

Hausarbeit

zur Erlangung des Magistergrades der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität München

Der spätgotische Sankt Florians-Altar von Sankt Florian im Chiemgau unter besonderer Berücksichtigung der Ikonographie

vorgelegt von Irmgard Hoffmann-Riechert
[seit 2011 Irmgard Hoffmann]

Referentin: Professor Dr. Ursula Nilgen

Januar 1991

Überarbeitete Fassung März 2024

Der spätgotische Sankt Florians-Altar von
Sankt Florian im Chiemgau unter besonderer
Berücksichtigung der Ikonographie



Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau
© Erzbischöfliches Ordinariat München, Foto: W. Ch. v. d. Mülbe

Inhalt

Vorwort

| | | |
|------|---|----|
| I. | Forschungs- und Quellenlage zur Kirche und zum Altar von Sankt Florian | 1 |
| | 1. Forschungslage | 1 |
| | 2. Quellenlage | 3 |
| II. | Die Sankt Florians-Kirche | 4 |
| | 1. Geschichte der Kirche | 5 |
| | 2. Baugeschichte der Kirche | 8 |
| | 3. Beschreibung der Kirche | 9 |
| | 3.1. Außenbau | 9 |
| | 3.2. Innenraum und Ausstattung | 10 |
| | 4. Restaurierungsmaßnahmen an der Kirche und ihrer Ausstattung | 13 |
| | 4.1. Restaurierungsmaßnahmen an den Altären | 16 |
| III. | Der Sankt Florians-Altar | 18 |
| | 1. Geschichte des Altars | 19 |
| | 2. Gestalt des Altars | 20 |
| | 3. Beschreibung und Ikonographie des Altars | 25 |
| | 3.1. Schreinfiguren | 25 |
| | 3.1.1 Die heilige Anna selbdritt | 25 |
| | a) Beschreibung | 25 |
| | b) Ikonographie | 29 |
| | - Kult | 29 |
| | - Darstellungstyp und Vergleiche | 31 |
| | 3.1.2 Der heilige Wolfgang | 34 |
| | a) Beschreibung | 34 |
| | b) Ikonographie | 37 |
| | - Kult | 37 |
| | - Darstellungstyp und Vergleiche | 39 |

| | | |
|--------|--|-----|
| 3.1.3 | Der heilige Florian | 43 |
| | a) Beschreibung | 43 |
| | b) Ikonographie | 44 |
| | - Kult | 44 |
| | - Darstellungstyp und Vergleiche | 47 |
| 3.2. | Flügelinnenseiten: Der Florianszyklus | 51 |
| 3.2.1. | Beschreibung | 54 |
| 3.2.2. | Ikonographie | 62 |
| 3.3. | Flügelaußenseiten: Der Passionszyklus Christi | 68 |
| 3.3.1. | Szene I: Gebet Jesu am Ölberg | 71 |
| | a) Beschreibung | 71 |
| | b) Ikonographie | 73 |
| 3.3.2. | Szene II: Dornenkrönung Christi | 77 |
| | a) Beschreibung | 77 |
| | b) Ikonographie | 80 |
| 3.3.3. | Szene III: Kreuztragung Christi | 86 |
| | a) Beschreibung | 86 |
| | b) Ikonographie | 88 |
| 3.3.4. | Szene IV: Kreuzigung Christi | 93 |
| | a) Beschreibung | 93 |
| | b) Ikonographie | 96 |
| 3.4. | Schreinrückseite: Weltgericht | 102 |
| 3.4.1. | Beschreibung | 103 |
| 3.4.2. | Ikonographie | 106 |
| IV. | Zusammenfassung | 114 |
| V. | Literaturverzeichnis | 117 |
| VI. | Anhang I: Archivalien (A ₁ ff.) | 141 |
| VII. | Anhang II: Grundriss, Skizzen, Fotokopien (B ₁ ff.) | 158 |
| VIII. | Abbildungsverzeichnis | 168 |

Vorwort

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist die ikonographische Untersuchung des Sankt Florians-Altars in Sankt Florian im Chiemgau, betreut von Frau Professor Dr. Ursula Nilgen, München.

Eine monographische Abhandlung über den Altar fehlt bisher in der Forschung, wie auch eine Studie der Ikonographie bis heute nicht erstellt wurde, auf deren Bearbeitung der Nachdruck der vorliegenden Arbeit liegt.

Wesentlich erschien mir die Frage nach den Beweggründen für die Wahl der dargestellten Heiligen und Szenen.

Wichtig als Grundlage meiner Nachforschungen war mir eine erneute Sichtung der Archivalien, deren Aufbewahrungsorte und Signaturen sich seit der gründlichen Archivalienstudie Bomhards im Jahre 1957 größtenteils verändert haben. Mit Hilfe dieser Sichtung wurde der Versuch unternommen, zu einer genaueren Datierung des Altars zu gelangen.

Eine stilistische Untersuchung des Sankt Florians-Altars konnte hier nicht erfolgen, da sie den Umfang dieser Arbeit überschreiten würde.

Mein besonderer Dank für wertvolle Anregungen und Hilfestellungen während der Ausarbeitung der vorliegenden Arbeit gilt Frau Professor Dr. Ursula Nilgen.

Des Weiteren danke ich Herrn OR Dr. Karl Ramisch (Kunstreferent des Erzbischöflichen Ordinariats München-Freising) für die großzügige Überlassung des Fotomaterials zu dem Sankt Florians-Altar und für Hinweise zur Altarthematik; sowie Herrn Dr. Weis (Landesamt für Denkmalpflege München) für die Möglichkeit der Einsichtnahme in die Restaurierungsakten. Mein Dank gilt auch allen Archiven, Museen, Pfarreien und Sammlungen, die mir mit Hinweisen und Belegen eine gründliche Studie ermöglichten. Frau Brigitte Klee danke ich für die Erfassung des Textes im Jahr 1991.

I. Forschungs- und Quellenlage zur Kirche und zum Altar von Sankt Florian

1. Forschungslage

Die kunsthistorische Forschung beschäftigt sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts mit dem Sankt Florians-Altar.¹ 1884 findet in der Statistischen Beschreibung des Erzbistums München-Freising von Anton Mayer auch der Kirchenbau Beachtung.² 1902 wird erstmals die Vorderseite des Altars abgebildet.³ Im 1. Viertel des 20. Jahrhunderts folgen dann eine Reihe von Veröffentlichungen, in denen die Kirche von Sankt Florian im Rahmen von Überblickswerken kurz erwähnt wird.⁴ Im Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler wird der Altar als „wichtiger, künstlerisch wertvoller Flügelaltar“⁵ gewürdigt. Peter von Bomhard liefert 1957 die bisher einzige auf Archivalienforschung basierende Beschreibung der Kirche, ihrer Baugeschichte und ihrer Ausstattung.⁶ Bomhard schildert noch den

¹ Sighart 1855, S. 168f. erwähnt sowohl den Floriansaltar als auch das zu jener Zeit noch vorhandene „Seitenaltärchen“ mit einer kurzen Beschreibung (vgl. dazu auch Anm. 75 der vorliegenden Arbeit).

² Mayer, fortges. v. Westermayer 1884, S. 196, 201, 203.

³ Kdm. d. Königreichs Bayern 1902, Tf. 219.

⁴ Kdm. d. Königreichs Bayern 1902, S. 1660-1662; - Lüthgen 1907, S. 70-73; - Hoffmann 1923, S. 268, Abb. 61; - Schlecht 1923, S. 8-10.

⁵ Dehio/Gall 1952, S. 416.

⁶ Bomhard 1957, S. 170-180, 461-463, 520-521, Tf. 13-15; - bei Bomhard findet sich auf Seite 521 eine Liste der gesamten älteren Literatur; da die meisten der dort aufgeführten Autoren den Altar nur ganz kurz erwähnen, habe ich darauf verzichtet, sie in den Literaturteil aufzunehmen.

Zustand vor der Restaurierung im Jahre 1964, bei welcher die neugotischen Zutaten an dem Hauptaltar entfernt wurden.⁷ Die jüngste wissenschaftliche Arbeit über den Sankt Florians-Altar verfasste 1966 Georg Lengl.⁸ Bei Lengl findet sich erstmals eine ausführliche stilkritische Analyse, die sich sowohl den Schnitzereien der Vorderseite als auch den Malereien der Rückseite widmet. Lengls Beschreibung entspricht dem jetzigen Zustand des Altars und der aktuellen Anordnung der Reliefs.

Bei der älteren Forschung variieren die Beschreibungen der Relief-Anordnung, die im Rahmen von Restaurierungen insgesamt zweimal verändert wurde.⁹

Bomhard datiert den Altar in die Zeit um 1500/10.¹⁰ Lengl schlägt aufgrund stilistischer Vergleiche das 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts vor, für die Reliefs die Zeit um 1520.¹¹ Einigkeit herrscht bei beiden Autoren insofern, als sie beide die Entstehungszeit der Flügelreliefs später ansetzen als die der Schreinfiguren.¹²

⁷ Bomhard 1957, S. 176-178.

⁸ Lengl 1966, S. 185-207.

⁹ Vgl. Anh. VII, B₂ der vorl. Arb. (Skizze der Reliefanordnungen).

¹⁰ Bomhard 1957, S. 177; S. dazu Kap. III. 1. der vorl. Arb.

¹¹ Lengl 1966, S. 205f.

¹² Bomhard 1957, Anm. 219; —Lengl 1966, S. 205f.

2. Quellenlage

Die früheste Urkunde zu Sankt Florian, ein „Gnadtbrief“, angeblich von Bischof Johann II. Ebser von Chiemsee (1429-1438)¹³, ist aus dem Jahr 1423 überliefert. Dieser „Gnadtbrief“ ist nicht im Original erhalten; er ist nur durch eine Erwähnung in einer Beschreibung aus dem Jahre 1546¹⁴ belegt. Die Datierung des „Gnadtbriefs“ in das Jahr 1423 lässt vermuten, dass der Vorgängerbau der heute noch erhaltenen Kirche aus dem 1. Viertel des 15. Jahrhunderts stammt. Für die Datierung des Nachfolgebau existieren nach Bomhard zwei Urkunden: Die erste ist ein im Original erhaltenes Ablassbrevé von Bischof Ludwig II. von Chiemsee (1495-1502, + 1516) vom 9. August 1496.¹⁵ In dieser Urkunde wird erwähnt, dass die Kirche „vor einigen Jahren“ mit ihren Altären von Bischof Georg Altdorfer von Chiemsee (1477-1495)¹⁶ geweiht worden sei. Als zweite Datierungshilfe nennt Bomhard ein Verhörprotokoll eines Maurers aus dem Jahre 1537.¹⁷ Ein von Bomhard nicht zitiertes Kirchenrechnungsbuch von 1512 hingegen spricht von einer 6-jährigen Bauzeit der Kirche und weist ausdrücklich darauf hin, dass die Kirche und die darin befindlichen Altäre 1512 noch nicht geweiht waren.¹⁸

¹³ Bischof Johann II. Ebser trat sein Bischofsamt erst im Jahr 1429 an; sein Vorgänger war Friedrich III. Deys (1424-1429); hier ist dem Schreiber der Quelle von 1546 vermutlich ein Fehler unterlaufen; vgl. dazu Kap. VI., Anh. I, A₁.

¹⁴ Kap. VI., Anh. A₁.

¹⁵ Anh. A₃. Für die Weihe der Kirche und der darin errichteten Altäre nennt Bomhard die Zeit um 1490/94 (Bomhard 1957, S. 171).

¹⁶ Die Angaben über die Pontifikatszeiten stammen aus dem Schematismus der Geistlichkeit des Erzbistums Salzburg, Salzburg 1876.

¹⁷ Anh. A₆. Diese Quelle war nicht auffindbar.

¹⁸ Anh. A₄ sowie Anh. B₃; aufgrund der in den Quellen sich widersprechenden Angaben muss auch die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass es sich bei dem von Bischof

II. Die Sankt Florians-Kirche



1. Sankt Florians-Kirche, Sankt Florian im Chiemgau, um 1500,
Außenansicht von Westen.

© Foto: Irma Hoffmann

Georg Altdorfer geweihten Bau nicht notwendigerweise um einen Neubau handelte; es könnte damit auch ein Erweiterungsbau des bereits seit dem 1. Viertel des 15. Jahrhunderts bestehenden Baus gemeint sein. Geht man von der Zuverlässigkeit der Quelle von 1512 aus, so wäre der Beginn dieses Kirchenbaus in den Anfang des 16. Jahrhunderts zu datieren und nicht, wie durch Bomhard, in das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts.

1. Geschichte der Kirche

Sankt Florian im Chiemgau liegt — etwa 300 Meter südöstlich der Ortschaft Greimelberg — zwischen Frasdorf und Wildenwart, südwestlich des Chiemsees.¹⁹



2. Brunnenkapelle, 1659, südwestlich der Sankt Florianskirche.
Foto: © Irma Hoffmann

Zu der Kirche gehört noch eine der heiligen Anna geweihte Brunnen-Kapelle, die etwa 50 Meter südwestlich der Kirche steht. Anlass zu dem ersten Kirchenbau, den Bomhard in das 1. Viertel des 15. Jahrhunderts

¹⁹ Vgl. Fotokopie in Kap. VII., Anh. B4.

datiert,²⁰ war wohl die heilbringende Quelle in unmittelbarer Nähe der Kirche.

Über der Quelle befindet sich noch heute die kleine Annen-Kapelle.²¹

Der heilige Florian wird — dem Inhalt seiner Legende gemäß — häufig an Quellen verehrt. Grund dafür sind zwei Stationen seines Martyriums: sein Tod durch Ertränken und das Entspringen einer Quelle, als die heilige Valeria Florian mit einem Ochsesgespann zu seiner Begräbnisstätte bringen lässt und den ermatteten Tieren durch eine Quelle Erfrischung zuteilwird.²²

Sankt Florian war gemäß der Schriftquelle von 1496²³ zunächst Filialkirche der Pfarrkirche Prien, bis sie im Jahre 1830 nach Frasdorf umgepfarrt wurde.²⁴ Prien gehörte dem Bistum Chiemsee an, welches 1218 durch Erzbischof Eberhard II. von Salzburg (1200-1246) als Suffraganbistum gebildet worden war.²⁵ Eine Schriftquelle aus der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts belegt, dass die Kirche als Wallfahrtsstätte für Gläubige, die den

²⁰ Anh. A₁; Bomhard nimmt das Datum des erwähnten *Gnadtbriefs* aus dem Jahre 1423 als Weihedatum des ersten Baues an (Bomhard 1957, S. 171).

²¹ Die heute noch bestehende „Brunnenkapelle“ ist ein Neubau aus dem Jahre 1659; davor existierte spätestens seit dem 1. Viertel des 16. Jahrhunderts eine „Sankt Anna Capelln“; (s. dazu Beschreibung bei Bomhard 1957, S. 171). Über die Entstehungszeit des ursprünglichen Baus sind mir keine Quellen bekannt.

²² Ein Beispiel für den Zusammenhang zwischen Quelle und Florianskult stellt eine Tafel aus dem Florianszyklus Albrecht Altdorfers von 1518 dar, auf dem die aus der „Wunderquelle“ schöpfenden Pilger zu sehen sind (vgl. Tschochner 1981, S. 17, 121 m. Abb. 132).

²³ Anh. A₃.

²⁴ Anh. A₁₄.

²⁵ Hermann („Salzburg“) in LThK IX, 1963, Sp. 286; -vgl. dazu auch Diepolder 1969, S. 89-93. — Der heutige Gerichtsbezirk Prien gehörte ursprünglich ganz zur Erzdiözese Salzburg. Als man im 12. Jahrhundert den bayerischen Teil der Erzdiözese Salzburg unterteilte, wurde Prien dem Archidiakonats Herrenchiemsee (westlich und südlich des Chiemsees) zugeteilt. Durch Erzbischof Eberhard II. aus Salzburg (1200-1246) wurde 1218 das kleine Suffraganbistum Chiemsee aus mehreren Pfarreien im Westen seines Sprengels gebildet. Dabei wurde fast das gesamte Gebiet des heutigen Gerichtsbezirks Prien dem Bistum Chiemsee zugeteilt. Er bestimmte die Klosterkirche Herrenchiemsee zur Kathedrale der

heiligen Florian um Schutz vor Feuersgefahr anriefen, diente.²⁶ Die Wallfahrt nach Sankt Florian hielt bis zum Ende des 19. Jahrhunderts an und versiegte dann fast völlig im Zuge der Säkularisierung.²⁷ Später entwickelte sich Sankt Florian, wie Bomhard erwähnt, „wegen ihrer Lage weitab von anderen Gotteshäusern zur Kirche einer ausgedehnten Kreuztracht“.²⁸

Reiche Opfer- und Votivgaben lassen darauf schließen, dass Sankt Florian Ende des 17. Jahrhunderts eine reiche Wallfahrtskirche war.²⁹ Neben dem heiligen Florian als Hauptpatron ist die Kirche noch den beiden Heiligen Anna und Wolfgang geweiht. Ihnen galten die Hauptkirchenfeste,³⁰ zudem wurden die Tage der Kirchenweihe am Sonntag nach Jakobi und die der Altarweihe am zweiten Sonntag nach Michaelis mit einem Gottesdienst festlich begangen.³¹

neuen Diözese, wobei Salzburg bis zur Auflösung des Bistums Chiemsee immer der Amtssitz des Bischofs war; als Residenz diente ihm der Chiemseehof. Zu den besonderen Besitzverhältnissen der Diözese Chiemsee vgl. Bomhard 1957, S. 9f. und Bomhard 1964, S. 9f. sowie die Karte, Anh. B₅.

²⁶ So opferte Hanns von Ramerstätten „ainer Prunst halb“ eine Kuh. Anh. A₅.

²⁷ Bomhard 1957, S. 170.

²⁸ Ebd. S. 170. — Bei meinem Archivalienstudium fand ich dazu eine späte Quelle: In einem Anweisungsbuch für den Kooperator von Prien aus dem Jahr 1798 ist unter dem 4. Mai zu lesen, dass eine löbliche Pfarrgemeinde mit dem Kreuz nach Sankt Florian geht, wo eine Frühmesse, Gottesdienst mit „Amt und Predigt“ und eine Bruderschaftsmesse für ein Gemeindemitglied gelesen werden soll (vgl. dazu Anh. A₁₃).

²⁹ Anh. A₁₁; — Bomhard schreibt, dass Sankt Florian bereits 1528 „... eines der wohlhabendsten Gotteshäuser im Gerichtsbezirk Prien“ war (Bomhard 1957, S. 170); dagegen sagt die von Bomhard nicht zitierte Quelle von 1512 (Anh. A₄), dass sich die Kirche nach dem Kirchenbau noch in „großer Schuld“ befand.

³⁰ Anh. A₃ sowie A₁₀.

³¹ Anh. A₃. In der Urkunde wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass „künftig“ der Sonntag nach Jacobi der Weihe der Kirche und der zweite Sonntag nach Michaelis der Weihe der Altäre gilt; nicht, wie Bomhard vermutet, dass hiermit zwei Kirchweihfeste gemeint seien, ein frühes (für den zweiten Bau) und ein spätes (für den ersten Bau), (Bomhard 1957, S. 170f).

2. Baugeschichte der Kirche

Die erste Kirche wurde vermutlich im 1. Viertel des 15. Jahrhunderts erbaut, Bomhard nimmt als Weihedatum das Jahr 1423 an.³² Offensichtlich war der Zustrom der Gläubigen bereits im 15. Jahrhundert so groß, dass ein neuer größerer Kirchenbau notwendig wurde.³³ Auf die Problematik der Entstehungszeit der heutigen Kirche habe ich bereits hingewiesen. Bomhard geht für diesen Bau von einer Datierung um 1490/94 für die Weihe aus, wohingegen die Quelle von 1512 ausdrücklich darauf hinweist, dass die Kirchenweihe zu diesem Zeitpunkt noch nicht stattgefunden hat.³⁴

Der aktuelle Bau der Sankt Florianskirche entspricht in seinen wesentlichen Bestandteilen (Langhaus, Chor und Turm) dem Bau aus der Zeit um 1500 und ist mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit der zweite Kirchenbau an dieser Stelle. Der erste vom 1. Viertel des 15. Jahrhunderts wurde beim Bau des zweiten völlig niedergelegt.³⁵

³² Bomhard 1957, S. 171. Vgl. Anh. A1.

³³ Anh. A4. „... un auß Notturft ... ein andrer weytter, lenger un höher ... gepaut...«.

³⁴ Vgl. Kap. I. 2. und Anh. A4.

³⁵ Ebd.

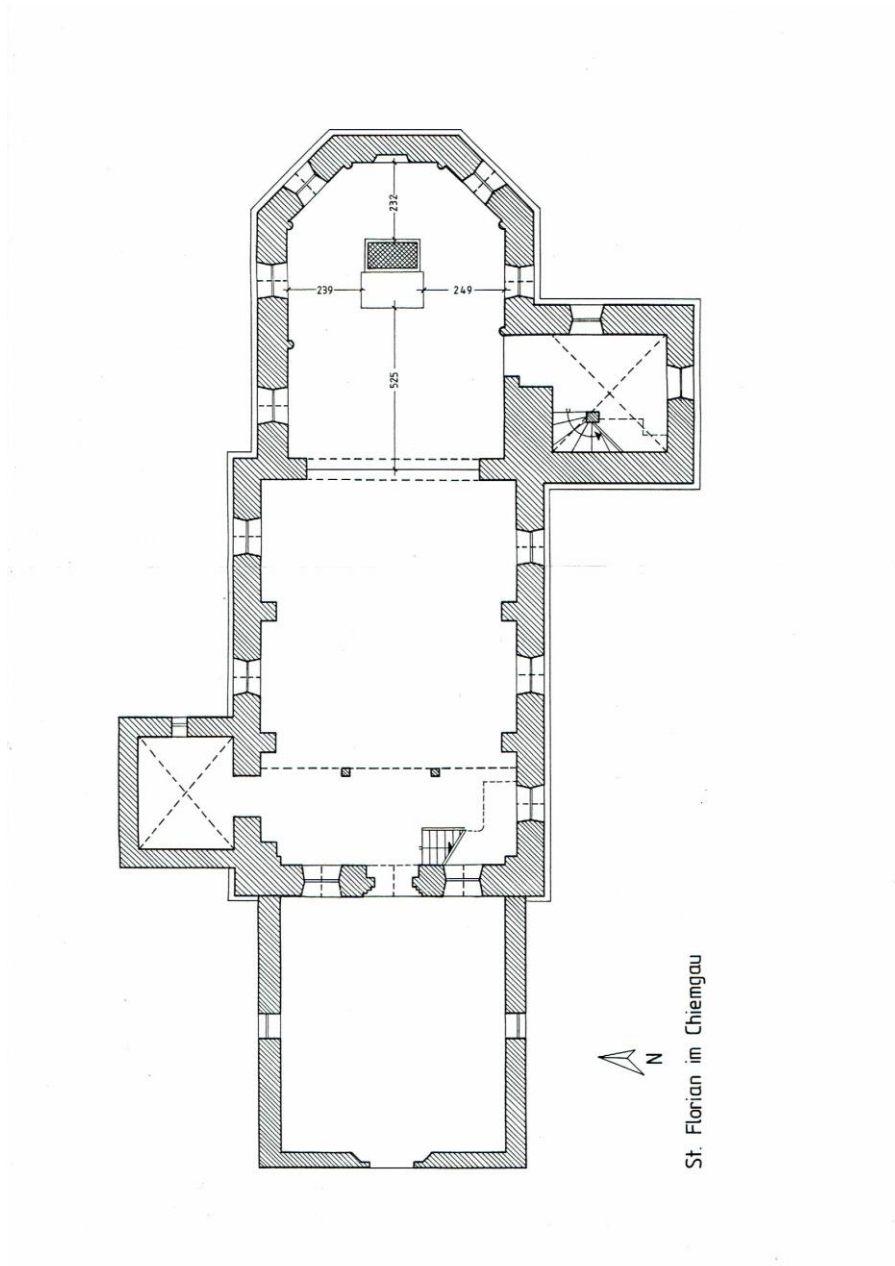
3. Beschreibung der Kirche

3.1. Außenbau

Der schlichte Bau hat eine Gesamtlänge von 33,75 Metern.³⁶ Bis auf die neugotischen Spitzbogenfenster an Langhaus und Chor und das rund um den alten Bau laufende Tuffsteinkranzgesims weist er keine weiteren schmückenden Elemente auf. Langhaus und Chor sind mit einem Satteldach gedeckt. An den leicht eingezogenen Chor mit 3/8-Schluss fügt sich südlich der blockhafte Glockenturm mit fast quadratischem Grundriss an, dessen unteren Teil ein kräftiger Sockel bildet. Über einem Gesims befindet sich das Schallgeschoß des Turms, das an allen vier Seiten doppelböigige Schallöffnungen mit Zwischenstützen aufweist. Darunter, an Ost- und Südseite des Turms, befinden sich je drei kleine längsrechteckige Fensteröffnungen. Das Schallgeschoß des Turms schließt mit einem Kranzgesims ab. Darüber erhebt sich ein Satteldach mit längs gerichtetem First und Krüppelwalm. Im Ostgiebel des Turmdachs befinden sich drei Lichtöffnungen. Auf der Nordseite des Langhauses schließt sich eine walmdachgedeckte Nebenkapelle (ehemaliges Vorhaus) aus dem Jahr 1642 an, deren einzige Lichtquelle ein nach Osten gerichtetes Rundfenster ist. Im Westen bildet ein 1710 angefügtes, im Vergleich zum übrigen Bau relativ großes, Vorhaus den Zugang zur Kirche.

³⁶ Maße der Kirche: Totallänge: 33,75 m; lichte Länge: 22,85 m; lichte Breite im Chor: 6,85 m, im Langhaus: 8,15 m; Gewölbehöhe im Chor: etwa 7,7 m, im Langhaus: 7,4 m; Turmhöhe: 32 m (Bomhard 1957, S. 175.)

3.1 Innenraum und Ausstattung



3. Grundriss der Sankt Florians-Kirche in Sankt Florian im Chiemgau

Wie man dem Grundriss³⁷ entnehmen kann, handelt es sich bei dem Baukörper der Spätgotik um einen einschiffigen dreijochigen Longitudinalbau ohne Querhaus, dessen Innenraum durch insgesamt 10 Spitzbogenfenster belichtet ist. Der leicht eingezogene zweijochige, durch eine Stufe erhöhte Chor mit 3/8-Schluss wird vom Langhaus durch einen rundbogigen Chorbogen getrennt.



4. Sankt Florianskirche, Innenraum Blick nach Osten und nach Westen.
Fotos: © Irma Hoffmann

³⁷ S. o. Abb. 3 sowie Anh. II, B₁ — Da weder ein alter noch ein aktueller Grundriss existiert, habe ich nach eigenen Messungen einen angefertigt. Dieser soll als Orientierungshilfe dienen.

Den gotischen Wandpfeilern im Langhaus sind profilierte Gewölbekonsolen vorgelegt, die ebenso einer Restaurierung aus dem Jahr 1853³⁸ entstammen, wie die Runddienste mit Achtecksockeln und Kämpfern im Chor. Das gotische Rippengewölbe in Langhaus und Chor wurde 1764 freskiert;³⁹ über diese Darstellungen, die Floriansszenen, die vier Evangelisten mit ihren Symbolen, die vier lateinischen Kirchenväter, zwei Bischöfe und reichen Ornamentschmuck zeigen, zieht sich ein neugotisches Gipsrippennetz.⁴⁰ 1890 wurde die Westempore aus Holz eingezogen.⁴¹

Im Erdgeschoß des Turmes liegt die kreuzgratgewölbte Sakristei aus der Erbauungszeit. Von ihr aus gelangt man über eine Treppe zur schlichten oberen Sakristei. Von der Nordseite des Langhauses führt ein spätgotisches Spitzbogenportal in die kreuzgratgewölbte Nebenkapelle, das ehemalige Vorhaus von 1642.⁴²

Dem Langhaus ist im Westen eine schmucklose Vorhalle vorgesetzt und durch ein profiliertes Portal mit einem Spitzbogen, dessen Spitze von 1889 stammt, mit dem Langhaus verbunden. Auf der roten Marmortürschwelle dieses Portals ist die Jahreszahl 1532 eingraviert.⁴³ Zu beiden Seiten des Portals befindet sich je ein flachbogiges Fenster.

Die Vorhalle ist durch je ein schlichtes Fenster im Norden und Süden beleuchtet, im Westen befindet sich das Eingangsportal. Von den beweglichen Ausstattungsstücken ist aus spätgotischer Zeit nur der Sankt Florians-Altar erhalten. Alle weiteren Werke stammen aus dem 17. und 18. Jahrhundert.⁴⁴

³⁸ Vgl. Bomhard 1957, S. 173.

³⁹ Dabei wurden die gotischen Rippen gemäß Bomhard „abgeschlagen“ (Bomhard 1957, S. 175f.); gem. einem Schreiben von Christian Baur, Hauptkonservator an das Bau- und Kunstreferat des Erzbischöflichen Ordinariats München vom 01.08.1991, Akte im BLfD,

4. Restaurierungsmaßnahmen an der Kirche und ihrer Ausstattung

- Die Altäre werden wegen der besseren Übersicht am Ende des Kapitels gesondert behandelt. -

„... wurden die neugotischen Rippen nicht abgeschlagen“ ... sondern es wurden nur die Fresken in den Flächen zwischen den Rippen freigelegt und die Rippen leicht „angeböscht“ und großzügig übermalt. — Die Malerei stammt von Franz Xaver Tiefenbrunner d. J. aus Trautersdorf bei Prien; sie wurde 1853 zugetüncht und 1889 stark beschädigt, als man das neugotische Rippennetz anbrachte. Bei der Restaurierung im Jahre 1955-56 wurden die Deckenmalereien wieder freigelegt und die beschädigten Stellen ergänzt (Vgl. A29).

⁴⁰ Das Netzrippengewölbe zeigt einen rundbogigen Querschnitt (vgl. Bomhard 1957, S.175).

⁴¹ Bomhard 1957, S. 175.

⁴² Ebd.

⁴³ Diese Jahreszahl ist nicht als Baudatum für den Ausbruch der Westwand zu deuten; Bomhard nimmt an, dass diese Türschwelle im Jahr 1710, als man das Westportal ausbrach, von einer anderen Stelle hierher versetzt wurde (Bomhard 1957, S. 175).

⁴⁴ Während der Restaurierungsmaßnahmen 1989-94 wurden die beweglichen Kunstwerke der Sankt Florianskirche vom Landesamt für Denkmalpflege in München an einem anderen Ort verwahrt. Zum Inventar der Kirche gehört ein Kruzifix aus der Vorhalle von 1616; Figuren der lateinischen Kirchenväter aus der Zeit um 1652; kleine Holzfiguren der vier Evangelisten, geschaffen um 1675 (Brüstungsfiguren der ehemaligen älteren (zerstörten) Kanzel aus der Pfarrkirche Prien), nach der Entfernung der Kanzel wurden sie auf Podesten an den Wänden verteilt; eine kleinere Schnitzfigur der stehenden Muttergottes mit dem Jesusknaben, umgeben von vier Putti aus dem Ende des 17. Jahrhunderts wurde in den 60er Jahren entwendet; aus der Mitte des 18. Jahrhunderts stammen Figuren, die die Unbefleckte Empfängnis und den heiligen Nepomuk darstellen; der Werkstatt des Johann Baptist Straub mit Einflüssen Ignaz Günthers schreibt Bomhard die qualitätvolle Rokocoschnitzgruppe des heiligen Florian mit einem Putto aus der Zeit um 1760 zu. Aus der Zeit der Restaurierung 1889-90 stammen die beiden Figuren der Heiligen Aloysius und Donatus. Zwei gemalte querrechteckige Holztafeln aus dem Jahr 1652 gehörten ursprünglich zu den Predellen der beiden barocken Seitenaltäre; sie wurden nach Abbruch der Altäre rechts und links des Hauptaltars an der Chorwand aufgehängt. Ein Rokoko-Glasschrein stammt aus der Mitte des 18. Jahrhunderts.

Alle genannten Skulpturen sind bei Bomhard 1957, S. 178f. etwas ausführlicher beschrieben.

Im Folgenden greife ich nur die wesentlichen Veränderungen und Restaurierungsmaßnahmen am heute noch bestehenden Bau heraus und verweise auf die detaillierte, archivalisch belegte Baugeschichte bei Bomhard.⁴⁵

Der erste größere Umbau fand 1642 statt, als man eine kleine gemauerte Vorhalle vor das damals noch nördlich gelegene Portal der Kirche setzte.⁴⁶ 1645 wurde ein neues Kirchengestühl, 1646 eine neue Kanzel hergestellt.⁴⁷ 1710 wurde an der Westseite zur erneuten Vergrößerung der Kirche ein Vorhaus angebaut, dadurch wurde der Haupteingang vom Norden in den Westen verlegt. Die bis dahin geschlossene Westseite der Kirche wurde im Rahmen der Umbaumaßnahmen durchbrochen und mit einem Portal und zwei Seitenfenstern versehen.⁴⁸ 1739 wurden in der Westvorhalle Kreuzwegtafeln angebracht.⁴⁹ Ab 1764 nahm man im Zuge einer Barockisierung große Veränderungen im Kircheninneren vor: Die gotischen Rippen des Gewölbes wurden „abgehauen“, die Fenster ausgerundet und die Wandgliederung verändert; außerdem wurde die Kirche neu verputzt.⁵⁰ Noch im gleichen Jahr wurde sie von Franz Xaver Tiefenbrunner d. J. von Trautendorf im Rokokostil neu ausgemalt.⁵¹ Ein neues Chorgestühl erhielt die Kirche im Jahre 1775. 1849 wurde der Chor mit einem neuen Fußboden aus Kehlheimer Platten, der heute noch existiert, versehen. 1852 wurde die zum Turmoberbau hochführende Treppe von der Südwand des Chors in

⁴⁵ Bomhard 1957, S. 171-174.

⁴⁶ S. Anh. A₈; die heutige Vorhalle befindet sich an der Westseite der Kirche.

⁴⁷ Bomhard 1957, S. 172.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd. S. 173.

⁵⁰ Ebd. Anm. 215. S. dazu meine Anm. 39.

⁵¹ Bomhard 1957, S. 173.

den Turm verlegt, dabei das Turmportal nach Osten versetzt und das Glockenhaus zu einer oberen Sakristei umgebaut.⁵² Im Jahre 1853 erfolgte die Regotisierung der Kirche; dabei wurden alle barocken Veränderungen beseitigt und durch neugotische ersetzt: Aus Gips wurden Dienste, Wandpfeilerprofile und Konsolen gefertigt, die Fenster nach oben vergrößert und mit neugotischem Maßwerk gefüllt; an der Nordseite wurde ein Fenster ganz neu ausgebrochen und eines im Chor versetzt; man tünchte die Kirche in „Steintönen“ und malte Gewölberippen auf.⁵³

1866 erhielt die Kirche und 1874 der Turm einen neuen Dachstuhl.⁵⁴ 1878 erstellte man eine neue Kanzel,⁵⁵ 1882 ein neues Gestühl.⁵⁶ 1889/90 wurde die Kirche nochmals gründlich regotisiert, dabei wurde sie neu ausgemalt, das Gewölbe mit einem Gipsrippennetz versehen.⁵⁷ 1890 wurde eine neue Westempore hergestellt.⁵⁸ Eine umfangreiche Renovierung des Außenbaus fand 1954, die des Inneren 1955/56 statt. Dabei wurde die Rokokoausmalung von 1764 wieder freigelegt. Die Außentüre der kleinen (ehemaligen) (Nord-)Vorhalle wurde zugemauert und diese zu einer Nebenkapelle umfunktioniert. Die neugotische Kanzel wurde entfernt.⁵⁹ Die letzte große Restaurierung, durchgeführt von der Erzdiözese München in Zusammenarbeit mit dem Landesamt für Denkmalpflege, erfolgte in den Jahren 1989-94.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd., vgl. Anh. A₁₆.

⁵⁴ Bomhard 1957, S. 173.

⁵⁵ Dabei wurden die barocken Brüstungsfiguren der alten Kanzel wiederverwendet (Bomhard 1957, S. 173f.).

⁵⁶ Bomhard 1957, S. 174.

⁵⁷ Ebd. – Vgl. Anh. A₂₃, A₂₄.

⁵⁸ Bomhard 1957, S. 174.

⁵⁹ Ebd., vgl. Anh. A₂₉.

4.1 Restaurierungsmaßnahmen an den Altären

Während einer Kirchenrestaurierung im Jahre 1612-14 wurden auch die drei spätgotischen Altäre restauriert.⁶⁰ 1652 wurden zwei neue barocke Seitenaltäre errichtet.⁶¹ 1707-08 hat man die ursprüngliche Predella des Hochaltars entfernt, die „... Elters halber ganz verfault und also zermodert gewest ...“⁶², und eine neue Predella angefertigt. Das alte Gesprenge wurde durch einen neuen Aufbau ersetzt und ein neuer barocker Säulenaufbau, in welchen der alte Altarschrein „... als Mittelstück eingefügt und das alte bewegliche Flügelpaar seitlich eingehängt wurde“,⁶³ angefertigt. 1764 wurden im Rahmen einer Barockisierung des Kircheninneren zwei Seitenaltäre schräggestellt.⁶⁴ Es handelte sich dabei vermutlich um die beiden barocken Seitenaltäre, die Predellenbilder mit Darstellungen des heiligen Franz Xaver und des heiligen Donatus enthielten.⁶⁵ Bei der Regotisierung der Kirche im Jahre 1853 wurden auch bei dem Hauptaltar alle barocken Teile aus den Jahren 1707-08 entfernt und ein neuer Aufsatz angefertigt, sowie der ganze Altar unter Beseitigung der ursprünglichen Fassung vollständig neu gefasst.⁶⁶ 1855 scheiterte der Versuch, zwei spätgotische

⁶⁰ Bomhard 1957, S. 171. – Vgl. Anh. A₇.

⁶¹ Bomhard 1957, S. 172. — Vgl. Anh. A₉. Was mit den beiden spätgotischen Seitenaltären geschah, lässt sich anhand der Restaurierungsakten nicht feststellen. Gesichert ist, dass sich Mitte des 19. Jahrhunderts noch ein „... Seitenaltärchen mit zwei rundschließenden gemalten Klappen, die Sankt Oswald und Florian, Sebastian und Fridolin enthalten und mit den Statuen des heiligen Wolfgang und Christoph im Schrein ...“ (Sighart 1855, S. 169) in der Florianskirche befand (vgl. dazu Anm. 1 sowie Anm. 72 der vorl. Arbeit).

⁶² Vgl. Anh. A₁₂.

⁶³ Bomhard 1957, S. 172. — Vgl. Anh. A₁₂.

⁶⁴ Bomhard 1957, S. 173 mit Anm. 215.

⁶⁵ Bei dieser Gelegenheit wurden die Reliquien dieser beiden Heiligen in die Altäre eingesetzt (Bomhard 1957, S. 173).

⁶⁶ Bomhard 1957, S. 173; — Anh. A₁₆, A₂₀.

Seitenaltäre aus dem nahe gelegenen Höhenberg anzukaufen und diese in die Sankt Florianskirche zu integrieren, an dem Einspruch der Königlichen Regierung.⁶⁷ Die beiden barocken Seitenaltäre wurden, wie eine Quelle besagt, 1889 wieder entfernt.⁶⁸ 1920 wurden die von Wurmsschäden bedrohten Flügelreliefs des Hauptaltars konserviert.⁶⁹ Eine Untersuchung vom Landesamt für Denkmalpflege in München vom September 1958 ergab die Notwendigkeit einer Restaurierung des Hauptaltars, die dann 1964-65 von der Firma Williroider durchgeführt wurde. Der Altaraufsatz und die dazugehörigen Figuren aus dem Jahr 1853 wurden entfernt und in der oberen Sakristei verwahrt.⁷⁰ Im Rahmen der Restaurierungsmaßnahmen 1989-94 in Sankt Florian, die am Außenbau bereits abgeschlossen waren, erfolgte ab Dezember 1990 die Restaurierung des Sankt Florians-Altars.

⁶⁷ Vgl. Anh. A17, A18.

⁶⁸ Vgl. Anh. A22.

⁶⁹ Vgl. Anh. A25.

⁷⁰ Vgl. Anh. A30 - A32; dabei wurde auch der aus dem 19. Jahrhundert stammende Mühlstein des heiligen Florian am Brückensturz-Relief des linken unteren Flügels entfernt. Die genannten Teile befanden sich bis zum Abschluss der aktuellen Restaurierung in der Frasdorfer Pfarrei.

III. Der Sankt Floriansaltar



5. Sankt Florians-Altar, Sankt Florian im Chiemgau mit geöffneten Flügeln.
Im Schrein: Schnitzfiguren der Heiligen Anna selbdritt (Mitte),
Florian (zu ihrer Rechten), Wolfgang (zu ihrer Linken).
Flügelreliefs: vier Szenen aus der Florianslegende.
Maße: Schrein: 235 x 161 cm; Flügel: je 235 x 80 cm.
© Erzbischöfliches Ordinariat München. Foto: W. Ch. v. d. Mülbe

1. Geschichte des Altars

Von den ehemals vorhandenen und quellenmäßig belegten drei spätgotischen und zwei barocken Altären⁷¹ der Sankt Florians-Kirche existiert heute nur noch der spätgotische Hauptaltar, der dem heiligen Florian geweiht ist. Quellen, die den Zeitpunkt der Altarweihe nennen, sind nicht bekannt. Nach Bomhard wurden die Mensen der drei spätgotischen Altäre im Jahre 1490/94 bei der von ihm angenommenen Weihe des heute noch bestehenden Kirchenbaus konsekriert.⁷² Für das Retabel nimmt Bomhard eine Entstehungszeit zwischen 1508-10 an.⁷³ Der Seitenaltar der Evangelienseite sei der heiligen Anna, der der Epistelseite dem heiligen Wolfgang geweiht gewesen.⁷⁴ Wie eine Quelle besagt, befand sich ein Seitenaltar mit den beiden geschnitzten Figuren der Heiligen Florian und Christophorus im Schrein in der Mitte des 19. Jahrhunderts noch in der Kirche.⁷⁵

⁷¹ Vgl. Anh. A₄. „... un drey altar darein gemacht ...“, womit wohl der Bau von drei Altarmensen gemeint ist sowie Anh. A₉.

⁷² Bomhard 1957, S. 171 mit Anm. 208. — Vgl. dazu Kap. I.2. der vorliegenden Arbeit.

⁷³ Bomhard 1957, S. 176.

⁷⁴ Bomhard 1957, S. 171. Bomhard gibt keine Quelle für die bei ihm beschriebene Platzierung der Seitenaltäre an. Auch in den von mir geprüften Archivalien war kein Hinweis darüber zu finden.

⁷⁵ S. o. Anm. 61 sowie Anh. A₁₇ und Sighart 1855, S. 168f. Ein Wolfgangs-Schnitzaltar, der sich im Freisinger Diözesanmuseum befand [inzwischen in der Sankt Florians-Kirche], stammt angeblich aus Sankt Florian (vgl. dazu Kat. Mus. Freising 1984, S. 128f.). Diese Annahme ist archivalisch nicht gesichert und bedarf noch weiterer Prüfung.

2. Gestalt des Altars

Der Sankt Florians-Altar steht an seinem ursprünglichen Aufstellungsort im Chor.⁷⁶

Über sein ursprüngliches Aussehen in seiner Entstehungszeit sind keine Quellen überliefert. Erhalten sind noch der Antritt, die Mensa und das Retabel mit seinen drei Schnitzfiguren im Schreinkasten, den Schreinflügeln mit den Reliefs auf den Innenseiten und der Malerei auf den Außenseiten sowie auf der Schreintrückseite. Nicht ursprünglich ist die Fassung der Schreinflügel und der Reliefs.⁷⁷ Die Malerei wurde mehrmals restauriert.⁷⁸ Die Predella gehört nicht zu den originalen Elementen, sie stammt aus der Zeit der Restaurierung im Jahre 1964; ihr ursprüngliches Aussehen ist nicht überliefert. 1991 stellt sich der Altar ohne das bei einem spätgotischen Flügelaltar übliche Gesprenge dar.⁷⁹

⁷⁶ S. o. Abb. 3. Grundriss.

⁷⁷ Vgl. dazu Anh. A₃₀-A₃₅. — Die neugefassten Schreinflügel befinden sich im Verhältnis zu den Flügelreliefs und den Malereien der Flügelrückseiten und der Schreintrückseite in relativ gutem Zustand. Eine Holzbestimmung liegt bisher nicht vor. Wie in Süddeutschland üblich, wird es sich bei den Schnitzfiguren wahrscheinlich um Lindenholz handeln (vgl. dazu Liebmann 1982, S. 55 sowie Baxendall 1984, S. 38).

Problematisch ist der Zustand der Reliefs. Bei der Begutachtung im Jahre 1989 wurde festgestellt, dass die Reliefs eine stark reduzierte Oberfläche bei eindeutigen Schichtenzusammenhängen aufwiesen. Reste von der Originalfassung seien noch erhalten, die zum Teil bis auf die Grundierung oder bis zur Untermalung zerstört seien. Auch Reste von verschiedenen Überfassungen und stark zerstörte Reste der Fassung des 19. Jahrhunderts seien noch vorhanden. Die letzte Restaurierung sei aus denkmalpflegerischer Sicht in ungenügender Weise erfolgt (s. BLfD Akte St. Florian).

⁷⁸ Nach Weis (Zustandsbeschreibung 1990) ist die Malschicht „... in großen Bereichen stark verblichen, ... vor allem [seien] rote und grüne Farbflächen stark verschossen und ausgebleichen... sämtliche Gemälde ... z. T. erheblich übermalt...“ (vgl. dazu Anh. A₃₆).

⁷⁹ Das Gesprenge wurde zusammen mit den anderen bei Bomhard noch erwähnten neugotischen Elementen, wie den seitlichen Fialen mit Engelchen, den oberen Rankengit-



6. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau,
Schrein mit den Heiligen Anna selbdritt, Florian und Wolfgang.
© Erzbischöfliches Ordinariat München. Foto: W. Ch. v. d. Mülbe

tern, und den Blättern in der umlaufenden Hohlkehle des Retabels im Zuge der Restaurierung im Jahre 1964 entfernt; das neugotische Gesprenge verwahrte man im oberen Turmzimmer (vgl. dazu Bomhard 1957, Abb. 17 sowie Anh. A₃₁). Was mit der neugotischen Predella geschah, ist aus den Restaurierungsakten nicht ersichtlich. (vgl. A₁₂ und A₂₀.)

Der hochrechteckige Schrein, mit den Maßen 235 x 161 cm⁸⁰ ist vertikal in drei Nischenkompartimente unterteilt. Auf blendmaßwerkgeschmückten Sockeln stehen unter Maßwerkbaldachinen die drei freistehenden Heiligenfiguren⁸¹ der Anna selbdritt in der Mitte, zu ihrer Rechten Florian, zu ihrer Linken Wolfgang. Die Seitenfiguren drehen sich leicht zur Mittelfigur, treten jedoch nicht in Interaktion. Die Hierarchie der Figuren wird durch die unterschiedliche Größe und Form der Sockel betont: auf dem mittleren höheren und weiter nach vorne tretenden Sockel steht die heilige Anna selbdritt, auf den niedrigeren befinden sich die beiden Seitenfiguren. Die Maßwerkbaldachine über den drei Figuren entsprechen in ihrer Form der der Sockel; auch hier liegt eine eindeutige Betonung der Mittelfigur vor: ein Kielbogen dessen Spitze sich über der Mittelfigur erhebt, fasst die bei Anna dreifachen, bei den flankierenden Figuren einfachen Fialen sowie Ranken-, und Bogenmotive und Maßwerk der drei Baldachine übergreifend zusammen. Getragen wird die Baldachinkonstruktion durch zwei neben den beiden Seitenfiguren platzierte gedrehte Säulchen mit Blattkapitellen. Die äußere Grenze zwischen Schreinkasten und eingehängten Flügeln bildet eine jeweils zwölf Zentimeter breite silberfarbig gefasste hochrechteckig gemusterte Hohlkehle. Die vergoldete Schreintrückwand ziert ein rautenförmig punziertes Muster. Der Rahmen des Schreins springt oben und unten in der Form eines flachen Dreiecks nach vorne; er zeigt das in der Spätgotik übliche Kehle-Wulst-Profil.

⁸⁰ Maße: Breite des Schreinkastens: 235 x 161 cm, Breite bei geöffneten Flügeln: 321 cm; Tiefe: 35 cm; Flügel gesamt jeweils: 235 x 80 cm; Flügelreliefs ohne Rahmen: 108,5 x 65 cm; Flügelgemälde ohne Rahmen: 104,5 x 65 cm; Schreintrückseite (dreigeteilt) gesamt: 224 x 161 cm; Breite ohne Rahmen: linke Tafel: 35 cm; mittlere Tafel: 67 cm; rechte Tafel: 34 cm.

⁸¹ Die Schnitzfiguren sind, wie bei Schreinfliguren üblich, rückwärtig nicht vollplastisch ausgearbeitet.

Ein einfaches Flügelpaar trägt bei geöffneten Flügeln auf den Innenseiten vier Reliefs mit Szenen aus der Florianslegende (Abb. 5), bei geschlossenen Flügeln auf den Außenseiten vier gemalte Szenen aus der Passion Christi (Abb. 17). Auf der Schreinrückseite befindet sich die gemalte Darstellung des Weltgerichts (Abb. 22).

Die Grundform des Retabels entspricht nach Schindlers Einteilung⁸² dem Typ 2: Flügelretabel mit geschnitztem Schrein, zwei geschnitzten Flügelseiten mit zwei gemalten Rückseiten. Zum ersten Mal tritt diese Form des Retabelaufbaus wahrscheinlich bei dem von Nikolaus Gerhaert von Leyden 1465/66 für das Konstanzer Münster geschaffenen Hochaltar auf.⁸³ Unter den spätgotischen Altären, die in ihrem Aufbau und Programm mit

⁸² Schindler 1978, S. 24f.

⁸³ Dieser Altar existiert heute nicht mehr (vgl. Liebmann 1982, S. 149-156, S. 167; Baxendall 1984, S. 326-328). — Nikolaus Gerhaert hat den Altartyp Hans Multschers weiterentwickelt: Bei ihm sind die Innenflügel reliefiert und nicht, wie bei Multscher, bemalt. Bereits durch Multscher fand im Schrein eine symmetrische Anordnung um die Zentralfigur statt, die Figuren im Schrein waren hierarchisch angeordnet. Auch das dekorative plastische Gesprenge und die Predella waren bereits durch Multscher vorgegeben (vgl. dazu Ramisch 1967; — vgl. dazu auch Tripps 1969, mit Forschungsstand und Rekonstruktionsversuch des Sterzinger Retabels).

Der Altartyp Multschers und Gerhaerts diente vor allem süddeutschen und Tiroler Künstlern als Vorbild (Liebmann 1982, S. 154-156). — am ähnlichsten in Aufbau und Programm ist der Schnitzaltar in Gampern

demjenigen in Sankt Florian im Chiemgau vergleichbar sind,⁸⁴ ist insbesondere der spätgotische Schnitzaltar in Gampern / Oberösterreich (1490-1500) zu nennen, wohl ein Frühwerk von Lienhart Astl (2. H. 15. Jh. – vermutlich nach 1523). Dieser ist, wie der Altar in Sankt Florian, mit drei hierarchisch angeordneten Schnitzfiguren im Schrein sowie mit vier Reliefs an den Flügelinnenseiten (hier mit Szenen aus dem Marienleben) ausgestattet. Die Flügelaußenseiten zeigen – wie in Sankt Florian – gemalte Szenen der Passion Christi, auf der Schreintrückseite das Weltgericht.⁸⁵

⁸⁴ Ähnliche Schreinkonstruktionen in der Umgebung von Sankt Florian finden sich bei den Altären in Kefermarkt, Oberösterreich, Abb. bei Schindler 1978, S. 139; — in Nonn bei Bad Reichenhall, Abb. 66 bei Hoffmann 1923; — in Mörlbach, Obb. (Kreis des Meisters von Rabenden), Abb. bei Schindler 1978, S. 166; — in Rabenden, Abb. in Schindler 1978, S. 139 (dieser Altar hat im Unterschied zu dem in Sankt Florian bemalte Flügelinnenseiten); — einen ganz ähnlichen Aufbau weist der Hochaltar von Krießdorf bei Vilshofen/Ndb. auf, Hoffmann 1923, Abb. 70.

⁸⁵ Vgl. dazu Lengl 1966, S. 200f. Lengl konstatiert stilistische Ähnlichkeiten zu den Schreinfiguren des Sankt Florians-Altars. Dem Altar in Gampern ist — im Unterschied zu demjenigen in Sankt Florian — an beiden Schreinseiten jeweils ein bemalter Standflügel eingehängt; Abbildungen unter <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-000177G/> Zum Altar von Gampern vgl. Tripp 1953, S. 96-107; <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-000177/> (Zugr.: 16.02.2023; 16:45 Uhr). Die geschnitzten Figuren im Schrein (1490-1500) werden Lienhart Astl (s. dazu Eva Maria Tironiek: *Studien zu Lienhart Astl*. Dissertation, Wien 1976 zugeschrieben. S. <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-000177G/> (Zugr.: 16.02.2023; 16:45 Uhr) sowie Kap. III. 3.4.2. mit Anm. 322 ff. der vorl. Arbeit).

3. Beschreibung und Ikonographie des Altars

3.1 Schreifiguren

3.1.1 Die heilige Anna selbdritt



7. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau,
im Schrein: Anna selbdritt. Foto: © Irma Hoffmann

a) Beschreibung

Abmessungen Höhe: Anna 117 cm; Jesuskind 27 cm; Maria 35 cm.

Die frontal zum Betrachter stehende Figur der heiligen Anna mit dem Jesuskind auf dem rechten Arm und der als junges Mädchen charakterisierten Maria auf ihrem linken Arm steht, ihrer Bedeutung als Mutter Mariens gemäß, im Zentrum des Schreinkastens. Sie ist mit gegürtetem Untergewand, Mantel und dem ihr Haupt umhüllenden Schleier mit Weihel und Wimpel als Matrone gekennzeichnet. Das in seiner Stoffqualität als schwer charakterisierte Untergewand schmiegt sich am Oberkörper an und lässt dessen Rundungen erkennen. In einem kleinen Bausch fällt es über die

Taillengürtung und weiter in schweren scharfgratigen Falten bis zu den Füßen herab. Auf der als Erdscholle gebildeten Standfläche liegt es wellenförmig auf und umspielt das linke vorgestellte Bein Annas. Ihr Mantel umfängt sie in Höhe der Taille von hinten und bauscht sich, indem sie ihn auf beiden Seiten mit den Händen hochrafft, über ihren Leib, um dann in fächerförmig geordneten, starr wirkenden Faltenbrüchen herabzufallen. Unterhalb ihrer Knie vollzieht der Saum des Mantels einen Schwung nach oben, als habe ihn ein Windstoß erfasst.



8. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau,
im Schrein: Jesuskind-Figur. Foto: © Irma Hoffmann

- Die Jesuskindfigur

Auf Annas rechtem Arm sitzt im Dreiviertelprofil, Anna zugewandt und zum Betrachter herabblickend, die bewegte Gestalt des nackten Jesuskinds mit einer vergoldeten Weltkugel⁸⁶ in seiner ausgestreckten rechten Hand. Seine Linke stützt sich auf die Brust Annas. Seine Füße sind übereinandergeschlagen. Locker liegt über seinem rechten Oberschenkel ein weißes Tuch. Sein Köpfchen, das von blonden, in dicken Strähnen gelegten Locken umspielt wird, strahlt wie auch sein rundlicher Körper bewegte Lebendigkeit aus.

⁸⁶ Der Globus in der Hand Jesu ist „... als Sinnbild der durch sein Leiden erlösten Welt ... (und) zugleich als Zeichen seiner Herrschaft“ zu deuten (Schiller II 1968, S. 83).



9. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau,
im Schrein: Marienkind-Figur. Foto: © Irma Hoffmann

- Die Marienkind-Figur

Auf dem linken Arm Annas sitzt, analog zum Jesuskind, die als junges Mädchen charakterisierte und in ihrer Größe verhältnismäßig klein dargestellte Marienfigur mit einem silberfarbenen langen Gewand, das schwer an ihrem Körper zu haften scheint; wie bei Anna ragt auch bei ihr die rote Schuhspitze unter dem Gewandsaum hervor. Ihr rundes Gesicht wird eingerahmt von großgewellt in Strähnen gelegtem Haar, das schwer über Schulter und Rücken fällt und mit einem schlichten Haarreif geschmückt ist. In beiden Händen hält sie ein aufgeschlagenes Buch, dabei greift ihre Rechte um das Buch herum, um die aufgeschlagenen Seiten aufzuhalten.

b) Ikonographie

- Kult

Die Anna selbdritt-Figur in Sankt Florian entstand zu einer Zeit als der Annenkult seinen Höhepunkt erreicht hatte.⁸⁷ Die Position der Figur an so prominenter Stelle innerhalb eines Floriansaltars lässt sich durch ihren höheren Rang innerhalb der Heilighierarchie erklären, die sie als Mutter Mariens einnimmt. Eine Verbreitung des Annenkults, die erst in den apokryphen Evangelien⁸⁸ Erwähnung fand, lief parallel zu der ansteigenden Marienverehrung seit dem Konzil von Ephesus (431), bei dem man Maria als Theotokos, Gottesgebäerin, bezeichnete, wodurch auch Anna als Mutter Mariens eine außergewöhnliche Stellung gewann.⁸⁹ Im Osten ist der Annenkult schon seit dem 6. Jahrhundert nachgewiesen, im Westen setzte er vereinzelt im 8. Jahrhundert ein,⁹⁰ verbreitete sich jedoch erst im Zuge der Reliquientranslationen während der Kreuzzüge⁹¹ ab dem 12. Jahrhundert in ganz Europa. Seit etwa 1350 wird das Fest der heiligen Anna am 26. Juli gefeiert.⁹²

⁸⁷ Die Blütezeit des Annenkults bestand besonders in der Zeit um 1450 bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts (Braun 1943, Sp. 77).

⁸⁸ Die erste Erwähnung der in den kanonischen Evangelien nicht aufgeführten Anna, findet sich im Protoevangelium des Jakobus aus der Mitte des 2. Jahrhunderts. Vgl. dazu Protoevangelium Jacobi, in Hennecke 1904, S. 54-63, Die Erzählung des Jakobus (von der Geburt der hochheiligen Gottesmutter Maria).

⁸⁹ Vgl. Gohr 1974, S. 243-46; Künstle I, S. 330.

⁹⁰ Vgl. Weitzmann 1923, S. 8-14.

⁹¹ Vgl. Gohr 1974, S. 246 sowie Réau III, 1958, S.90-96.

⁹² Aurenhammer Bd. I, 1959-67, S. 141.

Das Konzil von Basel (1439) akzeptierte die Doktrin der unbefleckten Empfängnis,⁹³ für die die Franziskaner besonders eintraten.⁹⁴ Papst Sixtus IV. (1471-1484) fügte im Jahr 1481 das Fest der heiligen Anna in den römischen Festkalender ein.⁹⁵ Der Humanist Abt Johannes Trithemius (1462-1516) aus dem Benediktinerkloster Sponheim, der 1494 die Schrift „Tractatus de laudibus sanctissime matris Anne“⁹⁶ veröffentlichte, sowie Schriften, Gebete und Gedichte anderer Humanisten förderten die Verbreitung des Annenkults.⁹⁷

Auch die Augustinerchorherren waren besondere Förderer des Annenkults;⁹⁸ dies erklärt möglicherweise die Wahl der heiligen Anna als eine der drei Patrone der Sankt Florians-Kirche, da Sankt Florian die Filialkirche von Prien war, die zur Zeit der Entstehung des Altars dem von Augustinerchorherren verwalteten Bistum Chiemsee angehörte.

Die heilige Anna ist Schutzpatronin für eine große Anzahl von Berufsständen.⁹⁹ Für Sankt Florian sind wegen der walddreichen Gegend und der Nähe zum Chiemsee besonders die Holzhandwerker, die Fischer und Seeleute zu nennen. Im Spätmittelalter wurde sie auch wegen der starken Verbreitung

⁹³ S. LThk X, 1965, Sp. 467-470. Bier 1944/45, S. 16. Kleinschmidt 1930 und Gohr sehen den Grund für das starke Ansteigen des Annenkults in der Zeit um 1450 bis Anfang des 16. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der Verbreitung der Lehre der Unbefleckten Empfängnis Mariens. Das Andachtsbild der heiligen Anna selbdritt sei „... ein einprägsames Symbol für die unbefleckte Empfängnis, indem Maria durch die Einführung ihrer Mutter in die Mädchengeneration versetzt wird; das Kind als Symbol der Befreiung von der Erbschuld.“ (Gohr 1974, S. 243-46); Die Immaculata conceptio vollzog sich „... in der Mutter Anna, und zwar, wie man annahm, in dem Augenblick der Begegnung mit Joachim unter der goldenen Pforte.“ (Künstle I, S. 330).

⁹⁴ Aurenhammer 1959-67, S. 141.

⁹⁵ Gatz 1972, S.154.

⁹⁶ Kleinschmidt 1927 hat auf S. 499 den Inhalt dieses Werks zusammengefasst.

⁹⁷ Vgl. dazu Kleinschmidt 1927, bes. S. 498-507 sowie Beissel 1910, S. 48.

⁹⁸ Vgl. Aurenhammer I, 1959-67, S. 141.

⁹⁹ Ebd. S. 141f.

der Pest um Schutz vor Seuchen angerufen.¹⁰⁰

Die der heiligen Anna geweihte Brunnenkapelle südlich der Sankt Florians-Kirche stellt keine Besonderheit dar, denn auch an anderen Annen-Wallfahrtsorten finden sich Quellen und Brunnen.¹⁰¹ Jedoch steht möglicherweise die Wahl Annas zur Patronin des Sankt Florians-Altars im Zusammenhang mit ihrem Patronat für die Brunnenkapelle.

- Darstellungstyp und Vergleiche

Das Andachtsbild der Anna selbdritt entstand im 13. Jahrhundert als Sinnbild der unbefleckten Empfängnis.¹⁰² Weitzmann und Kleinschmidt nennen als älteste bekannte Anna selbdritt-Darstellung in der deutschen Kunst eine geschnitzte Gruppe mit der thronenden Anna selbdritt aus der Zeit um 1280 (heute im Bayerischen Nationalmuseum München),¹⁰³ wohingegen Braun als früheste Darstellung eine um 1300 in Stuck ausgeführte Anna selbdritt aus Stralsund angibt.¹⁰⁴

Bei dem hier vorliegenden Darstellungstyp der Anna selbdritt im Sankt Florians-Altar handelt es sich um den von Weitzmann als „attributiv“ bezeichneten Typ,¹⁰⁵ der dadurch gekennzeichnet ist, dass Christus und Maria

¹⁰⁰ Vgl. dazu Kleinschmidt 1930, S. 423f.

¹⁰¹ Ebd. S. 384f.

¹⁰² Aurenhammer I, 1959-67, S. 146.

¹⁰³ Weitzmann 1923, S. 24; — Kleinschmidt 1930, S. 217; — Abb. 69 in Kat. des Bayer. Nationalmuseums München 1924; — dieser Typ unterscheidet sich von dem Anna selbdritt-Typ in Sankt Florian in der Figurenanordnung, da hier Jesus- und Marienfigur nicht einander gegenüber, sondern übereinander angeordnet sind.

¹⁰⁴ Abb. 31 in Braun 1943, aus der Nikolaikirche in Stralsund; auch dieser Typ entspricht nicht dem Typ von Sankt Florian.

¹⁰⁵ Weitzmann teilt die Anna selbdritt-Darstellungen in zwei Obergruppen ein: in die symbolische Form, der der hier vorliegende Typ entspricht und in das Genrebild (Weitzmann

immer in erheblich kleinerem Maßstab als Anna wiedergegeben sind und somit den Charakter eines Attributs gewinnen.¹⁰⁶

Dieser Typ der stehenden oder thronenden Anna selbdritt mit der mädchenhaft kleinen Maria auf dem einen und dem Jesuskind auf dem anderen Arm bestand im deutschen Raum bereits um 1300, wie zum Beispiel in der Anna selbdritt-Gruppe in Paderborn¹⁰⁷ und verbreitete sich ab den 30er Jahren des 15. Jahrhunderts in großem Umfang.¹⁰⁸

Unter den zahlreichen Künstlern, die in Deutschland diesen attributiven Darstellungstyp im zeitlichen Umfeld des Sankt Florians-Altars aufgegriffen haben, ist besonders Tilman Riemenschneider¹⁰⁹ zu nennen, der sich dabei durch seine vielen motivischen Variationen¹¹⁰ auszeichnet. Ähnlich sind

1923); — vgl. dazu auch Braun 1943, Sp. 81; — Kleinschmidt 1930, bes. S. 218-25; — Eminghaus („Anna selbdritt“), in LCI V, Sp. 185.

¹⁰⁶ Weitzmann 1923, S. 56.

¹⁰⁷ Die Anna selbdritt-Gruppe im Diözesanmuseum, Paderborn, Inv. Nr. 105 vom Landeshospital Paderborn, (stark zerstört; vom Jesuskind sind nur die Füße erhalten, die Position ist jedoch erkennbar), von Weitzmann 1923 noch in das Ende des 13. Jahrhunderts, wird sie in der neuesten Forschung später, in die Zeit um 1300 datiert (Hinweis von Herrn Dr. Stiegemann, Diözesanmuseum, Paderborn). Nach Brauns Ansicht war diese Gruppe, wie auch die o. a. Anna selbdritt aus dem Bayer. Nationalmuseum München (BNM) von 1280, ursprünglich keine Anna selbdritt, sondern eine Muttergottes-Statue des 13. Jahrhunderts, die in späterer Zeit in eine Anna selbdritt umgewandelt wurde (Braun 1943, Sp. 77f.). Obgleich Anna bei der Gruppe im BNM — im Unterschied zur Paderborner Gruppe — ungewöhnlicherweise mit Zöpfen, also jugendlich dargestellt ist, konnte eine Untersuchung der Skulptur die Vermutung Brauns nicht bestätigen.

¹⁰⁸ Vgl. Weitzmann 1923, S. 56.

¹⁰⁹ Wie z.B. die von Justus Bier Riemenschneider mit Werkstatt zugeschriebene Anna selbdritt in der Walters Art Gallery (von Bier in die Zeit zwischen 1502 und 1510 datiert), s. dazu die Abb. unter <https://art.thewalters.org/browse/creator/tilman-riemenschneider/> (Zugr.: 16.02.2023; 16:48 Uhr) bietet sich hier zum Vergleich an (Bier 1944/45, S. 11-37).

¹¹⁰ Das Mainfränkische Museum in Würzburg zeigt allein in seiner ständigen Ausstellung drei Anna selbdritt-Gruppen von Tilman Riemenschneider. Riemenschneider wurde in seinem näheren und weiteren Umkreis häufig kopiert, wie es z. B. die sitzende Gruppe der Wallfahrtskirche Maria im Weingarten, in Kirchberg Volkach, aus der Zeit um 1500; — die Holzskulptur an der linken Pfeilerwand der Rochuskapelle bei Bingen aus der Zeit um 1500 (Abb. in Claaßens 1959, S. 6); — die Mittelfigur des Annenaltars in der Pfarrkirche in Schwaz aus der Zeit um 1510 (Abb. 299 in Egg 1985) zeigen.

bei der Anna selbdritt in der Walters Art Gallery in Baltimore die Anordnung der als kleines Mädchen dargestellten Maria auf dem linken Arm der stehenden Anna und des nackten Jesuskinds auf ihrem rechten Arm; die Haarbildung der Marienfigur und des Jesuskinds, das Motiv der übereinandergeschlagenen Füßchen; das weit über das Kinn gezogene Weihel bei Anna mit dem an den Kanten abschließenden Bortenmotiv, sowie die Attribute Globus für das Jesuskind und Buch für Maria.¹¹¹

Mit Anna selbdritt in Sankt Florian übereinstimmende kompositionelle Details und Motive, die sich bei Figuren von Riemenschneider finden, wie zum Beispiel bei der stehenden Anna selbdritt des selben ikonographischen Typs aus der Zeit um 1502-10, lassen vermuten, dass Anna selbdritt-Darstellungen Riemenschneiders allgemein bekannt und verbreitet waren und somit das Formengut auch dem Künstler des Sankt Florians-Altars bekannt war.

Für die herausragende Position Annas in der Schreinmitte eines Schnitzaltars im zeitlichen und geographischen Umfeld von Sankt Florian fand sich ein vergleichbares Beispiel in der Sankt Georgs-Kirche bei Tösens in Tirol¹¹² aus der Zeit um 1500. Anna ist hier, wie in Sankt Florian, auf einem erhöhten Podest zwischen zwei Heiligenfiguren platziert; wie in Sankt Florian hält sie auf ihrem rechten Arm das unbedeckte Jesuskind, auf ihrem linken die als junges Mädchen charakterisierte Marienfigur.

¹¹¹ Bier 1944/45, S. 11-37.

¹¹² Abb. 289 in Egg 1985. Des Weiteren sei ein Altar genannt, in dessen Schreinmitte sich eine stehende Anna selbdritt desselben ikonographischen Typs zwischen zwei flankierenden Heiligenfiguren befindet: der linke Seitenaltar von St. Johann bei Lachen, aus der Zeit um 1500, Abb. in Holzer, Slg., o. J., Bd. IX, Nr. 2110.

3.1.2 Der heilige Wolfgang



10. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau, im Schrein: der heilige Wolfgang. Foto: © Irma Hoffmann

a) Beschreibung

Abmessungen Höhe: Wolfgang mit Mitra: 130 cm; ohne Mitra: ca. 117 cm. Die Figur des heiligen Wolfgang in bischöflichem Ornat steht zur Linken von Anna selbdritt. Er hält in seiner Linken den Bischofsstab, in seiner Rechten das Beil. Dunkelbraune Locken, die unter der rautenförmig gemusterten, mit einer Zickzackborte geschmückten Mitra hervortreten, rahmen sein Gesicht. Die Gewandung vermittelt den gleichen Eindruck von schwerer Stofflichkeit, wie dies bei der heiligen Anna gegeben ist Die Albe tritt in großzügigen Faltenbahnen unter der Dalmatik hervor und liegt in sanftem Schwung auf der Bodenplatte auf, indem sie die linke Fußspitze

freigibt. Über der Brust legt sich die Dalmatik in gleichmäßige parallele Faltenzüge und schließt unterhalb der Knie mit einer Fransenborte ab. Das gefütterte Pluviale umhüllt seine Schultern, umschreibt in einem Schwung großzügig sein rechtes Handgelenk, bildet über dem Leib einen Bausch und führt zum anderen Handgelenk. Die knittrige scharfkantige Faltenformation im Bereich des umgeschlagenen Gewandbausches setzt sich in Faltenbrüchen bis zum Saum fort. Das Amikt umschließt locker seinen Hals; bei Nahaufnahme lassen sich im Bereich des Nackens Verzierungen in Form von goldenen Ornamenten erkennen (s. Abb. 6).



10 a) Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau,
Bischofsstab des heiligen Wolfgang, Detail, Tabernakel.
Foto: © Irma Hoffmann

Den Bischofsstab zieren innerhalb der Krümme ein eingelegtes Akanthusblatt, außen kleine Krabben. Unterhalb der Krümme umschließt den Stab ein kleines architektonisches Gehäuse in der Form eines Tabernakels, das in sich zwei winzige Holzfiguren der Heiligen Petrus und Paulus birgt.



10 b) Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau,
Bischofsstab des heiligen Wolfgang, Detail, Kopfstück des Panisellus.

Foto: © Irma Hoffmann

Im dreieckigen Kopfstück des Panisellus befindet sich der frühhumanistische Kapitalisbuchstabe *A*¹¹³ der von Lengl fälschlicherweise als Buchstabenligatur *AM* oder *MA* bezeichnet wurde.¹¹⁴

Ob das bei der Restaurierung 1968 entfernte Attribut des neugotischen Kirchenmodells¹¹⁵ rechts zu Füßen Wolfgangs als Ersatz für ein ursprüngliches spätgotisches zu deuten ist, lässt sich anhand der Restaurierungsakten nicht ermitteln.

¹¹³ Information durch Herrn Dr. Franz-Albrecht Borschlegel, Institut für Geschichtliche Hilfswissenschaften, Ludwig-Maximilians-Universität München.

¹¹⁴ Lengl 1966, S. 207.

¹¹⁵ Vgl. Abb. Anh.II, B₈.

b) Ikonographie

- Kult

Das dem heiligen Wolfgang des Sankt Florians-Altars neben dem üblichen Bischofsstab, der ihn als Bischof von Regensburg kennzeichnet, beigegebene Attribut des Beils weist nicht auf ein historisches Ereignis in seiner Lebensbeschreibung.¹¹⁶ Es ist vielmehr Ausdruck legendärer Ausschmückung, die auf eine Mondseer Provenienz schließen lässt:

Die Legende erzählt, dass Wolfgang, als er heimlich seinen Bischofssitz verließ und sich in der Nähe von Salzburg in eine einsame Gegend begab, wo er Hunger, Durst, Frost und Hitze erlitt, in die Nähe des Falkensteins kam und indem er ein Beil warf, den Ort seiner neuen Behausung fand; dort baute er eine neue Zelle und eine Kirche (die spätere Sankt Wolfgangskirche am Abersee (heute Wolfgangsee)), verweilte noch weitere fünf Jahre an diesem Ort und kehrte, als er von einem Jäger entdeckt wurde, zu seinem Bischofssitz nach Regensburg zurück, nachdem er der Sankt Wolfgangskirche seine besondere Fürbitte zugesagt hatte.¹¹⁷

Die Sankt Wolfgangskirche, die dem Stift Mondsee angehörte, war nach dieser Legende der durch göttliche Fügung auserwählte Rückzugsort des

¹¹⁶ Eine erste Lebensbeschreibung, die noch zu Lebzeiten Wolfgangs im 10. Jahrhundert entstanden sein soll, wird einem Anonymus Francus zugeschrieben (Acta sanctorum, Nov. II, S. 527-597). — Die Vita von Otloh von St. Emmeram aus der Mitte des 12. Jahrhunderts ist erhalten (Othloni vita s. Wolfkangi ep., in: MGH SS IV, 527-542); des Weiteren eine Vita von Arnoldus („Arnoldus de S. Emmerammo II“, vor 1037) in: MGH SS IV, S.556-574. — Eine kurze Zusammenfassung der o.g. Viten findet sich bei Möckershoff-Goy 1972, S. 21-32.

¹¹⁷ Die erste erhaltene Legendensammlung, in welcher der Beilwurf des heiligen Wolfgang erwähnt wurde, wurde 1471 in Augsburg gedruckt: Günther Zeiner, Leben der Heiligen, Augsburg 1471, Bd. 2, Winterteil, fol. 35^r bis 39^v) Legende des heiligen Wolfgang (heute Wien, Nationalbibliothek, Sign. Inkunabel 7C18). — Die Sammlung dieser Legenden dürfte nach Ansicht Zibermayrs bereits aus der Zeit um 1400 stammen (Zibermayr 1922/1923, S. 139-232, bes.164-182).

Heiligen und gleichzeitig der Ort, an dem er die Wolfgangskirche erbaut hatte.

Zibermayr hat überzeugend nachgewiesen, dass sich historische Ereignisse des Stifts Mondsee auf diese Legendenfassung niedergeschlagen haben.¹¹⁸

Im Stift Mondsee glaubte man nämlich, dass das positive Ergebnis in einem langjährigen Grenzstreit zwischen Mondsee und Salzburg um den Aberseeforst, der 1291 zugunsten des Stifts Mondsee entschieden wurde, der Fürbitte des um Hilfe angerufenen heiligen Wolfgang zu verdanken sei.¹¹⁹

Verständlicherweise war das Stift Mondsee an einer starken Verbreitung dieser Legende interessiert, um die Wolfgangswallfahrt anzuregen: Das Hauptziel des zunehmenden Pilgerstroms war nicht Regensburg, der eigentliche Bischofssitz des Heiligen oder Sankt Emmeram bei Regensburg, in dessen Benediktinerabteikirche sich das Grab des Heiligen befindet, sondern Sankt Wolfgang am Wolfgangsee.

Ab 1306 ist die Wallfahrt nach Sankt Wolfgang am Wolfgangsee urkundlich belegt und bis ins 16. Jahrhundert war sie eine der am meisten frequentierten in Mitteleuropa.¹²⁰

Wie andere dem heiligen Wolfgang geweihte Wallfahrtskirchen,¹²¹ war auch die Sankt Florians-Kirche im Chiemgau interessiert, an dem großen Zustrom der Wolfgangs-Wallfahrer teilzuhaben und sich der besonderen Fürbitte des Heiligen zu unterstellen. Aber nicht nur die „Popularität“ und die geographische Nähe zu der Sankt Wolfgangskirche am Wolfgangsee hat hier zu der Wahl des Schutzpatrons geführt, sondern auch die einsame

¹¹⁸ Zibermayr 1922/23, S. 154-164. – S. o. Anm. 117.

¹¹⁹ Zibermayr 1922/23, bes. S. 154-164.

¹²⁰ Mai 1984, S. 165.

¹²¹ Holzer erwähnt z. B. Sankt Wolfgang bei Dorfen / Ndb., das im „Wetteifer mit der Urwallfahrt am Abersee stand“ (Holzer 1933, S. 73).

Lage in einer waldreichen, ländlichen Umgebung. Sankt Wolfgang wurde hier besonders in seiner Funktion als Feuerpatron, Wetterheiliger, Viehpatron und als Helfer in der Sterbestunde angerufen. Das Attribut des Beils weist ihn zusätzlich als Patron der Holzhacker, Zimmerleute, Köhler und Bildhauer aus.¹²²

- Darstellungstyp und Vergleiche

Wolfgang war einer der am meisten dargestellten Heiligen im deutschsprachigen Raum im Mittelalter.¹²³ Die älteste Darstellung des Heiligen ist Regensburger Provenienz. Sie stammt aus dem Evangeliar Heinrichs IV. oder Heinrichs V. und ist in der Zeit um 1100 entstanden; sie zeigt Wolfgang in bischöflichem Ornat mit Bischofsstab und Buch.¹²⁴

Das Attribut des Beils in der Rechten des Heiligen findet sich zum ersten Mal in einer Darstellung des Mondseer Urbars aus dem Jahr 1416.¹²⁵ Das Beil weist die Wolfgangfigur aus Sankt Florian als eine in der Mondseer Darstellungstradition stehende aus, die sich im Laufe des 15. Jahrhunderts verbreitete; so auch in der Salzburger Erzdiözese, der Sankt Florian aufgrund seiner Zugehörigkeit zu Stift Chiemsee zugeordnet war.¹²⁶

¹²² S. dazu: <https://www.heiligenlexikon.de/BiographienW/Wolfgang.html> (Zugr.: 30.11.2022, 14:05 Uhr).

¹²³ Holzer hat einen geographisch geordneten Katalog mit Wolfgangsdarstellungen zusammengestellt; allein für den oberbayerischen Raum führt er 84 Darstellungen auf (Holzer 1933, S.73-78).

¹²⁴ Ganzseitige Miniatur aus dem Sankt Emmeramer Evangeliar (Krakau, Bibl. des Domkapitels, Inv. Nr. KP208).

¹²⁵ Mondseer Urbar (Urbar = Güter und Abgabenverzeichnis (eig. Anm.)) von 1416, Blatt 51; Salzburger Wanderkünstler (vgl. dazu Katalog Ausstellung Sankt Wolfgang 1972, Kat. Nr. 87).

¹²⁶ In der Slg. „Hartig“ befindet sich ein Stich von Lukas Cranach d. Ä., der belegt, dass der Darstellungstyp des Heiligen mit dem Beil auch außerhalb der Erzdiözese Salzburg und Mondsee verbreitet war (Sammlung „Hartig“, Bischöfliches Zentralarchiv, Regensburg, Heilige I, 213 aus dem Wittenberger Heiligtumsbuch von 1509).

Holzer hat eine neunbändige Bildersammlung mit Wolfgangsdarstellungen in Mitteleuropa¹²⁷ zusammengestellt, in der sich eine ganze Reihe von Wolfgangfiguren mit Beil in der Rechten und Bischofsstab in der Linken aus der Entstehungszeit des Sankt Florians-Altars finden, wie zum Beispiel eine Schnitzfigur in der Schreinmitte des Hauptaltars in Sankt Wolfgang bei Velburg / Oberpfalz aus der Zeit um 1500.¹²⁸



10 c) Der heilige Wolfgang mit einem weiteren Heiligen, Federzeichnung um 1480/90, Staatliche Graphische Sammlung München.
Foto: © Staatliche Graphische Sammlung München

Erwähnenswert erscheint mir auch eine Federzeichnung mit der Darstellung Wolgangs zusammen mit einem weiteren Heiligen aus der Zeit um 1480/90,¹²⁹ auf der Wolfgang ganz besonders wegen weitgehender

¹²⁷ Holzer, Slg. o. J.

¹²⁸ Ebd. Bd. II, Nr. 395.

¹²⁹ Federzeichnung, 243 x 195 mm, Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr.: 40449^r; Benesch weist diese Zeichnung einem Salzburger Pacher-Schüler zu (Abb. 49 in Benesch 1936, S. 48). — Auf der Rückseite des Blatts befindet sich ein Wasserzeichen, welches bisher noch zweimal nachgewiesen wurde: einmal in Augsburg im Jahr 1445 und einmal in Magdeburg im Jahr 1458; das Papier ist nicht österreichisch, sondern deutsch (Information durch Herrn Dr. Falk, Direktor der Staatlichen Graphischen Sammlung München; Falk ist bezüglich der Entstehungszeit mit Benesch konform, jedoch vermutet er nach stilistischen Merkmalen eher Augsburger Provenienz).

Ähnlichkeiten in der Gewandung und der Wahl der Motive mit der Wolfgangfigur in Sankt Florian vergleichbar ist: Das Attribut des Beils, der Bischofsstab mit dem kleinen „Tabernakel“, in dem ebenfalls zwei kleine Figürchen zu erkennen sind und dem Panisellus mit dreieckigem Kopfstück. Augenfällig ähnlich ist das Motiv, wie Wolfgang jeweils Beil und Bischofsstab umgreift, wie die ähnlich verzierte Mitra und die Drapierung des Mantels vor dem Leib.

Aber nicht nur das Beil als Attribut des Heiligen, auch die kleine Figur des Apostelfürsten Petrus, der zusammen mit Paulus in dem „Tabernakel“ des Bischofsstabs dargestellt ist, weist auf Salzburger Tradition, denn Petrus war nicht nur Bischof und Patron der Stadt Regensburg, sondern auch, neben dem heiligen Rupert, der Hauptpatron des Salzburger Doms und des Stifts Sankt Peter in Salzburg.¹³⁰ Wie in allen auf päpstlicher Autorität basierenden Ablassbriefen, werden die beiden Apostelfürsten in dem Ablassbrief von Sankt Florian aus dem Jahr 1496 in ihrer Funktion als Fürbitter für die Gläubigen genannt.¹³¹

Sollte das neugotische Kirchenmodell zu Füßen Wolfgangs in Sankt Florian, das bei der Restaurierung 1968 entfernt wurde, ein Ersatz für ein ursprünglich vorhandenes aus der Entstehungszeit der Figur gewesen sein, so wäre die Kombination von Kirche und Beil nach Holzer „... als sicheres Zeichen einer Wallfahrtsdarstellung ...“¹³² zu deuten, die in Beziehung zur damals

¹³⁰ Vgl. Böhm („Wolfgang von Regensburg“) in LCI VIII, 1976, Sp. 626-629.

¹³¹ Vgl. dazu Anh. A3. Des Weiteren ist die gemeinsame Darstellung des Bischofs Wolfgang mit den beiden Apostelfürsten theologisch zu deuten: Demnach ist der Bischof (Wolfgang) Teil des Bischofkollegiums, das nach theologischem Verständnis an die Stelle des Apostelkollegiums getreten ist, und als dessen Haupt der Papst als Nachfolger des Petrus zu verstehen ist (vgl. dazu M. Schmaus („Bischof“) in LThK II, 1986 (1963) S.492-497).

¹³² Holzer 1932, S. 5-17, bes. S. 8.

berühmten Wallfahrt zu der nach der Mondseer Legende von Wolfgang selbst erbauten Sankt Wolfgangskirche stand.¹³³ In der von Holzer angelegten Bildersammlung zu Wolfgangsdarstellungen finden sich auch für die Kombination der Attribute Beil und Kirchenmodell, deren Platzierung in den verschiedenen Werken variieren kann, zahlreiche Beispiele.¹³⁴ Von ganz besonderer Bedeutung ist die Wolfgangfigur von Michael Pacher mit Bischofsstab in der Linken und Kirchenmodell in der Rechten des 1481 fertiggestellten Wolfgangsaltars in Sankt Wolfgang am Wolfgangsee, der vorbildlich war für die Künstler jener Zeit,¹³⁵ und dessen Kenntnis bei dem Meister des Sankt Florians-Altars vorausgesetzt werden kann. Vergleichbar mit der Wolfgangfigur von Michael Pacher sind jedoch nur gewisse Ähnlichkeiten in der Gesichtsbildung Wolfgangs, wobei der Künstler von Sankt Florian seinen eigenen Stil beibehielt.

¹³³ Ebd. Das Kirchenmodell und das Beil treten nach Holzer erstmals Mitte des 15. Jahrhunderts auf, als Beispiel nennt er das Augsburger Passional von 1471, wo der Heilige sitzend, in der Linken das Beil, in der Rechten den Hirtenstab hält und links zu Füßen die Kirche dargestellt ist (vgl. Holzer 1932, S. 7). Das Attribut des Kirchenmodells der Wolfgangfigur in St. Florian kann in diesem Sinne als Symbol für St. Wolfgang am Wolfgangsee gedeutet werden. Des Weiteren war wohl die „Popularität“ dieser Kirche maßgeblich, als man in Sankt Florian Wolfgang als einen der Kirchenpatrone auswählte).

¹³⁴ Z. B. in Stift Nonnberg bei Salzburg, Museum, Flügelaltar, Relief: Wolfgang mit Kirche und Beil in der Linken, und dem Bischofsstab in der Rechten, aus der Zeit um 1520 (in Holzer, Slg. Bd. VIII, Nr. 1489) und in Sankt Wolfgang in Grades, Figur um 1500 in einer Nische. Sie trägt das Beil in der Rechten, Stab und Kirchenmodell in der Linken (in Holzer, Slg. Bd. VIII, Nr. 1434) sowie in der gleichen Kirche eine Sitzfigur aus der Zeit um 1500 in der Schreinmitte des Hauptaltars (in Holzer, Slg. Bd. VIII, Nr. 1437).

¹³⁵ So hat sich z. B. die Gestaltung der Wolfgangfigur von Michael Pacher prägend auf diejenige des Kefermarkter Altars (Oberösterreich) von 1490-97 ausgewirkt. Susanne Purwein entdeckte auf dem Anbetungsrelief des linken Altarflügels des Kefermarkter Altars auf dem Gewandsaum des „Mohrenkönigs“ Balthasar eine Inschrift, die sie mit dem Meister Thoman aus Memmingen identifizierte (Purwein 1988, S. 196f.). Abb. des hl. Wolfgang im Hauptschrein des Altars von Michael Pacher in St. Wolfgang unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Michael_Pacher#/media/Datei:Sankt_Wolfgang_Kirche_-_Pacheraltar_Schrein_1.jpg (Zugr.: 08.09.2023, 11:30 h).

3.1.3 Der heilige Florian



11. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau,
im Schrein: der heilige Florian.
Foto: © Irma Hoffmann

a) Beschreibung

Abmessungen: Höhe Florian: 117 cm; Lanze: 155 cm.

Florian steht zur Rechten von Anna selbdritt und nimmt in seiner Körperhaltung Bezug zu ihr, indem seine linke Körperseite zurücktritt und die rechte raumgreifend hervortritt (s. Abb. 6).

Sein jugendliches Antlitz ist von langen, bis auf die Schultern herabfallenden Locken gerahmt. Sein Haupt bedeckt nicht der zu seinem Harnisch gehörende Helm, sondern ein Barett, eine Kombination, die häufig bei Floriansdarstellungen vorkommt. Ein gefütterter Mantel legt sich locker um seine Schultern, zieht in gebrochenen scharfgratigen Faltenbahnen von seiner rechten Schulter diagonal vor seinem Körper zum linken Knie hinab

und zeigt im Bereich des Saums, wie bei der Annenfigur, einen leichten Schwung nach oben, der das Futter sichtbar werden lässt. Sein rechtes Bein ist pointiert nach vorne gestellt, so dass ein ponderiertes Stehmotiv entsteht, das in der gegenläufigen Wendung von Oberkörper und Hüftpartie seinen Ausdruck findet. Als Attribute hält er in seiner Rechten einen Wasserbottich in der Position des Ausgießens, in seiner Linken eine Lanze mit Panier, das ein rotes Kreuz auf silbernem Grund aufweist.

Ob sich ursprünglich zu seinen Füßen ein brennendes Gebäude befand, lässt sich anhand der Restaurierungsakten nicht feststellen.¹³⁶

b) Ikonographie

- Kult

Die Figur des heiligen Florian in dem Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau entstand, ebenso wie die beiden anderen Heiligenfiguren im Schrein, in der Blütezeit seines Kults, zu einer Zeit, als Florian im süddeutschen und österreichischen Raum zum festen Repertoire der dargestellten Heiligen gehörte.¹³⁷

Eine Verehrung des Heiligen, dessen Fest an seinem Todestag am 4. Mai gefeiert wird, lässt sich bis ins 9. Jahrhundert zurückverfolgen.¹³⁸ Bis ins 16. Jahrhundert wurde er bei Kämpfen an der Ostgrenze des Reichs als heiliger

¹³⁶ Ein neugotisches brennendes Gebäude, das bis zur Restaurierung 1964-68 zu seinen Füßen stand, wurde wie alle anderen neugotischen Zutaten entfernt (vgl. dazu A₃₁₋₃₃).

¹³⁷ Tschochner 1981, Seite 74. Auch in Böhmen, Mähren, der Slowakei, Ungarn, Kroatien, Slowenien, Südtirol und Polen wird der heilige Florian verehrt (Neumüller 1971, S. 1).

¹³⁸ Roitinger 1950; auf Seite 38 mit Anm. 26 erwähnt Roitinger ein Lied von Alkuin aus dem 9. Jahrhundert. — Als ältestes schriftliches Zeugnis einer Verehrung Florians im bayerischen Raum ist seine Anrufung in einer um 800 geschriebenen Heiligenlitanei zu betrachten (vgl. dazu Tschochner 1981, S. 41 mit Anm.1, sowie S. 67).

Krieger angerufen.¹³⁹ Als Vorbild für das christliche Rittertum fand Florian bei den Habsburgern¹⁴⁰ besondere Beachtung: durch Gebete und Stiftungen¹⁴¹ steigerten sie die Popularität des „ersten namentlich bekannten und historisch fassbaren Heiligen Österreichs“.¹⁴²

Das Augustinerchorherrenstift in Sankt Florian bei Linz, das seit dem 9. Jahrhundert für die Begräbnisstätte des Heiligen gehalten wurde¹⁴³ und Ziel von Wallfahrten war, trug wohl ebenso zur Wahl Florians als Hauptpatron von Sankt Florian im Chiemgau bei (auch Sankt Florian im Chiemgau wurde, wie zuvor erwähnt, von Augustinerchorherren verwaltet),¹⁴⁴ wie die nahegelegene Brunnenkapelle: in der Nähe von Sankt Florian bei Linz und bei anderen Verehrungsstätten des Heiligen¹⁴⁵ befinden sich auch Heilquellen. Die Verehrung des Heiligen an Orten mit Quellen und Brunnen hängt mit zwei Stationen seiner Legende zusammen.¹⁴⁶ Roitinger hat die

¹³⁹ Vgl. dazu Werner („Florian von Lorch“) in LCI VI, 1974, Sp. 250-254, bes. Sp. 250.

¹⁴⁰ Besonders bei Friedrich III. (König seit 1440; Kaiser von 1452 bis 1493) und seinem Sohn Maximilian I. (Kaiser seit 1508 bis 1519).

¹⁴¹ Die Habsburger förderten durch Stiftungen das Stift Sankt Florian bei Linz; im Auftrag Friedrichs III. wurde 1448 ein Gebetbuch angefertigt, in dem auch Florian erwähnt ist und u. a. Florian als jugendlicher Ritter mit brennendem Gebäude und Löschkübel dargestellt ist (vgl. dazu Tschochner 1981, Abb. 97f. und Kat. Nr. 18).

¹⁴² Neumüller 1971, S. 1-35, bes. S. 1.

¹⁴³ Bei Grabungsarbeiten im Jahr 1953 konnte das Grab Florians nicht gefunden werden, nur der Nachweis eines baulichen Kontinuums bis in die Römerzeit (Neumüller 1971, S. 8; — Assmann 1977, S. 35). Tschochner nennt Quellen, die eine Translation der Gebeine nach Krakau in Polen (Kathedrale am Wawel) im Jahre 1184 erwähnen (Tschochner 1981, S. 43 mit Anm. 3).

¹⁴⁴ S. o. Anm. 25.

¹⁴⁵ Zum Beispiel beim Johanneskirchlein Markt Sankt Florian bei Linz und in Sieghartsreith in Niederösterreich.

¹⁴⁶ S. o. Kap. II. 1. mit Anm. 22.

wichtigsten Elemente seiner „Passio“, die uns in zwei verschiedenen Urfassungen, einer kürzeren und einer längeren, vorliegt, zusammengefasst.¹⁴⁷

Danach lassen sich folgende historische Stationen seines Lebens und Sterbens zusammenfassen: Sein Todestag am 4. Mai im Jahr 304 während der diocletianischen Christenverfolgung; sein Rang als ehemaliger Amtsvorsteher des Statthalters; die Art seines Todes: mit einem Stein um den Hals wurde er von der Brücke in Lauriacum an der Enns (Provinz Noricum) vor Zeugen in den Fluss Enns gestürzt; alle anderen Elemente seien nach Neumüller als legendäre Zufügungen aus späterer Zeit aufzufassen.¹⁴⁸

Die Attribute des Löschkübels und des brennenden Gebäudes traten ebenso wie die Verehrung des Heiligen als Feuerpatron erst seit Ende der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf.¹⁴⁹ Man rief ihn nun als Patron und Fürbitter um Hilfe bei Brandgefahr und Feuersbrunst an. Auch in Sankt Florian im Chiemgau wurde er bei Feuersbrunst um Hilfe angerufen: das

¹⁴⁷ Die Frage nach der ältesten Fassung der bis in den Anfang des 9. Jahrhunderts zurückreichenden erhaltenen Legenden Florians („Passio“) ist ebenso wie die historische Belegbarkeit des Heiligen und der Nachweis eines historisch belegbaren Kerns der Legende, eines der viel diskutierten Themen in der Forschung (vgl. dazu Roitinger 1950, S. 10-29 mit Forschungslage sowie Neumüller 1971, S. 1-35). Die Legenden Florians werden von der Forschung in zwei Gruppen unterteilt: Eine in der „kürzeren Fassung“ und eine in der „längeren Fassung“. Als Repräsentant der „kürzeren Fassung“ sei die Handschrift München, Staatsbibliothek, Clm. 14418, fol. 16^r bis 17^v, aus Regensburg St. Emmeram, 9. Jh.; für die „längere Fassung“ die Handschrift Graz, Univ. Bibl. 412, fol. 97^v bis 100^r, aus Sankt Lambrecht, aus der 1. Hälfte des 9. Jh., genannt.

Außer der „Passio“ berichtet noch eine zweite Quellengruppe vom Tod Florians: die Martyrologien. In dem Martyrologium Hieronymianum, das „umfassendste und wichtigste Märtyrerverzeichnis, das etwa um die Mitte des 5. Jahrhunderts aus älteren Quellen entstanden ist“ (Neumüller 1971, S. 13), wird Florian an seinem Sterbetag, dem 4. Mai erwähnt. Neumüller glaubt, dass sowohl der „Passio“ als auch den Martyrologien ein antiker Martyriumsbericht zugrunde liegt (Neumüller 1971, S. 2).

¹⁴⁸ Vgl. Neumüller 1971, S. 22-24.

¹⁴⁹ Vorher rief man den heiligen Laurentius als Schützer vor Feuersgefahr an (Roitinger 1950, S. 94; — Braun („Florian“) 1943, Sp. 261-264).

Attribut des Löschkübels und eine schriftliche Quelle aus dem Jahr 1528¹⁵⁰ sind sichere Belege dafür. Noch heute wird alljährlich am 4. Mai ein Gottesdienst in der Sankt Florianskirche zu Ehren des Heiligen gefeiert.

- Darstellungstyp und Vergleiche

Die älteste erhaltene Darstellung des Heiligen – ein Fresko im Stift Nonnberg bei Salzburg aus dem 12. Jahrhundert – zeigt ihn als bärtigen Greis mit einem Banner.¹⁵¹

Als Krieger mit Herzogshut, Fahne und Schwert ist Florian in den beiden ältesten skulpturalen Werken aus der Zeit um 1300 zu sehen, die sich heute im Stift Sankt Florian bei Linz befinden.¹⁵² Ein Wandel in der Darstellungsweise vollzieht sich um 1430, als Florian in seiner Funktion als Feuerpatron mit Schöpfkübel dargestellt wird und dieser Typ Allgemeingültigkeit erlangt.¹⁵³ Durch dieses ihm zugeordnete Attribut des Schöpfkübels wird

¹⁵⁰ Vgl. Anh. A₅. — Daneben wurde er noch 1871 als Deutscher Blutzeuge, Zierde Österreichs, unerschrockener Bekenner, tapferer Kriegsheld, standhafter Bekenner des christlichen Glaubens und als Mahner für Dienst und Pflicht verehrt (vgl. dazu Anh. A₁₉).

¹⁵¹ Vgl. dazu Werner („Florian von Lorch“) in LCI VI, 1974, Sp. 251 mit Abb. 1 sowie Abb. 73 in Tschochner, 1981.

¹⁵² Die ältere der beiden Figuren ist mit Leibrock und Mantel, bartlos mit langem, lockigem Haar und runder Mütze (Herzogshut) dargestellt, in der Rechten Panier und Fahne mit Stiftswappen von Sankt Florian bei Linz mit rot weiß geteiltem Kreuz auf weißrotem Feld, die Linke am Schwertgriff; unter dem Rock wird die Rüstung sichtbar (Abb. 92 in Tschochner 1981); die jüngere der beiden Figuren zeigt ihn ähnlich als Krieger mit Rock und Mantel gekennzeichnet (Abb. 91 in Tschochner 1981). Vgl. dazu Roitinger 1950, S. 85.

¹⁵³ Grundsätzlich ist bei den skulpturalen Werken zu bedenken, dass die Attribute auch später hinzugefügt worden sein können. Darstellungen ohne Schöpfkübel sind nach der Mitte des 15. Jh. selten; zu diesen seltenen Ausnahmen gehört ein Holzschnitt Dürers mit den Patronen Österreichs aus dem Jahr 1515 (Abb. 77, Kat. Nr. 50 in Tschochner 1981) s. auch: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Albrecht_durer_the_patron_saints_of_austria110301%29.jpg (Zugr.: 9.9.2023,11:00 h).

er nun eindeutig als Florian identifizierbar. Als eine der ersten Darstellungen Florians mit Schöpfkübel und brennendem Gebäude nennt Tschochner eine Wandmalerei in Sankt Peter am Kammersberg aus der Zeit um 1430 sowie eine Holzfigur aus Sankt Georgen am Weinberg, geschaffen um 1425, der nur der Schöpfkübel beigegeben ist.¹⁵⁴

Innerhalb der Altarplastik im süddeutschen und österreichischen Raum gehört Florian zum „festen Stamm“ der dargestellten Heiligen.¹⁵⁵

Vergleicht man die Floriansfigur von Sankt Florian im Chiemgau mit anderen Altarskulpturen aus ihrer Entstehungszeit, so fällt auf, dass sie nicht, wie in den berühmten Werken von Hans Multscher in Sterzing von 1456/58,¹⁵⁶ von Michael Pacher in Sankt Wolfgang am Wolfgangsee von 1481¹⁵⁷ oder des Kefermarkter Altars¹⁵⁸ aus den Jahren 1490-97, gemeinsam mit dem heiligen Georg als Schreinwächter aufgestellt ist.¹⁵⁹ Seiner Bedeutung als Hauptpatron der Kirche und des Altars gemäß, steht er hier an dem hervorragenden Platz innerhalb des Schreins¹⁶⁰ zur Rechten der Hauptfigur, zudem bildet sein Martyrium das Thema der vier Reliefs auf den Vorderseiten der Altarflügel.

¹⁵⁴ Vgl. Tschochner 1981, S. 86 und Kat. Nr. 14, Abb. 103.

¹⁵⁵ Tschochner 1981, S. 74.

¹⁵⁶ Sterzing, Multscher Museum, Lindenholz 156 cm (Abb. 104, Kat. Nr. 21 in Tschochner 1981).

¹⁵⁷ Abb. 106, Kat. Nr. 29 bei Tschochner 1981.

¹⁵⁸ Abb. 107, Kat. Nr. 36 bei Tschochner 1981.

¹⁵⁹ Vgl. dazu Tschochner 1981, S. 75.

¹⁶⁰ Weitere Altäre, bei denen Florian innerhalb des Altarschreins aufgestellt ist, finden sich z. B. in Pulgarn („Pulgarner Altärchen“) aus der Zeit um 1510, heute in Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum,

Abb.: <https://www.kunstbeziehung.de/work.php?wCode=5cda66511c9e5> (Zugr.: 16.02.2023; 16:51 Uhr) und in Walburg bei Sand in Taufers um 1490 (Egg 1985, Abb. 146).

Der Harnisch – ein Motiv, das ungefähr zur gleichen Zeit wie die Attribute Schöpfkübel und brennendes Gebäude auftritt – nimmt Bezug auf seine ursprüngliche Verehrung als Ritterheiliger und Streiter Christi.¹⁶¹ Auch die Fahnenstange in Form einer Turnierlanze mit Fahne ist als Hinweis auf seine Stellung als Militärführer zu interpretieren;¹⁶² das rote Kreuz auf dem Banner ist ein allgemeines Zeichen für Ritterheilige.¹⁶³

Der Vergleich mit anderen Altären der Entstehungszeit zeigt, dass die Figur des heiligen Florian in Sankt Florian im Chiemgau mit ihrem Attribut dem verbindlichen Darstellungstyp entspricht, wobei das Motiv der Manteldrapierung als eine das allgemein zeitgenössische Stilgut abwandelnde Variante zu werten ist.¹⁶⁴

Als vergleichbare Altäre, deren Schrein eine Schnitzfigur des heiligen Florian enthält, seien hier zwei Werke genannt, die bei stilistischer Verschiedenheit dem Darstellungstyp von Sankt Florian entsprechen: der Südtiroler Flügelaltar von Ruppert Potsch und Philipp Diemer aus der Zeit um

¹⁶¹ Vgl. dazu Tschochner 1981, S. 85.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Ebd., S. 73.

¹⁶⁴ Aus der Vielzahl von Floriansfiguren in geographischer und zeitlicher Umgebung des Sankt Florians-Altars im Chiemgau nenne ich hier eine Figur aus dem Salzburger Raum vom Ende des 15. Jahrhunderts, die sich in der äußeren Burgkapelle von Burghausen befindet und hinsichtlich des Mantelmotivs und der Attribute vergleichbar ist (Abb. 108 bei Tschochner 1981).

1500/1510, heute in London, Victoria & Albert Museum, der zudem Ähnlichkeiten im Altaraufbau zeigt¹⁶⁵ sowie das sogenannte „Pulgarner Altärchen“ aus der Zeit um 1510.¹⁶⁶

¹⁶⁵ London, Victoria & Albert Museum, Mus. Nr.: 192-1866; — Baxendall datiert den Altar in die Zeit um 1500/10. Lt. Mitteilung des V&A Museums wird er in das Ende des 15. Jahrhunderts datiert. Florian ist ohne Schöpfkübel und Banner gezeigt; die Haltung der Hände weist jedoch auf ein ursprüngliches Vorhandensein dieser beiden Attribute; auf den Flügelaußenseiten befinden sich vier Tafeln mit Heiligendarstellungen (vgl. dazu Baxendall 1974, 36-38 mit Forschungsstand) und <https://collections.vam.ac.uk/item/O70858/winged-altarpiece-altarpiece-potsch-rupert/> (Zugr.: 16.02.2023; 16:40 h).

¹⁶⁶ S. o. Anm. 160.

3.2 Flügelninnenseiten: Der Florianszyklus



12. Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau mit geöffneten Flügeln.
© Erzbischöfliches Ordinariat München; Foto: W. Ch. v. d. Mülbe

Die beiden hochrechteckigen Flügel mit den Reliefs auf den Innenseiten links und rechts des Schreinkastens mit den Abmessungen 235 x 80 cm sind in jeweils zwei Felder unterteilt, die ohne Rahmen je 108,5 x 65 cm messen. Vier Szenen schildern die Florianslegende: oben links die Gefangennahme Florians, oben rechts die Verurteilung durch den Statthalter Aquilinus, unten links den Brückensturz und unten rechts die Bewachung des Leichnams und seine Auffindung durch Valeria.¹⁶⁷ Die Anordnung der Reliefs wurde im Rahmen von Restaurierungsmaßnahmen verändert.

¹⁶⁷ Vgl. dazu die Skizze unter Anh. B₂ (Anordnung der Reliefs Varianten I-III), Variante III sowie die Abb. unter B₆ - B₈. Bei einer den gemalten Außenflügeln (Abb. 17) entsprechenden Anordnung der Reliefs ergäbe sich für die Reliefs eine in Anh. B₂ skizzierte Variante I.

Die Fassungen der Reliefs sind gemäß einer Beschreibung des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege aus dem Jahr 1988 nicht ursprünglich und „zum Teil völlig verändert“; sie sind im Jahr 1889 überfasst und um 1955 „freigelegt“ und mit „minderwertigem Retuschmaterial behandelt worden“.¹⁶⁸

Die Reliefs mit den agierenden Personen, der Landschaft und den Gebäuden im Hintergrund nehmen jeweils etwa $\frac{3}{4}$ des gesamten Bildraums ein, der gemalte Goldgrund, der hier an Stelle eines farbigen Himmels steht und ursprünglich durch ein vergoldetes Rankengitter verdeckt war,¹⁶⁹ etwa $\frac{1}{4}$ des Bildraums.

Die Reliefs sind nicht fest mit dem Grund verbunden, womit erklärt ist, dass die bei Restaurierungen vorgenommenen Veränderungen der Relief-Szenenanordnung erfolgen konnten, ohne dabei die Szenenanordnung der Tafelgemälde auf den Flügelrückseiten zu verändern.¹⁷⁰ Die aktuelle Anordnung entspricht der bei Schindler beispielhaft beschriebenen.¹⁷¹ Die Szenen spielen sich meist auf der vorderen Bildebene ab, nur in der letzten Szene ist der Bildhintergrund erschlossen. Die meisten der vorderen Figuren sind plastischer und größer gestaltet, diejenigen des Mittelgrundes flacher und kleiner; insgesamt sind sie jedoch relativ flach gehalten, ihre

¹⁶⁸ Vgl. Schreiben Dr. Kratzsch, BLfD an Prof. Arndt, Göttingen vom 7.5.1988, Anh. A₃₅.

¹⁶⁹ Das neugotische Rankengitter ersetzte vermutlich ein ursprünglich vorhandenes (vgl. Anh. B₈, Abb. vor der Restaurierung im Jahr 1964. Vgl. dazu auch andere Flügelaltäre mit Rankengittern am oberen Bildfeld der Reliefs, z. B. der Marienaltar in der Herrgottskirche in Creglingen a. d. Tauber aus der Zeit um 1505/10 (Abb.: [https://de.wikipedia.org/wiki/Herrgottskirche_\(Creglingen\)#/media/Datei:Herrgott101011_05.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Herrgottskirche_(Creglingen)#/media/Datei:Herrgott101011_05.jpg) (Zugr.: 30.08.2023)). Über das Verbleiben und Aussehen des spätgotischen Rankengitters ist mir nichts bekannt (vgl. dazu o. Anm. 79).

¹⁷⁰ Eine Tatsache, die Bomhard in seiner Beschreibung übersehen haben dürfte, denn er zweifelt an der Richtigkeit einer Zeichnung aus dem Jahre 1888 (s. Anh. B₂: Anordnung der Reliefs II sowie Bomhard 1957, Anm. 217 auf S. 462).

¹⁷¹ Vgl. Schindler 1978, S. 22 sowie Anh. B₂, Anordnung III.

Körper und Köpfe haften breit am Grund. Vollplastisch ausgebildet sind lediglich die Hände der im Vordergrund stehenden Figuren und die Waffen aller Schergen, die wegen des guten Erhaltungszustands und stilistischer Unterschiede weitgehend als das Ergebnis späterer Restaurierungen zu deuten sind. Florian ist – wie die Schnitzfigur im Schrein – jugendlich mit schulterlangen Locken charakterisiert. Sein Haupt bedeckt ein Barett, bekleidet ist er mit einer Rüstung und einem goldgefassten Mantel, durch den er sich von den anderen dargestellten Figuren besonders hervorhebt. Seine Gesichtszüge wirken gefasst und zeigen wenig Regung. Die Schergen mit Rüstung oder Wams mit enganliegenden Beinkleidern sind hingegen bewegter geschildert und durch leicht karikierte Gesichtszüge als sehr derb charakterisiert. Gesichter und Körper sind bei den Figuren meist in Vorderansicht gegeben, teilweise im Halb- oder Dreiviertelprofil. Im Verhältnis zu ihrer Umgebung wirken die Figuren zu groß. In den Szenen I bis III treten sie in dicht gedrängten Gruppen auf.

3.2.1 Beschreibung

a) Szene I



13. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau, Flügelreliefs, linker Flügel oben, Szene I: Gefangennahme des heiligen Florian.
© Erzbischöfliches Ordinariat München, Foto: W. Ch. v. d. Mülbe

Szene I auf dem linken oberen Flügelrelief zeigt in Untersicht die Gefangennahme Florians auf einer Brücke über dem Fluss Enns vor einer hügeligen Landschaft mit Burgen und Häusern im Hintergrund. In der Bildmitte steht Florian, kenntlich an seiner Ritterrüstung und dem Mantel, frontal im

Vordergrund. Sein Haupt hat er leicht zur Seite geneigt, die Hände vor dem Leib in einer Weise übereinandergelegt, als seien sie gefesselt. Er wird von römischen Soldaten und Schergen umdrängt, die ihn gerade ergreifen; mit Ausnahme eines einzigen halten ihn alle Schergen fest. Die Drastik in der Charakterisierung ihrer Gesichter gipfelt in demjenigen, der Florian von hinten ergriffen hat und dabei seine Zunge herausstreckt, während er mit seiner Rechten in das Haar Florians greift und mit seiner Linken den Arm des Heiligen fasst. Durch unterschiedliche Gewandung und Gesichtsbildung hat der Künstler versucht, die Figuren individuell zu gestalten.

b) Szene II



14. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau, Flügelreliefs, rechter Flügel oben; Szene II: Verurteilung des hl. Florian.

© Erzbischöfliches Ordinariat München, Foto: W. Ch. v. d. Mülbe

Mit der *Szene II* wird die Legende auf dem rechten oberen Flügel, auf dem die Verurteilung durch den Statthalter Aquilinus dargestellt ist, fortgesetzt. Die Handlung findet nicht, wie man dies für eine Verurteilung vermuten könnte, in einem Innenraum statt, sondern in einer Landschaft, die im linken oberen Bildbereich mit Türmen, einem Haus hinter einer

Stadtmauer und einer Baumgruppe den Abschluss des Reliefs bildet. Roh halten die Häscher den Heiligen an Haaren und Schultern fest, während sie ihn seinem Richter vorführen. Das Gesicht Florians drückt Gelassenheit und Zuversicht aus. Dicht drängen sich um ihn die Schergen, die zwar in der Anzahl der vorhergehenden Szene entsprechen, in ihrer Gesichts- und Gewandbildung jedoch hier anders charakterisiert sind. Einer der Schergen greift mit seiner Linken an seine Mütze, als wolle er sie vom Kopf nehmen. Der Statthalter Aquilinus auf einem mit Fransen geschmückten Baldachinthron hat seine Rechte zum Redegestus erhoben. Seine differenzierte Gesichtsbildung und Kleidung zeichnen ihn als hochrangige Persönlichkeit aus.

c) Szene III



15. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau, Flügelreliefs, li. Flügel unten; Szene III: Brückensturz des heiligen Florian.
© Erzbischöfliches Ordinariat München, Foto: W.Ch. v. d. Mülbe

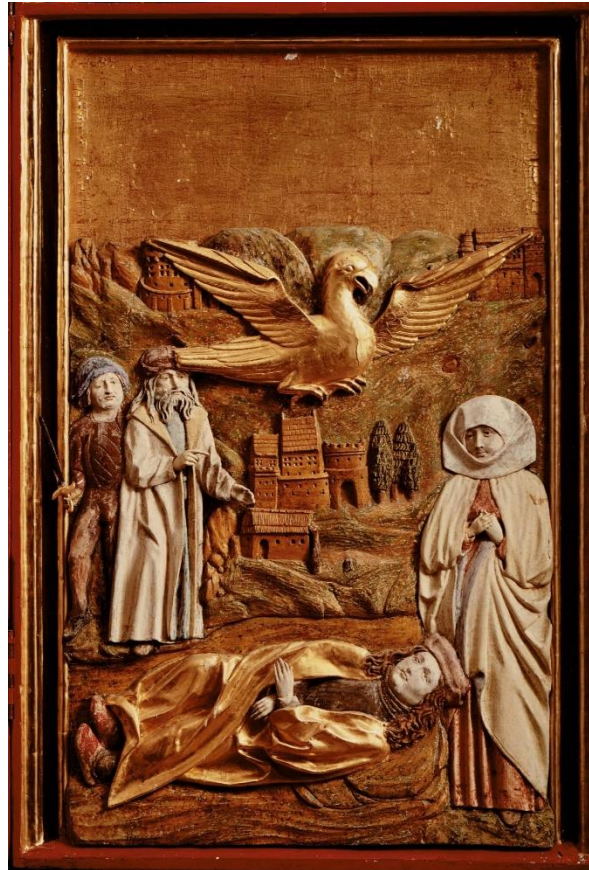
Szene III auf dem linken Flügel unten zeigt den Brückensturz des heiligen Florian. Die dicht gedrängte Gruppe der Akteure steht auf einer im Verhältnis zu klein dargestellten Brücke über dem Fluss Enns. Ein wenig aus der Bildmitte nach rechts gerückt kniet Florian mit für die Situation

erstaunlich gelassenem Gesichtsausdruck und vor seinem Leib übereinandergelegten Händen auf der Brücke und wartet auf die Vollstreckung seines Urteils.¹⁷² Zwei Schergen haben ihn von beiden Seiten an den Schultern ergriffen, um ihn in den Fluss zu stürzen. Die beiden Häscher hinter dem Heiligen scheinen ein aufgeregtes Gespräch zu führen. Kontrastierend zu der Gelassenheit Florians, suggerieren die Schergen um ihn herum erregte Bewegung. Ihre Charakterisierung hinsichtlich Kleidung und Gesichtsbildung weicht auch hier wieder von den vorhergehenden Szenen ab. Die Anzahl der Schergen wurde in dieser Szene um eine Person erweitert, die mit einem anderen Schergen zusammen Florian in den Fluss stürzen wird. Durch seinen Turban unterscheidet er sich von den übrigen Schergen.¹⁷³ Die hügelige Landschaft des Hintergrunds zeigt an ihrem oberen Rand, dort wo das Relief endet, links eine Baumgruppe, daneben Türme und eine Stadt, die von einer Stadtmauer umgeben ist sowie einzelne Gebäude.

¹⁷² Ein neugotischer „Mühlstein“ wurde bei der Restaurierung in den Jahren 1964/65 entfernt und ersetzt wahrscheinlich einen ursprünglichen (vgl. Anh. A₃₃).

¹⁷³ Zur Entstehungszeit des Altars ist eine Tendenz zu verzeichnen, besonders negative Gestalten orientalisch zu charakterisieren, eine Tendenz, deren Ursache in den türkischen Eroberungskriegen zu suchen ist, die seit dem 14. Jahrhundert die europäische Bevölkerung in Angst versetzte (vgl. dazu Kühnel 1980, S. 83-100, bes. S. 90).

d) Szene IV



16. Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau, Flügelreliefs, re. Flügel unten; Szene IV: Bewachung u. Auffindung des Leichnams des hl. Florian.
© Erzbischöfliches Ordinariat München, Foto: W.Ch. v. d. Mülbe

In der *Szene IV*, der letzten des Zyklus auf dem rechten Flügel unten wird simultan die Bewachung des Leichnams und seine Auffindung gezeigt. Im Vordergrund liegt auf erhöhter Stelle, auf einem felsartigen Gebilde innerhalb des Flusses, horizontal und dem Betrachter flächig zugekippt, mit geöffneten Augen und über dem Leib übereinandergelegten Händen, die Gestalt des heiligen Florian. Am äußeren rechten Bildrand steht, ebenfalls

frontal zum Betrachter, die Matrone Valeria in Kleid, Mantel und zeitgenössischer Haube; die Hände hat sie über der Brust übereinandergelegt. Über dem Leichnam Florians schwebt, unverhältnismäßig groß und golden, ein Adler mit weit ausgespannten Flügeln. Durch den Fluss getrennt, sieht man auf der gegenüberliegenden Uferseite Aquilinus, mit seiner erhobenen Rechten auf Florian weisend, mit einem seiner Schergen, dessen Gestalt zum Teil durch diejenige des Aquilinus verdeckt ist; in seiner Rechten hält er einen Degen.

In dieser Darstellung bildet die Landschaft mit Baumgruppen, Häusern und Burgen sowohl den Mittel- als auch den Hintergrund des Bildraums.

3.2.2 Ikonographie

Die Gestalt des heiligen Florian wurde in der Kunst unzählige Male als Einzelfigur dargestellt, wohingegen Szenen, die sein Martyrium zum Thema haben, selten sind. Vergleichbares stand mir allein aus dem Bereich der Malerei zur Verfügung.

Alle vier in Sankt Florian dargestellten Szenen zeigen Ereignisse aus der Florianslegende, die seit dem 9. Jahrhundert in verschiedenen Fassungen schriftlich überliefert sind.¹⁷⁴ Bei Neumüller findet sich eine kritische Edition verschiedener mittelalterlicher Texte der Florianslegende in deutscher Übersetzung,¹⁷⁵ aus der ich im Folgenden diejenigen Textstellen herausgreife, die dem Inhalt der Darstellung in Sankt Florian entsprechen: Zu *Szene I*: „Als er (Florian) aber in die Nähe von Lauriacum gekommen war, und die Brücke, auf der man den Fluss zu überschreiten pflegte, betreten hatte, begegnete er seinen damaligen Militärkameraden. ... jene aber nahmen ihn fest und führten ihn zum Statthalter.“

Zu *Szene II*: „Als der Statthalter sich gänzlich überwunden sah, sprach er das Urteil über ihn (Florian) und befahl, ihn zum Ennsflusse zu führen und ihn dort von der Brücke hinabzustürzen.“

Zu *Szene III*: „Als sie nun an den Ort gekommen waren, wo sie ihn hinabstürzen sollten, hingen sie ihm einen großen Stein um den Hals.¹⁷⁶ (Er bat aber die Soldaten, die ihn führten, sie möchten ihm gestatten, zum Herrn zu beten.) ... er betete ungefähr eine Stunde, so dass seine Führer sich fürchteten und scheuten, Hand an ihn zu legen. Da kam ein junger Mann herbei voller Wut und sprach zu ihnen: ‚Was steht Ihr da und vollzieht nicht

¹⁷⁴ S. o. Anm. 147.

¹⁷⁵ Neumüller 1971, S. 4-7.

¹⁷⁶ Den sogenannten „Mühlstein“; — s. o. Anm. 172.

den Befehl des Statthalters?’ Und mit diesen Worten stürzte er ihn von der Brücke in den Fluss.“

Zu *Szene IV*: „Der Fluss aber erschrak, als er den Blutzegen aufnahm und mit seinen hochgehenden Wellen setzte er den Leichnam auf einem erhöhten Orte an einem Felsen ab. Da kam auf Gottes Befehl ein Adler und schützte ihn mit seinen in Kreuzesform ausgespannten Schwingen.¹⁷⁷ Da offenbarte sich der heilige Florian einer von Herzen gottergebenen Frau,¹⁷⁸ damit sie ihn an einem versteckten Orte zur Erde bestatte.“¹⁷⁹

Die älteste bekannte Darstellung des Floriansmartyriums findet sich in einer Handschrift mit der deutschen Übersetzung der Florianslegende in der *Legenda aurea* aus dem Jahr 1362, die sich heute in der Staatsbibliothek München befindet.¹⁸⁰ Auf dieser Miniatur wird der Heilige mit einer Geißel geschlagen und mit einem Dolch gestochen, ein Legendentopos, der in Sankt Florian nicht zur Darstellung kommt.

Die ersten *vergleichbaren Szenen* finden sich auf einer Wandmalerei in Sankt Florian am Rinkenberg in Kärnten aus dem 15. Jahrhundert, wo auf der südlichen Apsiswand, unterhalb der Darstellung Florians als Feuerpatron, die beiden Szenen *Brückensturz* und *Bewachung des Leichnams durch einen Adler* geschildert werden.¹⁸¹ Diese beiden Szenen weisen gewisse inhaltliche Übereinstimmungen mit den Szenen III und IV in Sankt Florian im

¹⁷⁷ Der Adler bildet mit dem Kreuz heute das Kapitelwappen des Stifts Sankt Florian (Ubell 1904, S. 5).

¹⁷⁸ Zum ersten Mal wird die gottergebene Frau mit dem Namen „Valeria“ in einer Handschrift der Stiftbibliothek Admont aus dem 10. Jh. genannt (Tschochner 1981, S. 13).

¹⁷⁹ Neumüller 1971 S. 4-7.

¹⁸⁰ München, Staatsbibliothek, Cgm. 6, fol. 198^v.

¹⁸¹ Vgl. Tschochner 1981 mit Abb. 12. Die Wandmalereien wurden erst 1978 freigelegt. Eine genauere kunsthistorische Erforschung ist bisher nicht erfolgt, weshalb auch eine präzisere Datierung bis heute nicht möglich ist (Hinweis Herr Dr. Albrecht Wendel, Bundesdenkmalamt Klagenfurt).

Chiemgau auf, indem Florian in der Brückensturzszenen jeweils kniend auf einer Brücke über dem Fluss gezeigt wird und in der Szene der Auffindung des Leichnams Florian in beiden Darstellungen durch einen Adler bewacht wird. *Unterschiedlich* ist die Anzahl der dargestellten Personen, die Bekleidung Florians (in Kärnten trägt er lediglich einen Lendenschurz), wie der Zeitpunkt des dargestellten Geschehens: In Kärnten wird Florian im Gebet gezeigt während Aquilinus und ein Scherge entfernt von ihm stehen, im Chiemgau dagegen haben zwei der insgesamt sechs Schergen Florian bereits ergriffen, um ihn im nächsten Moment in den Fluss zu stürzen; Aquilinus tritt hier nicht in Erscheinung.

Die Bewachungsszene zeigt ähnliche zeitliche „Verschiebungen“: In Kärnten bewacht der Adler allein den Leichnam, während in Sankt Florian im Chiemgau bereits Valeria hinzugekommen ist. Weiterhin zeigt Sankt Florian im Chiemgau Aquilinus mit seinem Schergen, die in Kärnten nicht zur Darstellung kommen.

Ein Gemälde, Fragment eines ursprünglichen Flügelaltars von dem Meister des *Krainburger Altars* aus den Jahren um 1490/95, das sich heute im Joanneum in Graz befindet,¹⁸² schildert die Bewachung des Leichnams durch den Adler: auf dieser Darstellung sind gewisse *Parallelen* in der Ikonographie und Komposition zu verzeichnen: In beiden Darstellungen ist der mit einem Mantel bekleidete Florian (auf der Krainburger Darstellung fehlt die Rüstung und das Barett) horizontal dem Betrachter zugekippt und auf einem Felsen liegend gezeigt. In der Darstellung des Krainburger Altars

¹⁸² Zwei Tafeln der Flügelaußenseiten eines ursprünglichen Flügelaltars in der Alten Galerie des Steiermärkischen Landesmuseums, Joanneum, [heute Universalmuseum Joanneum] Graz, Inventar Nr. 338: Bewachung des Leichnams durch den Adler; das andere erhaltene Fragment zeigt die Prügelszene, die in Sankt Florian nicht zur Darstellung kommt (vgl. dazu Kat. Mus. Graz 1982, S. 143-145 mit Abb. 68-71).

wird die Szene im Vergleich zu derjenigen in Sankt Florian reduziert, indem hier nur der Heilige mit dem Adler verbildlicht ist. Der Adler ist direkt auf dem Heiligen stehend, in Sankt Florian über ihm schwebend gezeigt. Deutlicher sind jedoch die Ähnlichkeiten zwischen der Grazer Tafel und der Wandmalerei in Rinkenberg sowohl im Aufbau als auch in der Reduktion der Szene. Die ersten mir bekannten *vergleichbaren Werke* für die Szenen I und II in Sankt Florian am Chiemsee befinden sich heute in Linz im Oberösterreichischen Landesmuseum: ein Gemäldezyklus aus der Zeit um 1510/20, bestehend aus vier Holztafeln, die wahrscheinlich ursprünglich die Flügel eines Altars bildeten;¹⁸³ die vier Szenen des Linzer Altars zeigen die Gefangennahme, das Verhör, den Brückensturz und die Bergung des Leichnams durch Valeria; wobei jedoch nur die beiden ersten Szenen in der Ikonographie und der Komposition deutliche Parallelen zu den Reliefs in Sankt Florian aufweisen. Besonders motivische Details lassen die Verwendung der gleichen Vorlage der beiden Künstler vermuten: in der Szene I wird Florian von dem Schergen zu seiner Rechten mit engem Wams und enganliegenden Beinlingen in beiden Fällen von hinten ergriffen; der Schächer mit römischer Rüstung hinter Florian ist in seiner Bekleidung, vor allem in der Gestaltung der Stiefel und in der Physiognomie ähnlich, auch wie er mit seiner Linken Florian ergreift; selbst das Gebäude im rechten oberen Bildfeld zeigt gewisse Parallelen.

Auch in der Szene II sind Ikonographie, Komposition und Wahl der Motive mit Sankt Florian vergleichbar: in beiden Darstellungen sitzt der Richter im

¹⁸³ Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz, Slg. Nr. G40, G41; Ubell, der bereits 1904 Parallelen in der Auswahl der zwei ersten Szenen dieser beiden Werke feststellte, nimmt an, dass die Flügel des Altars aus Dimbach stammen (Ubell 1904, S. 6, 14). Jedoch folgt Ubell in seiner Beschreibung des Sankt Floriansaltars einem seitenverkehrten Foto!

rechten äußeren Bildfeld, die Gruppe mit Florian und seinen Häschern füllt den übrigen Bildraum aus. Auf beiden Darstellungen ist Florian im Dreiviertelprofil mit gefesselten Händen wiedergegeben; der Scherge zur Rechten von Florian wird jeweils in Rückenansicht gezeigt, wie auch einer zur Linken von Florian seinen Hut ergreift. Völlig verschieden ist der Florianstyp: auf den Linzer Tafeln wird er bärtig als älter charakterisiert, in Sankt Florian als jugendlich. Auch ist die Anzahl der agierenden Personen in Linz reduziert. Überraschend wirkt dagegen die ikonographische Verschiedenheit der folgenden beiden Szenen in Linz zu denjenigen in Sankt Florian: In Linz wird als Szene III simultan der Brückensturz (hier von einer erhöhten Stelle am Ufer des Flusses) im Beisein des Richters und seines Gehilfen, welcher in dem Moment gezeigt wird, in dem er seine Augen verliert, sowie die Bewachung des Leichnams durch den Adler dargestellt; in der Szene IV der Transport des Leichnams mit einem Ochsenengespann zu dem Bestattungsort durch Valeria sowie das Quellwunder.

Vergleicht man den Zyklus in Sankt Florian mit dem bedeutendsten erhaltenen Florianszyklus Albrecht Altdorfers (1480-1538) aus der Zeit um 1520/25, der entweder für das Chorherrenstift in Sankt Florian bei Linz oder für die Johanneskirche in Sankt Florian bei Linz entstanden ist,¹⁸⁴

¹⁸⁴ Schriftliche Quellen über die Floriansfolge sind uns nicht überliefert. Der ursprüngliche Bestimmungsort der Tafeln ist unbekannt. Da zwei der Tafeln auf der Rückseite bemalt waren (1882 abgehobelt), ist sich die Forschung uneinig, ob es sich bei den Gemälden um Fragmente eines ursprünglichen Altars oder Einzelbilder handelt. Ruhmer hält die erste der beiden Möglichkeiten für wahrscheinlich (Ruhmer 1965, S. 63). Überzeugender erscheint mir die Hypothese Winzingers, der eine Zweitbenutzung Altdorfers der zuvor von einem anderen Meister bemalten Tafeln annimmt und die Gemälde für eine Folge in Einzeltafeln hält (Winzinger 1975, S. 88-91).

so weist die Ikonographie gewisse Ähnlichkeiten auf: Die Szene II¹⁸⁵ des ursprünglich wahrscheinlich achteiligen Altdorfer-Zyklus zeigt, wie die Szene I in Sankt Florian, die Gefangennahme Florians auf der Ennsbrücke; die Szene III,¹⁸⁶ die Florian bei der Urteilsverkündung vor Aquilinus schildert, entspricht der Szene II in Sankt Florian im Chiemgau; in der Szene V¹⁸⁷ kniet Florian mit über Kreuz gebundenen Händen auf der Brücke, umgeben von den Vollstreckern seines Urteils, die gerade im Begriff sind, ihn in die Enns zu stürzen. Diese Szene findet in der Szene III in Sankt Florian ihre Entsprechung. Ein angeblich ursprünglich vorhandenes Gemälde Altdorfers mit der Szene, die die Auffindung des Leichnams durch die Witwe Valeria zum Inhalt hatte, ist verloren.¹⁸⁸ Die späte Entstehungszeit des Altdorfer-Zyklus schließt die Möglichkeit einer Rezeption durch den Künstler aus Sankt Florian aus, er ist jedoch Zeugnis dafür, dass die Auswahl der Szenen in der zu jener Zeit üblichen Tradition steht.

Insgesamt lässt sich aufgrund der ikonographischen Übereinstimmungen mit den erwähnten Darstellungen schließen, dass die Wahl der Szenen und die Ikonographie der Bildtradition entsprechen, wobei die motivische Übereinstimmung mit den beiden Linzer Tafeln besonders auffällig ist. Ein Kriterium, das wohl damit zu erklären ist, dass sich die beiden Künstler von der gleichen Vorlage inspirieren ließen.

¹⁸⁵ Heute Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Dauerleihgabe im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, Inv. Nr. Gm 314.

¹⁸⁶ S. o. Anm. 185, Inv. Nr. Gm 313.

¹⁸⁷ Heute in den Uffizien, Florenz, s. Abb. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Albrecht_altdorfer%2C_Martyrdom_of_St_Florian.jpg (Zugr.: 30.08.2023, 16 h).

¹⁸⁸ Vgl. Ruhmer 1965, S. 63.

3.3. Flügelaußenseiten: Der Passionszyklus Christi



17. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau,
Vorderansicht mit geschlossenen Flügeln, Tafelmalerei: Passion Christi.
© Erzbischöfliches Ordinariat München, Foto: W. Ch. v. d. Mülbe

Für die Passionszyklen Christi, deren früheste Verbildlichung in der Kunst aus dem 4. Jahrhundert stammt,¹⁸⁹ entwickelte sich erst seit dem frühen Mittelalter eine bestimmte Abfolge von Szenen.¹⁹⁰ Die entsprechend dem Programm und der Darstellungsform variiert wurde. Im späten Mittelalter entstanden vollständige Passionszyklen.¹⁹¹ Aus der Entstehungszeit des Sankt Florians-Altars existiert kaum ein Altar, der nicht die Passion Christi verbildlicht.¹⁹² Die Kreuzigung, deren Darstellung erst seit dem 5. Jahrhundert überliefert ist,¹⁹³ nimmt dabei häufig – entsprechend ihrer besonderen Bedeutung als wichtigstes Ereignis innerhalb des Passionsgeschehens – eine zentrale Stellung ein.¹⁹⁴ Daneben kann auch, wie in Sankt Florian, die Kreuzigungsdarstellung innerhalb des Passionszyklus in Ausmaß und

¹⁸⁹ Triumphkreuzsarkophag, um 340, römisch, ältester, erhaltener Passionsarkophag, Rom, Lateranmuseum, Nr. 171: Crux invicta als Auferstehungszeichen; zu beiden Seiten: Kreuztragung durch Simon von Cyrene, Dornenkrönung; Christus vor Pilatus, Handwaschung Pilati (vgl. Abb. 1 in Schiller II, 1968).

¹⁹⁰ Wie z. B. auf einer Darstellung des Augustinus-Evangeliars aus dem späten 6. Jahrhundert, italienisch, Bildseite zum Lukasevangelium. Vermutlich von Gregor dem Großen (590-604) dem Mönch Augustinus nach Canterbury gesandt. H. 9,5 cm, B. 7,5 cm, Cambridge, Corpus Christi College, Ms. 286, fol. 125^r; hier werden, von links nach rechts und von oben nach unten gesehen, folgende Szenen verbildlicht: Einzug in Jerusalem, Abendmahl, Gebet am Ölberg, Lazaruserweckung, Fußwaschung, Judaskuss, Gefangennahme, Christus vor Kaiphas, Verspottung, Verurteilung durch Pilatus, Abführung, Kreuztragung. (Abb. 11 in Schiller II, 1968 und <https://www.flickr.com/photos/gorbuto-vich/14784873775> (Zugr.: 09.03.2024, 09:50 h)).

¹⁹¹ Vgl. dazu Schiller II, 1968, S. 26.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Das Elfenbeinrelief, aus der Zeit um 420-30, Seitentafel eines Kästchens mit Passionsdarstellungen, zeigt die Kreuzigung Christi zusammen mit dem Tod des Judas; heute im British Museum, London, Inv. Nr.: M&LA 56,6-23,4-7 (Volbach 1958, Tafel 98), vgl. dazu Schiller II, 1968, S. 24 mit Abb. 323.

¹⁹⁴ Z. B. zeigt eines der ältesten erhaltenen deutschen Altarretabel aus dem 13. Jahrhundert die Kreuzigung als Hauptbild, das sich in seinen Abmessungen und in seiner Position von den anderen Passionszenen unterscheidet: Soester Retabel: Abb. in Kat. Berlin 1975, Gemäldegalerie, Kat.-Nr. 1216A.; ebenso verhält es sich z. B. mit einer späten Kreuzigungsdarstellung des Passionsaltars in Thal-Assling/Osttirol, St. Korbinian, aus der Zeit um 1430, Abb. 30 in Egg 1985.

Darstellungsform den andern Passionsszenen entsprechen.¹⁹⁵

Die vier Passionstafeln in Sankt Florian sind so angeordnet, dass der Zyklus bei geschlossenem Schrein am linken Flügel oben mit der Ölbergzene beginnt, mit der Geißelung unmittelbar darunter fortgesetzt wird, darauf folgt auf der unteren Tafel des rechten Flügels die Kreuztragung. Abschluss findet der Zyklus in der Kreuzigung Christi auf der oberen Tafel des rechten Flügels.

Die Gemälde sind mehrmals restauriert und teilweise stark übermalt,¹⁹⁶ die Farben größtenteils stark verblichen, vor allem die Rot- und Grüntöne. Die schlechte Qualität der bei der letzten Restaurierung verwendeten Pigmente (vor allen des Titanweiß) führten zu starkem Abblättern der Retuschen und ist die Ursache für den schlechten Erhaltungszustand der Malerei im Jahr 1990.¹⁹⁷

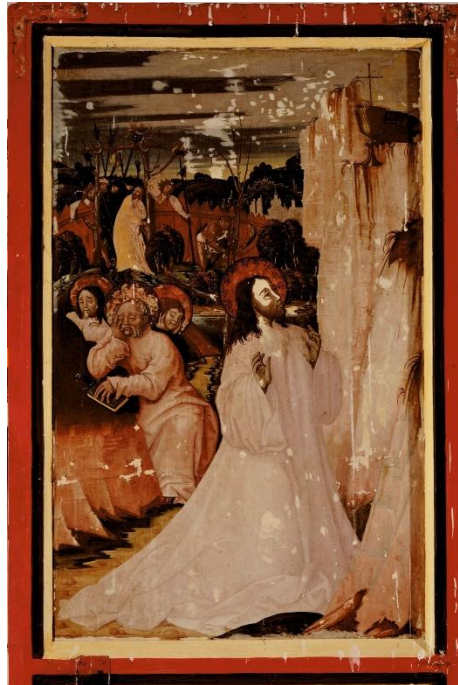
Die Farben stellen sich folgendermaßen dar: Insgesamt sind gedeckte Braun-, Grün- und Weißtöne vorherrschend. Der Hintergrund der vier Passionstafeln ist in pastelligem Türkisgrün bis Dunkelgrün gehalten; das Inkarnat ist gemischt aus Weiß mit Olivgrün und Braun; die Haarfarben spielen von Hell- (mit aufgesetzten gelblichweißen Lichtern) bis Dunkelbraun (mit aufgesetzten hellbraunen Lichtern); mit feinstem Pinsel sind die hügeligen Landschaften mit Baumgruppen, Häusern und Burgen gemalt.

¹⁹⁵ Vergleichbar sind zu Sankt Florian z. B. auch die Passionstafeln von Frueauf d. Ä. (Abb. in : <https://www.kunstbeziehung.de/work.php?wCode=5f8c69bbbf3db>) und Frueauf d. J. sowie der Flügelaltar in Gampern/ Oberösterreich, aus der Zeit zwischen 1494 und 1507; Abb. in: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gampern_Kirche_Fl%C3%BCgelaltar_Werktagsseite_02.jpg sowie in <https://www.stift-klosterneuburg.at/collection/christus-am-oelberg-rueland-frueauf-d-j/> (Zugr.: 24.11.2022, 11:05 h).

¹⁹⁶ S. o. Anm. 78 und A₃₆.

¹⁹⁷ Ebd.

3.3.1. Szene I: Gebet Jesu am Ölberg



18. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau, Tafelmalerei, Flügelaußenseiten, li. Flügel oben; Szene I: Das Gebet Jesu am Ölberg. © Erzbischöfliches Ordinariat München. Foto: Wolf Ch. v. d. Mülbe

a) Beschreibung

Dieses Bild stellt simultan das Gebet Jesu am Ölberg und das Herannahen der Schergen im Hintergrund dar: nahezu den gesamten Bildvordergrund nimmt die kniende Gestalt Christi mit aufgerichtetem Oberkörper in langem hellgrauem, weit ausgebreiteten Gewand ein. Er wendet sich leicht nach rechts. Sein nimbiertes Haupt neigt sich nach hinten, wobei sich sein Blick nicht auf den Betrachter richtet, sondern in die Höhe auf einen silberfarbenen Kelch mit einem lateinischen Kreuz auf der direkt vor Christus sich erhebenden, mit Grasbüscheln bewachsenen Felsformation.

Zum Mittelgrund leiten die auf der linken Bildseite abgebildeten drei nimbierten schlafenden Jünger Christi über: zuvorderst Petrus, rosa-grau gewandet, mit Buch und Schwert in seiner Linken, stützt er sein bärtiges ergrautes Haupt auf seine rechte Hand. Die beiden Gestalten links und rechts hinter Petrus, nach dem Bibeltext¹⁹⁸ Jakobus und Johannes, wirken in ihrer Position ausgesprochen labil: Johannes (rechts hinter Petrus) droht zur Seite, Jakobus nach hinten zu kippen.

Ein Bach, über den ein Steg führt, trennt das im Vorder- und Mittelgrund gezeigte Geschehen von dem Hintergrund; geschickt leitet eine Figur mit Fackel und Schwert in die folgende Szene über. Allen voran schreitet durch die Pforte des Bretterzauns, identifizierbar durch sein gelbes Gewand und einen Geldbeutel in seiner Rechten, die Gestalt des Verräters Judas, dem die Häscher in zeitgemäßer Tracht und Rüstung folgen; sie sind mit Knüppeln, Hellebarden, Lanzen, Forken und Fackeln ausgerüstet. Besonders realistisch werden zwei Häscher geschildert, die gerade im Begriff sind, über den Bretterzaun hinwegzusetzen.

Der in dunklen Farben gehaltene Himmel im Hintergrund vermittelt den Eindruck einer nächtlichen Stimmung und kontrastiert deutlich mit der hell gekleideten Christusfigur im Vordergrund.

¹⁹⁸ Mt 26, 37: „... die beiden Söhne des Zebedäus...“; dieses und alle folgenden Bibelzitate stammen aus der Neuen Jerusalem Bibel, 1985⁴.

b) Ikonographie

Die zur Darstellung gebrachten Elemente der Ölbergsszene auf dem Sankt Florians-Altar entsprechen in allen Teilen dem kanonischen Evangelientext der Bibel.¹⁹⁹

Das Gebet Jesu am Ölberg, das bereits in frühchristlicher Zeit in der darstellenden Kunst thematisiert wurde,²⁰⁰ jedoch zu jener Zeit noch keine erkennbaren Merkmale menschlichen Leidens Christi zeigte,²⁰¹ wurde bis zum 14. Jahrhundert nur vereinzelt abgebildet.²⁰² Ab dem 14. Jahrhundert wird dieses Thema verhältnismäßig häufig auf Passionsaltären dargestellt.²⁰³

In der Entstehungszeit des Sankt Florians-Altars wird das Gebet Jesu am Ölberg regelmäßig in Passionszyklen gezeigt.²⁰⁴ Die Ölbergsszene in Sankt

¹⁹⁹ Vgl. Mt 18: 1-2; 26: 37, 47, 51; Mk 14: 23, 47; Lk 22: 41, 47, 50; Joh 18: 1-3,10.

²⁰⁰ Z. B. auf dem Deckel der sog. „Lipsanothek“, heute in Brescia, Museo Civico Cristiano, aus der Zeit um 360-370; 23x32x25 cm, wahrscheinlich aus Mailand, Elfenbeinkasten mit Passionsszenen (Volbach 1958, Abb. 89) sowie Abb.: <https://www.akeg-images.de/archive/Reliquiar-2UMEBMSBSN15.html> (Zugr.: 16.02.2023; 16:42 h). und auf dem Mosaik von Sant' Appolinare Nuovo, Ravenna, aus der Zeit um 520 (Deichmann 1958, Abb. 104; Schiller II, 1968 Abb. 141).

²⁰¹ Vgl. dazu Schiller II, 1968, S. 58.

²⁰² Eines der bekanntesten Beispiele stellt der erste mittelalterliche Passionszyklus auf dem goldenen Altarantependium (Pala d'oro), Aachen, Domschatz aus der Zeit um 1020, dar (s. dazu Grimme 1972, S. 29f.; Abb. 16-21), sowie Abb.: [https://de.wikipedia.org/wiki/Pala_d%E2%80%99oro_\(Aachen\)#/media/Datei:Aachen_Cathedral_altar.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Pala_d%E2%80%99oro_(Aachen)#/media/Datei:Aachen_Cathedral_altar.jpg) (Zugr.: 10.09.2023, 16:30 h).

²⁰³ Z. B. auf der *Hofgeismarer Passionsretabel* aus der Zeit um 1310/20, in der Altstädter Kirche in Hofgeismar, s. dazu: https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3500/1/Hofgeismar_Passionsretabel_20093102.pdf (Zugr.: 01.09.2023); sowie Abb. 150 in Schiller II, 1968; — und auf dem Altar von Wittingau aus der Zeit um 1380, heute in Prag, Nat. Gal. (Abb. 60 in Stange Bd. II, 1936; s. auch https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Meister_des_Wittingauer_Altars_001.jpg (Zugr.: 01.09.2023)). - Vgl. dazu Thüner („Ölberg“) in LCI III, 1971 Sp. 343f.

²⁰⁴ Hier sei z. B. der *Kaisheimer Altar* von Hans Holbein d. Ä. aus dem Jahr 1502 genannt, der sich heute in der Alten Pinakothek München (Nr. 721-736) befindet, auf dessen Flügelaußenseiten acht Szenen aus der Passion Christi dargestellt sind und die erste Szene auf der linken oberen Tafel das Gebet Jesu am Ölberg zeigt (vgl. Kat. Mus. München 1983,

Florian entspricht dem traditionellen Typ, der seit dem 14. Jahrhundert in der abendländischen Kunst zur Darstellung gebracht wird: Christus mit aufgerichtetem Oberkörper kniet im Gebet vor einem Felsen, die drei Jünger befinden sich etwas entfernt, im Vorder- und Mittelgrund des Bildfelds²⁰⁵; auch das Motiv der herannahenden Schergen ist in dieser Zeit bereits ausgebildet²⁰⁶ und ab dem 15. Jahrhundert steht der Kelch als Hinweis auf die Eucharistie und als Symbol für das Erlösungsleiden Christi, auf dem Berggipfel.²⁰⁷ Die verschiedenen Elemente der Umgebung treten zu unterschiedlichen Zeiten zum ersten Mal auf: Ab dem 6. Jahrhundert ist Christus häufig im Garten abgebildet,²⁰⁸ der schon im 4. Jahrhundert durch einzelne Bäume und Felsen angedeutet ist.²⁰⁹ Der Bach Kidron ist bereits auf einem Bildchen des Augustinus-Evangeliiars, das in die Zeit von 600 datiert wird²¹⁰, zu erkennen.

S. 248-250) s. auch Abb.: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/Hans_Holbein_d._%C3%84._-Wings_of_the_Kaisheim_Altarpiece_-_WGA11478.jpg (Zugr.: 01.09.2023, 16:30 h).

²⁰⁵ In den meisten Darstellungen werden die Jünger im Vordergrund dargestellt, aber auch die Anordnung im Bildmittelgrund, wie es in Sankt Florian gegeben ist, ist üblich.

²⁰⁶ Z. B. auf dem Altar von Wittingau (s. o. Anm. 203 sowie Fandrey 1986) sowie auf dem Hofgeismarer Altar (Abb. 151 in Schiller II, 1968). — Dieses Motiv findet sich auch auf dem Wurzacher Altar von Hans Multscher, aus dem Jahr 1437, heute in Berlin, Staatl. Museen, Gemäldegalerie Inv. Nr. 1621D (in Schiller II, 1968, Abb. 154 und auf [https://de.wikipedia.org/wiki/Wurzacher_Altar#/media/Datei:Hans_Multscher_-_Innenseite_des_Wurzacher_Altars_\(links_oben\)_-Google_Art_Project.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Wurzacher_Altar#/media/Datei:Hans_Multscher_-_Innenseite_des_Wurzacher_Altars_(links_oben)_-Google_Art_Project.jpg) (Zugr.: 02.09.2023)).

²⁰⁷ Der Kelch steht entweder allein auf dem Berg oder es schwebt eine Hostie über ihm oder es befindet sich in ihm ein Kreuz; der Kelch kann aber auch von einem Engel dargeboten werden. Beispiele für alle Varianten finden sich bei Schiller II, 1968, Abb. 151-154.

²⁰⁸ Z. B. auf dem Mosaik von Sant' Apollinare Nuovo in Ravenna (s. o. Anm. 200). — Aus der Andeutung eines Gartens durch wenige Felsen und Bäume entwickelt sich später ein konkreter, von einem Zaun umgebener Garten (vgl. dazu Thüner („Ölberg“) in LCI III, 1971, Sp. 348), z. B. auf dem Wurzacher Altar (s. o. Anm. 206) sowie auf dem Utrechter Altar von einem mittelrheinischen Meister aus der Zeit um 1410, Temperatafel, 65,5x55 cm, seit 1978 im Reichsmuseum des Katharinenkonvents, Utrecht, Inv. Nr. 25, nicht, wie bei Schiller angegeben, im Erzbischöflichen Museum (Abb. 151 in Schiller II, 1968).

²⁰⁹ Z. B. auf dem Deckel der „Lipsanothek“ von 360-70 (s. o. Anm. 200).

²¹⁰ In der Szene, die die Gefangennahme Christi zeigt (s. o. Anm. 190).

Ein wichtiger Aspekt bei der Ölbergsszene, die Gegenüberstellung von gegensätzlichen Gruppen, von Gut und Böse, wird in Sankt Florian durch kompositionelle Mittel zum Ausdruck gebracht: Christus und seine Jünger befinden sich im Vorder- und Mittelgrund, Judas mit den römischen Soldaten und Dienern des Hohenpriesters im Hintergrund.²¹¹ Die Anordnung der schlafenden Jünger – etwas entfernt von Jesus – im mittleren Bildteil verdeutlicht zudem die Einsamkeit Jesu im Gebet.

Von den zahlreichen ikonographisch vergleichbaren Darstellungen aus der Entstehungszeit des Sankt Florians-Altars erscheint mir ein Gemälde von Rueland Frueauf dem Älteren (1440/45-1507)²¹² in kompositioneller Hinsicht besonders vergleichbar, obgleich stilistische Unterschiede bestehen: ähnlich angeordnet ist bei Frueauf d. Ä. das weit ausgebreitete Gewand Christi, die Apostelgruppe im Mittelgrund schräg dahinter, der trennende Bach und im Hintergrund die von Judas angeführten Schergen. Auch die Motive der am rechten Bildrand aufragenden Felsformationen sowie des

²¹¹ Vgl. dazu auch La Potterie 1987, S. 36.

²¹² Das Gemälde ist Teil eines ehemaligen Flügelaltars, der 1490/91 vollendet war (signiert), dessen Innenflügel Passionsszenen Christi zeigen, heute Museum der Mittelalterlichen Österreichischen Kunst, Wien, Inv. Nr. 4840 (Maße: je Gemälde: 209x134 cm, Fichtenholz). Der Altar stand nach Zimmermann wahrscheinlich ursprünglich in der Stiftskirche von St. Peter in Salzburg; gelangte 1807 aus Salzburg nach Wien (Zimmermann (heute Höhle) 1975, S. 46f.; 203). — Vgl. dazu auch Baum, Katalog Museum Wien 1971, S. 83-86 sowie <https://www.belvedere.at/rueland-frueauf-d-ae-und-sein-kreis> (Zugr.: 02.09.2023).

Frueauf d. Ä. war im Passauer und Salzburger Raum als Maler tätig. Lengl hat in seinem Aufsatz aus dem Jahr 1966 bereits auf die eindeutige Anlehnung des Florianer Meisters in der Ölbergsszene an dieselbe Szene des Wiener Altars von Frueauf d. Ä. hingewiesen. Des Weiteren setzt Lengl eine Kenntnis der „einen Proto-Donaustil verkündenden Altäre Jörg Breus“, ein Vertrautsein mit der „herrlich ungestümen Kunst des jungen Cranach“, wie auch mit der „stillen Größe und Statuarik des Großmainer Meisters“ bei dem Maler des Sankt Florians-Altars voraus (vgl. dazu Lengl 1966, S. 188 mit Anm. 7-9), deren Vergleichbarkeit nach meiner Meinung eher als Ausdruck des allgemeinen Zeitstils zu deuten ist.

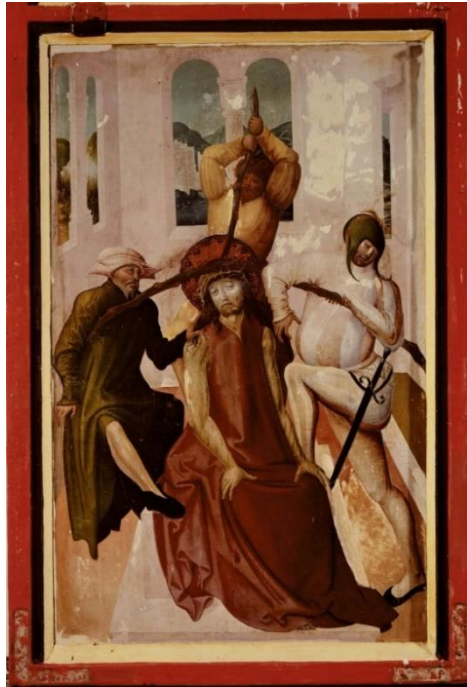
oben stehenden Kelchs im rechten oberen Bildbereich sind dort vergleichbar dargestellt.

Bomhard schreibt dem Maler der Gemälde in Sankt Florian eine „unmittelbare Beeinflussung durch die Kunst Rueland Frueaufs des Jüngeren (um 1475/80-1563) von Passau“²¹³ zu. Ein Vergleich mit einer Tafel eines ehemaligen Flügelaltars aus dem Jahr 1499 von Rueland Frueauf d. J.²¹⁴ zeigt bei Fehlen der Nebenszene, die das Herannahen der Häscher im Hintergrund verbildlicht, Ähnlichkeiten im Bildaufbau, in der Gestaltung der Landschaftsformationen sowie im Christustyp, insbesondere seiner Haar- und Gewandbildung.

²¹³ Vgl. dazu Bomhard 1957, S. 178.

²¹⁴ Stift Klosterneuburg, Inv. Nr.: GM 77; Abb. unter: <https://www.stift-klosterneuburg.at/collection/christus-am-oelberg-rueland-frueauf-d-j/> (Zugr.: 10.09.2023, 17:00 h). Die vier Tafeln mit dem Passionszyklus befinden sich heute im Stiftsmuseum von Klosterneuburg. Das Datum 1499 befindet sich auf dem Ölbergbild. Zu Frueauf d. J. (vgl. Stange 1971).

3.3.2. Szene II: Dornenkrönung Christi



19. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau, Tafelmalerei, Flügelaußenseiten, li. Flügel unten; Szene II: Die Dornenkrönung Christi.
© Erzbischöfliches Ordinariat München, Foto: W.Ch. v. d. Mülbe

a) Beschreibung

Fortgesetzt wird der Passionszyklus mit der Dornenkrönung Christi: im Vordergrund eines palastartigen Innenraums, dessen doppelte Rundbogenfenster den Blick in eine Gebirgs- und Seenlandschaft mit Türmen und einer Burg im Hintergrund des Bildes freigeben, thront Christus im Zentrum, umgeben von drei Peinigern.

Christus mit purpurner ärmelloser Tunika auf bloßem Körper sitzt auf einem Steinpodest und stützt beide Hände schwer auf die leicht gespreizten Knie, wobei sein Körper sich leicht nach links wendet, sein Haupt hingegen

eine leichte Neigung nach rechts andeutet. Das nimbierte Haupt mit Bart und schulterlangem Haar trägt eine aus dornigen Ästen gewundene Krone. Sein Antlitz drückt stilles Leiden aus. Das Gewand zeigt im Bereich des Oberkörpers und der Beine eine auffallend geringe Faltenbildung, während es sich seitlich, unterhalb des rechten Arms, in großen ornamentalen Faltenzügen bauscht. Die Zehenspitzen seines rechten Fußes treten unter dem langen Gewand hervor. Links und rechts von Christus hält je ein Peiniger eine Querstange unter seinem Arm geklemmt und drückt sie auf das Haupt Christi; der linke von ihnen in grünem langem Gewand und weißem Hut greift Christus mit seiner Linken ins Haar, sein rechter Fuß stützt sich auf das Podest; worauf sein linker Fuß steht, bleibt für den Betrachter ungewiss, so dass der Eindruck einer instabilen Haltung entsteht und der Peiniger an der Querstange zu hängen scheint. Subtil hat der Künstler den bösen Charakter dieser Figur zum Ausdruck gebracht: die lückenhaften Zähne treten aus dem geschlossenen Mund über der Unterlippe hervor. Der Peiniger zur Linken Christi mit weiß-bräunlichem Streifenwams und gestreiften Beinlingen in den gleichen Farbtönen²¹⁵ und grünem federgeschmückten Hut mit langen über die Ohren reichenden geschwungenen Zipfeln, hat den Kopf vom Geschehen abgewandt und richtet seinen Blick nach schräg rechts unten. Bei dieser Gestalt tritt die Drastik in ihrer Charakterisierung offensichtlicher zutage: übermäßige Körperfülle und Beinlinge, die im Bereich des Gesäßes herunterrutschen, entbehren nicht einer gewissen Derbheit. Der bärtige Folterknecht mit tief ins Gesicht wucherndem braunem Haar hinter Christus mit gelbem an den Ärmeln gerafftem Wams und

²¹⁵ Die Streifen sind lediglich an dem linken Hosenbein ausgeführt, beim rechten fehlen sie.

gelben Kniebundhosen drückt mit aller Kraft von oben einen weiteren Stock auf die Dornenkrone Christi. Seine Physiognomie ist, wie bei den beiden anderen Peinigern, als grob und böse geschildert; die grobschlächtigen Hände unterstreichen sein rohes Handeln. Wenig überzeugend wirkt der Versuch des Künstlers, Perspektive darzustellen: die Wiedergabe des schräg nach hinten verlaufenden Fußbodenstreifenmusters, des nach hinten schmaler werdenden Steinpodests und der doppelten Rundbogenfenster am linken oberen Bildfeld lassen auf mangelnde Erfahrung in der perspektivischen Erfassung von Innenräumen schließen. Desgleichen kann die weit differierende Körpergröße der beiden Peiniger zu Seiten Christi weder als perspektivischer Versuch noch als Darstellung eines Bedeutungsmaßstabs interpretiert werden.

b) Ikonographie

Die Dornenkrönungsdarstellung des Sankt Florians-Altars stimmt weitgehend mit den kanonischen Evangelientexten überein: Bei Matthäus 27, Vers 27-30, der ausführlichsten Schilderung unter den Evangelientexten, sind Christus mit seinen Peinigern, der Prätoriumspalast sowie Dornenkrone und Purpurmantel Christi erwähnt.²¹⁶ Nicht geschildert wird die hier gezeigte Brutalität, mit der die Peiniger die Dornenkrone auf das Haupt Jesu drücken. Dieses Motiv wurde wohl von der spätmittelalterlichen Literatur in die darstellende Kunst übernommen: Zum Beispiel korrespondieren die „Regieanweisungen“ mittelalterlicher Passionsspiele zur Dornenkrönungsszene mit der dargestellten Szene in Sankt Florian: einer der beiden Männer zu Seiten Christi soll einen Stock ergreifen, diesen auf die Krone Christi legen und seinen Kameraden auffordern, er solle sich mit aller Kraft auf die Stange legen.²¹⁷

²¹⁶ Markus gibt in Kapitel 15, Vers 16-20 in abgekürzter Form in etwa den gleichen Inhalt wie Matthäus wieder (er unterscheidet sich nur in einem Punkt von Matthäus: Bei ihm erhält Jesus keinen Stock in die Hand). Lukas lässt den Bericht über die Dornenkrönung völlig aus. Im Johannesevangelium, Kapitel 19, Vers 2-3 verringert sich die Anzahl der Schmähungen in der Verspottungsszene: Geschildert wird das Schlagen ins Gesicht Jesu. Das Spucken erwähnt er nicht. Nach La Potterie habe die Passion insgesamt bei Johannes einen anderen Charakter als bei den Synoptikern: Johannes schildere im Gegensatz zu den Synoptikern eher ein Krönungsereignis, als eine Verspottung; „Jesus wird König in seiner Passion“ (La Potterie 1987, S. 24 und 78). — Vgl. zu diesem Thema auch Zehrer 1980, bes. S. 173f. sowie Schiller II, 1968, S. 11.

²¹⁷ Z. B. in dem „Donaueschinger Passionsspiel“ aus dem 15. Jahrhundert heißt es in Vers 2881:

„mosse, griffe die stangen an,
henck dich mit dinem lib daran,
damit im in daz haupt di tornen
gangen da hinden und da vornen.“

Vgl. dazu Tscheuschner-Bern 1904, S. 495f.;

- In spätmittelalterlichen Schriften ist der Stock, der als Spottzepter diente, ersetzt durch einen Stock, der die Krone, die aus „acutissimis spinis“ (Lutz, *Perdrizet* Bd. I, 1907-09,

Die früheste Darstellung einer Dornenkrönung Christi auf einem Sarkophag der Domitillakatakomben stammt aus dem 4. Jahrhundert und stellt Christus als Sieger, stehend (nach von Witzleben Typ A) dar, der mit einem Kranz gekrönt wird.²¹⁸

Die Darstellung der Dornenkrönung in Sankt Florian entspricht einer zu ihrer Entstehungszeit üblichen Variante des von Witzleben als Typ B bezeichneten Darstellungstyps,²¹⁹ bei dem Christus sitzend wiedergegeben ist. Dieser Typ des ‚sitzenden Christus‘ tritt zum ersten Mal auf dem Aachener Antependium um 1020 auf.²²⁰ Bis zum 12. Jahrhundert repräsentieren beide Varianten Christus als Herrscher.²²¹ Von Witzleben stellt fest, dass erst um die Mitte des 12. Jahrhunderts „... ein Wandel der Frömmigkeit und theologischen Theorie für ein unmittelbares Verständnis der Dornenkrone als Marterinstrument“²²² sorgte.

S. 90) gemacht ist, eigens zu dem Zweck, die Krone aufzudrücken. („Ils frappaient d'un bâton sur son chef, tellement que les pointes d'épines de la couronne s'y enfaient“ (Lecoy de la Marche 1869, S. 158, zitiert nach Spalding 1973, Anm. 6)).

²¹⁸ Abb. in Wilpert 1929, Tf. 146 (Sarcophago lateranense n. 171, dal cimitero di Domitilla): Christus im Chlamys des Imperators wird von einem Soldaten mit einem Kranz bekrönt. S. Abb.: <https://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/de/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/sarcofagi-a-colonne/sarcofago-con-scene-della-passione-di-cristo.html> (Zugr.: 10.09.2023, 9:40 h).

²¹⁹ Von Witzleben unterscheidet bei der Dornenkrönungsszene grundsätzlich zwischen zwei verschiedenen Typen: dem Typ A, der Darstellung des stehenden Christus und dem Typ B, der Christus sitzend darstellt (von Witzleben („Dornenkrönung“) in RDK IV, 1958, Sp. 315-326).

²²⁰ Aachener Antependium, Aachen (s.o. Anm. 202), Abb. 242 bei Schiller II, 1968: Christus sitzt in der Bildmitte, ein Buch in der Hand haltend. Die Dornenkrone wird ihm von einem von rechts Hinzutretenden aufgesetzt, von links wird ihm das Zepter gereicht; hier ist die Dornenkrönung als Huldigungsszene aufgefasst (Schiller II, 1968, S. 81). — Vgl. dazu Grimme 1972, S. 29f.

²²¹ Die Handschriften der Abtei Echternach zeigen bis auf eine Ausnahme (Fuldaer Codex, Fulda Bibl., Handschrift Ms. Aa 35, fol. 81^r, früher Abtei Weingarten, aus dem 1. Dr. des 12. Jh.), den Dornenkranz als Krone und stellen den triumphalen Christus dar (vgl. dazu Michels 1956, S. 119-124).

²²² Von Witzleben („Dornenkrone“) in RDK IV, 1958, Sp. 302.

In dem Psalter von Besançon²²³ tritt erstmals um 1260 der Darstellungstyp auf, der Christus auf einer Bank oder auf einem Thron sitzend zeigt und den Vorgang schildert, wie ihm die Dornenkrone mit Hilfe von Stäben in die Stirn gedrückt wird.²²⁴ Diese Art der Darstellung ist seither üblich.

Die Tendenz spätmittelalterlicher Literatur, das menschliche Leiden Christi während der Passion in den Vordergrund zu stellen,²²⁵ gewinnt Anfang des 14. Jahrhunderts in der bildlichen Darstellung der Passion Christi an Bedeutung.²²⁶

Neue Motive entstehen, die Christi geduldiges Erleiden der Verspottungen und Schmähungen verdeutlichen.²²⁷

Die Verbildlichung des Gegensatzes zwischen stillem Leiden Christi und drastisch derber Charakterisierung der Schergen, wie es auf dem Altargemälde in Sankt Florian zum Ausdruck gebracht wird, ist typisch für die spätgotische Kunst.²²⁸

²²³ Psalter der Diözese Basel, um 1260, Besançon, Bibl. Mun., Ms. 54, fol. 12^v; Abb.: <https://portail.bibliissima.fr/fr/ark:/43093/ifa-data91e80289374f0e1575c6a99a8ece3b5bd1186f17> (Zugr.: 11.09.2023, 10:00 h).

²²⁴ Vgl. dazu von Witzleben („Dornenkrönung“) in RDK IV 1958, Sp. 316f.

²²⁵ S. o. Anm. 217.

²²⁶ In Giotto's Passionszyklus, Arenakapelle Padua (1305-07) (Abb. 192 in Schiller II, 1968) wird z. B. der Ausdruck des Duldens wichtig. Vgl. dazu Schiller II, 1968 S. 82.

²²⁷ Zusätzliche Misshandlungen treten hinzu, wie z. B. das an den Haaren ziehen und das Anspeien. Vgl. dazu auch die Dornenkrönungsdarstellungen auf den folgenden Altären: - Altarschrein der Klosterkirche in Doberan, aus der Zeit zwischen 1360-66 (Abb. 251 in Schiller II, 1968); - Flügel des Utrechter Altars, aus der Zeit um 1410 (s. o. Anm. 208 sowie Abb. 253 in Schiller II, 1968); - Sebastiansaltar von Albrecht Altdorfer, Stiftsgalerie Sankt Florian bei Linz, Flügel (Abb. 254 in Schiller II, 1968); vgl. dazu auch Schiller II, 1968, Sp. 82.

²²⁸ Vgl. dazu von Witzleben („Dornenkrönung“) in RDK IV, 1958, Sp. 321; als bedeutende Vertreter der Schilderung der Misshandlung Christi, die in Passionsdarstellungen der Spätgotik im Vordergrund stand, seien nördlich der Alpen die Maler Albrecht Altdorfer, Hieronymus Bosch und Mathis Grünewald genannt, die die „furchterregendsten Gemälde“ gemalt hätten (Spalding 1973, S. 2-7).

Die Dornenkrönung von Sankt Florian variiert den traditionellen Darstellungstyp von Besançon,²²⁹ der sich vor allem durch das Motiv der quer über die Dornenkrone gelegten Stäbe auszeichnet, indem einerseits ein weiterer Peiniger, der einen Stock von oben auf die Krone Christi drückt, hinzutritt und andererseits die Spötter wegfallen.

Weitere in Sankt Florian zur Darstellung gebrachte kompositionelle und motivische Elemente treten in der Kunst nördlich der Alpen zu verschiedenen Zeiten zum ersten Mal auf: Eine symmetrische Anordnung der Peiniger zu beiden Seiten Christi findet sich bereits im 11. Jahrhundert.²³⁰ Ab der Zeit um 1430 trägt Jesus den Spottmantel über dem Gewand oder auf dem bloßen Körper.²³¹ Die architektonische Kennzeichnung des Handlungsortes, des Prätoriumspalasts, ist seit Anfang des 15. Jahrhunderts üblich.²³² In der Entstehungszeit des Sankt Florians-Altars waren Darstellungen aus der Druckgraphik über ganz Europa verbreitet und dienten den Künstlern als Vorlagen.²³³ Unter den zu Sankt Florian ikonographisch vergleichbaren graphischen Werken²³⁴ fiel mir besonders ein Holzschnitt Albrecht Dürers²³⁵ auf, der vor allem Ähnlichkeiten im Bildaufbau zeigt: in beiden

²²⁹ S.o. Anm. 223.

²³⁰ Z. B. im Evangeliar aus St. Peter, Salzburg, aus dem frühen 11. Jahrhundert, heute in der Morgan Library & Museum, New York, Ms. M 781, fol. 83^v; Abb.: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/25/143966> (Zugr.: 11.09.2023,10:15 h).

²³¹ Z. B. auf dem Tafelgemälde des Meisters der heiligen Veronika, aus der Zeit um 1440, Köln, Wallraf-Richartz Museum (Abb. 252 in Schiller II, 1968).

²³² Vgl. dazu von Witzleben („Dornenkrönung“) in RDK IV, 1958, Sp. 321.

²³³ Vgl. dazu Bialostocki 1957, S. 250.

²³⁴ Z. B. Holzschnitt von Hans Schäufolein (um 1480/85-1538/40) im „Speculum passionis“ von 1507 (Bartsch Bd. XI, 1980, Nr. 34-15).

²³⁵ Holzschnitt von Albrecht Dürer, „Albertina Passion“, aus der Zeit um 1495.

Jedoch treten hier, wie bei fast allen Werken aus dieser Zeit, in der Dornenkrönungsszene auch Spötter hinzu, die in Sankt Florian nicht zur Darstellung kommen. Zu Dürers Einfluss um 1500 stellt Benesch fest: „... Probedrucke von Dürers grafischen Blättern (wanderten) lange vor ihrer Veröffentlichung durch österreichische Werkstätten“ (vgl. dazu Benesch 1936, S. 49).

Darstellungen umstehen drei Peiniger im Halbkreis Christus; in beiden wird ein Stock quer über das dornengekrönte Haupt Christi aufgedrückt; im Unterschied zu den meisten anderen Darstellungen, wie auch in Besançon, wo zwei Stöcke über Kreuz auf das Haupt Christi gedrückt werden. Ein dritter Scherge hinter Christus übt mit einem weiteren Stock zusätzlichen Druck aus. Besonders das Motiv, wie der Scherge hinter Christus mit dem Stock nahezu senkrecht auf die Dornenkrone drückt, findet sich nicht so häufig auf anderen Darstellungen dieses Themas. Vergleichbar ist auch die aufrechte Haltung, die Christus trotz des starken Drucks durch die Stöcke bewahrt.

Das Motiv, wie sich die beiden Peiniger zu Seiten Christi brutal über den quer über seinem Haupt liegenden Stock lehnen, findet sich ähnlich auf einer graphischen Darstellung des gleichen Themas von Schäufolein.²³⁶ Der Scherge zur Linken von Christus zeigt in dem Motiv, wie er seinen linken Arm auf die Querstange auflegt, deutliche Übereinstimmungen mit dem Schergen in der gleichen Position in Sankt Florian. Desgleichen ist in beiden Darstellungen das Motiv gegeben, wie der Scherge zur Rechten von Christus seinen rechten Fuß auf das Podest aufstützt.

Auch in dieser Szene finden sich ikonographische und motivische Parallelen zu den beiden Frueauf: Mit der Verbildlichung desselben Themas von Frueauf dem Älteren auf einem Tafelbild eines ehemaligen Flügelaltars in Regensburg²³⁷ ist das Motiv, wie Christus beide Hände auf die Knie stützt

²³⁶ S. o. Anm. 234.

²³⁷ Frueauf d. Ä., Dornenkrönung von einem ehemaligen Flügelaltar, ursprünglich vermutlich im Dom von Regensburg, aus der Zeit um 1470/80 (nach 1500), heute Historisches Museum, Regensburg; Inv. Nr. HV 1432. — Vgl. dazu auch Lengl 1966, S. 189.

und wie er trotz des starken Drucks der auf seinem Haupt liegenden Querstangen, noch eine verhältnismäßig aufrechte Haltung bewahrt, ebenso vergleichbar, wie die Gewandung Christi mit ärmelloser Tunika auf bloßem Körper.

Noch deutlicher sind die Entsprechungen des Christustyps in Sankt Florian zu demjenigen von Frueauf dem Jüngeren der Klosterneuburger Tafel aus den Jahren 1499/1500.²³⁸ Diese Tafel zeigt die Dornenkrönungsszene im Unterschied zu derjenigen in Sankt Florian in Seitenansicht. Vergleichbar sind das Sitzmotiv Christi, wie auch die Gesichts- und Haarbildung und die Gestaltung der Dornenkrone; wie in Sankt Florian tritt unter der langen ärmellosen Tunika der rechte Fuß Christi hervor. Besonders augenfällig ist die Arm- und Fingerbildung, die in dem Motiv, wie sich Zeige- und Mittelfinger beim Aufstützen leicht spreizen auf beiden Darstellungen geradezu identisch ist. Auch die Striemen auf den Armen Christi als Zeichen der vorangegangenen Geißelung sind in beiden Bildern durch gleichmäßig verteilte Pinselstriche wiedergegeben.

Aber nicht nur die Christusgestalt ist vergleichbar, auch das Motiv, wie der Peiniger zur Rechten Christi auf das in beiden Tafeln etwa gleich geformte Steinpodest steigt, ist ähnlich verbildlicht. Daneben sind auch Parallelen in der Raumgestaltung mit den Rundbogenfensteröffnungen zu erkennen.²³⁹

²³⁸ Stift Klosterneuburg, Inventarnr.: GM 79; s. o. Anm. 214 sowie Lengl 1966, S. 188 und Abb. unter: <https://www.stift-klosterneuburg.at/collection/die-dornenkroenung-christi-rueland-frueauf-d-j/> (Zugr.: 03.09.22023).

²³⁹ S. o. Anm. 238. Bei Frueauf d. J. geben die Fensteröffnungen, im Unterschied zu Sankt Florian, den Blick in einen weiteren Innenraum frei, in dem sich eine weitere Szene abspielt.

3.3.3. Szene III: Kreuztragung Christi



20. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau, Tafelmalerei, Flügelaußenseiten, re. Flügel, oben; Szene III: Die Kreuztragung Christi.
© Erzbischöfliches Ordinariat München, Foto: W.Ch. v. d. Mülbe

a) Beschreibung

Das dritte Bild in der Passionsfolge hat die Kreuztragung Christi zum Thema: Im Zentrum der Darstellung befindet sich die frontale Gestalt Christi, gekleidet in einer langen hellgrauen Tunika, die fast vollständig den vorderen Bildraum ausfüllt. Sein bärtiges nimbiertes dornengekröntes Haupt ist leicht zur Seite geneigt und drückt stilles Leiden aus. Christus wird in dem Moment dargestellt, in dem er unter der Last des auf seinen Schultern liegenden Kreuzes und durch den von einem Soldaten hinter ihm mit Hilfe eines Stocks ausgeübten Drucks niedersinkt und sich

dabei dem Betrachter zuwendet. Seine Rechte umgreift dabei den quer über seinen Schultern liegenden Kreuzbalken, die Linke sucht auf dem Boden Halt. Die Stellung der Beine mit dem knienden rechten und dem aufgestellten linken zeichnet sich unter dem Gewand ab und bestätigt die Bewegung des Niedersinkens.

Den Mittelgrund nehmen die drei Begleiter Christi ein: am rechten Bildrand, hinter dem Kreuzbalken, versucht ein bärtiger Scherge in bräunlich-beigem zeitgemäßem Kostüm mit federgeschmücktem gelbem Hut und Schwert, Christus zum Weitergehen zu bewegen, indem er ihn grausam am Haupthaar zieht. Der mittlere Begleiter in graulilafarbenem Mantel und einem Hut mit zackenförmiger Krempe und Lanze scheint mit seiner erhobenen Rechten in die Richtung des Weges zu weisen.

Der dritte Scherge in metallenen glänzender Rüstung über gelbbraunem Wams und Helm bildet das Ende dieses kleinen Zugs und drückt mit einem Stock brutal auf die Schulter Christi. Den Hintergrund bildet links eine Gebirgs- und Seenlandschaft unter türkisblauem Himmel und rechts der Hügel, auf dem die Kreuzigung stattfinden soll, die Schädelstätte Golgatha: abgebrochene Balken und eine an einem Stamm lehrende Leiter und der kleine Weg, der von der Kreuztragungsgruppe zu diesem Hügel hinaufführt, sind eindeutige Hinweise dafür.

Auch in dieser Szene treten Unzulänglichkeiten in der Ausführung zutage, die wohl auf Verwechslungen bei unsachgemäßen Restaurierungen zurückzuführen sind.²⁴⁰

²⁴⁰ Vor allem in der Gestaltung des Kreuzes, der Beine und der Arme, bei denen teilweise die Seiten verwechselt wurden: z. B. bei dem Geharnischten links wurde das rechte Bein übermalt und durch das ursprünglich zu dem Schergen hinter Christus gehörige Bein ersetzt; sein rechter Arm entspricht nicht den anatomischen Gegebenheiten, er wirkt wie

b) Ikonographie

Die Kreuztragungsszene in Sankt Florian entspricht in ihrer Darstellung der Schilderung des Johannesevangeliums: nur Johannes berichtet, dass Christus selbst das Kreuz getragen habe: „Er (Christus) trug sein Kreuz und ging hinaus zur sogenannten Schädelhöhe, die auf Hebräisch Golgatha heißt;“²⁴¹ während die Synoptiker als Kreuzträger Simon von Kyrene nennen,²⁴² der bei Johannes keine Erwähnung findet.

Die Begleiter Christi sind als Soldaten des Pilatus zu verstehen, die sich bereits an der Geißelung und Dornenkrönung beteiligt hatten.²⁴³

Die grausame Behandlung Christi durch die Schergen ist den Schriften der Propheten des Alten Testaments zu entnehmen.²⁴⁴

Als eine weitere wichtige Quelle für die Drastik der Darstellung ist die mittelalterliche Erbauungsliteratur zu nennen, wie zum Beispiel die „Meditationes vitae Christi“ des Pseudo-Bonaventura aus dem Ende des 13. Jahrhunderts.²⁴⁵

aus einzelnen Versatzstücken zusammengesetzt. Das gleiche Phänomen tritt bei dem federhutgeschmückten Schergen auf. Die rechte Hand Christi erscheint nur noch fragmentarisch.

²⁴¹ Joh 19, 17.

²⁴² Mt 27, 32; Mk 15, 21; Lk 23, 26.

²⁴³ Vgl. Mt 27, 27; Mk 15, 16; Lk 23, 11; Joh 19, 2.

²⁴⁴ Vgl. dazu: Psalm 22, 17: „Viele Hunde umlagern mich, eine Rotte von Bösen umkreist mich ...“; — Jesaja 53, 7 beschreibt das geduldige Erleiden des Erlösers: „er wurde mißhandelt und niedergedrückt, aber er tat seinen Mund nicht auf. Wie ein Lamm, das man zum Schlachten führt, und wie ein Schaf angesichts seiner Scherer, so tat auch er seinen Mund nicht auf.“ — Vgl. zu diesem Thema auch Wilk 1969, S. 175.

²⁴⁵ Vgl. dazu M. Nitz („Leben Jesu“) in LCI III, 1971, Sp. 68. — Marrow vermutet, dass die den Evangelientext erweiternden Elemente zur Passion Christi langsamer in der Kunst entstanden seien als in der Literatur (Marrow 1982, S. 510-513). — Vgl. dazu auch Wilk 1969, S. 11.

Die Kreuztragung, deren erste Darstellung auf einem Relief des bereits erwähnten römischen Sarkophags aus dem 4. Jahrhundert²⁴⁶ stammt, zeigt in der frühchristlichen Kunst meist Simon von Kyrene als Kreuzträger,²⁴⁷ oder auch Christus gemeinsam mit Simon von Kyrene.²⁴⁸

In Sankt Florian trägt Christus, gemäß dem Johannesevangelium, allein das Kreuz, ein wichtiges Hauptmotiv, das uns in Darstellungen der westlichen Kunst seit dem 11. Jahrhundert erhalten ist und ab dem 12. Jahrhundert häufig wird.²⁴⁹ Zum ersten Mal tritt es in der Wandmalerei in Sant Urbano alla Caffarella in Rom auf; dort geht Christus unter der Kreuzeslast gebeugt.²⁵⁰

Weitere Motive treten zu unterschiedlichen Zeiten zum ersten Mal auf: Soldaten mit Rüstung und Helm sind frühestens seit dem 12. Jahrhundert auf Kreuztragungsbildern wiedergegeben.²⁵¹

Die Dornenkrone, ursprünglich Element der Dornenkrönungsszene, findet sich auf frühen Darstellungen der Kreuztragung nur selten und wird erst

²⁴⁶ S. o. Anm. 189.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ S. o. Anm. 190. — Ausnahmsweise trägt auch Christus allein das Kreuz, jedoch ohne Anzeichen von Last, wie z. B. auf dem Elfenbeintäfelchen aus Italien (s. o. Anm. 193).

²⁴⁹ Vgl. dazu Wilk 1969, S. 52f.

²⁵⁰ Fresken in Sant Urbano alla Caffarella, frühes 11. Jahrhundert, Rom; hier wird die Kreuztragung zusammen mit der Gefangennahme Christi auf einem Bild dargestellt; Christus wird in stillem Leiden gezeigt. Eine Anfrage beim zuständigen Pfarramt in Rom mit der Bitte um eine Fotografie wurde nicht beantwortet, somit stützen sich meine Angaben lediglich auf die Dissertation von Wilk, deren Abbildungen mir nicht zugänglich waren, sowie auf die bei Waetzoldt abgebildeten Kopien aus dem 17. Jahrhundert im Cod. Barb. lat. 4408, fol. LVIII (Waetzoldt 1964, Abb. 567). Kaum identifizierbar sind die abgebildeten Szenen unter dem Link: <http://www.bisanziolit.blogspot.com/2018/11/gli-affreschi-della-chiesa-di.html> (Zugr.: 12.09.2023, 17:15 h).

²⁵¹ Wilk nennt als „... früheste Kreuztragungen, bei denen die Soldaten deutlich an Rüstung und Helm erkannt werden können, ... Kapitelle in der Auvergne aus dem 12. Jahrhundert“ (vgl. dazu Wilk 1969, S. 172). S. auch z. B. St. Nectaire, Abb. unter [https://de.wikipedia.org/wiki/St-Nectaire_\(Saint-Nectaire\)#/media/Datei:F08.St.-Nectaire.0152.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/St-Nectaire_(Saint-Nectaire)#/media/Datei:F08.St.-Nectaire.0152.jpg) (Zugr.: 12.09.2023, 17:30 h).

im Lauf des 14. Jahrhunderts zu einem Attribut, das zum festen Darstellungskanon in der Kreuztragungsszene zählt.²⁵²

Eine bedeutende Veränderung in der Verbildlichung der Kreuztragung Christi tritt Anfang des 14. Jahrhunderts auf, indem sich der Blick Christi während der Kreuztragung im Moment des Innehaltens auf den Betrachter richtet und dieser somit in das Passionsgeschehen miteinbezogen und damit zur Nachfolge Christi aufgefordert wird.²⁵³

Das Altarbild von Sankt Florian zeigt als Teil eines Zyklus Motive eines Andachtsbilds,²⁵⁴ wie zum Beispiel das des unter der Last des Kreuzes gefallenen Christus, das nach Ulbert-Schede frühestens Ende des 15. Jahrhunderts in der deutschen Kunst auf dem Wandgemälde in der Pfarrkirche

²⁵² Zu dem Thema „Dornenkrone“ vgl. von Witzleben, in RDK IV, Sp. 305f.

²⁵³ Vgl. Fandrey 1986, S. 37f.; dieses Motiv tritt bereits auf der Wandmalerei von Giotto di Bondone (1267-1337) in der Arenakapelle in Padua (1305-1307) auf (vgl. Abb. 288 in Schiller II, 1968 sowie unter: <http://images.zeno.org/Kunstwerke/l/big/72w049a.jpg>, Zugr.: 12.09.2023, 18:00 Uhr).

²⁵⁴ Der Bedeutung der Kreuztragung Christi als Andachtsbild hat Ulbert-Schede eine eigene Arbeit gewidmet: das Kreuz Christi sei im Andachtsbild nicht nur das Kreuz von Golgatha, sondern auch vor allem Symbol für das gesamte Leiden der Passion Christi und auch Sinnbild für das gesamte Leiden der Menschheit. Jedoch nehme die Kreuztragung unter den Andachtsbildern eine außergewöhnliche Stellung ein, da die Aufforderung zur Nachfolge unter dem Kreuz enthalten sei, wie es bereits in den Evangelientexten geschrieben steht: „Wer mein Jünger sein will, der verleugne sich selbst, nehme sein Kreuz auf sich und folge mir nach.“ (Mt 16, 24; Mk 8, 34). Vgl. dazu Ulbert-Schede 1968, S. 10f. Mittelalterliche Autoren, wie z. B. der deutsche Mystiker Thomas a Kempis (1379/80-1471) greifen dieses Thema in ihren Schriften auf, so zum Beispiel in der „Nachfolge Christi“, die 1460 veröffentlicht wurde (heute nicht mehr in allen Teilen dem Thomas von Kempen (Augustinerchorherr) zugeschrieben, es sei hauptsächlich schon von dem holländischen Bergprediger Gerhard Groote (1340-1384) verfasst worden (vgl. dazu Ulbert-Schede 1968, S. 17 mit Anm. 41). – Vgl. dazu auch Gibson 1972/73, S. 83-93, bes. S. 86 mit Anm. 8. Die Vorstellung von der Errettung durch Erleiden war ein wichtiger Bestandteil mittelalterlichen Denkens (vgl. Gibson 1972/73, S. 93).

Isen/Oberbayern²⁵⁵ auftritt, sowie die „Frontalität Christi und seine Stellung in der Mitte des Bildes,“²⁵⁶ und die Beschränkung auf die Darstellung weniger Begleiter.²⁵⁷

Zu der Gruppe von Bildern des unter dem Kreuz fallenden Christus gehört die Variante, in der Christus am Boden kniet und in der einen Hand das Kreuz hält, während die andere sich aufstützt.²⁵⁸

Aus der Entstehungszeit des Sankt Florians-Altars existieren eine ganze Reihe von Kunstwerken, die diesen Christustyp zeigen,²⁵⁹ von denen mir eine graphische Darstellung von Hans Schäufelein (1482-1539/40) aus dem Jahr 1507²⁶⁰ besonders ähnlich erscheint: vergleichbar ist, wie die frontale Gestalt Christi im Moment des Sichaufstützens den Betrachter anblickt; daneben sind Motive zu nennen, wie das Kreuz, das auf beiden Schultern Christi lastet und wie er es mit seiner Rechten hält, während die Linke sich

²⁵⁵ Wandgemälde auf der südlichen Ostwand der Vorhalle in der Pfarrkirche Isen, aus dem Ende des 15. Jahrhunderts (Ulbert-Schede 1968, S.76f.).

²⁵⁶ Suckale stellt in diesem Zusammenhang ein frühes Beispiel der Regensburger Buchmalerei aus der Zeit um 1420/30 vor, bei dem durch die „Frontalität Christi und seine Stellung in der Mitte des Bildes“ sowie durch die Darstellung, wie er unter der Last des Kreuzes und unter den Schlägen der Schergen vornüber einknickt, versucht wird, „das Ganze des Leidensablaufs in einem Bild zu verdichten und dem Betrachter zur Andacht darzustellen“ (Suckale, Kat. Ausst. *München* 1987, S. 93-99).

²⁵⁷ Vgl. dazu Zoepfl („Passion Christi“, IV Ikonographie) in LThK, Bd. VIII, 1986² (1963) Sp. 147-151, bes. Sp. 150.

²⁵⁸ Vgl. Ulbert-Schede 1968, S. 76f.

²⁵⁹ Allein aus Albrecht Dürers grafischem Werk konnte ich drei Darstellungen mit diesem Motiv finden: Die Kreuztragung von 1497 (Abb. bei Hütt Bd. II, S. 1536); die Kreuztragung aus der „Grünen Passion“ von 1504 (Abb. in Hütt I, 1970 auf S. 351) und die Kreuztragung aus der „Kleinen Passion“ von 1509 (Abb. in Bartsch Bd. X, 1980, Nr. 37 und unter: <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Albrecht-D%C3%BCrers/Die-Kreuztragung/CB7AC39C40AAD79577F15F92B7A2AE66/>, Zugr.: 12.09.2023, 18:15 h) des Weiteren ein Tafelgemälde in der Dresdner Gemäldegalerie von 1495 (Gem. Slg. Nr.: 878).

²⁶⁰ Holzschnitt aus der „Passion Christi“ von Hans Schäufelein (Abb. in Bartsch Bd. XI, 1980, Nr. 34-18 und unter: <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Sch%C3%A4ufelein,+Hans+Leonhard%3A+Kreuztragung>, Zugr. 12.09.2023, 18:20 h).

auf einen Stein aufstützt.²⁶¹

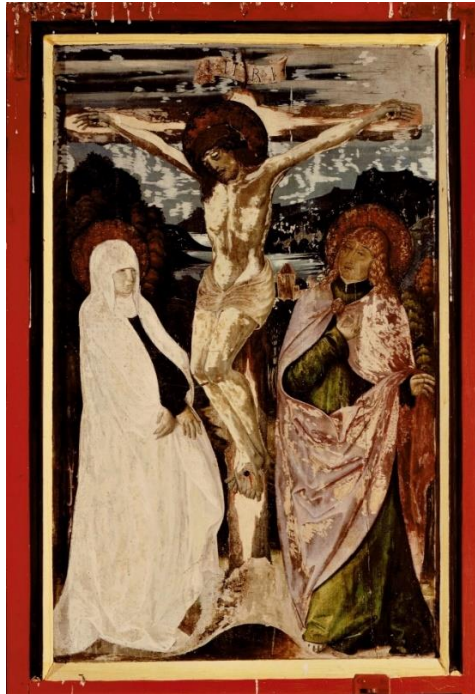
Das in Sankt Florian vorliegende Motiv des mit der einen Hand Halt suchenden Christus²⁶² ist ein Unterscheidungsmerkmal, das insbesondere in der Darstellung des selben Themas von Frueauf dem Älteren in Wien²⁶³ verbildlicht ist. Zudem ist mit dieser Frueauf-Darstellung das Motiv vergleichbar, wie ein Peiniger mit einem Stock die Schulter Christi niederdrückt, ein Motiv, das nicht so häufig in Kreuztragungsdarstellungen zu finden ist. Ähnlich ist auch auf beiden Tafeln die Gesichtsbildung des rechten Schergen mit der auffällig langgezogenen Nase und den heruntergezogenen Mundwinkeln. Der Meister des Sankt Florians-Altars hat für seine Darstellung – im Gegensatz zu der in den Vergleichsbeispielen wiedergegebenen „historischen vielfigürigen Szene“ – die Anzahl der dargestellten Personen auf insgesamt vier reduziert; ein Kriterium, das sowohl im Sinne des Andachtsbilds als auch als individuelle Variante des Künstlers zu deuten ist, die ihre Entsprechung in allen anderen Passionsszenen des Sankt Florians-Altars findet.

²⁶¹ Alle übrigen Gestalten zeigen keine Gemeinsamkeiten mit der Darstellung in Sankt Florian, auch fehlt in Sankt Florian Simon von Kyrene als helfender Kreuzträger, wie er in der Darstellung von Schäufolein gezeigt wird.

²⁶² In Sankt Florian hält Christus das Kreuz mit der Rechten und sucht mit der Linken Halt; auf der Wiener Tafel Frueaufs d. Ä. ist es umgekehrt dargestellt.

²⁶³ Kreuztragungsszene der Passionstafeln von Rueland Frueauf d. Ä. von 1490/91; heute in Wien, (s. o. Anm. 212).

3.3.4. Szene IV: Kreuzigung Christi



21. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau, Tafelmalerei, Flügelaußenseiten, re. Flügel unten; Szene IV: Die Kreuzigung Christi.
© Erzbischöfliches Ordinariat München. Foto: W.Ch. v. d. Mülbe

a) Beschreibung

Die Kreuzigungsdarstellung entspricht innerhalb des Passionszyklus in Ausmaß und Darstellungsform den vorangegangenen Passionsszenen.²⁶⁴ In der Bildmitte, weit bis in die beiden seitlichen Bildbereiche ausgreifend, steht das Kreuz mit dem Dreinagelkruzifixus auf einem kleinen Erdhügel. Zur Rechten des Gekreuzigten steht Maria, zur Linken Johannes. Das Kreuz ist als grob behauener Baumstamm wiedergegeben, er weist deutliche

²⁶⁴ Vgl. dazu Kapitel III. 3.3.

Reste von Baumrinde und Aststümpfen auf.

Schwer hängt der Körper Christi am Kreuz, deutlich gemacht durch die diagonal nach unten gezogenen Arme des Gekreuzigten, den gestreckten Oberkörper sowie durch die plastisch nach rechts hervortretenden abgewinkelten Knie. Sein nimbiertes bärtiges Haupt ist auf die rechte Schulter geneigt, sein Antlitz mit den geöffneten Augen und dem leicht geöffneten Mund drückt stilles Leiden aus. Das Lendentuch ist schlicht gestaltet und mit zartem Schwung um die Hüfte gelegt, wobei nicht erkennbar wird, wie es fixiert ist. Die Seitenwunde ist heute nicht mehr auszumachen, da insbesondere die roten Farbpigmente stark verwittert sind.²⁶⁵ nur im Bereich der Wundmale an Händen und Füßen sind geringe Spuren roter Farbreste noch vorhanden.²⁶⁶

Ein astartiges Gebilde trägt über dem Kreuzesstamm das in liegender S-Form geschweifte Inschriftenband mit der Inschrift I N R I.

Unter dem Kreuzesbalken zur Rechten Christi steht, etwas stärker als der Kruzifixus in den Bildvordergrund gerückt, im Dreiviertelprofil Maria als Matrone gekleidet mit dunkelblauem Untergewand unter einem weiten weißen Umhang, der zugleich den Kopf wie ein Schleier bedeckt und auf dem Boden aufliegt.²⁶⁷ Ihr Haupt ist nimbiert; den Schleier hat sie tief über die Stirn ins Gesicht gezogen, so dass gerade noch die Augen unter ihm

²⁶⁵ Vgl. dazu Anh. A₃₆: „Die Malschicht ist in großen Bereichen stark verblichen, ... vor allem sind rote und grüne Farbflächen stark verschossen und ausgebleichen, dies möglicherweise auch Folge älterer Restaurierungsmaßnahmen...“.

²⁶⁶ Ein Vergleich der verblichenen Farbe an den Handmalen Christi mit der Farbstelle, wo vermutlich der Sitz der Seitenwunde im Bereich des rechten Rippenbogens war, bestätigt die Annahme, dass sich dort die Seitenwunde befunden hat (s. o. Anm. 265).

²⁶⁷ Die weißen Farbpigmente haben sich seit der Restaurierung in den 1950er Jahren so stark zersetzt, dass eine adäquate Beschreibung der Faltengebung bei der Mariengestalt nicht möglich ist (vgl. dazu Anh. A₃₅).

hervorblicken.²⁶⁸ Die Haltung ihrer vor dem Körper eng übereinandergelagerten gestreckten Arme wirkt unnatürlich.

Zur Linken Christi – wie Maria etwas weiter im Bildvordergrund stehend – der Jünger Johannes, der seinen rechten Arm schräg vor dem Körper nach oben in Richtung der linken Schulter erhebt, wobei seine Hand zum Redegestus geformt ist. Seine Linke weist nach außen, in Richtung des rechten Bildrands und rafft zugleich den Mantel. Sein lang gelocktes nimbiertes Haupt neigt sich leicht nach links, während sein Körper – indem er seinen linken Fuß pointiert nach vorne setzt – eine leichte Gegenbewegung vollzieht. Die Gesichts- und Haarbildung ist bei ihm besonders fein ausgearbeitet. Bekleidet ist Johannes mit einem langen grünen Untergewand mit langen Ärmeln und einem langen rosa-grauen Umhang, der vor seiner Brust mit einer Agraffe zusammengehalten wird und in brüchigen Falten vor dem Körper zum linken Handgelenk hochgerafft ist, von wo aus er in einem bis zum Boden reichenden Gewandzipfel herabfällt.

Den Hintergrund bildet die Darstellung einer Berg- und Seenlandschaft mit Burgen und Häusern. Das zum Teil bereits gefärbte Laub passt nicht zur Osterzeit und entstammt wohl unsachgemäßer Restaurierung.

²⁶⁸ Vergleicht man die Gesichtsbildung der drei Gestalten, so ist die der Mariengestalt bei weitem nicht so qualitativ gearbeitet, wie die anderen; dies ist vermutlich auf ältere Restaurierungsmaßnahmen zurückzuführen (vgl. Anh. A₃₆).

b) Ikonographie

In allen neutestamentlichen Berichten wird geschildert, dass Christus gekreuzigt wurde und dass eine Inschrift über seinem Kreuz den Grund für sein Todesurteil angab.²⁶⁹ Von der Anwesenheit der Mutter Christi und dem Lieblingsjünger während der Kreuzigung²⁷⁰ sowie von dem Lanzenstich²⁷¹ berichtet jedoch nur das Johannesevangelium.

Andere Elemente in der Kreuzigungsdarstellung, wie das Lendentuch, das man Christus umbindet und die Dornenkrone auf seinem Haupt sind nicht im Bibeltext enthalten, sie werden in den apokryphen Schriften erwähnt.²⁷²

Die ersten sicher datierbaren westlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi finden sich auf einem Relief der Holztür von Santa Sabina in Rom aus der Zeit um 432²⁷³ und auf einem Elfenbeinrelief aus Oberitalien aus der Zeit um 420-30;²⁷⁴ diese Darstellungen sind beide Teil eines Passionszyklus.

²⁶⁹ Die Kreuzigung Christi wird im Neuen Testament in Mt 27, 33-56; Mk 15, 22-41; Lk 23, 33-49 und Joh 19, 17-37 geschildert (weitere Quellen sind in Schiller II, 1968, Sp. 606f. aufgelistet).

²⁷⁰ Vgl. Joh 19, 25-27.

²⁷¹ Vgl. Joh 19, 34-37.

²⁷² Vgl. Hennecke-Schneemelcher 1959, Band 1, S. 330-353 zu den im Nikodemusevangelium enthaltenen Pilatusakten und zum Petrusevangelium (zit. nach Schiller II, 1968, S. 99).

²⁷³ Das Relief, Teil der Holztür in Santa Sabina in Rom, zeigt die sog. „Drei-Kreuze-Gruppe“ (der gekreuzigte Christus mit den beiden Schächern); vgl. dazu E. Lucchesi-Palli, G. Jaszai („Kreuzigung Christi“), in LCI II, 1970 (im Folgenden zitiert als LCI II, 1970), Sp. 608 (Abb. 326 in Schiller II, 1968).

²⁷⁴ S. o. Anm. 193.

Die Darstellung in Sankt Florian schließt ikonographisch an den im Spätmittelalter üblichen Typ an,²⁷⁵ der in seiner Komposition nach Schillers Einteilung der Gruppe der „einfachen Form mit Maria und Johannes“²⁷⁶ entspricht, auch „Dreifigurentyp“²⁷⁷ genannt.

Die Darstellung Christi in Sankt Florian mit der ursprünglich vorhandenen Seitenwunde und den geöffneten Augen stellt eine Verbildlichung der Kreuzigung Christi dar, deren „widersprüchlicher“ Inhalt bereits zu verschiedenen Deutungen innerhalb der kunsthistorischen und theologischen Forschung geführt hat.²⁷⁸

Die Kreuzigungsdarstellung im Rabulacodex²⁷⁹ aus dem Jahr 586 zeigt neben einer ganzen Reihe von neuen Motiven zu jener Zeit diesen Gekreuzigten-Typ, der durch den Lanzenstich als bereits tot gekennzeichnet ist, dessen offene Augen ihn jedoch als noch lebend identifizieren. Grillmeier interpretiert 1956 diesen „Widerspruch“ als eine Verbildlichung des Löwengleichnisses aus dem Physiologus,²⁸⁰ die die zwei Naturen Christi symbolisiere, wobei der Körper tot gezeigt wird und die offenen Augen die

²⁷⁵ Vgl. dazu LCI II, 1970, Sp. 627.

²⁷⁶ Vgl. dazu Schiller II, 1968, S. 112.

²⁷⁷ Neumann 1968, S. 111 sowie Hausscherr 1963, S. 44. — Auch dieser Typ entspricht, indem die Darstellung auf das Wesentlichste reduziert wird, dem Andachtsbild (vgl. dazu F. Zoepfl („Passion Christi“) in: LThK Bd. VIII, 1963, Sp. 150 sowie Paulus 1952, S. 14).

²⁷⁸ Die wichtigsten Forschungsergebnisse sind bei Hausscherr 1963, S. 10-12 zusammengefasst; vgl. dazu auch LCI II, 1970, Sp. 609f.

²⁷⁹ Vollblattminiatur aus dem Codex des Rabulas (Rabbula) aus dem Jahr 586 Kloster Zagba in Mesopotamien (heute in der Bibliotheca Medicea Laurenziana, Florenz, cod. Plut. 1.56, fol. 13^r). Hier sind alle Motive, die bis zu diesem Zeitpunkt vereinzelt auftraten, zusammengefasst (s. dazu Neumann 1968, S. 44-46 sowie LCI II, 1970, Sp. 609f.). Diese Darstellung zeigt Maria und Johannes beide zur Rechten des Gekreuzigten (vgl. Abb. 2 in LCI II, 1970, Sp. 611).

²⁸⁰ Der Physiologus berichtet, dass der Löwe schläft, seine Augen jedoch wachen, er wird verglichen mit dem gekreuzigten Christus; nach Grillmeier lese sich das Löwengleichnis wie ein Kommentar zur Kreuzigungsdarstellung des Rabulacodex (Grillmeier 1956, S. 83f.).

Gottheit Christi andeuteten. Diese Interpretation wurde in der Folgezeit in der wissenschaftlichen Forschung kontrovers diskutiert.²⁸¹

Weitere kompositionelle und motivische Elemente der Kreuzigungsdarstellung in Sankt Florian treten zu unterschiedlichen Zeiten zum ersten Mal auf: Eine symmetrische Bildkomposition, bei der Maria und Johannes zur Rechten und zur Linken des Kruzifixus getrennt dargestellt sind, ist bereits aus dem 6. Jahrhundert in der darstellenden Kunst überliefert.²⁸²

Im 10. Jahrhundert wird Christus zum ersten Mal in der deutschen Kunst als leidend dargestellt.²⁸³ Die ersten „Dreinagelkreuze“ sind in das 12. Jahrhundert zu datieren,²⁸⁴ während sich die erste realistisch aufgefasste abendländische Darstellung der Dornenkrone in einer Kreuzigungsszene aus dem 13. Jahrhundert findet.²⁸⁵

Unter den ikonographisch vergleichbaren Darstellungen des Sankt Florians-Altars²⁸⁶ fielen mir folgende Werke auf, die besonders ähnlich sind:

²⁸¹ S. o. Anm. 278.

²⁸² Bronzekreuzchen der Rhode Island School in Providence, aus der Zeit um 590; hier sind jedoch Maria und Johannes in kleinen Proportionen auf dem Querbalken des Kreuzes wiedergegeben (vgl. dazu LCI II, 1970, Sp. 610 sowie Berliner 1952 mit Abb. 1). — Wessel vermutet eine Entstehung dieses Typs in Ephesus (Wessel 1960, S. 45-71); vgl. dazu auch Neumann 1968, S. 71; — Haussherr 1971, S. 23; diese Darstellung gilt gleichzeitig als eines der ersten Beispiele für den „Dreifigurentyp“ (vgl. dazu LCI II, 1970, Sp. 610).

²⁸³ Gerokreuz, um 971, über dem Altar der Kreuzkapelle des Kölner Doms (vgl. Haussherr 1963, S. 13).

²⁸⁴ Als ältesten Dreinagelkruzifixus nennt Meurer ein von Abt Suger in St. Denis errichtetes Goldschmiedekreuz von 1147; — Lucchesi-Palli nennt als frühestes Beispiel eine Darstellung auf einem Taufbecken aus Thienen (Tirlemont) aus Bronze von 1149, das sich in Brüssel, im Musée du Cinquantenaire befindet (vgl. dazu Lucchesi-Palli 1962, S. 366).

²⁸⁵ Die Dornenkrone wird zum ersten Mal realistisch auf der Rückwand des Dreikönigenschreins im Kölner Dom, um 1220-30 vollendet, dargestellt (vgl. dazu Lucchesi-Palli 1962, S. 365).

²⁸⁶ Vor allem in der Buchmalerei finden sich Beispiele für den „Dreifigurigen“ Typ mit dem Dreinagelkruzifixus: z. B. auf der Kanonseite aus dem Salzburger Missale, München, Bayer. Staatsbibl., Handschrift Clm. 15709, fol. 102^v, zw. 1465 und 1506 (vgl. dazu Hubel in Kat. Ausst. Regensburg 1987, S. 111-118 sowie Abb. 136 in Höhle-Zimmermann 1980) und auf einer Kreuzigungsdarstellung auf einem Kanonblatt, die Höhle-Zimmermann

Mit dem Gekreuzigten in Sankt Florian ist derjenige einer Kreuzigungsdarstellung aus der Zeit um 1470 eines Malers vergleichbar, der von Baldass mit Frueauf dem Älteren identifiziert wurde, von Elfriede Baum wird er als Salzburger Maler bezeichnet,²⁸⁷ während Zimmermann in ihrer Dissertation die Tafel dem älteren Frueauf zuschreibt.²⁸⁸

Vergleichbar sind das Motiv des Hängens, die anatomische Wiedergabe von Brustkorb und Leib sowie das Lendentuch²⁸⁹ Christi, das sich eng an den Körper anschmiegt und vermuten lässt, dass es rückwärtig gebunden ist. Auch die Arm- und enge Beinhaltung mit den ähnlich übereinander gelegten Füßen und dem Motiv der gespreizten Zehen stimmen auffallend überein. Zudem weisen Haar- und Gesichtsbildung gewisse Parallelen auf. Maria und Johannes, die zwar anders charakterisiert sind, wurden ähnlich der Darstellung des Sankt Florians-Altars, stärker in den Vordergrund gerückt als der Kruzifixus.

Auch in dieser Szene lassen sich, wie in den vorhergehenden, Ähnlichkeiten zu einem Gemälde der Wiener Tafeln des Rueland Frueauf des Älteren aus dem Jahr 1490/91 in der Gestaltung Christi erkennen, wie sie bereits

Frueauf d. J. zuschreibt, (Einzelblatt, Passauer Domschatz, spätes 15. Jahrhundert (Abb. 87, Katalog Nr. 307 in Kat. Ausst. Passau 1975)). — Aus dem Bereich der Tafelmalerei seien hier zwei Werke aus dem 15. Jahrhundert für diesen Darstellungstyp genannt: ein Tafelbild eines Nachfolgers Jan van Eycks (Leinwand von Holz übertragen), 43x26 cm, aus dem 15. Jahrhundert, Berlin Staatl. Museen, Gemäldegalerie, Nr. 525F sowie ein weiteres Tafelbild eines Nachfolgers von Dieric Bouts, Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, Eichenholz 88x71 cm, aus der Zeit um 1450, Gemäldegalerie Berlin, Staatl. Museen, Nr. 533B.

²⁸⁷ Der „Dreifigurentyp“ ist hier um zwei Heilige erweitert. Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, den Heiligen Katharina und Sebastian, aus der Zeit um 1470, Wien Museum Mittelalterlicher Österreichischer Kunst, Inv. Nr. 4835 (Baum, Katalog Museum Wien 1971, S. 78; Baldass 1946, Abb. 72).

²⁸⁸ Zimmermann 1975, S. 38.

²⁸⁹ Die Gestaltung des Lendentuchs lässt sich auch mit einer Tafel des bereits mehrfach genannten Altars von Frueauf d. Ä. vergleichen (Baum, Katalog Museum Wien, 1971, Abb. 48, Kreuzigung Christi von 1490/91, Inv. Nr. 4843 sowie Anm. 212 der vorl. Arbeit).

für das ältere Gemälde desselben Meisters festgestellt wurden. Des Weiteren ist bei unterschiedlicher Ikonographie der beiden Tafeln die Charakterisierung Johannes des Evangelisten in der Gesichtsbildung beinahe identisch (auf der Wiener Tafel wird im Gegensatz zu Sankt Florian eine historisch vielfigurige Szene gezeigt; Johannes ist gemeinsam mit Maria unter dem rechten Kreuzesbalken platziert).

Außergewöhnlich ist die Gestaltung des Inschriftenbandes, besonders des Motivs wie es mit einem astartigen Gebilde am oberen Ende des Kreuzstammes befestigt ist. Dieses Motiv findet sich auf einer „volkreichen“ Kreuzigungsdarstellung von Frueauf dem Jüngeren,²⁹⁰ die zwar nicht dem ikonographischen „Dreifigurentyp“ entspricht, jedoch im Christustyp deutliche Ähnlichkeiten aufweist: Wie schon auf der Kreuzigungsdarstellung Frueaufs des Älteren sind hier sowohl anatomische Parallelen zu erkennen als auch Übereinstimmungen in dem Motiv des Hängens und der Gestaltung der Hände. Vor allem die Bildung der Haare und der Dornenkrone ist geradezu identisch.

Ein weiteres Gemälde von Frueauf dem Jüngeren aus dem Jahr 1499, eine Tafel des bereits genannten ehemaligen Altars im Stiftsmuseum von Klosterneuburg²⁹¹ entspricht dem ikonographischen „Dreifigurentyp“ mit dem Dreinagelkruzifixus und ist insofern mit der Darstellung in Sankt Florian

²⁹⁰ Die „Volkreiche Kreuzigung ‚mit Gedräng‘“, heute in der Slg. des Augustinerchorherrenstifts, Klosterneuburg, Lindenholz, 89,5x69,5cm; auf dem Stein unten in der Mitte die zum Teil nachgezogene Jahreszahl 1496 (Tf. 1 in Stange 1971). — Das Motiv des mit einem astartigen Gebilde befestigten Inschriftenbands findet sich etwas später bei Hans Schäufolein (um 1480-1539/40): Auf dem Holzschnitt des „beschlossen gart“ von 1505 (Bartsch, Bd. XI, 1980, 34-19, „Die Kreuzigung“) sowie auf einem Kanonblatt, Salzburger Missale (s.o. Anm. 286).

²⁹¹ S. o. Anm. 214; Inventarnr. GM 80; Abb. unter <https://www.stift-klosterneuburg.at/collection/kreuzigung-christi-rueland-freuauf-d-j/> (Zugr.: 17.09.2023, 10:30 h).

vergleichbar. Darüber hinaus zeigt es zu Sankt Florian in einigen Details Entsprechungen: besonders die Gebärde, wie Johannes die Rechte vor seiner Brust im Redegestus erhebt und mit seiner Linken in die Richtung nach links, außerhalb des Bildes weist, ist vergleichbar. Augenfällig ist auch die ähnliche Gestaltung des Hintergrunds, wie auf beiden Gemälden auf dem linken oberen Bildbereich zwei felsige Berge gezeigt werden, deren Ausläufer sich bis in den davorliegenden See ziehen und die Stadtarchitektur auf der rechten oberen Bildhälfte, die, im Unterschied zu der Frueauf-Darstellung, in Sankt Florian weiter in den Bildhintergrund zurücktritt. Auch bei Frueauf dem Jüngeren werden – wie in Sankt Florian – die beiden Trauernden zu Seiten Christi stärker in den Vordergrund des Bildes gerückt als der Kruzifixus. Vergleichbar sind weiterhin die beiden Marienfiguren: Beide tragen einen ähnlich drapierten weißen Mantel, der bei beiden den Kopf wie ein Schleier bedeckt und bis tief über die Stirn gezogen ist und einen relativ kleinen Gesichtsausschnitt freigibt, wobei der Weihel der Marienfigur in Sankt Florian nicht wie in Klosterneuburg das Kinn verdeckt.

3.4. Schreinrückseite: Weltgericht



22. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau, Tafelmalerei,
Schreinrückseite: Weltgerichtsdarstellung.
© Erzbischöfliches Ordinariat München. Foto: W.Ch. v. d. Mülbe

3.4.1. Beschreibung

Die Tafelbilder der Schreinrückseite sind horizontal in zwei Zonen und vertikal durch Holzrahmen in drei längsrechteckige Felder untergliedert, deren äußere beiden schmaler sind als das mittlere Feld.

Den oberen Teil aller drei vertikal unterteilten Felder bildet ein gemalter dunkelblauer Hintergrund; daran schließt sich nach unten die Darstellung eines Wolkenhimmels an; im unteren Teil wird die irdische Zone verbildlicht.

Auf der oberen Hälfte des mittleren Feldes, auf einem Regenbogen thronend, erscheint die Gestalt des Christus seine Wundmale zeigend²⁹² hierarchisch die anderen Figuren überragend, zwischen Maria zu seiner Rechten und Johannes dem Täufer zu seiner Linken. Das jugendliche bärtige Haupt mit langem Haar hat er leicht nach rechts gewandt, wobei sich der Blick seiner Augen unter nahezu geschlossenen Lidern nach links richtet. Sein Kreuznimbus ist ornamental in der Form von drei Lilienenden²⁹³ ausgebildet. Beide Hände tragen die Wundmale der Kreuzigung; seine Rechte hat er zum Segensgestus erhoben, die Linke weist nach unten in Richtung der Verdammten im rechten unteren Bildfeld. Beide Füße, die ebenfalls Wundmale zeigen, ruhen auf einem Globus mit Landschaftsdarstellung. Der rotbraune Mantel umkleidet locker seinen weitgehend entblößten Oberkörper, und gibt somit die Seitenwunde dem Blick des Betrachters frei. Unterhalb des Leibs und über den Oberschenkeln bauscht sich ein Teil des Gewands in kompliziert gebrochenen Falten und fällt in starren Zipfeln

²⁹² Zu „Wundmalchristus“ vgl. Kap. III. 3.4.2. m. Anm. 307f. d. vorl. Arbeit.

²⁹³ Vgl. dazu M. Pfister-Burghalter („Lilie“) in LCI III, 1971, Sp. 100-102, bes. Sp. 102.

links und rechts der auseinandergestellten Knie vor und hinter dem Regenbogenmotiv herab. Die ganze Gestalt Christi ist bis zu den Füßen von einer Wolkengloriole umgeben.

Auf den beiden schmälere Seitenfeldern der Schreinrückwand, die vertikal durch den Rahmen vom Mittelfeld getrennt sind, befinden sich, etwas tiefer als Christus, die beiden auf Wolken knienden Gestalten der Muttergottes und Johannes des Täufers.

Die jugendliche Mariengestalt mit Nimbus und langem, in spiraligen Locken herunterfallendem Haar ist mit langärmeligem grünem Untergewand, dessen Halsausschnitt mit einer Brokatborte verziert ist, und langem weitem zartrosa Obergewand bekleidet. Ihr Blick richtet sich auf die Christusgestalt, die Hände hat sie mit leicht gespreizten Fingern vor ihrer Brust gekreuzt

Zur Linken Christi, Maria auf gleicher Höhe symmetrisch gegenübergestellt, ist die kniende Gestalt Johannes des Täufers im Dreiviertelprofil wiedergegeben. Bekleidet ist er mit einem zotteligen Gewand, bestehend aus braunem Umhang mit orangefarbenem Futterstoff und grüner Stola. Auch er wendet sich im Anbetungsgestus mit vor seiner Brust erhobenen Händen dem Weltenrichter zu.

Über den beiden Christus flankierenden Figuren schwebt je eine in Wolken gehüllte Halbfigur eines geflügelten Posaune blasenden Engels mit hellbraunem langärmeligem Gewand; mit ihren Posaunen rufen sie in entgegengesetzten Himmelsrichtungen zum Gericht.

Horizontal durch einen andersfarbigen (ocker bis hellbraun) Hintergrund getrennt, wird in der unteren Zone, über alle drei Felder verteilt, das Geschehen auf der Erde während des Weltgerichts verbildlicht: Im Mittelfeld hilft ein Engel mit zum Himmel erhobenem Schwert einer Auferstehenden

aus ihrem Grab und rettet sie somit aus den Klauen eines zupackenden teuflischen Ungeheuers. Um den Engel bewegen sich die Seligen in Richtung des auf der linken schmalen Tafel dargestellten Paradieses. Auf dem rechten Teil der Mitteltafel werden die Verdammten von den als Mischwesen dargestellten Teufeln ergriffen, um sie der auf der rechten schmalen Tafel dargestellten Hölle zu übergeben. Die Auferstehenden sind – bis auf einige Männer mit Hosen – nackt dargestellt.

Auf dem unteren Teil der linken Tafel ist eine große Gruppe von Seligen in Rückenansicht wiedergegeben, die auf einem engen Pfad, der rechts und links von Bäumen begrenzt wird, auf Wolken in den lichten Bildraum schreiten. Die immer kleiner werdenden Schädelkalotten der Seligen vermitteln den Eindruck von Bildtiefe.

Auf dem unteren Bildfeld der rechten Tafel ist die Hölle als ein von schroffen Felswänden umgebener Feuersee gezeigt. Die Qual der Verdammten wird durch Gestalten dargestellt, die ihre Arme hochwerfen oder die Hand im Wehklagegestus an die Wange legen. Bei einer Figur ragen lediglich die Füße aus dem See. Auch hier schwimmen Mischwesen als Teufelsgestalten.

Dieser Bildteil zeigt, im Unterschied zur Paradiesdarstellung auf der linken Tafel, ausschließlich braune Farbtöne, die nur ganz selten von grünen Schattierungen unterbrochen werden; dunkelbraun sind die Konturen der Gestalten gebildet. Auf der mittleren Tafel der Schreinrückseite wurden vorwiegend helle Farben verwandt, die im Kontrast zu den kräftigen Braun- und Grüntönen stehen.

3.4.2. Ikonographie

Die Bildelemente des Weltgerichts von Sankt Florian lassen sich im Wesentlichen aus dem Bibeltext herleiten.²⁹⁴

Das Motiv der Deesis, einer byzantinischen Bildkomposition, in der der thronende Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer als Fürbitter dargestellt wird, ist aus der Bibel nicht herleitbar,²⁹⁵ jedoch findet sich die geistige Grundlage dafür in der Bibel: Im Jakobusbrief 5, 16 werden Maria

²⁹⁴ Die in der Folge angeführten Bibelstellen geben einen Auszug aus den von B. Brenk („Weltgericht“) im LCI IV, 1972 (im Folgenden zitiert als LCI IV, 1972), Sp. 513 unter dem Stichwort „Quellen“ zitierten sowie aus den bei Schreiner 1983 auf den S. 19f. aufgeführten Bibelstellen wieder:

- Der Weltenrichter auf den Wolken des Himmels: Mt 24, 30;
- der Thron der Herrlichkeit: Mt 25, 31;
- der Regenbogen, auf dem Christus thronet: Ez 1, 28;
- die Definition des Himmels als Gottes Thron: Mt 5, 34;
- die Definition der Erde als Schemel der Füße Christi: Mt 5, 35;
- die Engel mit den Posaunen: Mt 24, 31;
- die Auferstehung der Toten allgemein: Hebr 6, 2, wie auch auf Geheiß eines Posaune blasenden Engels: Lk 16, 19-31;
- das Paradies als Baumlandschaft: Offb 22, 2 (in der Offenbarung werden bei der Beschreibung des messianischen Jerusalem Bäume des Lebens erwähnt, die „hüben und drüben stehen“);
- die Hölle als Ort der Verdammten beim Jüngsten Gericht, Feuer und Teufel: Mt 25, 41; in der Offenbarung 20, 14 ist ein Feuersee erwähnt, in den der Tod und die Unterwelt geworfen werden; in Kapitel 21, Vers 18 ein „See von brennendem Schwefel“ als Strafe für die Verdammten.

In den apokryphen Schriften ist die Hölle mit ihren Qualen ausführlich geschildert: Als „feurige Grube“ (in den Thomas Akten 55, vgl. dazu Schreiner 1983, S. 83, in den Paulus-Apokryphen 38, vgl. dazu Schreiner 1983, Anm. 198); als „kochender Sumpf“ in den Petrus-Apokryphen (vgl. Schreiner 1983, Anm. 197). — Inwieweit die Visionsliteratur ab dem 12. Jahrhundert auf die Bildformulierung besonders der Höllendarstellungen und der Strafen Einfluss nahm, ist — nach dem Verlust vieler Bildwerke — nicht mehr eindeutig feststellbar; Schreiner glaubt jedoch, dass die Schilderungen der Höllenstrafen in der Petrus-Offenbarung, „mit Sicherheit Einfluss auf die westlichen Werke“ genommen haben (vgl. dazu Schreiner 1983, S. 82-84; 90-94).

²⁹⁵ Vgl. dazu Schreiner 1983, S. 20.

und Johannes der Täufer zwar nicht *expressis verbis* genannt, jedoch wird die Vergebung von Sünden durch Gebete und Fürsprache von „Gerechten“ zugesichert.²⁹⁶

Die beiden frühesten erhaltenen vollständigen westlichen Weltgerichtsdarstellungen,²⁹⁷ ein monumentales Fresko in Sankt Johann in Müstair aus karolingischer Zeit²⁹⁸ und eine Elfenbeintafel, heute im Victoria & Albert Museum, London, entstanden um das Ende des 8. bis um die Mitte des 9. Jahrhunderts,²⁹⁹ entsprechen nicht dem spätmittelalterlichen Darstellungstyp von Sankt Florian. Die frühen Weltgerichtsdarstellungen weisen häufig eine Bildeinteilung in Registern auf.³⁰⁰ Auch das zentrale Deesis-Motiv mit Maria und Johannes dem Täufer³⁰¹ als Fürbitter taucht in Byzanz im

²⁹⁶ „So bekennet nun einander die Sünden und betet füreinander, damit ihr gesund werdet! Viel vermag die Bitte eines Gerechten in ihrer Wirkung“ (vgl. dazu auch Brenk 1966, S. 95 mit Anm. 38; nach Brenk beruht der „Grundgedanke jeder Fürbitteszene ... auf dem Wunsch der Verstorbenen (oder noch Lebenden) nach Fürsprache der Heiligen am Jüngsten Gericht“ (Brenk 1966, S. 95).

²⁹⁷ Darstellungen sog. „Gerichtsparabeln“, die als Vorläufer für Weltgerichtsbilder gelten mit der Scheidung der Schafe von den Böcken, u. a., finden in dieser Arbeit keine Erwähnung (vgl. zu diesem Thema auch Schreiner 1983, Kap. III, S. 54-57 sowie LCI IV, 1972, Sp. 516). - Die frühesten erhaltenen Ausformungen des Gerichts im Osten datiert Schreiner in das 10. Jahrhundert (Schreiner 1983, Kap. II, S. 14).

²⁹⁸ Die Darstellung ist in Registern angeordnet, größere Flächen sind nur fragmentarisch erhalten. Dargestellt sind von o. nach u.: Adventus Domini, Einrollen des Sternenhimmels, Auferstehung der Toten; Christus in der Mandorla, umgeben von Erzengeln, Engelglorie und 12 Aposteln unter Arkaden; Scheidung der Seligen von den Verdammten durch Engel. Vgl. Müller 1965/66, S. 146-149 mit Abb. 63a; Brenk 1964, S. 118f.

²⁹⁹ Heute in London, Victoria & Albert Museum (Abb. in Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I, Nr. 178 (S. 85), Tf. LXXXIII; in der jüngeren Forschung wird eine angelsächsische Entstehung dieser Tafel angenommen (vgl. dazu Schreiner 1983, Teil III, S. 55 mit Anm. 12). Die Tafel stammt von einem später überarbeiteten Diptychon und ist in Registern angeordnet. Hier ist der thronende Christus flankiert von je drei Engeln, die mit Posaunen zum Jüngsten Gericht und zur Auferstehung der Toten rufen, des Weiteren sind nackte Auferstehende zu sehen, die geöffneten Sarkophagen entsteigen sowie Motive des Paradieses und der Hölle und ein Engel, der die Seligen zur Pforte des Paradieses geleitet.

³⁰⁰ Z. B. in Müstair und auf der Elfenbeintafel in London (s. o. Anm. 298f. sowie LCI IV, 1972, Sp. 518f.).

³⁰¹ „Das Bildmotiv (Deesis) taucht gesichert erst nach dem Ende des byzantinischen Bildstreits auf“; s. dazu <https://de.wikipedia.org/wiki/De%C3%ABsis> (Zugr.: 04.09.2023).

11. Jahrhundert³⁰², im Westen erst ab der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in einer Weltgerichtsdarstellung auf.³⁰³ Dieses Motiv wurde bereits lange vor seiner Übernahme auf Weltgerichtsbildern als eigenständiges Motiv in der Kunst ausgebildet;³⁰⁴ ab dem 13. Jahrhundert wird die Verbindung von Weltgericht und Deesis üblich.³⁰⁵

Christus weist in Sankt Florian „zum Zeichen seiner Erlösungstat“³⁰⁶ die Wundmale vor. Dieser Darstellungstyp, allgemein als „Wundmal-Christus“ bezeichnet,³⁰⁷ erscheint im Westen erstmals im 11. Jahrhundert im Umkreis der Reichenau.³⁰⁸

Tritt die Darstellung der Seitenwunde Christi hinzu, ein rein westliches Motiv, das in der östlichen Kunst in Weltgerichtsbildern nie gezeigt wurde, so wird dieser Darstellungstyp als „Fünfwunden-Christus“ bezeichnet.³⁰⁹ Als eines der frühesten Beispiele für diesen Typ gilt das Fresko an der Ostwand der Kirche Sankt Michael in Burgfelden aus dem späten 11. Jahrhundert.³¹⁰

Die Darstellung Johannes des Täufers als Fürbitter entspricht byzantinischer Tradition (vgl. dazu Paeseler 1938, S.328 sowie Brenk 1966, S. 95) und wird häufig im deutschsprachigen Raum verbildlicht — im Gegensatz zu den Darstellungen auf den französischen Kathedraltympana, die vorwiegend Johannes den Evangelisten als Fürbitter zeigen (vgl. dazu LCI IV, 1972, Sp. 519f.).

³⁰² Z. B. auf einer Elfenbeintafel im V&A Museum, London (A. 24-1926), 11. Jahrhundert (Abb. in Goldschmidt-Weitzmann II, 1934, Nr. 123).

³⁰³ Als Beispiel sei hier das Fragment eines zerschnittenen Psalters in der Graphischen Sammlung in München, dt., Regensburg, aus der Zeit um 1170-85 genannt (Inv. Nr.: 39769). Vgl. RDK III, 1954, Sp. 1202; Abb. in Boeckler 1924, Tf. 42.

³⁰⁴ Z. B. auf dem Wandbild von Santa Maria Antiqua in Rom aus dem 7.Jh. sowie im sog. „Gebetbuch Ottos III.“ aus dem 10. Jh. (Pommersfelden, Graf von Schönbornsche Schlossbibliothek, Hs. 347, fol. 2^r). Vgl. dazu Schramm, Mütherich, 1962, Kat. Nr. 80 sowie Kat. Ausst. Nürnberg 1989, S. 443-46.

³⁰⁵ Vgl. dazu Bogyay („Deesis“) in LCI I, 1968, Sp. 498.

³⁰⁶ Vgl. dazu Schreiner 1983, S. 16.

³⁰⁷ Vgl. dazu LCI IV, Sp. 519 sowie Brenk 1966, S. 242.

³⁰⁸ Vgl. dazu Brenk 1966, S. 242.

³⁰⁹ Vgl. dazu Paeseler 1938, S. 333; — Spiekercötter 1939, S. 9; — Schreiner 1983, S.102.

³¹⁰ Hecht 1979, I, S. 155-168, II, Abb. 311-349; Brenk 1966, S. 241f. Weitere Beispiele für den „Fünfwunden-Typ“ finden sich bei Schreiner 1983, S. 60.

Die Verbindung der Darstellung des „Fünfwunden-Christus“ zusammen mit Maria und Johannes dem Täufer findet sich auf einem Blatt eines zerschnittenen Psalters in der Staatlichen Graphischen Sammlung in München, entstanden in der Zeit um 1170-85.³¹¹

Ebenso rein westlich geprägt ist die Verbildlichung des wesentlich größer dargestellten Weltenrichters³¹² sowie die motivische Variante des Aufnahme- und Abwehrgestus Christi mit einem erhobenen und einem gesenkten Arm.³¹³

Die auf dem unteren Teil der Tafel in Sankt Florian dargestellten Themen, die Scheidung der Seligen von den Verdammten, Paradies und Hölle, treten bereits in den frühen Werken der westlichen und östlichen Kunst auf,³¹⁴ jedoch sind sie durch unterschiedliche ikonographische Motive verbildlicht.³¹⁵

³¹¹ S.o. Anm. 303. Dargestellt sind der Weltenrichter auf dem Regenbogen, darunter zwei Auferstehende; die Fürbitter sind als Halbfiguren in den beiden unteren Ecken der Illustration gezeigt.

³¹² Vgl. dazu Paeseler 1938, S. 332.

³¹³ Schreiner nennt als erstes Werk, das dieses Motiv verbildlicht, das Westportal der Abteikirche in Sainte-Foy in Conques aus dem 2. V. des 12. Jahrhunderts (Schreiner 1983, S. 69); Abb. 114f. in Rupprecht 1984.

³¹⁴ Die Scheidung der Seligen von den Verdammten findet sich bereits auf der Wandmalerei in Müstair (vgl. dazu LCI IV, 1972, Sp. 519); - das Paradies, das entsprechend dem verlorenen irdischen Paradies als Baumlandschaft dargestellt wird, ist bereits auf byzantinischen Weltgerichtsbildern aus dem 11. Jahrhundert dargestellt (Beispiele dafür sind bei Schreiner 1983, S. 15-19 zu finden); - die Hölle, der Ort der Verdammten beim jüngsten Gericht, deren früheste Verbildlichung in der westlichen Kunst in Werken der karolingischen Buchmalerei erhalten ist (z. B. im Stuttgarter Psalter aus der Zeit um 820/30, Stuttgart, Landesbibliothek (vgl. dazu DeWald, 1930, fol.25^r, fol.10^v, fol.29^v), ist im Utrecht-Psalter, wie in Sankt Florian, als „feuriger Pfuhl“ gezeigt (hier jedoch nicht im Zusammenhang mit einer Weltgerichtsdarstellung). Vgl. dazu Schreiner 1983, S. 56 mit Anm. 15.

³¹⁵ Ebenso verhält es sich mit der ersten bekannten Weltgerichtsdarstellung auf einem Altarbild, der kreisförmigen, in Registern unterteilten Weltgerichtstafel, heute in der vaticanischen Pinakothek in Rom aus dem 2. Viertel des 13. Jahrhunderts (Abb. 271 in Paeseler 1938).

Als ein bekanntes spätmittelalterliches Beispiel eines Weltgerichtsaltares erscheint mir der Danziger Altar Hans Memlings, aus der Zeit zwischen 1467-73,³¹⁶ mit der Darstellung in Sankt Florian vergleichbar, hinsichtlich der Einteilung in zwei horizontale und drei vertikale Zonen und einzelner ikonographischer Elemente³¹⁷ bei wesentlich reicherer und detaillierterer Schilderung.

Eines der bekanntesten Altarbilder im deutschsprachigen Raum mit einer spätmittelalterlichen Weltgerichtsdarstellung stellt das Werk Stephan Lochners (um 1400-1450/51), aus der Zeit um 1435, heute im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, dar.³¹⁸ Neben der zu dieser Zeit traditionellen Komposition findet sich ein Motiv, das besonders ähnlich zu der Darstellung in Sankt Florian ausgebildet ist: nämlich der Zug der Seligen, der hier in ganz ähnlicher Weise, in immer kleiner werdenden Gestalten in Rückenansicht wiedergegeben wird,³¹⁹ womit der Eindruck von räumlicher Tiefe

³¹⁶ Der Altar Memlings, ehemals in der Marienkirche in Danzig, heute im Nationalmuseum in Danzig, steht in der Tradition des Weltgerichtsbildes von Rogier van der Weyden, im Hôtel Dieu in Beaune, aus der Zeit zwischen 1445-50, das großen Einfluss auf die Künstler jener Zeit ausübte (vgl. dazu Harbison 1976, S. 10-12). Abb.: [https://de.wikipedia.org/wiki/Das_J%C3%BCngste_Gericht_%28Hans_Memling%29#/media/Da-
tei:Das_J%C3%BCngste_Gericht_\(Memling\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Das_J%C3%BCngste_Gericht_%28Hans_Memling%29#/media/Da-
tei:Das_J%C3%BCngste_Gericht_(Memling).jpg) (Zugr.: 04.09.2023, 9:30 h).

³¹⁷ Vergleichbar sind die Darstellung der auf einem Regenbogen thronenden Gestalt Christi, flankiert von den Gestalten der Deesis (mit Johannes d. T.), die darunter gezeigten auferstehenden Toten und das Paradies auf dem linken Flügel. Die Seelenwägung auf der mittleren Tafel wie der auf dem rechten Flügel dargestellte Höllensturz kommen in Sankt Florian nicht zur Darstellung.

³¹⁸ Abb. Nr. 74 im Katalog Museum Köln, 1986 und https://de.wikipedia.org/wiki/Stephan_Lochner#/media/Datei:Stefan_Lochner_-_Last_Judgement_-_circa_1435.jpg (Zugr.: 04.09.2023, 10:00 h); Im Gerichtsbild Stephan Lochners bildet der Richter mit Maria und Johannes dem Täufer das Zentrum. Um ihn sind Engel mit Passionswerkzeugen gezeigt, darunter Nackte, Selige und Verdammte, die von Engeln, bzw. Teufeln in die Himmelsstadt, bzw. in die Hölle geführt werden. Ähnlich dargestellt sind des Weiteren die Kämpfe zwischen Engeln und Teufeln um die Seelen.

³¹⁹ Auf der Weltgerichtsdarstellung Stephan Lochners ist das Paradies als Himmelsstadt wiedergegeben, während es in Sankt Florian als Landschaft erscheint. Das nicht so häufig anzutreffende Motiv der in Rückenansicht wiedergegebenen immer kleiner werdenden

entsteht; des Weiteren treffen wir bei beiden Darstellungen auf die Szene im Vordergrund des Mittelbildes unten, in der ein Engel einem Auferstehenden aus dem Grab hilft und gleichzeitig ein als Mischwesen charakterisierter Teufel nach dieser Gestalt greift.

Unter den Weltgerichtsdarstellungen im unmittelbaren zeitlichen Umfeld des Sankt Florians-Altars erscheinen mir folgende Werke besonders vergleichbar: Dem Darstellungstyp des Weltenrichters von Sankt Florian entspricht eine Federzeichnung von Martin Schongauer (um 1450-1491) aus dem Jahr 1469.³²⁰ Besonders ähnlich ist die Arm- und Handhaltung und die Haarbildung: die Art wie sich einige Strähnen in die Stirn des Weltenrichters legen, die Positionierung der beiden Füße auf der Weltkugel sowie das Motiv der Gewanddrapierung zeigen gewisse Übereinstimmungen.

Unter den Altarbildern aus der Entstehungszeit des Sankt Florians-Altars, deren Schreinrückseiten das Weltgericht verbildlichen, ist neben der Weltgerichtsdarstellung auf der Rückseite des Nonnberger Hochaltars,³²¹ besonders der bereits genannte Flügelaltar in Gampern in Oberösterreich aus der Zeit zwischen 1497 und 1507³²² hervorzuheben, der sowohl in seiner

Köpfe im Zug der Seligen zeigt auch ein später Holzschnitt mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts von Hans Schüfelein aus der Zeit um 1511 (Abb. in Bartsch, Bd. XI, Nr. 123).

³²⁰ Federzeichnung, 26x18,5 cm „Weltrichter“, Paris, Musée du Louvre, R. 23 (vgl. Baum 1948, Abb. 117) und Abb.: <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Schongauer,+Martin%3A+Christus+als+Weltenrichter> (Zugr.: 04.09.2023).

³²¹ Die von Lengl festgestellten "stilistischen Zusammenhänge" zwischen Sankt Florian und Nonnberg (Lengl 1966, S.194f.) sind meines Erachtens nicht so deutlich, wie die Parallelen der Nonnberger Weltgerichtsdarstellung zu einem Holzschnitt Dürers (vgl. B.5 in Bartsch X, 1980): in Nonnberg wird im Gegensatz zu Sankt Florian eine Stifterfigur gezeigt; den Zug der Seligen, der von Wolken umgeben ist, begleitet ein Engel; die Hölle ist in Nonnberg im Unterschied zu Sankt Florian als Höllenrachen gezeigt, wie dies auf dem Dürer-Holzschnitt ebenso gegeben ist.

³²² S. o. Anm. 85; Danner, 1999, Kirche St. Leonhard. Abb. in: https://www.atterpe-dia.at/index.php?title=Datei:Pfarrkirche_Gampern_Altar_2.jpg; <https://www.dioezese->

Komposition als auch in der Wahl der ikonographischen Motive deutliche Parallelen zu Sankt Florian aufweist: Die Deesis mit dem auf dem Regenbogenmotiv thronenden „Fünfwunden-Christus“, dessen Füße auf einem Globus ruhen, flankiert von den auf Wolken knienden Gestalten Mariens und Johannes des Täufers, wie auch die beiden Posaune blasenden Engel³²³ in Wolken sind auf beiden Darstellungen gezeigt; desgleichen sind auf beiden Tafeln im unteren Bildbereich links der in Rückenansicht wiedergegebene Zug der Gerechten, der, wie in Sankt Florian, Männer mit Hosen zeigt und rechts die als Mischwesen verbildlichten Teufelsgestalten, die die Verdammten in einen feurigen Pfuhl zerrn, zu sehen.

Ungewöhnlich ist die Darstellung zweier Füße, die – nur bis zu den Knöcheln sichtbar – aus dem Höllenpfuhl³²⁴ herausragen und sowohl in Sankt Florian als auch in Gampern verbildlicht wurden.

Nachdem sich bei der Untersuchung der Passionsszenen auf den Flügelaußenseiten des Sankt Florians-Altars ikonographische und motivische Parallelen zu Werken der beiden Frueauf ergaben, läge ein Vergleich zu einer Weltgerichtsdarstellung dieser beiden Künstler nahe; dieser kann jedoch aus Ermangelung eines solchen Werks nicht erfolgen. Vermutlich existierte ein Weltgerichtsbild auf dem ehemals in Salzburg aufgestellten Altar des älteren Frueauf,³²⁵ der nur in Fragmenten überliefert ist, durch den sich

linz.at/img/14/82/7e091e907d15d0009438/-2008-0830_0519_Gampern-Pfarrkirche_002_.JPG / und <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/2020/10/28/nebelschwaden/> (Zugr. 18.09.2023; 09:44 h).

³²³ In Gampern werden die Posaune blasenden Engel nicht, wie in Sankt Florian, als Halbfiguren dargestellt.

³²⁴ Vgl. zu dem Thema „Höllenschwaden“ auch Anm. 294 der vorl. Arbeit.

³²⁵ Zimmermann (heute Höhle) vermutet, dass die Flügel des älteren Frueauf, die sich heute in der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien befinden, zu einem ehemaligen Flügelaltar von riesigem Ausmaß (Flügel: 209x134 cm) gehörten, dessen Aufstellungsort

möglicherweise sowohl der Meister des Sankt Florians-Altars als auch der Meister des Altars in Gampern inspirieren ließen:

Die oben genannten Vergleiche zeigen deutlich, dass die Weltgerichtsdarstellung des Sankt Florians-Altars innerhalb der ikonographischen Tradition seiner Zeit steht, wobei besonders Parallelen zu Darstellungen aus dem Salzburger Raum zu verzeichnen sind.

beim damals noch existierenden Lettner der Kirche des Stifts St. Peter in Salzburg (ehemaliger Kreuzaltar) war. Dieser Altar habe zusammen mit dem Flügelaltar Michael Pachrs in der Franziskanerkirche, Salzburg großen Einfluss auf die Künstler jener Zeit ausgeübt. Vgl. Zimmermann 1975, S. 45-70. Auch Höhle hält es für wahrscheinlich, dass sich auf der Schreintrückseite des Altars von Frueauf eine Weltgerichtsdarstellung befand (Hinweis Dr. Höhle, ehem. Zimmermann, Wien).

IV. Zusammenfassung

Der Sankt Florians-Altar in der Wallfahrtskirche Sankt Florian im Chiemgau steht bezüglich seines Aufbaus und ikonographischen Programms in der Tradition seiner Entstehungszeit.

Das ikonographische Programm ist auf die Bedürfnisse der Pilger ausgerichtet, indem im Schrein, dem Zentrum des Altars, die drei Titelheiligen des Altars Anna selbdritt, Florian und Wolfgang präsentiert werden, die – entsprechend ihren Schutzfunktionen – von den Gläubigen um Hilfe und Fürsprache angerufen werden. Anna selbdritt steht, gemäß ihrem hohen Rang innerhalb der Heilighierarchie als Mutter Mariens, im Zentrum des Schreins auf erhöhter Stelle. Florian der Hauptpatron des Altars, ist zu ihrer Rechten, Wolfgang zu ihrer Linken platziert.

In der Entstehungszeit des Sankt Florians-Altars zählten diese drei Heiligen zu den am meisten verehrten und am häufigsten dargestellten im süddeutschen Raum.

Von großer Bedeutung für die Wahl der Patrone waren sicher die beiden nahegelegenen Wallfahrtskirchen Sankt Florian bei Linz sowie Sankt Wolfgang am Abersee (heute Wolfgangsee), die sich eines großen Zustroms von Pilgern erfreuten, an dem sicher auch die Sankt Florians-Kirche teilhaben wollte.

Die heilige Anna wurde von den Augustinerchorherren besonders verehrt, eine Tatsache, die als weiteres Kriterium für ihre prominente Position innerhalb des Altars zu werten ist.

Den drei Heiligen ist gemein, dass sie besonders an Orten mit Heilquellen verehrt werden, wie dies in Sankt Florian gegeben ist.

Alle drei Schnitzfiguren entsprechen in ihrer Darstellungsweise und in ihren beigegebenen Attributen dem traditionellen Typ ihrer Entstehungszeit.

Ikonographische Entsprechungen für die Schnitzfiguren ließen sich insbesondere im Salzburger und Tiroler Raum finden; ein Ergebnis, das die bereits durch Bomhard und Lengl festgestellten stilistischen Beziehungen zu dieser Kunstlandschaft bestätigt.

Das Martyrium des Hauptpatrons Florian bildet das Thema der Reliefs der Flügelinnenseiten. Hier wird den Gläubigen vor Augen geführt, wie Florian standhaft an seinem Glauben festhält und furchtlos als Märtyrer die Nachfolge Christi antritt.

Szenen, die das Martyrium des heiligen Florian zum Thema haben, finden sich nur selten in der bildenden Kunst. Für den ikonographischen Vergleich standen allein Werke aus dem Bereich der Malerei zur Verfügung. Anhand dieser Gemälde lässt sich schließen, dass die Wahl der Szenen und die Ikonographie in Sankt Florian der Darstellungstradition ihrer Zeit entsprechen.

Der gemalte Passionszyklus Christi auf den Flügelaußenseiten führt dem Gläubigen das Erlösungswerk Christi vor Augen.

Auffällig ist, dass der Künstler aus Sankt Florian die Anzahl der dargestellten Personen in allen vier Szenen auf wenige reduzierte, ein Merkmal, das als individuelle Variante des Künstlers zu deuten ist.

Neben den für die Künstler jener Zeit üblichen Vorlagen aus der Druckgraphik fällt in ikonographischer und motivischer Hinsicht eine deutliche Beziehung zu Frueauf dem Älteren wie auch zu Frueauf dem Jüngeren auf, deren Werke sich besonders im Salzburger Raum für die Künstler jener Zeit prägend ausgewirkt haben.

Die Weltgerichtsdarstellung auf der Schreinrückseite schildert die Scheidung der Gerechten von den Ungerechten, wobei die Darstellung der beiden Fürbitter Maria und Johannes der Täufer dem Wunsch des Gläubigen nach Fürsprache durch diese beiden Heiligen beim Jüngsten Gericht entspricht.

Ein ikonographischer Vergleich zu einer Darstellung des gleichen Themas der beiden Früeauf war aus Ermangelung eines solchen Werkes nicht möglich, jedoch ließen sich auch hier ikonographische und motivische Parallelen zu Werken aus der Salzburger Umgebung finden. Besonders hervorzuheben ist der Flügelaltar in Gampern in Oberösterreich, entstanden in der Zeit zwischen 1497 und 1507, der sowohl in seiner Komposition als auch in der Wahl der ikonographischen Motive deutliche Parallelen zu der Weltgerichtsdarstellung des Sankt Florians-Altars aufweist.

V. Literaturverzeichnis

Das Literaturverzeichnis enthält auch Titel, die als Einführung, bzw. als Weiterführung gelesen wurden, im Text jedoch nicht erwähnt sind.

Acta Sanctorum Maii, coll., dig., illustrata. A. Godefrido Henschenio et Daniele Pape Bronchio e Societate Jesu, Tomus I que Priores IV dies & Vita S. Pii V. continentur, Editio Novissima curante Joanne Carnandet Parisiis & Romae, Apud Victorem Palme, 1866.

Acta Sanctorum Nov., Tomus II, Brüssel 1894, S. 527-597.

Acta Sanctorum Julii, Tomus VI, Paris, Rom 1868, S. 233-297.

Arndt, Johannes, Deutsche Bildschnitzer und Maler um 1500, Leipzig 1941.

Assmann, Dietmar, Heiliger Florian bitte für uns, Heilige und Selige in Österreich und Südtirol, Innsbruck, Wien, München 1977.

Aurenhammer, Hans, Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Wien 1959-1967.

Bächtold-Stäubli, Hanns (Hrsg.), Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, hrsg. unter besonderer Mitwirkung von E. Hoffmann-Krayer, 10 Bde., Berlin, Leipzig 1927-1942.

Baldass, Ludwig von, Conrad Laib und die beiden Rueland Frueauf, Wien 1946.

Balogh, Yolande, Statues gothiques allemandes, in: Bulletin du Musée Honrois des Beaux-Arts 29, 1966, S.25-68.

Barasch, Moshe, *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York 1976.

Bartsch = *The Illustrated Bartsch*, Walter L. Strauss (General Ed.), Bde. VIII-XI, New York 1980, 1981.

Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Hrsg. v. Wilhelm Rave, bearb. v. P. Michels, Bd. 45, Münster/Westf. 1952, S. 224-25 („Kreis Brilon“).

Bauerreiß, Romuald, *Kirchengeschichte Bayerns*, Bd. V, Das XV. Jahrhundert, St. Ottilien 1955.

Baum, Elfriede, *Katalog des Museums Mittelalterlicher Österreichischer Kunst*, Wien 1971.

Baum, Julius, *Martin Schongauer*, Wien 1948.

Bautz, Friedrich Wilhelm, *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. 2, Hamm 1976, Sp.64.

Bavaria Sancta, Georg Schwaiger (Hrsg.), Bd. II und III, Regensburg 1970 und 1973.

Baxendall, Michael, *Die Kunst der Bildschnitzer: Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen*, [aus dem Englischen übertragen von Brigitte Sauerländer, München 1984], *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven 1980.

Baxendall, Michael (Ed.), *South German Sculpture 1480-1530*, in: *Museum Monograph no. 26 Victoria and Albert Museum*, London 1974.

Beck, Herbert, *Bemerkungen zur Salzburger Skulptur der Spätgotik*, in: *Alte und moderne Kunst* 22, Heft 150, 1977, S. 15-18.

Behling, Lottlisa, Gestalt und Geschichte des Maßwerks, in: Die Gestalt, Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 16, Halle/Saale 1944.

Beissel, Stephan, Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland im Mittelalter, Reprint der Ausgabe von 1892, Darmstadt 1976.

Beissel, Stephan, Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert, Repr. der Hrsg., Freiburg 1910, 1970.

Benesch, Otto, Auer, E. M., Die Historia Friderici et Maximiliani, Berlin 1957.

Benesch, Otto, Die Tafelmalerei des 1. Drittels des 16. Jahrhunderts in Österreich (Die bildende Kunst in Österreich, hrsg. v. Ginhard, Karl), Baden bei Wien 1938, S.137-148.

Benesch, Otto, Österreichische Handzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts, Freiburg 1936.

Benesch, Otto, Buchner, Ernst, Jörg Breu (Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Bd. II), Augsburg 1928.

Benkö, Marlene, Ungefaßte Schnitzaltäre der Spätgotik in Süddeutschland, Dissertation München 1969.

Berger, Franz, Altbairische Frührenaissanceplastik in Oberösterreich, in: Archiv für die Geschichte der Diözese Linz 5, 1908, S. 127-135.

Berliner, Rudolf, Der Logos am Kreuz, in: Das Münster 11, 1958, S. 177-180.

Berliner, Rudolf, A Palestinian Reliquary Cross of about 590 (Museum Notes, Museum of Art, Rhode Island School of Design, Vol. 9, p. 3), Providence 1952.

Beutler, Christian, Der Gott am Kreuz, Zur Entstehung der Kreuzigungsdarstellung, Hamburg 1986.

Bialostocki, Jan, Walicki, Michal (Bearb.), Europäische Malerei in polnischen Sammlungen, Warschau 1957.

Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis, Socii Bollandiani (Hrsg.), Brüssel 1898-1901.

Bibliotheca Sanctorum, Istituto Giovanni XXIII. nella Pontificia Università Laterense, Bd. 4, Rom 1964.

Bier, Justus, An Anna Selbdritt by Tilman Riemenschneider, in: The Journal of the Walters Art Gallery, Baltimore 7/8, 1944/45, S. 11-37.

Boeckler, Albert, Die Regensburg-Prüfeninge Buchmalerei des XII. und XIII. Jahrhunderts, Bd. 8, Miniaturen aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, Hrsg. v. Georg Leidinger, München 1924.

Böhling, Luise, Die spätgotische Plastik im Württembergischen Neckargebiet (Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte, hrsg. v. K. Watzinger und G. Weise, Bd. X), Reutlingen 1932.

Bogyay, Thomas von, L'adoption de la Déesis dans l'art en Europe centrale et occidentale, Braga 1971.

Bomhard, Peter von, Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Landkreises Rosenheim, Bd. II. /3: Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirks Prien, Herrenchiemsee und der Nordosten des Landkreises, Rosenheim 1964.

Bomhard, Peter von, Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Landkreises Rosenheim, Bd. II, 2. Teil: Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirks Prien, Prien 1957.

Braun, Joseph, Die liturgische Gewandung im Occident und Orient, Darmstadt 1964.

Braun, Joseph, Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, Stuttgart 1943¹.

Braun, Joseph, Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, 2 Bde., München 1924.

Braun-Reichenbacher, Margot, Das Ast- und Laubwerk, Nürnberg 1966.

Braunfels, Wolfgang, Nimbus und Goldgrund, in: Das Münster 3, 1950, S. 321-334.

Brenk, Beat, Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends, Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes (Wiener Byzantinische Studien, hrsg. v. Herbert Hunger 3), Wien 1966.

Brenk, Beat, Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung, in: Byzantinische Zeitschrift 57, 1964, S. 106-126.

Buchner, Ernst, Zur spätgotischen Malerei Regensburgs und Salzburgs (Berichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Heft 6), München 1959.

Buchner, Ernst (Hrsg.), Feuchtmayr, Karl (Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 2: Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance), Augsburg 1928.

Burckhardt, Jacob, Das Altarbild, in: Jacob Burckhardt, Gesamtausgabe (Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien, hrsg. v. H. Wölfflin, Bd. 12), 1930, S. 1-139.

Charland, Paul, Madame Sainte Anne et son culte au Moyen Age, 2 Bde., Paris 1911.

Claaßens, Heinz, Die Rochuskapelle bei Bingen, München, Zürich 1959.

Danner, Markus, Der Flügelaltar zu Gampern, Dipl.-Arbeit Salzburg 1999.

Dehio/Gall = Dehio, Georg, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Oberbayern, neu bearbeitet von Ernst Gall, München, Berlin 1952.

Deichmann, Friedrich Wilhelm, Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna, Baden-Baden 1958.

DeWald, Ernest T., The Stuttgart Psalter, Biblia Folio 23, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart, Princeton 1930.

Diepolder, Gertrud, Bayerischer Geschichtsatlas, hrsg. von Max Spindler, Erlangen, Regensburg 1969.

Ebner, Adalbert, Die älteste bekannte Darstellung des Hl. Wolfgang, in: Der Heilige Wolfgang, Bischof von Regensburg, historische Festschrift zum 900jährigen Gedächtnisse seines Todes, hrsg. v. J. B. Mehler, Regensburg, New York, Cincinnati 1894, S. 116-118.

Egg, Erich, Gotik in Tirol, Die Flügelaltäre, Innsbruck 1985.

Eisenhofer, Ludwig, Handbuch der katholischen Liturgik, 2 Bde., Freiburg i. Br. 1912, Nachdruck 1941.

Fandrey, Carla, Das Leiden Christi im Andachtsbild, Zur Entwicklung der wichtigsten Bildtypen, in: Meurer, Heribert, Westhoff, Hans (Hrsg.), Christus im Leiden, Kruzifixe, Passionsdarstellungen aus 800 Jahren, Katalog zur Ausstellung im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart 1985-1986, 2. Auflage, Ulm-Stuttgart 1986, S. 33-46.

Feuchtmüller, Rupert, Der Schnitzaltar in Mauer bei Melk, St. Pölten 1975.

Feuchtmüller, Rupert, Kunst in Österreich, 2 Bde., Wien 1972.

Feulner, Adolf, Müller, Theodor, Deutsche Kunstgeschichte, Bd. II Geschichte der deutschen Plastik, Die deutsche Plastik des 16. Jahrhunderts, München 1953.

Feulner, Adolf, Die deutsche Plastik des 16. Jahrhunderts, München 1926.

Fischel, Lilli, Nicolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik, München 1944.

Fischer, Otto, Die altdeutsche Malerei in Salzburg (Hirsemanns Kunstgeschichtliche Monographien XII), Leipzig 1908.

Freeden, Max, H., von, Eine hl. Anna selbdritt der Riemenschneider-Schule, in: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst 6, 1954, S. 157-160.

Friedel, Helmut, St. Florian, Schutzpatron in Feuersgefahr, hrsg. von der Bayer. Versicherungskammer München, München 1977.

Friedländer, Max. J., Die altniederländische Malerei, Dierick Bouts und Joos van Gent, Berlin 1925.

Friedländer, Max J., Albrecht Dürer, Der Kupferstecher und Holzschnittzeichner, Berlin 1919.

Gatz, Erwin (Hrsg.), Sankt Anna in Düren, Mönchengladbach 1972.

Geisberg, Max, The German Single-Leaf Woodcut: 1500-1550, Walter L. Strauss (Ed.), New York 1974².

Gerstenberg, Kurt, Tilman Riemenschneider, München 1955⁴.

Gibson, Walter S., Imitatio Christi: The Passion Scenes of Hieronymus Bosch, in: Simiolus, Netherlands quarterly for the History of Art 6, 1972/73, S. 83-93.

Gillen, Otto, Ikonographische Studien zum Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg, Berlin 1931.

Gohr, Siegfried, Anna selbdritt, in: Die Gottesmutter, Marienbild in Rheinland und Westfalen, 2 Bde., Bd. 1, S. 243-254, Recklinghausen 1974.

Goldschmidt, Adolf, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts, bearb. v. Adolf Goldschmidt und Kurt Weitzmann, 2 Bde., Berlin 1930 und 1934.

Goldschmidt, Adolf, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII.-XI. Jahrhundert, Bd. I, bearb. v. Adolf Goldschmidt unter Mitwirkung v. P. G. Hübner und O. Homburger, Berlin 1914.

Green, Joel B., The Death of Jesus: Tradition and Interpretation in the Passion Narrative, Tübingen 1988.

Grillmeier, Alois, Der Logos am Kreuz, München 1956.

Grimme, Ernst Günther, Eine niederrheinische Anna selbdritt-Gruppe der Zeit um 1490, in: Aachener Kunstblätter 52, 1984, S. 6-8.

Grimme, Ernst Günther, Neuerwerbungen für das Suermondt-Ludwig-Museum, in: Aachener Kunstblätter 47, 1976-77, S. 7-12.

Grimme, Ernst Günther, Der Aachener Domschatz, Aachener Kunstblätter, Bd. 42, 1972.

Guby, Rudolf, Der gotische Flügelaltar zu Gampern, in: Die ostbairischen Grenzmarken 19, 1930.

Harbison, Craig, The Last Judgement in Sixteenth Century Northern Europe: A Study of Relation Between Art and Reformation, New York 1976.

Haussherr, Reiner, Michelangelos Kruzifixus für Vittoria Colonna, Bemerkungen zur Ikonographie und theologischen Deutung, Opladen 1971.

Haussherr, Reiner, Der tote Christus am Kreuz, Zur Ikonographie des Geroekreuzes, Dissertation, Berlin-Neukölln 1963.

Hecht, Josef, Hecht, Konrad, Die frühmittelalterliche Wandmalerei des Bodenseegebietes, 2 Bde., Sigmaringen 1979.

Held, Julius, S., The Bearing of the Cross, Hitherto Attributed to Juan Flan-des, in: The Art Quarterly 28, 1-2, 1965, S. 31-39.

Hennecke, Edgar (Hrsg.), Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung mit Einleitung, Tübingen und Leipzig 1904.

Höhle-Zimmermann (heute Höhle), Eva-Maria, Ein Kanonblatt Rueland Frueaufs d. J. im Passauer Domschatz, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, N.F. Vol. 33, No. 1, 1980, S. 127-135.

Hoffmann, Richard, Bayerische Altarbaukunst, München 1923.

Hoffmann, Richard, Der Altarbau im Erzbistum München und Freising in seiner stilistischen Entwicklung von dem Ende des 15. Jahrhunderts bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts, München 1905 (Classic Reprint 2018).

Holzer, Friedrich Wolfgang, St. Wolfgang, „ein Heiliger der Spätgotik“, Dissertation, Freiburg i. Br. 1933.

Holzer, Friedrich Wolfgang, Die Symbole des heiligen Wolfgang, in: Jahresbericht des Vereins zur Erforschung der Regensburger Diözesangeschichte 7, 1932, S. 5-17.

Holzer, Slg. = Holzer, Friedrich Wolfgang, 9 Alben mit Darstellungen des heiligen Wolfgang aus allen Teilen Mitteleuropas, gesammelt von F. W. Holzer, Bischöfliches Zentralarchiv, Regensburg o. J.

Hütt, Wolfgang, Albrecht Dürer, 1471-1528, Das gesamte graphische Werk, 2 Bde., München 1970.

Hughes, Robert, Heaven and Hell in Western Art, London 1968.

Jacobus a Voragine, Legenda aurea, Vulgo Historia Lombardica Dicta, Rec. Th. Graesse, Repr. Phot. ed. 1890, Osnabrück 1965.

Kataloge

Ausstellungskataloge:

Deutsche Kunst der Dürerzeit, 18.9.1971-16.1.1972, Albertinum Dresden, *Dresden 1971*.

Gotik in Österreich, Krems a. d. Donau, 19. Mai - 15. Okt. 1967, Minoritenkirche Krems-Stein, *Krems a. d. Donau 1967*.

Die Kunst der Donauschule 1490-1540, 14.5.-17.10.1965, Stift St. Florian und Schloßmuseum Linz, bearb. v. Götz Fehr, Rupert Feuchtmüller, Hermann Fillitz, *Linz 1965*.

Der hl. Wolfgang in Geschichte, Kunst und Kultur, 27.5.-3.10.1976, St. Wolfgang im Salzkammergut, ehem. Priorat des Klosters Mondsee, *Linz 1976*.

Bayern — Kunst und Kultur, München, 9.6.-15.10.1972, Stadtmuseum München, *München 1972*.

Die Grafen von Schönborn, Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene, 18.2.-23.4.1989, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, *Nürnberg 1989*.

Passavia sacra, Alte Kunst und Frömmigkeit in Passau, 19.4.-14.9.1975, Passauer Studienkirche, *Passau 1975*.

St. Wolfgang, 1000 Jahre Bischof von Regensburg, Darstellung und Verehrung, 21.10.-19.11.1972, Kapitelhaus Regensburg, veranstaltet vom Bischöflichen Zentralarchiv Regensburg, *Regensburg 1972*.

Regensburger Buchmalerei von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters, 16.5.-9.8.1987, Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Museen der Stadt Regensburg, *München 1987*.

Christus im Leiden, Kruzifixe, Passionsdarstellungen aus 800 Jahren, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart 1985, hrsg. v. Heribert Meurer, *Ulm, Stuttgart 1985*.

Spätgotik in Tirol, Malerei und Plastik von 1450-1530, Oberes Belvedere in Wien, 13. Juni bis 16. Sept. 1973, *Wien 1973*.

Museumskataloge:

Bayerisches Nationalmuseum München, Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums, I. Abt., Die Bildwerke in Holz und Stein vom 12. Jahrhundert bis 1450, von Philipp Maria Halm und Georg Lill, *Augsburg 1924*.

Gemäldegalerie Berlin, Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz, Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.-18. Jahrhunderts, *Berlin 1975*.

Diözesanmuseum Freising, Christliche Kunst aus Salzburg, Bayern und Tirol, 12. bis 18. Jahrhundert, *Freising 1984*.

Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum [seit 2009 Universalmuseum Joanneum], Mittelalterliche Kunst, Tafelwerke – Schreinaltäre - Skulpturen, bearb. v. Gottfried Biedermann, *Graz 1982*.

Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Von Stephan Lochner bis Paul Cézanne, 120 Meisterwerke der Gemäldesammlung, *Köln 1986*.

Mittelalterliche Bildwerke im Oberösterreichischen Landesmuseum Linz,
Linz 1958.

South German Sculpture 1480-1530, Victoria and Albert Museum, London,
by Michael Baxendall, *London 1974.*

Alte Pinakothek München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen Mün-
chen, *München 1983.*

Diözesanmuseum Freising, Geschenke, Leihgaben, Erwerbungen, 1979-
1982, *München, Zürich 1982.*

Bayerisches Nationalmuseum München, Die Bildwerke in Holz, Ton und
Stein, Von der Mitte des 15. bis gegen Mitte des 16. Jahrhunderts, Kataloge
des Bayerischen Nationalmuseums München, 13, 2, Red. Theodor Müller,
München 1959.

Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart, Die mittelalterlichen Skulp-
turen, I: Stein- und Holzskulpturen, 800-1400, bearb. v. Heribert Meurer,
Stuttgart 1989.

Museum Mittelalterlicher Österreichischer Kunst, Wien, von Elfriede
Baum, *Wien, München 1971.*

Kdm. = Kunstdenkmale des Königreichs Bayern, Hrsg. Bayerisches Landes-
amt für Denkmalpflege, Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirks
Oberbayern, V. Theil, München 1902.

Kleinschmidt, Beda, Die Heilige Anna, Ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum (Forschungen zur Volkskunde, hrsg. von G. Schreiber, Heft 1-3), Düsseldorf 1930.

Kleinschmidt, Beda, Die Blütezeit des Annenkultes, in: Theologie und Glaube, Zeitschrift für den katholischen Klerus, 19, Paderborn 1927, S. 488-512.

Knappe, Karl-Adolf, Dürer, Das graphische Werk, Wien, München 1964.

Koch, Robert A., Saint Anne with her Daughter and Grandson, Notes on a late Gothic Sculpture in the Art Museum, in: Record of the Art Museum, Princeton University 29, 1970, S. 8-15.

Koch, Robert A., Martin Schongauers „Christ Bearing the Cross“, in: Record of the Art Museum, Princeton University 14, 1955, S. 22-30.

Kühnel, Harry, Abbild und Sinnbild in der Malerei des Spätmittelalters, in: Europäische Sachkultur des Mittelalters, Veröffentlichung des Instituts für Mittelalterliche Realienkunde Österreichs, Bd. 4, Wien 1980, S. 83-100.

Künstle, Karl, Ikonographie der Christlichen Kunst I: Prinzipienlehre — Hilfsmotive — Offenbarungstatsachen, Freiburg i. Br. 1928.

Künstle, Karl, Ikonographie der Christlichen Kunst II: Ikonographie der Heiligen, Freiburg i. Br. 1926.

Kunsttopographie, Österreichische, hrsg. vom Bundesdenkmalamt, Bd. XLVIII, Die Kunstsammlungen des Augustinerchorherrenstiftes St. Florian, Wien 1988.

La Potterie, Ignace de, Die Passion nach Johannes: Der Text und sein Geist, Einsiedeln, Trier 1987.

LCI = Lexikon der Christlichen Ikonographie, hrsg. von E. Kirschbaum in Zus. Arb. mit G. Bandmann (W. Braunfels), 8 Bde. 1968-1976.

Lecoy de la Marche, Albert, Ludolphe le Chartreux, Vie de Jésus Christ Composé au XVe Siècle, d'après Ludolphe le Chartreux, trans. Paris 1869.

Lengl, Georg, Der Altar von St. Florian im Chiemgau, Zur Problematik seiner Datierung und Lokalisierung, in: Das bayerische Inn-Oberland 34, 1966, S. 185-207.

Liebmann, Michael, J., Die deutsche Plastik, 1350-1550 [übers. aus dem russ. von Hans Störel], Gütersloh 1984, Lizenzausgabe Leipzig 1982.

Lipp, Franz, Das Beil des hl. Wolfgang, in: Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereins 117, 1972, S. 159-180.

Lohse, Eduard, Die Geschichte des Leidens und Sterbens Jesu Christi, Gütersloh 1964.

LThK = Lexikon für Theologie und Kirche, begr. von Michael Buchberger, hrsg. von Josef Höfer und Karl Rahner, 8 Bde., Freiburg i. Br. 1986 (1963).

Lucchesi-Palli, Elisabeth, Rezension, Paul Thoby, Le Crucifix des Origines au Concile de Trente, in: Zeitschrift für Katholische Theologie 84, 1962, S. 359-368.

Lüthgen, Eugen, Entwicklungsmomente der spätgotischen Holzplastik in Oberbayern, in: Zeitschrift für christliche Kunst 22, 1909, Sp.39-48.

Lüthgen, Eugen, Die Holzplastik der Spätgotik im Gebiete zwischen Inn und Salzach, Eine entwicklungsgeschichtliche Studie, Dissertation München 1907.

Lutz, Jules, Perdrizet, Paul (Hrsg.), Speculum Humanae Salvationis, 2 Bde., Mülhausen 1907-09.

Mai, Paul, Der heilige Emmeram, der heilige Erhard und der heilige Wolfgang, die Patrone des Bistums Regensburg, in: Bistumspatrone in Deutschland, Festschrift für Jakob Torsy 1983, hrsg. von August Leidl, München, Zürich 1984, S. 158-166.

Marrow, James H., Passion Iconography in Northern European Art of the late Middle Ages and Early Renaissance (Book Review), in: Art Bulletin 64, 1982, S. 510-513.

Mayer, Anton, fortgesetzt von G. Westermayer, Statistische Beschreibung des Erzbistums München-Freising, Aus amtlichen Quellen von Anton Mayer, Bd. III, Regensburg 1884.

Mayr, Georg, Chronik von Frasdorf und Umgebung, Masch. Mskr., Wessen bei Frasdorf 1921.

Mehler, Johannes Baptist (Hrsg.), Der heilige Wolfgang, Bischof von Regensburg, Historische Festschrift zum 900jährigen Gedächtnisse seines Todes, Jubiläumsschrift (994-1894), Regensburg 1894.

MGH SS = Monumenta Germaniae historica, Scriptorum, Tomus IV, G. H. Pertz (Ed.), Hannover 1841.

Michels, P. Thomas, Die Dornenkrönung als Triumph Christi, in: Festschrift W. Sas-Zaloziecky zum 60. Geburtstag, Graz 1956, S. 119-124.

Millet, Gabriel, Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile, aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, Paris (1916¹) 1960².

Milosevic, Desanka, Das Jüngste Gericht, Recklinghausen 1963.

Möckershoff-Goy, B., St. Wolfgang „ein allgemeiner Nothelfer“, s. Katalog Ausstellung Regensburg 1972, S. 21-32.

Müller, P. Iso, Beiträge zum byzantinischen Einfluß der früh- und hochmittelalterlichen Kunst Rätiens, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 24, 1965/66, S. 137-162.

Müller, Theodor, Gotische Skulpturen in Tirol, Bozen, Innsbruck, Wien 1976.

Musper, Heinrich Theodor, Gotische Malerei nördlich der Alpen, Köln 1961.

Neue Jerusalem Bibel, Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalem Bibel, hrsg. v. Alfons Deissler, Neubearb. u. erw. Ausgabe, Freiburg, Basel, Wien 1985⁴.

Neumann, Helga, Untersuchungen zur Kreuzigung Christi, Habil.-Schrift, Halle-Wittenberg 1968.

Neumüller, Willibrord, Der heilige Florian und seine „Passio“, in: Mitteilungen des Oberösterreichischen Landesarchivs 10, 1971, S. 1-35.

Neuwirth, Wilhelm, E. Marckgott, F. Reisinger, Der heilige Florian, Linz, Wien 1985.

Nilgen, Ursula, Der Codex Douce 292 der Bodleian Library zu Oxford, Ein ottonisches Evangeliar, Dissertation Bonn 1966, Bonn 1967.

Paatz, Walter, Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen N. F. 8), Heidelberg 1963.

Paatz, Walter, Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert, Heidelberg 1956.

Pächt, Otto, Zur deutschen Bildauffassung der Spätgotik und Renaissance (Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, hrsg. von Jörg Oberhaidacher, A. Rosenauer und G. Schikola), München 1977, S. 107-120.

Pächt, Otto, Österreichische Tafelmalerei der Gotik, Augsburg, Wien 1929.

Paeseler, Wilhelm, Die Römische Weltgerichtstafel im Vatikan (ihre Stellung in der Geschichte des Weltgerichtsbildes und in der römischen Malerei des 13. Jahrhunderts), in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, Rom, 2, 1938, S. 311-394.

Paulus, Herbert, Die ikonographischen Besonderheiten in der spätmittelalterlichen Passionsdarstellung Frankens, Würzburg 1952.

Pickering, Frederick, Das gotische Christusbild, Zu den Quellen mittelalterlicher Passionsdarstellungen, in: Dichtung und Volkstum, N.F. des Euphorien, Zeitschrift für Literaturgeschichte, Bd. 47, Heidelberg 1953, S.16-37.

Pinder, Wilhelm, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance (Handbuch der Kunstwissenschaft, hrsg. von A. E. Brinckmann Bd. X, 1. Teil), Wildpark-Potsdam 1924.

Popp, Marianne, Sankt Wolfgang, Bischof von Regensburg, Zur Jahrtausendfeier seines Regierungsantritts, in: Verhandlungen des historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg 112, 1972, S. 19-30.

Purwein, Susanne, Zum Hochaltar der Pfarrkirche Sankt Wolfgang Kefermarkt, in: Pantheon, Internationale Jahresschrift für Kunst 46, 1988, S. 196f.

RAC = Reallexikon für Antike und Christentum, begr. v. Joseph Dölger, Theodor Klauser et al., Bde. I-XIV, Stuttgart 1950-1988.

Rahner, Hugo, Patristisch ikonographische Probleme der Darstellung des Gekreuzigten, in: Scholastik, Vierteljahresschrift für Theologie und Philosophie 32, 1957, 410-416.

Ramisch, Hans K., Zur Entwicklung des gotischen Flügelaltars, in: Katalog: Gotik in Österreich, Ausstellung Krems a. d. Donau 1967, S. 88-96.

Ramisch, Hans K., Zur Salzburger Holzplastik im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 104, 1964, S. 1-87.

Rapp, Albert, Studien über den Zusammenhang des geistlichen Theaters mit der bildenden Kunst im ausgehenden Mittelalter, Dissertation München 1936.

Rasmo, Nicolò, Michael Pacher, München 1969.

RbK = Reallexikon zur byzantinischen Kunst, hrsg. v. Klaus Wessel unter Mitwirkung von Marcell Restle, Bd. 1ff., Stuttgart 1966ff.

RDK = Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bde. I und II, hrsg. von Otto Schmitt, München, Stuttgart 1937, 1948.

RDK = Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bde. III und IV, beg. von Otto Schmitt, hrsg. von Ernst Gall und L. Heydenreich, 1954, 1958.

- Reáu, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Bde. I-III, Paris 1955-1958.
- Recht, Roland, *Motive, Typen, Zeichnung, Das Vorbild in der Plastik des Spätmittelalters*, in: *Skulptur des Mittelalters, Funktion und Gestalt*, hrsg. von Friedrich Möbius und Ernst Schubert, Weimar 1987, S. 354-384.
- Reinle, Adolf, *Die Ausstattung deutscher Kirchen im Mittelalter*, Darmstadt 1988.
- Roitinger, Anna, *Die Verehrung des heiligen Florian im heutigen Österreich während des Mittelalters*, Dissertation Wien 1950.
- Ruhmer, Eberhard, *Albrecht Altdorfer*, München 1965.
- Rupprecht, Bernhard, *Romanische Skulptur in Frankreich, Aufnahmen von Max und Albert Hirmer*, München 1984² (1975).
- Sauer, Josef, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Freiburg i. Br. 1924¹, 1964².
- Sauer, Josef, *Die spätmittelalterlichen Kreuzigungsdarstellungen*, in: *Ehrengabe deutscher Wissenschaft*, hrsg. von Franz Fessler, Freiburg i. Br. 1920, S. 337-366.
- Sauser, Ekkart, *Der Hallstätter Marienaltar von Meister Astl*, Hallstatt 1956.
- Schädler, Alfred, *Studien zu Nicolaus Gerhaert von Leiden, Die Nördlinger Hochaltarfiguren und die Dangolsheimer Muttergottes in Berlin*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 16, 1974, S. 46-82.
- Schädler, Alfred, *Deutsche Plastik der Spätgotik*, Königsstein 1962.
- Schaumkell, Ernst, *Der Kultus der heiligen Anna am Ausgange des Mittelalters*, Dissertation, Gießen 1893.

Scheffler, Gisela, Hans Klocker, Beobachtungen zum Schnitzaltar der Pacherzeit in Südtirol, Innsbruck 1967.

Schematismus der Geistlichkeit des Erzbistums Salzburg, Salzburg 1876.

Schiller, Gertraud, Ikonographie der Christlichen Kunst, Bde. 1-4, 2, Gütersloh 1966-1980.

Schindler, Herbert, Der Schnitzaltar, Meisterwerke und Meister in Süddeutschland, Österreich und Südtirol, Regensburg 1978¹, 1982².

Schlecht, Joseph, Anna selbdritt, in: Joseph Schlecht (Hrsg.) Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst 19, 1923, S. 8-10.

Schramm, Percy E., Florentine Mutherich, Denkmale der deutschen Könige und Kaiser (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte II), München 1962¹.

Schreiner, Rupert, Das Weltgerichtsfresko in Santa Maria Donnaregina zu Neapel, Materialien zur Weltgerichtsikonographie, Dissertation München 1979, 1983.

Schultz, Karl, Der deutsche Altar im späteren Mittelalter, Würzburg 1939.

Sighart, Joachim, Die mittelalterliche Kunst in der Erzdiözese München-Freising, dargestellt in ihren Denkmälern, Freising 1855.

Spalding, Jack, Altdorfer's „Crowning with Thorns“ from the Fall and Redemption of Man, in: Record of the Art Museum, Princeton 32, No. 2, 1973, S. 2-7.

Spiekerkötter, Gisela, Die Darstellung des Weltgerichtes von 1500-1800 in Deutschland, Dissertation Düsseldorf 1939.

Stalla, Gerhard, Register zu Teil 1-3 der Kunstdenkmäler der Stadt und des Landkreises Rosenheim, Quellen und Darstellungen zur Geschichte der Stadt und des Landkreises Rosenheim, Bd. II/4, Rosenheim 1984.

Stange, Alfred, Malerei der Donauschule, München 1964¹, 1972².

Stange, Alfred, Rueland Frueauf d. J., Ein Wegbereiter der Donauschule, Salzburg 1971.

Stange, Alfred, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. X, Salzburg, Bayern und Tirol in der Zeit von 1400 bis 1500, München, Berlin 1960.

Stange, Alfred, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. II, Die Zeit von 1350 bis 1400, Berlin 1936.

Strauss, Walter L., The Passion of Christ in the Printed Image: Random Thoughts about its Meaning and Standardization, in: Festschrift Lotte Brand, Tribute to Lotte Brand Philip - Art Historian and Detective, Hrsg. v. William W. Clark, Colin T. Eisler und W. S. Heckscher, New York 1985, S. 193–204.

Tischendorf, Constantinus, Evangelia apocrypha, Leipzig 1853, Nachdruck der 2. Auflage, Leipzig 1876, Hildesheim 1966.

Trenner, Florian, Der heilige Florian, Regensburg 1981.

Tripp, Gertrude, Zur Restaurierung gotischer Schnitzaltäre in Oberösterreich, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 7, 1953, S. 96-107.

Tripps, Manfred, Hans Multscher, Seine Ulmer Schaffenszeit 1427-1467, Weißenhorn 1969.

Tscheuschner-Bern, K., Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen, (Repertorium für Kunstwissenschaft, Red. v. Henry Thode u. Hugo von Tschudi, Bd. XXVII), Berlin 1904, S.289-307, 430-449, 491-510.

Tschochner, Friederike, Heiliger Sankt Florian, unter Mitarbeit von Matthias Exner, München 1981.

Ubell, Hermann, Zur Ikonographie der Florianslegende (Beiträge zur Landeskunde in Österreich o. d. Enns), Linz 1904.

Ulbert-Schede, Ute, Das Andachtsbild des kreuztragenden Christus in der deutschen Kunst, Von den Anfängen bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts, eine ikonographische Untersuchung, München 1968.

Volbach, Wolfgang Fritz, Frühchristliche Kunst, Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom, München 1958.

Waetzoldt, Stephan, Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom, Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. 118, Wien, München 1964.

Wegner, Wolfgang, Der deutsche Altar des späten Mittelalters, (Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte, hrsg. v. Hans Jantzen, Bd. VII), München 1941.

Weitzmann, Antonie, Das Selbdritt in der deutschen Kunst des Mittelalters, Dissertation Münster 1923.

Wessel, Klaus, Frühbyzantinische Darstellung der Kreuzigung Christi, in: Rivista di Archeologia Cristiana, 36, 1960, S. 45-71.

Wilk, Barbara, Die Darstellung der Kreuztragung Christi und verwandter Szenen bis um 1300, Dissertation Tübingen 1969.

Wilpert, Joseph, I sarcofagi cristiani antichi, Vol. I, Roma 1929.

Winzinger, Franz, Albrecht Altdorfer, Die Gemälde: Tafelbilder, Miniaturen, Wandbilder, Bildhauerarbeiten, Werkstatt und Umkreis, München 1975.

Zehrer, Franz, Das Leiden Christi nach den vier Evangelien, Die wichtigsten Passionstexte und ihre hauptsächlichsten Probleme, Bd. 1, Wien 1980.

Zibermayr, Ignaz, St. Wolfgang am Abersee, Seine Legende und ihr Einfluß auf die österreichische Kunst, München-Bonn 1961².

Zibermayr, Ignaz, Die Sankt Wolfgangslgende in ihrem Entstehen und Einflüsse auf die österreichische Kunst, in: Jahresberichte des Oberösterreichischen Musealvereins 80, 1922/1923, S. 139-232.

Zimmermann (heute: Höhle), Eva-Maria, Der spätgotische Schnitzaltar, — Bedeutung, Aufbau, Typen, dargelegt an einigen Hauptwerken, Liebighaus Monographie, Bd. 5, Frankfurt a. Main 1976.

Zimmermann (heute: Höhle), Eva-Maria, Studien zum „Frueauf-Problem“, Rueland Frueauf der Ältere und der Meister von Großmain, Dissertation, Wien 1975.

Zinnhobler, Rudolf, Der heilige Wolfgang, Leben, Legende, Kult, Linz 1975.

Zinnhobler, Rudolf, Die Beziehungen des hl. Wolfgang zu Oberösterreich, in: Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereins 117, 1972, S. 14-25.

VI. Anhang I: ARCHIVALIEN (A₁ff.) *

Abkürzungen der im Archivalienteil vorkommenden Aufbewahrungsorte und Signaturen:

| | |
|-----------|---|
| A | Akte |
| AEM | Archiv des Erzbischöflichen Ordinariats, München (bei Bomhard noch als EOAM bezeichnet) |
| BLfD | Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege München |
| BayHStA | Bayerisches Hauptstaatsarchiv München |
| GR | Geistlicher Rat, Kirchenrechnungen München (im StAM) |
| GU | Gerichts-Urkunden (Wildenwart) im BayHStA |
| HA | Hohenaschauer Archiv (im StAM) |
| LRA | Akte des Bezirksamts Rosenheim (1853-1916) (im StAM) |
| PfarrA. | Pfarrakten |
| Pf. Arch. | Pfarrarchiv |
| R | Rechnungen |
| StAM | Staatsarchiv München |

* Die im Text und in den Anmerkungen zitierten Archivalien werden mit „A₁“ff. gekennzeichnet. Die kursiv gedruckten Inhaltsangaben stammen von der Verfasserin der vorliegenden Arbeit.

Eine gründliche Archivalienstudie erfolgte durch Peter von Bomhard im Jahr 1957 (s. o. Kapitel V); allerdings haben sich die Angaben über Aufbewahrungsort und Signatur der Archivalien inzwischen größtenteils verändert. Die im folgenden Teil aufgeführten Archivalien wurden von mir persönlich eingesehen. Es sind nur diejenigen aufgenommen, die für mein Thema von Bedeutung sind. Sie entsprechen hinsichtlich Signatur und Aufbewahrungsort dem Stand 2023.

A₁ 1423 *Eine Beschreibung aus dem Jahr 1546 erwähnt einen »Gnadtbrief« für Sankt Florian aus dem Jahr 1423. Dieser ist verloren. Erhalten ist nur die Beschreibung aus dem Jahr 1546.*

»Beschreibung (Salbuch, Urkundenverzeichnis und Inventar aller Kirchen der Herrschaft Wildenwart). Gottshaus Sand Florian.

Beschreibung und Registratur Besehen im Beysein beider Kirchpröbst mit Namen Jorgen Gackl von Miesperg und Jörgen von Oberreit und Steffan Mezger von Prugkdorff und anderen ...«

»Brieflich Urkunt ...

Item mer ain Gnadtbrief von Bischof Johannsen von Chiemse anno Tausent vierhundertt und dreyundzwaintzigisten Jar ...«

AEM, Pf. Arch. Prien D/1aXI

A₂ 1456 *Zeugnis einer eigenen Kirchenstiftung in Sankt Florian ist die Kaufurkunde des Caspar Szilhaymer.*

»Caspar Szilhaymer verkauft an das St. Florians Gottshaus ... freiergenannten Zufahrten ...«

BayHStA, GU Wildenwart 7, 8. Mai 1456

A₃ 1496 *Am 9. August erteilt Bischof Ludwig II. von Chiemsee (1495-1502) Sankt Florian einen Ablass von 40 Tagen; darin wird eine durch seinen Vorgänger Bischof Georg Altdorfer von Chiemsee (1437-1495, + 1495) erteilte Weihe der Kirche und ihrer Altäre erwähnt.*

Ludovicus dei gratia episcopus ecclesie Chiemensis universis et singulis christifidelibus presentes litteras inspecturis salutem in domino sempiternam.

Deum placare credimus et in celis habere propicium, cum christifidelium mentes ad pia exercendum caritatis

opera debitis exhortationibus invitamus. Cupientes igitur, ut ecclesia sancti Floriani filiali iure subiecta ecclesie parrochiali in Prienn nostre diocesis unacum altaribus inibi sitis et superioribus preteritis annis a felicis recordacionis Georgio episcopo Chiemense predecessore nostro cooperante gracia spiritus sancti consecratis congruis frequententur honoribus et a christifidelibus iugiter venerentur, omnibus vere penitentibus, qui in festivitibus et diebus infrascriptis, videlicet Nativitatis, Circumcisionis, Epiphanie, Cene Domini, Parasceves, Resurrectionis, Ascensionis, Penthecostes, Trinitatis, Corporis Christi, Sancte Crucis necnon gloriosissime virginis Marie quociens in anno occurrerint, dedicacionum et patronorum ecclesie et altarium prefatorum et per octavas eorundem memoratam ecclesiam devocionis causa visitaverint, vota sua inibi deo persolvendo et pro fabrica, luminaribus, libris, calicibus, ornamentis aliisque ipsius necessitatibus, ut in vigore debito valeant conservari manus porrexerint adiutrices, quociens id fecerint, de omnipotentis dei misericordia ac beatorum Petri et Pauli apostolorum eius confisi suffragiis quadraginta dies indulgenciarum de iniunctis penitenciis misericorditer in domino relaxamus.

Volumus denique et auctoritate ordinaria ordinamus, ut dedicacionis dies eiusdem ecclesie in antea singulis annis dominica proxima post festum sancti Iacobi, dies vero dedicacionis altarium dominica secunda post festum sancti Michaelis de cetero festive celebrentur. In cuius rei testimonium presentes litteras fieri et nostri appensione sigilli iussimus communiri. Datum in ecclesia nostra Chiemensi die nona mensis augusti anno domini millesimo quadringentesimo nonagesimo sexto.

BayHStA, GU Wildenwart Nr. 225 (1496-1688); die Transkription und Übersetzung der Urkunde erfolgte durch Herrn Dr. Lupprian, Staatsarchiv München

Übersetzung:

Ludwig von Gottes Gnaden Bischof von Chiemsee (>entbietet<) allen Christgläubigen, die diese Urkunde zu Gesicht bekommen, ewiges Heil im Herrn.

Wir glauben, daß es Gott wohl gefällt und <uns> im Himmel Gunst gewinnt, wenn wir den Sinn der Christgläubigen mit pflichtschuldigen Ermahnungen auf die Ausübung frommer Liebeswerke richten. Da wir wünschen, daß die Kirche des heiligen Florian, die der Pfarrkirche in Prien in unserer Diözese als Filiale unterstellt ist und vor einigen Jahren mit ihren Altären von unserem Vorgänger seligen Angedenkens, Bischof Georg von Chiemsee (+ 1495), unter Mitwirkung des Heiligen Geistes geweiht wurde, hinreichend geehrt und von den Christgläubigen verehrt werde, gewähren wir allen wahrhaft Bußfertigen, die die genannte Kirche an den nachstehenden Kirchenfesten zum Gottesdienst besuchen (nämlich: Nativitatis ... Sancte Crucis, wie auch an den Tagen der ruhmreichen Jungfrau Maria, wann immer im Jahr diese fallen, an den Tagen der Weihe und der Patrone der Kirche und ihrer Altäre und an deren Oktaven) und für das Gebäude, die Lichter, Bücher, Kelche, Zierat und andere für ihre Erhaltung notwendigen Dinge mit hilfreicher Hand beisteuern, für jedes Mal, wenn sie solches tun, durch Gottes Barmherzigkeit und die Fürbitten der seligen Apostel Petrus und Paulus vierzig Tage Ablass von Sündenstrafen. Ferner wollen und gebieten wir kraft unserer Amtsgewalt, daß die Weihe dieser Kirche künftig am Sonntag nach Jacobi, die Altarweihe jedoch am zweiten Sonntag nach Michaelis festlich begangen werden mögen.

Zum Zeugnis dessen haben wir diese Urkunde schreiben und mit unserem Siegel bekräftigen lassen. Gegeben in unserem Stift Chiemsee am 9. August im Jahre des Herrn 1496.

A₄ 1512 *Ein Kirchen- und Stiftungsrechnungsbuch von 1512 führt die in Sankt Florian ausgeführten Arbeiten auf: Ein von Grund auf neuer Kirchenbau mit einem hochaufgeführten Turm sei an Stelle der kleinen Kapelle gebaut und drei Altäre darin errichtet worden; dies habe sechs Jahre gedauert. Sankt Florian sei dadurch in große Schuld geraten. Außerdem seien weder die »capelln« noch die Altäre darin geweiht.*

»Sand Florian Capelln

Nota was der pau ist, da man da gethan hat, zuerst, hat man da geprent einen Kalchoffen auch hat man da etwo manig hundet stuck prochstain, der geleichn in tuft zeil ungewelbstain brochn un auß Notturfft ein claine alte capelln ganz nyder gelegt, un ein ander weytter, lenger, un höher, dan di alt, widerumb von grundt auff, kor un lankhaus gepaut, un darpey ainen turn nebn der cappelln, un sagraastia inen un aussn verworffn un tunicht, darzu gewelbt un verestricht, un drey altar darein gemacht, an dem pau man als pey den sechs jarn gearbait, auch hat man auff di kirche un den kor gesetzt ein news uberzimer, un mit schnedach gedeckt aber auf dem turn ist noch weder zimer noch dach, mit dem gepau ist die capelln Sand Florian in gross Schuld kumn, wie da hernach stet.

Nota was di capelln Sand florian schuldig ist, un zu dem pau ... andnomen hat.«

Danach wird aufgeführt wie und wo die Summe entliehen wurde (in Prien, Hittenkirch, Greimharting).

»Summa was di Capelln Sand florian zu dem pau un kelieg endnome hat un noch schuldig ist, tutt ...
84 rheinische Gulden ...«

»Noch ist weder di Capelln oder dy altar darin nicht ge-
weycht.«

StAM, Geistlicher Rat, Kirchenrechnungen München 3067

A₅ 1528 *wird unter »Einnahmen« die Stiftung einer Kuh wegen
einer »prunst« verbucht:*

»Hanns von Ramerstätten hat ein Kuh gestahft ainer
Prunst halb und die selbst gelest umb 2 gulden und
an golt ...«

StAM, Hohenaschauer Archiv R 3239

A₆ 1537 *Die bei Bomhard unter der Signatur StAM/KrAM, Briefpro-
tokolle Hohenaschau und Wildenwart, Fasc. 11, Verhör-
protokolle, erwähnte Quelle aus dem Jahr 1537, in wel-
cher der Maurer Cristan Mülhaimer bei einem Verhör vor
Gericht aussagt, er sei »... bey den achtundvierzig Jahren
(d.h. vor 48 Jahren) ... Zeug bei einem Maurer(meister) ge-
wesen ...« und (habe) zu Sand Florian bei Wildenwart »...
ein Gaden (= ein Stockwerk) auf den Turn gesetzt ...«
(Bomhard 1957, Seite 171; Anm. 206), war trotz intensiver
Recherche nicht zu finden; auch Frau Mannsbart, StAM
schreibt in ihrer E-Mail vom 13.02.2023, dass es „keinerlei
Hinweis auf die Existenz eines Protokolls aus dem Jahr
1537“ gibt und dass die Serie der Verhörprotokolle „erst
mit dem Jahr 1543“ beginnt.*

A₇ 1614 *erhalten die drei Altäre in Sankt Florian, nachdem sie be-
reits im Jahr 1612/13 von dem Maler Hanns Schirmpeck
aus Rosenheim renoviert worden waren (Bomhard 1957,
Seite 171, Anm. 212), eine Fassung mit Holzgittern von
»geträtten Stäfflen« durch Meister Thoman Hueber.
Casparn Khruog am Anger zu Prien besorgte die Drechs-
lerarbeit, Hans Schirmpeck »marbolierte« (marmorierte)
diese Gitter.
*StAM, Hohenaschauer Archiv R 3184**

A₈ 1642 *Maurermeister Hoiß baut die Vorhalle an der Nordseite der Kirche.*

StAM, Hohenaschauer Archiv R 3242

A₉ 1652 *Werden zwei neue Seitenaltäre errichtet.*

»Ausgaben St. Florian 1652

Außgab auf Gebey. Herrn Peter Weißpacher Mallern in Khuffstain vor die 2 angefrimbte Seitenaltär bezahlt seiner Bedingnüs nach 223 Gulden. Marxen Khurz Khistlern in Khufstain bezalt 63, ... Herrn Johannes Hörnner Pilthauern in Schwaz 37 Gulden 30 Heller ausgehendigt den Malerngesellen Trinkgolt 3 Gulden, den Khistlerngesellen ebenfalls 3 Gulden, des Pilthauers Sohn 1 Gulden.

Deneso die Altär von Khuffstain nachher St. Florian gefihrt, Führlohn 7,30. Dem Schmid so die Pender, Nägel, auch waß sie in einem und andern gebraucht, gemacht, ihne geben 1,40, in Uffsetzwein hergeben den Maller und Khistler dem Maurer, und den Maller und Khistlern zugeholffen, geben 24 Gulden ...«

StAM, Hohenaschauer Archiv R 3242

A₁₀ 1680 *Im Verzeichnis der Verrichtungen eines Cooperators von Prien werden die Gedenktage für die Sankt Florianskirche genannt:*

»Verzeichnis, Verrichtung eines Cooperators zu Prien nach Abteillung der Pfarr St. Florian«:

St. Josephi, St. Floriani, St. Anna, St. Wolfgang.

AEM, Pf. Arch. Prien 0/2b, Verzeichnis der Verrichtungen

A₁₁ 1691 *Im Inventarium von St. Florian wird unter anderen Ausstattungsstücken eine wertvolle Silbertafel genannt:*

»Inventarium yber all und iede Bei dem würdt S. Florianj Gottshaus oberhalb Wildenwart verhandener Kürchensach ... Aug. 1691 ... 1 Tafl daran ist das Graff Preysingshaus zu München in Silber ...«

StAM, HA, A 2555

A₁₂ 1707 *In einer Kirchenrechnung von St. Florian wird erwähnt, dass die ursprüngliche Predella und der Auszug (Gesprengel des Hauptaltars) entfernt und durch neue ersetzt worden seien:*

»Dieses Gottshaus von Holz und Schreinerarbeit gemachte Choraltarfües (Predella) ist Elters halber ganz verfault und also zermodert gewest, daß zur Verschüttung des beim Einfallen dem Gottshaus zugehert etlichen Schaden die Notturft gewest die Altarfües und ... Mathias Lettenpichler Schreiner zu Hohenaschau den Altarfües völlig von neuem mit erhoener aufgewölbter Arbeith darzu die Gßimbßer, Rundtel, Große Seidensäulen, (und) ain so anders Laubwerch ... gemacht«, *Georg Ferdinand Hartmann, Bildhauer in Wasserburg, aber* »das Laubwerch, den Auszug auf die Capidell vnnd Schnirkl, in allem aber 52 Stuckh«, *weilers* »vf das Gßimbßwerch, so etwas lähr zesein angeschinnen, 2 grosse sizente Englein von Pildthauer Arbeith«, ... »2 grosse Laubwerch sambt dem Gehenck mit Sonnenpluemen«, *ein Altarkreuz sowie acht Leuchter, und zuletzt noch 1709* »auf ain iedes Egg ain May Stock mit

ainn in die Höche gehentem Geflamm Werch« geschnitzt. Jacob Carnutsch, Maler in Prien, fasste alle neuen Teile des Altars (Marmorierung und Vergoldung) und malte »vf des Altars Oberes Postamentum (= in dem Auszug) in ain Rundel S: Georgii Bildtnus«.

StAM, HA R 3244-3252

A₁₃ 1798 *In einem Anweisungsbuch der Pfarrkirche Prien kann man unter dem 4. Mai 1798 lesen, dass*

»... am Fest des Heiligen Martyrius Florian ... ein Löbliche Pfarrgemeinde mit dem Kreuz nach St. Florian (geht), allwo nebst Frühmeß der HI. Gottsdienst mit Amt und Predigt wird gehalten werden. Allwo aber wird für Monika Vachmayrin geehrte Schusterin von Rimsting die Bruderschaft Meße gelesen.«

AEM, Pf. Arch. Prien Nr. 0/1, Anweisungsbuch

A₁₄ 1830 *Mit Schreiben vom 12. November 1830 der Kammer des Inneren wird die Filialkirche St. Florian von Prien nach Frasdorf umgepfarrt.*

StAM, LRA 56871

A₁₅ 1838 *In einem Schreiben des Baron Ow vom 7. Januar 1838 von der Kirchenverwaltung St. Florian an das Landgericht Prien bittet Baron Ow, einen gotischen Seitenaltar der St. Florianskirche, der sich in sehr schlechtem Zustand befand, und den Cooperator Scheuerl auf eigene Kosten restaurieren und bemalen ließ, dem Cooperator*

zu überlassen, da die Gemeinde und Kirchenverwaltung wegen zu hoher Bauschulden die Schuld an ihn nicht bezahlen könne:

»In der Filialkirche St. Florian befindet sich an der nördlichen Wand aufgestellt ein gotischer Altarschrank mit zwei Flügeln und vier Statuen (Holzskulpturen). Derselbe befand sich früher im Vorhause der Kirche und in sehr ruinösem Zustande und blieb deshalb auch ganz unbeachtet und im Inventar der Kirche unerwähnt. Vor 2 Jahren (1836) bat uns der ehemalige Cooperator von Vogtareuth, Herr Scheuerl, die Kirchengemeindemitglieder von St. Florian ... ihm diesen Altarschrank mit Statuen zu überlassen, hat denselben restaurieren und neu bemalen lassen und wieder in der Kirche aufgestellt mit dem Ansinnen, die Kirchenverwaltung ... müßte ihm denselben nun die Summe von 200 fl (= Gulden) ablösen. Man ließ die Sache auf sich beruhen, bis in neuester Zeit Herr Scheuerl ... den Altarschrank als Eigenthum zurückforderte ...«

Danach folgen Erklärungen, weshalb das Geld nicht aufgebracht werden konnte.

Gründe: kein Geld wegen Tilgung hoher Bauschulden; auch privat wollten die Kirchengemeindemitglieder das Geld nicht aufbringen; sie hätten keine Verwendung für den Altarschrank, er sei wurmstichig; darauf fragt Ow an, ob der Schrank Herrn Scheuerl überlassen werden solle. Die Skulpturen seien aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, der Schrank sei wertlos. Es folgen Gutachten, die zum Inhalt haben, dass der Altar Herrn Scheuerl überlassen werden solle.

StAM, LRA 110037

A₁₆ 1853 *wird der spätgotische Hochaltar, das Kirchengestühl und danach die Kirche restauriert:*

1. März 1853: Schuldentilgungsplan »1100 Gulden für Herstellung des Hochaltars in der Fil. K. St. Florian«;

21. März 1853: Genehmigung;

20. Juli 1853: Schreiben an das Königliche Landgericht Prien von der Kirchenverwaltung St. Florian:

Inhalt: Genehmigung zur Durchführung der Restaurierung des Altars und des Kirchengestühls; Bitte um Bezuschussung für die Restaurierung der Kirche; Kosten 693 fl, 21 Ar, zuzüglich Gemälde der Rückseite 44 fl, Altarantritt 14 fl, 48 Ar.

StAM, LRA 110037

A₁₇ 1855 *Am 22. April stellt die Kirchenverwaltung von St. Florian beim Königlichen Landgericht Prien den Antrag, die beiden spätgotischen Seitenaltäre der in der Nähe gelegenen Kirche Höhenberg für St. Florian anzukaufen und restaurieren zu lassen, auf Herstellung des westlichen Portals, eines neuen Pflasterbodens und bittet um Kostenerstattung der Schuld für den von Cooperator Scheuerl wieder hergestellten Seitenaltar von St. Florian:*

»... ganz entsprechende Seitenaltäre der Kirche Höhenberg gegen eine Barsumme von 1100 fl ... mit Darangabe der alten Altäre von St. Florian und der Kanzel dieser Kirche erworben ... und erstere dann restauriert, für letztere aber eine entsprechende neue Kanzel angefertigt werden ... Maximalbetrag von 900 fl /:500 fl für Restauration der beiden Altäre, 400 fl für die Kanzel ...«

»... Herstellung des westlichen Portals, eines neuen Pflasterbodens und neuer Kirchenstühle ... Summe von 656 fl/45 Ar ... sowie ... eines auf Kosten des damaligen Cooperators P. Scheuerl in Frasdorf restaurierten kleinen Altärchens, eines wahren Kunstwerks um die Restaurationskosten zu 200 fl beschlossen. Die zu diesem Zwecke benötigte Summe von 2850 fl 45 Ar ...«

StAM, LRA 110037

A₁₈ 1855 *23. Juni: Der Antrag vom 22. April 1855 wird abgelehnt. (Schreiben der Königlichen Regierung, Kammer des Innern)*

StAM, LRA 110037

A₁₉ 1871 *Ein Verrichtungsbuch der Pfarrkirche Prien aus dem Jahr 1871 (Inusum eccl. par.) enthält ein Gebet das dem heiligen Florian gewidmet ist:*

»... Heilige Maria! Bitte für uns, Königin der Märtyrer! ... Heiliger Florian! Bitte für uns. Deutscher Blutzuge! ... Zierde von Österreich! ... Unerschrockener Bekenner! ... Tapferer Kriegsheld! ... Standhafter Bekenner des christlichen Glaubens! ... Bitt für uns! Mahner für den Dienst und die Pflicht.«

AEM, Pf. Arch. Prien O/2b, Verrichtungsbuch

A₂₀ 1888 *Am 16. Juni schreibt Pfarrer Lochner an den Erzbischof:*

»Betr.: Restauration der Kirche St. Florian mit Planzeichnungen und Voranschlägen.«

»... Der Schrein des Hochaltares gehört der letzten Periode der Gothik an und ist sehr wertvoll. Vor etwas mehr als dreißig Jahren (1853) wurden obere

Predella und Aufsatz neu dazugefertigt und der Altar restauriert ...« »Es ist jetzt beantragt, das Rippenwerk der Kirchen, das zur Zeit nur gemalt ist, neu zu ziehen, die Kirche auszutünchen, resp. auszumalen und die beiden Seitenaltäre zu entfernen ...«

*AEM, PfarrA Frasdorf, Fil. St. Florian 1865-1919,
Signatur: BB001/3, PfarrA 5508*

A₂₁ 1888 *Am 23. August stellt Pfarrer Lochner in einem Schreiben an das Königliche Bezirksamt Rosenheim einen Antrag auf Restaurierung der St. Florianskirche:
Das Rippenwerk soll neu gezogen, die Kirche ausgemalt und die unpassenden Seitenaltäre entfernt werden.*

StAM, LRA 110037

A₂₂ 1889 *Am 20. August teilt Pfarrer Lochner dem Erzbischof mit, dass die beiden barocken Seitenaltäre aus der St. Florianskirche entfernt worden seien.*

*AEM, PfarrA Frasdorf, Fil. St. Florian 1865-1919,
Signatur: BB001/3, PfarrA 5508*

A₂₃ 1889 *Am 30. Oktober schreibt Pfarrer Lochner, Frasdorf, an das Königliche Bezirksamt Rosenheim, dass die am 25. Dezember 1888 genehmigten Restaurierungsarbeiten durchgeführt und dabei seien die Gewölberippen durch Stuckateur Biehl aus München hergestellt und die Kirche ausgemalt worden sein; noch nicht ausgemalt seien der Chorbogen, die untere Wandfläche des Chors und das Vorhaus.*

StAM, LRA 110037 (1853-1916)

A₂₄ 1896 *Schreiben Pfarrer Lochner an das Königliche Bezirksamt Rosenheim vom 19. August: Die Restaurierungsarbeiten (Genehmigungen vom 25. Dezember 1888 und 20. März 1889) hätten von 1889 bis 1896 gedauert und seien nun vollendet.*

StAM, LRA 110037

A₂₅ 1920 *Gem. Schreiben des Katholischen Pfarramts Frasdorf an das Bezirksamt Rosenheim vom 8. und 9. April 1920 wurden die Reliefs der Hochaltarflügel von der Firma Vitzthum und Schlee, Altötting, konserviert.*

StAM, LRA 56871

A₂₆ 1920 *Gem. Schreiben Pfarrer Winkler, Pfarramt Frasdorf an das BLfD vom 4. Mai 1920, seien die Hochreliefs des Altars am 8. und 9. April 1920 von der Firma Vitzthum und Schlee vom Holzwurmschaden befreit und restauriert worden, Preis: 240 M.*

BLfD, Akte St. Florian

A₂₇ 1920 *Am 14. Dezember 1920 schreibt die Kirchenverwaltung Frasdorf an das Bezirksamt Rosenheim, dass neue Kirchenstühle von Schreinermeister Anton Mayer, Prien, hergestellt worden seien.*

StAM, LRA 56871 (1853-1916)

A₂₈ 1922 *Gem. Schreiben vom 10.11.1921 sollen im Frühjahr 1922 die Gemälde der Altarrückseite nach einem Konzept von Herrn Hager gereinigt werden.*

BLfD, Akte St. Florian

A₂₉ 1956 *Am 15. Juli teilt das Landesamt für Denkmalpflege der Kirchenverwaltung Frasdorf mit, dass die alte Rokokobemalung der gesamten Decke, die sich vorher unter der Tünche befand, freigelegt worden sei und moniert, dass das alte für das Raumbild besonders schöne Ziegelpflaster im Schiff herausgerissen und durch Kunststeinpflaster ersetzt worden sei, ohne das Denkmalamt zu verständigen.*

BLfD, Akte St. Florian

A₃₀ 1958 *Gem. Aktennotiz von Herrn Taubert vom 22.09.1958 wurden die Skulpturen des Hochaltars von St. Florian durch das Landesamt für Denkmalpflege am 17. September untersucht. Zunächst erfolgt eine Farbanalyse, danach beschreibt Taubert den allgemeinen Erhaltungszustand wie folgt:*

Die Figuren hätten die für 1500 typischen reichen, sehr glänzenden Fassungen besessen. Die Reliefs auf den Flügeln seien, wie kleinere Freilegungsproben zeigten, unter reicher Verwendung von Glanzgold und Silber gefasst gewesen. Die freie Rückwand habe ein versilbertes, graviertes und »gewuggeltes« Brokatmuster gezeigt.

»Die alten Vergoldungen, bzw. Versilberungen wurden vor der letzten Neufassung abgewaschen, auf dem alten Kreidegrund wurden teilweise dicke neue Gründe aufgetragen. Die farbigen Partien der alten Fassung wurden bei der letzten Neufassung lediglich überstrichen.«

Taubert schlägt vor, »die ursprüngliche Fassung, soweit vorhanden, ... wie auch die alten Grundierschichten auf den Figuren und der Schreinrückwand vorsichtig freizulegen ...«

»Die stark restaurierten Tafelmalereien der Schreinrückseite und den Außenseiten der Flügel sollten lediglich gesichert werden (Blasen niederlegen, usw.).«

BLfD, Akte St. Florian

A₃₁ 1964 *Am 25. Mai 1964 schickt die Firma Williroider, Hochstätt, ein Kostenangebot über die Restaurierung des Hochaltars. Geplant war, die dicken Überstriche der späteren Fassungen abzunehmen und die alte ursprüngliche Fassung des Schreins wieder herzustellen, die Glanzvergoldung und Versilberung an den Stäben und der großen Hohlkehle zu erneuern, das Mittelfeld der Schreinnische neu zu grundieren, nach altem vorgefundenem Muster zu gravieren und zu vergolden. Das neugotische Schnitzwerk im Oberteil des Schreins sowie die Figurensockel sollten gereinigt, neu gefasst und die schadhafte Vergoldungen des Ornaments erneuert, die Tafelmalerei auf der Schreinrückwand und auf den beiden seitlichen Flügeln gereinigt und restauriert werden.*

BLfD, Akte St. Florian

A₃₂ 1965 *Am 12. April berichtet Pfarrer Hartl vom Pfarramt Frasdorf in einem Schreiben an das BLfD, dass die Restaurierung des Altars abgeschlossen sei.*

BLfD, Akte St. Florian

A₃₃ 1968 *Am 4. Oktober schreibt Pfarrer Hartl, Katholisches Pfarramt Frasdorf, an das BLfD, dass bei der Restaurierung des Hochaltars der Mühlstein vom hl. Florian (eine Zutat des 19. Jahrhunderts) entfernt worden sei.*

BLfD, Akte St. Florian

A₃₄ 1970 *Am 30.6.1970 fragt Gebhardt, BLfD, in einem Schreiben an das Pfarramt Frasdorf an, wann und weshalb der Altaraufsatz der St. Florianskirche entfernt worden sei, der trotz seiner Entstehungszeit im Jahr 1853*

»... sicher als Ersatz eines älteren originalen Stückes und ... auch heute noch notwendig (*ist*), um dem Schrein seine rechte Zuordnung zum Raum zu geben.«

BLfD, Akte St. Florian

- A₃₅ 1988 *Am 7. Mai 1988 schreibt Dr. Kratzsch, BLfD an Prof. Arndt, Kunstgeschichtliches Seminar in Göttingen, dass die von Rueland Frueauf oder nahem Schüler gemalten Tafelbilder des Hochaltars in den 1950er Jahren mit Titanweiß-Pigmenten retuschiert worden seien und sich verändert und zersetzt hätten. Die Tafeln müssten deswegen entretuschiert und von neuem mit einwandfreiem Pigment retuschiert werden. Auch die Fassungen der vier Schnitzreliefs, die 1889 überfasst und um 1955 »freigelegt« worden seien, seien mit minderwertigem Retuschematerial behandelt worden und jetzt zum Teil völlig verändert.«*

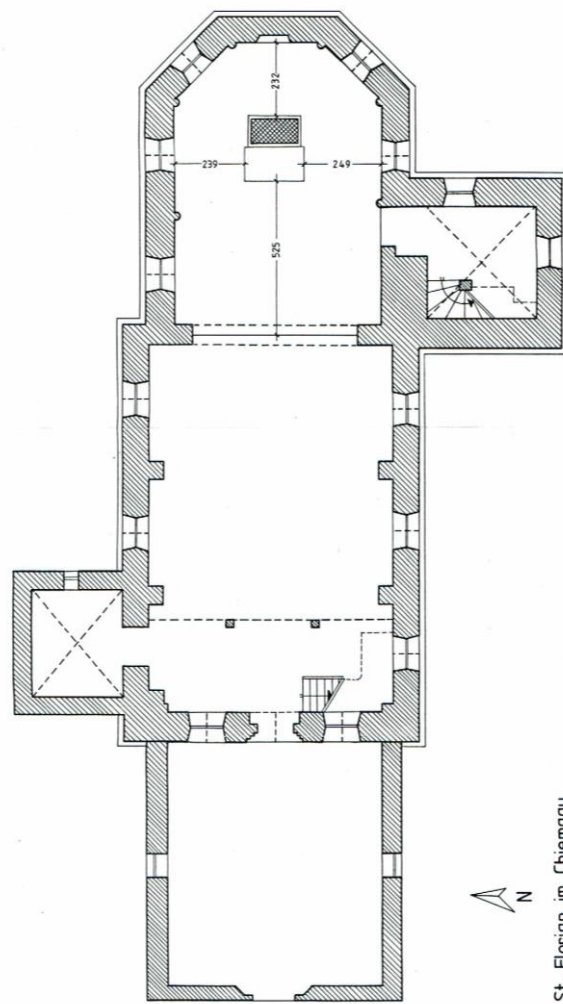
BLfD, Akte St. Florian

- A₃₆ 1990 *Zustandsbeschreibung Dr. Weis, BLfD, München, nach Besichtigung des St. Florians-Altars:*

»Die Malschicht ist in großen Bereichen stark verblichen, in großen Teilbereichen ausgemagert, vor allem sind rote und grüne Farbflächen stark verschossen und ausgeblühen, dies möglicherweise auch Folge älterer Restaurierungsmaßnahmen ... sämtliche Gemälde ... z. T. erheblich übermalt, sämtliche Retuschen bzw. Übermalungen ... stark verändert. Der Randbereich der Flügelgemälde bei der Neufassung der Rahmenschenkel mitüberstrichen ... (danach wieder farblich korrigiert) ... [die] außerordentlich schlechte Qualität der Retuschen ... rührt von der Verwendung ungeeigneter Titanweißpigmente bei der letzten Restaurierung ...«

BLfD, Akte St. Florian

VII. Anhang II: Grundriss, Skizzen, Kopien (B₁ff.)

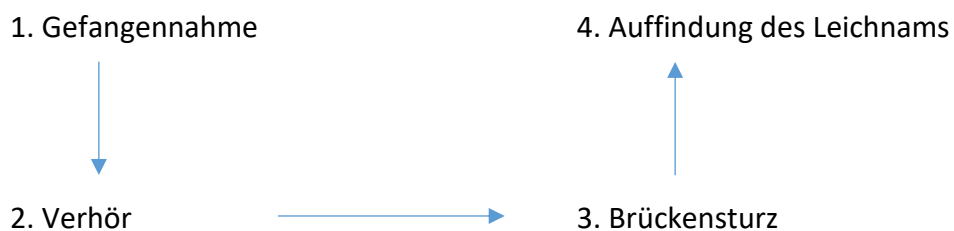


B₁ Grundriss nach eigenen Messungen im Jahr 1990
© Irma Hoffmann

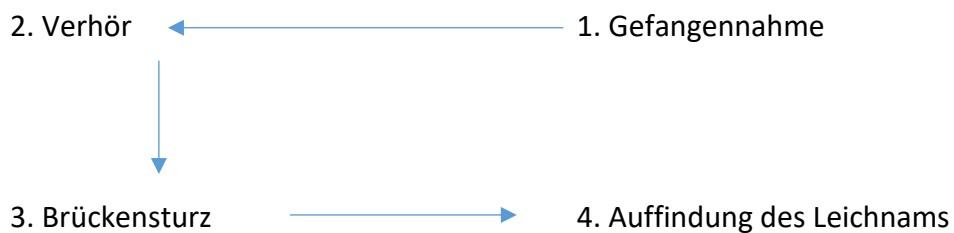
B₂

Anordnung der Flügelreliefs des St. Florians-Altars in St. Florian,
Chiemgau

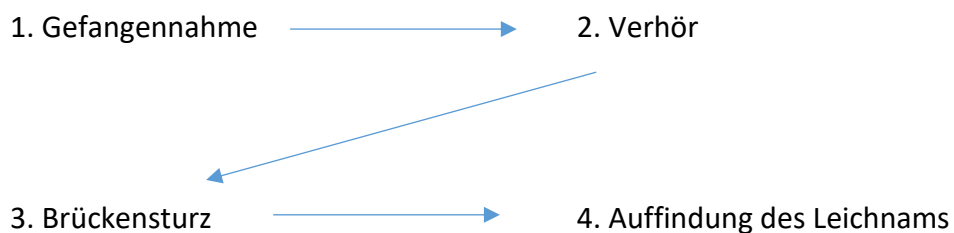
I. Nach einer Zeichnung aus dem Jahr 1852³²⁶



II. Nach einer Zeichnung aus dem Jahr 1888 (BLfD, München)³²⁷



III. Aktuelle Anordnung³²⁸ (s. Abb. 12)



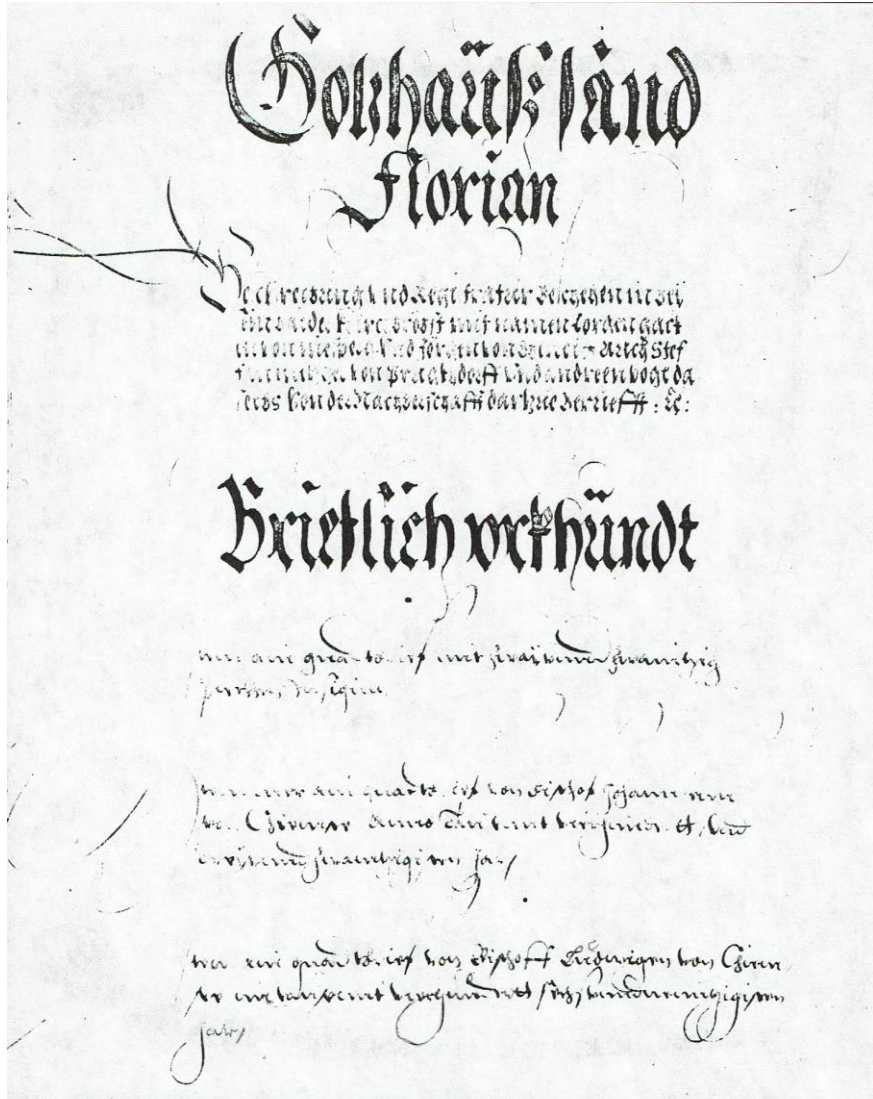
³²⁶ Vgl. Bomhard 1957, S. 177 m. Anm. 217.

³²⁷ Ebd.; vgl. B₆ und B₇.

³²⁸ Die aktuelle Anordnung der Flügelreliefs entspricht der Anordnung der Feiertagsseite eines Retabels mit geöffneten Flügeln (s. Skizze Schindler 1978, S. 22).

B3

Fotokopien aus dem Kirchen- und Stiftungsrechnungsbuch von Sankt Florian/Chiemgau aus dem Jahr 1512



Land flavian Capellen

Item max ein Capellen in der
gemelten pfad pericum gemitt
zu Land flavian di hat lang
gult nicht anders dan ainem
gehore der zu gemeine den
do nicht best p ier sind trogt

ij x guld

di Cammud, gotperat in der
taglich nutz hat wo zu ge
maint lauen trogt, ye pey
vijß, ye xiiiiß, ye ij lb d
ye max ye mynder

aber ist pey fünf oder sechs
laun, di weil wir man da ge
pawt hat, gotperat in taglich
nutz laun ye ein lb pey den
xxvij, ye xxvij, ye xxvij
x guld

Ein parshaft nach perait
gelt ist ist nicht pey der
Capellen Land flavian, dan
ein weinre stuld list wille
der nach per shaft, samil als
x x guld

Nota di Clamat Land flavian
da hat man ex pey ainem tar
ainem silberzin von we gulten
kellig dahin kauft der ge
stalt xxvij lb d, wenn man
wo nicht anders dan ainem
kuffreien kelich da gehalt
hat von di paden Ein zu gebreuch
ist

Durch hat man da ain stat
adlassin nach gewand, von
zway alte leinwade nach
gewand di di bricstax, mind
gewig antretet, auch hat ma
da zway claine alte spial

Nota was di Capellen Land
flavian darlich bedarff und
auf zurecht hat

Es print in der Capellen ein
nachschick, dar zu man tar
lich umb spial, von net andre
claine natwuff der Capellen
bedarff

xijß d

Durch bedarff man da darlich
zu der bricstax, von andern
patratim, do man da print
wo amben freueness, we pax
von gedachtung der bricstax
zu stlt

xiiiiß ij d

Man hat auch wo allort da
in der Capellen Land flavian
ain weig, nach alle nitwuch
gehalt, dan man darlich
geben hat iij lb d, aber
ij pey zwayen tagen seit di
Capellen mit der stuld so
weigs des paws erawmet
ist, hat man di weigmet
nicht und gehalten

Nota was der paw ist. so
man da gatham hat. zu
erst. hat man da geprent
ainen kalchoffen. auch hat
man da etwo manig hundert
stuck puschstein. der gelich
in tuft. zeil von gemell stam
brachten. von auß notwurfft ein
clame alte capellen ganz
nidex gelocht. in ein andre
weijter. lantzen. von hofze.
dan di alt. widerumb vo
grund auff. so von lantzhaw
gepawt. von darpey ainem
tuen. Neben der kirchen simp
hoch auff. ge furt. ruttin in
den tuen ein pavastia gemacht
auch di capellen. von pavastia
men. von auß. verwerfften von
kirchicht. dar zu gewelbt. in
redstrucht. in dreij altare
dar ein gemacht. an dem
paw. man als peij den sechs
lany gearbeit. auch hat
man auff di kirchen von den
bord gesetzt ein newe rober
zinnen. von mit schindach
gedeckt. als auff dem tuen
ist noch wider zind noch
dach. mit dem gepaw ist
di capellen sand flavian in
gross schuld kenne wie da
hennach stet

Nota was di capellen sand flavian
schuldig ist. von zu dem paw
andnamen hat.

Item zu viij te guld. hat man
hergelichet von der pfundwogen
zu prion

Item 1 te guld. hat man her-
gelichet von sand barthome
von hirtubwogen

Item 2 te guld. hat man her-
gelichet von sand lucas
von greinhartins

Item herij te guld inij fl. hat
man hergelichet von ruffen
hron

Item viij te guld v fl. herij fl.
hat hergelichet der pfund

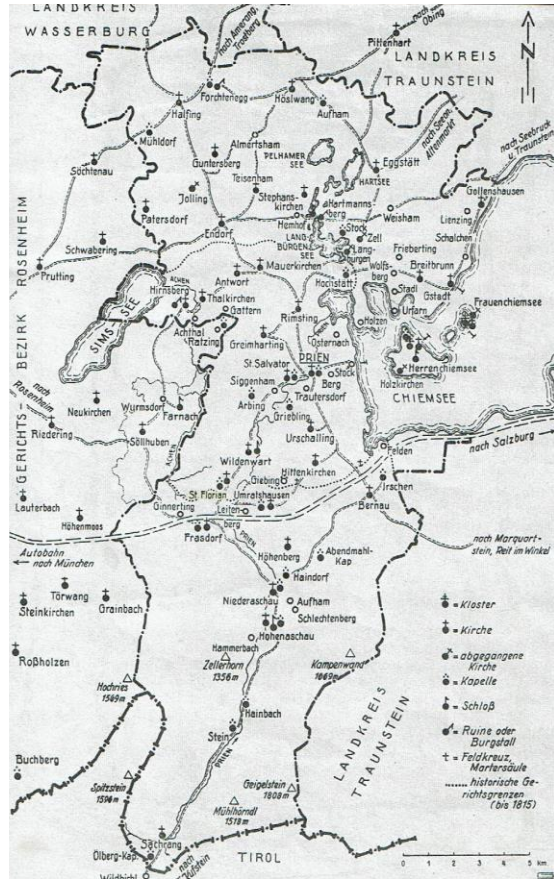
Quia was di capellen
sand flavian zu dem
paw von kelig end-
nane hat von nach
schuldig ist. tutt

ij herij te guld herij fl.

Nach ist wider di capellen
oder di altare dawis nicht ge-
weijcht

B4

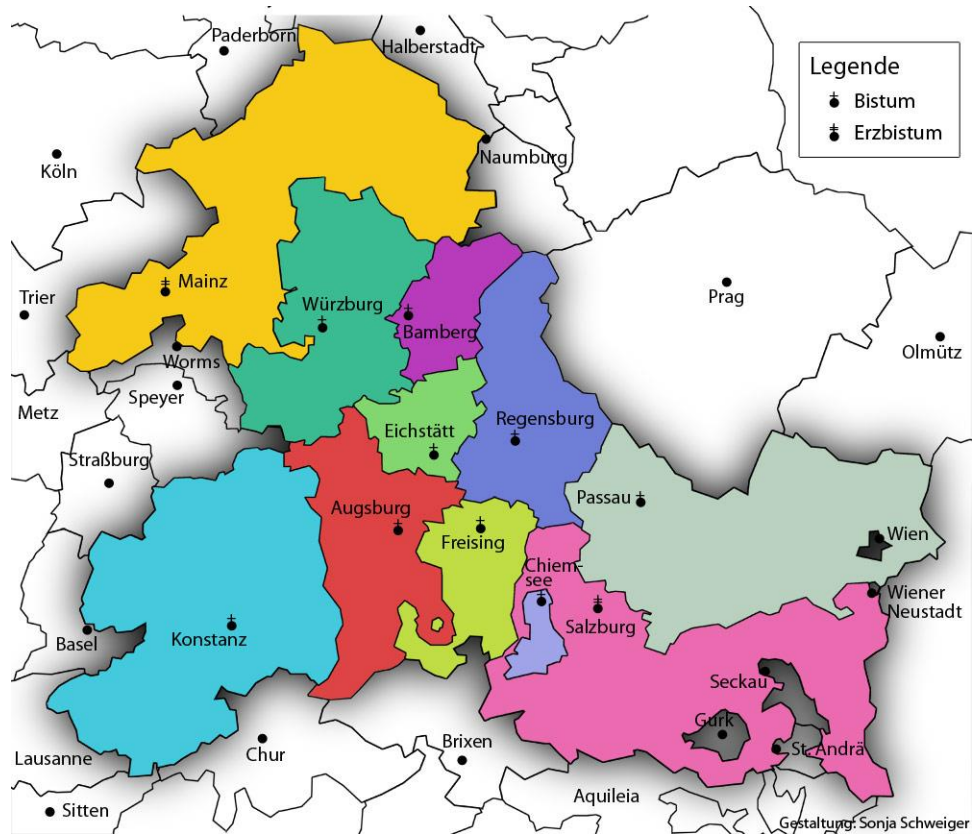
Lageplan der St. Florianskirche



Fotokopie aus Bomhard 1957

B5

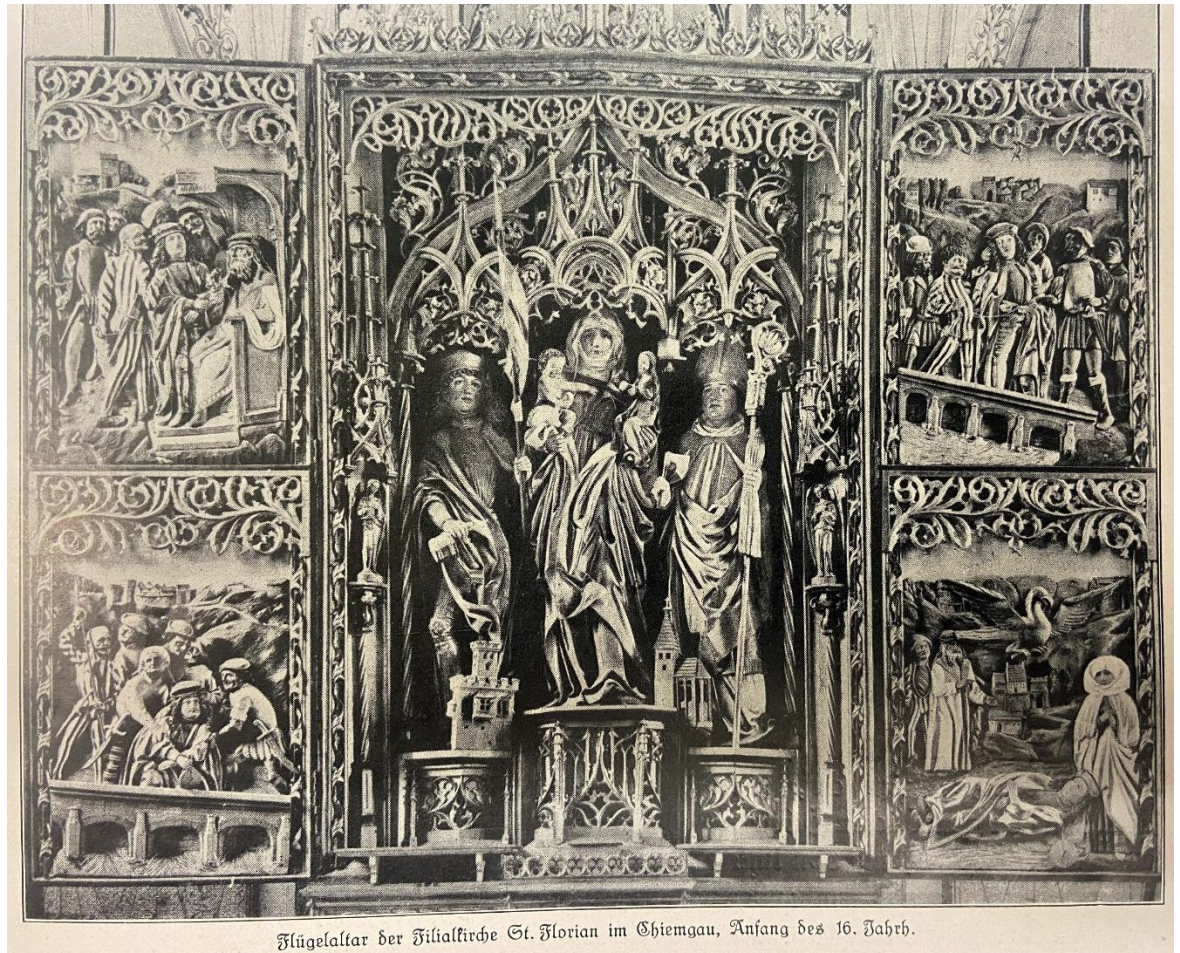
(Erz-) Bistümer in Altbayern, Franken und Schwaben um 1500



Quelle: <https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Bistumsorganisation>

B₆

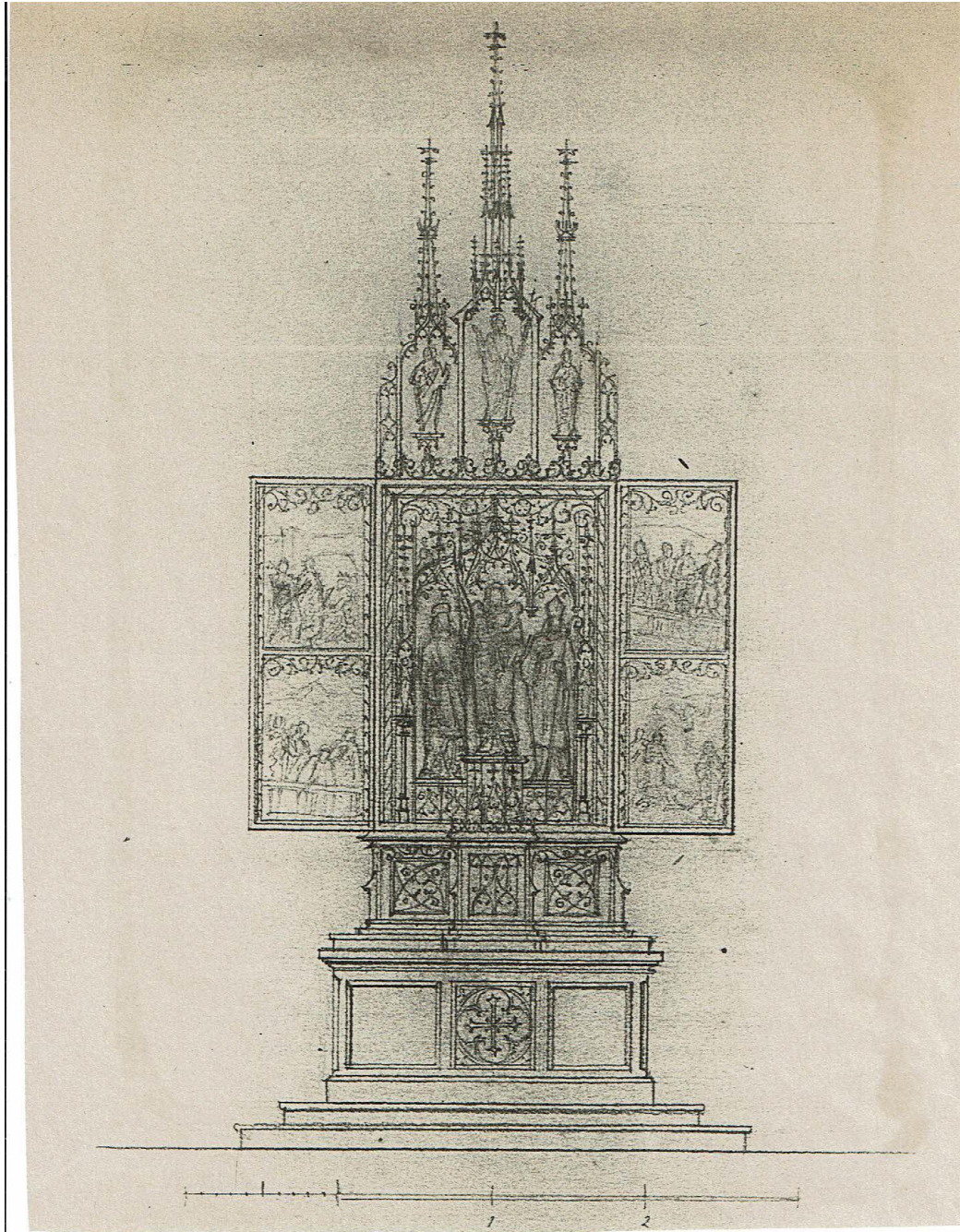
Der Sankt Floriansaltar im Chiemgau Anfang des 16. Jahrhunderts



Flügelaltar der Filialkirche St. Florian im Chiemgau, Anfang des 16. Jahrh.

Foto aus: Schlecht, 1923, S. 9. Die Anordnung der Reliefs entspricht der Anordnung II Skizze B₂ der vorliegenden Arbeit.

B₇ Zeichnung des Sankt Florians-Altars in Sankt Florian im Chiemgau von 1888



Fotokopie, heute BLfD, München. Die Anordnung der Reliefs entspricht der Anordnung II Skizze B₂ der vorliegenden Arbeit

B₈ Sankt Florians-Altar im Chiemgau nach der Regotisierung 1853



„Zustand des Altars nach der Restaurierung von 1890 und vor der Restaurierung 1961“ (Foto aus Fritz Buchenrieder, Gefasste Bildwerke, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, 40, 1990, Abb. S. 97), Quelle: BLfD. Die Anordnung der Reliefs entspricht der aktuellen Anordnung III, Skizze B₂ der vorliegenden Arbeit.

VIII. Abbildungsverzeichnis

1. Sankt Florians-Kirche, Sankt Florian im Chiemgau, um 1500, Außenansicht von Westen
2. Brunnenkapelle, 1659, südwestlich der Sankt Florianskirche
3. Grundriss der Sankt Florians-Kirche in Sankt Florian im Chiemgau
4. Sankt Florianskirche, Innenraum Blick nach Osten und nach Westen
5. Sankt Florians-Altar, Sankt Florian im Chiemgau mit geöffneten Flügeln
6. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau, Schrein mit den Heiligen Anna selbdritt, Florian und Wolfgang
7. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau, im Schrein: Anna selbdritt
8. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau, im Schrein: das Jesuskind-Figur
9. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau, im Schrein: Marienkind-Figur
10. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau, im Schrein: der heilige Wolfgang
- 10 a) Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau, Bischofsstab des heiligen Wolfgang, Detail, Tabernakel
- 10 b) Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau, Bischofsstab des heiligen Wolfgang, Detail, Kopfstück des Panisellus
- 10 c) Der heilige Wolfgang mit einem weiteren Heiligen, Federzeichnung um 1480/90, Staatliche Graphische Sammlung München
11. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau, im Schrein: der heilige Florian
12. Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau mit geöffneten Flügeln

13. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau, Flügelreliefs, linker Flügel oben, Szene I: Gefangennahme des heiligen Florian
14. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau, Flügelreliefs, rechter Flügel oben; Szene II: Verurteilung des hl. Florian
15. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau, Flügelreliefs, li. Flügel unten; Szene III: Brückensturz des hl. Florian
16. Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau, Flügelreliefs, re. Flügel unten; Szene IV: Bewachung u. Auffindung des Leichnams des hl. Florian
17. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau, Vorderansicht mit geschlossenen Flügeln, Tafelmalerei: Passion Christi
18. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau, Tafelmalerei, Flügelaußenseiten, li. Flügel oben; Szene I: Das Gebet Jesu am Ölberg
19. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau, Tafelmalerei, Flügelaußenseiten, li. Flügel unten; Szene II: Die Dornenkrönung Christi
20. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau, Tafelmalerei, Flügelaußenseiten, re. Flügel, oben; Szene III: Die Kreuztragung Christi
21. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau, Tafelmalerei, Flügelaußenseiten, re. Flügel unten; Szene IV: Die Kreuzigung Christi
22. Sankt Florians-Altar in Sankt Florian im Chiemgau, Tafelmalerei, Schreintrückseite: Weltgerichtsdarstellung