernagel)

12. Oktober 2008