



Studia Jagellonica Lipsiensia

23

DOROTHÉE ANTOS

Das ehemalige Zwettler Hochaltarretabel (1525)

Historischer Kontext – Stilfrage – Werkstatt

Gedruckt mit Unterstützung des Leibniz-Instituts für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO) e.V. in Leipzig. Diese Maßnahme wird mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des vom Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes.

Der Titel ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.sandstein-verlag.de, DOI: 10.25621/sv-gwzo/SJL-23

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 Lizenz (BY-NC). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für nicht kommerzielle Zwecke (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de>).

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Die vorliegende Studie wurde von der Philosophischen Fakultät und dem Fachbereich Theologie der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg als Dissertation angenommen.
Tag der mündlichen Prüfung: 30. Juni 2017

Vorsitzende des Promotionsorgans:
Prof. Dr. Heike Paul

Gutachter*innen:
1. Prof. Dr. Heidrun Stein-Kecks
2. PD Dr. Jirí Fajt PhD
3. Prof. Dr. Christina Strunck

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2022, Sandstein Verlag, Goetheallee 6, 01309 Dresden
Umschlagabbildung: Ausschnitt aus der Apostelzone des Schreins des ehemaligen Zwettler Hochaltarretabels, heute Adamov, Röm.-kath. Pfarrkirche St. Barbara (Foto: Miroslav Zavadil)

Bildredaktion: Sarah Weiselowski, Berlin
Gesamtredaktion: Markus Hörsch, Leipzig/Bamberg
Korrektorat: Sandstein Verlag, Dresden
Einbandgestaltung: Sandstein Verlag, Dresden
Gestaltung, Satz, Reprografie: Sandstein Verlag, Dresden
Druck: FINIDR, s.r.o., Český Těšín

www.sandstein-verlag.de
ISBN 978-3-95498-727-6

23 Das ehemalige Zwettler Hochaltar- retabel (1525)

Historischer Kontext –
Stilfrage – Werkstatt

DOROTHÉE ANTOS

SANDSTEIN

Inhalt

8	Vorwort
11	I Einführung
18	2 Beschreibende Analyse des Retabels
19	2.1 Aufbau und technische Informationen
19	2.2 Restaurierungen
24	2.3 Polychromie
25	2.4 Der Schrein
31	2.5 Rekonstruktion des Retabels nach den Bildquellen
38	3 Forschungsstand
42	4 Stifter und Stiftungsumstände des Hochaltarretabels
43	4.1 Abt Erasmus Leisser (1485–1545)
43	4.1.1 Klostereintritt und Studienjahre an der Universität Wien
44	4.1.2 Die Wahl zum Abt 1512
45	4.1.3 Die Voraussetzungen für die Ausstattungskampagne ab 1512/13
50	4.1.3.1 Das Bernhardiretabel (1500)
53	4.1.3.2 Chorgestühl (1502) und Kreuzaltar (1515)
56	4.1.3.3 Wandmalereien (1513)
57	4.1.3.4 »tabula [...] ad gradu presbiterii posita«: Das zweite Bernhardiretabel (1517/18)
59	4.1.3.5 Eichentruhe (1520) und Familienwappen (ab 1512)
60	4.1.3.6 Das Hochaltarretabel (1525 vollendet)
62	4.1.3.7 Das Sakramentshaus (vermutlich 1526 vollendet)
64	4.1.3.8 Die Kanzel (1556)
65	4.2 Johann IV. von Kuenring-Seefeld (1481–1513) und seine Stiftung zu Ehren der <i>Deipara Assumpta</i> (1509)
70	4.3 Die Kuenringer und Stift Zwettl
70	4.3.1 Zur Frühgeschichte der Familie
72	4.3.2 Die Gründung des Klosters Zwettl 1137 als Hauskloster der Kuenringer
75	4.3.3 Die Kuenringer und Zwettl zu Beginn des Spätmittelalters
76	4.3.4 Die Kuenringer im 15. und 16. Jahrhundert
78	4.3.5 Besitzungen Johanns IV. und das kuenringische Erbe
79	4.3.6 Anknüpfung an die Kuenringer-Stiftung: Der neue Standort Adamov

86	5 Ikonografische Analyse
87	5.1 Besondere Akzente früherer Forschung
87	5.2 Ein mariologisches Programm
89	5.3 Voraussetzungen für einen alternativen Deutungsansatz für das Zwettler Retabel
91	5.3.1 Martin Luthers Haltung zu Ablass, Heiligenverehrung und Bildgebrauch – ein chronologischer Überblick
96	5.3.2 Das Marienverständnis anderer Reformatoren
96	5.3.3 Die Reformation im habsburgischen Österreich
97	5.3.4 Frühe antireformatorische Bilder und »katholische« Bildthemen
104	5.4 Das Zwettler Retabel – ein konfessionsparteiliches Bildprogramm
104	5.4.1 Assumptio Mariae
106	5.4.2 Regina Coeli
110	5.4.3 Maria als Mediatrix
113	5.4.4 Die Mondsichelmadonna und die Bedeutung der Apokalypse im Schrein
116	5.4.5 Maria – Ecclesia triumphans
117	5.4.6 Der Eichenbaum – Monasterium triumphans
118	5.4.7 Gottvater mit der Tiara?
121	5.4.8 Der heilige Hieronymus in der Hohlkehle
121	5.4.8.1 Die Bedeutung des Kirchenvaters für reformatorische und antireformatorische Kräfte
124	5.4.8.2 Ein Identifikationsporträt des Erasmus von Rotterdam
126	5.4.8.3 Der Evangelist Lukas?
127	5.4.8.4 Im Kontext der anderen Hohlkehlenfiguren
128	5.4.9 Regina virgo – ein bildgewordener Marienhymnus
129	5.4.9.1 Die Walnuss
130	5.4.9.2 Beata Dei Genitrix Maria
131	5.4.10 Sakramentshaus und Schmerzensmann
134	5.5 Memoria und Erlösung: Flügel und Gesprenge
136	5.6 Zusammenfassung

146	6 Öffentlichkeit im Kloster
147	6.1 Die Mönche
147	6.2 Die Konversen
148	6.3 Adelige Laien in der Kirche
148	6.3.1 Entwicklung adeliger Grablegen und zugehöriger Stiftungen
150	6.3.2 Totengedächtnisfeier für Johann IV. von Kuenring (1513)
152	6.4 Das Retabel als bildgewordene Lehre des alten Glaubens
152	6.4.1 Bildung einer neuen katholischen Elite
153	6.4.2 Reformatorisch gesinnte Adelsfamilien
155	6.4.3 »betreffend erhaltung alter guter christlicher ordnung und geistlichs wesens«: Landesfürstliche Rekatholisierungsmaßnahmen
156	6.4.4 Erasmus Leisser und Johann Fabri
159	6.4.5 Ein Vergleichsbeispiel: Das Hochaltarretabel der Zisterzienserabtei Heilsbronn
162	6.4.6 Tizians Assunta (1516–1518) als kompositorisches Vorbild?
168	7 Stilfragen
169	7.1 Stilbegriffe in der Forschung
172	7.2 »Donaustil«, »Donauschule«, »expressiver Stil«
173	7.3 Gleichzeitigkeit und Bedeutungsvielfalt von Stilen
176	7.4 Zur Stilgenese des Zwettler Retabels – Funktionen und Bedeutung
176	7.4.1 Spätgotischer Formenschatz versus »welsche Form« – Stil als visuelle Argumentation
184	7.4.2 Stil und Ikonografie
186	7.4.2.1 Die Fassung
188	7.4.2.2 Schnitzkunst im medialen Konzert: Das Zwettler Retabel und die Rezeption der Druckgrafik, vor allem Albrecht Dürers, Leonardos und Mantegnas
201	7.4.2.3 Das Astwerk und die nordalpine Renaissance

214	8 Die für Zwettl tätige Werkstatt
215	8.1 Gestaltungsmerkmale
215	8.1.1 Gestaltungstypen der Gesichtsmodellierung, von Körperteilen und Draperien
218	8.1.2 Die Figuren in der Hohlkehle
219	8.1.3 Fazit
220	8.2 Verwandte Werke – Untersuchungen zur Formfindung der Zwettler Werkstatt
220	8.2.1 Das Zwettler Bernhardiretabel (1500)
225	8.2.2 Das Valentinsretabel in der Eligiuskapelle des Wiener Stephansdoms (um 1507)
226	8.2.3 Das ehemalige Hochaltarretabel der Wallfahrtskirche Mauer (etwa 1509–1518)
228	8.2.3.1 Das Mauerer Retabel und die Zwettler Werkstatt
235	8.2.3.2 Das Mauerer Retabel und Veit Stoß
236	8.2.3.3 Zwei »Meister«?
240	8.2.4 Das Gnadenstuhlrelief aus dem Lesehof der Zisterzienserabtei Gottestal (Säusenstein) in Fels am Wagram (nach 1511)
245	8.2.5 Das Portal der Wiener Salvatorkapelle (1515 oder kurz danach)
249	8.2.6 Der Ölberg der Melker Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt (nach 1515)
256	8.2.7 Das Epitaph des Stefan Wintperger
256	8.2.8 Thronende Muttergottes mit Kind im Liebieghaus, Frankfurt (um 1520/25)
257	8.2.9 Heiligenfiguren in Pilsen und Eggenburg (um 1525)
258	8.2.10 Das einstige Zwettler Sakramentshaus (wohl 1526 vollendet)
262	8.3 Stilistische Tradition und künstlerische Einflüsse
262	8.3.1 Die Wirkung der Werkstatt des Kefermarkter Retabels
266	8.3.2 Die Kriechbaum-Werkstatt?
268	8.4 Die »Zwettler Werkstatt« im historischen Kontext
268	8.4.1 Bildhauer- und Stifterporträts?
269	8.4.2 Die Werkstatt und Erasmus Leissers Netzwerk
271	8.4.3 Die Lokalisierung der Werkstatt

280 9 Schluss

281	10 Anhang
282	10.1 Quellen, allgemein
282	10.2 Quellen, einzeln chronologisch
288	10.3 Literatur und gedruckte Quellen
301	10.4 Übersicht der für diese Arbeit relevanten Zwettler Äbte
302	10.5 Register
314	10.6 Stammbaum der Kuenringer

1 Einführung

Das im Jahre 1525 fertiggestellte Hochaltarretabel des Zisterzienserklosters Zwettl, von dem heute nur noch der Mittelschrein erhalten ist, hat die Retabelforschung von jeher fasziniert, ihr aber auch große Rätsel aufgegeben. Eindrucksvoll sind nicht nur seine Ausmaße mit einer ursprünglichen Höhe von etwa 19 m, sondern auch sein außergewöhnlicher, »expressiver« Stil sowie das bisher nur zum Teil überzeugend geklärte Bildprogramm. Bemerkenswert ist zudem, dass ein qualitativ so anspruchsvolles Monumentalwerk in einer Zeit entstand, in der die Nachfrage nach Retabelaufsätzen im Zuge der reformatorischen Umbrüche bereits stark eingebrochen war.

Obwohl es sich also um einen in vielerlei Hinsicht interessanten Forschungsgegenstand handelt und es auch nicht an Versuchen gefehlt hat, die Ikonografie, den Stil und die Entstehungsumstände zu erhellen, sind noch viele Fragen ungeklärt.

Die vorliegende Arbeit – die erste Monografie über das ehemalige Zwettler Hochaltarretabel – wird nicht alle dieser Fragen restlos klären können. Doch tragen die gewonnenen Erkenntnisse erheblich zum Verständnis für das Retabel selbst, für die mit dem Auftrag verbundenen gesellschaftlichen wie historischen Hintergründe sowie allgemein für die Bedeutung spätmittelalterlicher Schnitzretabel bei.

Ein wesentlicher Teil der Studie basiert auf Quellenarbeit. Dabei eröffnen sowohl bereits bekannte Quellen als auch mit dem Retabel und dessen Stiftern in Zusammenhang stehende unbekannte Archivalien einen ganz neuen Blick auf die bislang kaum näher untersuchten Stiftungsumstände des Werks: So kann neben dem Zwettler Abt Erasmus Leisser ein weiterer Mitstifter des Retabels bestimmt werden. Auch lässt sich mithilfe von Archivalien das personelle Netzwerk Abt Leissers rekonstruieren, das zum einen Einblicke in dessen umfassende Stiftungskampagne und in gesellschaftliche wie politische Hintergründe im Kloster Zwettl erlaubt und zum anderen die Verbindung möglicher weiterer Auftraggeber der Werkstatt des Zwettler Retabels mit dem Abt andeutet.

Abb. 1 Gesamtansicht des Mittelschreins des ehem. Hochaltarretabels der Zisterzienserabteikirche Zwettl. Werkstatt des Zwettler Hochaltars, 1525 vollendet. Linde, H. 650 cm, B. 300 cm. Adamov, Röm.-kath. Pfarrkirche St. Barbara (Foto: Achim Bunz, München)

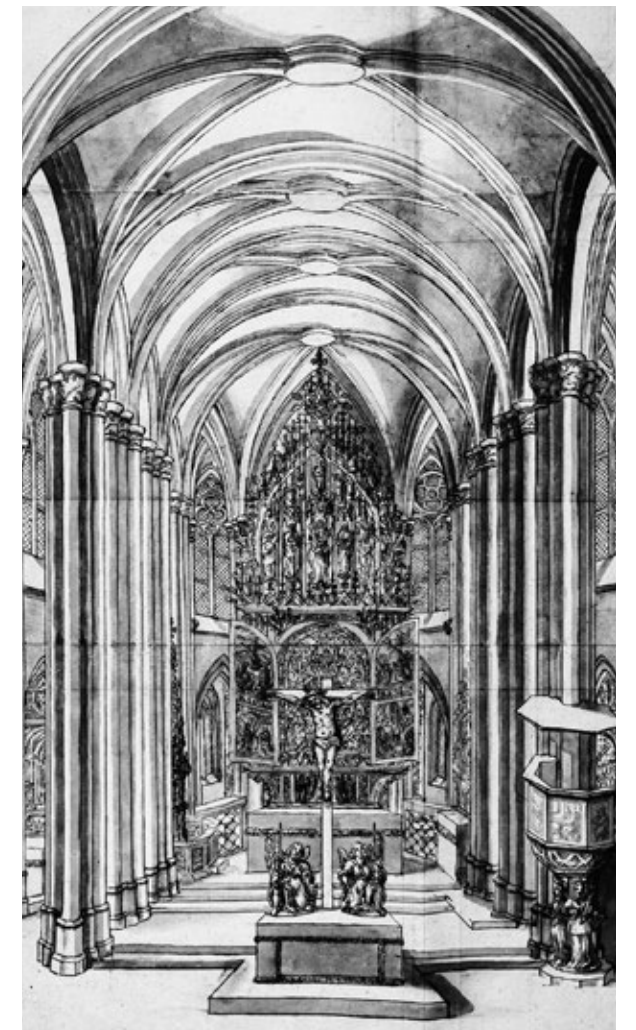


Abb. 2 Zwettl, Gesamtansicht des ehem. Hochaltarretabels im Hochchor der Zisterzienserabteikirche. Unbekannter Künstler, um 1639. Feder, laviert, an mehreren Stellen geknickt; sekundär auf Leinwand kaschiert. H. 53 cm, B. 31,3 cm. Stift Zwettl, Stiftsarchiv, Hs. 3/19 (Foto: Andreas Gamerith, Zwettl, Stiftsarchiv)

Ein weiterer Schwerpunkt der Arbeit liegt auf der ausführlichen Bearbeitung ikonografischer und stilistischer Fragen – Fragen, die bisher den Großteil der Forschung beschäftigten. Weit über eine grundlegende mariologische Betrachtung des Bildprogramms hinausgehend, bietet die ikonografische Analyse einen ganz neuen Interpretationsansatz, der erstmals nahezu alle ikonografischen Elemente – auch den ekstatischen Stil – sinnvoll zu erklären vermag.



Abb. 3 Zwettl, das barocke Hochaltarretabel der Zisterzienserabteikirche. Joseph Matthias Götz (Bildschnitzer), 1732 aufgestellt (Foto: open source/uoein)

Schließlich wird die Werkstatt des anonymen Meisters des Zwettler Retabels erstmals zusammenhängend erforscht. Auf stilkritischer Basis kann ihr ein großes Œuvre zugewiesen werden, das zeitlich bis zum Jahr 1500 zurückreicht. Auch neue, der Zwettler Forschung bislang unbekannte Stücke können den bisherigen Zuschreibungen zur Seite gestellt werden.

»Die altar seint etwas altväterisch und ist das Hauptaltar vor ein par hundert Jahren von zweien Müllern [sic] verfertigt worden, so ein baum repräsentirt, da die Sculptur eine grosse embsigkeit aber kein Judicium weiset, und stehet dieses altar an demjenigen Orth, wo die Aichen gestanden, die am neuen Jahrstag allain gegrünet.«¹

Diese um 1730 zu datierende Äußerung des Barons von Hackenberg über das ehemalige Hochaltarretabel des Zisterzienserklosters Zwettl (Abb. 1, 2) stammt aus einer Zeit, in der die Planungen für ein neues, modernes Hochaltarretabel bereits so weit fortgeschritten waren, dass der seit 1722 von Matthias Steinl erarbeitete Entwurf an den Wiener Marmorierer Balthasar Haggenmüller, den Architekten Joseph Munggenast und den Passauer Bildschnitzer Joseph Matthias Götz übergeben werden konnte. Zwischen 1731 und 1733 lieferte Götz den gesamten Skulpturenbestand (Abb. 3). Laut Abt Stephan Rössler (1878–1923) wurde der spätgotische Retabelaufsatz 1732 endgültig durch das barocke Werk ersetzt, das der Kirche noch heute als Hochaltarretabel dient.²

Dem Zitat sind zwei wesentliche Aspekte zu entnehmen, denen sich die vorliegende Monografie über das ehemalige Zwettler Hochaltarretabel widmet. Der erste Aspekt betrifft die Frage nach der Funktion und der Rolle des außergewöhnlichen Stils. Mit Sicherheit dürfte er die zeitgenössischen Betrachter in ihrer Gesamtwahrnehmung wie in ihrem Verständnis hinsichtlich des ikonografischen Programms stark beeinflusst haben. Noch heute übt er größte Faszination auf sein Publikum aus, wie an den bisweilen fassungslos wirkenden Besuchertrauben der Doppel-Ausstellung *Fantastische Welten – Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500* in Frankfurt am Main und Wien 2014/15³ zu beobachten war, die

Abb. 4 Zwettl, Westfassade der Zisterzienserabteikirche Mariä Himmelfahrt. Matthias Steinl, Joseph Munggenast, Joseph Matthias Götz, 1727 vollendet (Foto: open source/Duke of W4)





Abb. 5 Apostelzone des ehem. Hochaltarretabels der Zisterzienserabteikirche Zettl. Adamov, St. Barbara (Foto: M. Zavadil)



Abb. 6 Detail der Apostelgruppe mit Wolkenband und Mondsichel der Mariendarstellung des ehem. Zettler Hochaltarretabels. Adamov, St. Barbara (Foto: M. Zavadil)



Abb. 7 Marienzone des ehem. Hochaltarretabels der Zisterzienserabteikirche Zettl. Adamov, St. Barbara (Foto: M. Zavadil)



Abb. 8 Maria und Engelsheer, Detail der Marienzone des ehem. Zettler Hochaltarretabels (Foto: M. Zavadil)



Abb. 9 Trinitätszone des ehem. Hochaltarretabels der Zisterzienserabteikirche Zwettl. Adamov, St. Barbara (Foto: M. Zavadil)

sich vor der dort ausgestellten Apostelzone versammelten. 200 Jahre nach seiner Aufstellung im Hochchor (1526) wirkte das Retabel auf den damaligen Betrachter jedoch offenkundig unmodern, »altväterisch«. Der Begriff »*embsigkeit*« dürfte den unruhigen, ausdrucksstarken Stil der Figuren umschreiben. Auch wenn nicht auszuschließen ist, dass jene Äußerung die Planungen für einen barocken Nachfolger nachdrücklich unterstützen sollte, spiegelt sie gewiss den damaligen Zeitgeschmack wider. In den 1720er und 1730er Jahren wurden sowohl die Zwettler Turmfassade (Abb. 4), das Stiftsportal im Abteihof als auch die Bibliothek barockisiert.⁴ Im Zuge dieser Neuausstattung wurde neben etlichen Seitenaltären auch das zentrale liturgische Ausstattungsstück ersetzt.⁵ Wiederum von einem geänderten Zeitgeschmack zeugt die Bewertung des spätgotischen Mittelschreins durch Eduard Freiherr von Sacken im Jahr 1855: Während der qualitativ hoch-

wertigen »*Durchführung und [...] Virtuosität*« höchstes Lob zukommt, entspreche der Schrein in ästhetisch-stilistischer Hinsicht nicht dem allgemeinen »*Schönheitssinn*«.⁶

Der zweite Aspekt macht durch den Hinweis auf die Gründungslegende auf den engen Zusammenhang des Retabels mit dem Kloster Zwettl aufmerksam. Nicht das ikonografische Programm war offenkundig eine Erwähnung wert, sondern der Eichenbaum, das Alleinstellungsmerkmal des Klosters: Der den spätgotischen Mittelschrein rahmende Eichbaum bezieht sich unmittelbar auf die Zwettler Gründungslegende, der zufolge die Muttergottes dem Babenberger Ministerialen Hadmar I. von Kuenring († 1138), dessen Familie zu einem der bedeutendsten österreichischen Ministerialengeschlechter im Mittelalter werden sollte, in einem Traum ein Wunder geweissagt hatte. Als er am darauffolgenden Tag bei einem winterlichen Ritt durch

den Wald eine grünende und zum Kreuz verschränkte Eiche vorfand, ließ er als Reaktion auf das Wunderzeichen den Chor des Zisterzienserklosters errichten, nämlich »*an demjenigen Orth, wo die Aichen gestanden, die am neuen Jahrstag allain gegrünnet*«. Auch im barocken Retabelaufsatz wurde der Baum als identitätsstiftendes Merkmal dargestellt.⁷

Nicht allein seine Monumentalität macht das Retabel noch heute zu einem der bedeutendsten und beeindruckendsten Werke spätgotischer Schnitzkunst. Als besonders außergewöhnlich gelten sein ekstatischer Stil und die handwerkliche Qualität der Skulpturen. Die markanten Figuren bestechen durch ihre drastische Mimik und extreme Gestik auf eine geradezu übertriebene Art und Weise. Im Gewirr von jubilierenden und singenden Engeln, exaltierten Aposteln, wulstigen Wolkenformationen und virtuos geschnitzten, wie von einem Wirbelsturm erfassten Gewandpartien ist es zunächst schwer, Haupt- und Nebenprotagonisten voneinander zu unterscheiden. Nahezu alle Bereiche des Schreinkastens sind mit Figuren und anderen Elementen gefüllt. Der immensen Größe und expressiven Ausdrucksform vergleichbar und teilweise stilverwandt sind lediglich die Retabel von Mauer bei Melk (um 1509–um 1518, Abb. 123) und Breisach (1523–1526, Abb. 117). Daneben existieren nur wenige Bildwerke, die die genannten Charakteristika in ähnlicher Dichte aufweisen.⁸

Von dem 1525 vollendeten spätgotischen Zwettler Hochaltarretabel – in der frühbarocken Klosterchronik, den *Annales Austrio-Claravallenses*, wird um 1639 Abt Erasmus Leisser (amt. 1512–1545) als Auftraggeber genannt⁹ – ist heute lediglich der 6,5 m hohe rundbogige Mittelschrein erhalten, der sich seit 1857 in der St.-Barbara-Kirche der mährischen Kleinstadt Adamov (Adamsthal) bei Brünn befindet.¹⁰ Die Szenen mit dem Tod Mariens, ihrer Auffahrt in den Himmel und ihrer Krönung zur Himmelskönigin (Abb. 5–9) sind in drei horizontalen Zonen angeordnet. Das knapp bis unter das Gewölbe reichende Gesprenge, die beiden Flügel sowie die Predella gelten seit dem Abbruch des Retabels und der Errichtung des barocken Nachfolgers als verloren.¹¹

Anmerkungen

- 1 RÖSSLER 1892, 4. – Zwettl, Stiftsarchiv, Hs. 126, Angabe bei DWORSCHAK 1944, 391.
- 2 RÖSSLER 1892, 4. – SEIBERL 1936, 106. – KUBES/RÖSSL 1979, 71, 89. – GAMERITH 2015.
- 3 Ausst.-Kat. Frankfurt/Wien 2014/15.
- 4 KUBES/RÖSSL 1979, 84 f., 90.
- 5 KUBES/RÖSSL 1979, 89.
- 6 SACKEN 1855, 60.
- 7 ZIEGLER 2008, 17, 20.
- 8 An dieser Stelle seien insbesondere ein kleinformatiges Verkündigungsrelief im Belvedere (um 1515), zwei Engel aus der Bollert-Sammlung im Bayerischen Nationalmuseum in München und die Beweinungsgruppe im Kunsthistorischen Museum in Wien (um 1515) genannt. Zu den Bollert-Engeln WENIGER 2005, 200–205. – SCHULTES 2008, 91.
- 9 LINCK 1725, 363, 386.
- 10 SEVERINOVÁ/SEVERIN 2008, 37. – Zur Größe KAHSNITZ 2005, 370.
- 11 Nach SACKEN 1855, 60, wurden die Retabelteile in der Allerheiligenkapelle aufgestellt. – RÖSSLER 1892, 4, geht davon aus, dass die übrigen Retabelteile verbrannt sind. – Nach HOMOLKA 2008, 126, wurde das Gesprenge bei einem Brand im Jahr 1702 vernichtet.

Forschungsstand

Als grundlegende Quelle zum Auftraggeber, zum Zeitraum der Fertigung sowie zur Aufstellung des Retabels diente der Forschung von jeher die Klosterchronik der *Annales Austrio-Claravallenses*, zusammengestellt gegen 1639 durch den späteren Zwettler Abt Johann Bernhard Linck (amt. 1646–1671).¹ Seinerzeit amtierte er noch als Subprior und Novizenmeister und war von Abt Martin II. Günter (amt. 1625–1638) mit der Abfassung der Klosterchronik beauftragt worden.² Erst 1723 bis 1725 wurde das Werk auf Veranlassung des Abtes Melchior Zaunagg (amt. 1706–1747) gedruckt. Es wird sich im Folgenden zeigen, dass darin weit mehr Informationen zum Retabel, zu seinen Stiftern, ihren personellen Netzwerken und den Stiftungshintergründen enthalten sind, als bisher erkannt wurde. Dafür wurden in der vorliegenden Arbeit neben der gedruckten Version auch erstmals ausführlich die handschriftlichen Fassungen Lincks herangezogen, aus denen vermutlich der Zwettler Historiograf Johann von Frast schöpfte. Es existieren heute vier handschriftliche Exemplare der Klosterchronik im Archiv des Stifts Zwettl (Hs. 3/19, 3/20, 3/21, 3/22), die mit großer Wahrscheinlichkeit Vorarbeiten für die lateinische Druckfassung darstellen, aber nicht vollkommen deckungsgleich mit der lateinischen Ausgabe sind. Vereinzelt enthalten sie wertvolle Details, die keinen Eingang in die Druckfassung fanden; andererseits fallen einige Beschreibungen weniger ausführlich aus. Viele der in der lateinischen Chronik genannten Namen werden nicht aufgeführt. So bleibt der Kistler Andreas Morgenstern in den Handschriften unerwähnt. Im Folgenden beziehe ich mich auf drei inhaltlich größtenteils miteinander übereinstimmende Versionen (Hs. 3/19, 3/21 und 3/22).³ Eine Transkription der Passagen zwischen 1505 und 1526 findet sich im Anhang.

Erstmals wurde das Retabel durch den Bericht Eduard von Sackens über »den in der Kirche zu Augustin neu aufgestellten Schnitzaltar aus dem Stift Zwettl« von 1855 einer breiteren Öffentlichkeit vorgestellt. Das 1852 an Graf Samuel Festetics und später nach Wien verkaufte Retabelkorpus wurde 1853 einer Restaurierung durch Georg Plach unterzogen und fand ein Jahr später für kurze Zeit Aufstellung in der dortigen Augustinerkirche. Aus finanziellen Nöten hatte sich der damalige Abt Augustin Steiniger (amt. 1847–1875) gezwungen gesehen, es der Zentralen Denkmalskommission zu überlassen,

die sich erfolglos um den Rückkauf des Werks bemühte, bevor es durch Alois II. Fürsten von Liechtenstein nach Adamov verbracht wurde. Sackens detaillierte Beschreibung gibt Aufschluss über den damaligen Zustand des Schreins. Der Verfasser führte zudem die erwähnten *Annales Austrio-Claravallenses* in die Erforschung des Retabels ein, aus denen er einige wesentliche Informationen zu den Stiftungshintergründen schöpfte.⁴

In den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts verfasste der Zwettler Abt Stephan Rössler zwei Schriften zum Kloster und seiner Einrichtung, in denen das Retabel als Teil der vorwiegend spätgotischen Ausstattung des Hochchors Erwähnung fand. Sein Engagement für das Kloster war neben den Schriften auch von dem gescheiterten Versuch gekennzeichnet, im Jahr 1891 den in Adamov aufgestellten Mittelschrein wieder in den Besitz des Stifts zu bringen.⁵

Eingang in die breite kunsthistorische Forschung fand das Retabel mit Adolf Feulners (1926) und Wilhelm Pinders (1929) Überblickswerken zur deutschen Plastik des Spätmittelalters und der Neuzeit, die sich jeweils in aller Kürze vor allem der stilistischen Einordnung des Werks widmeten.⁶

Die erste, nur 46 Seiten umfassende monografische Abhandlung über das Retabel stammt aus dem Jahr 1936 und wurde in tschechischer Sprache verfasst.⁷ Die Beiträge Herbert Seiberls von 1936 und 1944 gehören zu den ersten ausführlicheren wissenschaftlichen Abhandlungen über das Retabel. In seinem ersten Beitrag beschäftigte er sich neben einer eingehenden Beschreibung und ikonografischen Abhandlung insbesondere mit der Einordnung des Werks in einen Wiener Kunstkreis, in dem vor allem das Kefermarkter Retabel als stilistischer Vorgänger bestimmt wird. Des Weiteren werden darin bereits dem Retabel stilistisch nahestehende Werke genannt, wie etwa das Retabel in Mauer bei Melk (Abb. 123) oder dasjenige von Altmünster (vollendet 1518, Abb. 164). Der zweite Aufsatz geht über die allgemeine stilistische Einordnung hinaus und behandelt konkrete Zuschreibungsfragen an den Zwettler Meister. Darin werden erstmals der steinerne Ölberg der Pfarrkirche in Melk (Abb. 187) sowie das ebenfalls steinerne Weltgerichtsrelief am Wiener Stephansdom genannt.⁸

Die Frage nach Entstehung und Hintergründen des ausdrucksstarken Stils streifte Karl Oettinger 1939, indem er das Zwettler wie auch das Mauerer Retabel in

den Kontext der kultur- und gesellschaftshistorischen Umwälzungen der Reformation stellte.⁹

Mit seinem Buch über die *Kunstdenkmäler des Zisterzienserklosters Zwettl* lieferte Paul Buberl 1940 das wichtigste Überblickswerk zum Kloster und seiner Ausstattung, auf das nachfolgende Forschungen im Wesentlichen rekurrierten.¹⁰

Die gleiche Publikation, in der 1944 Seiberls Artikel zum *Melker Ölberg und Weltgericht am Stephansdom in Wien* erschien, enthält Fritz Dworschaks Exkurs über *Spätgotische Altäre in der Ostmark*. Sein Versuch, die Bedeutung des Puttos mit der Walnuss im Wolkengeflecht der auffahrenden Maria zu klären, indem er darin einen Hinweis auf den Namen des Hauptschnitzers – Martin Kriechbaum oder Hans Nussbaum – vermutete, fand in der Literatur zu Recht kaum Beachtung.¹¹

In seinem bis heute viel rezipierten Werk über *Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan* ordnete Karl Oettinger 1951 das Zwettler Retabel in den künstlerischen Umkreis Wiens zu Beginn des 16. Jahrhunderts ein, wodurch es weitreichende Bekanntheit erlangte. Neben einigen stilkritischen Ergänzungen widmete er sich hauptsächlich ikonografischen Deutungen, die in der nachfolgenden Literatur größtenteils übernommen wurden. Die im Anhang zitierten Quellenabschnitte aus der Klosterchronik bildeten die Grundlage für weitere Forschungen.¹²

In darauffolgenden Überblicks- und Katalogbeiträgen vornehmlich der 1960er Jahre wurde das ehemalige Zwettler Hochaltarretabel der sogenannten Donauschule zugeordnet, ohne jedoch näher auf das Retabel einzugehen.¹³

Die erste »Monografie« in deutscher und tschechischer Sprache war 1974 eine vier Seiten umfassende Schrift Ivo Hlobils.¹⁴ Immerhin gab er darin einige nicht unwichtige ikonografische Hinweise.

Mit dem 1979 von Karl Kubes und Joachim Rössl herausgegebenen Band über das *Stift Zwettl und seine Kunstschatze*, der in weiten Teilen auf Buberls Werk von 1940 beruht, wurde der Grundstein für eine intensivere Beschäftigung mit den historischen Entwicklungen des Stifts und seiner künstlerischen Ausstattung gelegt. Die gleichermaßen kunsthistorische wie historische Auseinandersetzung basiert auf grundlegender Quellenarbeit.¹⁵

Selbstverständlich fand das Retabel in diversen Überblickswerken zu mittelalterlichen Schnitzaltären Beachtung, so etwa 1978 (in zweiter Auflage) bei Herbert Schindler, dem es vornehmlich um die Einordnung des Retabels als »Schlussakkord« des »expressiven« Stils ging.¹⁶ Michael Baxandall verwies 1980 nur an wenigen Stellen auf das Zwettler Retabel, dessen Bildhauer er der sogenannten »dritten Generation« zuweist, deren »aufgewühlt-schnörkelreiche[r]« Stil ihr Erkennungsmerkmal darstelle.¹⁷ Demgegenüber muss der Schnitzaltäre-Band von Rainer Kahsnitz aus dem Jahr 2005 hervorgehoben werden. Durch die hervorragenden Abbildungen von Achim Bunz wurde das Retabel erst so richtig ins kunsthistorische Bewusstsein gehoben. Die übersichtliche Gliederung aller bedeutenden Fakten und die knappe Zusammenfassung der bisherigen Forschungsergebnisse vereinfachen den direkten Vergleich mit anderen im Band behandelten Werken.¹⁸

Den umfassendsten Forschungsbeitrag leistete 2008 der zweisprachige Tagungsband des Symposiums vom Juni 2007 auf Schloss Mikulov (Nikolsburg, Tschechien), für das eine grundlegende Restaurierung des Retabels in den Jahren 2006/07 den Anlass bot.¹⁹ Besonders in restauratorischer Hinsicht leistet der Band Grundlagenarbeit, ergänzte ansonsten in den Beiträgen einige bisherige Annahmen der Forschung und förderte vereinzelt interessante Aspekte zutage.

Anmerkungen

- 1 RÖSSLER 1891/I, 166. – BUBERL 1940, 5. – Ausst.-Kat. Zwettl 1981, 352, Kat.-Nr. 384.
- 2 RÖSSLER 1891/I, 159. – KUBES/RÖSSL 1979, 72 f.
- 3 An manchen Stellen fehlen Satzteile, was auf Ungenauigkeiten beim Abschreiben zurückzuführen sein dürfte. Indem drei handschriftliche Fassungen herangezogen wurden, konnten Fehler oder Auslassungen korrigiert bzw. ergänzt werden.
- 4 SACKEN 1855, 59 f. – Zu Ver- und Ankauf des Mittelschreins SEVERINOVÁ/SEVERIN 2008, 37. – SEIBERL 1936, 106.
- 5 Aus dieser Zeit datiert eine Fotografie, die der Adamover Pfarrer Jan Straka an das Stift schickte. – RÖSSLER 1892, 2–4. – RÖSSLER 1893, 10. – SEVERINOVÁ/SEVERIN 2008, 31. – ZIEGLER 2008, 31.
- 6 FEULNER 1926, 12–15, 38 f., 59. – PINDER 1929, II, 479.
- 7 ROZMAHEL 1936. Aus sprachlichen Gründen konnte sie in dieser Arbeit nicht rezipiert werden. Doch selbst im zweisprachigen Aufsatzband der Tagung 2007 (FABIÁNOVÁ/VÁCHA 2008) wird nur an wenigen Stellen auf den damaligen Adamover Pfarrer und Autor Jakub Rozmahel rekurriert.
- 8 SEIBERL 1936, 105–130. – SEIBERL 1944, 218–230.
- 9 OETTINGER 1939, 16 f., 22.
- 10 BUBERL 1940.
- 11 DWORSCHAK 1944.
- 12 OETTINGER 1951, 64–72, 113 f.
- 13 DWORSCHAK 1965/I. – DWORSCHAK 1965/II, 93. – LEGNER 1965. – LEGNER 1967.
- 14 HLOBIL 1974.
- 15 Zum Retabel KUBES/RÖSSL 1979, 70 f.
- 16 SCHINDLER 1978, 70, 74, 79, 82, 215–223 (wörtliches Zitat: »dramatische[r] Akkord des Schlusses« S. 79).
- 17 BAXANDALL 1984, 33 f., 368 (Zitate S. 33).
- 18 KAHSNITZ 2005, 364–370.
- 19 FABIÁNOVÁ/VÁCHA 2008.

Ikonografische Analyse

5.1 Besondere Akzente früherer Forschung

Die Forschung schenkte dem Bildprogramm des Zwettler Retabels meist besondere Beachtung, nicht zuletzt deshalb, weil dieses Werk aufgrund seines ekstatischen Stils, seiner Monumentalität und der Dichte der Figuren eines der ungewöhnlichsten Beispiele seiner Gattung darstellt. Der ästhetisch-stilistische Eindruck verunklärte jedoch häufig die ikonografische Interpretation. Zu Unrecht attestierte man dem Retabel einen ausgesprochen rätselhaften Charakter,¹ vor allem wenn es um die Interpretation von Einzelementen ging. Anzusprechen wären hier die von einem Putto präsentierte Walnuss (Abb. 23), eine Büste mit Perlenhaube (Abb. 24),² die in der Wolkenbank unter Maria erscheint, die Hohlkehlenfigur mit rotem Birett (Abb. 37), die Mondsichel (Abb. 6) sowie jüngst auch die Inschrift des auf der Tumba liegenden, aufgeschlagenen Buches (Abb. 16). Insbesondere die Nuss und die Büste gaben bei Fragen zum Künstler und der Werkstatt Anlass zu wilden Spekulationen. In frühen Abhandlungen stand eine grundlegende Analyse der mariologischen Ikonografie im Vordergrund. So bemerkte Herbert Seiberl 1936 lediglich am Rande, dass sowohl die Bedeutung der Nuss als auch des Mannes mit der Perlenhaube noch nicht zufriedenstellend geklärt seien.³ Dworschak wollte 1944 die Nuss wenig überzeugend als Hinweis auf den Künstler – seines Erachtens Hans Nussbaum aus Bamberg, der sich in der Büste selbst verewigt haben sollte – verstanden wissen, was jedoch in der Forschung zu Recht kaum Beachtung gefunden hat.⁴

Mit Karl Oettinger 1951 setzte sich weitgehend die Ansicht durch,⁵ dass das Bildprogramm eine humanistische wie auch rätselhaft-volkstümliche Prägung besäße, die bis heute noch vereinzelt das Meinungsbild bestimmt. Hier war von einer »Zauberwelt« die Rede, der »auch die Puttengnomen an[gehören], die um die Dreifaltigkeit ihr Wesen treiben [...] und die] aber wieder in spukhafte Waldgeister mit zum Teil abnormen Fratzen verwandelt [werden]«. ⁶ Auch die Gewänder schienen »durch Hexenkunst gegen die Schwere [anzutanzeln]«. ⁷ Sinnfällig wird die Annahme, der ästhetische Eindruck habe die ikonografische Analyse größtenteils beeinflusst, wenn Oettinger die Identität des Puttos mit der Walnuss kryptisch mithilfe einer Sage entschlüsseln will: Bei dem Putto handele es sich um eine »in der österreichischen Volkssage mehrfach überlieferte Gestalt, die alle Fragen be-

antwortet bis auf eine, warum das Kreuz in der Nuß sei«. Sie »ist Symbol des Wissens von der Welt und die Nuß selbst das Welträtsel, um das sich alles Fragen und Forschen umsonst bemüht.«⁸ Erasmus Leisser sei als Bakkalaureus der Wiener Universität mit diesen Volkssagen sowie mit der »humanistischen Naturpoesie«⁹ in Berührung gekommen; für das Waldhafte und Verzauberte des Stils zeichne dagegen der Künstler verantwortlich.¹⁰ An entsprechender Stelle wird der Bedeutung dieser Motive nachgegangen. Es sei vorausgeschickt, dass sie größtenteils durch den ikonografisch-theologischen Kontext zu erklären sind und sich nahtlos in das mariologische Programm einfügen.

5.2 Ein mariologisches Programm

Die Wahl des Hauptthemas des Zwettler Retabels erklärt sich in erster Linie aus dem Patrozinium der Aufnahme Marias in den Himmel (Assumptio Mariae). Alle zisterziensischen Gründungen waren Maria, der Königin des Himmels und der Erde, geweiht; dies wurde in den Ordensstatuten von 1134 verbindlich festgelegt.¹¹

Die im Zwettler Schrein dargestellten Szenen des Todes und der Auffahrt Mariens gehen nicht auf kanonische Evangelientexte, sondern auf die Apokryphen zurück. Die populärste Sammlung der durch patristische Legendenbildungen entstandenen Marienepisoden stellt die *Legenda Aurea* des Jakobus de Voragine (um 1262–1272)¹² dar, die als sogenannte Transitus-Texte (*de transitu beatae Mariae virginis* oder *de dormitione*) zusammengefasst wurden und seit dem ausgehenden 13. Jahrhundert starke Verbreitung erfuhren.¹³ Daneben war vor allem im lateinischen Sprachraum der frühchristliche Text über den *Heimgang der seligen Maria* des Pseudo-Melitos bekannt, der sich in manchen Teilen von der *Legenda Aurea* unterscheidet, so vor allem darin, dass er nicht die Krönung Mariens enthält.¹⁴ In der *Goldenen Legende* wird mit Verweis auf das Hohelied 4,8 auf die Krönung Bezug genommen, wenn Christus die Seele seiner Mutter mit den Worten »Komme vom Libanon meine Braut, komme vom Libanon, komm zu mir, daß du gekrönt werdest«¹⁵ in den Himmel begleitet.¹⁶ Das Zwettler Bildprogramm nimmt Motive und Themen beider Texte auf und steht kompositorisch der mittelalterlichen Bildtradition nahe, die üblicherweise den Abschied der um die Tumba versammelten Apostel von der



Abb. 74 Marienkrönung. Krakau, Marienkirche, Hochaltarretabel, Gesprenge. Veit Stoß, 1477ff. (Foto: open source/H. A. Rosbach)



Abb. 75 Aufnahme Marias in den Himmel. Krakau, Marienkirche, Hochaltarretabel, Schrein. Veit Stoß, 1477 ff. (Foto: open source/T. Thaler)

darüber schwebenden, meist von Engeln oder Gottvater bzw. der Trinität gekrönten Assumpta zeigt. In Zwettl gehen nicht nur die leibliche und seelische Aufnahme der Muttergottes im Beisein der Apostel als Zeugen dieses wunderhaften Ereignisses auf die Apokryphen zurück.¹⁷ Die Erzengel Gabriel heraldisch rechts (Abb. 25) und Michael heraldisch links (Abb. 26) flankieren nicht zufällig Marias Engelsheer; sie lassen sich konkret auf den frühchristlichen Melitos-Text beziehen. Beiden Erzengeln als »Hüter[n] des Paradieses und Fürst[en] des hebräischen Volkes« übergab Christus »die Seele seiner hochheiligen Mutter Maria«.¹⁸ Michael fungiert bei Marias leiblicher Aufnahme in den Himmel als Begleiter;¹⁹ Gabriel tritt zudem als Palmzweig tragender Verkünder von Marias Tod zu Beginn der Erzählung auf: »[D]a erschien ihr ein Engel in strahlendem Lichte, begrüßte sie und sprach: Ich grüße dich, vom Herrn Gebenedeite [...]; siehe ich bringe dir einen Palmzweig aus Gottes Paradies; lasse ihn vor deinem Sarge hertragen, wenn du in drei Tagen in deinem Leibe in den Himmel entrückt sein wirst.«²⁰

Höchstwahrscheinlich war dem Zwettler Gabriel ein Palmzweig beigegeben. Aber auch der nach oben blickende Jüngling Johannes muss in den Fingern seiner linken Hand eben jenen Palmzweig gehalten haben (Abb. 15),²¹ den Maria zuvor von Gabriel erhalten hatte und anschließend Johannes in einem Zwiegespräch anvertraute: »[D]ort zeigte sie ihm die für ihr Begräbnis bestimmten Gewänder und den leuchtenden Palmzweig, den sie vom Engel empfangen hatte, und riet ihm, er solle diesen Zweig vor ihrem Sarge tragen lassen, bis man sie an ihre Grabstätte gebracht hätte.«²²

Ebenfalls auf die Überlieferung des Pseudo-Melitos geht die Beschreibung der »große[n] Schar von Engeln«, die »Lobgesänge [sangen] und den Herrn [priesen]«,²³ zurück. Als nahezu wortwörtliche Umsetzung darf die Darstellung der leiblichen Aufnahme Mariens, die von der seelischen Aufnahme zeitlich getrennt wird, gelten:

»Und siehe, da geschah ein weiteres Wunder. Denn ein großer Wolkenkranz erschien über dem Sarge, dem großen Ringe gleich, der den Glanz des Mondes zu umgeben pflegt. Und die himmlischen Heerscharen waren in den Wolken und sangen Hymnen, und die Erde hallte wider von den Klängen einer köstlichen Harmonie.«²⁴

Die Wolken, die den auffahrenden Leib der Muttergottes einrahmen und die von jublierenden und singenden Engeln bevölkert werden, wirken wie Abbilder der »Klänge einer köstlichen Harmonie«. Als eine der ersten

skulptierten Umsetzungen der *assumptio animae et corporis* gilt das Krakauer Marienretabel von Veit Stoß (1477–1489, Abb. 74, 75).²⁵

5.3 Voraussetzungen für einen alternativen Deutungsansatz für das Zwettler Retabel

Es ist deutlich geworden, dass das Zwettler Hochaltarretabel zunächst ein konventionelles mariologisches Bildprogramm gemäß den apokryphen Überlieferungen aufweist. Dennoch bleibt der Betrachter in Hinsicht auf die bereits zum Teil angesprochenen Einzelemente – die Walnuss, die Mondsichel und das Buch in der Mitte, die Hohlkehlenfigur, die von den Engeln gehaltenen großen Spruchbänder wie auch den Eichenbaum – mitunter ratlos zurück. Bisher ließen sie sich nur in Ansätzen erklären. So wurde die Mondsichel zwar zu Recht als bildtraditioneller Hinweis auf die Darstellung Mariens als Apokalyptisches Weib erwähnt, jedoch wurde der engere Zusammenhang des Schreinsbilds mit Apokalypse 12,1 nicht erkannt. Die Identifizierung des Hohlkehlenheiligen mit rotem Birett konnte ebenso wenig zufriedenstellend geklärt werden wie etwa die Bedeutung der Walnuss. Mit der folgenden These und der ihr zugrunde liegenden Analyse soll neben der allgemeinen Interpretation ein weiterer Deutungsansatz des ikonografischen Programms des ehemaligen Zwettler Hochaltarretabels vorgestellt werden, der sowohl die schwer identifizierbaren und einzuordnenden ikonografischen Elemente als auch die Ausprägung des »expressiven« Stils schlüssig erklären kann.

Mit der ikonografischen Untersuchung untrennbar verbunden ist nämlich die Frage nach dem kirchenpolitischen und historischen Kontext und nach den Intentionen des Konzeptors Erasmus Leisser, das heißt hinsichtlich der Funktionen des Schnitzretabels und seiner Gestaltung. Wird man zunächst vom Gesamteindruck überfordert, wird bei näherer Betrachtung die dichte Überlagerung mehrerer mariologischer Themen augenscheinlich, die für mittelalterliche Bilder und Bildwerke zwar nicht grundsätzlich eine Seltenheit ist, die jedoch gemessen an ihrer Betonung und ihrer Summe im Zwettler Retabel eine große Besonderheit darstellt. Überhaupt muss erstaunen, dass mitten in den ersten Jahren der »konfessionellen« Debatte ein Schnitzretabel dieses Ausmaßes in Auftrag gegeben wurde. Kam dem

überbordenden mariologischen Programm eine besondere Funktion zu? Weshalb wurde auf einen derart ausdrucksstarken Stil zurückgegriffen? Bislang wurden diese Fragen nur unter allgemeinen Gesichtspunkten angesprochen, nämlich in Bezug auf das Patrozinium, auf den allgemeinen Zeitstil der sogenannten Donauschule, in Bezug auf den Stil als Ausdruck einer Umbruchszeit, wie auch in Bezug auf die Tradition der großen Schnitzaltäre.²⁶

Meiner Erörterung liegt die These zugrunde, dass das Retabelprogramm eine Reaktion auf die lutherischen Neuerungen darstellt. Diese wird sowohl ikonografisch als auch durch die quellenmäßig belegbare Beteiligung Erasmus Leissers an Rekatholisierungsmaßnahmen des österreichischen Erzherzogs begründet. Dabei sei nachdrücklich auf die Problematik bei der Unterscheidung von traditionellen altgläubigen Programmen und den subsidiär als »gegenreformatorisch« oder »konfessionsparteilich« zu bezeichnenden Bildprogrammen hingewiesen: Handelt es sich »lediglich« um ein rein traditionelles oder schon um ein auf Martin Luthers Neuerungen reagierendes Programm? Mutet das Retabel nicht allein vor dem Hintergrund der erbitterten Auseinandersetzungen um Bilder, um deren Kult und schließlich um die Existenz der alten Kirche bereits wie eine bewusste Gegenreaktion an? Lässt sich das mariologische Programm von den kirchenpolitischen und frömmigkeitsgeschichtlichen Umwälzungen trennen? Diesen Fragen muss mit Bedacht nachgegangen werden; allein aufgrund einer allgemein »apokalyptischen« Gemengelage, zu der neben der Reformation unter anderem auch die Türkenbedrohung vor Wien gehörte, lassen sie sich nicht schlüssig beantworten. Dass eine derart monumentale und stilistisch wie handwerklich beeindruckende Stiftung wie das Zwettler Retabel – unter anderem – eine ausgesprochen emotionale Ansprache der Betrachter zum Ziel gehabt haben muss, ist kaum zu bezweifeln. Auf den Stil wird im Kapitel 6 einzugehen sein.

Bevor das ikonografische Programm auf eine »anti-reformatorische« Bildstrategie hin untersucht wird, müssen die historischen und kirchenpolitischen Hintergründe zumindest in groben Zügen beleuchtet werden. Die dichte Aufeinanderfolge der umstürzenden reformatorischen Vorgänge und ihre rasche Verbreitung und Rezeption lassen erahnen, dass auch Erasmus Leisser, das Kloster Zwettl und damit letztlich das dortige Retabel von ihren Auswirkungen nicht unberührt blie-

ben. Dass die Marienikonografie dabei in erster Linie stark in der Tradition vorausgehender (Zisterzienser-) Retabel und des zisterziensischen Marienverständnisses steht, schließt die These nicht aus. Die fast schon apodiktische Inszenierung der alten Glaubenswahrheiten im Schrein ist es, die vor diesem Hintergrund Zweifel an einer ausschließlich traditionellen Bildfunktion aufkommen lässt. Das Hochaltarretabel diene selbstverständlich wie üblich der Verehrung der Patronin und der Veranschaulichung der feierlichen Messliturgie, ebenso wie es memoriale Funktion besaß.

Eine weitere Funktion von Retabeln und zugehörigen Messstiftungen, welche die finanzielle Versorgung von Priestern in Form von Pfründen garantierten, war die Verpflichtung der Konventualen zu immerwährenden Memorialdiensten für den oder die Stifter. Mit der mittelalterlichen Stiftungspraxis gingen das fest im Glauben verwurzelte Verständnis von der Heilswirkung von Bildern sowie die Überzeugung von der Werkgerechtigkeit einher, die dem Stifter die Sicherung seines Seelenheils ermöglichte. Dass das Retabel in dieser Tradition steht, wird insbesondere an der Flügel- und Gesprenge-Ikonografie deutlich, welche die Erlösungshoffnung vor Augen führt, in deren Rahmen Maria die prominenteste Mittlerin war.²⁷

Für die hier formulierte Hypothese ist die Datierung des Retabels von großer Bedeutung, worauf bereits im vorausgegangenen Kapitel hingewiesen wurde. Hauptgrund für den Umstand, dass das Retabel bislang kaum mit den reformatorischen Umbrüchen in näheren Zusammenhang gebracht wurde, ist die irrige Annahme, das Retabel sei im Jahr 1516 begonnen und somit noch vor Luthers Thesenanschlag konzipiert worden. Der Fertigungszeitraum kann jedoch quellenmäßig nicht näher bestimmt werden. Aufgrund von Beobachtungen, die eine unmittelbare Reaktion auf die Reformation erkennbar werden lassen, ist allerdings von einem Beginn der Arbeiten nach 1518 auszugehen. Die Einschätzung der Fertigungsdauer eines solch großen Altaraufsatzes erweist sich aufgrund der lückenhaften Quellenlage als sehr schwierig. Sicherlich war sie von der Größe der Werkstatt abhängig, aber auch Bezahlung und Werkstattorganisation oder äußere Umstände, die eine Unterbrechung veranlassten, konnten den Herstellungszeitraum beeinflussen.²⁸

5.3.1 Martin Luthers Haltung zu Ablass, Heiligenverehrung und Bildgebrauch – ein chronologischer Überblick

Zunächst scheint es wichtig, die zeitlich dichte Aufeinanderfolge der Ereignisse um Martin Luthers »Aufbruch in die Reformation« zu rekapitulieren, um aufzuzeigen, dass eine Reaktion darauf schon in einem vergleichsweise frühen Werk wie dem Zwettler Retabel zumindest nicht auszuschließen ist. Der Reformtheologe verurteilte in seinen 95 Thesen vom Oktober 1517 bekanntlich die päpstliche Ablasspraxis und den damit verbundenen Glauben an die Verdienstlichkeit von guten Werken und speziell Kunstwerken aufs Schärfste. Bereits im Frühjahr des darauffolgenden Jahres waren seine Thesen an die Öffentlichkeit gedrungen, sodass sie zu einem heiß diskutierten Anliegen wurden. Bis 1519 wurden allein 45 seiner Schriften massenhaft vervielfältigt.²⁹ Die Sicht auf die altkirchliche Frömmigkeitspraxis und damit auch auf Kunststiftungen in ihrem traditionellen Gebrauch veränderte sich rasch. Auch wenn in diesen frühen Jahren eine Spaltung in zwei Konfessionen noch längst nicht »ausbuchstabiert« war, verbreiteten sich Luthers radikale Ansichten wie ein Lauffeuer. Seine Kritik beschränkte sich nicht bloß auf die Ablasspraxis, an der sich das Kirchenoberhaupt bereichert hatte. Zugleich lehnte er Gebetsübungen mit und vor Bildern und Bildwerken sowie den damit zusammenhängenden Glauben an deren Heilsnotwendigkeit ab.³⁰ Gerade die Debatten um Funktion und Berechtigung der Verehrung von Heiligen und ihrer Anrufung als Mittler, die zugunsten einer rein auf der Heiligen Schrift beruhenden Lehre und Liturgie (*sola scriptura*) abzutun seien, dürften an monastischen Vertretern nicht vorübergegangen sein. Den offiziellen Bruch mit der alten Kirche vollzog Luther mit seinen 1520 publizierten Schriften *An den christlichen Adel deutscher Nation* und *Von der Freiheit eines Christenmenschen*. Einen entscheidenden Beitrag zur tiefgreifenden Verunsicherung der monastischen Welt, die in eine langanhaltende Identitätskrise mündete, leistete Luthers Schrift *De votis monasticis iudicium* (*Urteil über das Mönchsgelübde*) von 1521, der ein Widmungsbrief an seinen Vater vorangestellt war (Abb. 76). Seiner persönlichen Abrechnung mit dem Mönchsgelübde lag eine fundamentale Kritik an der mönchischen Lebensform und damit den monastischen Institutionen zugrunde, die umso glaubhafter schien, da sie aus Sicht eines ehemals Zugehörigen formuliert wurde. Diese neue theologische Gedankenbildung wirkte als unmit-

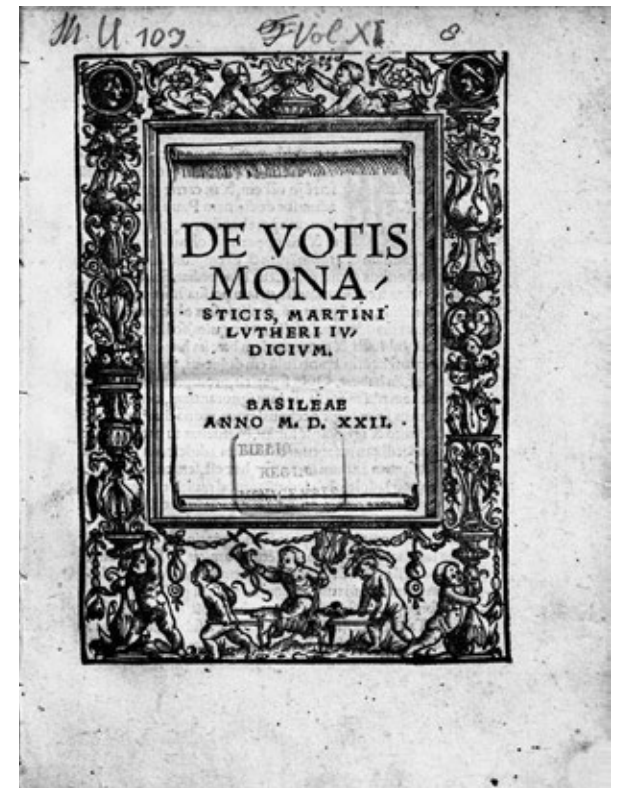


Abb. 76 Martin Luther: *De votis monasticis, Martini Lutheri iudicium*. Basel 1522. Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München. Titel (https://api.digitale-sammlungen.de/iiif/image/v2/bsb10204238_00005/full/full/o/default.jpg [30. 1. 2022])

telbare Existenzbedrohung auf die Klöster und ihre Geistlichen, da sie sowohl das gesamte Frömmigkeitswesen mit Ausrichtung auf die Rettung des Seelenheils als auch das Selbstverständnis der Geistlichen infrage stellte. Die Ablehnung der mönchischen Gelübde ergab sich gemäß der Reformtheologie aus der Tatsache, dass die Bibel nicht zwischen den Geboten für Laien und denjenigen für Mönche unterschied, weshalb eine Unterscheidung zwischen höheren und niederen Christen nicht gerechtfertigt war. Damit wurde auch das mönchische Vollkommenheitsideal grundsätzlich infrage gestellt. Nach Gustav Reingrabner ging es Luther vornehmlich »um die Herzenssechtheit der agape, nicht um den Stand«.³¹ Folglich war auch kein Verlass mehr auf die erwartete Heilsseligkeit als Folge der mönchischen Gelübde, da nicht das Handeln, sondern allein der Glaube zur Seligkeit führe. Mit der Verabschiedung vom Verständnis des mönchischen Lebens als eines per se guten Werks ging auch der Glaube an die Verdienstlichkeit von

6

Öffentlichkeit im Kloster

Der Kreis der Rezipienten

Die grundsätzliche Diskussion über Funktionen von Kunst im sakralen Kontext, wie sie seit Gregor dem Großen und dem byzantinischen Bilderstreit geführt wurde, ist hier nur kurz in Erinnerung zu rufen. Auch im 15. Jahrhundert war die Definition des Dominikaners Johannes' von Genua († 1298) im *Catholicon* (1286) gängig: »Wisse, daß es drei Gründe für die Institution von Bildern in den Kirchen gibt. Erstens zur Unterweisung der einfachen Menschen, weil sie durch Bilder belehrt werden, als wären es Bücher. Zweitens, um das Geheimnis der Inkarnation und Beispiele der Heiligen dadurch stärker auf unser Gedächtnis wirken zu lassen, daß wir sie täglich vor Augen haben. Drittens, um Empfindungen der Frömmigkeit hervorzurufen, die durch Gesehenes leichter wach werden als durch Gehörtes.«¹ Die Frage ist, wem und in welchem Maße die Hauptzwecke der Bilder – Didaktik für Ungebildete, Inhaltsvermittlung und Verstärkung von Empfindungen und Frömmigkeit – in einer Zisterzienserkirche dienen sollten. Insbesondere der durch die gewählte Form intensivierte »Aufforderungscharakter« des Zwettler Retabels lässt es sinnvoll erscheinen nachzuforschen, an welche Gruppe von Betrachtern sich das Bildprogramm richtete, ob außer den Mönchen noch andere Personengruppen Zutritt zum Chor hatten und wie die Blickverhältnisse in den Chorbereich etwa vom Umgangschor waren. Noch immer steht die Forschung bezüglich der spätmittelalterlichen Nutzung der Zisterzienserklöster durch Außenstehende auf einer schmalen Quellenbasis. So konstatiert Untermann: »Inwieweit das tägliche Leben der Konvente von der häufigen Anwesenheit weltlicher Großer geprägt wurde, bedarf weiterer Forschung.«² Fest steht, dass zisterziensische Abteien diesbezüglich wesentlich schärferen Verordnungen unterlagen als Klöster anderer Orden. Dies hing im Wesentlichen mit dem strengen Klausurgebot der Mönche zusammen. Trotz der zunehmenden Öffnung eines nichtmönchischen Teils des Kirchenraums für Laien an hohen Festtagen im Laufe des 14. Jahrhunderts ist die Frage nach der Nutzung des Chorbereichs durch weltliche Vertreter vor allem im 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts noch nicht hinreichend beantwortet worden. Da sich diesbezüglich kaum ein allgemeiner Grundsatz formulieren lässt, muss zur Beantwortung der Frage die spezifische Situation vor Ort ausgewertet werden, sofern es die Quellen zulassen.

6.1 Die Mönche

Zweifellos konnte und sollte das Retabel täglich von den Mönchen zum Chorgebet und zur Konventsmesse betrachtet werden. Für sie dürfte es sowohl wie eine Bestätigung ihrer Ideale und Glaubenswahrheiten als auch wie eine Mahnung gewirkt haben. Auch in Österreich schlossen sich immer mehr Kleriker, vom Vikar bis hin zum Bischof, der Reformation an.³ Seit den frühen 1520er Jahren verließen immer mehr Mönche wegen des neuen Glaubens ihre Klöster; als Folge von Luthers Einfluss verringerte sich außerdem die Anzahl der Kloster-eintritte.⁴ Dies beschleunigte den Verfall der altkirchlichen Ordenslandschaft erheblich. Auch Erasmus Leisser muss sich des Niedergangs schmerzlich bewusst gewesen sein: 1528 verfügte das Kloster nur noch über sechs Mönche, einen Weltpriester und einen Organisten, sodass »[d]er Chorgesang [...] von selbst auf[hörte], und die gestifteten Messen [...] nicht mehr gelesen werden [konnten]«.⁵ Aus diesem Grund forderte der Erzherzog vom Abt die Aufnahme von rund 20 neuen Novizen innerhalb einer vorgegebenen Frist. Diesem Anliegen kam Leisser ein Jahr später mit 17 neuen Novizen nach.

6.2 Die Konversen

Konversen waren vor allem zu Beginn der zisterziensischen Reformbewegung als fester Bestandteil des Klosters verantwortlich für das wirtschaftliche Wohl des Klosters verantwortlich. Sie verfügten über keine Weihestufen und ihnen war gemäß der Konversenregel (*liber usus conversorum*) der rangniedrigere Konversenchor, architektonisch gesprochen das Kirchenschiff, zugeordnet. Ihr Altar war der Kreuzaltar westlich einer Chorschranke. Wie zuvor ausgeführt, lag diese in Zwettl beim Neubau der Kirche wohl zunächst auf Höhe der östlichen Vierungspfeiler, später, seit der Fertigstellung zweier Langhausjoche Ende des 15. Jahrhunderts an deren westlichem Ende. Solange die neue Kirche nicht vollendet war, versammelten sich die Konversen also in den noch bestehenden Teilen der älteren. Der Blick auf Mönchschor und Hochaltar dürfte ihnen so gut wie immer verwehrt gewesen sein.

Im Stift Zwettl hat sich eine deutsche Konversenregel (Cod. 129, um 1300) erhalten, aus der etwa hervorgeht, dass die des Latein unkundigen Klosterkonversen nicht zum Mönch geweiht werden durften, keine Bücher lesen durften und nur an den zwölf kirchlichen Hochfesten

frei hatten. Ihre Arbeit mussten sie jeweils mit einem Gebet beginnen und beschließen; insgesamt lernten sie nur einige wenige Gebete, wie etwa das *Pater Noster*, das *Ave Maria* oder das Glaubensbekenntnis.⁶

Informationen zu den Konversen während Leissers Amtsperiode sind kaum zu erlangen. Angesichts des niedrigen Personalstands im Jahr 1528 ist nicht von einer nennenswerten Anzahl an Konversen auszugehen, zumal das Kloster auch in den 1490er Jahren unter Abt Kolomann (amt. 1490–1495), der mit insgesamt 44 Angehörigen einen »*feinen Convent beysammen*« hatte, nurmehr fünf Konversen zählte.⁷ Das entspricht der üblichen Entwicklung des Konverseninstituts im Laufe des Mittelalters.

6.3 Adelige Laien in der Kirche

Angesichts des außergewöhnlichen Programms und der äußerst qualitativen und eindrucksvollen Ausgestaltung des Retabels ist trotz des Bewusstseins für die restriktiven Bestimmungen schwer vorstellbar, dass es sich ausschließlich an die Mönche richten sollte. Zwar lassen sich die konkrete Situation vor Ort und die liturgischen Zeremonien nicht im Einzelnen rekonstruieren, doch legen archivalische Hinweise die Anwesenheit von Adeligen im Chorbereich, zumindest im Umgangschor, nahe. Offenbleiben muss, ob das große Retabel vom Umgangschor aus zu sehen war. Da gerade die ober- und niederösterreichischen Ständemitglieder maßgeblich zu den frühen Unterstützern der Reformation gehörten, stellt sich zudem die Frage nach einer möglicherweise angestrebten Einflussnahme des Zwettler Retabels auf einen adeligen Betrachterkreis.

Es kann nicht grundsätzlich von einer Nutzung des Chorbereichs durch Außenstehende und vom Blick auf den Hochaltar vom Kirchenraum ausgegangen werden. Zwar wurde der Kirchenraum seit dem 14. Jahrhundert an wenigen Hochfesten für Laien geöffnet, doch war auch dann die Sicht in den Hochchor nur eingeschränkt, wenn nicht sogar durch Abschränkungen gänzlich unmöglich.⁸ Grundlegende Einzelstudien zu Zisterzienserklöstern in dieser Frage fehlen freilich. So ist auch die Frage nach der Anwesenheit von Stiftern und Stifterfamilien im Presbyterium nicht geklärt. Dass die zahlreichen Altarweihen in Zwettl ab dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts mit einer »*zunehmenden ›Öffentlichkeit‹*«⁹ in Zusammenhang stehen, muss daher genauer untersucht werden.

Bekanntlich wurde das Begräbnisrecht im Kircheninnenraum, das in der Anfangszeit des Ordens nur einigen wenigen im Kloster verstorbenen Priestern und Klosterangehörigen vorbehalten war, mit der Zeit gelockert, da »*sich die Vorstellungen von einer gänzlich unabhängigen Ordensgemeinschaft von Beginn an nur schwerlich durchsetzen ließen*«. ¹⁰ Dass grundsätzlich hohe Geistliche in Zwettl ihre Ruhestätte fanden, beweist die Grablage des bereits genannten Titularbischofs von Antivari und Mönchs aus Zwettl, Rudgerus, der 1305 noch im alten romanischen Südquerhaus vor dem Bernhardialtar begraben wurde.¹¹

Waren die Klöster durch ihre Stifter von Beginn an auf eine weltliche Finanzierung gegründet, so bestand auch später eine Abhängigkeit von weltlichen Einkünften, und den allgemein verbreiteten Gepflogenheiten der Jenseitsvorsorge konnten sich auch die Zisterzienser nicht entziehen. Dies belegen die Altarweihen ab dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts sowie die große Anzahl an Seelgerätstiftungen.¹² Es lag schlicht im Wesen dieser materiellen Zuwendungen, dass sie mit dem Wunsch nach immerwährendem liturgischen Andenken für die Stifter verbunden waren. Auch für Zwettl ist festzustellen, dass die zahlreichen Stiftungen und Verpflichtungen zur Totenmemoria zu einer starken Bindung an adelige Laien geführt haben,¹³ wie es sich für andere bedeutende Abteien wie Raitenhaslach, Ebrach, Heilsbronn oder Doberan ebenfalls nachweisen lässt.¹⁴

Zunächst aber konnten die strengen Bestimmungen der Zisterzienser hinsichtlich der Nutzung der Klosterkirche nur im Einzelfall gelockert werden. Beispielfhaft sei hier das Verbot von Anniversargedächtnissen für Stifter durch das Generalkapitel von 1252 erwähnt, dessen Aufhebung nur in Einzelfällen gewährt wurde. Ein Jahr zuvor hatte sich Heiligenkreuz das Recht genehmigen lassen.¹⁵

6.3.1 Entwicklung adeliger Grablegen und zugehöriger Stiftungen

In Zwettl lässt sich dies zunächst am Kuenringer-Erbegräbnis im eigentlich den Äbten vorbehaltenen Kapitelsaal noch vor der Aufhebung des offiziellen Begräbnisverbots für Laien in Klöstern von 1228 durch Papst Gregor IX. ablesen.¹⁶ In etlichen Zisterzienserklöstern wurde die Bestattung von Laien im Kapitelhaus vom Generalkapitel verboten und nur für Äbte sowie für Bischöfe und Könige bzw. Königinnen genehmigt, so etwa durch eine Verordnung von 1180, die sich auf mehrere

Zisterzen bezog.¹⁷ Es kam vor, dass sich diese Verordnungen nur an bestimmte Klöster richteten.¹⁸ Demnach ist es möglich, dass Zwettl, das laut Kubes nicht im Verbotsschreiben aufgeführt wurde,¹⁹ davon ausgenommen war. Vielleicht hatte sich die Abtei eine Erbgrablege im Voraus genehmigen lassen. Jedenfalls ist dies beim Generalkapitel nicht zur Anzeige gekommen, wie es für andere Fälle überliefert ist.²⁰ Dass hier systematisch eine dynastische Grablege für das Gründergeschlecht errichtet wurde, darauf deuten die Grablegen aller männlichen Familienmitglieder seit Albero III. († 1182) bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert.²¹ Das 1197 von Hadmar II. von Kuenring gestiftete Ewiglicht auf dem Petersaltar im nördlichen Nebenchor diente mit Sicherheit seiner Memoria.²²

Mit der Grablege des Kuenringers Heinrich IV. († 1293) folgte man einerseits noch den zisterziensischen Gepflogenheiten, die für Stifter eigene Kapellen außerhalb der Abteikirche forderten – das schönste Beispiel ist die Michaelskapelle in Kloster Ebrach.²³ Andererseits näherte man sich mit der eigens für ihn errichteten Allerheiligenkapelle der Kirche: Sie lag bereits am romanischen Chor der ersten Abteikirche.²⁴

Bald nach der Allerheiligenkapelle Heinrichs IV. von Kuenring ist 1299 die Planung einer eigenen Grabkapelle durch die Herren von Falkenberg gesichert.²⁵ Da sie nicht realisiert wurde, ist auch der dafür vorgesehene Bestattungsort nicht überliefert. Eine Urkunde des Eberhard von Wallsee von 1318 belegt, dass dieser zur Erinnerung an seinen Vater Friedrich im Kloster Zwettl einen Jahrtag stiftete. Friedrich hatte zuvor dort »*sein[...] totpette erwelt*«, ²⁶ doch konnte er vor seinem Tod die Stiftung nicht mehr selbst durchführen.²⁷ Ebenfalls noch vor dem Chorneubau seit 1343 ist um 1330 die Stiftung Ottos von Lichtenegg erfolgt, wobei sich heute nicht mehr nachvollziehen lässt, an welchem Ort der von ihm bestiftete Altar aufgestellt war.

Der Ausbau des Chors zwischen 1343 und 1348 und zwischen 1360 und 1383 zu einem Hallenumgangschor mit 13 Radialkapellen nach dem Schema der französischen Kathedralgotik und auch dem Vorbild der erweiterten Abteikirche von Clairvaux muss der Möglichkeit zur Bestiftung dieser Kapellen vornehmlich durch Adelige gedient haben.²⁸ Mit einer Summe von 400 Pfund Pfennig leitete die Stiftung des Hans von Klingenberg und seines Sohnes auf den Peter und -Pauls-Altar für die neue Kapelle »*auf die tenken* [linken, d. h. nördlichen, Anm. D. A.] *abseiten des newn chor*«²⁹ die Bestif-

tung des Neubaus ein. Insgesamt scheint der Ausbau des Chors maßgeblich durch Stiftungsgelder adeliger Familien finanziert worden zu sein, der zusammen mit dem Querhaus insgesamt 1 300 Pfund Wiener Pfennige kostete.³⁰ Schon im Voraus hatte Albero von Lichtenegg 1341 eine Stiftung für den Annen-Altar in der ersten Chorkapelle der Nordseite getätigt.³¹ 1345 legte Jan von Kapellen zusammen mit seiner Frau 30 Pfund Pfennig für den Bau der Johanneskapelle an. Aus dem Jahr 1347 ist eine Spende des Dieners des Kustos namens Ulrich über 60 Talente für den Altar zu Ehren der hll. Ulrich und Leonhard im neuen Chor überliefert. 1362 stiftete Andre von Liechtenstein 100 Pfund Pfennige für die damalige Gregorskapelle, die heute allen Kirchenvätern geweiht ist.³² Im November 1348 wurden 14 Altäre durch den Bischof von Passau geweiht; erst 1383, wahrscheinlich nach der vollständigen Einwölbung des Chors und Chorumgangs, folgte die Weihe des Hochaltars.³³

Zu Beginn des 15. Jahrhunderts sind weitere Stiftungen für die neuen Kapellen nachweisbar, wie etwa eine Messstiftung des Grafen Johann zu Hardegg für die Johanneskapelle im Jahr 1401. Sieben Jahre später folgt die Anweisung Johanns von Neidegg vermutlich ebenfalls für die Johanneskapelle: »*[...] sullen mir und allen meinen miterben und nachkomen in demselben irem kloster dacz Zwetl ain chappellen auscaigen [...]*«. ³⁴

Dieses Geschehen – Karl Kubes spricht von einer »*Aneignung der Kirche durch Grablegen Außenstehender*«³⁵ – erhöhte auch sehr bald den Druck auf die Kuenringer als *primi fundatores*, den Anspruch auf eine Bestattung innerhalb des Chorbereichs geltend zu machen. Obwohl Leutold I. noch im Kapitelhaus ein Ewiglicht gestiftet hatte, »*daz ze allen zeiten tag und nacht prinnen sol ob meiner vordern grab, vor meinen alter im capitl*«, ³⁶ ließ er sich 1312 im Mittelpresbyterium, also unmittelbar vor dem Allerheiligsten, bestatten.³⁷ Seine Frau Agnes folgte ihm 1341 mit der Grablege »*in gradu presbiterii*«. ³⁸ Auch Johann I. und Leutold II. fanden in den 1340er Jahren im Presbyterium beim Hochaltar ihre ewige Ruhestätte.³⁹ Aus dem Jahr 1382 sind Ablässe für die Michaelskapelle überliefert, in der Neitz von Kuenring begraben wurde.

Diese Vorgänge beleuchten recht genau die rege Stiftungstätigkeit der Kuenringer und anderer nobler Familien wie auch ihr Selbstverständnis in Bezug auf ihre Bestattungsorte innerhalb der Klosterkirche. Demnach ist auch auf die persönliche Gegenwart der Hinter-



Abb. 110 Schreibender Mönch und weltlicher Maler, Messe unter Anwesenheit eines hochrangigen Laien. 1208–1213. Sammelhandschrift aus der Zisterzienserabtei Rein (sog. Reiner Musterbuch). Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 507, fol. 2v (ex: UNTERKIRCHER 2013, 86)

bliebenen und Nachkommen bei der liturgischen Totenmemoria zu schließen. Als bildlicher Beleg für die Anwesenheit ranghoher Adelliger während der eucharistischen Messe schon zu Beginn des 13. Jahrhunderts wurde eine Zeichnung im sogenannten Musterbuch (eher einer didaktischen Sammelhandschrift) des Zisterzienserklosters Rein ins Feld geführt (Abb. 110). Der Konsekration einer Hostie durch den Priester und einen Mönch am Altar wohnt ein in einen Hermelinmantel gekleideter Fürst bei, der seine Hände empfangend erhoben hat.⁴⁰ Da alle zwölf, sehr unterschiedlichen Szenen der ersten drei Bildseiten der Handschrift unter Rundbogenarkaden spielen, sind diese als reine Rahmung und Gliederung zu verstehen, nicht als Abbreviatur eines Kirchenraums. Somit kann keine Aussage darüber getroffen werden, ob die Messhandlung als am Hauptaltar einer Kirche stattfindend verstanden werden kann.

6.3.2 Totengedächtnisfeier für Johann IV. von Kuenring (1513)

Für die Totengedächtnisfeier zu Ehren Johanns IV. von Kuenring-Seefeld, den Mitstifter des Zwettler Retabels, ist die Anwesenheit hoher Adelsfamilien belegt, die unmittelbar an die Passage über seinen Tod am 6. Mai 1513⁴¹ und sein Begräbnis im Umgangschor anschließt: »Anno 1513. 6. May ist gestorben Johann von Cünring zu Seefeldt des Balthasars I. Sohn, so in des Closters Kirchen von St. Michaelis Capelln unter einen rothen marmorstain, darauf die schrifft, dessen und dessen Wappen gehauen, begraben ligt, an der grossen Säul henket sain Schildt schön gemahlet. Zur dessen dreissigsten zu celebriren seyedt eingeladen worden nachfolgende Herrn: Wilhelmb und Wolfgang gebroder von Zelcking sambt andern ihren 2. Brüedern, und dero Schwestern Anna, und Anastasia: Ludtwig von Starhemberg, zu Rappotenstain: Georg von Liechtenstain zu

Niclsburg: Jacob von Arburg des verstorbenen Schwager: Rudolff und Sebastian von Hohenfeldt zu Kirchberg am walddt: Sigmundt von Eyzing zu Schratenthal: Carl von Hochenfeldt: Peter von Hofkirchen: Herr Jameretzky: Leopoldt, und Wilhelmb von Neudegg zu Rastenberg, und anderen unser, daraus, was der Chünringer geschlecht für ein ansehen, und Ehr gehabt, zu schliessen.«⁴²

Der Ort der Feierlichkeit wird zwar nicht ausdrücklich erwähnt, doch ist davon auszugehen, dass dieser Teil der »feyerlichen Exequien«⁴³ direkt am Begräbnisort begangen wurde. Beim sogenannten Dreißigsten handelte es sich um eine Totengedächtnisfeier, die im Anschluss an die Totenmesse und die Beisetzung des Leichnams am 30. Tag nach dem Tod abgehalten wurde.⁴⁴ Die mittelalterliche Begräbnisfeier fand nach der Aussegnung und Übertragung des Leichnams in die Kirche und seiner dortigen Aufbahrung im Chor oder vor dem Lettner stets am Grab des Verstorbenen statt.⁴⁵ Zu diesen Totengedächtnisfeiern gehörten neben dem Dreißigsten regulär auch diejenigen am dritten und siebten Tag. Sie enthielten gesungene Seelmessen und Grabvisitationen, häufig auch Totenoffizien.

Zum Begräbnis des Albrecht Achilles, Markgrafen von Ansbach und Kurfürsten von Brandenburg (* 1414, reg. 1440–1486), im Jahr 1486 in der Zisterzienserkirche Heilsbronn fanden sich die Fürsten und ihr Gefolge im Chorgestühl der Mönche ein, während die Mönche zwischen dem (Mönchs-)Chor und dem nahe des Kreuzaltars situierten Grab wahrscheinlich auf einer temporären, an die Chorschranke gelehnten Konstruktion Messe hielten: »Item die Munich des Closters haben gesungen Vigily vnd Mess zwischen dem Chor vnd dem Grab, In der Hohe ein Geheuss gehabt, darauff sie gestanden vnd gesungen haben, vnd seind dy Fursten vnd der Fursten Bot-schafft im Kore In stulen gestanden auff beyden seyten.«⁴⁶

Diese Memorialleistungen zum Gedenken an den Verstorbenen erhielten auch in Zisterzienserklostern zunehmend öffentlichen Charakter, der sich insbesondere in den Armenspeisungen niederschlug.⁴⁷ Dass sich die Familienmitglieder und anderen Adelligen an Johanns Grab⁴⁸ im Umgangschor eingefunden haben müssen, ergibt sich nicht zuletzt aus der Tatsache, dass die Grablege nicht nur unmittelbar und untrennbar mit der Totenmemoria für den Verstorbenen, sondern auch mit der gesellschaftlichen Repräsentation, nämlich wie es in der Zwettler Handschrift heißt: mit der Demonstration von »ansehen und Ehr« seines Geschlechts, verbunden war, die im 16. Jahrhundert ihren sichtbaren

Ausdruck in der breitenwirksamen Ausrichtung des Dreißigsten fand.⁴⁹ Um die Vollzähligkeit aller ranghohen Gäste zu garantieren, konnte es vorkommen, dass die Feierlichkeit verschoben werden musste, sodass der Termin nicht am 30. Tag eingehalten werden konnte. Dieser Umstand ist auch für Johanns Totenfeier bezeugt: »Er hinterließ [aus seiner Ehe] mit Anna von Zelckingen fünf Söhne: Christophorus, Florianus, Marquadus, Wilhelmus und Balthasar II. An den fünften Kalenden des Juni sollte der 30. Todestag gefeiert werden, allerdings schob Abt Erasmus den Termin auf, über welchen Aufschub er solche Briefe erhielt: »Herr Wilhelm von Zelcking schreibt, dass es ihm gefalle, dass der Abt den dreißigsten Todestag des Chunring, Freude seines Angedenkens, bis zum zweiten Wochentag vor St. Vitus aufschiebe, das ist der 13. Juni. Außerdem bejahe er, dass er bereits einige Herren zu den Festlichkeiten eingeladen habe, fragt auch den Abt, ob einige benachbarte Herren eingeladen würden. Seveld, im Jahr des Herrn 1513, sechster Tag nach Himmelfahrt, 6. Mai.«⁵⁰

Zum memorialen Gesamtkomplex der Bestattung und Erinnerung des Verstorbenen gehörte also auch seine repräsentative Selbstdarstellung, die aufs Engste mit dem Grabmal bzw. der Grabplatte verbunden war.⁵¹

Die Anwesenheit von »einem König, Fürsten und vielen Bürgern, de[m] Bischof (von Schwerin) und de[n] Adelligen mit ihren Gemahlinnen«⁵² zum Leichenzug und Begräbnis des Herzogs Albrecht II. von Mecklenburg (* 1318, reg. 1329–1379) in der Abtei von Doberan ist ebenfalls bezeugt. Albrecht ließ sich an außergewöhnlich prominenter Stelle in einer oktagonalen Grabanlage zwischen den östlichen Chorungangspfeilern *retro chorum* bestatten, deren Gruft im unteren Teil zum Umgangschor und dessen Steinbaldachin darüber sowohl zum Umgang als auch zum Chor hin geöffnet war.⁵³ Dass die Gläubigen an hohen Feiertagen gleichsam einer Prozession vom Westen eintretend über das nördliche Seitenschiff in den Umgangschor geleitet wurden und anschließend über das südliche Seitenschiff nach außen gelangten, hat Annegret Laabs herausgearbeitet. Der Weg führte sie dabei an etlichen Altären vorbei, auf denen sie ihre Almosen hinterlegen konnten. Um auch den Laien die Reliquien»schau« zu ermöglichen, wurden diese auf dem Dreikönigsaltar des Oktogons aufgebahrt, wo sie »für die Gläubigen [vom Umgangschor, Anm. D. A.] mehr zu erahnen als zu sehen«⁵⁴ waren. Doch dürfte der Blick in den Chor um 1400 in Doberan weitgehend verstellt gewesen sein. Allerdings geht Markus Hörsch davon aus, dass sowohl der obere Teil des Retabels als auch

7.1 Stilbegriffe in der Forschung

»Donauschule«, »Donaustil« oder »Barockgotik«¹ – mit diesen Bezeichnungen wurde das ehemalige Zwettler Hochaltarretabel bisher am häufigsten in Verbindung gebracht. In der vorliegenden Arbeit soll kein neuer Begriff für den Stil des ehemaligen Zwettler Hochaltarretabels und für stilistisch vergleichbare Werke in die Diskussion eingeführt werden. Genauso wenig sollen aber auch bereits bekannte Bezeichnungen, wie etwa »Donaustil« oder »Donauschule«, bemüht werden, die sich in der Forschung längst als ungeeignet erwiesen haben. Es wird zu zeigen sein, dass der »expressive« Zwettler Stil eng mit der inhaltlichen Aussage des Retabels verknüpft ist. Aufbauend auf den Erkenntnissen der ikonografischen Analyse zeigt sich, dass dem Stil in erster Linie die Funktion zukommt, die Betrachter auf visuell-emotionaler Ebene von der Gültigkeit der marianischen Lehren zu überzeugen. Wilhelm Pinder hat in einem umfassenden Sinn dafür den Begriff des »spätgotischen Barocks« geprägt. Er sah darin einen Kunststil, der »nicht zufällig fast ausnahmslos da zutage getreten [ist], wo sich die alten religiösen Kräfte zur Wehr setzten, die im Kunstwerke eine seelische Sprache für das Gotteserleben wußten und suchten«.²

Ganz so weit möchte ich, einer vorsichtiger und kritischer agierenden Generation der Wissenschaft angehörend, nicht gehen. Eine prinzipielle stilistische Unterscheidbarkeit zwischen altkirchlicher und protestantischer Kunst und damit ein grundsätzlicher Zusammenhang zwischen altkirchlicher »Bildpropaganda« und dem »expressiven« Stil ist so einfach nicht zu konstatieren, auch wenn klar ist, dass durch das Wegfallen fast aller kirchlich-religiösen Aufträge in jenen Territorien, die die Reformation eingeführt hatten, eine solche Bildsprache hier schlicht keinen Platz mehr fand; und andererseits die »Expression« im religiösen Bereich tatsächlich eher altkirchliche Inhalte unterstrich. In dieser Arbeit sind dennoch vor allem Entstehung und Funktion des Stils des Zwettler Retabels Gegenstand der Untersuchung; die Ergebnisse sollen nicht automatisch auf ähnliche Werke, wie etwa das fast gleichzeitig, 1523 bis 1526, entstandene Breisacher Retabel des Meisters H. L. (Abb. 117, 118), angewendet werden. Ein neuer universeller Oberbegriff, der Kunstwerke häufig ausschließlich nach ihrer Form klassifiziert, würde eine scheinbare Einheitlichkeit von Werken respektive einer »Stilströmung« propagieren, ohne diese hier nach ihren

Aufgaben oder ihrem Inhalt, ihrer gegenseitigen Abgrenzung bzw. Zusammengehörigkeit befragen zu können. Die damit verbundenen Schwierigkeiten haben kritische Diskussionen um den Wert der zum Großteil irreführenden Bedeutung solcher Stilbegriffe vielfach gezeigt.³ Eine von den Zeitgenossen verwendete Bezeichnung kann für die Kunstwerke mit expressiven Tendenzen nicht nachgewiesen werden – ein bemerkenswertes Faktum, da man die aus Italien übernommenen Neuerungen sehr wohl benannte.⁴

Der Ansatz Alois Riegls, Stilbegriffe durch Abstraktion als höhere historische Ordnung einzuführen und dadurch Wissenschaft erst zu begründen, kann also erst recht nicht Ziel dieser Arbeit sein.⁵ Zwar war es sein Verdienst, die kunstgeschichtlichen Stilepochen, die einem »Kunstwollen« entsprangen und damit gleichwertig nebeneinander standen, von einem allgemeinen subjektiven ästhetischen Werturteil zu lösen. Doch erfolgte eine auf der Summe äußerer Merkmale basierende Vereinheitlichung von Werken unter einem Stilbegriff, der dem Kunstwerk seine »störende Fremdartigkeit« nahm, die den Betrachter verwirren mochte und auch nicht in das geordnete Denkschema eines einheitlichen Epochenmodells passte.⁶ Somit bleibt der Ansatz im Wesentlichen formimmanent und billigt nur der Abstraktion historisches Gewicht zu.

Eine jüngere Forschung hat denn auch – über die Morelli'sche Methode, den Künstler an seiner spezifischen Handschrift, also gleichsam grafologisch, zu erkennen – den historischen Stilbegriff diskutiert, ausgehend vom klassischen »stilus«-Begriff, der schon bei Marcus Tullius Cicero (106–43 v. Chr.) im übertragenen Sinne gebraucht wurde, um das charakteristische Gepräge des Autors in der antiken Rhetorik zu beschreiben. Dabei entwickelte sich die Lehre von den *genera dicendi*, den verschiedenen Stillagen eines niedrigen, mittleren und hohen Stils, derer man sich je nach Thema, Aufgabe und Adressat bediente.⁷ Über die Anwendbarkeit solcher Vorstellungen auf mittelalterliche Kunst, wie sie Robert Suckale (1943–2020) zunächst propagierte,⁸ wurden inzwischen berechtigte Zweifel geäußert, so durch Wolfgang Brückle, der den bewussten Einsatz von Stil oder Stillagen kritisierte.⁹ Albrecht Dürer war es bekanntlich, der den antiken Begriff der Stillagen wieder in die Theorie nördlich der Alpen einbrachte.¹⁰

Grundsätzlich scheinen Stilfragen heute in der Wissenschaft eine geringe Rolle zu spielen. Dies ist problematisch, leben doch gerade deswegen im semiwissen-



Abb. 117 Breisach, St. Stefan, Hochaltarretabel. Signiert durch Meister H. L., 1523–1526. Linde, H. 11,63 m, B. 6,88 m (geöffnet) (Foto: open source/W. Bulach)

schaftlichen oder »populären« Bereich Vorstellungen fort, wie sie schon Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) in seiner *Geschichte der Kunst des Altertums* von 1764 entwickelte. Er teilte antike Kunstwerke in durch einen je spezifischen Stil konstituierte, einheitliche Epochen mit einem Entwicklungsverlauf von den Anfängen über eine Hochphase bis hin zu einem Niedergang ein, die mit der jeweiligen Politik, Kultur- und Geistesgeschichte in Beziehung standen.¹¹ Diese Vorstellung eines fortschreitenden Entwicklungsprozesses wurde auch auf Künstler übertragen, deren Œuvre in ein Früh-, Hoch- und ein Spätwerk eingeteilt wurde, wobei qualitativ minderwertigere Arbeiten oft als frühe Werke oder als Stücke von Mitarbeitern abgetan wurden.¹² Damit verbunden war stets ein Werturteil, das die Überwindung eines alten, überkommenen Stils durch einen neuen, fortschrittlicheren Stil propagierte. Die Auffassung dieses triadischen, von biologischen Mustern von Geburt, Blütezeit und Verfall abgeschauten Entwicklungsmodells hatte bereits Giorgio Vasari (1511–1574) in seinen *Vite* (1550, 1568) auf die Hochphase der Renaissance bezogen.¹³

Trotz Erwin Panofskys (1892–1968) Ansatz einer Rückbindung des formalisierten Stilverständnisses an inhaltliche Momente¹⁴ galt Stil noch bis in die 1960er Jahre als – um mit den Worten Hans Georg Gadamer (1900–2002) zu sprechen – »undiskutierte[...] Selbstverständlichkeit[...], von [der] das historische Bewußtsein lebt«. Gadamer vertrat die Ansicht, Stil meine weniger einen historischen denn einen normativen Begriff, der je nach spezifischen Anforderungen angewendet werde. In dem Sinne ließ er sich auch problemlos auf den individuellen Personalstil des Künstlers übertragen. Gadamer lehnte also die Vorstellung ab, dass Stil als epochenklassifizierendes Konzept über das Verständnis von Geschichte und historischen Ereignissen entscheidet: Die Geschichte und ihre einzelnen Ereignisse dürften nicht dem Stil als Summe von »Ausdruckserscheinungen«, die eine Epoche nach außen hin charakterisieren, untergeordnet werden.¹⁶

In jüngster Zeit wurden die unterschiedlichen Faktoren, die an eine Stiluntersuchung gekoppelt sind, aufgezeigt: In der Gestaltung eines Kunstwerks schlagen sich ästhetische, politische und religiöse Inhalte nieder;¹⁷ mit der Form des Kunstwerks gehen Aufgaben einher, die dem Dargestellten wie auch dem Auftraggeber und den Betrachtern gerecht werden müssen. So formuliert Andreas Köstler: »Form, als Medium der



Abb. 118 Gottvater im Mittelschrein des Hochaltarretabels. Meister H. L., 1523–1526. Breisach, St. Stefan (Foto: open source)

künstlerischen Aussage begriffen, kann als Scharnier zwischen Stil und Inhalt fungieren, ist offen für beide Seiten und vermag so die früheren Dichotomien zwischen beiden Antipoden Stilgeschichte und Ikonographie abzufedern.«¹⁸ Die Untersuchung einer Stilentwicklung in historischer Perspektive, wie sie früher fast ausschließlich zur Anwendung kam, ist zu Recht vielfach kritisch diskutiert worden. Als problematisch erwiesen sich dabei schon immer Zuordnungen bzw. Ausgrenzungen von Kunstwerken in bzw. aus scheinbar einheitliche(n) Werkgruppen auf Basis formaler Kriterien.¹⁹ Wie erwähnt, gingen mit der Suggestion einer Zusammengehörigkeit von Kunstwerken aufgrund gleicher oder ähnlicher Merkmale eine Verallgemeinerung und Vereinheitlichung stilistischer Merkmale einher, ohne jedoch ihre Rolle, ihre angemessene Anwendung und Aufgabe im Einzelfall zu untersuchen.

Heute kann sich »Stil« auf verschiedene Aspekte beziehen, die in gegenseitiger Abhängigkeit stehen und häufig nicht eindeutig voneinander zu trennen sind: auf die persönliche Handschrift des Künstlers oder der Werkstatt (oft als »Personalstil« bezeichnet), auf den

Die für Zwettl tätige Werkstatt

Die Namen der Bildhauer des ehemaligen Zwettler Hochaltarretabels sind archivalisch nicht belegt. Dieses letzte Kapitel widmet sich – vor dem Hintergrund der historischen und bisherigen formanalytischen Überlegungen – vorrangig ihrer Arbeitsweise, der Unterscheidung von schnitzerischen Handschriften und der Frage nach eigenhändigen Werken der Mitarbeiter. Aus der gewählten methodischen Vorgehensweise wird jedoch bereits deutlich, dass es in dieser Studie nicht primär darum ging und gehen konnte, in einer eher werkimmanenten Weise verschiedene »Hände« auszumachen oder gar den »Meister« von seinen Mitarbeitern zu scheiden. Dafür ist zumindest bei den erhaltenen Teilen des Zwettler Retabels die Arbeitsweise zu einheitlich. Dennoch ist es natürlich wichtig, Auftragsradius und Ausdrucksmöglichkeiten der Werkstatt, die ein so bedeutendes Werk wie das Zwettler Retabel schuf, zu analysieren und genauer als bisher zu fassen. Aus genannten Gründen bleibe ich mit der gebotenen Vorsicht bei der Formulierung »Zwettler Werkstatt«, statt in einer »klassischen« Weise vom »Zwettler Meister« zu sprechen.

Es gab zwar gewiss einen Werkstattleiter, und es steht zu vermuten, dass er seinen Mitarbeitern einheitliche Typen, Motive und ein bestimmtes Formenvokabular vorlegte, nach deren Vorlage die »sculptores«¹ die Figuren schnitzten. Aber es ist nicht das Ziel heutiger stil- und motivgeschichtlicher Untersuchungen, wie sie nun folgen sollen, aus dem formalen Ergebnis eines Auftrags eine eindeutige Werkstattstruktur herauszulesen. Diskutiert werden die auf stilkritischer Basis erfolgten, chronologisch geordneten Zuschreibungen an die Zwettler Werkstatt ebenso wie die direkten, belegbaren künstlerischen Anregungen, also die künstlerische Tradition, in der sie steht. Es soll aber zunächst möglichst offen gelassen werden, wo diese Werkstatt hauptsächlich tätig war, wie sie sich zusammenfand und ob sie möglicherweise als ein »Nachfolgebetrieb« des Malerunternehmers Martin Kriechbaum anzusehen ist.

8.1 Gestaltungsmerkmale

Die bereits angedeutete Einheitlichkeit der stilistischen Ausführung der Zwettler Schreinskulptur erstaunte bereits 1936 Herbert Seiberl, führte ihn aber zu einer zeittypischen Schlussfolgerung: »Der Hauptmeister muß die von verschiedenen Künstlern angefertigten Teile nachträglich einander angeglichen haben. Denn die Skulpturen des Schreins wirken so einheitlich, daß sie im wesentlichen als

das Werk eines einzelnen angesprochen werden müssen.«² Die Einheitlichkeit ist nicht zu bestreiten, aber ist sie tatsächlich die Folge des Eingreifens »letzter Hand« einer führenden Persönlichkeit? Wie hat man in jenen Werkstätten, die es offenbar auf einen einheitlichen und somit wiedererkennbaren Stil abgesehen hatten – man braucht da ja nur an die berühmten Protagonisten wie Tilman Riemenschneider, Veit Stoß oder Hans Leinberger zu denken, dieses Ziel tatsächlich erreicht? Vermutlich nicht durch eigenhändiges Eingreifen des Meisters in jedem Bereich. Es ist wahrscheinlich, dass man sich in der Werkstatt Mustervorlagen oder Typenmodellen bediente, abgesehen natürlich von mündlichen Anweisungen und Absprachen, mit denen man immer wieder Korrekturen vornehmen konnte. Gábor Endrődi hat zuletzt auf die mannigfache Verwendung bestimmter Charaktere und Faltenformationen in unterschiedlichen Werken des in Wien und für dessen Umfeld tätigen Meisters M. T. hingewiesen.³

Aus der Zwettler Klosterchronik ist bekannt, dass die Werkstatt aus sechs »sculptores« bestand, weshalb man (letztlich ohne nähere Begründung, sondern eher aus einem klassischen Werkstattverständnis heraus) von einem Meister und fünf Mitarbeitern ausgeht.⁴ Einer dieser Bildhauer wird nach Zwettl verortet, jener, der als Schnitzer des sitzenden Schmerzensmanns für das Sakramentshaus erwähnt wird.⁵ Allerdings bleibt dies alles hypothetisch, könnte doch auch für diesen Großauftrag von einem Auftragnehmer eine Gruppe befähigter Leute zusammengestellt worden und diese dann zeitweilig in Zwettl tätig gewesen sein. Auch entziehen sich die verschwundenen Teile des Retabels jeglicher stilkritischen Einordnung, sodass in dieser Hinsicht nicht mehr feststellbar ist, ob es möglicherweise eine Arbeitsteilung gab, wie es bei großen Retabeln, die Skulptur und Malerei kombinierten, so in Zwickau oder Schwabach, ja offensichtlich ist.

8.1.1 Gestaltungstypen der Gesichtsmodellierung, von Körperteilen und Draperien

Versucht man, sich der Arbeitsweise und einer möglichen Arbeitsteilung unter den Bildhauern zu nähern, wäre zum Beispiel bei immer wiederkehrenden Phänotypen anzusetzen, die im Schrein ausgemacht werden können und die vermutlich nach Vorlagen geschaffen wurden. Trotz der Einheitlichkeit variieren vor allem die Apostel in ihren Haar- und Barttrachten oder im Ausmaß der ekstatischen Verrenkung. Während zum Bei-

spiel der vorn kniende bärtige Apostel trotz faltenreicher Gesichtsmodellierung von beruhigtem Antlitz ist (Abb. 14), wirkt der Kopf des Apostels, der hinter dem Rauchfassanbläser versteckt ist, deformiert (Abb. 153).

Grundsätzlich sind bei den Aposteln zwei Typen phänotypisch voneinander zu unterscheiden, die insgesamt durch harte Gesichtszüge und eine scharfkantige Linienführung geprägt sind: einerseits die albtraumhaft überzeichneten Figuren mit ihren das Gesicht überziehenden tiefen Falten, den Krähenfüßen um die Augen und dem fischartigen Mund, bei dem die Oberlippe wesentlich rundlicher, fast schon wulstartig über der Unterlippe liegt. Entlang der Nasolabialfalten zeigen sich ausgeprägte Wülste (Abb. 154). Andererseits der jugendliche, langhaarige Typus, zu dem Johannes (Abb. 15), Jakobus Minor, aber auch Christus und der Heilige Geist in der Trinität (Abb. 27, 129) gehören. Beiden Typen sind die langen, gebogenen Nasen eigen, die durch eine meist stark eingedrückte Nasenwurzel besonders deutlich hervorspringen; auch die hohen, oft deutlich hervortretenden Wangenknochen, über die sich die Haut spannt und denen dann teilweise tiefe Höhlungen in der Wange selbst entsprechen, kennzeichnen die Physiognomie der männlichen Figuren. Ausgenommen sind der ins Buch blickende, bartlose Philippus (Abb. 155) und der das Rauchfass anblasende Apostel (Abb. 22), deren feiste Gesichter von tiefen Furchen überzogen werden. Die aufgeblähten Backen des Letzteren scheinen in eingeschnittene Faltenwülste unterteilt zu sein.

Zu den stilprägenden Eigenschaften gehören außerdem die als scharfe Linien gezogenen Augenbrauen, deren fleischig hervortretender Wulst die Augenpartie noch plastischer herausmodelliert. Die Augäpfel wirken trotz der Plastizität der Höhlungen eher flach, da Oberlid und besonders das öfter rundlich nach oben gezogene Unterlid nur einen Ausschnitt freilassen, der die Augen insgesamt schmal wirken lässt. Die tief in den Augenhöhlen verborgenen Augen werden von mehreren parallelen Einkerbungen begleitet. Seitlich verteilen sich Krähenfüße gleichmäßig über den oberen Wangen- und Schläfenbereich und betonen die Wangenpartie noch stärker.

Von diesen oft verhärmtten, zumeist »harten« Typen unterscheiden sich die Gesichtsmodellierung und -charakterisierung der Muttergottes und ihrer Engelschar in auffälliger Weise. Hier herrschen vornehmlich rechteckige, glatte und faltenlose Gesichter mit sehr breiter Unterkieferpartie und kleinem, rundlichen Kinn vor



Abb. 153 Hinterer Apostel der linken Apostelgruppe im Schrein des ehemaligen Zwetler Hochaltarretabels. Adamov, St. Barbara (Foto: M. Zavadil)

(Abb. 22–24, 128), wobei das Gesicht der Muttergottes eine länglich-ovale Form hat, die durch ihre ausrasierte Stirn besonders betont wird (Abb. 127). Auch läuft ihr Kinn etwas spitzer zu als das scharfkantig abgeflachte Kinn der Engel. Gerade die Art der Bearbeitung der Nase zeigt die Unterschiede zu den Aposteln auf: Die spitze, leicht schiefe, bei Maria sehr lange und schmale Nase bildet einen geraden, schmalen Steg zwischen der hohen Stirn und dem breiten, nach unten dreieckig auslaufenden Philtrum ohne Lippenherz, wobei sie bei den Engeln meist von breiteren Nasenflügeln begleitet wird. Eine Variation zeigen die drei vom Betrachter aus linken Spruchbandengel (Abb. 28), vor allem deren linker, dessen Stupsnase mit abstehender Nasenspitze und aufgeblähten Nasenflügeln durch ausgeprägte Nasolabialwülste betont wird. Auffällig ist die äußerst belebte Mimik all dieser drallen, die Spruchbänder haltenden und singenden Engelchen (Abb. 28–30). Ihre Münder



Abb. 154 Drei Apostel der mittleren Apostelgruppe im Schrein des ehemaligen Zwetler Hochaltarretabels. Adamov, St. Barbara (Foto: M. Zavadil)



Abb. 155 Zwei betende Apostel im Vordergrund der mittleren Apostelgruppe im Schrein des ehemaligen Zwetler Hochaltarretabels, rechts Philippus. Adamov, St. Barbara (Foto: M. Zavadil)

sind teils geöffnet, teils rund geformt oder zu einem Lächeln verzogen.

Eine weitere Besonderheit stellen die Erzengel (Abb. 25, 26) und die Büste mit der Perlenhaube (Abb. 24) dar, deren breite Kopfform mit der ausgeprägten Kiefermuskulatur und den glatten, breiten Wangen denen der Engel um Maria ähneln, wobei ihre Augen wesentlich länglicher und schlitzartiger angelegt sind. Maria, die sie umgebenden Engel und die Erzengel besitzen nach vorn abstehende Oberlippen, die jedoch wie ein schmaler Strich ausgebildet sind und nichts mit den wulstigen Lippen der Apostel gemein haben.

Physiognomisch aus der Reihe fallen auch die geflügelten Engelchen in der oberen Zone (Abb. 29). Im Gegensatz zu den drallen Engeln mit Doppelkinn weisen sie spitz zulaufende Kinnpartien und leicht eiförmige Köpfe mit hoher, eckiger Stirn auf, die durch die wie dünne Streichhölzer über das Haupt gelegten Haare betont wird. Der scharfkantige Nasenrücken, der nur vereinzelt leicht eingedrückt ist, und der zu einem Grinsen verzogene Mund verleihen ihnen einen spitzbübischeschelmischen Ausdruck.

Von besonderer Qualität ist die à jour gearbeitete Durchhöhlung der Haare und Bärte insbesondere der Apostel, die von runden Lockennestern über lange, gewellte Haare bis hin zu dichtem Bartgestrüpp reicht. Meist werden dabei einzelne Haarpartien zu dicken Strähnen zusammengefasst, die in mehrere gefurchte Rillen unterteilt werden. Wie noch im Vergleich mit anderen Arbeiten der Werkstatt zu zeigen sein wird, sind dieser besonders die korkenzieherförmigen, stark ausgehöhlten Locken eigen.

Die klauenförmig gespannten Finger und Hände der Apostel sind von schmaler, dürrer und knöchriger Gestalt, wobei die Daumenkuppe bei einigen auffällig stark, beinahe missgestaltet und klumpig wirkt (Abb. 17). Den Handrücken durchzieht ein enges Geflecht aus stark hervortretenden Adern. Die Finger selbst sind größtenteils glatt, weisen aber an ihren Gelenken tiefe Rillen auf, die die Exzentrik der Männer unterstreichen. Die jugendhaften Finger Marias, der Engel in der mittleren Zone und der Erzengel sind wesentlich glatter gearbeitet (Abb. 8, 25, 26). Sie weisen keine Furchen auf. Zu unterscheiden sind zudem die kindlichen Händchen der Putti in der oberen Zone (Abb. 28) von denen der Engel im mittleren Geschoss. Ihr Handrücken, an dem die schmalen Fingerchen ansetzen, ist sehr viel breiter und rundlicher gestaltet.

Auch die Gewänder weisen eine relativ einheitliche Bearbeitungsweise auf. Alle sind von extremer Ausprägung wie die von kräftigen Windstößen erfassten Spiralen und ineinander gedrehten Kringel. Zu den auffälligsten stilprägenden Faltenmotiven gehören die bereits erwähnten »gestanzten« Faltenzüge (Abb. 28, 126), deren teils rechteckig, teils rundlich oder herzförmig geschnittene Prägungen in die Gewandoberfläche eingetieft werden. Am häufigsten treten sie bei ohrmuschelartig gedrehten Mantelteilen oder entlang der langen, glatten Gewandbereiche auf. In beiden Fällen wirkt die Oberfläche dadurch plastisch zerfurcht, wodurch die größtmögliche Modellierung der Gewänder mit Licht und Schatten erreicht wird.

Auffällig sind auch die rotierenden Ärmelsäume der Erzengel, die wie Gewichte an ihren Oberarmen zu hängen scheinen. Die wie nass wirkenden Falten (Abb. 7, 9, 25, 26), bei denen das Gewand vor allem an den Beinen der Erzengel oder der Trinität klebt, während sich dazwischen feine Stege bilden, wurden bereits in ihrem Bezug zur Druckgrafik Andrea Mantegnas erwähnt.⁶

8.1.2 Die Figuren in der Hohlkehle

Insgesamt sind bei den Figuren der Hohlkehle mit Ausnahme des hl. Hieronymus qualitative Unterschiede zu den Schreinfiguren festzustellen. Dabei übernehmen sie zum Teil deren Züge und Motive.

Der hl. Hieronymus mit dem roten Birett (Abb. 34, 96) erinnert besonders hinsichtlich der breiten Kieferknochen und des fischartig gewölbten Mundes an die Apostel, doch nimmt er sich wesentlich weniger exzentrisch aus. Unterschiede ergeben sich vor allem in dem geraden, an der Spitze wie abgeschlagen wirkenden Nasensteg, der eingefallenen Wangenpartie und den wenig prononcierten Augenbrauen, weshalb ein Identifikationsporträt mit dem bedeutenden Humanisten Erasmus von Rotterdam erwogen wurde.⁷ Seine Ärmelschleppen sind im unteren Bereich mit den typischen, wie eingestanzten wirkenden Kräuselfalten versehen.

Die beiden Päpste (Abb. 38, 39) sind mit Motiven der Schreinfiguren gestaltet, allerdings stark vereinfacht: Hier sind die stegartigen Faltenzüge zwischen glatt anliegenden, wie »nassen« Stoffpartien, die parallel gerillten Amikte oder die Nasolabialfalten⁸ aus dem bestehenden Formenschatz herausgegriffen. Die Körper insgesamt sind allerdings schon wegen der beschränkten Standorte nur leicht geschwungen und wirken, betrachtet man die im Fußbereich hart abknickenden Säume, eher grafisch-steif.

Die beiden heiligen Frauen (Abb. 35, 36) und der Bischof (Abb. 37) sind von breiterer Statur und werden von einem vorn v-förmigen Gewand eingehüllt, das an manchen Stellen immer wieder den Blick auf darunter liegende Bereiche ermöglicht. Auch hier durchsetzen Stanzknitterfalten das am Saum scharfkantig geführte Gewand. Die Gesichter der weiblichen Heiligen erinnern mit der breiten Kieferpartie, dem zugespitzten Mund mit der dünnen Oberlippe und der hohen, ausrasierten Stirn stark an Maria. Auch weisen sie die eingerollten Locken auf, die hier aber blockhaft und weniger ausgehöhlt sind.

Von der in der Kunstkammer des Stifts Zwettl erhaltenen Figur der hl. Margarethe (Abb. 42) wurde angenommen, dass sie aufgrund der Maße von 58 cm in der Hohlkehle oder im Gesprenge gestanden habe.⁹ Da sie nahezu vollrund ausgearbeitet ist, könnte es sich am ehesten um eine Gesprengefigur gehandelt haben.¹⁰ Sie weicht von der typischen Physiognomie der weiblichen Heiligen ab. Ihr fehlen die charakteristische Gewandbehandlung durch Stanz- oder Nassfalten und die auffälligen Ärmel- oder Kragenrillen. Zwar besitzt auch sie den auf Knöchelhöhe abstehenden Rocksäum, ein ovales und mit breiterer Kieferpartie ausgestattetes Gesicht und eine dünne, schmale Nase, was ihre Provenienz aus der Zwettler Werkstatt nahelegt, doch scheinen die aufgeblähten Pausbacken sowie der schmale, missmutig nach unten gezogene Mund ebenso singulär zu sein wie die zu Ohrschnecken gedrehten Haarknoten. Dass hier ein weniger versierter Schnitzer am Werk war, beweist die rechte Hand, deren Zeigefinger anatomisch unkorrekt am Ende der Hand nach unten zeigt.

8.1.3 Fazit

Trotz des Variantenreichtums von Typen, Mimik und Gestik liegt den Figuren die gleiche Bearbeitungsweise zugrunde. Dies lässt zwei Schlussfolgerungen zu: Zum einen könnte man eine Arbeitsteilung annehmen, bei der verschiedene Hände für bestimmte Typen verantwortlich gewesen sind. Zum anderen könnten die Bildhauer auf Basis genauer Typenvorlagen des leitenden Meisters jeweils für bestimmte Arbeitsabschnitte zuständig gewesen sein. Für die letztere These könnte die Beobachtung sprechen, dass in den der Werkstatt zugeschriebenen Werken auch jeweils mehrere Typen auftauchen.

Es gibt allerdings eine Figur, die sich von den Übrigen deutlich unterscheidet und die mit dem Stil des Kruzifixes in Maria Laach am Jauerling (um 1520, Abb. 156)

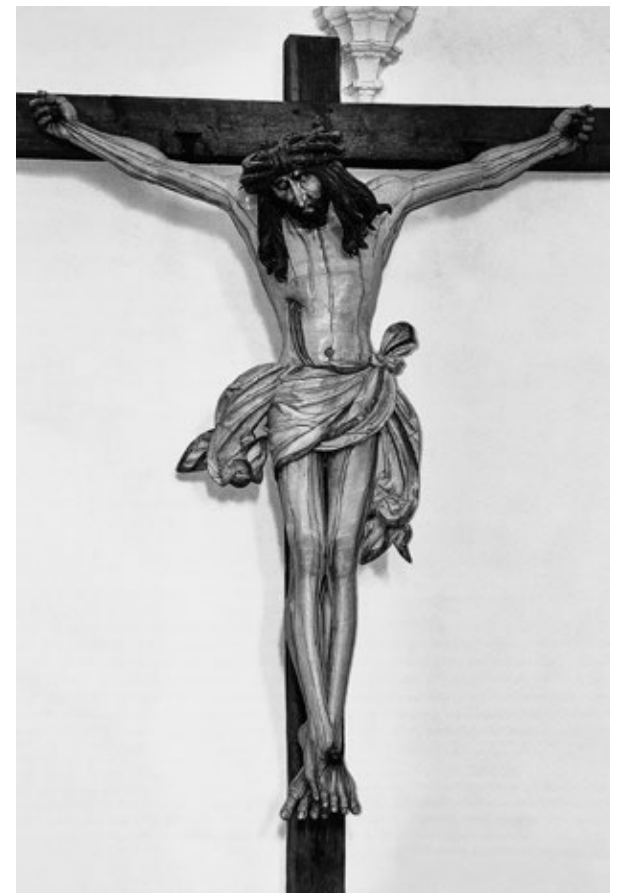


Abb. 156 Kruzifix. Maria Laach am Jauerling, Wallfahrtskirche. Um 1510 (ex: BRANDMAIR 2015, Kat.-Nr. 58)

in engem Zusammenhang steht. Es handelt sich um Jakobus Major, der durch seinen Pilgerhut mit der Muschel ausgezeichnet ist und von dem nur das Gesicht zu sehen ist. Zwar erinnern die hohen Wangenknochen und die lange, schmale Nase stark an die übrigen Apostel. Betrachtet man allerdings den Mund-, Augen- und Bartbereich genauer, ergeben sich signifikante Unterschiede. Der Augenbrauenansatz nahe der Nasenwurzel wird von zwei dicken Wülsten gekennzeichnet und durch eine schmale, aber tiefe Furche begleitet, die erst steil nach oben steigt, sich dann aber verliert. Im Gegensatz zum scharfkantigen Steg mit fleischiger Wölbung der Augenbrauen der Apostel werden die eng zusammenstehenden Augen des Jakobus nur durch einen leichten Wulst nach oben hin begrenzt. Besonders auffällig wird der Unterschied anhand des Mundes, der

Das ehemalige Hochaltarretabel der Zisterzienserabteikirche Zwettl (Niederösterreich) gehörte mit ursprünglich 19 m Höhe zu den größten Flügelretabeln des späten Mittelalters. Nicht weniger eindrucklich wirken der außergewöhnlich expressive Stil und die hohe handwerkliche Qualität des heute allein noch erhaltenen, 6,5 m hohen Mittelschreins. Das Gewirr von jublierenden und singenden Engeln, von exaltierten, alpträumhaft wirkenden Aposteln, wulstigen Wolkenformationen und virtuos wirbelnden Gewandpartien erfordert etwas Zeit, um das mariologische Programm zu entschlüsseln. Dies unternimmt die vorliegende Arbeit und kann den monumentalen, 1525/26 vollendeten Auftrag des humanistisch gebildeten Abtes Erasmus Leisser (1512–1545) als frühe Reaktion der altkirchlich gesinnten Wiener Kreise auf die reformatorische Bewegung Martin Luthers dingfest machen. Mit Johann IV. von Kuenring-Seefeld (1481–1513) lässt sich zudem ein weiterer Beteiligter an dem Großauftrag aus der Familie der einstigen Klosterstifter nachweisen. Stil und Werkstattzusammenhänge werden umsichtig analysiert, mit dem Ergebnis, dass herkömmliche einseitig-eindeutige Interpretationen von Stil als alleinigem Ausdruck eines »genialen« Werkstattleiters hier nicht zu befriedigenden Ergebnissen führen. Der Personalstil einzelner Beteiligter lässt sich nicht klar auseinanderdividieren, ein »Meister« nicht bestimmen. »Stil« wird vielmehr dem inhaltlich und theologisch gewünschten Ergebnis dienstbar gemacht.



Leibniz-Institut für
Geschichte und Kultur
des östlichen Europa

SANDSTEIN

