

Hang Aurenhammer



MARIANISCHE
GNADEN-
BILDER
in Nieder-Osterreich

Wien 1956

Veröffentlichungen
des Österreichischen Museums für Volkskunde

Band VIII

WIEN 1956

IM SELBSTVERLAG DES ÖSTERREICHISCHEN MUSEUMS FÜR VOLKSKUNDE

Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit

Der Wandel ihrer Ikonographie und ihrer Verehrung

von

Hans Aurenhammer

WIEN 1956

IM SELBSTVERLAG DES ÖSTERREICHISCHEN MUSEUMS FÜR VOLKSKUNDE

Entwurf des Umschlagbildes:
Milly Niedenführ

Die Marienwandbilder Wiens
und Niederösterreichs
in der Barockzeit

Der Wandel ihrer Ikonografie und ihrer Verehrung

von
A. A. A. A.

Kommissionsverlag: Ferdinand Berger, Horn, N. O.

Redaktion der Veröffentlichungen:
Univ. Prof. Dr. Leopold Schmidt
Wien VIII, Laudongasse 19

Druck: Holzwarth & Berger, Wien I, Börseplatz 6

Dem Andenken meines Vaters

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	1
Einleitung	3
Zum Begriff „Andachtsbild“	3
Gnadenbild, mystisches und mystisch-didaktisches Andachtsbild	
I. Die historischen Gegebenheiten	12
Allgemeinhistorisch, soziologisch, kirchlich-politisch: Frömmigkeit, Bilderverehrung, Wallfahrten, Bruderschaften	
II. Die dinglichen und legendären Grundlagen der Verehrung der Gnadenbilder	28
Die Kultorte in ihrer besonderen Erscheinung	28
Höhlen-, Höhenkultorte, verehrte Steine, Quellen, Bäume, Gräber und Reliquien	
Legendenmotive	36
Motiv der Rast, Türken- und Pestmotiv, Mißhandlungsmotiv	
Die verehrten Bilder	39
III. Die Gnadenbilder byzantinischer Tradition	41
Die ostkirchlichen Originale, Gründe ihrer Übernahme in die Verehrung, ihre Funktion als Stadt- und Staatsheiligtum; Lukasbilder aus den Hausschätzen der Dynastien. Die stadtrömischen und andere italienische Gnadenbilder dugentesker Typen und ihre Nachfolge. Die Bedeutung des Lukasbildes für die Entstehung des abendländischen halbfigurigen Marienbildes des 14. bis 16. Jahrhunderts. Trecenteske italienische und böhmische Marienbilder und ihre Nachfolge als Gnadenbilder. Die byzantinische Tradition in den verehrten Marienbildern Lucas Cranachs. Die Verehrung der Marienbilder byzantinischer Tradition als Palladium des Hauses Österreich. Ordensgeschichtliche Bezüge. Die Gründe der Dominanz des Cranachschcn Mariahilfbildes in der Verehrung. Die Reichsheiligtümer des 17. Jahrhunderts und die dynastischen Familienheiligtümer am Anfang des 18. Jahrhunderts. Die kulturgeographische Bedeutung Bayerns seit etwa 1750, das Aufkommen volkstümlicher Verehrung und Patronanz seit der Mitte des 18. Jahrhunderts	
IV. Mittelalterliche Bildtypen als Gnadenbilder	52
Ihr Anteil an den verehrten Marienbildern im Vergleich zu denen byzantinischer Tradition. Mittelalterliche Originale und deren Kopien. Die Tradition der mittelalterlichen Ikonographie: die Marienschmerzensbilder (Kopien des plastischen Vesperbildes, die Tradition des flämischen Bruderschaftsbildes der Sieben Schmerzen Mariens in den Mater-dolorosa-Darstellungen des 17. Jahrhunderts und deren Verehrung als Gnadenbilder), die Schutzmantelmuttergottes im Votivbild. Geringe kultische Bedeutung der mittelalterlichen Bildtypen, Dominanz der Bilder byzantinischer Tradition	
V. Nachmittelalterliche Bildtypen als Gnadenbilder	59
Herkunft aus den gegenreformatorischen Mutterländern Spanien, Italien oder Flandern. Übernahme auf Grund kultgeographischer Bezüge, jedoch keine Kopien bereits verehrter Bilder, sondern gegenreformatorisches Bildgut, das hier Gnadenbild wird. Geringste Nachwirkung von Bildtypen der Hochrenaissance. Szenen aus dem Marienleben werden Gnadenbilder. Manieristische Vorstufen des Bildtypus der Immaculata Conceptio als Gnadenbilder. Geringe kultische Bedeutung der nachmittelalterlichen Bildtypen	

VI. Zusammenfassung und Ergebnis	64
Der gegenständliche Wandel des Mariengnadenbildes während der Barockzeit in Wien und Niederösterreich	64
Die Rolle der Dynastie, der Orden sowie der sozialen Umschichtung im Wandel der bevorzugten Typen vom hieratischen Gnadenbild der Gegenreformation zum oberdeutschen Marienbild Lucas Cranachs	
Formale Qualitäten der Mariengnadenbilder	73
Komposition, Begrenzung des Bildraumes, Farbgebung, Auffassung der Darstellung	
Die Stellung des Andachtsbildes zum übergeordneten Kunstwerk und das Problem des Endes des barocken Gesamtkunstwerks	77
Katalog (Nr. 1—202)	82
Nachtrag	167
Abkürzungsverzeichnis	168
Personenregister	169
Ortsregister	172
Sachregister	178
Ikonographisches Register	181
Abbildungen	185

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

(Die Nummern in Klammern beziehen sich auf die Nummern des Kataloges)

Tafel	I	Abb. 1	Maria Candia, Wien, Michaelerkirche (1)
		Abb. 2	Maria Pötsch, Wien, Stephansdom (3)
	II	Abb. 3	Muttergottes von Czenstochau, Czenstochau, Wallfahrtskirche auf dem Jasna Gora, nach der Restaurierung 1948 (S. 87)
		Abb. 4	Muttergottes von Alt-Brünn, Brünn, Königsklosterkirche (nach der Restaurierung) (S. 89)
	III	Abb. 5	Maria Schnee, Rom, S. Maria Maggiore, Cappella Borghese (S. 91)
		Abb. 6	Maria Langegg, Langegg, Wallfahrtskirche (40)
	IV	Abb. 7	Maria, Trösterin der Betrübten, Wien, Kapuzinerkirche, Kaiserkapelle (42)
		Abb. 8	Madonna di S. Guglielmo, Montevergine, Benediktinerabtei, Coretto di Notte (S. 96)
		Abb. 9	Kleines Andachtsbild von Maria, Trösterin der Betrübten, Purkersdorf, Pfarrkirche (68)
	V	Abb. 10	S. Maria della Bruna, Neapel, S. Maria del Carmine (Aufnahme seitlich beschnitten) (S. 98)
		Abb. 11	Madonna del Buon Consiglio, Genazzano, Wallfahrtskirche (S. 110)
		Abb. 12	La Madonna Padrona delle Scuole Pie, Rom, S. Pantaleo (Aufnahme seitlich beschnitten) (S. 100)
	VI	Abb. 13	Kleines Andachtsbild von Maria, Mutter der schönen Liebe, Wien, Mechitaristenkirche (64)
		Abb. 14	Kleines Andachtsbild von Maria Trost, Wien, St. Rochus und Sebastian (63)
		Abb. 15	Kleines Andachtsbild der Muttergottes von Lima, Wien, Universitätskirche (66)
	VII	Abb. 16	Kleines Andachtsbild von Maria, Hilf der Irrenden, Herzogenburg, Stiftskirche (106)
		Abb. 17	Kleines Andachtsbild der Mater Gratiae, Wien, Kirche Zu den Neun Chören der Engel (83)
		Abb. 18	Kleines Andachtsbild von Mariahilf, Wien, Paulanerkirche (150)

- Tafel VIII Abb. 19 Lucas Cranach d. Ä., Maria in vinea, Wien, Diözesanmuseum (87)
- Abb. 20 Lucas Cranach d. Ä., Mariahilf, Innsbruck, Stadtpfarrkirche (S. 119)
- IX Abb. 21 E. Schor und B. Kilian, Thesenblatt von 1674, Innsbruck, Universitätsbibliothek, Sammlung Roschmann (S. 46)
- X Abb. 22 Franz van den Steen, Kleines Andachtsbild nach Albrecht Dürers Maria mit der Birne von 1512, Wien, Albertina (S. 131)
- Abb. 23 Kleines Andachtsbild der Mutter der Barmherzigkeit, ehemals Tulln, Kapuzinerkirche (88)
- XI Abb. 24 Unsere Liebe Frau Sechs Finger, Maria Laach, Pfarrkirche (Ausschnitt) (158)
- Abb. 25 Unsere Liebe Frau, Wien, Stephansdom, Frauenaltar (159)
- Abb. 26 Schmerzhaftes, Wiener-Neustadt, Domkirche (175)
- XII Abb. 27 Kleines Andachtsbild von Unserer Lieben Frau von Raffing, Windigsteig, Pfarrkirche (166)
- Abb. 28 Aquarellkopie nach dem Gnadenbild von Maria am Gestade in Tulln, Tulbing, Pfarrhof (164)
- Abb. 29 Kleines Andachtsbild der Mater gravida von Karlshof bei Prag (S. 140)
- XIII Abb. 30 Schmerzhaftes Muttergottes, Jeutendorf, Pfarrkirche (Aufnahme seitlich beschnitten) (171)
- Abb. 31 Maria mit dem geneigten Haupt, Wien, Kirche der unbeschuhten Karmeliter zur Hl. Familie (52)
- Abb. 32 Schmerzhaftes Muttergottes, Wien, Mariahilferkirche, Seitenaltar (169)
- XIV Abb. 33 Kleines Andachtsbild der nährenden Muttergottes von Gutenbrunn am Weinsberger Forst (180)
- Abb. 34 Kleines Andachtsbild der Betrübteten Muttergottes, Wien-Kaiser-
ebersdorf, Pfarrkirche (173)
- Abb. 35 Kleines Andachtsbild von Maria als Braut des Heiligen Geistes, ehem. Wien, Dreifaltigkeitskapelle am Kienmarkt (186)
- XV Abb. 36 Kleines Andachtsbild der Beweinung Christi, ehem. Wien, Augustinerkirche (Aufnahme seitlich beschnitten) (185)
- Abb. 37 Maria Immaculata, Wien, Pfarrkirche St. Joseph in der Leopold-
stadt, Außenkapelle (194)
- Abb. 38 Kleines Andachtsbild der Begegnung Mariens und Elisabeths, ehemals in der Kapelle des k. k. Schulhauses zu St. Anna in Wien (182)
- XVI Abb. 39 Kleines Andachtsbild von Mariahilf zu Gutenstein (198)
- Abb. 40 Motivbild, Förthofkapelle bei Stein a. d. Donau (S. 73)

VORWORT

Die Beschäftigung mit den Gnadenbildern Mariens hat seit den mittelalterlichen Erwähnungen der Lukasbilder Roms bis zu den historisch-topographischen marianischen Atlanten des Barocks, die auch noch im 19. Jahrhundert erweiterte Auflagen erlebten, eine lange Tradition. Neben diesen Versuchen, die Summe der Mariengnadenbilder der ganzen katholischen Welt zu erfassen, hat zuerst Beissel begonnen, die Entwicklung der Verehrung Mariens und damit auch ihrer Gnadenbilder darzustellen und diese selbst zu beschreiben. Im weiteren trachtet die religiöse Volkskunde das Wallfahrtswesen in seinem Brauchtum, seinen legendären und dinglichen Zeugnissen zu erfassen, zu beschreiben und darzustellen. Von hier aus ist auch über das kleine Andachtsbild die Ikonographie der Mariengnadenbilder selbst Gegenstand von Untersuchungen geworden. Von kunsthistorischer Seite wurde schon früh die Bedeutung des Nachlebens verehrter Bilder in der künstlerischen Produktion späterer Epochen festgestellt und einzelne Gruppen der byzantinischen und abendländischen Malerei von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet. Die Ikonographie der Muttergottes in ihren frühen Epochen ist geradezu eine Ikonographie ihrer Gnadenbilder. Bei den böhmischen Marienbildern des 14. Jahrhunderts wurde bald der nachwirkende Einfluß der byzantinischen Ikonographie festgestellt, der — wie spätere Untersuchungen zeigten — auch in den Gnadenbildern jüngerer Zeiten, vor allem im Barock, in Ikonographie und Legende lebendig weiterwirkt.

Die vorliegende Arbeit versucht nun sowohl kunsthistorisch die Ikonographie und Typologie der während der Barockzeit in Niederösterreich verehrten Mariengnadenbilder festzustellen, als auch den sich in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge ergebenden Wandel durch und mit der Entwicklung der Frömmigkeit zu erklären. Sie verbindet also Kunsthistorisches und Volkskundliches in Material und Methode und hofft, damit einen Beitrag zur Kenntnis der religiösen Bildvorstellungen und der Struktur der Frömmigkeit des Barocks in Österreich zu liefern.

Die Arbeit ist aus einer Dissertation entstanden, die 1951 bei den Herren Prof. Dr. Karl M. Swoboda und Prof. Dr. Leopold Schmidt an der Universität Wien abgeschlossen und nun völlig neu bearbeitet und ergänzt wurde. Es war mir eine besondere Freude, daß die Ergebnisse der Dissertation bereits in den beiden kürzlich erschienenen Bänden der Wallfahrts-topographie Österreichs von Gustav Gugitz verwertet werden konnten. — Der Textteil der Arbeit beruht auf einem ikonographisch und typologisch geordneten Katalog der Gnadenbilder, in dem auch ihre Verehrungsgeschichte eingehend behandelt wird. Im Text findet das im Katalog gesammelte Material seine zusammenhängende Darstellung, wobei jeweils auf die Nummern des Katalogs hingewiesen wird (Katalognummern in Klammern). Bei der Geschichte der Gnadenbilder wurde sowohl das tatsächlich historisch Feststellbare, als auch das Legendäre berücksichtigt, da dieses in

der Barockzeit geglaubt wurde und daher Ursache für die Verbreitung von Gnadenbildern und ihre Verehrung war.

Es sei mir gestattet, an dieser Stelle meinen beiden verehrten Lehrern für ihre wohlmeinende Förderung und tatkräftige Unterstützung dieser Arbeit meinen aufrichtigsten Dank auszusprechen. Ferner danke ich allen Archivleitungen, Pfarrämtern und geistlichen Herren, die mir mit Auskünften und Bildmaterial gedient haben, insbesondere dem Vorstand des Wiener Diözesanarchivs, Geistl. Rat Karl Bednar, der mir die Bestände des Archivs in freundlichster Weise bereitwilligst und beratend zur Verfügung stellte. Die Fertigstellung der Arbeit wäre nicht möglich gewesen, wenn nicht private Sammler mir die Benützung ihrer Sammlungen gestattet hätten. Hier sei vor allem Herr Prof. Gustav Gugitz herzlichst für seine besondere Liebenswürdigkeit bedankt, der mir in noch nicht veröffentlichte Materialien entgegenkommendst Einblick gewährte und das Werden der Arbeit mit reger Anteilnahme verfolgte. Ebenso danke ich Herrn Josef Klar, Wien, und † Geistl. Rat P. Justin Fitz, Stift Lilienfeld, für die Möglichkeit der oftmaligen Benützung ihrer Sammlungen. Mein Dank gilt auch den Herren Prof. Dr. Otto Demus, Wien, Prof. Dr. P. Josef Kirschbaum, Rom, Prof. Dr. Anton Kutal, Brünn, Prof. Dr. Fritz Novotny, Wien, Mgr. Zbigniew Rewski, Warschau, Hochw. Dr. P. J. Wyrwinski, Wien, und Landeskonservator Dr. Josef Zykan, Wien, für freundliche Auskünfte und Bereitstellung von Bildmaterial. Herr Prof. Günter Stökl und Frau Dr. Thorvi Eckhardt sowie Frau Dr. Zdrawka Ebenstein waren mir bei Übersetzungen aus dem Kirchenslawischen bzw. Slowenischen, Herr Dr. Norbert Wibiral bei russischen Texten behilflich.

Die Drucklegung der Arbeit in der von Prof. Dr. Leopold Schmidt herausgegebenen Reihe der Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde wurde durch Subventionen des Bundesministeriums für Unterricht durch freundliches Entgegenkommen der Herren Ministerialräte Dr. Adolf Bruck, Dr. Nikolaus Frček, Dr. Wilhelm Waldstein und insbesondere des Herrn Sektionsrats Dr. Alfred Weikert und des Kulturreferats der Niederösterreichischen Landesregierung durch Herrn Hofrat Dr. Hans Rintersbacher ermöglicht, der schon die für die Dissertation notwendige Bereisung durch Gewährung eines Stipendiums gefördert hatte. Die Ausstattung des Buches mit Bildtafeln ist einer großzügigen Spende der Creditanstalt-Bankverein durch Herrn Generaldirektor DDr. h. c. Dr. Josef Joham zu danken. Allen Förderern der Arbeit gilt mein aufrichtiger Dank.

Wien, im Mai 1956.

Hans Aurenhammer.

EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit versucht, am Material der in Wien und Niederösterreich während der Barockzeit (von der Gegenreformation bis zur Aufklärung) verehrten Mariengnadenbilder¹⁾ und ihren Kopien²⁾ sowohl ihren ikonographischen und typologischen Wandel, als auch den Wandel der damit verbundenen Frömmigkeit zu untersuchen. Dadurch ergibt sich nicht nur eine kunsthistorisch, vor allem ikonographisch, und volkskundlich interessante Reihe, sondern auch — wenn man die enge Verbindung zwischen Bild und Frömmigkeit, die gerade dem Gnadenbild eignet, beachtet — die Möglichkeit, die strukturelle Zusammensetzung der religiösen Bildvorstellungen dieser Zeit zu erkennen. Grundlage der Untersuchung ist neben der Ikonographie der Gnadenbilder und ihrem Typus³⁾ vor allem die Funktion des Gnadenbildes als Andachtsbild, die es erlaubt, eine Fülle von religiösen und, wie man sehen wird, auch außerreligiösen Bezügen einem bestimmten ikonographisch und typologisch faßbaren Gnadenbild zuzuordnen. Die Klärung des Begriffes „Andachtsbild“ muß also jeder Behandlung des Themas vorangehen.

Zum Begriff Andachtsbild

Der in der ikonographischen und kunstgeschichtlichen Literatur gebräuchliche Begriff „Andachtsbild“⁴⁾ wurde zunächst zur Bezeichnung gewisser gegenständlich zusammengehöriger Gruppen von Plastiken, besonders des 14. Jahrhunderts, verwendet, deren enge ikonographische

¹⁾ Die Gnadenstatuen werden hier nur soweit berücksichtigt, als sie für die allgemeine Entwicklung und die Darstellung der Verehrung der Mariengnadenbilder in Wien und Niederösterreich während der Barockzeit von Wichtigkeit sind. Eine Behandlung in Form eines ikonographischen Kataloges, wie er für die Gemälde zweckdienlich erscheint, ist deswegen nicht brauchbar, weil die Anzahl „anonymer“, d. h. dem kultischen Vorbild nach nicht faßbarer Gnadenbilder bei den plastischen Bildwerken besonders groß ist, sie ikonographisch meist sehr ähnlich sind und die Variabilität ihrer Typen wesentlich geringer ist (vor allem auch wegen der durch ihre Bekleidung und Bekrönung angestrebten Uniformität). — Der Niederschlag der Gnadenstatuen in gemalten Kopien wurde anhangsweise behandelt.

²⁾ Die am archäologischen Material gewonnene Terminologie G. Lippolds (Kopien und Umbildungen griechischer Statuen, München 1923) konnte auch bei Setzung des mehr kultisch bestimmten Begriffes des Vorbildes nicht übernommen werden, da der Grad der Ähnlichkeit als Grundlage der Unterscheidung des Verhältnisses zum Urbild im ikonographischen Bereich einer anderen, weiteren Wertung als im künstlerischen Bereich unterliegt. Im Lippoldschen Sinn sind alle hier als Kopien angesprochenen Bilder keine Kopien, sondern Nach- und Umbildungen, während sie in Bezug auf die Verbindung der kultischen Funktion mit den ikonographischen Merkmalen durchaus als Kopien anzusehen sind. Zu diesen Devotionskopien vgl. W. H. Forsyth, *Mediaeval Statues of the Virgin in Lorraine related in type to the Saint Dié Virgin* (Metropolitan Museum Studies, vol. 5, 1934—36, 235 ff.); E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting, I*, Cambridge (Mass.) 1953, 297, Anm. 4; O. Demus, *Der Meister der Michaeler Plastiken* (Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 1954).

³⁾ Damit ist gemeint, in welchem historischen Abhängigkeitsverhältnis das Bild zu einem älteren verehrten Vorbild steht.

⁴⁾ Zuletzt und zusammenfassend D. Klein, Artikel: *Andachtsbild* (= Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte I/1, Sp. 681 ff.). Die dort angeführte Literatur wäre u. a. durch R. Wiebel, *Das Andachtsbild* (Kirchenkunst 1931, 8 ff.), zu ergänzen.

Verbindung zur zeitgenössischen subjektiven Mystik und zur kultischen Mysterienspieldichtung vielfach behandelt worden ist⁵⁾. Außer diesen Plastiken, auf die der Begriff „Andachtsbild“ primär angewendet wurde, entstanden zur gleichen Zeit Tafelbilder und seit dem 15. Jahrhundert eine Druckgraphik, die diese Bildthemen und das sie bedingende und bestimmende religiöse Erlebnisgut verbreitete. Die letztere übernahm die Rolle der vom Text losgelösten Miniaturen, die als Gebetbucheinlagen gedient hatten. Ihre Zeugnisse werden als „kleine Andachtsbilder“ bezeichnet⁶⁾. Das kleine Andachtsbild kulminiert im 17. und 18. Jahrhundert in der Verbreitung religiöser Bildgegenstände, vor allem durch Abbildungen der wallfahrtsmäßig verehrten Andachtsbilder. In allen Fällen ist also „Andachtsbild“ ein funktioneller Begriff, der durch die verschiedenen Formen der Andacht näher bestimmt wird. Diese eigentlich theologische Begriffsbestimmung des Andachtsbildes muß daher von einer Definition der Andacht ausgehen.

Thomas von Aquin definiert die Andacht (*devotio*) als religiöse Haltung „als eine gewisse besonderartige Wirkheit des Willens, der fertig und bereit ist zu tun, was nur immer auf die Unterwürfigkeit und die Dienstbarkeit gegen Gott sich bezieht“⁷⁾. Dieser Definition folgt auch F. Schubert⁸⁾, der die Andacht „im allgemein religiösen Sinn“ als „das hingebungsvolle Denken an die als gegenwärtig empfundene Gottheit mit dem Bestreben, ihr möglichst nahezukommen, sie zu preisen und ihren Willen zu erfüllen“ bezeichnet. In beiden Fällen ist das Charakteristische einer allgemeinen, in Gegenstand und Umfang nicht beschränkten religiösen Haltung herausgestellt. Auch das praktische religiöse Schrifttum der hier behandelten Zeit faßt den Begriff der Andacht in dieser Weise, und zwar sowohl die Andacht zu

⁵⁾ Grundlegend: W. Pinder, Die dichterische Wurzel der Pietà (Repertorium für Kunstwissenschaft 1920, 145 f.); zu den übrigen Themen in diesen Zusammenhängen vgl. die bei H. Swarzenski, Quellen zum deutschen Andachtsbild (Zeitschrift für Kunstgeschichte IV, 1934, 141, Anm. 1) und G. v. d. Osten, Der Schmerzensmann, Berlin 1935, 7, Anm. 1 zusammengestellte Literatur zur Johannesminne bzw. zur Entstehung dieser Themen und zum Andachtsbild überhaupt. Den Versuch der Erklärung dieser Andachtsbilder aus der „dichterischen Wurzel“ engte Swarzenski insofern ein, als sie sich „als Glieder einer langen ikonographischen Entwicklung, die schon in zeitlich vorangehenden Denkmälern der Malerei ihre feste, für die betreffenden plastischen Werte bezeichnende Formulierung erhalten haben“ erweisen. Trotzdem muß an der Bedingtheit der Entstehung der Andachtsbilder durch die entsprechende religiöse Literatur festgehalten werden, da die zeitlich früheren und formal vorbildhaften Zeugnisse der Buchmalerei funktionell nicht Gegenstand einer spezifisch ihrem Gegenstand zukommenden literarisch geprägten Verehrung waren, die die Herauslösung des Kunstwerks aus dem künstlerischen Zusammenhang der Illustration oder des architektonischen Verbandes benötigt und einen wohl schon bekannten ikonographischen Vorwurf zum Andachtsbildtypus macht. Es ist dies ein Vorgang, der sich bei fast allen hier erwähnten Andachtsbildern nachweisen läßt (so ausführlich dargestellt durch L. Burger, Die Himmelskönigin der Apokalypse in der Kunst des Mittelalters, Berlin 1937), und den W. Pinder bei der „Maria auf der Mondsichel“ anführt (Deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, I, Wildpark-Potsdam 1929, 106). Neben der formalikonographischen Ableitung ist also auch die funktionelle Grundlage der Entstehung des Andachtsbildes zu beachten.

⁶⁾ Vgl. A. Spamer, Das kleine Andachtsbild, München 1930; G. Gugitz, Das kleine Andachtsbild in den österreichischen Gnadenstätten, Wien 1950.

⁷⁾ Th. v. Aquin, *Summa Theologiae*, Stuttgart (Kröner) 1938, III, 82. Untersuchung, 1. Feststellung, 374.

⁸⁾ In M. Buchberger, *Lexikon für Theologie und Kirche*, I, Freiburg 1938, Sp. 40. Schubert unterscheidet weiter eine dankende und eine bittende Andacht.

Gnadenbildern⁹⁾, als auch jene zu heiligen Geheimnissen nach Anleitung bestimmter Vorbilder (z. B. des Hl. Ignatius zum Heiland oder des Hl. Franz Xaver zum Kreuzifixus)¹⁰⁾. Eine polemische Fixierung und rein spirituelle Einengung des Begriffes mit Beschränkung der Gegenstände der Andacht erfolgte ab Mitte des 18. Jahrhunderts durch L. Muratori¹¹⁾, der als italienischer Vorläufer der Aufklärung¹²⁾ gegen die Auswüchse der damaligen Praktiken des Andachtslebens polemisierte und eine „wahre“, von „Äußerlichkeiten“ freie Andacht forderte. Sein Begriff der „wahren Andacht“ wird im „Tabellarischen Grundriß der Pastoraltheologie“¹³⁾ zusammen mit dem „Pastor Bonus“ des Jansenisten J. Opstraet als Vorlesebuch empfohlen und hat starken Einfluß auf die aufklärerischen Theologen und das folgende theologische Schrifttum. Auch im Schriftverkehr der erzbischöflichen Konsistorialkanzlei in Wien wurde der Begriff der Andacht zu den verschiedenen Gegenständen unterschiedslos verwendet¹⁴⁾. Es kann also in unserem Fall unter Andacht jene oben charakterisierte allgemein religiöse Haltung verstanden werden. Eine Abgrenzung der Andacht im allgemeinen muß nur gegenüber der Liturgie erfolgen, die allerdings innerhalb ihrer Formen wieder besondere Andachten kennt¹⁵⁾.

Von einem solchen allgemeinen Begriff der Andacht geht auch die nachtridentinische kunsttheoretische, ikonographische und ikonologische Literatur aus, wenn sie von den Imagines und Sacrae Imagines spricht, wie dies das Konzil von Trient in der 25. Sessio vom 3. Dezember 1563 getan hat¹⁶⁾. So verwenden die auf dem Bilddekret des Tridentinum fußenden ikonographischen Schriften des Joannes Molanus¹⁷⁾, Gabriele Paleotti¹⁸⁾, Federigo Borromeo¹⁹⁾ bis zu Interian de Ayala²⁰⁾ diese Bezeichnungen ganz allge-

⁹⁾ So in „Heilige Wallfahrtsandachten etc.“, 3 Teile, Wien 1723.

¹⁰⁾ So in den „Täglichen Andachtsübungen zum Gebrauche Ihrer Kaiserlichen Majestät der Königin zu Ungarn und Böhmeim“, Wien o. J.

¹¹⁾ L. Muratori, Della regolata divozione de christiani, Venedig 1747.

¹²⁾ F. Sissulak S. J., Das Christentum des Josefismus, Die josephinische Pastoraltheologie in dogmatischer Sicht (Zeitschrift für katholische Theologie 1949, 55 f.).

¹³⁾ 1777 durch die k. k. Studienhofkommission herausgegeben, zugleich mit Einführungsdekret der Pastoraltheologie als Disziplin.

¹⁴⁾ Vgl. Die Wiener Kurrenten des EBOA vom 10. 4. 1762 die Verehrung von Mariahilf, vom 31. 8. 1766 Heiligenkreuz-Gutenbrunn, aber auch vom 7. 7. 1735 die Todesangst Christi und vom 5. 4. 1730 den Hl. Johann Nepomuk betreffend.

¹⁵⁾ P. A. Schrott S. J., Die zeitbedingten Formen nachtridentinischer Frömmigkeit (Gloria Dei 1947/48, 2 ff.).

¹⁶⁾ Sessio XXV: De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus. Zitiert nach T. Aschenbrenner, Die tridentinischen Bildervorschriften, Theol. Diss. Freiburg i. B. 1925, 142; H. Jedin, Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bildverehrung (Theologische Quartalschrift 160, 1935, 143 ff.); Das Weltkonzil von Trient, sein Werden und Wirken, herausgegeben von G. Schreiber, 2 Bde, Freiburg i. Br. 1951; J. Straub, Die religiösen Grundströmungen der barocken Ikonographie, Theol. Diss. Freiburg i. Br. 1949.

¹⁷⁾ De picturis et imaginibus etc., Löwen 1570; 2. Aufl.: De Historia SS. imaginum etc. Löwen 1594.

¹⁸⁾ De imaginibus sacris et profanis libri quinque, quibus multiplices earum abuses iuxta sacrosancti Concilii Tridentini decreto deteguntur, Ingolstadt 1594.

¹⁹⁾ De pictura sacra libri duo, Mailand 1634.

²⁰⁾ Pictor christianus eruditus sive de erroribus, qui passim committuntur circa pingendas atque effingendas sacras imagines, Madrid 1730.

mein für Bilder, denen verschiedene Formen der Verehrung²¹⁾ und des Gebrauchs²²⁾ entsprechen.

Es kann also auch hier von einem allgemeinen Begriff des Andachtsbildes gesprochen werden, das mit der oben charakterisierten Haltung und ihren differenzierten Handlungen funktionell verbunden ist. Das heißt, es ist entweder für eine bestimmte Andacht Gegenstand (als Gnadenbild) oder integrierender Bestandteil (als Andachtsbild im Sinne Pinders einer mystisch orientierten religiösen Haltung entsprechend), der der Andacht stimulierend zugeordnet ist. Diese Funktion scheint durch den Gegenstand des Bildes gegeben²³⁾, wobei unter Bild über den kunsttechnischen Terminus hinaus „das Gebildete“ überhaupt verstanden werden muß. Sowohl aus dem allgemeinen Begriff der Andacht, der differenzierte Äußerungen einschließt, als auch aus der Bezeichnung aller verehrten Bilder als „*sacrae imagines*“, die nicht die besondere Funktion berücksichtigt, ergibt sich die Möglichkeit, den gebräuchlichen Begriff des Andachtsbildes, wie er von Pinder zur Markierung einer bestimmten thematischen Gruppe der Plastik des 14. Jahrhunderts verwendet wurde, zu erweitern und Bilder, die anderen Formen der Andacht entsprechen — vor allem die Gnadenbilder — mit einzu beziehen. Dies erscheint auch dadurch gerechtfertigt, daß die Grenzen zwischen den einzelnen Funktionen der Andachtsbilder fließend sind.

Wie beim Begriff der Andacht gegenüber der Liturgie ist hier eine Abgrenzung gegenüber dem Altarbild notwendig, das als Bestandteil des Altars in der Barockzeit an dessen liturgischer Funktion didaktisch teilhat²⁴⁾ und oft im ikonographischen und künstlerischen Zusammenhang mit der Deckenmalerei steht²⁵⁾. Von diesem unterscheidet sich das Andachtsbild durch seinen mobilen Charakter, der den Ort der Anbringung — vom Platz außerhalb der Kirche bis zur Anbringung als Mittelpunkt des Hochaltars über dem Tabernakel — als Maßstab für seine Wertschätzung erscheinen läßt. Die ikonographischen Verbindungen, die vom Andachtsbild zum Altar-

²¹⁾ Sessio XXV unterscheidet zwischen „Bildern, die wir küssen und vor denen wir das Haupt entblößen und uns niederwerfen, und solchen, durch die das Volk unterrichtet und in den Glaubensartikeln gefestigt wird“ (zitiert nach S. Staudhammer, Kirchliche Bestimmungen über die Bilder im Gotteshaus [Christliche Kunst 1916, 1 f.]).

²²⁾ Vgl. De historia SS. Imaginum et picturam pro vero earum usu contra abusum libri quattuor auctore Joanne Molano Joanne Natali Paquot recensit illustravit supplevit, Löwen 1771. Im Anhang zum Index vor S. 1 werden zehn Arten des Gebrauchs der Bilder angeführt: 1. doctrinae causa, 2. memoriae causa, 3. confessionis fidei causa, 4. quia sigma sunt charitatis erga Christum, 5. imitationis, 6. invocationis causa, 7. honoris Dei, 8. ob haeres ipso facto reprimendas, 9. ob fidelium Deum in Templis sunt exercitationem, 10. ob futurae vitae representationem.

²³⁾ Dabei ist zu beachten, daß diese Verbindung bei den einzelnen Fällen der Andacht graduell verschieden ist. Die Gnadenbilder sind oft gegenständlich wechselnd. Am engsten ist die Verbindung bei den der mystischen Frömmigkeit zugeordneten Bildern.

²⁴⁾ Der lehrhafte Charakter der Bilder wird immer wieder hervorgehoben, vgl. Aschenbrenner, a. a. O., 10, 22 etc.

²⁵⁾ Vgl. die bei A. Strobl, Der Wandel in den Programmen der österr. Deckenfresken seit Gran und in ihrer Gestaltung, Diss. Wien 1950, 106, 125 angeführten Beispiele.

bild gehen, beleuchten andererseits den Grad des Eindringens außerliturgischer Momente in die Ikonographie liturgisch gebundener Geräte²⁶⁾.

Unter Andachtsbild wird also jedes mobile, künstlerisch primär nicht im dekorativen, funktionell nicht im liturgischen Zusammenhang stehende Bildwerk verstanden, das vermöge seiner ikonographischen Bedeutung Gegenstand oder integrierender Bestandteil einer „Andacht“ ist. Der Punkt der engsten Verbindung von Frömmigkeit und Kunstwerk liegt demnach, durch den spezifischen Vorwurf einer Andacht gefördert, im gemeinsamen Gegenstand²⁷⁾. Es ergibt sich also die Notwendigkeit, um die Fülle des Vorhandenen zu ordnen, diesen allgemeinen Begriff der Andacht vor allem in Bezug auf das Andachtsbild zu teilen.

Ausgangspunkt für diesen Ordnungsversuch ist Alois Riegl, der in seiner „Spätromischen Kunstindustrie“ den „auf die Erweckung bestimmter Vorstellungen gerichteten Zweck“ des „ikonographischen Inhalts“ gegenüber dem „eigentlichen Kunstzweck“ herausgestellt hat²⁸⁾. An Stelle einer Ordnung der religiösen Bilder teils nach funktionellen, teils nach gattungsmäßig erfaßten Gruppen im Sinn Panofskys²⁹⁾ ergibt sich von hier aus die Möglichkeit, die Bildgegenstände in ihrer Zweckhaftigkeit in der Erweckung bestimmter Vorstellungen nach den Frömmigkeitsgruppen zu ordnen, die diese Vorstellungen forderten.

Phänomenologisch³⁰⁾ hat Rudolf Otto einzelnen „Momenten“ des Numinosen, die irrational sind, rationale Vorstellungen und Begriffe zugeordnet und dabei auch die Erscheinungsformen des religiösen Verhaltens charakterisiert. Er unterscheidet außer den liturgisch gebundenen Handlungen das magisch-kultische und das mystische Verhalten³¹⁾. Diese beiden Grundverhaltensformen wurden durch E. Spranger auf eine gemeinsame urtümliche Wurzel zurückgeführt, die er das „Identitätsbewußtsein“ nennt³²⁾. Seine Feststellung, daß die „Urschichten des Wirklichkeitsbewußtseins keineswegs vergangen oder überwunden sind“, führt zu der volkskundlichen Methode, die „jene nicht individuellen Anstöße und unterbewußten Erscheinungen der Überlieferung als primär nicht psychisch oder physisch, sondern kul-

²⁶⁾ Durch das Eindringen der Ikonographie des Andachtsbildes in das Altarbild finden sich im 18. Jahrhundert auch Altarbilder als Gnadenbilder = Andachtsbilder.

²⁷⁾ Wobei „gegenständlich“ im Zusammenhang mit der Form im Sinne Riegls verstanden wird (A. Riegl, Gesammelte Aufsätze, Augsburg-Wien 1929, XXV und 63).

²⁸⁾ A. Riegl, Spätromische Kunstindustrie, Wien 1929, 229.

²⁹⁾ Eine solche Ordnung führt E. Panofsky, *Imago Pietatis* (= Festschrift für M. J. Friedländer, 1927, 264 ff.) durch. Die Einteilung in szenische Historienbilder, Andachtsbilder, kultische Repräsentationsbilder, erscheint durch die Vermischung der Kategorien (nach Gattung bzw. Funktion geordnet) für eine Betrachtung der Gegenstände des religiösen Bildwerks im historischen Zusammenhang mit der zeitgenössischen Frömmigkeit nicht geeignet. Außerdem ergeben sich laufend Überschneidungen zwischen diesen Kategorien.

³⁰⁾ G. v. d. Leeuw, *Phänomenologie der Religion*, 1933.

³¹⁾ R. Otto, *Das Heilige*, Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen, München 1947, 41. — Die Untersuchungen der Religionspsychologen (W. James, G. Runze u. a.) sind hier nicht zu verwenden, da sie das religiöse Verhalten allgemeiner psychologischer Typen, des Naiven, Sentimentalen etc. untersuchen, nicht aber dieses selbst phänomenologisch erfassen.

³²⁾ E. Spranger, *Die Urschichten des Wirklichkeitsbewußtseins* (Sitzungsberichte der Preuß. Akademie der Wissenschaften, Berlin 1934, 621/22).

turell gebunden“ erklärt³³⁾. Die durch R. Otto oben angeführten Typen des religiösen Verhaltens sind dadurch nicht nur phänomenologisch verwertbar, sondern ergeben durch den Vergleich der Äußerungen der Verehrung auch die Möglichkeit einer historischen Fixierung und damit einer historischen Ordnung. Unter Frömmigkeitstypen werden also nicht allgemein psychologische oder vom außerordentlichen Einzelfall ausgehend gefundene Typen³⁴⁾ verstanden (obwohl dieses Verfahren für das Finden der Vorbildträger vorteilhaft ist), sondern nach der Erscheinung der kulturell, d. h. historisch fixierbaren Verhaltensweisen zu ordnende religiöse Haltungen und Handlungen. Der Ausgangspunkt ist hier die Vielschichtigkeit des religiösen Verhaltens überhaupt (in Bezug auf die kulturelle Herkunft), wobei jedoch die Verhaltensweisen einander nicht ausschließen, sondern alle von Anbeginn dazugehören³⁵⁾ und sich in ständigem Austausch befinden³⁶⁾. Die Methode der Aufstellung der Frömmigkeitstypen geht also von der existenten Frömmigkeit der behandelten Zeit aus und benennt sie nach der kulturellen, historisch möglichst fixierbaren Schicht, der die Erscheinungsformen ihrer Verhaltensweisen angehören. Da diese Verhaltensweisen selbst vielschichtig sein können³⁷⁾, soll möglichst von den historisch faßbaren Anfängen des jeweiligen religiösen Komplexes ausgegangen, d. h. sowohl ikonographisch und typologisch, als auch verehrungsgeschichtlich zur Bestimmung des jeweiligen Objektes die erste historisch faßbare Nachricht als maßgebend herangezogen werden.

Als Grundlage bei der Aufstellung der Frömmigkeitstypen müßte mit der „mythischen Frömmigkeit“³⁸⁾ begonnen werden, von der aber im Rahmen dieser Arbeit abgesehen werden muß, weil sie in den behandelten Objekten nicht mehr direkt in Erscheinung tritt. Ihr Weiterleben und ihre durchgängige Wirksamkeit, die an der Bevorzugung bestimmter „Gestalten“ innerhalb der religiösen Vorstellungswelt festzustellen wäre³⁹⁾, ergibt in unserer Arbeit die primäre Disposition zu den historisch faßbaren religiösen Verhaltensweisen und den damit verbundenen Bildgegenständen. Ohne hier auf die schwierige und über den Rahmen der Arbeit weit hinausgehende Problematik der zeitlichen Priorität und des Verhältnisses zwischen mythischer und magischer Religiosität einzugehen⁴⁰⁾, ist jedoch historisch zu beachten, daß es verschiedene Grade des magischen Verhaltens gibt. Neben

³³⁾ L. Schmidt, *Volkskunde als Geisteswissenschaft* (= Handbuch der Geisteswissenschaften, Wien 1948, 21).

³⁴⁾ So z. B. bei J. Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, München 1926, 240 ff.

³⁵⁾ Vgl. K. M. Swoboda, *Kunst und Religion* (Mitteilungen des Instituts für Österr. Geschichtsforschung 1950, 708).

³⁶⁾ E. Kriss, *Religiöse Volkskunde Altbayerns*, Brünn-München-Wien 1933, 12 in Bezug auf H. Naumanns Unterscheidung zwischen gesunkenem Kulturgut und primitivem Gemeinschaftsgut (H. Naumann, *Primitive Gemeinschaftskultur* = Beiträge zur Volkskunde und Mythologie, Jena 1921).

³⁷⁾ Da sich magische und mystische Züge an einem Gegenstand und in einer Verehrung vermischen können.

³⁸⁾ Charakterisiert bei K. Spieß, *Bauernkunst, ihre Art und ihr Sinn*, 1. Aufl. Wien 1925, 14.

³⁹⁾ So K. Spieß, *Marksteine der Bauernkunst*, 1. u. 2. Teil, Berlin 1937. — Hier ist die Ikonographie der kleinen Andachtsbilder von besonderer Wichtigkeit, in denen die mythische Frömmigkeit in der Bevorzugung bestimmter Gestalten in Erscheinung tritt. Sie soll an anderem Ort behandelt werden.

⁴⁰⁾ Vgl. dazu W. F. Albright, *Von der Steinzeit zum Christentum*, 1949, 172.

jener nach Spranger im Identitätsbewußtsein wurzelnden allgemeinen religiösen Grundveranlagung gibt es jeweils historisch faßbare Erscheinungen, die die mythischen (und wie später zu sehen sein wird) auch die gestifteten Religionen in bestimmten Entwicklungsstufen „remagisieren“. Es muß also bei Betrachtung eines an sich eindeutigen magischen Phänomens, wie es das Devotionalwesen der Wässer, Öle, Erden, Tone, der Wallfahrten darstellt⁴¹⁾, beachtet werden, daß es engst mit dem mythischen Komplex des Quellen-, Berg- und Baumkultes⁴²⁾ zusammenhängt, also die „Remagisierung“ einer mythischen Vorstellung ist. Ein ebensolcher Vorgang läßt sich an Hand der Kultgegenstände christlicher Provenienz nachweisen⁴³⁾. Dazu kommen die magischen Elemente der Religiosität überhaupt⁴⁴⁾. Während also das mythische Element für die behandelte Zeit vordringlich in der Disposition zu fassen ist, bezieht die magisch-kultische Gruppe ihre Gegenstände historisch gesehen, sowohl aus den mythischen wie aus den Elementen der gestifteten Hochreligion. Trotzdem kann ihr im Sinne R. Ottos auf Grund des Kriteriums des Brauchtums⁴⁵⁾ — ohne auf dessen Vielfalt und die Schwierigkeit der Interpretation hier einzugehen — und spezifischer Gebetsformen⁴⁶⁾ in der behandelten Zeit der Komplex des Wallfahrtswesens und der primitiven Verehrung bestimmter Heiliger zugeordnet werden, die z. T. dieselben brauchtümlchen Erscheinungen wie das Wallfahrtswesen zeigen⁴⁷⁾. Diese Gruppe umfaßt den größten Teil des außerliturgischen religiösen Verhaltens in Umfang und Tiefe. Ihr entsprechen als Bildzeugnisse alle Gnadenbilder und ihre Kopien, die in Form von Wallfahrten oder in Verbindung mit dem Wallfahrtsbrauchtum verehrt werden, und ebenso alle Heiligenbilder, denen ganz allgemein auf Grund ihrer Patronanz phänomenologisch eine ebensolche Verehrung, allerdings ohne mit einer Wallfahrt verbunden zu sein, zukommt.

Die mystische Frömmigkeit⁴⁸⁾ entspricht nach Spranger derselben Wurzel des Identitätsbewußtseins. Im Gegensatz zur vorigen Gruppe,

⁴¹⁾ Vgl. R. Andree, *Votive und Weihegaben des katholischen Volkes in Süddeutschland*, München 1904.

⁴²⁾ F. Gorski, *Baum und Quelle in ihrer Bedeutung für den niederösterreich. Volksglauben* (Unsere Heimat 1934, 106, 128, 330).

⁴³⁾ Vgl. dazu (ohne kritisch auf die Terminologie einzugehen) Kriss, a. a. O., 20 und die bei G. Frieß, *Geschichts- und volkskundliche Betrachtungen über das Wallfahrtswesen* (Unsere Heimat 9, 1936, 1 ff.) angeführte Literatur.

⁴⁴⁾ Vgl. J. G. Frazer, *The Golden Bough*, London 1890, 135.

⁴⁵⁾ Die magische Seite des Brauchtums ist durch die Opfergebräuche und gewisse Bräuche am Kultobjekt selbst (vgl. Kriss, a. a. O., 96 ff.) und durch das Devotionalwesen gegeben. Die kultische Seite zeigt sich in der Übung des Umganges um das Kultobjekt (dies führt im Barock zu den Umgangsaltären), das Heben bestimmter Gegenstände, Küssen von Bildwerken etc. Vgl. dazu Schmidt, a. a. O., 93.

⁴⁶⁾ Vgl. F. Heiler, *Das Gebet*, München 1921, 147 ff.

⁴⁷⁾ Der Unterschied liegt darin, daß die Erweisung der Gnade bei der Wallfahrt örtlich gebunden erscheint, während sie im anderen Falle an die Patronanz des Heiligen (meist über die Reliquie) gebunden ist. Es ist eine spirituellere Form des magischen Verhaltens, die auch historisch jünger ist.

⁴⁸⁾ Eduard Lehmann definiert ihr Ziel als eine durch „Ekstase und Kontemplation sich ergebende Erhebung auf eine neue Bewußtseinsstufe, auf der die Subjekt-Objektschaltung aufgehoben erscheint, sich der Schwerpunkt verschiebt und sich die polaren Beziehungen zwischen Gott und Mensch in ein untrennbares Einssein der Menschenseele mit dem Göttlichen wandeln“. (E. Lehmann, *Mystik in Heidentum und Christentum*, Berlin 1908). Den Ausdruck findet dieses Dasein in Bildern, Paradoxien, Lehren von negativem Inhalt und im Habitus der Persönlichkeit (R. F. Merkle, *Die Mystik im Kulturleben der Völker*, Hamburg 1940, 15).

deren historische Manifestation schwer in ihren Anfängen zu fassen ist, hat die Mystik (abgesehen von ihrer allgemeinen Existenz in vielen Religionen) im Christentum von Einzelpersonlichkeiten ausgehend historisch fixierte Kulminationspunkte von dominierender religiöser Bedeutung, deren bildhafte Ergebnisse z. T. stimulierendes Bildgut einer allgemein mystisch bestimmten, historisch auf diese Kulminationspunkte folgenden Frömmigkeit geworden sind ⁴⁹⁾. Zur mystischen Gruppe gehören alle Bildgegenstände, die ihren Ursprung in den Visionen zeitgenössischer Mystiker haben bzw. historisch älter sind und durch die spezifische Art der durch die Orden verbreiteten Betrachtungsfrömmigkeit stimulierende Funktion besitzen, kurz alle mystischen Andachtsbilder.

Neben dem mystisch stimulierenden Bildgut, das besonders seit dem hohen und späten Mittelalter in Andacht und Bild tradiert wird, stehen jene Vorstellungen, die durch Orden und zeitgenössische Literatur verbreitet werden. Sie stellen von der Barockzeit aus gesehen kein primäres mystisches Erleben dar, sondern sollen zur Erlangung eines solchen stimulierend wirken, wobei aber das eigentliche Ziel über diese Stimulation hinaus der lehrhafte Zweck ist. Diese Verbindung zwischen an sich mystischem Erlebnis und Bildgut und lehrhafter Absicht, der wir die Verbreitung des mystischen Bildgutes verdanken, hat ihre Wurzel in der Betrachtungsfrömmigkeit, deren Anfänge wohl schon lange vor der Zeit der katholischen Restauration in Klöstern und im Klerus liegen, die aber methodisch ⁵⁰⁾ erst seit dieser besonders durch die Jesuiten angewendet wird und in der entsprechenden Andachtsliteratur ihren Niederschlag gefunden hat ⁵¹⁾. Diese „mystisch-didaktische“ Gruppe, die also mystische Erlebnisinhalte im Sinn der imitatio lehrhaft verbreitet, weist auf einen Grundcharakter der Frömmigkeit seit der Gegenreformation hin, der didaktisch, von der Basis der *anima christiana naturalis* aus, allen Erscheinungsformen des religiösen Lebens gerecht wird. Ihr entsprechen alle Bildgegenstände, die an sich mystischer Herkunft sind, aber in Verbindung mit bestimmten Gebetsformen und Exerzitien oder zur Darstellung bestimmter Lehrmeinungen didaktische Funktion besitzen, kurz die mystisch-didaktischen Andachtsbilder.

Die beiden letzteren Gruppen mußten hier deshalb angeführt werden, weil sowohl mystische wie mystisch-didaktische Andachtsbilder in der Barockzeit als Gnadenbilder verehrt wurden (vgl. die Mariaschmerzsbilder und die Darstellungen der *Immaculata Conceptio*).

Außerhalb eines so gefaßten Begriffes „Andachtsbild“ stehen die dekorative Deckenmalerei und das Altarblatt, die einen liturgisch-didaktischen

⁴⁹⁾ Dies im Sinne des gesunkenen Kulturgutes (Naumann) und des propagierten religiösen Bildgutes.

⁵⁰⁾ In diesem Sinne vorbildhaft sind Ignatius von Loyolas „*Exercitia spiritualia*“. Vgl. H. Boehmer, *Loyola und die deutsche Mystik* (Bericht über die Verhandlungen der Sächs. Akademie der Wissenschaften zu Leipzig phil.-hist. Kl. LXXIII, Bd. 1, Heft 1921, 8 ff.) und L. Zarucka, *Die Exercitia spiritualia des Ignatius von Loyola in ihren geistesgeschichtlichen Zusammenhängen* (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 49, Heft 1, 1931, 124).

⁵¹⁾ A. Schrott, *Das Gebetbuch in der Zeit der katholischen Restauration* (Zeitschrift für katholische Theologie 61, 1937, 68 f.) und derselbe, *Die Reform des Trienter Konzils im Spiegel der nachfolgenden Andachtsliteratur* (= Das Weltkonzil von Trient, herausgeg. v. G. Schreiber, Freiburg i. Br. 1951, I, 349 ff.).

Charakter besitzen⁵²⁾, bzw. die rein didaktischen Zyklen⁵³⁾. Für unseren Zusammenhang ist aber das Verhältnis des Andachtsbildes zur übergeordneten funktionellen und künstlerischen Einheit — sei es des Altares oder des Kirchenraumes — von Interesse, da es die Frage nach der Struktur des barocken Gesamtkunstwerkes zutiefst berührt. Darauf soll im letzten Kapitel eingegangen werden.

⁵²⁾ Die Darstellung der magisch-kultischen bzw. mystischen Verehrung in der Deckenmalerei und im Altarblatt ist immer erzählend einem dekorativ-didaktischen Zweck unterworfen. Zur Deckenmalerei vgl. die Decke von Säusenstein von J. Bergl (1767), Maria Taferl von verschiedenen Künstlern (1715—17), Maria Schnee in Gungglgrün bei Imst (Tirol) von J. B. Riepp etc. — sämtliche eine erzählende Darstellung der magisch-kultischen Verehrung. Die didaktische Funktion des Altarblattes wird besonders in Jesuiten- und Piaristenkirchen deutlich. So ist in Krems, in der ehem. Jesuitenkirche, die nach Aufhebung des Ordens den Piaristen übergeben wurde, in den Seitenaltarblättern noch der Zyklus der Jesuiten- und die eingefügten Piaristenheiligen festzustellen. Der Anteil der historischen Darstellung magisch-kultischer und mystischer Verehrung im Altarblatt gegenüber den oben erwähnten anderen, ebenfalls legendär begründeten Vorwürfen (Marterszenen) wäre herauszuarbeiten. Allgemein ist durch das Werk J. M. Schmidts in Niederösterreich in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Überwiegen der visionär-mystischen Vorwürfe im erzählend-didaktischen Altarblatt festzustellen.

⁵³⁾ Es entfallen also alle nicht im Altarverband sich befindenden rein didaktischen Darstellungen: die Zyklen aus dem Leben des Kirchenpatrons, z. B. des Hl. Veit in der Kremser Stadtpfarrkirche aus der Schule J. G. Schmidts (ÖKT I, 216), oder die Legende des Hl. Quirin in der Pfarrkirche zum Hl. Quirin in Loiben (ÖKT I, 310), oder aber des Klosterpatrons, bzw. die Darstellung der Heiligen eines bestimmten Ordens (so des Hl. Altmann in Göttweig, ÖKT I, 482; bzw. der Augustiner Chorherrenzyklus in Herzogenburg; eine ähnliche Reihe war im städt. Rolletmuseum in Baden aus dem dortigen Augustinerkloster, ÖKT XVIII, 181 ff.). Ebenso werden die lehrhaften Darstellungen des Alten und Neuen Testaments (so im Stift Melk nach der Küsselschen Bilderbibel, ÖKT III, 362) und der Sieben Sakramente nicht behandelt (so im Oratorium der Schloßkirche von Albrechtsberg, die in Vorwurf u. Komposition mit Pietro Longhis Serie zusammenhängen. Die Funktion dieser Bilder ergibt sich aus der am Ende des 18. Jahrhunderts seit Josef II. dominierenden „praktischen“ Frömmigkeit).

I. DIE HISTORISCHEN GEGEBENHEITEN

Die allgemein-historischen, kirchengeschichtlichen und frömmigkeitsgeschichtlichen Fakten wirken über die Initiatoren und Träger der jeweiligen Andacht auf den Gegenstand und die Form der Andachtsbilder ein. Außerdem werden die Andachtsbilder durch die sich auf die Andacht als Haltung und Handlung beziehenden gesetzlichen Maßnahmen und Anordnungen kirchlicher und staatlicher Behörden direkt oder indirekt beeinflusst. Die Geschichte der Frömmigkeit zeigt die immanenten Gründe für das Auftreten und die Verehrung der einzelnen Gnadenbilder.

Allgemein historisch⁵⁴⁾ ist für unseren Zusammenhang die bestehende enge Verbindung Österreichs mit Böhmen, Mähren und Ungarn und der aus der politischen Konstellation sich ergebende Kontakt mit den Niederlanden und den italienischen Besitzungen wesentlich, der durch den ganzen Zeitraum bestehen bleibt. Die aus den jeweiligen Koalitionen heraus geschlossenen Bündnisse selbst berühren durch ihren oftmaligen Wechsel und rein diplomatischen Charakter das religiöse Leben kaum.

Soziologisch gesehen waren die Vermittler der Formen des religiösen Lebens neben dem Weltklerus besonders die Orden, deren Tätigkeit in diesem Sinne in unserer Zeit eine Konstante mit graduellen Unterschieden bedeutet, die Angehörigen der Dynastie⁵⁵⁾ und des hohen und niederen Adels⁵⁶⁾. Nun ist die Disposition zur Frömmigkeit durch die allgemeine und persönliche Einstellung zu ihr, die Möglichkeit ihrer Wirkung in unserer Zeit aber auch durch den Umfang der ständischen und persönlichen Macht ihrer Träger gegeben. In diesem letzteren Sinn ist die Erscheinung der Frömmigkeit durch die soziale Stellung und Struktur mitbestimmt. Es muß daher die soziale Veränderung untersucht und in der Beurteilung des Auftretens von Andachtsformen und Andachtsbildtypen mit berücksichtigt werden. Eine zusammenfassende Darstellung der sozialen Struktur Österreichs und besonders Niederösterreichs in diesem Zeitraum fehlt. Die Arbeit kann sich daher nur auf die Abhandlungen von Huber-Dopsch⁵⁷⁾, Brunner⁵⁸⁾ und Martiny⁵⁹⁾ stützen, die im wesentlichen den Wandel der sozialen

⁵⁴⁾ O. Redlich, *Das Werden einer Großmacht, Österreich 1700—1740*, Leipzig 1938; derselbe, *Über Kunst und Kultur des Barock in Österreich* (Archiv für österreichische Geschichte 115/II, 1943, 333 ff.); H. Hantsch, *Die Geschichte Österreichs*, Graz-Wien 1947, II, 55; P. Müller, *Auswärtige Politik Österreichs 1715—1866* (= Österreich, herausgeg. v. J. Nadler und H. v. Srbik, Salzburg-Leipzig 1936, 107).

⁵⁵⁾ Dazu vgl. vor allem A. Coreth, *Pietas Austriaca* (Mitteilungen des Österr. Staatsarchivs VII, 1954, 90 ff.).

⁵⁶⁾ Über die soziale Stellung des österreichischen Adels vgl. F. K. Martiny, *Über die Hauptzüge der niederösterreichischen Adelsgeschichte* (Deutsches Archiv für Landes- und Volksforschung 4, 1940, 482 f.).

⁵⁷⁾ Huber-Dopsch, *Österreichische Reichsgeschichte*, Wien 1899.

⁵⁸⁾ O. Brunner, *Adeliges Landleben und europäischer Geist*, Salzburg 1949; derselbe, *Bürgertum und Adel in Nieder- und Oberösterreich* (Anzeiger der österreichischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl. 1949, Nr. 22); derselbe, *Sozialgeschichtliche Forschungsaufgaben erörtert am Beispiel Niederösterreichs* (ebendort 1948, Nr. 23).

⁵⁹⁾ Martiny, a. a. O., 482 f.

Struktur des Adels untersuchen. Dabei ist zu beachten, daß die Umschichtung und Umwertung des Adels primär vom Hof ausgeht und in der steigenden Entmachtung der Stände zu verfolgen ist, die als Ausdruck eines veränderten Verhältnisses zwischen Staat und Land gewertet werden muß. Die seit Karl VI. zu verfolgende absolute Zentralisierungspolitik gipfelt und vollendet sich unter Maria Theresia und Josef II. Die Formen des Ständewesens bleiben unter Maria Theresia zwar gewahrt, der Einfluß der Stände sinkt aber ständig ab. Analog dazu und z. T. mit diesen innenpolitischen Tatsachen verbunden ist eine immanente Entwicklung, die zuerst zu einer vollkommenen Trennung des hohen Adels, der zum Hofadel wird, vom Ritterstand und dann zu einer progressiven Verbürgerlichung führt. Durch die Entstehung jener „gesamtösterreichischen, die böhmischen wie die österreichischen Erbländer umfassenden Aristokratie, die sich weit von den bürgerlichen Schichten abhebt“⁶⁰), seit dem Zusammenbruch der protestantischen Stände (ab 1620), den damit verbundenen Güterkonfiskationen, dem Eindringen landfremden Adels, der von vornherein Hofadel wird, ergibt sich für Niederösterreich eine Umwandlung des Herrenstandes zum Hofadel⁶¹). Der Ritterstand, die unteren beiden im Landtag vertretenen Klassen des Adels umfassend, verliert schon seit dem 16. Jahrhundert an Besitz⁶²) und auch an Zahl in den Landständen.

Die oben erwähnte „Verbürgerlichung“ scheint von zwei Faktoren getragen worden zu sein: von den politisch funktionslos gewordenen Angehörigen des Ritterstandes und vom Auftreten des Briefadels⁶³). Da keine Möglichkeit des Übergangs in den ständischen Adel vorhanden war, die Zahl der Nobilitierungen aber besonders seit dem Dreißigjährigen Krieg (stehendes Heer!) im Offizierskorps und Behördenapparat wuchs, hebt sich schon im 17. Jahrhundert vom ständischen Adel, der so recht eigentlich nur vom Herrenstand repräsentiert wurde, die Gruppe der Nobilitierten ab, die weiteste Schichten der Bevölkerung umfaßt⁶⁴). Der Anstoß zur Verbürgerlichung ist durch jene Berufsgruppen gegeben, die schon im 16. Jahrhundert geadelt wurden⁶⁵), und deren Nobilitierung ab ca. 1750 geradezu typisch für den Wandel der sozialen Struktur wird⁶⁶), aus dem letzten Endes der neue großbürgerliche Typus hervorgeht, der im 19. Jahrhundert zum industriellen Unternehmer wird. Der Adel im alten Sinn wie das Stadtbürgertum⁶⁷) verloren also durch das Zusammenwirken staatlicher Maßnahmen

⁶⁰) Brunner, Bürgertum und Adel..., a. a. O., 512 f.

⁶¹) Dafür ist die leichte Erwerbung des Verkaufsrechtes der Güter bezeichnend, die auch durch fideikommissarische Bindung des Grundbesitzes nicht abgestellt werden konnte. Martiny, a. a. O., 488.

⁶²) Z. B. Grafenegg bei Brunner, Bürgertum und Adel..., a. a. O., 513. Weitere Beispiele bei K. Lechner, Besiedlungs- und Herrschaftsgeschichte des Waldviertels (= Das Waldviertel, herausgeg. v. E. Stepan, VII, Bd. 2, Wien 1937, 248 ff.).

⁶³) So bei Martiny, a. a. O., 490 genannt, Brunner spricht von den Nobilitierten (Bürgertum und Adel, a. a. O., 513).

⁶⁴) Vgl. R. Gnevkow-Blume, Adelsbriefe für österreichische Künstler des 18. Jahrhunderts, Wien 1935.

⁶⁵) Der Eisengewerke Abele von Lilienberg wurde 1547 geadelt, ebenso die Hardegg in Aussee (Salzhandel).

⁶⁶) Seit 1774 ist es auch für k. k. priv. Großhändler möglich, die Landstandschaft zu erwerben. Vgl. Brunner, Adeliges Landleben, a. a. O., 325 und J. Benedikt, Josef II., Wien 1936, 344.

⁶⁷) Dazu vgl. O. Brunner, Das Wiener Bürgertum (Mitteilungsblatt des Vereins für Geschichte der Stadt Wien 15, 1933, 220 ff.).

und einer inneren Entwicklung ihren politischen Vorrang. — In Bezug auf den Vorbildcharakter der sozialen Schicht gegenüber dem politisch sich langsam befreienden niederen Bürgertum und Bauerntum ist dieser Wandel jedoch für das 18. Jahrhundert ohne Auswirkung. In dieser Hinsicht bleibt die Stellung des Adels im allgemeinen gewahrt, sein soziales Ansehen und seine kulturelle Leistung erlischt später als seine politische Geltung. Dieser Wandel, der nach außen unter dem unveränderten Vorbildverhältnis vor sich geht, beeinflusst aber direkt das Auftreten neuer Frömmigkeitsarten und ihrer ikonographischen Typen durch die soziale Stellung ihrer Vermittler und Träger. Diese Änderung ist analog der des gesellschaftlichen Ideals und läßt sich besonders am Verlust der Idee der Glorifizierung in der Ikonographie der Deckenmalerei feststellen⁶⁸⁾.

Die kirchlich-politischen Zustände, in Bezug auf das Verhältnis der Kirche zum Staat betrachtet, sind für das Auftreten und die Wirkung bestimmter Andachtsformen und Andachtsbildtypen vor allem deswegen wichtig, weil — infolge einer eigenartigen Entwicklung seit der Gegenreformation — die engste Verbindung zwischen diesen entscheidenden Faktoren bestand und sich so auch das regulative Eingreifen Maria Theresias und Josefs II. erklärt. Die gegenreformatorische Synthese Kirche und Staat, in der der Staat die kirchlichen Belange durch seine Machtmittel vertritt — „das gegenreformatorische Reichskirchentum“⁶⁹⁾ beginnt sich an der Wende des 17. zum 18. Jahrhundert zu lösen. Der Anlaß liegt in außenpolitischen Fragen, in der Annäherung Ludwigs XIV. an den Papst und in der Person Kaiser Josefs I., an dessen Auseinandersetzung mit Papst Clemens XI. 1708 sich ein hohes „kirchenpolitisches Interesse knüpfte“⁷⁰⁾. Die letztere trägt Züge einer prinzipiellen Entscheidung, die zugunsten der Idee der absoluten Staatsgewalt und der Vertretung der Rechte des Reiches gegenüber den Ansprüchen der Kurie gefällt wird. Diese Linie wird — allerdings von einer anderen Ebene aus — unter Karl VI. fortgesetzt. Wohl dem Einfluß der spanischen Partei am Hofe ist die „Praxis eines absolutistischen Staatskirchentums“ zuzuschreiben, die die bereits bestehenden Züge nur verstärken konnte und in den Personen des Vizekönigs von Neapel Graf Harrach und des Reichsvizekanzlers Graf Schönborn mit fast gallikanischen Tendenzen kulminiert. Diese Entwicklung bildet die Grundlage für das Eindringen und teilweise Realisieren reformkatholischer und jansenistischer Tendenzen ab der Jahrhundertmitte, die durch die Namen Muratori einerseits, van Swieten, Martini, von Stock und den Beichtvater Maria Theresias, Müller, andererseits gekennzeichnet sind⁷¹⁾ und durch die Frömmigkeit betreffende Erlässe bereits von staatlicher Seite regulativ in das innerkirchliche Leben eingreifen⁷²⁾. Bezeichnenderweise liegen die Wurzeln auch der

⁶⁸⁾ Dies ist etwa an den Deckengemälden J. F. Fromillers in Schloß Trabuschen in Obervevlach, Kärnten, festzustellen, die für den neu geadelten Grafen Stampfer 1716 gemalt wurden und die Tätigkeit der Stampfer (Bergwerk, Viehzucht etc.) in realistischer Weise in das traditionelle glorifizierende Programm der Decke mit einbeziehen.

⁶⁹⁾ Vgl. dazu und zum Folgenden: T. v. Borodajkewycz, Die Kirche in Österreich (= Österreich, herausgeg. v. Nadler-Srbik, Wien 1936, 290 ff.).

⁷⁰⁾ O. Redlich, Das Werden einer Großmacht, Leipzig 1938, 88 ff.

⁷¹⁾ E. Winter, Der Josefismus und seine Geschichte, Brünn-München-Wien 1943, 37 ff.

⁷²⁾ Vgl. dazu F. Valjavec, Der Josefismus, Zur geistigen Entwicklung Österreichs im 18. Jahrhundert, München-Brünn 1944, 27.

administrativen Seite des Reformkatholizismus im Bereich oberitalienischer Bistümer, die durch Staatskanzler Kaunitz dem Wiener Hof vermittelt worden sind⁷³). Die damals herrschende Vielfalt der Gebiete geistlicher Gewalt⁷⁴) bedingt keine Unterschiede in den die Frömmigkeit betreffenden Erlässen und Verfügungen. Durch die wachsende Macht des Staates gegenüber der Kirche gleichen sie sich in ihrer Abhängigkeit von landesfürstlichen Verordnungen weitgehend⁷⁵). Der zu Tage tretende Vorrang der staatlichen über die kirchliche Sphäre führt unter Josef II. auch territorial zur vollen Angleichung der kirchlichen an die staatlichen Grenzen.

Die innere Organisation der Kirche in Wien und Niederösterreich, das Auftreten der Orden, ist zusammenfassend nicht dargestellt worden. Zu den alten Orden, die im 17. Jahrhundert eine innere Regeneration durchmachen⁷⁶), ist für unseren Zusammenhang besonders die Wirksamkeit der neuen Orden und im allgemeinen die öffentliche Einschätzung, die sie in ihrer meist missionierenden Tätigkeit erfuhren, wichtig. Das Auftreten neuer Bildtypen und der damit verbundenen Andachtsformen ist, da das praktisch theologische Schrifttum fast ausschließlich in den Händen der Orden lag⁷⁷), ursächlich mit deren Wirken verbunden. In Wien kamen zu den alten Orden seit dem 17. Jahrhundert eine Reihe neuer und besonders volksmissionarisch wirkender hinzu⁷⁸), während sich allgemein der Einfluß der Jesuiten steigerte. Ebenso waren die Verhältnisse auf dem flachen Land. Aus dem im vorigen ausgeführten Verhältnis von Kirche und Staat erklärt sich aber die seit Maria Theresia beginnende Ablehnung des Ordenslebens überhaupt, die sich im Verbot der dritten Orden äußerte und den Ordensnachwuchs besonders der Jesuiten drosselte⁷⁹). Dabei wurde die außerkirchliche Entwicklung durch eine Gruppierung innerhalb der Orden selbst unterstützt, indem die Prämonstratenser, Augustinereremiten und Domini-

⁷³) Vgl. dazu zuletzt F. Maaß, *Der Josefismus*, 2 Bde, Wien 1951/53.

⁷⁴) Bis 1722 war der größte Teil des Erzherzogtums unter der Enns Passau untertan, abgesehen von zwei Dekanaten im Südosten des Gebietes (Kirchschlag und St. Lorenzen im Steinfeld), die zur Erzdiözese Salzburg gehörten, daneben gab es das Wiener-Neustädter Bistum, das nur das Weichbild der Stadt, und das Wiener Bistum, das nur eine geringe Anzahl von Pfarren der nächsten Umgebung umfaßte. Am 1. 4. 1722 wurde Wien auf Wunsch Karls VI. Erzbistum, Wiener-Neustadt sein Suffraganbistum. Erst 1729 wurden alle Passauer Pfarren im Viertel unter dem Wienerwald zur Wiener Erzdiözese gegeben. Außerdem hatte noch das Bistum Raab in fünf Gemeinden am Leithagebirge einen Anteil am Gebiet des Erzherzogtums unter der Enns. 1785 erfolgte die josefinische Verwaltungsreform: Durch Aufhebung des Wiener-Neustädter Stadtbistums (1785), Errichtung des Bistums St. Pölten (1784) und Verzicht von Salzburg und Raab auf ihre Anteile (1785) wurden die Viertel unter dem Wienerwald und unter dem Manhartsberg Gebiet der Erzdiözese Wien, die Viertel ober dem Wienerwald und ober dem Manhartsberg Gebiet der Diözese St. Pölten, die kirchliche also der staatlichen Einteilung angepaßt.

⁷⁵) Dies konnte im Vergleich der Wiener zu den Passauer Diözesankurrenten des Wiener Offizialats festgestellt werden. Die Salzburger Kurrenten waren mir leider nicht zugänglich.

⁷⁶) E. Tomek, *Kirchengeschichte Österreichs*, II, Wien 1949, 531 f.

⁷⁷) Vgl. L. Schmidt, *Niederösterreichische Flugblattlieder* (Jahrbuch für Volksliedforschung VI, 5 ff.).

⁷⁸) Vgl. dazu E. Tomek, *Das kirchliche Leben und die christliche Caritas in Wien* (= *Geschichte der Stadt Wien*, V, Wien 1914, 247 f.).

⁷⁹) Vgl. EBOA, *Kurrende Wien vom 18. 4. 1777* und F. Valjavec, a. a. O., 42, Anm. 1.

kaner als Einfallstor jansenistischer Anschauungen die Stellung der Jesuiten vor allem im Lehramt untergruben⁸⁰⁾. Unterstützt durch eine allerdings erst im Josefinismus mögliche Publizistik führte dies zu einem in der Öffentlichkeit sich steigernden Mißtrauen gegenüber den Orden und damit — und dies ist für uns das Wesentliche — zu einem teilweisen Verlust des Vorbildverhältnisses, mit dem die Orden am Beginn der Gegenreformation ihre Wirksamkeit begonnen hatten. Inwieweit dieser Verlust die einzelnen Volksschichten betraf, ist allerdings im Einzelfall zu klären — eine Umwertung der Auffassung der eigenen pastoralen Wirkung (und natürlich auch im Volk) ergibt sich durch das Auftreten reformkatholischer Literatur ab der Mitte des 18. Jahrhunderts, deren Tendenzen in der 1774 als Universitätsdisziplin eingeführten Pastoraltheologie gelehrt wurden⁸¹⁾.

Alle bis jetzt angeführten Faktoren sind in ihrer direkten Einwirkung auf den Charakter der Frömmigkeit von Wichtigkeit, deren immanente Entwicklung und Beeinflussung durch allgemein weltanschauliche Momente uns hier nur soweit interessieren kann, als sie auf die Gnadenbilder und ihre Verehrung Einfluß genommen hat. Allgemein gilt, daß sich die offizielle Kirche in einer zweifachen Abwehrstellung befand, und zwar durch die Bestimmungen des Tridentinums⁸²⁾ gegenüber allen protestantischen Forderungen in Bezug auf Liturgie und Kult, aber auch gegenüber allen spätmittelalterlichen Zügen der Frömmigkeit (die z. T. die protestantische Reformation hervorriefen). Daneben aber steht gegenüber der im Mittelalter vorherrschenden Missionierungstendenz der Versuch, den Volksglauben⁸³⁾ in seiner ganzen Breite zu christianisieren⁸⁴⁾. Alle Erscheinungen des religiösen Lebens in der offiziellen Sphäre sind also aus den beiden Abwehrstellungen gegen den Protestantismus und gegen die Auswüchse der spätmittelalterlichen Frömmigkeit im Sinn des Reformkatholizismus des Tridentinums und alle übrigen Phänomene aus der Wechselwirkung zwischen Volksglauben und Christianisierungsmaßnahmen zu verstehen.

Es kann hier keine zusammenfassende Darstellung der Frömmigkeitsgeschichte dieser Zeit versucht werden, doch sei ein allgemeines Charakteristikum angeführt, das in Analogie zur Vielfalt der Gnadenbilder und Gnadenorte steht, auf die unten ausführlicher eingegangen werden soll: die von mehreren Autoren⁸⁵⁾ in Bezug auf die Meßfrömmigkeit und die Gebets-

⁸⁰⁾ Vgl. E. Winter, a.a.O., 49 ff.

⁸¹⁾ Vgl. dazu F. Sissulak S. J., Das Christentum des Josefinismus: Die josefinische Pastoraltheologie in dogmatischer Sicht (Zeitschrift für katholische Theologie 1949, 54 ff.).

⁸²⁾ Vgl. Das Weltkonzil von Trient, sein Werden und Wirken, herausgegeben von G. Schreiber, 2 Bde, Freiburg i. B. 1951.

⁸³⁾ Mit „Volksglauben“ ist nicht die Frömmigkeitshaltung einer bestimmten sozialen Schicht gemeint, sondern die Summe des religiösen Verhaltens ohne direkte Verbindung zur Liturgie, unabhängig von der sozialen Stellung des Trägers.

⁸⁴⁾ E. Frieß, Geschichts- und volkscundliche Betrachtungen über das Wallfahrtswesen (Unsere Heimat IX, 1936, 42).

⁸⁵⁾ J. A. Jungmann S. J., Missarium solemnia, Eine genetische Erklärung der Messe, I, Wien 1948, 179 ff.; A. L. Mayer, Liturgie und Barock (Jahrbuch für Liturgiewissenschaft 15, 1941, 143); A. Schrott, Zeitbedingte Formen der nachtridentinischen Frömmigkeit (Gloria Dei 2/4, 1947/48).

und Betrachtungsfrömmigkeit festgestellte Tendenz zur Aufteilung des verehrten Gegenstandes in eine Vielfalt von Andachten⁸⁶⁾, sowie eine gewisse Trennung von Liturgie und Frömmigkeit auch beim Meßopfer. Für unseren Zusammenhang ist besonders wesentlich, daß ein aus dem Mittelalter stammender Zug der Liturgie weiterlebt, nämlich durch das „Schauen“ eine Verbindung des Gläubigen zum Mysterium hergestellt wird (vgl. die Bedeutung der Elevation bei der Wandlung und die häufige Aussetzung des Allerheiligsten)⁸⁷⁾. Es nimmt nicht wunder, daß in einer solchen Art der Frömmigkeit die Verehrung von Gnadenbildern und das Wallfahren eine beträchtliche Rolle spielten. Aus dem aliturgischen Charakter der Meßfrömmigkeit, der z. T. auf die Abwehrstellung der Kirche gegenüber dem Protestantismus zurückgeht, erwachsen der Frömmigkeit selbst neue Gegen-

⁸⁶⁾ Vgl. vor allem Mayer, a. a. O., 137. Am deutlichsten wird diese Tendenz in dem besonders volkstümlichen Gebetbuch des Wilhelm Nakatenus „Himmlisches Palmgärtlein“ (1. Ausgabe Köln 1660), wo das bekannte Gebet aus den Exerzitien des Ignatius von Loyola „Anima Christi sanctifica me, Corpus Christi salve me“, das auf einen Text des 12. Jahrhunderts zurückgeht, folgendermaßen paraphrasiert wird: „Du o göttliches Haupt... regiere mich, Ihr o freundliche Augen... schauet mich gnädlich an, Du o kräftige Zung... lehre mich, Ihr o mächtige Händ..., Du o mild und liebereiches Hertz Jesu etc.“ Vgl. dazu etwa auch die Ausformung der Andachten zur Schulterwunde und Zungenwunde Christi (M. Hartig, Die Schulterwunde Christi [Volk und Volkstum II, 1937, 314] und die Gebete zur Schulterwunde bei P. M. v. Cochem, Das kleine Baumgärtlein, Brünn 1755, 216 ff.; F. Zoepfl, Das unbekannt Leiden Christi [Volk und Volkstum II, 1937, 333 ff.]) und zum Hl. Herzen Jesu (M. Hartig, Das deutsche Herz-Jesu-Bild [Das Münster 1948, 76]; G. Schnürer, Kirche und Kultur der Barockzeit, Paderborn 1937, 653; A. Schrott, Das Gebetbuch in der Zeit der katholischen Restauration [Zeitschrift für katholische Theologie 61, 1937, 240 f.]), überhaupt zu den „geheimen Leiden Christi“ (R. Bauerreiß, Pie Jesu, München 1931; A. Thomas, Die Darstellung Christi in der Kelter, Düsseldorf 1936; F. Zoepfl, Das unbekannt Leiden Christi, a. a. O., 319; H. Stahl, P. M. Cochem und das Leben Christi [Beiträge zur Literaturgeschichte und Kulturgeschichte des Rheinlandes 2, Bonn 1909, 144 ff.]) und zum Kinde Jesu (vgl. die Verehrung des Prager Jesukindes und F. Zoepfl, Das schlafende Jesuskind mit Totenkopf und Leidenswerkzeugen [Volk und Volkstum I, 1936, 147 ff.]).

⁸⁷⁾ Die Elevation wird durch A. L. Mayer, Heilbringende Schau in Sitte und Kult (= Beiträge zur Geschichte des alten Mönchtums und des Benediktinerordens, herausgeg. v. Abt Ildefons Herwegen, Supplement: Heilige Überlieferung, Maria Laach 1930, 255 ff.) durch die Ausdehnung des Schauverlangens auch auf die Eucharistie im 12. Jahrhundert erklärt und einem magischen = Gnaden erwartenden Verhalten zugeordnet. Diese Entwicklung führt dann zur befohlenen Aufbewahrung der Eucharistie im Tabernakel (Synode von Aix 1585), vgl. J. Braun S. J., Der christliche Altar, I, München 1924, 591. Mayer hat diese Tatsachen in: Liturgie und Geist der Gotik (Jahrbuch für Liturgiewissenschaft 6, 1935, 94 ff.) und in: Liturgie und Volkskunde (Liturgische Zeitschrift 4, 1932, 207 f.) als einen Vorstoß des volkstümlichen Elements in die Liturgie gewertet. Damit ist eine Akzentverschiebung zugunsten der Andacht innerhalb des liturgischen Geschehens verbunden (A. Schrott, Zeitbedingte Formen nachtridentinischer Frömmigkeit (Gloria Dei 1947/48). — Bezeichnend ist die Aussetzung des Allerheiligsten in der Messe, z. T. mit graduellen Stufungen für die einzelnen Festtage. Die Eucharistie im Tabernakel wurde besonders durch die Hl. Filippo Neri, Vinzenz von Paul und die sel. Kreszentia Höß von Kaufbeuren verehrt (N. Kneip, Die hl. Eucharistie, Luxemburg 1864, 103), diese Verehrung wurde in der Andachtsliteratur des 18. Jahrhunderts popularisiert (vgl. P. Buchberger, Heilig angestellte Wallfahrt zu dem im Tabernakel gefangenen Jesus auf alle Tage der Woche, Salzburg 1771).

stände⁸⁸⁾. Sie selbst manifestiert sich in den besonderen Andachten, Wallfahrten, Praktiken und Festen im Sinne einer Bereicherung und eines Ersatzes der Liturgie⁸⁹⁾, wie des Versuches, den „Volksglauben zu christianisieren“. Für unseren Zusammenhang sind besonders die Wallfahrten wegen ihrer Verbindung zu den Gnadenbildern beachtenswert.

Der Anteil der Wallfahrten⁹⁰⁾ an der Frömmigkeit ist weitgehend von der pastoraltheologischen Einstellung zu ihnen abhängig. Gegenüber den Angriffen der Protestanten verteidigte sie der Ingolstädter Jesuit Jakob Gretser 1604 in „De sacris et religiosis peregrinationibus“ und noch im 18. Jahrhundert wird die Rechtmäßigkeit der Wallfahrt in den einschlägigen Andachtsbüchern herausgestellt⁹¹⁾. Dieser theoretischen Hochschätzung der Wallfahrt entspricht eine weitgehende Förderung von seiten des Ordens⁹²⁾ und in geringerem Umfang von seiten des Säkularklerus. Natürlich war diese Förderung nicht gleichmäßig, sondern von vielen Einzelmomenten⁹³⁾ abhängig. Die Bestrebungen, die Wallfahrten wieder zu beleben und zahlreiche Neugründungen fanden im frommen Verhalten der Katholiken (und Protestanten)⁹⁴⁾ stärkste Resonanz⁹⁵⁾, von seiten der Dynastie und des Adels zumindest bis gegen Mitte des 18. Jahrhunderts weitgehende Unterstützung. Die Verbindung von dynastischen und kulturellen Gedanken wird gerade am Problem der Wallfahrt greifbar⁹⁶⁾. Wie sehr aber die Wallfahrten die gesamte häusliche und gemeindliche Devotion befruchtet und bestimmt haben, hat L. Schmidt an Hand der Flugblattlieder in Niederösterreich nachgewiesen: Neben besonders beliebten Heiligen wie Johann von Nepomuk standen Lieder zur Hl. Anna und zum Hl. Josef in Verbindung mit Marienwallfahrten; den absoluten Vorrang hatten aber Lieder für Maria Taferl, Maria Zell, Sonntagsberg, Maria Dreieichen, Pyhra,

⁸⁸⁾ So z. B. aus der Bekundung der dauernden Gegenwart Christi im Altarsakrament gegenüber der ausschließlich beim Empfang angenommenen bei den Protestanten (vgl. Konzil von Trient Sessio XII c. 5) die Segenmessens und die Verehrung der Eucharistie, besonders im Vierzigstündigen Gebet, das seit 1594 in Wien bekannt ist, besonders bei Türkengefahr gepflegt wurde und 1705 durch Clemens XI. eine Regelung und dabei eine typische Ausweitung in den Motiven erfuh (Bitte für die glückliche Reise Karls VI. 1711 etc.). Vgl. E. Tomek, Das kirchliche Leben und die christliche Caritas (= Geschichte der Stadt Wien, V, Wien 1914, 317 f.).

⁸⁹⁾ Jungmann, a. a. O., 179 ff.; A. Schrott, Zeitbedingte Formen nachtridentinischer Frömmigkeit (Gloria Dei 2—4, 1947/48); A. L. Mayer, Liturgie und Volkskunde (Liturgische Zeitschrift 4, 1932, 207 f.).

⁹⁰⁾ Definition siehe bei J. P. Steffens, Wallfahrt in religionswissenschaftlicher Beleuchtung (= Wallfahrt und Volkstum in Geschichte und Leben, herausgeg. von G. Schreiber, Forschungen zur Volkskunde, Heft 16/17, Düsseldorf 1934, 55, 184).

⁹¹⁾ So etwa bei P. Fridericus Mibes, „Himmliches Jerusalem“, Sultzbach 1762, 625 ff.

⁹²⁾ Eine Aufzählung der wallfahrtsfördernden Orden bei E. Frieß, Geschichts- und volkskundliche Betrachtungen über das Wallfahrtswesen (Unsere Heimat N. F. IX, 1936, 44 f.). Für die Benediktiner vgl. Benediktinisches Mönchtum in Österreich, herausgegeben von H. Tausch, Wien 1949, 184 ff.

⁹³⁾ Besonders bei Übergriffen und Behinderung von pfarrlichen Rechten oder Konkurrenz zu einer schon bestehenden Wallfahrt.

⁹⁴⁾ Vgl. die Kirchfahrt zum Hietzinger Gnadenbild in der Lutherzeit: Th. Wiedemann, Geschichte der Reformation und Gegenreformation in Österreich unter der Enns, Prag 1879—86, V, 188.

⁹⁵⁾ Wiedemann führt Beispiele zahlreichster Beteiligung bei Gnadenbildübertragungen etc. an (a. a. O., 186 ff.).

⁹⁶⁾ Frieß, a. a. O., 45 ff.; G. Schreiber, Strukturwandel der Wallfahrt (= Wallfahrt und Volkstum, a. a. O., 57).

Kirchberg am Wagram, Maria Schöndorf bei Vöcklabruck und auch zum Christus in der Wies⁹⁷⁾.

In Bezug auf die innere Entwicklung der Wallfahrt selbst ist allein die Veränderung des Gepräges der Sakrallandschaft wichtig, die an Universalismus verliert, an landschaftlicher Gebundenheit gewinnt, d. h. die Fernwallfahrten des Mittelalters verschwinden vollständig, ebenso die Peregrinatio in akatholische Länder, dafür wächst die landschaftliche Nahwallfahrt. Damit verbunden ist ein Wandel in der sozialen Schichtung der Teilnehmer⁹⁸⁾. Im Gegenständlichen ist — wie G. Gugitz an Hand des kleinen Andachtsbildes⁹⁹⁾ nachgewiesen hat — der Versuch ersichtlich, die Entwicklung zur Dominanz der Marienverehrung hinzuführen, der gegenüber alle anderen Gegenstände in den Hintergrund treten, und auch das Vorherrschen dieser auf zwei Haupttypen, die schmerzhaft und hilfreiche Muttergottes, festzulegen¹⁰⁰⁾. Selbstverständlich sagt die Verbreitung durch das Wallfahrtsruferinnerungsbild nichts über den Grad der tatsächlichen Verehrung aus, so besitzen z. B. die 123 österreichischen Wallfahrten zum Hl. Leonhard, „dessen Kultdynamik bei der bäuerlichen Bevölkerung über jeden Zweifel erhaben ist“, im 18. Jahrhundert nur fünf Andachtsbilder¹⁰¹⁾. Um so mehr ist durch diese Tatsachen aber das Ziel der Christianisierung des Volksglaubens erwiesen, der nicht nur den vorchristlichen kultischen Brauch überhaupt, sondern auch jene Heiligen betraf, die mit ihren Legenden und Attributen unmittelbar diesem angehören¹⁰²⁾. Den Verlauf dieses Vorhabens charakterisiert am besten die Verwendung des christlichen Kultgegenstandes und seiner Nachbildungen im kleinen Andachtsbild als geistliches Heilmittel. Diese primitive Praxis der Heilung durch Auflegen und Anschauen bürgerte sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts bei einer Anzahl von Kultstätten (so in Maria Bründl bei Krems, Hafnerberg, Kirchberg am Wagram, Mariahilf bei Gutenstein, Schönbach, Melk)¹⁰³⁾ ein, nachdem sie seit Ende des 17. Jahrhunderts zuerst in Einzelfällen und dann immer mehr in Gebrauch gekommen war¹⁰⁴⁾. Dies läßt auf eine stärkere Rückwirkung des primitiven religiösen Verhaltens gegenüber dem Versuch, es in die christliche Sphäre zu heben, schließen oder mit anderen Worten auf eine bedeutende Umschichtung zugunsten des Volksglaubens innerhalb der allgemeinen Religiosität.

⁹⁷⁾ L. Schmidt, Niederösterreichische Flugblattlieder (Jahrbuch für Volksliedforschung VI, 27 ff.).

⁹⁸⁾ Frieß, a. a. O., 46 ff.

⁹⁹⁾ Gugitz, Andachtsbild, 70, 73.

¹⁰⁰⁾ Hierher gehört auch die angeordnete Angleichung der verehrten Marienstatuen in der Bekleidung an die Mariazeller Gnadenstatue, vgl. EBOA, Kurrende Wien vom 19. 10. 1751.

¹⁰¹⁾ Darunter in Niederösterreich und Wien: Perchtoldsdorf und Altlerchenfeld. Vgl. Gugitz, Andachtsbild, 72, Anm. 363.

¹⁰²⁾ So verhält es sich z. B. bei der Hl. Kümmernis, sie besitzt kein einziges kleines Andachtsbild, vgl. Gugitz, Andachtsbild, 73.

¹⁰³⁾ Gugitz, Andachtsbild, 87 ff.

¹⁰⁴⁾ Die erste Nachricht einer solchen Verwendung stammt von 1677 (Gnadenbild der Hl. Familie bei den Barmherzigen Brüdern in Wien II.). Die weitere Einführung dieser Praxis erfolgt um 1700, das Anschwellen aber um die Mitte des 18. Jahrhunderts, so in Mariazell 1755/56, bei den Salesianerinnen in Wien seit 1741, in Mariahilf ab 1755 häufig, in Maria Taferl ab 1766. Vgl. Gugitz, Andachtsbild, 81 ff. und Gugitz-Frieß, Die Mirakelbücher von Mariahilf in Wien 1689—1775 (= Deutsche Mirakelbücher, herausgeg. v. G. Schreiber, Düsseldorf 1938, 113).

Für den ganzen hier angedeuteten Komplex der Frömmigkeit können also folgende wesentliche Züge herausgestellt werden: für die Meßfrömmigkeit, für die Verehrung Christi, Mariens und der Heiligen die Zerlegung des Kultgegenstandes in viele sich kultisch verselbständigende Teile, wobei der Zug zur symbolhaften Verdichtung in einem dieser Teile (z. B. Herz Jesu) festzustellen ist. Das gleiche Bild von Vielfalt mit Tendenz zur Ausrichtung auf einige wenige dominierende Gegenstände und ab der Mitte des 18. Jahrhunderts eine Umschichtung zugunsten eines primitiv religiösen Verhaltens zeigt die Verehrung der Gnadenbilder in den Wallfahrten. Dies läßt sich durch jene Anschauung ergänzen, die A. Schrott an Hand der Andachtsliteratur gewonnen hat: er stellt das Übergewicht der Neuschöpfungen der Andachtsformen gegenüber denen der Gegenstände der Andacht heraus¹⁰⁵). Abgesehen vom Wiederauftauchen der Tagzeiten im 17. Jahrhundert — die am Beginn der Gegenreformation ebenso wie die Heiligen- und Mariengebete zurückgetreten waren, was sich wohl aus einer Rückwirkung des Protestantismus erklärt —, die eine Verbindung zum mittelalterlichen Beten darstellen, sind besonders die Litaneien charakteristisch und stellen jetzt die Gebetform für die außerliturgische Andacht dar¹⁰⁶). Ebenso weitet sich der Gebrauch des Rosenkranzes aus, der neben der Litanei den Hauptanteil am Privatgebet während der Messe ausmacht¹⁰⁷). Als neue Form der Verehrung Mariens entsteht die Maiandacht¹⁰⁸). Sind diese Formen alle im wesentlichen Ausweitungen, so ist die starke Aufnahme belehrender Elemente in der Andachtsliteratur in Form methodischer Betrachtung und asketischer Übungen die bedeutsamste Änderung und ergänzt alle jene Elemente, die im Zusammenhang mit der Elevation, den neuen kultischen Gegenständen und der volkstümlichen Praxis genannt wurden, von der Seite des Gebetslebens¹⁰⁹).

¹⁰⁵) A. Schrott, Das Gebetbuch in der Zeit der katholischen Restauration (Zeitschrift für katholische Theologie 1937, 250 ff.).

¹⁰⁶) Nach der erstmaligen Einführung der Lauretanischen Litanei in die Andachtsliteratur durch P. Canisius in der heutigen Form wächst die Bedeutung und Beliebtheit, bes. der biblischen Litaneien, ständig bis zur Entstehung von selbständigen Litaneibüchern und Wochenzyklen von Litaneien. Gegen diese Auswüchse im liturgischen Gebrauch richten sich Verordnungen Clemens' VIII. 1601 und Benedikts XIV. 1740—58: alle nicht approbierten Litaneien kommen auf den Index. Die weiterhin eifrige Pflege als Privatgebet wird davon nicht berührt. Vgl. Schrott, a. a. O., 251.

¹⁰⁷) Er wird nicht nur zu Ehren Mariens, sondern auch der Dreifaltigkeit und der Heiligen gebetet. Für den Zusammenhang seiner Verbreitung mit dem Seesieg von Lepanto und für sein kumulatives Prinzip vgl. A. L. Mayer, Liturgie und Barock (Jahrbuch für Liturgiewissenschaft 15, 1941, 134); Belege für die Verwendung in der Messe aus der Andacht des 18. Jahrhunderts in Tirol bei J. A. Jungmann, Missarium solemnia, Wien 1948, I, 186.

¹⁰⁸) Vgl. M. Buchberger, Lexikon für Theologie und Kirche, Freiburg 1938, VI, Sp. 792.

¹⁰⁹) Das Entscheidende ist der anschauliche Charakter dieser Frömmigkeit, der gelehrt wird und neben einer primitiven Schicht des „Schauens“ (vgl. oben S. 17 und Anm. 87) steht. Die Betrachtungen waren schon lange vor der Gegenreformation in Gebrauch, doch war die Betrachtung vom Gebet nicht getrennt. Zur Zeit der katholischen Restauration wird sie durch die Jesuiten Allgemeingut und wird methodisch Gebet und Betrachtung getrennt. Die letztere wird ein wesentlicher Bestandteil des Gebetbuches und verdrängt auch andere Andachtsformen. Neben den methodischen Betrachtungen stehen die asketischen Übungen wie im Exerzitienbuch des Ignatius von Loyola (A. Schrott, Das Gebetbuch..., a. a. O., 252 ff.).

Es ist hier auch der Ort, nachdem auf die Rolle des Anschaulichen in den Teilen des religiösen Lebens hingewiesen wurde, von der Bildverehrung¹¹⁰⁾ zu sprechen. Ausgangspunkt ist hier das Konzil von Trient. In der Sessio XXV „De invocatione veneratione et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus“ wird neben Verboten¹¹¹⁾ der didaktische Zweck besonders herausgestellt¹¹²⁾. Über die Verehrung selbst wird ausgesagt, daß man den „Bildnissen Christi, der jungfräulichen Gottesgebälerin und anderen Heiligen ... die ihnen gebührende Verehrung und Ehrfurcht erweisen müsse, nicht als ob man glauben dürfe, daß ihnen irgendetwa Göttliches innewohne oder eine Kraft, weshalb sie verehrt werden sollen ... wie ehemals die Heiden taten, welche die Hoffnung auf die Götzenbilder setzten: sondern weil die Ehre ... sich auf die Urbilder bezieht, welche sie darstellen“¹¹³⁾.

In dieser Bestimmung liegt eine Problematik, die in Bezug auf die Christianisierung des Volksglaubens fruchtbar werden sollte. Einerseits soll das anschauliche Moment aus der lehrhaften Zweckhaftigkeit heraus gefördert, andererseits aber in die christliche Sphäre gehoben werden. Aus dieser Zweigesichtigkeit der Bestimmungen des tridentinischen Konzils erklären sich alle weiteren, vor allem Erlässe, die gegen die Gefahr einer „heidnischen“ Auffassung gerichtet sind und z. B. rein ikonographisch allzu enge Verbindungen der Darstellung mit dem Andächtigen¹¹⁴⁾ (wodurch der Charakter des Urbildes getrübt und dieses in eine „magische“ Verwandtschaft gebracht werden könnte) verbieten, ebenso die in der ikonographischen Literatur genannten Zwecke der religiösen Bilder, die an den in der Sessio XXV aufgestellten anschließen¹¹⁵⁾. Gegen die Bilderverehrung aber gibt es seit dem 18. Jahrhundert eine indirekt wirkende Strömung innerhalb der ikonographischen Literatur, die Aschenbrenner die philologisch-archäologische Richtung bezeichnet. Durch die vollständige Mißachtung der Bildtradition zugunsten der tatsächlichen oder dafür gehaltenen Ergebnisse der biblisch-archäologischen Wissenschaft wird die Grundlage jeder Verehrung der Bilder, die Ehrfurcht vor der Tradition, untergraben¹¹⁶⁾. Angegriffen aber

¹¹⁰⁾ H. Jedin, Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung (Theologische Quartalschrift 160, 1935, 143 ff.); T. Aschenbrenner, Die tridentinischen Bildvorschriften, Theol. Diss. Freiburg i. Br. 1925.

¹¹¹⁾ „Die Bilder sollen nichts enthalten, was mit dem kirchlichen Leben in Widerspruch steht, alles Unehrbare und sinnlich Reizende soll aus ihnen verbannt sein. Alles, was profan wirkt, soll vom religiösen Bild ferngehalten werden, ein ungewöhnliches Bild soll ohne die Genehmigung des Bischofs nicht zur Aufstellung gelangen.“ (Aschenbrenner, a. a. O., 45).

¹¹²⁾ „Die religiösen Bilder sollen nicht bloß Lehrmittel für das Volk und ständige Erinnerung an Gottes Heilstaten sein, sie sollen auch erbauen“; vom religiösen Bild soll „Antrieb zur Nachahmung der Tugendbeispiele der Heiligen und zum Wachstum der Liebe zu Gott ausgehen“ (Aschenbrenner, a. a. O., 46).

¹¹³⁾ Zitiert nach K. M. Schnell, Der bairische Barock, München 1936, 5.

¹¹⁴⁾ Vgl. die Constitutio „Sacrosancta Tridentina“ Papst Urbans VIII. vom 15. 3. 1642, die die Darstellung heiliger Personen im Ordensgewand irgendeiner religiösen Gemeinschaft verbietet (Aschenbrenner, a. a. O., 48).

¹¹⁵⁾ Vgl. vor allem Paleotti, Discorso delle imagine sacre e profane etc. 1582, I, 21, 91, wo „oblectare, docere, movere“ als Zweck angeführt werden.

¹¹⁶⁾ Ein hervorragender Vertreter ist Interian de Ayala, Pictor christianus eruditus sive de erroribus, qui passim committuntur circa pingendas atque effingendas sacras imagines, Matrini 1730. Bezeichnend ist seine Ablehnung der gebräuchlichen Darstellung des zwölfjährigen Christus im Tempel: „sie ist falsch und muß darum der richtigen weichen“ (III, cap. 7). Für sein großes Ansehen vgl. die Berufung Benedikts XIV. auf ihn (De serv. Dei beatificatione Lib. III P 2, C 21 § 4). — Aschenbrenner, a. a. O., 70 ff.

wird die Bilderverehrung vom Reformkatholizismus und dessen Vorläufer, dem Jansenismus¹¹⁷⁾. Während der Jansenismus die Aufstellung und Verehrung von Reliquien und Bildern der Heiligen direkt bekämpft¹¹⁸⁾, schlagen die Reformabsichten Muratoris unter Berufung auf die Synode von Mainz (1540)¹¹⁹⁾ und die Verordnung Clemens XI. vom 20. 1. 1705¹²⁰⁾ den mittleren Weg ein. Sie wenden sich gegen die fälschliche, vergötzende Verehrung der Bilder (aber auch gegen die Bilderstürmer), vor allem aber gegen das reiche Brauchtum mit und um das heilige Bild, ohne aber den Zweck der Bilder, belehrend und zur Nachfolge aneifernd zu wirken, außer acht zu lassen¹²¹⁾.

Erst der Josefismus greift auf die strengste Auffassung des Jansenismus zurück und wendet sich gegen die Verehrung der Bilder überhaupt. Der kirchliche Höhepunkt des Josefismus, die Synode von Pistoja (1786), formuliert diese Einstellung in der Sessio IV und VI, Nr. XVII: In der Kirche solle aller kostbare und übertriebene Schmuck vermieden werden, Bilder des Hl. Herzens Jesu und der Hl. Dreifaltigkeit sollen aus der Kirche entfernt werden, ebenso alle Wallfahrts- und Gnadenbilder; die Bilder der Heiligen und Mariens seien einzuschränken, es sei verboten, Maria unter verschiedenen Titeln darzustellen. Zum Schmuck der Kirche seien hingegen „erbauliche“ Ereignisse der Geschichte des Alten und Neuen Testaments anzubringen¹²²⁾. Damit wird die eine Art der Verehrung der Bilder, wie sie im Konzil von Trient angeführt wird, vollkommen ausgeschieden und an die Stelle des Versuches, das primitive anschauliche Verhalten zu christianisieren, ist dessen rigorose Ablehnung getreten, die ihre Wurzel nicht im Reformkatholizismus oder Jansenismus, sondern in der Aufklärung hat.

Zusammenfassend ist festzustellen, daß die kirchliche Einstellung zur Verehrung der Bilder, die im Konzil von Trient mit dem primitiven Element rechnet und den didaktischen Wert der Anschauung anwendet, durch eine immanente Entwicklung zuerst zur Kritik und später dann — unter dem Einfluß der Negation des Wertes des primitiven religiösen Verhaltens überhaupt (Aufklärung) — zur vollkommenen Ablehnung des primitiven und didaktischen Elements in der Bilderverehrung kommt und nur die „erbauliche“ Wirkung gelten läßt. Der hier versuchte Hinweis auf die Frömmigkeit dieser Zeit wird erst durch die Frage nach der vorhandenen *Disposition* der Gläubigen zu deren Elementen abgerundet. Diese hat, soweit dies festgestellt werden konnte, in weitem Ausmaß bestanden. Das beweisen — neben den oft erschütternden Nachrichten vom Kampf einzelner

¹¹⁷⁾ Über die Verbindung Reformkatholizismus und Jansenismus vgl. E. Winter, *Der Josefismus und seine Geschichte*, Brünn-München-Wien 1943, 17. Über den Jansenismus G. Schnürer, *Katholische Kirche und Kultur in der Barockzeit*, Paderborn 1937, 438, 641 ff. — Das Eindringen reformkatholischen und aufklärerischen Schrifttums behandelt G. Otruba, *Kirche und Kultur in Aufklärung und Barock* (Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich XXXI, 1953—54).

¹¹⁸⁾ Aschenbrenner, a. a. O., 74.

¹¹⁹⁾ Als Vorstufe des Konzils von Trient, vgl. Aschenbrenner, a. a. O., 35.

¹²⁰⁾ In ihr wird befohlen, bei der Aussetzung der Eucharistie keine Bilder, Reliquien, Statuen — am wenigsten die Armen Seelen im Fegefeuer — auf den Altar zu stellen. Vgl. L. Muratori, *Die wahre Andacht der Christen*, Wien 1773, 252.

¹²¹⁾ Muratori, a. a. O., 245 ff.

¹²²⁾ *Atti e decreti del Concilio Dioces. di Pistoja, Sessio IV e Sessio VI, No. 17* (zitiert nach Aschenbrenner, a. a. O., 75).

Personen und ganzer Gemeinden um die Errichtung von Wallfahrten¹²³⁾ — die Präexistenz von kultischen Verehrungsformen vor dem Auftreten der christlichen Bilder¹²⁴⁾ und ein Frömmigkeitstypus wie etwa der der Christina Rigler¹²⁵⁾ im Persönlichen, die Existenz der Geißlerzüge¹²⁶⁾ für die Gemeinschaft.

Da dieser Art der Frömmigkeit die sakrale, liturgische Gemeinschaft fehlt¹²⁷⁾, treten als Träger neben den Orden und Einsiedlern Bruderschaften, Kongregationen und auch Sekten auf¹²⁸⁾. Die Bruderschaften¹²⁹⁾ und Kongregationen¹³⁰⁾ geben in ihrem Titel oft den einzigen Anhaltspunkt für die Datierung des Auftretens einer bestimmten Andachtsform und stellen dadurch, daß sie ein Bindeglied zwischen dem Klerus und den Gläubigen sind, einen wesentlichen Faktor in der sozialen Gliederung der Frömmigkeit dar¹³¹⁾.

Ein Vergleich der Titel der Neugründungen von Bruderschaften mit den bisher behandelten Gegenständen der Frömmigkeit ergänzt das von ihr gewonnene Bild. Neben den Titeln des Mittelalters, die durch die Neuerrichtung von Bruderschaften, die an die Tradition anschließen, weiterleben¹³²⁾, den Bruderschaften zu beruflichen Patronanzheiligen, Gnadenbildern und Kirchenpatronen, stehen solche, die in ihrem Titel die Initiatoren ihrer Gründung durch die Verehrung eines besonderen Ordensheiligtums zeigen¹³³⁾. Für die neu auftretenden Andachtsformen und ihre bildliche Erscheinung sind die Gründungen der nach ihnen benannten Bruderschaften von größter Wichtigkeit; sie sind die Träger der jeweiligen Verehrung sowohl im persönlichen Gebetsleben (wie es die Bruderschaftsbücher

¹²³⁾ So um die „Wallfahrt zu Tattendorf“ (A. Josef, Die Wallfahrt zu Tattendorf [Unsere Heimat 1947, 5 ff.]), wo — ein Sonderfall am Ende des 17. Jahrhunderts — die Ursachen zur Gründung ausschließlich beim „armen und kleinen Mann“ lagen.

¹²⁴⁾ Vgl. dazu das über Maria Taferl und Sonntagsberg Gesagte bei L. Schmidt, Volkskunde als Geisteswissenschaft (= Handbuch der Geisteswissenschaften, Wien 1948, 94 f.) und den Visitationsbericht von Jedenspeigen, 1682, abgedruckt bei Th. Wiedemann, Geschichte der Reformation u. Gegenreformation in Österreich unter der Enns, V, Prag 1879 ff., 211 f.

¹²⁵⁾ H. Aurenhammer, Die Wiener Mystikerin Christina Rigler (= Kultur und Volk, Festschrift für Gustav Gugitz, Wien 1954, 1 ff.).

¹²⁶⁾ E. Tomek, Kirchengeschichte Österreichs II, Innsbruck-Wien 1949, 643.

¹²⁷⁾ A. Schrott, S. J., Zeitbedingte Formen der nachtridentinischen Frömmigkeit (Gloria Dei 2/4, 1947/48).

¹²⁸⁾ H. W. Zahn, Sekten und Sektierer im 18. Jahrhundert (Zeitschrift für Religionspsychologie 1910): für Österreich werden die sogenannten „Inspirierten“ angeführt.

¹²⁹⁾ R. v. Bauer, Das Bruderschaftswesen in Niederösterreich (Blätter des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich 19, 1885, 201 ff.); E. Tomek, Das kirchliche Leben und die christliche Caritas (= Geschichte der Stadt Wien, V, Wien 1914, 160 ff.).

¹³⁰⁾ J. Müller, Die marianischen Kongregationen im 16. und 17. Jahrhundert (Zeitschrift für katholische Theologie 58, 1934).

¹³¹⁾ Besonders im 18. Jahrhundert. Vgl. dazu die bei Tomek, a. a. O., 310 als typisch angeführten, Ständisches und Religiöses (Caritatives) verbindenden Bruderschaften.

¹³²⁾ Vor allem die Corpus Christi-Bruderschaften, die 1577 in Wien, 1637 in Tulln, 1716 in Krems (mit Filialen) neu gegründet werden.

¹³³⁾ Bei den Karmelitern z. B. die Skapulierbruderschaft in der Leopoldstadt oder bei den Franziskanern die des Hl. Franziskus in Maria-Enzersdorf.

vorschrieben¹³⁴⁾ als auch in der Öffentlichkeit¹³⁵⁾. Wesentlich ist, daß die Bruderschaften unter den Titeln neuer Andachtsformen, der Berufs- und sonstiger Patrone in der Mehrzahl vor der Mitte des 18. Jahrhunderts gegründet werden¹³⁶⁾ und sich nachher die Tendenz zur Vereinheitlichung und zur Einordnung in die pastorale Praxis der Kirche auch darin zeigt, daß die Initiative von den übergeordneten kirchlichen Stellen ausgeht, während die des Ordensklerus zurücktritt. Dafür bezeichnend ist die Gründung der Bruderschaft zur „immerwährenden Anbetung des hochwürdigsten Sakraments des Altares“¹³⁷⁾, die durch Erzbischof Migazzi am 21. 7. 1772 für die drei Hauptpfarren (St. Stephan, St. Michael, Unsere Liebe Frau zu den Schotten) erfolgt und sich bald darauf mit der alten Corpus-Christi-Bruderschaft verbindet und diese in sich aufnimmt¹³⁸⁾. Die Tendenz, die Bruderschaften einer zweckhaften Funktion innerhalb des Lehrauftrages der Kirche zuzuführen, zeigt am deutlichsten die Geschichte der Christenlehrbruderschaft. Diese — durch die Jesuiten in Rom begründet, 1571 durch Papst Paul V. bestätigt, 1607 und 1737 neuerlich begnadet — wird 1711 in Wien (Innere Stadt) durch die Jesuiten A. Sandschuster und I. Parhammer eingeführt. Sie hat einen rein didaktischen Zweck — die Jugend an Sonntagen in den Glaubenswahrheiten zu unterrichten. 1732 wird sie in den Vorstädten und auf dem Land eingeführt¹³⁹⁾. In dem vom Jahre 1776 zur Verfügung stehenden Verzeichnis der Bruderschaften Wiens findet sie sich in den meisten Kirchen. Parallel dazu geht die Entwicklung im passauischen Teil Niederösterreichs: 1767 wird vom passauischen Offizialat in Wien (Maria Stiegen) die Errichtung der Christenlehrbruderschaft in allen Pfarrkirchen, „die keinen Ablaf besitzen“, angeordnet, ebenso ihre Verbindung mit der 1727 in Passau begründeten Erzbruderschaft¹⁴⁰⁾. 1769 wird in einem gedruckten Erlaß, der das „Schulwesen und das Christenlehrwesen“ betrifft, befohlen, daß die Christenlehrbruderschaft, „wenn trotz often Anbefehls noch nicht geschehen“, einzuführen und mit anderen Bruderschaften in den Pfarren zu vereinen ist; als Vorschrift sollten die 1727 in Passau gedruckten „Instructiones“ verwendet werden¹⁴¹⁾. Es ist dies eine parallele innerkirchliche Maßnahme zu den landesfürstlichen, gegen die Bruderschaften eingestellten Verordnungen, die weiter unten besprochen werden sollen.

¹³⁴⁾ Vgl. das Bruderschaftsbuch der 1772 durch Kardinal Migazzi gegründeten Bruderschaft zur Eucharistie (EBOA, Anlage zur Kurrende Wien vom 21. 7. 1772).

¹³⁵⁾ Anlässlich der Heiligspredung Josephs von Calasanz wurde das Gnadenbild Maria Treu von der Bruderschaft Maria Treu mit einem silbernen Rahmen umgeben (EBOA, Anhang zur Kurrende Wien vom 11. 4. 1768).

¹³⁶⁾ So die Bruderschaft zum Hl. Herzen Mariae beim Kloster St. Jakob 1729, zum Hl. Herzen Jesu bei den Ursulinerinnen, Salesianerinnen, Wien II. St. Leopold 1728 und zu den fünf Wunden Christi im Kloster St. Jakob 1729 (Tomek, a. a. O., 311), ferner zum Hl. Johann von Nepomuk in St. Stephan 1709 (Bauer, a. a. O., 215). Es fehlen die volkstümlichen Titel, die in Altbayern, Schwaben und Tirol verbreitet sind: so die Bruderschaft zu den Sieben Zufluchten (H. M. Schnell, Der bairische Barock, München 63 und F. Zoepfl, Das unbekannt Leiden Christi [Volk und Volks-tum III, 1938, 263 ff.]).

¹³⁷⁾ Errichtungserlaß und Bruderschaftsbuch mit Statuten: EBOA, Kurrende Wien vom 21. 7. 1772.

¹³⁸⁾ Bauer, a. a. O., 214.

¹³⁹⁾ Vgl. dazu Bauer, a. a. O., 216 ff.

¹⁴⁰⁾ EBOA, Passauer Offizialatskurrende an das Dekanat Hadres vom 25. 9. 1767.

¹⁴¹⁾ EBOA, gedruckte Passauer Konsistorialkurrende an das Dekanat Hadres vom 3. 11. 1769, 17. Punkt.

Gegen diese Art der Frömmigkeit, sowohl gegen ihre Gegenstände, Formen und Träger als auch gegen die Disposition dazu, richten sich besonders seit der Mitte des 18. Jahrhunderts kirchliche und landesfürstliche Erlässe und „philosophische“ Ablehnung. Diese Ablehnung ist aber eine ebenso komplexe Erscheinung wie die Frömmigkeit selbst. Es muß daher bei ihrer Betrachtung unterschieden werden, ob sie aus der innerkirchlichen reformkatholischen Bewegung herkommt, ob sie dem Prinzip des absolutistischen Staates entspringt und inwieweit sie letzten Endes mit einer allgemeinen Änderung der Einstellung zur Frömmigkeit zusammenhängt.

Eine innerkirchliche Kritik an der Frömmigkeit der behandelten Zeit gibt es schon früh¹⁴²⁾, sie bleibt aber durch jene eigenartige Verknüpfung der sozial führenden Schichten mit den Initiatoren dieser Frömmigkeit ohne sofortige Wirkung. Diese beginnt erst seit dem Auftreten des Reformkatholizismus¹⁴³⁾. Vor allem in den Werken Muratoris sind die Grundlagen für die kirchlichen Erlässe gegeben. Am wichtigsten für unsere Arbeit ist „Die wahre Andacht des Christen“¹⁴⁴⁾, die unter dem italienischen Titel „Della regolata divozione de christiani“ 1723 erschien. Ausgehend von der Forderung nach einer neuen Auffassung des Verhältnisses der Gläubigen zum Meßopfer, der Forderung nach einer liturgischen Gemeinde, wird der Frömmigkeitswert der Andachten zu den Heiligen, zu Maria, zu den Reliquien und Bildern der Heiligen und der „Volksandachten“ in seinen Grenzen dargestellt und eine praktische caritative Frömmigkeit gegenüber der betrachtenden gefordert¹⁴⁵⁾. Diese Kritik richtet sich sowohl gegen das volkstümliche Denken, dem die Patronanz mancher Heiliger entspringt¹⁴⁶⁾, und das etwa unter den vielen Beinamen Mariens nicht immer die einzige Muttergottes sieht¹⁴⁷⁾, als auch gegen die Vermischung der Gegenstände im Kult, wie sie z. B. im Gebrauch der Loretolitanei vor dem ausgesetzten Allerheiligsten vorkommt¹⁴⁸⁾. Im selben Sinne, die Vielfalt der Andachten gegenüber der zu Christus abgrenzend, tritt diese reformkatholische Kritik im Hirtenbrief des Kardinals Johann Joseph Trautson (1751—57) vom 1. 1. 1752 als Weisung für die Prediger der Wiener Diözese in Erscheinung¹⁴⁹⁾. Aus dieser Einstellung heraus, die durch die Berufung auf das Konzil von Trient charakterisiert ist, wird zuerst eine Art Meldepflicht für öffentliche Andachten und Prozessionen eingeführt¹⁵⁰⁾, dann die Bruderschaften im besonderen angehalten, ihre Andachten, Bücher und Requisiten¹⁵¹⁾ anzu-

¹⁴²⁾ Vgl. die Feststellung der Ritenkongregation in Bezug auf das Anwachsen der Bruderschaften 1703 (Tomek, a. a. O., 310).

¹⁴³⁾ Für seine Wurzeln und Vertreter vgl. E. Winter, Der Josefismus und seine Geschichte, Brunn-München-Wien 1943, 17 ff.

¹⁴⁴⁾ Es wird die dritte (deutsche) Auflage 1762 verwendet und zitiert.

¹⁴⁵⁾ Muratori, a. a. O., 191—278.

¹⁴⁶⁾ Muratori, a. a. O., 195 f.

¹⁴⁷⁾ Muratori, a. a. O., 253.

¹⁴⁸⁾ Muratori, a. a. O., 240.

¹⁴⁹⁾ „Es wird vorteilhaft sein, von der Verehrung der Gnadenbilder, von Wallfahrten, Ablässen, Bruderschaften zu sprechen, doch so, daß derley Gegenstände weder auf eine übertriebene Art angepriesen, noch durch schwache Beweistümer... unterstützt werden.“ Es werden die Prediger kritisiert, die „die Verehrung der entweder wirklichen oder vermeintlichen Gnadenbilder aus allen Kräften anempfehlen und Christum die Quelle aller Gnaden... hintansetzen“ (J. Kopallik, Regesten zur Geschichte der Bischöfe und Erzbischöfe Wiens, Wien 1894, 380 f.).

¹⁵⁰⁾ EBOA, Kurrende Wien vom 8. 10. 1751.

¹⁵¹⁾ EBOA, Kurrende Wien vom 20. 3. 1752.

geben. 1763 wird verboten, neue Andachten ohne Erlaubnis einzuführen¹⁵²⁾. Ebenfalls auf dem Konzil von Trient fußend, äußert sich Kardinal Migazzi 1766 über die Bilderverehrung in Bezug auf die Mariengnadenbilder wie Muratori und schließt: „Verehrt Mariam, aber thut es auf eine solche Art, daß eure Verehrung ihrem göttlichen Sohne nicht mißfalle; denn sonst kann sie ihr nicht genehm sein¹⁵³⁾“.

Die nächste Welle der Gesetze ist schon landesfürstlich bestimmt¹⁵⁴⁾, sie betreffen vor allem die Wallfahrten, deren Durchführung zuerst beschränkt wird und dann nach bestimmten Orten ganz unterbunden werden soll¹⁵⁵⁾, nur Mariazell macht eine Ausnahme¹⁵⁶⁾. Die Bruderschaften, deren Funktionswandel und zahlenmäßig dauernde Zunahme¹⁵⁷⁾ schon am Anfang des Jahrhunderts Anlaß zu einer Warnung der Ritenkongregation waren, wurden zuerst in ihrem Wachstum durch das Verbot, ohne vorhergehende höchste Einwilligung neue Bruderschaften zu errichten, beschränkt¹⁵⁸⁾, dann zur Vermögensabgabe angehalten¹⁵⁹⁾ und in ihrem gesellschaftlichen Treiben durch Beschränkung der Mittel eingeengt¹⁶⁰⁾. 1783 erfolgte dann ihre vollkommene Aufhebung und Vereinigung unter dem Titel „Vereinigung aus Liebe des Nächsten“ im caritativen Sinn¹⁶¹⁾.

Zusammenfassend kann nun festgestellt werden, daß die immanente Entwicklung der Frömmigkeit, von der Basis eines allgemein anschaulichen Charakters ausgehend, folgende Tendenzen zeigt: Erstens die Zerlegung des kultischen Gegenstandes in einzelne Verehrungen trotz des Versuches der Ausrichtung auf einen Gegenstand, wie es bei den marianischen Wallfahrten festzustellen war; zweitens die Zerlegung der liturgischen Gemeinschaft in eine wachsende Zahl von selbständigen kleinen kultischen Gemeinschaften (vgl. die Bruderschaften); drittens tritt nicht nur dabei, sondern auch in der seit etwa 1750 feststellbaren zunehmenden primitiven Verehrungspraxis wie in der mannigfachen Verflechtung des religiösen Lebens mit dem der allgemeinen Kultur und des Staates ein Erscheinungsbild zutage, das als Spätform der Religiosität anzusprechen ist¹⁶²⁾. Die Tendenzen der Gegenreformation, vor allem des österreichischen 17. Jahrhunderts, beginnen sich seit etwa 1683 — allerdings ohne Zäsur — zu verviel-

¹⁵²⁾ EBOA, Kurrende Wien vom 10. 1. 1763.

¹⁵³⁾ „Unterricht von der Verehrung der Bilder in einer öffentlichen Kanzelrede in der Pfarrkirche zum Hl. Ulrich am Fest Mariae Heimsuchung vorgetragen von dem hochwürdigsten, hochgeborenen Herrn Christoph, der heil. röm. Kirche Cardinal, des h. r. Reiches Fürsten und Erzbischof zu Wien, aus dem Grafen Migazzi, von Wall und Sonnenthorn, beyder hohen Domstifter zu Trient und Brixen Canonico Capitulari, Priori ad St. Aegidium und Leonardum und bey dem röm. apostol. Majestäten w. g. Rath“ etc., Nürnberg 1766, 5, 13.

¹⁵⁴⁾ Vgl. dazu P. J. Riegger, Sammlung der im Königreich Böhme und Erzherzogthum Oesterreich in Kirchensachen ergangenen Allerhöchsten landesfürstlichen Gesetzen und Verordnungen in zwei Theilen, Wien 1770 (dazu Nachtrag, Wien 1774).

¹⁵⁵⁾ EBOA, Kurrende Wien vom 27. 4. 1771 und 14. 6. 1777.

¹⁵⁶⁾ EBOA, Kurrende Wien vom 27. 4. 1772 und Passauer Officialatskurrende vom 6. 5. 1772.

¹⁵⁷⁾ In Oesterreich bestanden, als Josef II. die Bruderschaften verbot, 642 Formen der Bruderschaften (vgl. E. Benedikt, Josef II., Wien 1936, 126).

¹⁵⁸⁾ EBOA, Passauer Officialatskurrende vom 19. 10. 1771.

¹⁵⁹⁾ EBOA, Kurrende Wien vom 2. 9. 1771.

¹⁶⁰⁾ EBOA, Kurrende Wien vom 8. 7. 1776.

¹⁶¹⁾ F. Winter, Der Josefismus und seine Geschichte, Wien 1943, 244.

¹⁶²⁾ Vgl. dazu J. Burckhardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen, Leipzig 1938,

fältigen, auszuweiten¹⁶³) und dadurch in weitestem Maß mit dem volkstümlich-gesellschaftlichen und religiösen Leben zu verbinden. Der Versuch, den Volksglauben zu christianisieren, scheint in Bezug auf die religiöse Praxis besonders seit der Mitte des 18. Jahrhunderts fehlgeschlagen zu sein. Für das Bild der Zeit überhaupt ist es wesentlich, daß gegenüber dieser Entwicklung ab der Mitte des 18. Jahrhunderts eine Einschränkung zuerst gefordert (Muratori und der Reformkatholizismus) und dann besonders ab etwa 1770 auch praktisch durchgeführt wird. Der Träger dieser reformkatholischen Maßnahmen ist vordringlich der Staat, der durch die Entwicklung seiner Stellung zur Kirche dazu in die Lage versetzt wurde. Wichtig ist aber die Tatsache, daß durch die soziale Umschichtung innerhalb des Adels und des beginnenden Verlustes der religiös führenden Stellung bestimmter Orden auch eine Änderung im sozialen Gefüge der Religiosität in Hinblick auf den Vorbildcharakter eintritt. Dies wird ergänzt durch den Wandel der Einstellung zur Grundlage der Frömmigkeit der Zeit, zum Wunder¹⁶⁴), durch die Aufklärungsphilosophie, die den ganzen Komplex der anschaulichen und wondersüchtigen Frömmigkeit ablehnt¹⁶⁵). Die Träger dieser neuen Haltung waren die Aristokratie, große Teile des Klerus, die Gebildeten und das höhere und mittlere Bürgertum. Durch diese letztlich weltanschauliche Trennung, die immer mehr auch einer sozialen¹⁶⁶) gleichkommt und nicht plötzlich, sondern von der Mitte des 18. Jahrhunderts an sukzessive vor sich geht, erklärt sich das Nebeneinander-Weiterleben verschiedenster Stufen religiösen Verhaltens bis zum Regierungsantritt Josefs II., der in seinen Maßnahmen die noch immer wirkenden Grundlagen und Zielsetzungen der gegenreformatorischen Ära aufhob und eine neue Auffassung von Staat und Religion vertrat.

¹⁶³) Dies hat Tomek an Hand der Bruderschaften in Wien festgestellt (a. a. O., 306).

¹⁶⁴) Zur Bedeutung des Wunders für die Gegenreformation vgl. Gugitz, Andachtsbild, 1 ff. Zur Charakteristik des Wunderglaubens siehe G. Schnürer, Katholische Kirche und Kultur in der Barockzeit, Paderborn 1937, 731.

¹⁶⁵) Diese Tatsache mit Vorstufen im 17. Jahrhundert in Frankreich (vgl. P. Hazard, Krise des europäischen Geistes, Amsterdam 1939, 215 und P. Hoffer, La dévotion à Marie au déclin du XVII^e siècle, Theol. Diss. Fribourg [Suisse], gedruckt 1938), stellt in Bezug auf Liturgie und Andachtsformen unter Berufung auf Kants Religion innerhalb der Grenzen der Vernunft A. L. Mayer, Liturgie, Aufklärung, Klassizismus (Jahrbuch für Liturgiewissenschaft IX 1929, 67 ff.) dar.

¹⁶⁶) Vgl. F. Valjavec, Der Josefinismus, Brünn-München-Wien 1943, 20 f.

II. DIE DINGLICHEN UND LEGENDÄREN GRUNDLAGEN DER VEREHRUNG DER GNADENBILDER

Die in dieser Arbeit behandelten Bilder sind zum größten Teil kultisch verehrte Gegenstände von Wallfahrten oder unterliegen einer analogen Verehrung, die sich von dieser nur graduell unterscheidet. Bevor ikonographisch untersucht wird, welchen Typen diese Verehrung zukommt, soll — soweit es möglich ist — ebenfalls an typischen Beispielen die Grundlage dieses religiösen Verhaltens im Dinglichen und Legendären betrachtet werden¹⁶⁷⁾, um ihr Auftreten in unserem Zeitraum und ihren eventuellen Wandel festzustellen.

Die Kultorte in ihrer besonderen Erscheinung

Phänomenologisch und auch allgemein-historisch ist die Grundlage für die Wallfahrt, die als eine „Wanderung zu einem bestimmten Kultplatz mit einem bestimmten Kultobjekt, das dort eine örtliche besondere Verehrung genießt“¹⁶⁸⁾ bezeichnet wird, durch den Höhlen-, Höhen-, Stein-, Baum- und Quellenkult als „Mutterschicht im Kultplatz“ gegeben. Ist vom Erscheinungsbild her „in hohem Ausmaß mit Kontinuitäterscheinungen“ seit der urgeschichtlichen Periode in der Auswahl der Kultorte zu rechnen, wie L. Schmidt — auf R. Kriss und R. Andree sich berufend — festgestellt hat, so ist der reale historische Nachweis gerade für unser Gebiet so gut wie in keinem Fall gegeben. Bei den Höhlenkulturen, die die kulturhistorisch älteste Gruppe darstellen, hat L. Schmidt besonders auf die Ötscherhöhlen hingewiesen, in denen sich nach dem Bericht Richard Streuns von Schwarzenau (1591 Erforschung der Ötscherhöhlen auf Befehl Kaiser Rudolfs II.) „Idole“ gefunden haben sollen¹⁶⁹⁾, jedoch fehlt hier die Verbindung zu einem neuzeitlichen Wallfahrtskult. Eine weitere Höhle am Mariahilferberg bei Gutenstein hat erst unter einer Gräfin Hoyos im 18. Jahrhundert¹⁷⁰⁾ eine nachweisbar kultische Funktion (Magdalenenbuckhöhle) erhalten.

Ebenso schwierig ist der Nachweis einer tieferen historischen und nicht nur phänomenologischen Verbindung bei den Höhenkulturen¹⁷¹⁾. Das auf der Hohen Salve bei Kitzbühel gefundene Bronzeschwert könnte

¹⁶⁷⁾ Vollständigkeit konnte wegen der Fülle des Materials und der fehlenden Konkordanz mit den Nachbardisziplinen, bes. der Urgeschichte, nicht erreicht werden. Methodisch richtungswesend war L. Schmidt, Die Bedeutung der modernen Volksglaubensforschung für die Urgeschichte (Archaeologia Austriaca 1949, Heft 4, 140 ff.), weiter R. Kriss, Religiöse Volkskunde Altbayerns, Brünn-München-Wien 1933 und für die Behandlung der Verehrung einzelner Heiliger G. Gugitz, Das Jahr und seine Feste im Volksbrauch Österreichs, I, 1949 und II, 1950.

¹⁶⁸⁾ R. Kriss, a. a. O., 20: Hier ist auch auf die Problematik des wechselseitigen Verhältnisses zwischen Mutter- und Tochterschicht bei Ausbildung des Kultes eingegangen.

¹⁶⁹⁾ M. S. Becker, Reisehandbuch für den Ötscher, Wien 1859, I, 469 ff.

¹⁷⁰⁾ Nach der Legende unter dem kleinen Andachtsbild von M. Engelbrecht (Wien, Österr. Museum für Volkskunde, Sammlung Gugitz).

¹⁷¹⁾ Phänomenologisch zusammengestellt und ethnologisch geordnet bei F. v. Andrian, Der Höhengultus asiatischer und europäischer Völker, Wien 1891.

das in die tiefste historische Schicht reichende Beweisstück einer kontinuierlichen Verehrung sein¹⁷²⁾, in Niederösterreich bestehen selbst solche Beziehungen nicht. Wenn man sich mit der bei Andrian angeführten Verbindung der Verehrung des Erzengels Michael mit einer älteren, die durch die Höhenlage der Kapelle gegeben ist¹⁷³⁾, begnügt, lassen sich allerdings die Kultorte des Hl. Michael auf dem Michelsberg bei Stockerau¹⁷⁴⁾, Michelberg bei Oberrohrbach und auch der Sonntagsberg weiter als die seit Ende des 10. Jahrhunderts auf dem Michelsberg bei Stockerau anzunehmende Verehrung zurückverlegen. Die Neugründungen und Wiederbelebungen der Wallfahrten des 17. und 18. Jahrhunderts in Niederösterreich beweisen allerdings eine weiterlebende Disposition zu dieser Form des Kultortes, wenn auch in keinem Fall Belege für eine konstante Verehrung gefunden werden konnten. Außer in Passau (1622)¹⁷⁵⁾ und Maria Langegg (1600) sind alle diese Kultorte in Verbindung mit Baum-, Stein- bzw. Quellenkulten: so in Maria Dreieichen (1656), Maria Taferl (1633), Sonntagsberg (1440 und wieder ab 1614)¹⁷⁶⁾, Mariahilferberg bei Gutenstein (1665) und Heiligenkreuz-Gutenbrunn (ab 1727), wobei sich die Höhe neben dem Stein und der Quelle als primäres kultförderndes Moment durch die ältere Schicht, der der frühere Kultgegenstand ikonographisch angehörte, in Sonntagsberg (früher St. Michael) und Heiligenkreuz-Gutenbrunn (früher Kreuzberg)¹⁷⁷⁾ annehmen läßt.

Ebensowenig ist der Nachweis einer kontinuierlichen kultischen Verehrung bei den Orten, die durch Steine ausgezeichnet sind, gegeben, die sich häufig, wie oben angedeutet wurde, mit einem Höhenkult verbinden. Typisch für diese Verbindung ist Sonntagsberg und Maria Taferl. Eine andere große Gruppe im Volksglauben verehrter Steine, die im Zusammenhang mit Wallfahrten auch im christlichen Sinn in die kultische Bedeutung mit einbezogen wurden, sind die Schalensteine. Auch hier ist, wie G. Gugitz nachgewiesen hat, phänomenologisch die Verbindung gegeben, die realhistorisch erst durch die Prähistorie festgestellt werden könnte¹⁷⁸⁾. Für unseren Zusammenhang ist wesentlich, daß die Verehrung des Steines bis in die Barockzeit als Anlaß und Grundlage von Wallfahrten erscheint. Gugitz hat dies an Schalensteinen bei der Wallfahrt zu Unserer Lieben Frau am Stein bei Mitter-Retzbach, bei der Wallfahrt zum Hl. Koloman zu Eisgarn, in Maria Rast in Kirchberg am Walde, in der Helenenkapelle mit dem Fieberstein zu Hadres, weiter beim Zenostein bei Mauer bei Melk und „Unserer lieben Frauen Tritt an der Eytel Krünn in dem Than-Walt“ (Schwarzenbach an der Pielach) nachgewiesen. Die Verbindung des christlichen Kultgegenstandes mit diesen Steinen geschieht in den meisten Fällen

¹⁷²⁾ Schmidt, a. a. O., 153.

¹⁷³⁾ Andrian, a. a. O., 349.

¹⁷⁴⁾ Zu den in diesem und den folgenden Kapiteln erwähnten Wallfahrtsorten vgl. G. Gugitz, Österreichs Gnadenstätten in Kult und Brauch, Bd. 1: Wien, Bd. 2: Niederösterreich und Burgenland, Wien 1955.

¹⁷⁵⁾ A. Hoppe, Des Österreichers Wallfahrtsorte, Wien 1913, 106; Die Kunstdenkmäler von Niederbayern III, Stadt Passau, München 1919, 229.

¹⁷⁶⁾ E. Frieß, Volksglaube u. Brauchtum im Ybbstale (Unsere Heimat; N. F. II, 1929, 339.)

¹⁷⁷⁾ So auch auf dem Michelsberg bei Stockerau, wo seit 1704 ein Gnadenbild der Verkündigung Mariens verehrt wurde (181).

¹⁷⁸⁾ G. Gugitz, Niederösterreichische Schalensteine im Volksglauben (Österr. Zeitschrift für Volkskunde IV, 1950, 97 ff.). Vgl. dazu allgemein M. Eliade, Die Religionen und das Heilige, Salzburg 1954, 247 ff.

durch die Legende, wobei aitiologische Ausdeutungen stattfinden, die mehr oder minder mit der Vita des betreffenden Heiligen zusammenhängen. Hier sei als Beispiel nur St. Wolfgang bei Kirchberg am Wechsel (seit Anfang des 15. Jahrhunderts) erwähnt, wo sich Antrittstein und Fußspur wie in St. Wolfgang am Abersee finden¹⁷⁹⁾.

Die Kontinuität der Verehrung von Bäumen und Quellen als Kultobjekte und als Signifikanz von Kultorten ist naturgemäß am schwierigsten nachzuweisen. Der heilige Quell dürfte „an heiligen Stätten niemals gefehlt haben“, wenn auch die Bezeugung wie in St. Moritz im Engadin durch ein bronzzeitliches Quellopfer allein dasteht¹⁸⁰⁾. Tatsächlich findet sich die Verehrung von heiligen Quellen durchgängig vom 15. bis zum 18. Jahrhundert. Zu den ältesten gehören Maria Moos in Zistersdorf (1190), St. Ulrichskirchen bei Gänserndorf (vor 1203), Penzing (St. Jakob, 1267), Dorfstetten (St. Ulrich, 1395), St. Georgen an der Leiß (seit 1352) und St. Ulrich in Wien VII (seit 1410)¹⁸¹⁾ — aber noch 1626 wird ein bei Leobersdorf entspringender Quell Anlaß für eine Wallfahrt, deren Kultgegenstand wahrscheinlich seit 1738 (Wiedererbauung der Kapelle) ein Marienbild ist. Die kultische Mächtigkeit der Quelle wird auch dadurch erwiesen, daß 1729 in Groissenbrunn der Wechsel des Kultgegenstandes (vom Kreuz zum Mariahilfbild) an der konstant verehrten Quelle festzustellen ist; der Glaube an die Heilkraft der Quelle war die Grundlage dieser kultischen Wirksamkeit, die christlichen Gnadenbilder kamen in vielen Fällen erst nachträglich hinzu¹⁸²⁾. Ohne jetzt auf die Einzelwallfahrten, die mit Quellen verbunden erscheinen, einzugehen, scheint doch die obere Grenze der unmittelbaren Wirksamkeit zur Ausbildung eines Wallfahrtskultes mit dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts gegeben zu sein (ebenso wie bei den Höhenkultorten und Steinverehrungen), was aber kein Beweis für den Verlust ihrer numinosen Mächtigkeit überhaupt ist, sondern einen Hinweis auf den stärker hervortretenden Kritizismus der sonst wallfahrtsfördernden Schichten, vor allem auch des Klerus, darstellt. Typisch erscheint hierfür die 1730 stattgefundenene chemische Untersuchung des St. Ulrichsbründls bei Neusiedl a. d. Zaya¹⁸³⁾.

Die Verehrung eines Baumes auf urzeitliche Schichten zurückzuverfolgen, ist — abgesehen wieder von den phänomenologischen Analogien — Oswald Menghin am Beispiel des heiligen Baumes von Nauders gelungen¹⁸⁴⁾. Derartige belegte durchgängige Verehrungen fehlen für unsere Zeit und unser Gebiet, die kultische Wirksamkeit des Baumes aber ist durch Gründungen bzw. Wiederbelebungen von Wallfahrten, die mit Bäumen ver-

¹⁷⁹⁾ L. Krebs, Die St. Wolfgangskirche zu Kirchberg am Wechsel (Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich 29, 1948, 1 ff.).

¹⁸⁰⁾ Schmidt, a. a. O., 154 und Anm. 127.

¹⁸¹⁾ Hier ist auch die Verehrung noch 1682 bzw. 1707 erwiesen.

¹⁸²⁾ So berichtet der Visitationsbericht von 1682 von Jedenseigen: „In Siernsdorf ist . . . ein Bründl. Dieses Bründl entspringt neben der neu erbauten Kirche, ist an den ersten Sonntag eines Monats vor dem gemeinen Volk ein ziemlicher Zulauf. Man will in unterschiedlichen Leibesbeschwernissen, so man sich mit selbigem Wasser waschet oder davon trinket, Linderung der Schmerzen empfinden oder gar von der Krankheit entledigt werden“ (zitiert nach Th. Wiedemann, Geschichte der Reformation und Gegenreformation in Österreich unter der Enns, Wien 1883, V, 211 f.). Das Gnadenbild ist erst später hinzugekommen.

¹⁸³⁾ EBOA, Faszikel 352, Nr. 32.

¹⁸⁴⁾ O. Menghin, Der heilige Baum zu Nauders (Anzeiger der Österr. Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl., Wien 1943, Nr. XI—XIV, 54 ff.).

bunden sind, bis etwa Mitte des 18. Jahrhunderts erwiesen. Neben den bekannteren Beispielen in Maria Hietzing (1529 nach der Legende, 1607 erste urkundliche Erwähnung), Maria Dreieichen (1656), Maria Taferl (1633)¹⁸⁵⁾, sind die Gründungslegenden von Tattendorf (1672)¹⁸⁶⁾, Purkersdorf (1709), Wolfsthal (1710)¹⁸⁷⁾ und vor allem Gutenstein (1665)¹⁸⁸⁾ typisch. In der Ikonographie des kleinen Andachtsbildes ist die primäre Wirksamkeit des Baumes besonders im Falle Gutenstein klar ersichtlich (Abb. 39). Hier wurde auch trotz des Pfarrers Georg Resel, der eingedenk des Tridentinums¹⁸⁹⁾ das Bild in die Pfarrkirche überführen wollte, der Baum in die endgültige Konzeption des Kultobjektes mit einbezogen, während in Wolfsthal das Marienbild, „weil mehrere zum Birnbaum als in die Kirche beten gingen“¹⁹⁰⁾ auf Befehl des erzbischöflichen Ordinariats am 18. 12. 1737 „samt allen Opfern in die Filialkirche St. Jacobi zu Wolfsthal an die Seitenwand im Chor als ein gemeines Bild“¹⁹¹⁾ übertragen wurde. In Tattendorf aber wurde 1673 die Eiche gefällt, deren kultische Anziehungskraft auch noch in ihren Resten (erst 1688 gänzlich vernichtet) weiterlebte.

Zusammenfassend ist also die konstante Wirksamkeit jener von R. Kriss so bezeichneten „Mutterschicht“ in der Wahl der Kultorte festzustellen. Zahlenmäßig am stärksten zeigt sich die Verbindung von Wallfahrtsorten mit solchen, an denen Quellen entspringen, was in der durch die Pestperioden des 17. und 18. Jahrhunderts besonders gesuchten Heilkraft des Wassers überhaupt seine Gründe haben dürfte. An ihnen ist im stärksten Maß das Weiterleben der Verehrung besonders mittelalterlicher Heiliger nachzuweisen (St. Ulrich, St. Ägyd, St. Jakob, St. Wolfgang, St. Georg), mehr als am Höhenkult, der mit St. Michael verbunden erscheint. Die sich aus der historischen Reihe ergebenden oberen Grenzen zwischen 1730 und 1750 dürften aber nicht als ein allgemeiner Wandel innerhalb des religiösen Gefüges überhaupt angesehen werden, sondern ergeben sich daraus, daß die vorhandenen primitiven Kultorte entweder bereits eine Übernahme erfahren hatten, oder aber von der Seite des wallfahrtsfördernden Klerus kritischer betrachtet wurden. Abgesehen davon, daß die weitaus geringeren Neugründungen ab 1720 fast durchaus verehrten Bildern galten, also ein neuer Impuls in Bezug auf die Art des Kultgegenstandes aufgetreten ist.

Im Ganzen gesehen einer jüngeren und durchaus christlichen Schicht angehörend, lassen sich die Anfänge der Verehrungen der Heiligengräber und der Reliquien auch relativ genau historisch fixieren und reichen dadurch in einer historischen Reihe am weitesten zurück.

Die Verehrung der Gräber und der Reliquien der Märtyrer, der die Verehrung der Stätten des Lebens Jesu seit dem 2. Jahrhun-

¹⁸⁵⁾ Zu den beiden letzteren vgl. F. Gorski, Baum und Quelle in ihrer Bedeutung für den niederösterreichischen Volksglauben (Unsere Heimat VII, 1934, 134 ff.).

¹⁸⁶⁾ A. Joseph, Die Wallfahrt zu Tattendorf (Unsere Heimat 1947, 5 ff.).

¹⁸⁷⁾ Früchte des marianischen Birn-Baums, das ist: kurtzer Begriff vom Ursprung, Anfang und Aufnahme des marianischen Gnadenbildes S. Maria am Birnbaum zu Wolfsthal in Unterösterreich etc., Wien 1749.

¹⁸⁸⁾ Gründlicher Bericht von dem wunderbarlichen Ursprung und Erhaltung des hl. Gnadenbildes und Wallfahrtsortes ober dem Markt Gutenstein in Unterösterreich gelegen, auf dem Heiligen Berg Maria Hülf genannt etc., Tynrau 1769.

¹⁸⁹⁾ Gründlicher Bericht, a. a. O., 21.

¹⁹⁰⁾ Früchte des marianischen Birn-Baums, a. a. O., 18.

¹⁹¹⁾ Früchte des marianischen Birn-Baums, a. a. O., 19.

dert vorangegangen ist, setzt seit dem 3. Jahrhundert ein¹⁹²⁾ und steht am Anfang einer christlichen Wallfahrt, wenn diese auch nicht absolut an das Vorhandensein von Reliquien geknüpft zu sein scheint und auch hier außerreligiöse Bezüge eine Rolle gespielt haben werden¹⁹³⁾. Die nächste Etappe in der Entwicklung des späteren Reliquienkultes war der Versuch, der Reliquiensucht entweder durch Teilung (nach Kötting die orientalische Methode) oder durch Schaffung von Berührungsreliquien (wie zunächst im Abendland verfahren wurde) entgegenzukommen.

In unserem Zeitraum finden sich nun Reliquien, die, im hohen Mittelalter erworben, eine durchgängige Verehrung genossen und auch solche, die ihre Erwerbung der neuen Welle der Reliquienverehrung der Gegenreformation verdanken; neben diesen sind die sogenannten Katakombenheiligen anzuführen¹⁹⁴⁾. Zu ersteren gehören die Kreuzpartikelreliquien in Melk¹⁹⁵⁾ und Heiligenkreuz¹⁹⁶⁾, die Reliquie der Hl. Dornenkrone ebendort¹⁹⁷⁾ und das Haupt aus der Gesellschaft der Hl. Ursula¹⁹⁸⁾, heute auf dem Bethor des Ursulinenklosters in Wien. Mehr in das Gebiet der Berührungsreliquie gehört der Stein, auf dem angeblich die Marterung des Hl. Koloman vollzogen wurde und den Rudolf IV. für St. Stephan in Wien erworben hat und über dem Bischofstor einmauern ließ¹⁹⁹⁾.

Der gegenreformatorische Reliquienkult dürfte wohl durch eine ununterbrochene Tradierung der Verehrung in den katholischen Herrscherhäusern gestützt worden sein, wie die Geschichte der Erwerbung der Reliquie des Hauptes der Hl. Elisabeth (heute Klosterkirche St. Elisabeth, Wien III.) beweist²⁰⁰⁾, und die Erwerbungen der Habsburger zeigen²⁰¹⁾. 1721 erhielt die Wiener Geistliche Schatzkammer von Karl VI. das Schweiß-

¹⁹²⁾ B. Kötting, *Peregrinatio religiosa, Wallfahrtswesen in der Antike und das Pilgerwesen in der alten Kirche* (= Forschungen zur Volkskunde, herausgegeben von G. Schreiber, 33—35, Regensburg 1950, 290 ff.). Vgl. auch A. Grabar, *Martyrium, Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, 3 Bde., Paris 1943, und L. Hertling-E. Kirschbaum, *Die römischen Katakomben und ihre Martyrer*, 2. Aufl., Wien 1955.

¹⁹³⁾ So wurde die Hl. Thekla in der ersten Heiligenwallfahrt überhaupt nicht an ihrem Grab, sondern in Seleukia in Isaurien, Kosmas und Damian nicht an ihrem Grab, sondern in Konstantinopel verehrt (Kötting, a. a. O., 194 f.).

¹⁹⁴⁾ G. Schnürer, *Katholische Kirche und Kultur in der Barockzeit*, Paderborn 1937, 109.

¹⁹⁵⁾ ÖKT III, 179.

¹⁹⁶⁾ ÖKT XIX, 193, Fig. 145.

¹⁹⁷⁾ G. Lanz, O. Cist., *Über die Heiligenkreuzer Dornreliquie* (Monatsblatt des Altertumsvereins zu Wien V, 1896, 78 ff.).

¹⁹⁸⁾ Die Reliquie wurde angeblich 1278 den Dominikanerinnen in Tulln von Rudolf I. geschenkt, 1692 sind die Authentica verbrannt. Am 26. 4. 1786 kam die Reliquie zu den Ursulinen.

¹⁹⁹⁾ Gugitz, *Feste*, II, 133, Abb. 25. Hier auch der Beleg einer durchaus magischen (Berührungs-) Verehrung. Vgl. auch Gugitz, *Gnadenstätten* I, 38 ff.

²⁰⁰⁾ Der protestantische Landgraf Philipp von Hessen gelangte 1546 in die Gefangenschaft Karls V. und mußte sich zur Rückgabe der Reliquien verpflichten. 1548 erfolgte die Übergabe, 1588 vermachte der Hoch- und Deutschmeister Erzherzog Maximilian († 1618) seiner Schwester, der verwitweten Königin Elisabeth von Frankreich († 1592, Stifterin des Klarissenklosters in Wien) Haupt und zwei Schienbeine der Hl. Elisabeth. Die Reliquien blieben dort bis 1782, nach der Aufhebung des Klosters kamen sie zu den Elisabethinerinnen (A. Misson, *Heiliges Wien*, Wien 1948, 143).

²⁰¹⁾ Vgl. dazu A. Lhotsky, *Festschrift des Kunsthistorischen Museums in Wien zur Feier des 50jährigen Bestandes: Die Geschichte der Sammlungen*, I. Teil, Wien 1941, 21, 23, 26, 62, 88, 128, 337 f., 371.

tuch der Veronika samt den dazugehörigen Authentiken²⁰²). Es erfährt in der Folge eine bescheidene Verehrung²⁰³). Maria Theresia erhielt von Clemens XIII. ein Krippenreliquiar²⁰⁴).

Diese Belege der Reliquienverehrung der Dynastie werden durch die des Welt- und Ordensklerus ergänzt. 1613 erwirbt der Pfarrer von Türnitz einen heiligen Dorn aus der Dornenkrone Christi, für dessen Verehrung am Ende des 18. Jahrhunderts ein kleines Andachtsbild zeugt²⁰⁵). Die Tendenzen der gegenreformatorischen Heiligenverehrung stützend, werden die Reliquien des Hl. Josef und der Hl. Anna durch die Jesuiten in Wien, St. Anna, zur Verehrung dargeboten²⁰⁶). Diese Tendenz wird auch ersichtlich, wenn 1756 vom Pfarrer in Ebenthal um die Reliquien eines seit dem Mittelalter hochverehrten Heiligen (des Hl. Koloman) beim Prälaten in Melk mit dem Hinweis gebeten wird, die Kirche wäre schon 474 vom Hl. Koloman geweiht worden²⁰⁷) und der Probst Ezechiel Vogt in Eisgarn zur Stützung der Kolomannsteinwallfahrt nach 1713 eine Beinreliquie durch Erzbischof Kollonitz erhält²⁰⁸). Der weitaus größte Anteil der gegenreformatorischen Reliquien ist aber durch die der Katakombenheiligen gegeben. Als typisches Beispiel seien die Reliquien des Hl. Julius angeführt, die sich bis 1774 in der „wälschen Kapelle“ bei der Jesuitenkirche am Hof befanden und später in die Kirche St. Michael überführt wurden. Seine Verehrung als Schutzpatron der Kinder (Fest am 28. Dezember durch Erzbischof Kollonitz eingeführt) wurde ab 1749 durch entsprechende Literatur²⁰⁹) und an beiden Orten durch kleine Andachtsbilder wie durch ein Gemälde verbreitet²¹⁰) und hat in Verbindung mit den Jesuiten eine Verbreitung bis Amerika und Asien erfahren²¹¹).

Es ist also in der Verehrung der Reliquien insofern ein Wandel festzustellen, als zu den schon im Mittelalter verehrten und tradierten im 17. und 18. Jahrhundert allgemein ein neues positives Verhältnis zu ihnen hinzukommt, das von der Oberschicht der Dynastie und des Klerus ausgeht. Von

²⁰²) Geschenk der Witwe des letzten Fürsten Savelli an Karl VI. A. Weixlgärtner, Führer durch die Geistliche Schatzkammer, Wien 1929, 66 ff.; H. Fillitz, Katalog der weltlichen und geistlichen Schatzkammer, Wien 1954, 76.

²⁰³) Gugitz, Andachtsbild, 126: ein unbezeichnetes kleines Andachtsbild.

²⁰⁴) Heute durch Schenkung der Kaiserin Maria Theresia bei St. Ursula. Beschreibung bei A. Schöpfleuthner, Aus den Annalen des Klosters St. Ursula in Wien, Wien 1887, 66.

²⁰⁵) M. Riesenhuber, Die kirchlichen Kunstdenkmäler des Bistums St. Pölten, St. Pölten 1923, 344. Gugitz, Gnadenstätten, II, 203.

²⁰⁶) Die Reliquie der Hand der Hl. Anna, die eine in Österreich seit dem 13. Jahrhundert (Annaberg aus Tannberg 1227) während der Verehrung der Hl. Anna ergänzt, wurde am 20. 12. 1743 den Jesuiten von St. Anna durch Erzherzogin Anna Maria geschenkt; ihre Verehrung ist durch 16 Typen des kleinen Andachtsbildes des 18. Jahrhunderts belegt. Gleichzeitig dürften die Reliquien des Mantels des Hl. Josef nach St. Anna gelangt sein, die zusammen mit einem Gemälde des Heiligen mit dem Christkind ebenfalls im 18. Jahrhundert (5 kleine Andachtsbilder) verehrt wurden. Gugitz, Gnadenstätten, I, 1 ff.).

²⁰⁷) Maurer-Kolb, 211.

²⁰⁸) G. Deppisch, Geschichte und Wunderwerke des Hl. Kolomani, ... des Niederösterreichs Schutzpatron etc., Melk 1743, 139, 201 ff.

²⁰⁹) Sanctus Julius Martyr publicae venerationi propositus, cuius corpus multis beneficiis inelytum Viennae Austriae in sacello congregationis Italicae Domus professae S. J. colitur, Tyrnaviae 1749, deutsch 1751 (Bibliothek Prof. Dr. L. Schmidt, Wien).

²¹⁰) Gugitz, Gnadenstätten, 26.

²¹¹) Sanctus Julius, a. a. O., 44 f., 202.

hier aus werden die Verehrungen bestimmter Heiliger gefördert, bzw. die Verehrung der Katakombenheiligen ins Leben gerufen. Damit im Zusammenhang steht die Ausstellung und Darstellung der Reliquien in Glasschreinen innerhalb des Altaraufbaus²¹²⁾, die eine Tendenz zur Sichtbarmachung der ursprünglichen Eigenschaft des Altares als Märtyrergrab erkennen läßt und zur Anfertigung von Wachs- und Holzfiguren der entsprechenden Heiligen führt, welche als Ersatz von Reliquien gedacht sind (oft fehlen die Reliquien in diesen Figuren)²¹³⁾. Dies wird immer deutlicher, wenn die Reliquie nicht auf oder über der Mensa, sondern in ihr in Glas verschlossen ist²¹⁴⁾.

Doch ist im 18. Jahrhundert in Niederösterreich — neben der Verehrung des Hl. Grabes, die gerade in dieser Zeit einen großen Aufschwung nimmt und zum Bau der vielen barocken Grabkapellen führt²¹⁵⁾, aber mehr der mystisch-didaktischen Frömmigkeit entspricht²¹⁶⁾ — noch die Verehrung des Grabes des Hl. Koloman²¹⁷⁾ in Melk lebendig. Es gehört also innerhalb der dinglichen Grundlagen der magisch-kultischen Verehrung sowohl phänomenologisch wie auch historisch der ältesten historisch fixierbaren Schicht an.

Im weiteren Sinn gehört auch die Verehrung der Casa Santa in Loreto zur Verehrung der Gräber und Reliquien. Sie soll, obwohl sie immer in Verbindung mit der Kultstatue der Hl. Maria Loreto auftritt, ebenfalls kurz behandelt werden²¹⁸⁾. Da das älteste Zeugnis für eine hohe Wertschätzung Loretos, eine Bulle Clemens V. vom 18. Juli 1310 (die Gründung eines Karmeliterklosters zu Weinheim betreffend), wohl vom Gnadenbild, nicht aber von der Casa Santa spricht²¹⁹⁾ und vor 1472 (oder 1465), dem Zeitpunkt der Abfassung einer Belehrung der Wallfahrer durch Pietro di Giorgio Tolomei, Rektor des Hl. Hauses²²⁰⁾, die in Form von Bildern an den Wänden der Casa Santa befestigt Grundlage der weiteren Legendenbildung wurde, keine urkundlich gesicherte Nachricht vorhanden ist, erscheint eine Gründung einer Loretokapelle 1375 in Sollenau „genau nach dem Vorbild in Loreto“²²¹⁾ sehr fraglich, die Annahme eines bereits mittelalterlichen

²¹²⁾ J. Braun, S. J., *Der christliche Altar*, München 1924, II, 572.

²¹³⁾ Zum Beispiel die Ausstattung der Wallfahrtskirche auf dem Mariahilferberg bei Gutenstein oder die Pfarrkirche in Waydhofen an der Thaya (OKT VI, 155 f.).

²¹⁴⁾ So z. B. in Herzogenburg, Stiftskirche, nördlicher mittlerer Seitenaltar mit Reliquie des Hl. Urbanus (1744 erworben und aufgestellt) und in Wien, St. Peter, Seitenaltar, Hl. Donatus.

²¹⁵⁾ Vgl. M. Capra, *Die Grab Christi-Kapellen in Niederösterreich* (Unsere Heimat 1946, 87).

²¹⁶⁾ Es sind keine Gnadenerweise von Hl. Gräbern bekannt (vgl. Capra, a. a. O., 87).

²¹⁷⁾ Seit der Überführung durch Heinrich I. 1015 in Melk. Wenn sein Kult auch seit 1485 (Hl. Leopold Landespatron!) zurücktritt, so sind doch für seine Verehrung im 17. und 18. Jahrhundert Kapellen in Stockerau (1645), Ebenthal (um 1746), Eisgarn (1713) anzuführen.

²¹⁸⁾ Abb. bei Maurer-Kolb, 46; Beissel, 16. und 17. Jh., 208.

²¹⁹⁾ Beissel, 16. u. 17. Jh., 432.

²²⁰⁾ Beissel, 16. u. 17. Jh., 428.

²²¹⁾ Maurer-Kolb, 207. Die Unwahrscheinlichkeit der Angaben Maurer-Kolbs ergibt sich weiter aus folgendem: Die Urkunde von 1375 soll die Stiftung einer Kapelle durch den Herzog Albrecht und Wilhelm von Österreich und ihre Mutter Blanka bestätigen. Eine solche ist m. W. nicht erhalten und auch unmöglich, da Blanka bereits am 19. 3. 1305 starb und Albrecht und Wilhelm nicht Brüder sind, sondern aus der albertinischen und leopoldinischen Linie stammen, Wilhelm zur Zeit der Stiftung außerdem sehr jung gewesen ist.

Loretokultes²²²⁾ in Niederösterreich ungewiß. Diese Annahme dürfte auf eine nachträgliche, durch den romanischen Turm aus dem 3. Viertel des 13. Jahrhunderts, den jetzigen Hauptchor der Kirche, angeregte aitiologische Legende zurückgehen, die ihren Ursprung der Loretoverehrung des 17. Jahrhunderts verdankt. Tatsächlich wird von der Wiederaufnahme der Wallfahrten 1640 berichtet²²³⁾.

Durch P. Christoph Bachauer, den Beichtvater der Deutschen in Loreto angeregt, wurden im 17. Jahrhundert in Deutschland genaue Kopien der Casa Santa errichtet, während Urban VIII. für Italien solche Nachbildungen verbot, damit die Mutterwallfahrt nach Loreto keine Einbuße erleide²²⁴⁾. Der Ausgangspunkt für Österreich war die Erbauung der Maria-Loreto-Kapelle als Kopie der italienischen Kapelle durch die Kaiserin Eleonore von Mantua im Schiff der Hofkirche St. Augustin in Wien 1625—27²²⁵⁾; sie gab für die Verehrung der Maria Loreto in der Folgezeit einen dynastisch bestimmten Mittelpunkt ab²²⁶⁾. Alle weiteren bei Beissel angeführten Beispiele liegen später und sind entweder von Grundherren (meist infolge eines Gelübdes)²²⁷⁾ oder von Klöstern²²⁸⁾ erbaut worden. Wallfahrtsbildend wurden diese Nachbildungen des heiligen Hauses außer in St. Augustin in Wien selbst nur in Jedlesees.

Zusammenfassend ergibt sich von den dinglichen Grundlagen der magisch-kultischen Verehrung, daß die phänomenologisch erschlossene Mutterschicht, deren historische Wurzel in der Prähistorie nur durch analoge Beispiele erläutert werden kann, eine durchgängige Disposition abgibt, wenn auch ihre primäre kultbildende Kraft seit dem 2. Viertel des 18. Jahrhunderts zurückgehen scheint. Aus der Wechselwirkung von Anlaß und Anerkennung, die bei der Gründung von Kultorten maßgebend war, und aus den Belegen (vgl. die chemische Untersuchung des Brunnens in Neusiedl a. d. Zaya) ist auf einen steigenden Kritizismus der die Wallfahrten fördernden Schicht des Klerus zu schließen. Dies bedeutet nicht nur, daß die Mehrzahl jener Kultorte, die der oben erwähnten „Mutterschicht“ angehören, christliche Gnadenstätten geworden sind, sondern vielleicht, daß allgemein innerhalb der Oberschicht eine Verlagerung des kultischen Interesses vom primitiven zum bildhaften Gegenstand stattfindet; das heißt, die Verehrung der Bilder scheint zumindest in dieser Oberschicht die der Quellen, Steine und Bäume usw. abgelöst zu haben. Die Grundlagen des christlichen Wallfahrens, das Märtyrergrab und die Reliquien leben z. T. (wie das Kolomangrab in Melk) in der Verehrung konstant weiter, bzw. erfahren seit der Gegenreformation, von Dynastie und Orden ausgehend,

²²²⁾ A. Missong, Heiliges Wien, Wien 1948, 46.

²²³⁾ Maurer-Kolb, 207.

²²⁴⁾ Beissel, 16. u. 17. Jh., 444.

²²⁵⁾ Die Verehrung der Casa Santa in Loreto war habsburgische und wittelsbachische Familientradition seit der Gegenreformation (vgl. Beissel, 16. u. 17. Jh., 442 f.).

²²⁶⁾ Ab Ferdinand IV. (gest. 1654) wurden die Herzen der Mitglieder des Kaiserhauses in der Loretokapelle bestattet (Missong, a. a. O., 47; C. Wolfsgruber, Geschichte der Loretokapelle zu St. Augustin in Wien, Wien 1886).

²²⁷⁾ So Jedlesees durch Antonia Renata Gräfin Boucquoy, geb. Gräfin Czernin; Inzersdorf durch den Grafen Montecuccoli, St. Leonhard am Forst vor 1723 als Begräbnisstätte der Grafen Auersperg, Straß in Niederösterreich 1666, Zwentendorf in Niederösterreich 1711.

²²⁸⁾ Zisterzienserkloster Gottstal (Ruine) in Säusenstein.

einen erneuten Anstoß, der sich in der Verehrung der Katakombenheiligen kult- und in der Entstehung eines bestimmten Typus des Reliquienaltars auch kunsthistorisch auswirkt.

Legendenmotive

Zu diesen dinglichen Grundlagen treten seit dem späten Mittelalter Legendenmotive hinzu²²⁹⁾. Sie lassen sich auf eine Reihe bestimmter Typen zurückführen²³⁰⁾, die nicht rein, sondern in Verbindung auftreten²³¹⁾ und den numinosen Charakter des Kultgegenstandes darlegen, bzw. die Verbindung des „Urkultgegenstandes“ (Frieß) mit dem christlichen Kultgegenstand herstellen. Es kann hier nicht der Ort sein, eine Typologie der seit der Gegenreformation im religiösen Bewußtsein überhaupt vorhandenen Legenden aufzustellen (es würden hierher auch die Ursprungslegenden der mittelalterlichen und weiterlebenden Wallfahrten gehören, sowie deren mannigfache Überschichtung), sondern es soll — ebenfalls ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit — versucht werden darzustellen, welches legendäre Gut bei den Neugründungen ausschlaggebend war und welche typischen Legendenmotive die religiöse Vorstellung prägte.

Die historische Reihe der für die Gründungen des 17. und 18. Jahrhunderts geprägten Legenden ergibt folgendes Bild: Die auch bei den Gründungen der mittelalterlichen Wallfahrten häufigen Typen mit den *Motiven* der *Rast*, des Heranschwimmens, der weisenden Tiere²³²⁾ finden sich wohl, reichen aber zeitlich nur bis in das 2. Viertel des 18. Jahrhunderts und sind rein zahlenmäßig gegenüber spezifischen Neu- und Umprägungen der Pest- und Türkenzeit von geringer Bedeutung. Das Motiv der Rast findet sich — häufig auf die sogenannten „Schalensteine“ bezogen — verbunden mit Maria in Kirchberg am Walde²³³⁾, mit dem Hl. Koloman z. B. in Eisgarn, wo die Legende einen seit „urdenklicher Zeit“ wehrten Stein in die christliche Verehrung einzubeziehen half²³⁴⁾. Die Schwemmlegende, die im Mittelalter so fruchtbar war (z. B. St. Jakob im Jakoberkloster auf der Hülben 1113, das Wimpassingerkreuz bei den Minoriten) ist 1709 noch der erste Anlaß, einem durch die Wien angeschwemmten Marienbild kultische Bedeutung zuzumessen, das Gegenstand der Wallfahrt nach Purkersdorf bei Wien wurde²³⁵⁾. Ebenso seiner ersten christlichen Prägung nach mittelalterlich²³⁶⁾ und seit dem hohen Mittelalter durch Hostienwunderlegenden oft mit diesen verbunden²³⁷⁾ ist das Legendenmotiv der weisenden

²²⁹⁾ E. Frieß, Geschichts- und volkskundliche Betrachtungen über das Wallfahrtswesen (Unsere Heimat N. F. IX, 1936, 6).

²³⁰⁾ Vgl. H. Günther, Legendenstudien, 1906, und derselbe, Die christliche Legende des Abendlandes, 1910, sowie Psychologie der Legende, 1949; R. Kriss, Die religiöse Volkskunde Altbayerns, Brünn-München-Wien 1933, 48 ff., 54 ff., und E. Frieß, Zur Systematik der religiösen Volkskunde (Unsere Heimat, N. F. X, 1937, 90 f.).

²³¹⁾ Frieß, a. a. O., Unsere Heimat 1936, 6.

²³²⁾ Frieß, a. a. O., Unsere Heimat 1937, 91 (als Wandermotive zusammengefaßt).

²³³⁾ G. Gugitz, Niederösterreichische Schalensteine im Volksglauben (Österr. Zeitschrift für Volkskunde, N. F. 4, Heft 3—4, 106). Hier noch weitere Marienrastlegenden, die mit Steinen verbunden sind.

²³⁴⁾ G. Deppisch, Geschichte und Wunderwerke des Hl. Kolomani... des Niederösterreichs Schutzpatron etc., Melk 1743.

²³⁵⁾ Maurer-Kolb, 173 f.

²³⁶⁾ Nach R. Kriss, Religiöse Volkskunde Altbayerns, Brünn-München-Wien 1933, 90 ins 6. Jahrhundert zurückreichend.

²³⁷⁾ Frieß, a. a. O., Unsere Heimat 1937, 92.

Tiere. Dieses wird jetzt zum aktuelleren Kultgegenstand hinzugedacht, wie dies die Legende des Mariahilfbildes in Herzogenburg (1680) zeigt²³⁸⁾ (Abb. 16).

Diese Motivgruppen treten in ihrer eigenen Art zurück und erfahren durch zwei Grundmotive, das **Türken- und Pestmotiv**²³⁹⁾ eine Umgestaltung, bzw. werden durch diese vollkommen verdrängt. Ein Ausgangspunkt für diese Umbildungen und zugleich deren Hauptthema ist in den mittelalterlichen Hostienschändungslegenden gegeben²⁴⁰⁾, für die als mittelalterliche niederösterreichische Beispiele Heiligenblut im Bezirk Pöggstall und die Heiligenblutkirche in Pulkau angeführt werden sollen. Es ist entsprechend der jeweiligen politisch-historischen Situation und dem geographischen Ort des Kultgegenstandes religiöse Zugehörigkeit und Herkunft der Frevler zu beachten. Die in den mittelalterlichen Legenden häufigen Schändungen durch Juden fehlen ganz. Nach 1529 herrschen keineswegs die Mißhandlungen durch die Türken vor, sondern es finden sich, den allgemeinen gegenreformatorischen Tendenzen gemäß, neben ihnen vor allem solche durch Protestanten. So bringt vor 1659 Graf Ferdinand Sigismund Kurz aus Rautenberg bei Hildesheim ein dort durch einen Prädikantensohn durchschossenes Kreuz nach Horn zu den Piaristen, die eine Kreuzkapelle erbauen, in der das Kreuz als wundertätig verehrt wird²⁴¹⁾. Ebenso rührt die Beschädigung des Gnadenbildes der Franziskaner in Wien (Maria mit der Axt) von dem bilderstürmenden Andreas von Sternberg her²⁴²⁾, die des Marienbildes in Groß-Siegharts (Hieronymuskapelle) von den Husitten²⁴³⁾, während ein nach 1683 nach Wiener-Neustadt gekommenes Bild der Pietà zuvor in Kiralyfalva bei Preßburg von einem Calviner beschädigt worden sein soll. Dieses **Mißhandlungsmotiv** eines Gnadenbildes wird nun auch auf die Türken ausgedehnt, wobei die kultische Wirksamkeit entweder durch das sichtbare Zeichen des Leidens (und das dadurch erweckte Mitleiden) oder die trotzdem erhaltene Unversehrtheit gefördert wird. Mit der Invasion von 1529 verbunden erscheinen die Beschädigungen der Gnadenstatue in Lunz am See (Maria im goldenen Sessel, von Türken mit dem Säbel durchstoßen), die eine ältere Verehrung aktuell ergänzte²⁴⁴⁾, ebenso wie die der Marienstatue in Wimpassing (durch türkische Soldaten geköpft), die seit 1415 dort verehrt worden war²⁴⁵⁾. Auch nach 1683 behält dieses Motiv seine Wirksamkeit. — Der zweiten Gruppe, den unverkehrt gebliebenen Kultgegenständen, gehören die Legenden der Wolfgangskirche in Kirchberg am Wechsel und die des Türkenbründls auf

²³⁸⁾ Eine literarische Quelle dafür ist mir leider nicht bekannt. Der Stich des kleinen Andachtsbildes sagt aber, daß das Marienbild als „Hülff der Irrenden“ seit 1680 verehrt wurde und läßt durch einen Hirsch Weg und Gnadenbild finden. Vgl. auch Gugitz, Gnadenstätten, II, 46.

²³⁹⁾ Nach G. Schreiber, Das Türkenmotiv und das deutsche Volkstum (Jahrbuch für Volkskunde, Bd. III, 1938) hat vor allem G. Gugitz, Das Türkenmotiv in den Gnadenstätten der Ostmark (Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich XXVIII, 1944, 370 f.) darüber gehandelt.

²⁴⁰⁾ Vgl. dazu Kriss, a. a. O., 79 ff.

²⁴¹⁾ A. Plesser, Das religiöse Leben im Zeitwandel (= Heimatbuch des Bezirkes Horn, I, Horn 1933, 367).

²⁴²⁾ Maurer-Kolb, 14.

²⁴³⁾ E. Friß-G. Gugitz, Aufbau und Grenzen der Kultdynamik in Maria-Anzbach (Jahrbuch der Österr. Leo-Gesellschaft 1936).

²⁴⁴⁾ Gugitz, Türkenmotiv, 380.

²⁴⁵⁾ Gugitz, Türkenmotiv, 380.

dem Sonntagsberg (1529 bzw. 1532)²⁴⁶⁾ an, während das unversehrt gebliebene Bild Mariens aus Mödling (die Türkenmuttergottes des Jesuiten-seminars St. Ignaz und Pankraz in Wien) wie die Gnadenbilder von Tulbing und Zistersdorf (Maria am Moos) ihre neue oder erweiterte Legende noch 1683 erhielten. Die Unversehrtheit des Bildes wird oft mit dem Feuer in Verbindung gebracht, das in Maria Anzbach sich einem sonst in Nieder-österreich und Burgenland nicht vorhandenen, in den südöstlichen Alpen-ländern aber verbreiteten Motiv (des in die Luft Sprengens des Gnaden-ortes durch mit Pulver gefüllte Votivkerzen) nähert²⁴⁷⁾.

Neben diesem Legendenmotiv, das in aktueller Weise die Beschädigungs-
legende des Kultgegenstandes des Mittelalters fortspinnt, tritt der Kult-
gegenstand besonders als Hilfe bei der Türkengefahr auf, wie in Maria-
Hietzing 1529 und vielen anderen Orten, z. B. auch in Gutenstein (Maria-
hilferberg) 1683²⁴⁸⁾ oder als Hilfe bei Verletzungen, die durch Türken ent-
standen sind, so in Schöngrabern (Mariabründlkapelle), wo die Kultstatue
(Maria Loreto) 1664 durch einen von den Türken Verletzten geschnitzt wird
und dieser daraufhin gesundet²⁴⁹⁾. Eine ganze Gruppe von Gnadenbildern
erhält aber durch das Motiv ihrer Flucht vor den Türken eine Ergänzung
ihrer kultischen Wirksamkeit, so Maria Candia in Wien, St. Michael (1672),
bei den Siebenbüchnerinnen (1656)²⁵⁰⁾ und Maria Pötsch in St. Stephan (1697),
deren Herkunft aus den bedrohten Randgebieten des christlichen Abend-
landes sich in zwei Fällen mit dem Motiv des Omens (Gugitz) durch Weinen
oder Bluten²⁵¹⁾ verbinden: in der Legende der Pietà in Wiener-Neustadt,
die am 14. 8. 1683 blutige Tränen vergoß und bei Maria Pötsch in Wien,
St. Stephan. Dieser Gnadenbildwanderung aus den bedrohten Grenzgebieten
des Abendlandes entspricht die des Legendenmotivs der mit Pulver ge-
füllten Kerze, das sich verwässert in Maria Anzbach findet. Es ist, wie
L. Schmidt nachgewiesen hat, im ganzen Grenzbereich des Islam als „Greuel-
legende“ verbreitet²⁵²⁾ und wie die Gnadenbilder z. T. vor dem eigentlichen
Türkensturm nach Niederösterreich gelangt.

Von gleicher Aktualität, aber größerer Tradition erscheint das Pest-
und Seuchenmotiv in Österreich mit 120 Gnadenorten als das bestim-
mendste²⁵³⁾. Besonders die Pestperioden 1679/1680 und 1712 haben, wie
G. Gugitz dies nachgewiesen hat, die Frömmigkeit in ihren Äußerungen
nachhaltiger bestimmt als das Türkenmotiv. Auch hier finden sich Gnaden-
orte, in deren Legende das Pestmotiv der primäre Ursprung der Wallfahrt
ist, wie z. B. Karnabrunn²⁵⁴⁾ und anderseits Wopfing (wieder seit 1679)²⁵⁵⁾

²⁴⁶⁾ M. Riesenhuber, Die kirchlichen Kunstdenkmäler des Bistums St. Pölten, St. Pölten 1923, 320.

²⁴⁷⁾ L. Schmidt, Die Legende von der mit Pulver gefüllten Kerze (Blätter für Heimatkunde, Graz 1950/3, 77) und Gugitz, Türkenmotiv, 387.

²⁴⁸⁾ Gründlicher Bericht von dem wunderbarlichen Ursprung und Erhaltung des Heiligen Gnadenbildes und Wallfahrtsorts ober dem Markt Gutenstein in Unterösterreich gelegen, auf den heiligen Berg Maria Hülf genannt etc. Tyrnau 1769.

²⁴⁹⁾ Maurer-Kolb, 258.

²⁵⁰⁾ Realis, Curiositäten- und Memorabilienlexikon von Wien, 1846, II, 315.

²⁵¹⁾ Das wunderbare Weinen oder Bluten ist ebenfalls mittelalterlich belegt (vgl. Beissel, Wallfahrten, 45 ff.).

²⁵²⁾ Schmidt, a. a. O., 75 ff.

²⁵³⁾ Gugitz, Türkenmotiv, 364.

²⁵⁴⁾ Gugitz, Türkenmotiv, 419; Th. Wiedemann, Geschichte der Reformation und Gegenreformation in Österreich unter der Enns, Prag 1879—86, V, 174.

²⁵⁵⁾ Maurer-Kolb, 209.

als Beispiel für jene, die durch das Hinzukommen dieses Motivs Erweiterung und Belebung erfahren haben. Das Pestmotiv, das durch die allgemeinschliche Gültigkeit in sich schon mehr den aktuellen Wert des Gnadenbildes herausstreicht, verbindet sich in noch geringerem Maß als das Türkenmotiv mit dem mittelalterlichen und volkstümlichen Motivgut.

Dies ist auch allgemein der Fall. Während das vorwiegend mittelalterliche Legendengut rein nur noch im 17. Jahrhundert (Protestantenkreuz in Horn 1659) und am Anfang des 18. Jahrhunderts (Schwemmlegende in Pürkersdorf 1709) vorkommt, ziehen im weiteren Verlauf die allgemein historischen Motive wie Pest- und Türkenmotiv das volkstümliche Motivgut an sich und deuten es im aktuellen Sinn um (vorbereitet durch Frevlerlegenden der Protestanten, Calviner usw.). Dabei geht deren Eigenwert soweit verloren, daß das Türken- und Pestmotiv maßgebend für die Legendenbildung überhaupt wird, wie das bei dem Motiv der Türkenflucht (Maria Candia usw.) und der Heilkraft im Falle der Pest (Karnabrunn usw.) nachzuweisen ist. Im 2. Viertel des 18. Jahrhunderts (etwa ab 1730) treten auch diese Motive zurück und es scheint besser, von hier ab überhaupt nicht mehr von einer Legendenbildung zu sprechen. Die nun entstehenden Wallfahrten verankern und motivieren ihre Kultobjekte nicht mehr traditionell legendär. Auch das Türkenmotiv und das Pestmotiv verliert an Aktualität. Die Gnadenbilder der nun entstehenden Wallfahrten sind Ordensheiligtümer, die wieder ihre kultischen Werte nicht primär aus den traditionellen Legenden oder den dinglichen Grundlagen beziehen, sondern aus der Tatsache des „genauen“ Abbildes und des Primats der Verehrung, die sie innerhalb des wallfahrtsfördernden Ordens genossen²⁵⁶). Dabei erscheint auch die politische Bedeutung der Ordensheiligtümer wesentlich²⁵⁷).

Die verehrten Bilder

Mit diesen dinglichen und legendären Grundlagen sind Gnadenbilder verbunden. Ihr kultisches Ansehen kann aber auch darauf beruhen, daß sie Kopien von „Lukasbildern“ oder Ordensheiligtümern gegenreformatorisch engst mit dem staatlich-politischen Geschehen verquickter Orden sind. Diese Kopien werden auf Grund der magisch angenommenen gleichen numinosen Kraft bei Gleichheit der äußeren Erscheinung und eventueller Berührung mit dem Urbild verehrt.

Die Verbindung vor allem der dinglichen Grundlagen mit dem verehrten Bild hat ihre phänomenologischen Analogien in der Antike und vielleicht bei den Kelten²⁵⁸). Der christliche Bilderkult selbst nimmt seinen Anfang in der Nachfolge oder Ergänzung des Märtyrergrabes bzw. des Reliquienkultes gegen Ende des 5. Jahrhunderts. Die ersten Belege beziehen sich neben den reinen, ungegenständlichen Berührungsreliquien, die schon aus dem 4. Jahrhundert berichtet werden²⁵⁹) (Pinienzapfen, Steine usw.),

²⁵⁶) Vgl. dazu die Beschlüsse der Karmeliter 1735 in Bezug auf die allgemeine Verbreitung des „Prager Jesukindes“ und der Augustiner von 1753 in Bezug auf die der „Maria vom guten Rat“.

²⁵⁷) Vgl. den ew. Dominicus a Jesu Maria und das Gnadenbild „Maria mit dem geneigten Haupt“ (52).

²⁵⁸) B. Kötting, *Peregrinatio religiosa*, Regensburg-Münster 1950, 28.

²⁵⁹) A. Grabar, *Martyrium, Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, 3 Bde., Paris 1943.

auf Bilder der Styliten, die durch ihr außerordentliches Leben auf die Rangstufe der schon früher verehrten Märtyrer gerückt waren²⁶⁰) und deren verehrte Bilder als apotropäisches und wunderwirkendes Medium angesehen wurden, das über die Berührungsreliquie hinaus schon ganz den Charakter selbständiger Gnadenvermittlung im Sinne der Gnadenbilder befaß²⁶¹). Mit der Existenz des Bildes einer göttlichen Person, das zugleich auch verehrtes Kultbild ist, wird die Voraussetzung für die Wallfahrt zum Kultbild geschaffen. Mit der wachsenden Entfernung vom Ursprungsheiligtum wächst die Heiligung des Bildes, das zum Gnadenbild wird, wobei der Kult des Ursprungsheiligtums mit übertragen wird²⁶²). Die weitere Entwicklung wird von Byzanz getragen und bildet in der Verehrung der Ikonen für das Abendland typische Züge heraus²⁶³). Nach Deutschland selbst wurde die Sitte der Wallfahrt und Bildverehrung mit dem eindringenden Christentum verpflanzt, wobei die dinglichen Grundlagen vorchristlichen Ursprungs waren, die Kultobjekte und Gnadenbilder sich jeweils darüber lagerten.

In der Barockzeit ist anfangs die kultische Mächtigkeit der Bilder geringer als die des Kultortes und der damit im Zusammenhang stehenden legendären Erzählungen. Daraus erklärt sich der Wechsel des Kultobjektes bei Gleichheit des Kultortes²⁶⁴). Ein weiterer Beweis dafür liegt auch z. T. in der Unerkennbarkeit des Kultgegenstandes (durch den Erhaltungszustand der Gemälde, der unzugänglichen Anbringung in der Kirche); sicherlich hängt damit auch die verhüllende Drapierung der Gnadenstatuen und Bilder in den Gnadenaltären zusammen. Die kultische Dominanz der dinglichen und legendären Grundlagen des Wallfahrens gegenüber den Bildern scheint aber (wenn der Schluß an Hand der Wallfahrtsgründungen der Zeit erlaubt ist) im Lauf der Barockzeit an Bedeutung zu verlieren. Wesentlich ist hier jene bei der Besprechung der Legenden gemachte Feststellung, daß auch das kultische Schwergewicht sich nach dem Aufhören der Wirksamkeit des Türken- und Pestmotivs (etwa um 1730) mehr auf jene magische, auf äußere Gleichheit beruhende Bildhaftigkeit verlagert. Diese gewinnt seit dieser Zeit, wenn sie auch dem Wesen nach nur ein Merkmal des magischen Denkens überhaupt ist (Analogiezauber), in ihrer auf das Gnadenbild bezogenen Ausformung an Bedeutung, da die legendären und aktuellen Motive in den Hintergrund treten. Das bezieht sich nicht nur auf eine sich steigernde und (wieder aus den Wallfahrtsgründungen seit etwa 1730 geschlossen) bald ausschließliche kultische Wirksamkeit des Gnadenbildes, sondern auch, wenn man die dinglichen Grundlagen und Teile der legendären Motive der mythischen Religiosität zurechnen will, die Loslösung rein magischer Züge aus dieser und damit in gewissem Sinn ihre Emanzipierung, wie dies oben an Hand des Brauchtums, kleine Andachtsbilder als Heilmittel zu verwenden, gezeigt wurde²⁶⁵).

²⁶⁰) Kötting, a. a. O., 486, Anm. 172.

²⁶¹) K. Holl, Der Anteil der Styliten am Aufkommen der Bildverehrung (= Philotesia, Paul Kleinert zum 70. Geburtstag, Berlin 1907, 56 ff.).

²⁶²) Grabar, a. a. O., I, 348 setzt diese Entwicklung ins 6. Jahrhundert.

²⁶³) So die Aufstellung seit dem 7. Jahrhundert an einem bevorzugten Platz (parallel unserem Sanktuarium) (Grabar, a. a. O., 351) und seit dem 7. Jahrhundert die Funktion als Palladium der Stadt und des Staates (ebenda 352).

²⁶⁴) So z. B. in Groissenbrunn und Heiligenkreuz-Gutenbrunn.

²⁶⁵) Vgl. oben S. 19.

III. DIE GNADENBILDER BYZANTINISCHER TRADITION

Bei den während der Barockzeit in Wien und Niederösterreich verehrten Gnadenbildern überwiegen jene Bilder, die ikonographisch letzten Endes auf byzantinische Marienbildtypen zurückgehen. Dabei kann es sich sowohl um ostchristliche Originale oder deren Kopien, als auch um Kopien westchristlicher Mariengnadenbilder handeln, die selbst wieder byzantinische Vorbilder gering modifiziert wiedergeben ²⁶⁶).

Die als Gnadenbilder verehrten ostchristlichen Originale sind Maria Candia (1) (Abb. 1) und Maria Pötsch (3) (Abb. 2), beides ikonographisch halbfigurige Hodegetriendarstellungen, die typologisch eng mit der als Lukasbild ²⁶⁷) geltenden Ikone von Smolensk in Zusammenhang stehen. Sie sind als Zeugnisse einer bis in die Grenzgebiete des ostkirchlichen Bereichs reichenden Wertschätzung der als Helfer in Feindesgefahr besonders im 17. Jahrhundert verehrten Smolenskaja anzusehen. Bei der Übernahme von Maria Candia und Maria Pötsch in die westkirchliche Verehrung hat wohl die gleiche Funktion, nämlich die Abwehr von Feinden, mit einer Rolle gespielt. Außerdem stammen beide Bilder aus ostchristlichen Grenzgebieten (Kreta bzw. Podkarpatien), deren Verbindung mit dem Abendland politisch gesehen seit dem Mittelalter und auch weiterhin bestand ²⁶⁸). Kirchenpolitisch haben im Falle Podkarpatiens die griechisch-orthodoxen Christen 1690 ein Privileg erhalten, das zur Gründung einer autokephalen schismatischen Kirche unter habsburgischer Schutzherrschaft führte. Die inneren kirchlichen Verhältnisse gerade in diesem Gebiet ermöglichten aber auch eine kultische Verbindung; Übertritte von Katholiken zur orthodoxen Kirche waren dort häufig ²⁶⁹). Aus Gründen der sich durchsetzenden Duldung durch die römisch-katholische Staatsgewalt und eines fluktuierenden Verhältnisses zwischen den Gläubigen erscheint es möglich, daß auch Gnadenbilder in einer ganz bestimmten Funktion (als Hilfe gegen Feindesgefahr) ikonographisch und kultisch übernommen wurden. Daß eine solche Übernahme in diesen beiden Fällen nicht einzig dasteht, beweist die Muttergottes von SS. Rocco e Margherita in Venedig, die ebenfalls typologisch der Smolenskaja nahesteht ²⁷⁰) und 1641 durch eine gedruckte Bildlegende geehrt wurde. Sie

²⁶⁶) Dazu und zum Folgenden vgl. H. Aurenhammer, Marienikone und Marienandachtsbild (Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft, IV, 1955).

²⁶⁷) E. v. Dobschütz, Christusbilder, Untersuchungen zur christlichen Legende, Leipzig 1899, 267 ff.; D. Klein, St. Lukas als Maler der Maria, Berlin 1933; C. M. Henze, C. SS. R., Lukas der Muttergottesmaler, Löwen 1948 (vgl. dazu die Diskussion in: Rivista di Archeologia Cristiana 1949, 211).

²⁶⁸) Kreta ist seit etwa 1204 genuesisch, später venezianisch bis 1645, Kandia bis zum 27. 9. 1669. Podkarpatien ist polnisch bzw. ungarisch bis 1526, ab 1699 österreichisch.

²⁶⁹) Vgl. A. M. Amman, S. J., Abriß der ostslawischen Kirchengeschichte, Wien 1950, 356, und R. F. Kaendl, Geschichte der Deutschen in den Karpathenländern, II, Gotha 1907, 362 ff.

²⁷⁰) N. P. Lichatschew, Istoritscheskoje snatschenije italo-gretscheskoi ikonopisi isopraschenjia bogomateri, Petrograd 1911, 120. Das Gnadenbild stammt aus Morea, von wo es ebenfalls als Türkenflüchtling (wie Maria Candia) 1641 nach Venedig gelangte. Vgl. G. Gumpfenberg, Atlas Marianus, München 1657, 495.

stellt sozusagen die kultgeographische Verbindung zwischen Kandia und Wien dar. Hier ist auch auf die Ikone der Muttergottes der Wiener Geistlichen Schatzkammer hinzuweisen, die nach der Tradition auf dem Berg Athos für Kaiser Leopold I. und dessen Gemahlin Eleonore Magdalena gemalt wurde²⁷¹⁾ und als Beweis für die weiter unten noch aufzuzeigende Verehrung der Gnadenbilder byzantinischer Tradition innerhalb der Dynastie gelten kann. Daß der Grund für die kultische Übernahme ostkirchlicher Originale durch die Westkirche die Hilfe in Feindesgefahr ist, beweisen die Predigten Abrahams a Santa Clara für Maria Pötsch (5) und die Legenden des früheren Schicksals Maria Candias (1) in der von den Türken bedrohten Hauptstadt Kretas. Besonders Maria Pötsch wurde durch den ihr zugeschriebenen Sieg Prinz Eugens bei Zenta geradezu im Sinn der Smolenskaja Stadt- und Staatsheiligtum. Wie bedeutend in diesem Zusammenhang der ikonographische Typus war, ist daraus ersichtlich, daß eine Ikone gesichert ostkirchlicher Herkunft, die ebenfalls aus Kreta stammte und von höchster Stelle verehrt wurde, jedoch einem anderen ikonographischen Typus angehörte, ohne kultische Resonanz blieb²⁷²⁾.

Neben diesen ostkirchlichen Originalen sind Kopien nach der Muttergottes von Czenstochau (Abb. 3) (15—20) Zeugnis für die Verehrung eines Gnadenbildes aus dem Grenzgebiet der lateinischen und griechischen Kirche, das in beiden große Verehrung genoß. Ikonographisch handelt es sich wiederum um eine als Lukasbild geltende halbfigurige Hodegetria, die ihre Verbreitung in Wien und Niederösterreich z. T. den Niederlassungen des Paulinerordens verdankt, der auch das Original in Czenstochau betreut. Außerdem ist auch das Alt-Brünner Gnadenbild (Abb. 4), ebenfalls eine halbfigurige Hodegetria, in einigen Kopien in Wien und Niederösterreich faßbar (21—28). Das Czenstochauer und das Alt-Brünner Gnadenbild vertreten kultgeschichtlich den Typus der im westkirchlichen Bereich aus den Hausschätzen von Dynastien zur Verehrung gelangenden Lukasbilder, die ihre Herkunft legendär aus Byzanz ableiten.

Die ostkirchlichen Originale können als späte — und dadurch in ihren west-ostkirchlichen Verbindungen verfolgbare — Zeugnisse eines besonders seit dem Bilderstreit einsetzenden Stromes byzantinischer Gnadenbilder nach dem Westen angesehen werden, dessen spätere Wellen sich durch die Kreuzzüge und durch die latente Bedrohung durch die Türken besonders seit dem Fall von Konstantinopel abzeichnen. Das für die abend-

²⁷¹⁾ A. Weixlgärtner, Führer durch die Geistliche Schatzkammer, Wien 1932, 55, Nr. 156; Johann Georg Herzog zu Sachsen, Ein Athosbild in der Geistlichen Schatzkammer der Wiener Hofburg (Byzantinische Zeitschrift XX, 1911).

²⁷²⁾ Es ist dies Maria Candia bei den Siebenbüchnerinnen (Original nicht erhalten; ein kleines Andachtsbild in der Sammlung Eckl, Museum der Stadt Wien, derzeit leider nicht zugänglich), deren ikonographischer Typus aus Beschreibungen Fuhrmanns (M. Fuhrmann, Altes und Neues Wien... Linz 1738—39, 257) und in Realis; Curiositäten- und Memorabilienlexikon von Wien, Wien 1846, II, 315, erschlossen ist: Maria hält das Jesuskind, das auf einem Tisch steht, mit beiden Händen; es erteilt mit der rechten Hand den Segen. Nach einem Attest Kaiser Ferdinands III. vom 2. 1. 1656 sei es ihm von Feldmarschall Pompei übergeben worden, der es von einem Gubernator einer Stadt auf Kreta empfangen habe. Es wäre auch in Kreta immer als ein Gnadenbild gehalten worden. 1656 kam es zu den Siebenbüchnerinnen. — Dieser Typus ist kein byzantinischer Ikonentypus, es könnte sich nur um eine Rückwirkung eines italienischen Madonnentypus, etwa Giovanni Bellinis, handeln. — Vgl. Gugitz, Gnadenstätten, I, 37.

ländische Marienbildverehrung späterhin wichtigste Zentrum der Verehrung solcher „Lukasbilder“ byzantinischer Tradition war Rom²⁷³). Hier wurden schon vor dem Bilderstreit byzantinische Marienbildtypen als Gnadenbilder verehrt, wie sich am Beispiel der Ikone von S. Maria Nuova gezeigt hat und wofür das vermutliche Vorgängerbild des Gnadenbildes von S. Maria Maggiore einen Beweis darstellt²⁷⁴). Die stadtrömische Verehrung dieser Gnadenbilder wurde vorbildhaft sowohl in kultischer, als auch damit im Zusammenhang in ikonographisch-typologischer Hinsicht. Auch dadurch war das byzantinische Muttergottesbild im ganzen Mittelalter und in der Neuzeit im gesamten Abendland ein Kultgegenstand von besonders numinosem Wert.

Die anzunehmenden byzantinischen Vorbilder der in Rom verehrten Mariengnadenbilder sind nicht erhalten. Auch der nachweisliche Beginn der Verehrung dieser Gnadenbilder liegt im westkirchlichen Bereich. Sie entstammen stilistisch nicht einem das byzantinische Erbe direkt tradierenden Kunstkreis, dem etwa die russische und italo-kretische Ikonenkunst angehört, sondern der die byzantinischen Ikonentypen weitgehend übernehmenden *Maniera greca*, bzw. sind Umprägungen byzantinischer Typen aus dem italienischen Trecento. Von diesen letzteren hängen wiederum die böhmischen Mariengnadenbilder des 14. Jahrhunderts ab²⁷⁵), die aber möglicherweise außerdem direkte Verbindungen zur byzantinischen Kunst in den Randgebieten des byzantinischen Reiches besaßen. Die byzantinische Tradition war auch noch bei der Entstehung des halbfigurigen niederländischen Marienandachtsbildes wirksam, das sowohl für das deutsche Marienandachtsbild im 15. und 16. Jahrhundert, als auch für nachmittelalterliche Marienandachtsbildtypen (etwa das italienische *Mater-Dolorosa*-Bild) das Vorbild abgab²⁷⁶). Neben dieser immanenten Fortwirkung der byzantinischen Tradition ist im 15. Jahrhundert und — vielleicht mit dem Fall Konstantinopels zusammenhängend — um 1500 eine erneute Welle der Verehrung und damit Kopierung byzantinisierender „Lukasbilder“ festzustellen²⁷⁷). Damit im Zusammenhang steht die Schöpfung des oberdeutschen Marienandachtsbildes, von dem für unsere Arbeit die als Gnadenbilder verehrten Marienbilder Lucas Cranachs (87—149) (Abb. 19, 20, 23) größte Bedeu-

²⁷³) Schon 1375 werden in den „*Mirabilia Romae*“ (ed. v. G. Parthey, Berlin 1869) sieben Lukasbilder in römischen Kirchen angeführt. Außerdem hat sich die Lukaslegende in Rom auch an weitere Marienbilder geheftet (vgl. Klein, a. a. O.). Vgl. auch A. de Waal, *Roma Sacra*, Wien 1905, 277.

²⁷⁴) P. Cellini, *Una Madonna molto antica* (*Proporzioni*, III, 1950, 1 ff.). Vgl. dazu A. Grabar, *Notes sur l'Iconographie ancienne de la Vierge* (*Les Cahiers Techniques de l'Art* 1954, 1 ff.) und C. R. Morey, *The Madonna of Sta. Francesca Romana* (= *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, ed. v. D. Miner, Princeton N. J. 1954, 118 ff.). Zum Vorgängerbild von S. Maria Maggiore vgl. unten S. 91. Zur Ikonenverehrung vor dem Bilderstreit im allgemeinen vgl. E. Kitzinger, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm* (*Dumbarton Oaks Papers* VIII, 1954, 83 ff.).

²⁷⁵) E. Wiegand, *Die böhmischen Gnadenbilder*, Würzburg 1936; A. Matějček-J. Myslivec, *Ceské madony gotické byzantských typu, Památky archeologické* XL, 1934—35 (1937), 1 ff.; A. Matějček, *Gotische Malerei in Böhmen, Tafelmalerei 1350—1450*, Prag 1939; K. Oettinger, Rezension von Matějček-Myslivec (*Zeitschrift für Kunstgeschichte*, VI, 1937, 397).

²⁷⁶) Vgl. dazu H. Aurenhammer, *Zwei Werke des Pedro de Mena in Wien* (*Alte und Neue Kunst*, III, 1954, 118 ff.) und derselbe, *Marienkone und Marienandachtsbild* (*Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft*, IV, 1955).

²⁷⁷) Aurenhammer, *Marienkone und Marienandachtsbilder*, a. a. O., 142.

tung haben. Die kultische Bedeutung des Lukasbildes hat sich in dieser Zeit auch schon auf die bald selbst als solche geltenden böhmischen Gnadenbilder des 14. Jahrhunderts erstreckt. So ist selbst Albrecht Dürers „Madonna mit der Birne“, die im Zusammenhang mit einem Typus der böhmischen Gnadenbilder steht, letzten Endes ein Zeugnis für die kultische und damit auch ikonographische Tradition der byzantinischen Marienikone (151—157) (Abb. 22).

Zu den während der Barockzeit in Wien und Niederösterreich verehrten Mariengnadenbildern westkirchlicher Herkunft, die ihre ikonographische und typologische Wurzel im italienischen Dugento haben, gehören als Zeugnisse jener von Rom ausstrahlenden Verehrung stadtrömischer Gnadenbilder die Kopien des Lukasbildes der Hodegetria von S. Maria Maggiore, das Mariaschneebild (Abb. 5) (29—39), dessen Verehrung von den Jesuiten und Habsburgern in gleicher Weise gefördert wurde, die Kopie der Hodegetria vom Typus der Psychostria von S. Maria del Popolo in Maria Langegg (40) (Abb. 6) als Beispiel einer schon seit dem späten Mittelalter belegten Verehrung dieses Lukasbildes und die Kopien der Eleousa von S. Pantaleo, des Ordensheiligtums der Piaristen (Abb. 12) (48—51). Auch die Vorbilder des Gnadenbildes der Kapuzinerkirche in Wien (42) (Abb. 8) und der ehemaligen Kirche der beschuhten Karmeliter auf der Laimgrube in Wien (Abb. 10) (47) galten als Lukasbilder. Die Verbreitung beider ist ebenso wie die des Ordensheiligtums der Piaristen ordensgeschichtlich bedingt. Vielleicht mit dem Gnadenbild von Ara Coeli in Rom in Zusammenhang und insofern auch Nachfolger eines stadtrömischen Lukasbildes ist eines der bedeutendsten Gnadenbilder des gegenreformatorischen Österreich, die Muttergottes mit dem geneigten Haupt (52) (Abb. 31), die als Palladium des Hauses Österreich und als Ordensheiligtum der unbeschuhten Karmeliter selbständig und in Filiationen weiteste Verbreitung gefunden hat. Eine Anzahl von für Wien und Niederösterreich weniger bedeutenden (61—64) (Abb. 13, 14) und z. T. in ihren Vorbildverhältnissen nicht geklärten Gnadenbildern ergänzen das Bild.

Das 14. Jahrhundert hat diesseits und jenseits der Alpen, und zwar noch in engem Zusammenhang mit der byzantinischen Ikonographie der Muttergottes die ersten wirklich selbständigen abendländischen Marienbildtypen gefunden. Aus beiden Kunstbereichen stammen Vorbilder für in Wien und Niederösterreich während der Barockzeit verehrte Gnadenbilder. Dabei ist in einem Fall (68) (Abb. 9) die Möglichkeit gegeben, daß es sich um eine Kopie eines italienisch trecentesken oder böhmischen Gnadenbildes des 14. Jahrhunderts handelt. Das bedeutendste Gnadenbild dieser Gruppe ist für unseren Bereich die „Muttergottes vom guten Rat“ aus Genazzano (Abb. 11), eine Eleousa in der besonderen Ausprägung des 14. Jahrhunderts, deren weit verbreitete Kopien auf Grund einer ordensmäßigen Verehrung durch die Augustinereremiten entstanden sind (70—78). Letzten Endes auf ein italienisches Vorbild, wahrscheinlich auf eine Eleousa des Barnaba da Modena, gehen die Kopien des Gnadenbildes von S. Rosa bei Lima zurück (66, 67) (Abb. 15). Die böhmischen Gnadenbildtypen des 14. Jahrhunderts haben in Niederösterreich durch die Kopien des Gnadenbildes von Königssaal (79) und des Gnadenbildes von Alt-Bunzlau (80—82) Verbreitung gefunden. Letztere stehen wohl in Verbindung mit der seit dem 18. Jahrhundert aufkommenden Verehrung des Hl. Johannes von Nepomuk, der selbst wieder dem Gnadenbild von Alt-Bunzlau große Verehrung entgegenbrachte.

Entsprechend dem oben angedeuteten Zusammenhang zwischen der Kopierung von byzantinischen und byzantinisierenden Lukasbildern und der Entstehung des oberdeutschen Andachtsbildes zeigen die in Niederösterreich während der Barockzeit verehrten Gnadenbilder, die als Originale oder Kopien Werke des 16. Jahrhunderts sind, starken Zusammenhang mit den Typen der byzantinischen Marienikonen. Am eindeutigsten und am bedeutendsten ist dieser Zusammenhang bei den Marienandachtsbildern Lucas Cranachs²⁷⁸⁾, hier wieder besonders bei den Kopien des Gnadenbildes „Mariahilf“ der Innsbrucker Stadtpfarrkirche (Abb. 20) (93—149).

Die ostkirchlichen Originale und die Gnadenbilder dugentesker Typen einerseits sowie die ikonographisch und z. T. auch aus einer funktionellen Analogie kompositionell mit der byzantinischen Tradition verbundenen Andachtsbilder des 16. Jahrhunderts andererseits zeigen die größte kultische Wirksamkeit. Beide Gruppen zeichnen sich kompositionell dadurch aus, daß sie meist die Muttergottes mit oder ohne das Kind als Halbfigur oder als Kniestück so darstellen, daß die Träger des hier sinnbildhaft gemeinten und empfundenen menschlich-seelischen Daseins²⁷⁹⁾ im Bildraum dominieren, wenn auch die Größe der Antlitze der Muttergottes und des Kindes variiert und gerade diese Abstufungen einen Einblick in die primäre Stellung des jeweiligen Andachtsbildes innerhalb der einleitend festgelegten Schichten der Religiosität erlauben. Die kultische Wirksamkeit beider Gruppen aber dürfte eben in der ikonenhaften Komposition begründet sein. Die Kopien der selbständigen ikonographischen Umprägungen des Trecento, die an byzantinische Vorbilder anschließen, haben keine so verbreitete kultische Wirkung wie die ersten beiden Gruppen erzielt. Damit scheint ebenfalls die Disposition der magisch-kultischen Religiosität zu hieratischen Muttergottesbildern bewiesen zu sein.

Kultgeschichtlich betrachtet ist das Altbrünner Gnadenbild das einzige seit dem Mittelalter konstant verehrte Lukasbild, das offenbar erst im 18. Jahrhundert in einigen nicht selbständig wallfahrtsbildenden Filiationen nach Niederösterreich greift (21—28). Die übrigen Gnadenbilder sind durchwegs auf die gegenreformatorische Welle der Marienverehrung zurückzuführen, wozu auch die sicherlich schon im 16. Jahrhundert familiär verehrten Cranach-Muttergottesbilder (87, 88 und das Mariahilfbild) zu zählen sind. Der Anstoß zur Übernahme ist bei den ostkirchlichen Originalen (1, 3) allgemein das „Türkenmotiv“, die Herkunft aus den gefährdeten Grenzgebieten und die spezielle sowohl ost- wie westkirchlich gültige Bedeutung als Schutz gegen Feindesgefahr. Bei einem Teil der Kopien nach den Dugentomarienbildern wird die Verehrung der stadtrömischen „Lukasbilder“ maßgebend gewesen sein, während sie sonst durch die Orden übermittelt werden. Neben diesen erklären allgemein geographische und politische Beziehungen die Übernahme der übrigen Gnadenbilder.

²⁷⁸⁾ Nicht nachweisbare Verehrung bzw. Verehrung außerhalb der Barockzeit genossen zwei weitere oberdeutsche Marienbilder des 16. Jahrhunderts, die Verwandtschaft mit den Cranachischen Marienbildertypen zeigen: die Maria lactans in der Neuen Pfarrkirche Wien XVIII, Weinhaus (ÖKT II, 357, Fig. 445) und ein Bild bei den Englischen Fräulein in St. Pölten, das im 17. und 18. Jahrhundert in Böhmen auf Schloß Mieschitz auf Grund eines Unverkehrtheitswunders verehrt wurde und 1850 durch Schenkung nach St. Pölten gelangte (Maurer-Kolb, 295).

²⁷⁹⁾ Vgl. das für die russische Ikonenverehrung Festgestellte bei G. Wunderle, Um die Seele der heiligen Ikonen, eine religionspsychologische Betrachtung, Würzburg 1937, 43.

In Bezug auf die oben getroffene Einteilung in Epochen, die sich aus dem Verhältnis der Kirche zum Staat ergeben, wodurch zwei große Phasen unterschieden werden können, kann eine nach ihrem zeitlichen Auftreten geordnete Reihe der Gnadenbilder aufgestellt werden. Diese berücksichtigt, soweit es möglich ist, auch die Verbreitung und kultische Tiefenwirkung der einzelnen ikonographischen Gnadenbildtypen

Für unsere Zeit ist sowohl kultgeschichtlich als auch ikonographisch die erste bis um 1700 reichende Epoche des gegenreformatorischen Reichskirchentums die Quelle aller weiteren Entwicklung. Im Mittelpunkt stehen entsprechend dem Charakter dieser Epoche jene Gnadenbilder, die als Palladium des Hauses Österreich in Kriegsnöten gegen die Türken und Protestanten verehrt wurden oder solche, deren Übernahme sich aus der parallelen kultischen Patronanz in der Ostkirche erklärt. Hier sind Maria Candia (1) und vor allem Maria Pötsch (3) anzuführen, deren Herkunft und ikonographischer Typus die Grundlage ihrer kultischen Stellung ausmachen. Waren diese beiden Bilder in der Türkenzeit nach Wien und zu religiösem Ansehen gekommen, so ist das Mariahilfbild Lucas Cranachs in seinem Innsbrucker Original eindeutig ebenfalls als Heiligtum der Habsburger anzusprechen²⁸⁰⁾ (vgl. Abb. 21). Dieses Element der Verehrung des Innsbrucker Originals wirkt auch — allerdings bezeichnenderweise nach 1700 abnehmend — in den Filiationen in Passau, weniger aber in Wien nach, wenn auch zum Wiener Mariahilfbild (99) noch anlässlich der Kriegsläufe des 18. Jahrhunderts vom Hof Bittprozessionen veranstaltet wurden. Aus der ursprünglich familiären dynastischen Verehrung erlangte das Mariahilfbild über die Passauer Filiation eine sich steigernde volkstümliche Bedeutung. Die engste Verbindung dieser Gruppe der „Reichsheiligtümer“ zu den Orden geht über die Person des ehrwürdigen Dominicus a Jesu Maria das Gnadenbild der unbeschuhten Karmeliter „Maria mit dem geneigten Haupt“ (52) ein, dessen Verbreitung durch beide Momente, die gegenreformatorisch-politische Bedeutung und die Ordensverehrung, gegeben ist. Auch sonst ist die Über-

²⁸⁰⁾ Vgl. das Thesenblatt für F. A. Kofler von Rundenstein aus Innsbruck und Jakob Siberer aus Schwaz 1674, signiert „Egid Schor del. B. Kilian sculps“. (Innsbruck, Universitätsbibliothek, Sammlung Roschmann, Tirolische Kunstlehre, Kupferstichband I mit Stichen nach J. B. Hueber etc., fol. 8). Das Blatt stellt das Mariahilfer Gnadenbild in Innsbruck dar, von dem Strahlen ausgehen, die die Wappenschilde von Austria inferior und superior treffen, deren Widerschein auf Leopold I. und Claudia Felicitas von Tirol (vermählt 15. 10. 1673) fällt. Vom Bild selbst geht ein Band aus, das mit den Namen der habsburgischen Herrscher beschrieben ist, zu denen nach Leopold I. (XV) eine Hand gerade im Begriffe ist, die Zahl XVI (den erwünschten Erben) anzufügen. Ein weiteres Spruchband, das von den das Gnadenbild stützenden Engeln gehalten wird, bezeichnet das Bild als „auxilium Austriacorum“. Im Hintergrund ist hinter dem knieenden Leopold I. (in Anspielung auf seine Herkunft aus der steirischen Linie der Habsburger) Graz gegeben, unterhalb des Mariahilfbildes die Mariahilfkirche in Innsbruck (geweiht 1660) und hinter der knieenden Claudia Felicitas (Erbtöchter der tirolischen Linie der Habsburger) Innsbruck. Beide Figuren empfangen vom Mariahilfbild, dessen Engelumrahmung kompositionell dem Gnadenaltar der Innsbrucker Mariahilfkirche von Johann Paul Schor entspricht, Segensstrahlen, die bei Leopold I. den Reichsapfel treffen, bei Claudia Felicitas aber eine Perle in eine emporgehaltene Muschel fallen lassen. Diese Darstellung bezieht sich auf die These „De corpore animato“ der beiden Philosophieakandidaten, die in 10 Sätzen (im Mittelstück des Postaments zu lesen) „Claudiae partum optatissimum“ behandeln und mit „ergo vivit sanguis Austriacus et in prole augustissima vivit uterque parens“ schließen. Damit ist die enge Verbindung des Mariahilfbildes mit dem dynastischen Familienleben und die allgemein politische Bedeutung, die ihm zukam, erwiesen (vgl. Abb. 21).

nahme von kaiserlichen Familienheilig-tümern in die Ordensverehrung häufig: so kam die erste Maria-Schnee-Kopie in Wien (29), die ebenfalls als Palladium des Hauses Österreich bezeichnet wurde, durch die Tochter Maximilians II., Königin Elisabeth von Frankreich, 1578 nach Wien, wo weitere Kopien durch die Jesuiten verbreitet wurden und seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts auch allgemeine Verehrung genossen (31, 32, 34, 35, 36, 38). Interessant ist, daß die Verehrung des Maria-Schnee-Bildes bei den Jesuiten von Anfang an Züge trägt, die sich durch das Entgegenkommen der Jesuiten gegenüber einer selbständigen landsmannschaftlichen Vereinigung auszeichnen. Der Gründer der italienischen Kongregation, P. Wilhelm de Lamormaini S. J., hat auch 1635 die Kapelle zu Ehren Maria Schnee im Professorenhause bei der Jesuitenkirche am Hof in Wien errichtet. Seit 1755 trägt die Kongregation den Titel „Madonna della Neve“. Bezeichnenderweise tragen auch die kleinen Andachtsbilder vom Ende des 18. Jahrhunderts die Aufschrift „colitur in sacello italico domus professae S. J. Viennae“. So wurde auch für die seit 1784 als italienische Nationalkirche dienende Minoritenkirche eine neue Kopie des Maria-Schnee-Bildes von Christoph Unterberger angefertigt und 1786 der öffentlichen Verehrung übergeben. Die dem Nationalbewußtsein entsprechende landsmannschaftliche Gliederung in Kongregationen manifestiert sich also auch in der Verehrung entsprechender Gnadenbilder.

Die meist durch die Hofbeichtväter getragene Verbindung des Jesuitenordens zur kaiserlichen Familie ist auch bei der Verehrung des Gnadenbildes von Lima maßgebend gewesen (66). Anzunehmen ist auch eine Verbindung der Dynastie in kultischer Hinsicht zu den Benediktinern, wie die Kopien des Andachtsbildes Ferdinands III., der Dürermuttergottes von 1512, beweisen (152 und S. 130).

In dieser ersten Epoche ist der Hof also als primärer kultischer Initiator anzusprechen, so daß eigentlich nur die Jesuiten selbständige Ordensheilig-tümer verehrten: es ist dies ihr römisches Gnadenbild Maria Schnee, dessen Verehrung durch die dynastische und Ordenskomponente bestimmt ist, und das wahrscheinlich aus den katholischen Niederlanden stammende Gnadenbild „Mater Gratiae“ (83) (Abb. 17). Ihnen sind die besuchten Karmeliter zuzuzählen, die ihr Ordensheilig-tum, die Muttergottes von Berge Karmel (47), verehren und mit Abstand auch die Pauliner. Das von ihnen betreute Bild in Czenstochau genießt seit Anfang des 17. Jahrhunderts in Nieder-österreich und Wien eine oft mit ihren Ordensniederlassungen verbundene Verehrung (15—20), ohne daß aber solche Querverbindungen zur Dynastie wie bei den Jesuiten festzustellen wären. Ergänzend zu diesem vom Hof und den führenden gegenreformatorischen Orden bestimmten Bild sind jene Gnadenbilder anzuführen, die aus der privaten Verehrung des katholischen Adels in die Bettelordensklöster abwanderten, was für die Cranach-Muttergottes in Tulln (88) angenommen werden kann und in Zistersdorf (87) erwiesen ist.

Alle bis jetzt angeführten Marienbilder byzantinischer Tradition verdanken ihre Übernahme und Verbreitung dem Hof, dem Adel und dem Ordensklerus. Daneben ist noch das vorreformatorische Moment der Fernwallfahrten ²⁸¹⁾ nach Rom zu erwähnen, das offenbar die Ursache der Kopie

²⁸¹⁾ Über das Zurückdrängen der Fernwallfahrten in der Zeit der Gegenreformation siehe G. Schnürer, *Katholische Kirche und Kultur in der Barockzeit*, Paderborn 1937, 724 ff.

des Lukasbildes von S. Maria del Popolo in Maria-Langegg (40) ist, das seit etwa 1600 verehrt wurde.

Zeitlich gereiht wirken die Jesuitengnadenbilder des 16. Jahrhunderts, Maria Schnee (seit 1592) (29) und „Mater Gratiae“ (wohl seit 1554 (83) in das 17. Jahrhundert herein. Der Anfang des 17. Jahrhunderts ist durch die beginnende Verbreitung des seit 1620 verehrten Mariahilfbildes in Passau gekennzeichnet (93—98), die 1660 zur Gründung der Wiener Filiation führt (99). Ebenfalls dem Anfang des 17. Jahrhunderts gehören die Gründungen der Paulinerniederlassungen und die dadurch geförderte Verehrung des Gnadenbildes von Czenstochau (15—20) an. Die Jahrzehnte unmittelbar nach der Schlacht am Weißen Berg bringen die Verehrung des Karmelitergnadenbildes „Muttergottes mit dem geneigten Haupt“ durch deren Initiator Dominicus a Jesu Maria 1631/32 nach Wien (52). Außerdem sind jetzt Zeugnisse des gegenreformatorischen adeligen Familienandachtsbildes greifbar, die sicher 1640 in Zistersdorf (Maria in Vinea von Lucas Cranach [87]) und vielleicht nach 1627 in Tulln (Kopie nach Cranachs Maria lactans der Sammlung Palffy in Budapest [88]) in ein Franziskaner- bzw. Kapuzinerkloster kommen. Das Beispiel der Muttergottes von Lima (1687 [66]) ergänzt dieses Bild der familiären Verehrung der Dynastie auch für das weitere 17. Jahrhundert. Die Zeit nach der Mitte des 17. Jahrhunderts wird durch die Gründung der Wiener Filiation des Mariahilfbildes (1660 [99]) gekennzeichnet, während das letzte Viertel und das Ende des Jahrhunderts unter dem Zeichen der mit den Türkenkriegen durch Herkunft und ikonographischen Typus verbundenen Maria Candia (seit 1672 [1]) und Maria Pötsch (seit 1697 [3]) steht.

In Bezug auf die Tiefe und Weite der Verbreitung ist eigentlich zwischen zwei Gnadenbildern graduell zu unterscheiden: dem Gnadenbild Maria Pötsch, das primär als Hilfe gegen die Türken und später besonders in Pestgefahr verehrt wurde, und Mariahilf, bei dem die ursprünglich ebenfalls dynastische Bezogenheit zurücktritt (wenn sie auch noch das ganze 18. Jahrhundert lebendig bleibt) und besonders bei der Wiener Filiation die volkstümlichen Verehrungsmotive überwiegen. Wenn diese Frage der unterschiedlichen Größe der kultischen Bedeutung auch noch nicht sicher geklärt werden kann, wie Gugitz festgestellt hat²⁸²), so ist dennoch an Hand der Artefakten sicher für das 18. Jahrhundert eine größere geographische Verbreitung des Mariahilfbildes sichtbar, die offenbar auf jene volkstümliche kultische Patronanz zurückzuführen ist.

Kultgeographisch sind neben den ostkirchlichen Originalen und deren Kopien (Maria Pötsch, Maria Candia, Czenstochau), für die die maßgebenden ost-westkirchlichen Verbindungen oben schon besprochen wurden, vor allem die römischen Lukasbilder und ihre Transferierung durch Fernwallfahrten im mittelalterlichen Sinn und durch die gegenreformatorische Tätigkeit des Jesuitenordens anzuführen. Entsprechend der ordenspolitischen Lage Österreichs ergibt sich auch eine Beziehung zur niederländischen Ordensprovinz der Jesuiten (Mater Gratiae [83]). Ordenspolitisch ist wohl auch die Verbreitung des polnischen Heiligtums, der Muttergottes von Czenstochau (15—20), zu erklären. Politisch-dynastische Zusammenhänge zeigen sich bei dem Gnadenbild von Lima (nach Spanien und Südamerika [66]).

²⁸²) E. Frieß-G. Gugitz, Die Mirakelbücher von Mariahilf in Wien (1689—1775) (= Deutsche Mirakelbücher, herausgeg. v. G. Schreiber, Düsseldorf 1938, 78).

Die Setzung der Gnadenbilder und deren Verehrung wird von der Dynastie, dem Adel und dem Klerus, besonders dem Ordensklerus getragen, die vorbildhaft die weitere Entwicklung auch in soziologischer Hinsicht bestimmen. Diese Entwicklung ist von den ikonographischen Typen des Andachtsbildes aus gesehen im 18. Jahrhundert, der Epoche des absolutistischen Staatskirchentums, relativ einförmig, sie wird im allgemeinen durch die Filiationen der Gnadenbilder der ersten Epoche bestimmt. Es zeigt sich, daß das Mariahilfbild alle übrigen Mariengnadenbilder überflügelt und auch gegenüber Maria Pötsch die weitere und tiefere Verbreitung erlangt. Es kann vermutet werden, daß dieses Phänomen engst mit der sozialen Umschichtung seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zusammenhängt: Die neuen Nobilitierten und das emporstrebende Bürgertum übernehmen nicht die Funktion der wallfahrtsfördernden Schicht der Gegenreformation. Dazu kommt der beginnende Kritizismus innerhalb der früher wallfahrtsfördernden Kreise, sowohl innerhalb des hohen Adels und der Dynastie als auch im hohen und im Ordensklerus. Diesen Tatsachen entspricht die aus den Zeugnissen der Mirakelbücher rekonstruierte volkstümliche Patronanz des Mariahilfbildes weitgehend, die die dynastisch bestimmte der Maria Pötsch ablöst und in ihren bildhaften Zeugnissen allgemeinste Verbreitung erlangt. In diesem Zusammenhang ist auch die bezeichnende Umschichtung, die sich in der Verehrung des Gnadenbildes der Muttergottes mit dem geneigten Haupt (52) vollzieht, von Bedeutung, indem die volkstümliche „Landshuter“ Muttergottes mit ihrer Patronanz die ursprünglich dynastisch bestimmte Verehrung des Wiener Gnadenbildes (52—58) seit der Mitte des 18. Jahrhunderts verdrängt (59, 60). Für die neu entstehenden Wallfahrten, die nicht Filiationen solcher des 17. Jahrhunderts sind, ist es typisch, daß keine „Reichsheiligtümer“ wie in der ersten Epoche, sondern ausgesprochene „kaiserliche Familienheiligtümer“ wie das Gnadenbild der Kaiserkapelle der Kapuziner (seit 1726) (42) besucht werden. Sonst ist die vorwiegend an das Gnadenbild gebundene wallfahrtsmäßige Verehrung an den Beispielen der Ordensheiligtümer der Piaristen (Maria Treu seit 1713 [48]) und der Augustinereremiten (Maria vom guten Rat seit 1759 [70]) anzuführen, die ebenfalls ohne die für die erste Epoche bezeichnende Beziehung zu politischen Belangen des Reiches geblieben sind. Diese charakteristische, familiär anmutende Verehrung der Gnadenbilder ist ohne Zweifel auf die persönliche Religiosität Maria Theresias zurückzuführen²⁸³), die trotz ihrer in den späten Regierungsjahren festzustellenden reformkatholischen Einstellung Umfang und Art dieser Frömmigkeit vorbildhaft bis zu ihrem Tode bestimmte.

Aufschlußreich ist nun, an Hand der Filiationen und der Verbreitung des kleinen Andachtsbildes die Ausdehnung und Wirksamkeit der Andachtsbildtypen im 18. Jahrhundert festzustellen, um damit — analog zu dem bei der ersten Epoche gemachten Versuch — den Wandel des Auftretens und der Gültigkeit der Bildtypen zu erfassen. Allerdings handelt es sich hier, abgesehen von wenigen Ausnahmen, um Filiationen, also um Verbreitungsgeschichte, und nicht um neu gesetzte Andachtsbilder wie im 16. und 17. Jahrhundert. Eine konstante Verehrung und auch allgemeine Verbreitung vom 17. bis ins 19. Jahrhundert ist nur für Maria Pötsch und Mariahilf nachzuweisen, wobei, wie schon angeführt, das Mariahilfbild vor allem

²⁸³) Vgl. die immer wieder berichteten Besuche und Spenden Maria Theresias zu den einzelnen Gnadenbildern.

in Bezug auf die geographische Verbreitung dominiert. Die Gründe dafür liegen in der Möglichkeit der Verbreitung eines Bildtypus von drei Kultzentren aus (Wien, Passau, Innsbruck) und daran, daß die Patronanz des Maria-Pötsch-Bildes im 18. Jahrhundert an Aktualität verlor. Ohne Filiationen und z. T. auch ohne weitere Kopien blieben von den im 17. Jahrhundert gesetzten Gnadenbildern „Maria in Vinea“ in Zistersdorf (87), die „Muttergottes vom Berge Karmel“ der Laimgrubenkirche in Wien (47) und auch Maria Langegg (40) sowie die Cranach-Muttergottes des Kapuzinerklosters in Tulln (88), obwohl deren Verehrung für das 18. Jahrhundert durch kleine Andachtsbilder belegt ist. Am Anfang des 18. Jahrhunderts, im Pestjahr 1713, entstand in unmittelbarem Zusammenhang damit als Kopie des römischen Gnadenbildes des Piaristenmutterhauses das Wiener Maria-Treu-Bild (48), das den Höhepunkt seiner Verehrung in den 40er Jahren (1744 gekrönt) erfuhr und ein reines Ordensheiligum blieb. Den Wandel des Interesses am eigenen Gnadenbild innerhalb der Ordensgemeinschaft beleuchtet die Tatsache, daß die verehrte Maria-Treu-Kopie in St. Pölten (51), die 1776 mit den Piaristen nach Krems übersiedelte, hier nicht mehr durch kleine Andachtsbilder verbreitet wurde. Noch durchaus dem 17. Jahrhundert gehört im Charakter ein Zeugnis der Verehrung des Maria-Schnee-Bildes (29) 1716 an, dem der Sieg Prinz Eugens bei Peterwardein am 5. 8. (Maria Schnee) zugeschrieben wurde, während seit der Mitte des 18. Jahrhunderts auch dieses Bild in seiner Patronanz einen Wandel vom politischen Gehalt zu einer — hier national bestimmten — volkstümlichen Verehrung durchmacht, die auch bis ins 19. Jahrhundert tradiert wird.

Ein ausgesprochenes Familienheiligum mit geringen Filiationen, fast ausschließlich auf Wien beschränkt (trotz fast gleicher Anzahl an verschiedenen Typen des kleinen Andachtsbildes wie Maria Pötsch!), ist das Gnadenbild „Maria, Trösterin der Betrübten“ seit 1729 [42]), das die dynastische Verehrung des 18. Jahrhunderts charakterisiert. Neu entsteht auch seit 1754 die Verehrung des Ordensheiligums „Maria vom guten Rat“ (70), die auch lokal begrenzt blieb und ihre eigentliche Steigerung und Ausbildung erst im 19. Jahrhundert erhielt. Die Mitte des 18. Jahrhunderts ist einerseits durch Höhepunkte der Verehrung lokaler Heiligtümer in der Provinz und auch durch Ordensheiligümer gekennzeichnet (so Tulln 1752 [88], Maria Treu 1744 [48]), bzw. es wird die Änderung des Charakters der Verehrung deutlich: im Entstehungsjahr der ersten niederösterreichischen Filiation des Wiener Gnadenbildes der Karmeliter „Maria mit dem geeigneten Haupt“ in St. Pölten (1768 [54]) wird in Wien die volkstümliche Landshuter Muttergottes in der neu geweihten Waisenhauskirche ausgesetzt (60). Die oben angeführten Ordensheiligümer des 18. Jahrhunderts (Maria Treu und Maria vom guten Rat) werden also durch das der Karmeliter und ein weiteres der Jesuiten (außer Maria Schnee) ergänzt: das Gnadenbild „Mater Gratiae“ in Wien wird im 18. Jahrhundert kopiert und verehrt (84—86). Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts werden allerdings keine neuen Andachtsbildtypen aufgenommen.

Im Vergleich zur ersten Epoche kann also festgestellt werden, daß die Gnadenbilder des 17. Jahrhunderts zum großen Teil zwar tradiert werden, jedoch durchwegs einen Bedeutungswandel in der Patronanz erfahren, der auch die „Reichsheiligümer“ des 17. Jahrhunderts und die ihnen nahestehenden Ordensheiligümer erfaßt. Dementsprechend entstehen neu nur dyna-

stische Familienheiligtümer — allerdings auch nur am Anfang des 18. Jahrhunderts — und ebenfalls lokal wirksame Ordensheiligtümer, die von den Piaristen und Augustinereremiten getragen werden. Kultgeographisch ist insofern eine Verlagerung festzustellen, als unter den neuen Andachtsbildern Bezüge zu Bayern (Landshuter Muttergottes seit 1768 (59, 60) festzustellen sind, die die traditionellen zu Italien (Trösterin der Betrübten 1729 [42—46], Maria Treu 1713 [48—51], Maria vom guten Rat 1754 [70—78] seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ergänzen.

Die Verehrung scheint also nach wie vor von der Dynastie, dem Adel und dem Klerus getragen — jedoch sind wesentliche Veränderungen festzustellen: Abgesehen von den kaiserlichen Familienheiligtümern, die als der Typus der neu entstandenen Gnadenbilder des 18. Jahrhunderts angesehen werden können, fehlen die aus einer unmittelbaren familiären in die öffentliche Verehrung übergegangenen Andachtsbilder, wie sie für das 17. Jahrhundert in mehreren Fällen nachzuweisen sind. Diese Kennzeichen einer regen, intimen Andacht zu bestimmten Andachtsbildern finden sich zwar noch beim Adel, jedoch auch im wesentlichen auf die beiden Hauptgnadenbilder und besonders auf Mariahilf beschränkt. Demgemäß werden durch die kaiserliche Familie und den Adel keine neuen Andachtsbildtypen nach Niederösterreich gebracht. Auch der Klerus, dessen kritische Einstellung zu den Wallfahrten und neu erstandenen Heiligtümern seit den 30er Jahren nachzuweisen ist, bleibt in den „alten“ gegenreformatorischen Orden eigentlich bei den Gnadenbildern des 17. Jahrhunderts, die unter ihrer Obhut den oben angeführten Patronanzwandel durchmachen. Der Schulorden der Piaristen, die Augustinereremiten und die Kapuziner (die als einziger Orden den kultischen Kontakt zur Kaiserfamilie im Sinne des 17. Jahrhunderts beibehalten) bringen neue Andachtsbilder, von denen das der letzteren (42) durch die kaiserliche Verehrung größere Bedeutung erlangt. Wichtig ist aber jene einleitend festgestellte Tatsache des immanenten Wandels der Frömmigkeit überhaupt, der ab der Mitte des 18. Jahrhunderts entsprechend der sozialen Umschichtung die volkstümliche Patronanz bevorzugt und vielleicht damit in Verbindung ikonographisch die Verehrung des Mariahilfbildes begünstigt.

Die Geschichte der Gnadenbilder des 18. Jahrhunderts ist also eine weniger ikonographisch zu lösende Aufgabe, als vielmehr eine vorwiegend kultgeschichtliche, deren wesentlichstes Moment, die Verlagerung der kultischen Bedeutung vom Reichsheiligtum zum Familienheiligtum und analog dazu das Aufkommen von volkstümlicher religiöser Patronanz und ebensolchen Praktiken, allerdings im Wandel von der im 17. Jahrhundert vordringlich verehrten Marienikone zu den Kopien des Cranachschen Mariahilfbildes im 18. Jahrhundert kunstgeschichtlich faßbar ist.

IV. MITTELALTERLICHE BILDTYPE ALS GNADENBILDER

Eine viel geringere Zahl als die Gnadenbilder byzantinischer Tradition nehmen unter den in der Barockzeit verehrten Gnadenbildern jene Bilder ein, deren Bildtypen als mittelalterlich zu bezeichnen sind. Darunter werden sowohl Originale des abendländischen Mittelalters und deren Kopien als auch nachmittelalterliche Marienbilder verstanden, die mittelalterliche Bildtypen tradieren. Mittelalterliche Originale sind die „Maria in der Sonne“ am Frauenaltar von St. Stephan in Wien (159) (Abb. 25), die dem seit dem hohen Mittelalter vielleicht verbreitetsten Typus der Darstellung der Muttergottes mit dem Kind angehört und als Gnadenbild Vorläufer des Staats- und Stadtheiligtums Maria Pötsch war. Die beiden weiteren Originale, „Maria im Ährenkleid“ in Imbach (161)²⁸⁴ und das Rosenkranzbild von Maria Laach (158) (Abb. 24) sind Zeugnisse für die spätmittelalterliche Marienverehrung unter einer bestimmten Patronanz. Das letztere ist ikonographisch und wohl auch funktionell als Bruderschaftsbild einer Rosenkranzbruderschaft anzusprechen. In der Tradition des spätmittelalterlichen oberdeutschen Marienandachtsbildes steht das Original der Grainbrunner Muttergottes (165). Die wohl bedeutendste ikonographische Leistung am Ende des Mittelalters war die Findung des Mariaschmerzensbildes in seinen mannigfachen Ausformungen, die vor allem durch die um 1500 blühende flämische Bruderschaft der Sieben Schmerzen Mariens verbreitet wurde. Ein originales Zeugnis für eine solche Siebenschmerzenbruderschaft vom Ende des Mittelalters ist das Gnadenbild von Maria Raffing, heute in Windigsteig (166) (Abb. 27). Aus der Tradition der niederländischen Übernahme der an sich italienischen Beweinungs Pietà stammt ein weiteres Original, die „Schmerzhaft“ von Wiener-Neustadt (175) (Abb. 26).

Die Kopie des mittelalterlichen Ordensheiligtums der Serviten in SS. Annunziata in Florenz hat — gering verändert — in der Ordensniederlassung der Serviten in Wien während der Barockzeit Verehrung genossen (178).

In Bezug auf die mittelalterliche ikonographische Tradition ist — abgesehen von den Bildern der Mater gravida, die in der Nachfolge des Gnadenbildes von Karlshof (Abb. 29) stehen (162, 163) und dem nur in einem Typus vertretenen Beispiel der sitzenden Muttergottes mit neben ihr stehendem Kind in Tulbing (164) (Abb. 28) — vor allem das Bild der schmerzhaften Muttergottes anzuführen, das unter den Gnadenbildern seiner Verbreitung und Nachwirkung nach dominiert. Neben der Tradition des an sich plastischen mittelalterlichen Andachtsbildes der Pietà selbst (174) und deren Variationen als Beweinungs- bzw. Grablegungs Pietà (175—177) (Abb. 26), ist auch die Nachfolge des flämischen Bruderschaftsbildes der schmerzhaften Muttergottes (166—170) (Abb. 27, 32) maßgebend. Die bedeutendste Aus-

²⁸⁴) Als weiteres Zeichen der Kenntnis des Mailänder Gnadenbildes in Niederösterreich sei eine ebenfalls spätmittelalterliche Statue Maria im Ährenkleid angeführt, die sich heute im Stadtmuseum von Laa an der Thaya befindet.

wirkung dieses Bildtypus ist das italienische Mater-dolorosa-Bild, das während der Barockzeit auch Gnadenbild wurde (171—173) (Abb. 30, 34).

Alle zuletzt genannten Gnadenbilder sind ursprünglich Maria-Schmerzens-Bilder und als solche primär einer mystischen Religiosität zugeordnet gewesen. Der Übergang vom mystischen zum Gnadenbild ist jedoch in allen Fällen unmittelbar nach dem Entstehen des Andachtsbildtypus und seiner stimulierenden Funktion festzustellen²⁸⁵). Es muß also auch für die Folgezeit mit der zweifachen religiösen Aufgabe der Bilder gerechnet werden: Das älteste und bis zum Ende des Mittelalters auch verbreitetste Maria-schmerzensbild, das auch damals schon Gnadenbild war, die plastische Pietà ist es in magisch-kultischer Funktion auch jetzt, wie u. a. auch die verehrten Gemäldekopien nach plastischen Pietàgnadenbildern beweisen (191, 192, 196). Die Aktualität der Pietà in der mystischen Verehrung ist aber seit dem Ende des 15. und am Anfang des 16. Jahrhunderts durch das Bruderschaftsbild zu Ehren der Sieben Schmerzen Mariens und durch die Reformation und Gegenreformation religionsgeschichtlich und künstlerisch bedingt im 17. und 18. Jahrhundert durch das italienische und spanische Mater-dolorosa-Bild²⁸⁶) überdeckt worden. So ist es auch mit den niederösterreichischen Beispielen. Neben der plastischen Pietà²⁸⁷) und deren Gemäldekopien (191, 192, 196), dem verbreitetsten Gnadenbild der schmerzhaften Muttergottes, steht zeitlich zunächst ein Zeugnis der spätmittelalterlichen primär mystischen Marienverehrung: das Bruderschaftsbild von Raffingsberg (um 1517) (166), das aber seit dem 17. Jahrhundert ebenfalls wallfahrtsmäßige Verehrung genießt. Von den Zeugnissen der nachmittelalterlichen Verehrung der schmerzhaften Muttergottes, der das romanische Mater-dolorosa-Bild zugehört, sind die niederösterreichischen Gnadenbilder (171—173) nur ein geringer Teil. Außerhalb der Gnadenbilder haben sie entweder als Altarblätter mystisch-didaktische oder als private Andachtsbilder stimulierend mystische Funktion, wie die Ikonographie dieser Bilder zeugt, die die Siebenschmerzensmystik des Mittelalters abwandelt²⁸⁸). Hier ist auch ihre antithetische Aufstellung mit dem Bild des Schmerzensmannes zu erwähnen²⁸⁹). Bezeichnend ist, daß die zu Gnadenbildern gewordenen Mater-dolorosa-Bilder zuvor im gegenreformatorischen Adel bzw. Klerus privat verehrt worden sind und auf einen Typus zurückgehen, der eng an das spätmittelalterliche Bruderschaftsbild anschließt. Es ist also unter den Gemälden der nachmittelalterlichen Verehrung der schmerzhaften Muttergottes neben der Pietà vor allem das mittelalterliche Bruderschaftsbild selbst und

²⁸⁵) Für die Pietà vgl. W. Passarge, Das deutsche Vesperbild im Mittelalter, Augsburg 1924, 28 f. Für das Bruderschaftsbild der Sieben Schmerzen Mariens vgl. das Mirakelbuch der flämischen Mutterbruderschaft von 1510: Beissel, Mittelalter, 412 ff.; P. P.-M. Soulier, La Confrérie de Notre-Dame des Sept Douleurs dans les Flandres 1491—1519, Bruxelles o. J.

²⁸⁶) H. Aurenhammer, Zwei Werke des Pedro de Mena in Wien (Alte und Neue Kunst, III, 1954, 116 ff.) und derselbe, Katalog der Ausstellung „Maria, die Darstellung der Madonna in der bildenden Kunst“, Wien 1954, 27, Nr. 123, 124, 125.

²⁸⁷) Die wichtigsten während der Barockzeit in Wien und Niederösterreich verehrten plastischen Pietàdarstellungen sind Maria Taferl, Maria Dreieichen, Maria Lanzendorf.

²⁸⁸) Vgl. besonders das Altarbild M. Altomontes von 1744 in Göttweig (ÖKT I, 487) und von 1744 in Heiligenkreuz und die schmerzhaftige Muttergottes des Paul Troger in Stift Zwettl, Oratoriumgang (ÖKT 29, 143).

²⁸⁹) So in der ehem. Jesuitenkirche, späteren Piaristenkirche in Krems (ÖKT I, 223), in Plastiken in Hafnerberg (ÖKT XVIII, 297) usw.

seine Tradition bei Sassoferato anzuführen, die direkt (Hafnerberg [172]), verändert (Jeutendorf [171] [Abb. 30], Wien-Kaiserebersdorf [173] [Abb. 34]) und mit der älteren Vorstellung der unter dem Kreuz stehenden Muttergottes verbunden (Wien-Mariahilf [169] [Abb. 32]) übernommen wurde. Kultgeschichtlich ist wesentlich, daß bei den Mariaschmerzensbildern von den häufigen plastischen Pietätdarstellungen abgesehen eine durchgehende Verehrung seit dem späten Mittelalter beim Gnadenbild von Raffingsberg besteht. Alle übrigen Gnadenbilder der schmerzhaften Muttergottes sind erst in gegenreformatorischer Zeit Gnadenbilder geworden. Kultgeographisch stammen ihre Vorbilder fast durchwegs aus romanischen Ländern bzw. den katholischen Niederlanden: aus Italien (Sassoferatos Mater dolorosa [171—173]), Spanien (Luis de Morales, Pietà [176]; Granada, Pietà [196]; Madrid, Maria de la Soledad [197])²⁹⁰⁾ und Flandern (Wiener-Neustadt [175]), wobei aber nur im Falle der Pietà von Granada, der Soledad in Madrid und vielleicht auch bei der Mater dolorosa des Sassoferato eine direkte Übernahme ohne Zwischenglieder angenommen werden kann²⁹¹⁾. Die Übernahme des ikonographischen Typus der Pietà des Luis de Morales erfolgte über die böhmischen Gnadenbilder von St. Michael in Prag oder Přestitz (176), des Gnadenbildes von Wien-Mariahilf über das des Münchner Herzogspitals (169). Das Wiener-Neustädter Gnadenbild (175) dürfte seine Herkunft durch die politischen und künstlerischen Verbindungen Österreichs zu Flandern im 17. Jahrhundert begründet finden. So spiegelt auch die Geschichte der Gnadenbilder die politische Geschichte wieder: Während im 17. Jahrhundert die Verbindungen zu Spanien, Flandern und selbstverständlich Italien maßgebend sind und sich die Priorität der radikalen Gegenreformation in Böhmen gegenüber der in Niederösterreich zeigt, indem dort eben erst entstandene Gnadenbilder von relativ geringer Mächtigkeit bis nach Niederösterreich wirken, wird am Ende des 18. Jahrhunderts nach Beilegung der Spannungen zwischen Bayern und Österreich im vielleicht stärksten besuchten Heiligtum Wiens dieser Zeit, in Mariahilf, der Muttergottes vom Münchner Herzogsspital eine Verehrungsstätte errichtet.

Anzufügen ist hier noch ein Bildtypus, der als Andachtsbild im späten Mittelalter weiteste Verbreitung gefunden hatte, im 17. und am Anfang des 18. Jahrhunderts in Wien und Niederösterreich sich zwar nicht mehr als Gnadenbild, aber im Motivbild findet. Es ist das Mariaschutzmantelbild²⁹²⁾. Während der ikonographische Typus und der Anlaß der Anbringung des Mariaschutzmantelbildes, das sich früher an der Kapelle in Kottlingbrunn bei Baden befand²⁹³⁾, als Pestmotivbild nur mehr rekonstruiert werden kann²⁹⁴⁾, ist sowohl das Motivbild der Stadt Horn²⁹⁵⁾, als auch das

²⁹⁰⁾ Anzufügen wäre hier als spanisches Original die Büste der Soledad von Pedro de Mena in Wien IX., Dreifaltigkeitskirche in der Alserstraße (vgl. H. Aurenhammer, Zwei Werke des Pedro de Mena in Wien (Alte und Neue Kunst III, 1954, 111 ff.).

²⁹¹⁾ Bei letzterem ist die große Verbreitung durch den Stich zu beachten.

²⁹²⁾ Vgl. P. Perdrizet, La Vierge de Misericorde (Bibliothèque des Ecoles d'Athènes et de Rome, Paris 1908) und V. Sussmann, Maria mit dem Schutzmantel (Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft V, 1929, 285 ff., hier auch die niederösterreichischen Beispiele im Katalog, 340 ff.).

²⁹³⁾ 1945 zerstört. ÖKT XVIII, 206 (Schlußstein der Kapelle 1710, Stiftung eines ewigen Lichtes 1748).

²⁹⁴⁾ Zum Schutzmantelbild als Pestbild vgl. Sussmann, a. a. O., 315 ff.

²⁹⁵⁾ ÖKT V, 369.

Votivbild der Stadt St. Pölten in Mank²⁹⁶) als Pestvotivbild anzusprechen. In beiden Fällen ist unter der Trinität, deren Pestpatronat²⁹⁷) sich eben aus ihrer Macht, die Krankheitspfeile zu senden, erklärt, die Schutzmantelmuttergottes dargestellt, die von den Pestpatronen Sebastian, Rochus und Rosalia begleitet ist, wobei Maria deutlich die hervorragendste Stelle auch in kompositioneller Hinsicht einnimmt. Wesentlich ist, daß Maria hier aber nicht die Vertreter der Stände oder einer bestimmten Menschengruppe unter ihrem Mantel birgt, sondern den Schutz für eine ganze Stadt (die in beiden Fällen dargestellt ist) erlehnt. Dadurch schließen diese Votivbilder inhaltlich an eine Gruppe italienischer Schutzmantelbilder des 15. Jahrhunderts an, für die Benedetto Bonfigli (vgl. das Schutzmantelbild in Perugia) als Beispiel angeführt werden soll und die „den Charakter des Votivbildes ganz besonders deutlich zeigen“²⁹⁸). Die Ähnlichkeit der Komposition ist aber wohl allein auf die funktionelle Analogie zurückzuführen.

Das Mariaschutzmantelbild, das ikonographisch ebenfalls eine Variation der Darstellung Mariens als Tempeljungfrau ist²⁹⁹), berührt die hier behandelten Mariengnadenbilder nur insofern, als es eine spezifische Vorstellung von der Art des Schutzes und der Gnade, die Maria spendet, darstellt. So zeigen diese Votivbilder auch keine bestimmten Gnadenbilder³⁰⁰), sondern jenes Bild der Muttergottes, in dem sie in der Pestnot helfend gedacht wurde. Dieses spätmittelalterliche „Patronanzbild“³⁰¹) war, wie die Druckgraphik zeigt, im 17. und 18. Jahrhundert wohl noch oder wieder gültig³⁰²), wenn auch entsprechend dem steigenden Übergewicht kleiner und kleinster Wallfahrten die Darstellung des Gnadenbildes das mittelalterliche Patronanzbild im Votivbild verdrängt. Doch berührt diese

²⁹⁶) A. Herrmann, Geschichte der l. f. Stadt St. Pölten, St. Pölten 1917, I, 472, Anm. 2, und derselbe, Beiträge zur lokalen Kunstpflege in St. Pölten, I, 1909, 9. Über die Wallfahrt nach Mank vgl. Maurer-Kolb, 310, und Gugitz, Gnadenstätten, II, 84.

²⁹⁷) Vgl. die Pestwallfahrtsorte Sonntagsberg, Lainz, Karnabrunn, Röschitz mit Gnadenbildern, die die Trinität darstellen.

²⁹⁸) Sussmann, a. a. O., 317, Abb. 14.

²⁹⁹) Sussmann, a. a. O., 314.

³⁰⁰) Das Manker Votivbild ist zur Muttergottes von Mank gestiftet, die keine Schutzmantelmuttergottes ist (vgl. ÖKT III, 340).

³⁰¹) Der Unterschied zwischen Gnaden- und Patronanzbild liegt vor allem in der örtlichen Gebundenheit des Gnadenbildes und im Charakter seiner Verehrung. Im Patronanzbild wird dem Dargestellten mehr auf Grund theologischer und volks-glaubensmäßiger Elemente der Schutz in bestimmten Anliegen übertragen, den die in einer bestimmten ikonographischen Fassung dargestellte hl. Person unabhängig von einer an einen bestimmten Ort gebundenen numinosen Kraft ausübt. Hierher gehört z. B. die Verehrung von Patronanzheiligen nicht in Gnadenbildern, sondern auf Grund der Attribute. Im Falle des Maria Schutzmantelbildes ist allerdings nicht das Attribut (der Mantel) aitiologischer Ausgangspunkt der Verehrung, sondern eine primär rechtlich zu erklärende Anschauung des „Mantelschutzes“, die einen neuen Bildtypus schuf. Analog verhält es sich bei der Mater gravida, nur daß es hier noch zur Ausbildung von Wallfahrtsorten kam.

³⁰²) Sussmann, a. a. O., 351, führt in der Druckgraphik je ein deutsches, französisches und italienisches Beispiel des Schutzmantelbildes aus dem 17. und 18. Jahrhundert an. Österr. Beispiele sind selten. Die Hauptverbreitung dürfte, nach Sussmann zu schließen, in diesen Jahrhunderten in Bayern, Flandern und Lothringen gewesen sein.

Frage den diese Arbeit nur am Rande betreffenden Komplex des Votivbildes, so daß nicht weiter auf sie eingegangen werden kann³⁰³).

Die Muttergottes mit dem Schutzmantel findet sich also in der Barockzeit in Wien und Niederösterreich nicht als Gnadenbild, sondern nur — entsprechend ihrer inhaltlichen Bedeutung — im Votivbild, wenn man die urkundlich nicht zu klärende Ursache der Stiftung in Kottlingbrunn ebenfalls als Votivstiftung der Pestjahre vom Anfang des 18. Jahrhunderts annimmt. Auch in dieser Funktion ist diese Darstellung nicht häufig und geht über 1700 nicht hinaus, wenn auch in der Druckgraphik und im religiösen Lied die Vorstellung weiter gepflegt wird³⁰⁴) und die eigentlich mittelalterliche Form des Votivbildes, in der nicht das Gnadenbild, sondern ein „Patronanzbild“ mit den Votanten und dem Opfermotiv dargestellt wird, noch in der Erneuerung der St. Pöltner Stiftung im Kriegsjahr 1859 nach Mank tradiert erscheint³⁰⁵).

In Bezug auf die Chronologie der Verehrung der Gnadenbilder mittelalterlicher Bildtypen ist folgendes festzustellen: Die mittelalterlichen Originale, ihre Kopien und die tradierten mittelalterlichen Marienbildtypen als Gnadenbilder während der Barockzeit lassen nur in einem Fall, in Maria Laach (158), eine seit dem hohen Mittelalter durchgängige Tradition einer wallfahrtsmäßigen Verehrung annehmen. Hier dürfte die gegenreformatorische Adelsstiftung eines Rosenkranzbildes an eine hochmittelalterliche, wahrscheinlich noch tiefer reichende Marienverehrung angeschlossen haben. Die Verehrung des Mariaschmerzensbildes von Raffingsberg (166) war am Ende des Mittelalters eine populär-mystische im Rahmen einer Bruderschaft der Sieben Schmerzen Mariens. Als Gnadenbild ist das Bild erst im 17. Jahrhundert nachzuweisen, von einer durchgängigen mittelalterlichen Tradition kann nur in diesem Sinn gesprochen werden. Die mittelalterlichen Originale in Imbach (Maria im Ährenkleid [161]) und das Frauenbild in Wien, St. Stephan (159), sind wohl Zeugnisse einer spätmittelalterlichen Verehrung, die aber bei beiden verschieden ist. Das Imbacher Bild kann als Erinnerungsbild an das Mailänder Kultbild angesprochen werden, ohne daß eine persönliche Devotion in der Darstellung, ebensowenig wie eine allgemeine mittelalterliche oder nachmittelalterliche Verehrung nachzuweisen ist. Es ist einfach ein Zeugnis der im späten 15. und 16. Jahrhundert in Süddeutschland besonders verbreiteten Verehrung der Ährenkleidmadonna, das einen didaktischen Charakter dadurch erhält, daß das Gemälde das Kultbild zusammen mit den Wunderaufzeichnungen darstellt. Das Wiener Frauenbild dagegen ist ein Stifterbild und aus einer persönlichen Devotion in Auftrag gegeben worden, deren Gegenstand, wenn es ein Gnadenbild war, unbekannt ist, oder aber im allgemeinen dem theologisch-homiletisch fundierten und legendär verbreiteten Typus der Madonna auf der Mondsichel gegolten hat. Letztere Frage wäre, da das späte

³⁰³) Vgl. dazu L. Schmidt, Das deutsche Votivbild (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte XIX, Heft 4, 458 ff., vor allem 472), wo das vielleicht älteste deutsche Votivbild von Wilten ebenfalls noch die Dreifaltigkeit als Kultobjekt darstellt, ohne daß sie als Gnadenbild gedacht ist, während die folgenden bereits Gnadenbilder zeigen.

³⁰⁴) Vgl. dazu Beissel, Mittelalter, 353., mit Text nach einem Einblattdruck von 1640. Auch für 1809 ist eine Votivtafel mit der Schutzmantelmuttergottes erhalten, vgl. R. Kriss-L. Schmidt, Führer durch die Sammlung für religiöse Volkskunde, Wien 1936, 28.

³⁰⁵) Maurer-Kolb, 311.

Mittelalter neben den sonst für das Mittelalter charakteristischen „Patronanzbildern“ als Stifter- und Votivbild auch schon — ähnlich wie der Barock — die Darstellung von Gnadenbildern kennt³⁰⁶⁾, nur durch urkundliche Nachrichten oder die Entdeckung eines spätmittelalterlichen Wallfahrtsortes der „Madonna auf der Mondsichel“ zu klären. Eine seit dem Ende des 15. Jahrhunderts durchgängige Verehrung des Bildes ist zwar überliefert, kann aber urkundlich nicht nachgewiesen werden.

Die Kopie des Florentiner Annunziatabildes in der Wiener Servitenkirche (178) erklärt sich aus dessen Funktion als Ordensheiligtum der Serviten. Diese wie auch die Kopie des Mater-Gravida-Bildes von Karlshof in Wien-Hernals (162) und auch das Original in Karlshof selbst stammen aus gegenreformatorischer Zeit. Die Mater gravida nimmt einen mittelalterlichen ikonographischen Typus wieder auf, dessen kultische Gültigkeit für die Barockzeit vielfach auch durch Druckgraphik belegt ist. Die nachreformatorischen Pietà- und Mater-Dolorosa-Darstellungen schließen an mittelalterliche ikonographische Typen an, wobei die Verbindung zum mittelalterlichen Vorbild vielleicht in der Verehrung der schmerzhaften Muttergottes durch die in der Gegenreformation erneut auflebenden Mariaschmerzensbruderschaften in Flandern und Italien gegeben ist³⁰⁷⁾. Die Votivbilder mit dem Mariaschutzmantelbild hingegen tradieren mittelalterliche Formen nicht nur im ikonographischen Typus, sondern auch in seiner Verwendung als „Patronanzbild“ im Votivbild. Doch ist auch hier mit einer Neubelebung zu rechnen.

Wesentlich ist, daß keines dieser Gnadenbilder große kultische Bedeutung erlangte, d. h. daß die mittelalterlichen ikonographischen Typen (von der plastischen Pietà abgesehen) in der wallfahrtsmäßigen Verehrung eine untergeordnete Rolle spielten. Sie alle werden, wie es besonders sinnfällig das Beispiel des Wiener Frauenbildes zeigt (159), von den ikonenhaften Gnadenbildern des 17. Jahrhunderts überdeckt, bzw. der mittelalterliche ikonographische Typus wird — von der verständlichen Tradierung der Mater gravida, der romantischen Wiederbelebung der Schutzmantelmuttergottes im 19. Jahrhundert und der Mariaschmerzsbilder in Form der Mater dolorosa abgesehen — nach 1700 nicht weiter verwendet. Zeitlich reichen die hier behandelten Zeugnisse nicht hinter das späte 15. Jahrhundert zurück. Ikonographisch sind es, wie die Ährenkleidmadonna, die Rosenkranzmadonna und auch die der Pest wehrende Schutzmantelmadonna und die Mater gravida Erweiterungen hochmittelalterlicher ikonographischer Themen (der Tempeljungfrau, der thronenden Muttergottes), oder Sonderformen solcher, die ihre Prägung zum Andachtsbild im späten 14. und 15. Jahrhundert erhielten, wie die ebenfalls auf hochmittelalterliche Wurzeln zurückgehende Maria in der Sonne³⁰⁸⁾. Eine Sonderstellung nimmt die Pietà ein, die zwar ihre formalen Vorstufen in der Buchmalerei des 13. Jahrhunderts haben mag, Andachtsbild aber erst an der Wende des 13. zum 14. Jahrhundert wurde. Im ganzen gesehen ist es also die mariologische

³⁰⁶⁾ Schmidt, Votivbild, a. a. O., 473. Hier sind Beispiele angeführt. Dazu ist zu bemerken, daß die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert einen ähnlichen Höhepunkt magisch-kultischer Religiosität wie der Barock darstellt.

³⁰⁷⁾ Vgl. P. A. M. Lépiciér, O. S. M., Mater Dolorosa, Notes d'histoire, de liturgie et d'iconographie sur le culte de Notre-Dame des Douleurs, Spa 1948.

³⁰⁸⁾ Vgl. H. Aurenhammer, Katalog der Ausstellung „Maria, die Darstellung der Madonna in der bildenden Kunst“, Wien 1954, 25 ff.

Ikonographie des 13. und 14. Jahrhunderts, die in Originalen, Kopien oder auch nur in den Themen selbst in die Barockzeit hineinreicht. Dabei ist aber nur bei der Mater gravida und bei der Schutzmantelmuttergottes die auch den mittelalterlichen Zeugnissen dieses Typus eigene Bedeutung tradiert worden. Bei allen übrigen muß eine jenseits der gegenständlichen Bedeutung stehende Ursache für Übernahme und Verehrung angenommen werden, wie das sinnfällig das Rosenkranzbild in Maria Laach (158) und die Mariaschmerzensbilder als Gnadenbilder zeigen, denen in keinem Fall die ihrer primären Funktion eigene religiöse Vereinigung (Rosenkranzbruderschaft, Bruderschaft der Sieben Schmerzen Mariens — mit Ausnahme von Raffingsberg [166]) zugeordnet war. Diese Tatsache beweist, daß das Hauptgewicht der wallfahrtsmäßigen Verehrung im 17. und 18. Jahrhundert jenseits des theologisch fundierten und legendär geprägten Inhalts der mittelalterlichen Marienbilder lag und seine Entsprechung in den ikonenhaften Gnadenbildern byzantinischer Tradition fand.

V. NACHMITTELALTERLICHE BILDTypEN ALS GNADENBILDER

Die bis jetzt behandelten Gnadenbilder ließen sich fast alle auf ältere Gnadenbilder zurückführen, denen sie nachgebildet wurden. Die ikonographische Beziehung entsprach also der kultgeschichtlichen, oder aber es konnte die Tradierung bzw. Wiederaufnahme der Verehrung eines mittelalterlichen Gnadenbildes nachgewiesen werden, oder — wie bei einem Teil der mittelalterlichen Bilder und auch der Cranachschen Originale. — die numinose Wirksamkeit des Alten, des vor der Reformation Entstandenen, angenommen werden. Die nun folgenden Gnadenbilder, die Maria und ihr Leben zum Gegenstand haben, lassen sich wohl kompositionell und ikonographisch auf ältere Vorbilder zurückführen, ohne daß aber immer über das Kompositionsschema und den ikonographischen Typus hinaus eine kultgeschichtliche Beziehung zu vorbildhaften Gnadenbildern nachgewiesen werden könnte. Diese Gemälde verkörpern die produktive Seite der religiösen Malerei seit der Gegenreformation, die in Niederösterreich kultische Geltung erlangte, wenn man die zuvor behandelten, soweit es Kopien des 17. und 18. Jahrhunderts waren, die reproduzierende nennen will. Entsprechend dem künstlerischen Gefälle dieser Jahrhunderte handelt es sich also um Marienbilder und Marienbildtypen, die aus Spanien, Italien oder Flandern hierher gekommen sind und hier erst Gnadenbilder wurden. Die Übernahme geschah natürlich auf der Basis der religiösen Wirksamkeit, doch nicht wie vorwiegend in den beiden ersten Gruppen unter der geforderten Identität der Gnadenbildkopie.

Als einziger Typus, der aus der Tradition der italienischen Hochrenaissance stammt und bezeichnenderweise eine eklektische Kompilation zweier berühmter Marienbilder Raffaels darstellt, ist das Marienbild anzuführen, das in der Wallfahrtskirche Maria Bründl bei Poysdorf als Gnadenbild verehrt wird (179). Entsprechend ist auch der Vorgang, der zur Installation des Gnadenbildes führte: es wurde im Hinblick auf eine künftige Verehrung in Auftrag gegeben und 1657 aufgestellt. Ähnlich verhält es sich mit dem Gnadenbild von Gutenbrunn am Weinsberger Forst (180) (Abb. 33), das eine Madonna des Piazzetta variiert und auch als Stiftung unmittelbar aus der künstlerischen Produktion des 18. Jahrhunderts bei einer schon früher verehrten Quelle zum Gnadenbild wurde.

In der Barockzeit sind auch eine Reihe von Bildern, die Szenen aus dem Marienleben darstellen, Gnadenbilder geworden, die dann eine lokale Verehrung genossen. Dabei ist festzustellen, daß auch Altarbilder Gnadenbilder wurden, wie man aus kleinen Andachtsbildern, die nach ihnen hergestellt wurden, ersieht. Diese Entwicklung ist keineswegs nur am Rande erfolgt, sondern hat ihre Zeugnisse selbst in der Hofkirche zu St. Augustin in Wien (185, 188). Eine szenische Darstellung der Verkündigung Mariens, die einem manieristischen Vorbild folgt, ist auf dem Michelsberg bei Stockerau als Gnadenbild verehrt worden (heute in der Pfarrkirche von Haselbach [181]). Die Verehrung des Bildes ist zwar durch kein kleines Andachtsbild erwiesen, aber sonst vielfach belegt und hat in der Zeit ihrer

Kulmination um die Mitte des 18. Jahrhunderts zur Vergrößerung der Kirche geführt, die erst 1782 gesperrt wurde. Lokale Verehrung genoß auch eine heute verlorene Darstellung der Begegnung Mariens, ehemals in der Kapelle des k. k. Schulhauses zu St. Anna, deren Altarbild sie offenbar war (182) (Abb. 38). Sie geht wahrscheinlich auf ein französisches Vorbild des 17. Jahrhunderts zurück. Eine Darstellung der Begegnung zeigt auch das Hochaltarbild der wegen einer Gnadenstatue besuchten Wallfahrtskirche von Frauenhofen, das auch selbst Verehrung als Gnadenbild genoß (183). In diesen Zusammenhang dürfte auch ein verschollenes und auch nicht mehr rekonstruierbares Gnadenbild der Himmelfahrt Mariens gehört haben, das sich ehemals in Ritzendorf, später in der Pfarrkirche von Groß-Rußbach befand³⁰⁹). Auch zwei Szenen, die sich nicht auf das Marienleben selbst, sondern auf die Passion Christi beziehen, nämlich Darstellungen der Beweinung (184, 185), sind Gnadenbilder der schmerzhaften Muttergottes geworden, wie die Inschriften der kleinen Andachtsbilder beweisen. Eine davon (185) (Abb. 36) war ein Seitenaltarbild der Augustinerkirche in Wien, wo auch ein zweites Altarbild, ikonographisch ein Andachtsbild „Anna Maria lesen lehrend“, das aber durch Hinzufügung der Person des Hl. Joachim zu einer Darstellung Mariens mit ihren Eltern erweitert ist, als Gnadenbild verehrt wurde (188).

Die Bedeutung dieser Bilder liegt in der Tatsache, daß sie als vielfigurige Gemälde gnadenbildmäßige Verehrung genossen. Dies ist eine seltene Erscheinung und wird meist so motiviert, daß das religiöse Erleben, soweit es die Legende überliefert, die für die Komposition des Andachtsbildes typische Isolierung des verehrten Gegenstandes aus der Darstellung heraus vollzieht. So ist das Gnadenbild von SS. Annunziata in Florenz, eine mittelalterliche Verkündigungsdarstellung (vgl. S. 151), dadurch ausgezeichnet, daß das Antlitz der Muttergottes in der szenischen Darstellung der Verkündigung wunderbar gemalt worden sein soll³¹⁰). Solche Nachrichten fehlen für die genannten Bilder. Einzig für die Verehrung des Bildes in St. Anna (182) läßt sich eine solche Isolierung eines Andachtsgegenstandes im szenischen Vorwurf denken, wenn man die Verehrung der Mater gravida überlegt. Anders liegen die Dinge bei den übrigen Gnadenbildern mit der Darstellung der Verkündigung, Begegnung und Himmelfahrt Mariens. Hier läßt sich in allen Fällen der numinose Charakter aus der Verbindung mit den dinglichen Grundlagen der wallfahrtsmäßigen Verehrung erklären, die einer ursprünglicheren Schicht des religiösen Verhaltens angehörten. So stammt das Verkündigungsbild (181) aus der Wallfahrtskirche am Michelsberg, dessen Geltung als Kultort seit dem 10. Jahrhundert angenommen werden kann³¹¹). Das Himmelfahrtsbild wurde 1750 aus einem Baum, in dem es früher verehrt wurde, in die Kirche von Ritzendorf übertragen. Auch das Bild der Heimsuchung in Frauenhofen (185) wird an einer Stätte verehrt, zu der schon vorher Wallfahrten wegen der älteren Marienstatue stattfanden. Ebenso verhält es sich mit den Gnadenbildern der Augustiner Hofkirche, in der die Verehrung von Maria-Loretto ihr ältestes Zentrum hatte (185, 188). In allen diesen Fällen haben offenbar die Gemälde den numinosen Charakter ihres Aufstellungsortes an sich gezogen.

³⁰⁹) Gugitz, Gnadenstätten, II, 159 (das Gemälde ist in der Pfarrkirche von Groß-Rußbach nicht mehr vorhanden).

³¹⁰) Die Legende siehe bei Beissel, 16. und 17. Jahrhundert, 292.

³¹¹) Siehe oben S. 29.

Angefügt sei hier noch ein Gnadenbild, das die Jungfrau Maria der Verkündigung darstellt, also offenbar einen szenischen Vorgang meint, ohne ihn voll wiederzugeben. Es ist das verschollene, aber rekonstruierbare Gnadenbild „Maria als Braut des Hl. Geistes“, das in der Dreifaltigkeitskapelle am Kienmarkt verehrt wurde (186) (Abb. 35). Es stellt eine andachtsbildmäßige Verdichtung der Szene der Verkündigung dar, wie sie im 17. und 18. Jahrhundert in Süddeutschland und Österreich vereinzelt auftritt.

Die folgende Gruppe von Gnadenbildern leitet ihre Bildthemen aus dem großen Komplex der Darstellung der Unbefleckten Empfängnis Mariens her, deren klassische Ausprägung im 17. Jahrhundert in Italien durch Reni, in Spanien durch Murillo gefunden wurde. Entsprechend dem religionsgeschichtlichen Gefälle der Gegenreformation sind jedoch die Typen, die in Wien und Niederösterreich auftreten, durchwegs Vorstufen zu diesem klassischen Typus, die offenbar durch die Gegenreformatoren oder durch die gegenreformatorische Druckgraphik zu uns gebracht wurde. So ist auch die Überlieferung eines an sich seit dem hohen Mittelalter bekannten Typus, nämlich „Anna, Maria lesen lehrend“, der als Vorstufe der Darstellung der Unbefleckten Empfängnis anzusprechen ist, über spanische barocke Vorbilder (187) bzw. wie im Seitenaltarbild der Wiener Augustinerkirche (188) über das im Ikonographischen sicher spanisch beeinflusste Gemälde des Rubens erfolgt. In einem Fall, bei dem Gnadenbild von Randegg, ist auch eine Herkunft des Gemäldes selbst aus Spanien anzunehmen (189); es stellt eine Verbindung des spätmittelalterlichen Bildtypus der Rosenkranzmadonna mit einer Vorform der Darstellung der Immaculata Conceptio dar. Auch das Gnadenbild von Ober-St. Veit (190) ist eine Verquickung zweier spanischer Vorformen des klassischen Typus der Immaculata Conceptio, nämlich der Virgen combatiente und der Virgen del Socorro. Der im 17. Jahrhundert bei der Mariensäule Am Hof in Wien³¹²⁾ verwendete ikonographische Typus der mitstreitenden Muttergottes hat auch noch in den Gnadenbildern des 18. Jahrhunderts Darstellung gefunden. Alle diese bis jetzt angeführten Bildzeugnisse haben primär didaktischen Charakter. Es sind sozusagen Lehrbilder des großen mystischen Geheimnisses, das gerade in der Gegenreformation besondere Bedeutung gewann. Nur das Gnadenbild „Immaculata als Braut des Hl. Geistes“ (194) (Abb. 37) in der Karmeliterkirche in Wien II. ist als Kopie eines Gnadenbildes und zwar der in der Lyzeumsaula von Freising verehrten Statue nach Wien gekommen, die selbst wieder kultgeschichtlich und wahrscheinlich auch ikonographisch auf ein spanisches Vorbild zurückgeht. Die Umsetzung zum Gnadenbild ist hier also entsprechend dem religionsgeschichtlichen Gefälle während der Gegenreformation (von Bayern zu Österreich) bereits in Bayern erfolgt.

Die Gnadenbilder dieser Gruppen stellen also weder kunst- noch kultgeschichtlich eine Einheit dar, sondern zeigen die vielfachen Einflüsse, denen das religiöse Leben und die damit verbundenen künstlerischen Äußerungen im 17. und 18. Jahrhundert in Niederösterreich unterworfen waren. Es sind keine Gnadenbilder der Ursprungsländer der gegenreformatorischen

³¹²⁾ H. Piesch, *Domina Austriae* (Die Österreichische Nationalbibliothek, Festschrift Prof. Dr. Josef Bick, Wien 1948, 523); H. Aurenhammer, *Katalog der Ausstellung „Maria, die Darstellung der Madonna in der bildenden Kunst“*, Wien 1954, Nr. 135.

Religiosität, die hier in Kopien wiederverehrt werden, sondern Zeugnisse ihres zeitgenössischen oder zeitlich unmittelbar vorangehenden religiösen Bildgutes, dessen Übernahme kultisch sich aus dem Werte des „Älteren“, der wohl schon bei der Tradierung von den Ursprungsländern nach Niederösterreich eine Rolle spielte, erklärt und kunstgeschichtlich dem allgemeinen künstlerischen Gefälle von den romanischen Ländern zu Österreich bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts entspricht. So verhält es sich z. B. bei allen Immaculata-Darstellungen, die Varianten der Vorstufen des bereits im 17. Jahrhundert geformten, endgültigen Typus der Immaculata sind, der selbst erst im 19. Jahrhundert als Gnadenbild verehrt wird³¹³). Die Wege der direkten und indirekten Übernahme dieser Immaculata-Typen sind bei der politischen Verbindung Österreichs zu Spanien und speziell auch im Falle des Gnadenbildes von Ober-St. Veit (190) durch die Missionierung des Jesuitenordens erklärlich.

Künstlerische Motive sind maßgebend bei der Übernahme geläufiger italienischer Madonnentypen, wie der Raffaels, Dolces und auch Piazzettas, die bei einzelnen Gnadenbildern nachgewiesen werden konnte (179, 180, 186). Das Andachtsbild der Muttergottes als Braut des Hl. Geistes (186) macht insofern eine Ausnahme, als es wohl aus der Nähe der Madonnenbilder Dolces stammen dürfte, ikonographisch aber einen ganz bestimmten Typus darstellt. Wesentlich ist, daß ältere, italienische, spanische und auch flämische ikonographische Typen und Kompositionsmotive mit religiösem Bedeutungsgehalt übernommen und nebeneinander wirksam werden. Die Gnadenbilder, die künstlerisch durchwegs provinzielle Erzeugnisse sind, übernehmen also geläufige Kompositionsschemata und ikonographische Typen. Funktionell handelt es sich einschließlic der wenigen szenischen Darstellungen meist um Andachts-, aber auch um Altarbilder, die Gnadenbilder von geringer, oft nur lokaler Bedeutung wurden. Dies dürfte daran liegen, daß sie keine Abkömmlinge alter Gnadenbilder sind (also keine diesbezügliche Tradition besitzen), auch durch keine Ordens- oder dynastische Verehrung ausgezeichnet wurden, sondern bis auf wenige Beispiele durchwegs zu bereits verehrten Objekten auf Grund meist untergeordneter Initiative hinzutraten³¹⁴). Diese Tatsachen ergeben, daß die Gegenreformation eigentlich keinen selbständigen Andachtsbildtypus, der noch während der Barockzeit zu einem bedeutenden Gnadenbild wurde, entwickelt hat, sondern in kunst- und kultgeschichtlicher Hinsicht ältere Typen verehrte. Ein Grund dafür ist wohl darin zu sehen, daß das Alte, vor der Reformation Liegende, und Fremde in dieser Religiosität eine bedeutende Rolle spielte. Das entscheidende Moment aber scheint die Tatsache zu sein, daß diese Religiosität sich einer Kunst bedienen mußte, die ihre künstlerische Basis in den Errungenschaften einer Epoche, nämlich der italienischen Renaissance, hatte, die außerhalb solcher Bezüge entstanden war, wenn auch das gattungsmäßige Übergewicht der Malerei seit der Renaissance kunsttechnisch und phänomenologisch die Grundlage der auf Kopien begründeten Bilderverehrung des Barocks bildet.

³¹³) So das Gemälde von L. Kupelwieser in St. Peter in Wien und in jüngster Zeit die Gnadenbilder von Lourdes und Fatima.

³¹⁴) Die Geschichte des Ober-St. Veiter Bildes ist zu ungewiß (genaue Angaben fehlen), um auf eine Absicht bei der Einsetzung des Gnadenbildes schließen zu können.

Anders liegen die Dinge in einer früheren Hochzeit einer so gerichteten Religiosität, im 15. Jahrhundert in den Niederlanden, wo in nächster Nähe zur Tradition der byzantinischen Ikone auch neue Andachtstypen geprägt werden, die ebenso wie die des oberdeutschen 16. Jahrhunderts zum Teil auch Grundlage für die gegenreformatorische Malerei wurden. Eine gewisse Ausnahme bildet der Vorwurf der Immaculata Conceptio, doch bestehen auch hier wesentliche Unterschiede. Während die niederländischen Andachtsbildtypen, die Gnadenbilder wurden, aus einer popularisierten Mystik in die wallfahrtsmäßige Verehrung gelangten, kann hier von Ergebnissen spekulativer Theologie gesprochen werden, die zum Andachtsbildtypus wurden, der an sich primär didaktischen Charakter besitzt.

VI. ZUSAMMENFASSUNG UND ERGEBNIS

Der gegenständliche Wandel des Mariengnadenbildes während der Barockzeit in Wien und Niederösterreich

Bisher wurden die Mariengnadenbilder unabhängig vom Zeitpunkt ihres Auftretens nach dem historischen Ort ihres Gegenstandes geordnet untersucht. Dabei wurde auch die ikonographische und kultische Tradition der einzelnen Bilder berücksichtigt. Bevor nun der gegenständliche Wandel behandelt werden kann, muß die historische Reihe des Auftretens der einzelnen ikonographischen Vorwürfe festgestellt werden. Diese würde jedoch nur den Beginn, nicht aber die Dynamik der kultischen Verehrung aufzeigen, die den zweiten wesentlichen Anhaltspunkt für den gegenständlichen Wandel bildet. Es müssen also die gegenständlichen Vorwürfe auch auf ihre kultische Wirksamkeit untersucht werden.

Die Grundlage einer solchen historischen Reihe bilden jene Gnadenbilder, deren Verehrung aus der Zeit vor der Reformation in das 17. und 18. Jahrhundert hineinreicht, wobei die latente Tradition und die Wiederbelebung durch die Kräfte der Gegenreformation unterschieden werden muß. Bezeichnend ist, daß die Tradition mittelalterlich verehrter Gnadenbilder im überwiegenden Maß von Plastiken getragen wird. Neben den lokal verehrten „Hausmüttern“ der einzelnen mittelalterlichen Ordensniederlassungen³¹⁵⁾ sind hier vor allem die Vesperbilder zu nennen³¹⁶⁾, die gegenständig neben der Verehrung des Hl. Kreuzes³¹⁷⁾ und den Trinitätswallfahrten des 15. Jahrhunderts³¹⁸⁾ die spätmittelalterliche Wallfahrtsbewegung kennzeichnen und in einzelnen Fällen auch eine durchgehende Tradition aufweisen. Ergänzt müßte eine solche Aufstellung noch durch die seit dem Mittelalter konstant oder in der Gegenreformation wieder verehrten Marienstatuen werden, die sich außerhalb der Klöster befanden³¹⁹⁾, sowie durch die Erfassung der entsprechenden Heiligenwallfahrten. Dieser Tradition gegenüber ist die Zahl der Marienbilder, die durchgehend als Gnadenbilder verehrt wurden, äußerst gering. Einigermassen gesichert und an das ursprüngliche (wenn auch nicht primäre) Kultobjekt gebunden, erscheint diese Tradition in der Verehrung der Maria in der Sonne am Frauenaltar in St. Stephan,

³¹⁵⁾ So z. B. die Gnadenstatue des Augustinerinnenklosters St. Jakob auf der Hülben, heute bei den Salesianerinnen in Wien III., die Gnadenstatue von St. Lorenz, heute bei den Elisabethinerinnen in Wien III., usw.

³¹⁶⁾ Mit großer Wahrscheinlichkeit wurden seit dem Mittelalter als Wallfahrtsorte tradiert: Maria Lanzendorf, Wopfing, Zistersdorf, ohne auf die große Menge mittelalterlicher Pietätdarstellungen einzugehen, die nachträglich im 17. und 18. Jahrhundert Gnadenbild wurden.

³¹⁷⁾ So das Wimpassinger Kreuz bei den Minoriten in Wien, die Kreuzesreliquien in Melk und Heiligenkreuz.

³¹⁸⁾ Lainz ab 1425, Sonntagsberg ab 1440.

³¹⁹⁾ So Oberhautzentel, Neunkirchen am Ostrong, Lunz, Mönichkirchen vor dem 15. Jahrhundert. Aus dem 15. Jahrhundert: Hoheneich bei Waidhofen an der Ybbs, Maria Kirchbühel bei Rotengrub, Schönbad am Kamp, Mank, Maria Brunn b. Wien, Niederranna. Weitere Beispiele aus dem 16. Jahrhundert.

die — bezeichnenderweise — einen geläufigen plastischen Bildtypus im Gemälde darstellt (159). Die wiederaufgenommene Tradition kann beim Gnadenbild von Maria Laach (158) angenommen werden. Durch die Imbacher Ährenkleidmadonna (161) ist die Verbreitung der Verehrung des Gnadenbildes des Mailänder Domes am Ende des Mittelalters auch für Niederösterreich belegt, ohne daß Anzeichen einer weiteren Tradierung vorliegen würden. Eine durchgehende Tradition zeigt die Verehrung des Gnadenbildes von Raffinsberg (166), das aber zuerst innerhalb der mystischen Devotion einer Bruderschaft Verehrung fand. Hier ist jedenfalls eine kontinuierliche, an einen Gegenstand gebundene Verbindung festzustellen, die zugleich den Kontakt zwischen der mittelalterlichen und nachmittelalterlichen Ikonographie beweist. Dieser Kontakt ist am besten an der Verehrung der nachmittelalterlichen Mariaschmerzsbilder zu sehen, die den im späten Mittelalter in Flandern geprägten Typus des Mariaschmerzsbildes nicht nur direkt (169, 170), sondern auch in Abwandlungen der italienischen Malerei des 17. Jahrhunderts, deren Kopien in Niederösterreich verehrt wurden (171—173), tradieren. Die Mater gravida (162, 163) und die Schutzmantelmuttergottes haben keine an ein mittelalterliches Gnaden- oder Devotionsbild gebundene oder sonst zu belegende Tradition, sondern sind offenbar Zeugnisse der Wiederaufnahme mittelalterlicher Bildthemen durch die gegenreformatorische Marienverehrung. Sie sind also im Zusammenhang mit dieser zu betrachten.

Alle diese Bildgegenstände sind ohne große kultische oder ikonographische Wirkung geblieben. Einzig das Vesperbild und das romanische Materdolorosa-Bild, das auf das flämische Bruderschaftsbild vom Ende des 15. Jahrhunderts zurückgeht, besitzen eine durchgehende, auch durch Zeugnisse in Niederösterreich belegte, gegenständliche Tradition. Seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts erfolgen keine Neubelebungen lokal tradierter mittelalterlicher Themen mehr.

Auf dieser Basis mittelalterlicher Tradition treten vor 1600, in der ersten durch die Jesuiten seit P. Canisius (1552 in Wien) getragenen Welle der Gegenreformation die gegenreformatorischen Gnadenbilder auf. Neben der Verehrung von Maria Schnee (seit 1592) (29) ist wohl ebenso früh die des Gnadenbildes Mater Gratiae (83) anzusetzen, dessen Herkunft aus der flämischen Ordensprovinz der Jesuiten anzunehmen ist. Die sicher schon im 16. Jahrhundert verehrte plastische Kopie der „Nuestra Señora di Pilar“ in Saragossa, die „Maria am Pfeiler“ in der Wiener Michaelerkirche, zeigt einen für die weitere Entwicklung wesentlichen, aus dem mittelalterlichen Brauchtum der Fernwallfahrten tradierten Zug: die Verehrung entfernter Gnadenbilder in Kopien und außerdem die für die Ikonographie dieser Gnadenbilder so wichtige Verbindung zu Spanien³²⁰). Im Zusammenhang der Fernwallfahrten ist auch die Anfertigung der Kopie des Gnadenbildes von S. Maria del Popolo in Rom anzuführen, die später (1600) in Maria Langegg verehrt wurde (40). Auch treten in dieser Zeit bereits Kopien lokal verehrter Gnadenbilder auf, ein neuer Zug, der ebenfalls für die weitere Entwicklung typisch ist: so wird 1570 eine Kopie der Mariazeller Gnadenstatue am kaiserlichen Friedhof zur Verehrung aufgestellt³²¹). — Der nächste Zeit-

³²⁰) Vgl. E. Frieß und Gustav Gugitz, Die Verehrung des Gnadenbildes Maria am Pfeiler zu St. Michael in Wien, Monatsblatt des Vereins für Geschichte der Stadt Wien 1935, 60 f.

³²¹) Maurer-Kolb, 104.

raum, der nach oben durch den Sieg am Weißen Berg begrenzt ist, der auch für Niederösterreich im Zusammenhang mit dem Regierungsantritt Ferdinands II. (1619) die volle Gegenreformation brachte³²²⁾, zeigt — auf die Mariengnadenbilder bezogen — nur zwei Neugründungen: Maria Langegg als Kopie von S. Maria del Popolo (40) und Tullbing (1614 [164]), beide bezeichnenderweise von landfremden, im Dienste geistlicher Souveräne stehenden Personen gestiftet³²³⁾. Dem entspricht auch die ausschließlich von Orden und der Dynastie getragene Stiftung und Neubelebung nichtmarianischer Wallfahrten und Verehrungen.

In der Zeit nach der Schlacht am Weißen Berg bis 1648 tritt gegenständlich — neben der Verbreitung des Hauptgnadenbildes der Jesuiten „Maria Schnee“ (1635 im Profekhaus am Hof, 1629 im Noviziat zu St. Anna [29, 31]) und der „Mater Gratiae“ (vielleicht in Leobersdorf [84]) — das dynastisch bestimmte Ordensheiligtum der unbeschuhten Karmeliter, die „Muttergottes mit dem geneigten Haupt (seit 1631 oder 1632 in Wien [52]) neu auf. Wesentlich erscheint, daß gleichzeitig die ersten Zeugnisse der Verehrung und auch der Verbreitung der Marienbilder des oberdeutschen 16. Jahrhunderts, besonders der Cranach-Madonnen und ihrer Kopien, festgestellt werden können: so die „Maria in Vinea“ von Zistersdorf (vielleicht schon seit 1627, sicher seit 1640 [87]) und wahrscheinlich gleichzeitig die Maria lactans in Tulln (Gründung des Klosters 1627 [88]). 1622 entsteht die bedeutendste Filiation des Innsbrucker Mariahilfbildes in Passau, deren erste Auswirkung in Form einer selbständigen Filiation schon 1638 in Pottendorf (95) entsteht. Die Stiftung dieser Cranachschen Originale und ihrer Kopien in Niederösterreich scheint vom rekatholisierten niederösterreichischen Adel auszugehen, wie das Schicksal des Zistersdorfer Bildes (87) anzunehmen erlaubt. Es war offenbar vor 1627 im Besitz der protestantischen Herren von Teuffenbach, deren Haupt Rudolf 1627 konvertierte, das Franziskanerkloster in Zistersdorf stiftete und diesem das Bild widmete³²⁴⁾. Bezeichnend ist, daß die Betreuung dieser Gnadenbilder in den Händen der Franziskaner und Kapuziner lag, während die mit der Dynastie hauptsächlich verbundenen gegenreformatorischen Orden in dieser Zeit die Tradition der byzantinischen Ikone vor allem in der Verehrung römischer Ordensheiligtümer und deren Kopien pflegten. Der Anteil des Adels, vor allem auch des romanischen und flämischen Hofadels, ist auch bei den in der Nachfolge der Loretokapelle in St. Augustin in Wien (1625—27) entstandenen späteren Casa-Santa-Nachbildungen festzustellen.

In den nächsten Jahrzehnten bis 1683, die religionsgeschichtlich die Festigung der Gegenreformation bedeuten, ergeben in Bezug auf die Verehrung

³²²⁾ Vgl. E. Tomek, Kirchengeschichte Österreichs, II, Innsbruck-Wien 1949, 513.

³²³⁾ Durch den Salzburger Pfleger Hering und einen „Passauischen Kastner“.

³²⁴⁾ Vgl. Tomek, a. a. O., 529, und Schweickhardt VuM VII, 296. Hier die Stiftung des Klosters 1627, die Bauzeit bis 1640. Ein Glied der Familie (Franz) blieb protestantisch und fiel vor Nördlingen auf Seite der Schweden. Die Herkunft des Cranachschen Bildes, das aus der Wittenberger Zeit Cranachs stammt, belegt die Verbindung der protestantischen Stände Niederösterreichs zum protestantischen Deutschland auch in kunstgeschichtlicher Hinsicht. Eine Verbindung des Gnadenbildes von Tulln zum Stifter des Kapuzinerklosters, dem Grafen von Werdenberg, konnte leider nicht gefunden werden. Vgl. A. Kerschbaumer, Geschichte der Stadt Tulln, Krems 1874, 269. Ebenso mußte die Persönlichkeit des Stifters der ersten Mariahilffiliation in Niederösterreich, Pottendorf, des kaiserlichen Feldhauptmanns Rauch von Rauchenberg, ungeklärt bleiben.

der Gnadenbilder die Türkengefahr und das Pestjahr 1679 neue Gegenstände, aber auch neue Impulse für die Verbreitung der schon bekannten. Für das erste Moment ist das früheste Beispiel einer ostkirchlichen Ikone „Maria Candia“ (seit 1672 in Wien) (1) zu nennen, deren Verehrung wohl in der analogen Patronanz zu der berühmten Ikone von Smolensk, der sie typologisch gleicht, begründet ist. Das Pestjahr ergibt nicht nur Neugründungen von Trinitätswallfahrten (1679 Karnabrunn), sondern auch die ersten Filiationen der seit 1660 in Wien verehrten Kopie des Passauer Mariahilfbildes (99) unter dem Titel der Hilfe in Pestgefahr (1679 Maria-bründl bei Pulkau [100]). Auf der gleichen, bzw. einer ähnlichen Grundlage entstehen Wallfahrten zu den Kopien von Mater-dolorosa-Bildern Sasso-ferratos (1679 Kaiser-Ebersdorf [173], 1678 Jeutendorf [171]). Bezüglich der sozialen Stellung der Initiatoren der nun entstehenden Wallfahrten ist die Gründung der Wallfahrt von Jeutendorf durch den Landeskanzler von Niederösterreich, Maximilian von Sala, ein typisches Beispiel. Die Anteilnahme des Adels kann allgemein genannt werden und führt analog zu Jeutendorf innerhalb der Herrschaftsgebiete der einzelnen Familien zu Gründungen von Verehrungsstätten meist auswärtiger Gnadenbilder ³²⁵). Bezeichnend dafür ist die Einrichtung der Schloßkapelle in Ottenstein am Ende des 17. Jahrhunderts, die mit ihren im dekorativen Zusammenhang angebrachten Gnadenbildkopien (offenbar nach dem Vorbild der Kaiserkapelle in Wien bei den Kapuzinern mit den Kopien des Tobias Pock ³²⁶) vielleicht die stärkste Verdichtung der Gnadenbildverehrung in künstlerischer Hinsicht darstellt.

Das Jahr 1683 bedeutet kultgeschichtlich keine Zäsur. Die Türkennot wirkt sich u. a. in der Verehrung der „Schmerzhaften“ des Wiener-Neustädter Domes aus (175). Aus der privaten dynastischen Devotion gelangt das Gnadenbild von Lima, den weltweiten Zusammenhang des Habsburgerreiches dokumentierend, in der alten Universitätskirche zur öffentlichen Verehrung (66), ohne jedoch die Bedeutung des wichtigsten Gnadenbildes am Ende des 17. Jahrhunderts, des Stadt- und Staatsheiligtums Maria Pötsch (3), zu erlangen. In der verschiedenen Geltung dieses Gnadenbildes werden die geschichtlichen Momente sichtbar, die Österreich vom vollen Einsatz um das Erbe Spaniens zugunsten der Wiedergewinnung Ungarns und des Kampfes gegen die Türken abhielten. Maria Pötsch löst die Verehrung eines früheren Stadt- und Staatsheiligtums, des mittelalterlichen Gemäldes am Frauenaltar in St. Stephan (159) ab, vor dem noch 1693 Leopold I. für die Vertreibung der Türken öffentlich den Dank abgelegt hatte. Dieser Vorgang ist be-

³²⁵) So z. B. die Errichtung der Alt-Öttinger Kapelle durch den Grafen Ferdinand Sigismund Kurz 1656 in Horn (Heimatbuch des Bezirkes Horn, I, Horn 1933, 367).

³²⁶) Nach den *Annales domestici pro familia Viennensi intra urbem A. C. V. I/b* des Wiener Kapuzinerklosters findet sich unter 1659, 84, folgende Eintragung: „... item libentur in hae ipsu Caesaria capella aliae minores imagines, St. Josephi, St. Joannem Bap., St. Anna, St. Elisabeth etc. quas hoc anno hic Viennae famosus pictor dom. Tobias Bockh pinxit...“. Eines davon dürfte die Kopie der Muttergottes mit dem geneigten Haupt sein, die sich heute im Refektorium des Klosters befindet, so daß neben den Familienheiligen auch Gnadenbildkopien sich in der Kapelle befinden haben dürften. — Die Kapelle in Ottenstein des Grafen L. Josef von Lamberg von 1680 zeigte in Nischen eingestellt, von Putten gehaltene Kopien der Gnadenbilder von Maria Taferl, Genazzano(?) und zwei byzantinisierende Muttergottesbilder (OKT VIII/1, 82, 85). Eine Besichtigung der Kapelle war nicht möglich. Die Inneneinrichtung soll 1945 zerstört worden sein.

zeichnend für eine gegenständliche Umschichtung, die in Bezug auf das Gnaden- und Motivbild ein Versiegen der mittelalterlichen Tradition bedeutet. Kopien von Gnadenbildern, die mittelalterliche Vorwürfe tradieren, hören nun auf, ebenso wie die Verbreitung des ikonographischen Typus der Muttergottes in der Sonne, des Gnadenbildes am Frauenaltar zu St. Stephan, im kleinen Andachtsbild. Auch die Tradition der Schutzmantelmuttergottes im Motivbild scheint ihr Ende gefunden zu haben. Einzig die Tradition des Raffingsberger Bruderschaftsbildes (166) bleibt als Gnadenbild gewahrt, ebenso die der Mater gravida (162, 163). Maria Pötsch ist unter den gleichen Vorzeichen der Verehrung wie die typologisch ähnliche Ikone von Smolensk am Ende des 17. Jahrhunderts Stadt- und Staatsheiligtum geworden.

Die Jahrzehnte am Anfang des 18. Jahrhunderts bringen — wohl in Verbindung mit den Spaniern am Hofe Karls VI. — eine Reihe mit der Verehrung der Immaculata Conceptio zusammenhängender Bildtypen, die Gnadenbilder wurden: So kam 1716 zur alten Wallfahrt Maria am Moos in Randegg die Immaculata als Rosenkranzmadonna, die auch nach dem stilistischen Befund spanischer Provenienz sein dürfte (189). Dieser ist das Gnadenbild „Anna, Maria lesen lehrend“ in Wien, St. Ulrich (187) und als ordensgeschichtlich zu erklärendes Beispiel die Madonna mit dem Blitzbündel in Wien-Ober-St. Veit (1742), das Andachtsbild des neapolitanischen Jesuiten Franz v. Hieronymo anzufügen (190). Gedanklich auch mit der Immaculata Conceptio zusammenhängend und auf dem Umweg über Bayern vielleicht auch aus Spanien stammend ist das Gnadenbild der Immaculata als Braut des Hl. Geistes, eine Kopie der Freisinger Immaculata (194), und das Gnadenbild der Muttergottes als Braut des Heiligen Geistes (186) nach Wien gekommen. Beide verbinden das Geheimnis der Immaculata Conceptio mit dem der Empfängnis Christi.

Für die weitere Entwicklung im 18. Jahrhundert ist die Entstehung und Verbreitung des Gnadenbildes von Maria Treu (48—51) typisch. Es wurde als Kopie des Ordensheiligums der Piaristen in S. Pantaleo in Rom 1713 aus Dank für Hilfe in Pestgefahr angefertigt und innerhalb der Ordensniederlassungen in Niederösterreich verbreitet. Der Charakter des Ordensheiligums und der primären Funktion als Hilfe in Krankheitsnöten sind typisch für die weiteren im 18. Jahrhundert neu auftretenden Gnadenbilder. Unter dieser Patronanz werden auch Kopien dynastisch verehrter Marienbilder (Muttergottes von Lima [66]) Gnadenbilder (so vielleicht in Purkersdorf ab 1709 und 1713 [68]). Neben den Ordensheiligtümern der unbeschuhten Karmeliter, dem Prager Jesuskind, dessen Verehrung 1739 in der österreichischen Ordensprovinz allgemein angeordnet wird³²⁷⁾ und das 1740 auch schon außerhalb des Wiener Konvents Verehrung genießt³²⁸⁾, und dem „Blauen Herrgott“ der Trinitarier³²⁹⁾ ist vor allem seit 1759 die Verehrung der „Maria vom guten Rat“ von Genazzano anzuführen, die auf Beschluß

³²⁷⁾ Festschrift zum 300. Todestag des ew. Dominicus a Jesu Maria, Wien 1930, 168.

³²⁸⁾ In der Wüste bei Mannersdorf a. d. Leitha, einer Karmelitereremie vgl. A. Schattek, Führer durch die Wüste und ihre Geschichte, 1938 (Manuskript im Karmeliterkloster Wien XIX, 94).

³²⁹⁾ Es ist die Kopie einer 1682 zu den Trinitariern in Madrid gekommenen Christusstatue in blauem Mantel, die von den Trinitariern in Wien ebenfalls verehrt wurde (vgl. Johannes a. S. Felice, Annalium provinciae S. Josephi ordinis excalceatorum S. S. Trinitatis libri decem, Wien 1738, 64 und ÖKT IV, 51).

des Ordens der Augustinereremiten verbreitet wurde (70—78). Bezeichnend für den Wandel in Bezug auf die Stellung des Gnadenbildes in der Verehrung der Dynastie ist die der Maria Lactans „Trösterin der Betrübten“ seit 1727 [42]) des Wiener Kapuzinerklosters als dynastisches Familienheiligtum und der Wandel der Verehrung der Muttergottes mit dem geneigten Haupt (1770 [52]) von einem dynastisch bestimmten zu einem volkstümlicheren Gnadenbild, das unter dem Namen der Landshuter Muttergottes auftritt.

Nach der Mitte des 18. Jahrhunderts erfolgen die spätesten und letzten Neugründungen von Filiationen eines hieratischen Marienbildes byzantinischer Tradition, nämlich der Alt-Brünner Muttergottes (1765 in Asparn a. d. Zaya, 1773 in Korneuburg [25, 26]). Bezeichnend ist vor allem das Auftreten neuer und zwar bayrischer ikonographischer Typen primär mystischer Herkunft, die in der Folge z. T. als Gnadenbilder verehrt werden. Es ist hier neben dem Christus im Kerker (seit 1758 u. a. bei den Barmherzigen Brüdern in Wien II.), der Schulterwunde Christi³³⁰⁾ (ebenda und in der Karmeliterkirche in Wien VI.), unter den Mariengnadenbildern vor allem die Kopie der schmerzhaften Muttergottes des Münchner Herzogspitals in der Wiener Mariahilfkirche (169) zu nennen. Die Stiftung dieser „bayrischen“ Gnadenbilder ist anonym, doch kann aus einer belegten Stiftung von seiten des kleinen Bürgertums auf die Initiatoren der anderen Gnadenbilder rückgeschlossen werden³³¹⁾. Die Setzung des Gnadenbildes von Gutenbrunn am Weinsberger Forst (1777 [180]) und der weitere Verlauf der Verehrung zeigt am Ende der Barockzeit noch einmal die Tendenzen der Heiligung eines verehrten Ortes im christlichen Sinne, aber auch — abgesehen von der Person des Herrschaftsbesitzers Josef von Fürnberg, der den Charakter des gegenreformatorischen Adels mit den physiokratischen Bestrebungen seiner Epoche verband³³²⁾ — das Abklingen der im 17. und 18. Jahrhundert so bezeichnenden religiösen Interpretation.

An Hand der Bildgegenstände der Wallfahrtsneugründungen des 18. Jahrhunderts läßt sich feststellen, daß die hieratische, den Typus der Hodegetria modifizierende Marienikone keinen neuen Verehrungsort erhält; die letzten Filiationen der Muttergottes von Alt-Brünn blieben ohne kultische Wirksamkeit. Die wenigen Neugründungen, die von der Initiative der Orden getragen werden, sind vor allem Eleousamodifikationen oder Maria-lactans-Darstellungen. Gering ist die Auswirkung der mehr didaktischen Ikonographie der Immaculata Conceptio. Nach der Mitte des 18. Jahrhunderts ist die Welle des süddeutschen mystischen Bildgutes wesentlich, die zusammen mit der schmerzhaften Muttergottes des Münchner Herzogspitals den bis dahin festzustellenden italienischen, spanischen und flämischen Einfluß, der entweder direkt oder über das früher rekatholisierte

³³⁰⁾ Über diese beiden Gegenstände vgl. F. Zoepfl, Das unbekanntes Leiden Christi (Volk und Volkstum II, 1937, 33 f.) und M. Hartig, Die Schulterwunde Christi (ebenda 314).

³³¹⁾ Die Statue des Christus im Kerker in Wien II., Kirche der Barmherzigen Brüder, wurde 1758 von der Hofwäscherin Katharina Reisinger gestiftet. Am. Cyron, Die barmherzigen Brüder, Wien 1931, 53.

³³²⁾ Josef von Fürnberg war nicht nur durch die Wiedererrichtung der Glashütte (1780) der wirtschaftliche Erschließer der Gegend, er hat auch den Heilwert der eisenhaltigen Quelle in einem Bad ausgenutzt, aber die Quelle selbst noch im alten Sinn durch die Stiftung eines Marienbildes geheiligt (ÖKT IV, 41).

Böhmen erfolgt, abzulösen scheint. Wichtig ist auch der hier sichtbare Wandel in der soziologischen Stellung der Stifter der Verehrung.

Das so gewonnene Bild ist insofern einseitig, als es zwar die Setzung der einzelnen Gnadenbilder, nicht aber die verehrungsmäßige Tiefenwirkung der einzelnen ikonographischen Typen berücksichtigt. Dieses letzten Endes kultgeschichtliche Moment ist aber ein wesentlicher Faktor des tatsächlichen gegenständlichen Wandels des Mariengnadenbildes.

Die Geschichte des Gnadenbildes im 17. Jahrhundert ist hauptsächlich von der politischen und kirchlichen Geschichte her zu begreifen, die des 18. Jahrhunderts jedoch vor allem von der kult- und frömmigkeitgeschichtlichen Seite, auf die die enge Verbindung zwischen Kirche und Staat im Sinne des absolutistischen Staatskirchentums regulativ einwirkt.

Da die geringe kultische Wirksamkeit der mittelalterlichen und nachmittelalterlichen Marienbildtypen schon oben festgestellt werden konnte, und der Wandel der Verehrung innerhalb der Marienbilder byzantinischer Tradition bereits dargestellt wurde, bleibt noch die Aufgabe der Koordination der historischen Reihe des Auftretens der einzelnen Bildtypen mit der Geschichte ihrer Verehrung und Verbreitung. Dies kann am besten an den Kopien der bereits verehrten Gnadenbilder als Zeichen ihrer Verbreitung und damit auch des Wandels ihrer Verehrung festgestellt werden.

Die erste in der Zeit der Gegenreformation angefertigte Kopie war eine plastische Nachbildung nach dem bedeutendsten Mariengnadenbild Österreichs auch im Mittelalter, der Mariazeller Muttergottes, die 1570 in Wien am kaiserlichen Friedhof zur Verehrung aufgestellt wurde. Dies ist jedoch ein Einzelfall. Die tatsächlichen Verhältnisse beleuchtet das Faktum, daß sich vor 1620 in Niederösterreich überhaupt keine Kopie eines lokal verehrten oder neu gesetzten Gnadenbildes findet, obwohl z. B. Maria Schnee seit 1592 verehrt wird (29). Dem entspricht auch die Stiftung von Maria Langegg (40) und Tulbing (164) durch landfremde Beamte geistlicher Souveräne. Nach der Entscheidung in Böhmen findet sich neben den Kopien des Gnadenbildes der Jesuiten Maria Schnee (1629 Noviziat St. Anna, 1635 Profesthaus am Hof [31, 32]) auch schon die erste Filiation des Passauer Mariahilfbildes in Pottendorf (1638 [93]), der die Stiftung der Verehrung der anderen Cranachoriginale (bzw. Kopien) in Zistersdorf (87) und Tulln (88) zeitlich folgen dürfte. Es ist hier eine Wurzel der späteren Verbreitung des Mariahilfbildes sichtbar, die außer von allen übrigen Motiven sicher auch durch die Disposition zur Verehrung Cranachscher Marienbilder innerhalb des niederösterreichischen Adels gefördert wurde. Schon die Zeit bis 1683 zeigt eindeutig das Überwiegen der Mariahilfkopien (so deren bedeutendste 1660 in Wien [99] und deren Filiationen, z. T. mit der Pesthilfe motiviert 1679 in Pulkau [100]), neben denen 1665 nur eine Gemäldekopie der Mariazeller Gnadenstatue am Mariahilferberg bei Gutenstein anzuführen ist (198). Auch die Zeit nach 1683 ist in Bezug auf tatsächliche Wallfahrtsorte nicht etwa von Kopien der Maria Pötsch oder der Maria Candia bestimmt, sondern von denen der Mariahilfer Muttergottes. Von den dynastischen Familienheiligtmern ist am Anfang des 18. Jahrhunderts die fragliche Kopie der Muttergottes von Lima in Purkersdorf (seit 1709 verehrt [68]) anzuführen. Die 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts zeigt neben der Stiftung von Maria Treu (48) und der „Trösterin der Betrübten“ (52) und deren geringer ordensmäßiger bzw. lokaler Verbreitung — abgesehen von den kultisch

bedeutungslosen Immaculata-Conceptio-Darstellungen — in den gestifteten Wallfahrten das Übergewicht der Kopien des Mariahilfbildes auch gegenüber der jetzt zur Verbreitung gelangenden Maria Pötsch. Diese Dominanz ist absolut in den anonymen Stiftungen, deren Verehrung z. T. durch das kleine Andachtsbild belegt ist. Selbstverständlich entstehen auch weiterhin Gnadenorte mit Kopien der im 17. Jahrhundert gesetzten Gnadenbilder, doch unter vollkommen geänderter Bedeutung (abgesehen davon, daß sie zahlenmäßig ebenso gering sind wie die Neugründungen überhaupt, unter denen nur 1759 die „Muttergottes vom guten Rat“ (70) anzuführen ist). Die im Übergewicht des Mariahilfbildes in Bezug auf die Verehrung feststellbare allgemein-menschliche und volkstümliche Note in der Patronanz wirkt auch auf die „Reichsheiligtümer“ des 17. Jahrhunderts zurück. Das beweist besonders das zeitliche Zusammentreffen der letzten Kopie des Wiener Gnadenbildes der Schlacht am Weißen Berg, der Muttergottes mit dem geneigten Haupt, 1768 in St. Pölten (54) mit der ersten Filiation des volkstümlichen Landshuter Bildes des gleichen Typus in Wien III., Waisenhauskirche (60). Auch eines der ältesten gegenreformatorischen Gnadenbilder, Maria Schnee, ist primär zum Palladium einer nationalen religiösen Bruderschaft geworden (Kopie 1784 in der Minoritenkirche in Wien, der italienischen Nationalkirche [58]). Die dominierende Verbreitung des Mariahilfbildes wird also von einem tiefgehenden Wandel in der Verehrung, der allgemein seit der Mitte des 18. Jahrhunderts festzustellen war, von einem Wandel in Bezug auf die Neustiftung von Wallfahrten, die seit 1750 nur in Einzelfällen peripher nachzuweisen ist, und damit verbunden auch von einer Änderung der sozialen Struktur der Träger und Stifter dieser Verehrung begleitet.

Trotz der Persönlichkeit Maria Theresias, die in ihrer privaten religiösen Haltung eher konservativ war³³³), tritt — parallel zum Wandel des

³³³) Abgesehen von den vielfach belegten persönlichen Verehrungen und Votierungen zu Mariengnadenbildern durch Maria Theresia ist hier auch auf die Darstellung der Kaiserin als Muttergottes mit dem Jesusknaben (Josef II.) im Ölbild (vgl. R. v. Höfken, Weihemünzen, II, Wien 1918, Sonderabdruck aus Mitteilungen der österreichischen Gesellschaft für Münz- und Medaillenkunde 1918), weiter als Zuflucht der Sünder im Hinterglasbild (H. W. Keiser, Die deutsche Hinterglasmalerei, München 1937, Taf. 49) und im kleinen Andachtsbild (A. Spamer, Das kleine Andachtsbild, München 1930, 196 ff.) hinzuweisen. Die Darstellung fürstlicher Personen als Heilige hat eine seit dem späten Mittelalter nachweisbare Tradition, für die es auch österreichische Zeugnisse gibt (vgl. F. Kieslinger, Die Herzogin Katharina von Österreich als Madonna, Pantheon X, 1932, 326; weiter das Fresko des Christophorus im südlichen Seitenschiff des Grazer Doms mit den Zügen Friedrichs III. und die Darstellungen der Familie Maximilians als Hl. Familie bei Bernhard Strigel u. a., dazu J. Huizinga, Herbst des Mittelalters, München 1924, 209 f. mit literarischen Belegen des 15. Jahrhunderts). Dieser aus spätmittelalterlicher Tradition stammenden noch gegenreformatorischen Praxis, die andererseits Maria die volle Titulatur eines Souveräns zubilligte (vgl. den Titel der Dedikation von „Die Grewel der Verwüstung menschlichen Geschlechts“ von Hippolyt Guarinoni, Ingolstadt 1610, freundlicher Hinweis Dr. Guido Bruck), steht das Bild der Gebetbücher gegenüber. Die von Maria Theresia benutzten Gebetbücher (aus dem Bestand der Wiener Nationalbibliothek) nehmen nirgends auf eine der vielen Mariengnadenstätten Österreichs Bezug, während noch im Gebetbuch ihrer Mutter die Hauptgnadenbilder Österreichs vom Anfang des 18. Jahrhunderts in Bild und Gebet aufscheinen (vgl. H. Aurenhammer, Katalog der Ausstellung „Maria, die Darstellung der Madonna in der bildenden Kunst“, Wien 1954, Nr. 141). (Eine Untersuchung über die nachmittelalterlichen habsburgischen Gebetbücher soll an anderm Ort erfolgen.)

gegenreformatorischen Reichskirchentums zum absolutistischen Staatskirchentum — die Verbindung dynastischer und religiöser Belange in den Gnadenbildern in den Hintergrund. Auch der Adel, dessen Einstellung zur Gnadenbildverehrung etwa durch die Einrichtung der Schloßkapellen deutlich gekennzeichnet wird, tritt schon am Anfang des 18. Jahrhunderts als Stifter von Wallfahrten zurück. Die wallfahrtsfördernden Schichten der Gegenreformation, der Adel und Teile des Klerus, verlassen einerseits durch einen inneren sozialen Strukturwandel, der neue, der gegenreformatorischen Förderung der Wallfahrten ferne stehende, meist aufklärerische Schichten nobilitiert, und andererseits durch die Einwirkung des Reformkatholizismus ihre seit der Gegenreformation maßgebende fördernde Stellung. Diese Tatsache erklärt nicht nur die fast ausschließliche Verbreitung von Ordensheiligtümern, sondern auch den überwiegenden Anteil anonymer Stiftungen unter den im 18. Jahrhundert verehrten Kopien. In diesen dominieren aber gegenständlich die Kopien des Wiener Mariahilfbildes, dessen Resonanz in der volkstümlichen Verehrung auch die frühen Filiationen beweisen. Die von anonymen Stiftern getragene Dominanz des Mariahilfbildes ist also auch in der sozialen und weltanschaulichen Umgruppierung begründet.

Gegenständlich waren die Gnadenbilder des 17. Jahrhunderts, die in ihrer Bedeutung seit der Mitte des 18. Jahrhunderts absolut durch die Mariahilfbilder zurückgedrängt wurden, Kopien von Marienbildern byzantinischer Tradition west- oder ostkirchlicher Herkunft. Die in der kultischen Wirkung Mariahilf am ehesten vergleichbare Maria Pötsch gehörte ebenso wie Maria Schnee, das Ordensheiligtum der Jesuiten, dem ikonographischen Typus der Hodegetria an. Mariahilf ist ikonographisch eine Eleousa-Vzygranje, ein Typus, der in ganz besonderem Maß die Zärtlichkeit zwischen Maria und dem Jesusknaben darstellt. Der kultgeschichtlich festgestellte, soziologisch begründete Wandel in der Verehrung der Gnadenbilder entspricht gegenständlich dem Wandel von der hieratischen Theotokos mit dem Christus Immanuel zur „zärtlichen“ Muttergottes mit dem „hilfesuchenden“ Jesuskind, wie die Legende den Gegenstand des Mariahilfbildes deutet. Diesen gegenständlichen Wandel zum gemüthfteren Vorwurf, der im mystischen Sinn zur Nachvollziehung des dargestellten Vorganges auffordert, entspricht die Tatsache, daß die begleitenden Neugründungen des 18. Jahrhunderts vor allem Eleousamodifikationen (Maria Treu, Muttergottes vom guten Rat) und Darstellungen der Maria Lactans (Maria, Trösterin der Betrüben) sind und daß seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die neuen Andachtsbildgegenstände primär der mystischen Betrachtungsreligiosität entstammen. Letzteres entspricht der allgemein festzustellenden sentimental-mystischen Note der Religiosität der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Wesentlich ist nun, daß diese Bevorzugung des „zärtlichen“ Madonnentypus gegenüber dem hieratischen von einer bedeutsamen Umschichtung zugunsten des Volksglaubens innerhalb der allgemeinen Religiosität begleitet ist, die eigentlich dem differenzierten Gegenstand des Mariahilfbildes zu widersprechen scheint. Doch erklärt sich diese Tatsache gerade aus dem oben besprochenen Wandel in den Trägern und Stiftern der Gnadenbildverehrung und der besonderen Patronanz des Mariahilfbildes von Anfang an.

Es kann also zusammenfassend festgestellt werden, daß in der Barockzeit die Kopien der Marienikone west- und ostkirchlicher Provenienz, die

in den bedeutendsten Gnadenbildern des 17. Jahrhunderts den Typus der Hodegetria vertreten, durch die Zeugnisse der allgemeinen Verehrung des Mariahilfbildes abgelöst werden. Dies entspricht einem Wandel vom hieratischen Madonnenideal der Gegenreformation zur „zärtlichen Muttergottes“ des 18. Jahrhunderts, vom römischen Lukasbild und der ostkirchlichen Ikone zum oberdeutschen Marienbild des 16. Jahrhunderts, dessen Verehrung offenbar ohne die Zäsur der Reformation in Niederösterreich innerhalb des bodenständigen Adels tradiert wurde, wie sich an anderen Marienbildern Lucas Cranachs nachweisen läßt. Frömmigkeitsgeschichtlich bedeutet dies die Aufnahme eines gemütsbetonten, primär mystischen Zuges, was dem allgemeinen Wandel der Frömmigkeit seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts entspricht³³⁴) (vgl. Abb. 22). Wesentlich ist aber, daß auch das Mariahilfbild in gewissem Sinn der Tradition der byzantinischen Ikone angehört. Dies ergibt die Frage nach den formalen Entsprechungen der kultischen Wirksamkeit, die offenbar mit einer Tradition verbunden erscheint und nach der Stellung, die diese Gnadenbilder und ihre Kopien zum übergeordneten Kunstwerk eingenommen haben.

Formale Qualitäten der Mariengnadenbilder

Es soll hier, da die Arbeit hauptsächlich gegenständliche Fragen untersucht, kurz auf einige Formqualitäten eingegangen werden, die wegen ihres Auftretens an den meisten hier behandelten Gnadenbildern als eine gewisse Entsprechung zu der ihnen zugeordneten religiösen Haltung gedacht werden können. Dabei sind einige Momente zu beachten: Das formale Verhältnis des verehrten Vorbildes zur Kopie ist hier von sekundärer Bedeutung, weil in beiden Fällen Bildern des gleichen Typus Verehrung gezollt wurde, wenn auch dieses Verhältnis und die dabei auftretenden Modifikationen des Vorbildes einen Schluß auf die Stellung dieser Gnadenbildkopien in der künstlerischen Produktion der Zeit und ihre Qualität zuläßt. Wesentlicher erscheinen die Veränderungen der Kopie gegenüber dem Vorbild dann, wenn dieses primär kein Gnadenbild war und eventuell einer anderen Religiosität entsprochen haben mag. In diesem Fall erfolgen die Modifikationen parallel zum religiösen Funktionswandel und sind, da sie der Entstehung eines Gnadenbildes vorangehen, von besonderer Wichtigkeit, wenn sie auch künstlerisch demselben Komplex entspringen wie die

³³⁴) Diese Verbindung mit der mystisch nachvollziehenden Betrachtungsfrömmigkeit (allerdings in didaktischer Funktion) zeigt deutlich ein Motivbild vom Ende des 18. Jahrhunderts (Förthofkapelle bei Stein, Öl auf Leinwand, 20 × 30 cm) (Abb. 40), das aus der weiteren Kremser-Schmidt-Nachfolge stammt und an Kremser Schmidts Vorzeichnung von 1788 für den Stich P. Koloman Felners anschließt, die in bezeichnender Weise mit den Versen aus Klopstocks Messias, V. Gesang, unterschrieben ist. Felners Stich trägt die Legende „Er hat wahrlich unsere Schwachheiten auf sich geladen (Je 53.4)“, was der mystisch-didaktischen Betrachtungsfrömmigkeit noch mehr entspricht (zum Stich: K. v. Garzarolli-Thurnlackh, Das graphische Werk Martin Johann Schmidts, Zürich-Wien-Leipzig 1925, 132, Abb. 87). — Auf dem Bild der Förthofkapelle ist Christus auf dem Ölberg mit Engel und Kelch nach Lukas 22, 42 gegeben; in diesem Gleichnis hat der Votant offenbar im Sinn der mystischen Betrachtungsfrömmigkeit seine Nöte betrachtet. Darüber aber sind die Gnadenbilder von Mariazell, Maria Taferl und Sonntagsberg von Engeln adoriert dargestellt. Es sind in diesem Bild also die beiden Grundelemente der Frömmigkeit, die um Gnaden flehende und die mystisch-didaktische der nachvollziehenden Betrachtung vereint.

zuerst angeführten Veränderungen an den Kopien bereits verehrter Gnadenbilder.

In Bezug auf die Komposition wird allgemein der Gegenstand frontal als Halbfigur, bzw. im Falle der Darstellung von sitzenden Madonnen mit Kind, als Kniestück gegeben. Ausnahmen dieser monumentalen, hieratischen Komposition sind hier — abgesehen von den ganzfigurigen Devotionsbildern zu Gnadenstatuen, wie die Ährenkleidmuttergottes in Imbach (161) und vermutlich auch das Gnadenbild „Maria in der Sonne“ vom Frauenaltar in Wien, St. Stephan (159) (Abb. 25) und der Muttergottes mit dem geneigten Haupt (52) (Abb. 31), die ein zum Brustbild reduziertes Halbfigurenbild ist — vor allem das Kniestück der stehenden Muttergottes „Maria Schnee“, dessen Original aus dem 13. Jahrhundert den byzantinischen Typus der stehenden Hodegetria zum Kniestück reduziert hatte (Abb. 5). Dieser Reduktionsvorgang wiederholt sich im Sinn der Angleichung an das bereits gewohnte, vielleicht auch besonders entsprechende Kompositionsschema auch späterhin. Es wäre hier das Gnadenbild „Maria vom guten Rat“ in Genazzano anzuführen (Abb. 11), wenn eine genaue Nachricht über den Vorgang der Auffindung des Bildes vorläge. Deutlich ist es bei der Kopie der ganzfigurigen Galaktotrophusa vom Monte Vergine (Abb. 8) in der Wiener Kapuzinerkirche („Maria, Trösterin der Betrübten“) (Abb. 7), bei der allerdings, da die Zwischenstufen unbekannt sind, der historische Ort der Reduktion offenbleiben muß. In der Barockzeit geschieht eine solche kompositionelle Reduktion an der Gemäldekopie des Gnadenbildes des Herzogspitals in München, einer stehenden schmerzhaften Muttergottes, die in der Kopie zum Halbfigurenbild wird (Wien, Mariahilferkirche) (169) (Abb. 32). Dies ist nicht nur in Bezug auf den Wechsel der Kunstgattung (Relief-Gemälde), sondern auch auf die Wirksamkeit des Prinzips dieser kompositionellen Veränderung von Wichtigkeit. Auch die durch die Bekleidung der Gnadenstatuen erzielte Dreieckskomposition kann als eine Angleichung an diese Halbfigurenkomposition gewertet werden. Dieser kompositorischen Reduktion, die im Falle der Übernahme primär mystischer Vorwürfe (z. B. des Gnadenbildes vom Münchner Herzogsspital, zu dem auch der leidende Christus am Kreuz gehört) auch eine gegenständliche Reduktion bedeutet, entspricht eine Isolierung des Gegenstandes der Verehrung im Bild. Dies ist — allerdings nur in der Legende greifbar — beim szenischen Gnadenbild der Verkündigung von SS. Annunziata in Florenz deutlich, wo die religiöse Interpretation diese Isolierung vollzieht, und entspricht im kleinen dem Vorgang, der im größeren Zusammenhang die Entstehung der meisten Andachtsbildtypen begleitet³³⁵). So zeigt das Gnadenbild von St. Michael in der Prager Altstadt in seiner niederösterreichischen Kopie in der Förthofkapelle bei Stein (176) im Vergleich zum vermutlichen Vorbild jene Herauslösung aus dem Handlungszusammenhang, indem der die Darstellung im szenischen Verlauf verankernde Kreuzesstamm nicht kopiert wird. Ein solcher Hinweis auf Handlungszusammenhänge oder auf theologisch fundierte Sinnbilder findet sich häufig bei primär mystischen Andachtsbildern. Bei den Gnadenbildern ist eine kompositionelle Konzentration auf das Objekt der kultischen Verehrung festzustellen, die jedoch niemals so weit geht, daß die hieratische Komposition dabei menschlich

³³⁵) Vgl. die Vorstufen der Pietà in Italien bei W. Körte, Deutsche Vesperbilder in Italien (Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana I, 1937, 1 ff.).

nähergebracht wird, wie es das primär mystische niederländische Andachtsbild der Mitte des 15. Jahrhunderts zeigt, in dem die Ausdrucksträger des seelischen Daseins, Gesicht und Hände, den Bildraum füllen und die Isolierung des Dargestellten gegenüber dem Vorantgen aufgehoben erscheint. Dies führt zur Frage, wie sich die Isolierung des verehrten Gegenstandes in Bezug auf die Komposition auswirkt, d. h. wie sich die Darstellung des Gegenstandes zum umgebenden Bildraum verhält. Allgemein läßt sich feststellen, daß der Gegenstand überwiegend symmetrisch in den Bildraum vor einen ungegliederten Hintergrund gestellt wird (gold oder von dunkler Farbe), ohne jedoch die hieratische Komposition der Halbfigur zu stören und auf das für das niederländische Andachtsbild so typische Maß zu reduzieren.

In diesem Zusammenhang ist die Art der Begrenzung des Bildraums zu betrachten, die zur Komposition des Dargestellten und zu seiner Stellung im Bildraum in engstem Kontakt steht. In allen Fällen, mit Ausnahme der wohl nachträglich in einen ovalen Rahmen eingefügten Muttergottes von Lima (66) (Abb. 15), sind die Gnadenbilder hochrechteckig, bzw. dem Quadrat sich nähernd begrenzt. Das ergibt sich offenbar aus dem tatsächlichen und funktionellen Zusammenhang der Gnadenbilder mit der byzantinischen Ikone, der wahrscheinlich auch den bei Moritz Hauptmann angeführten regionalen Unterschied bei Ausbildung und Verwendung des Tondos zwischen Florenz und Venedig beeinflusst hat³³⁶). In Bezug auf die Komposition kann zusammenfassend die Darstellung des Gegenstandes in einer frontalen Halbfigur, die isoliert — bei weitgehender Reduzierung des gegenständlichen und kompositionellen Beiwerks — symmetrisch in den neutralen Bildraum gestellt wird, der hochrechteckig oder quadratisch begrenzt wird, als typisch für die hier behandelten Gnadenbilder bezeichnet werden. Ein weiteres typisches Merkmal ist das kleine, fast immer unter einem Meter liegende Ausmaß der Bilder. Die historische Wurzel dieser Erscheinung liegt, wie bei den einzelnen Bildthemen ausgeführt wurde, im Kontakt zur byzantinischen Marienikone in ihrer speziellen Ausformung seit der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts. Es dürften aber, wenn der Hinweis erlaubt ist, auch gestaltpsychologisch zu erfassende Gründe maßgebend sein, wie die Bevorzugung quadratischer und hochrechteckiger Bildbegrenzungen bei der graphischen Darstellung der „Andacht“ innerhalb der Versuchsreihe graphischer Darstellungen von Gefühlskomplexen zeigt³³⁷).

In der Farbgebung sind keine allgemeinen und der besonderen Funktion entsprechende Qualitäten festzustellen. Auch das umstrittene Problem der sogenannten „schwarzen Marien“³³⁸) konnte durch die hier auf-

³³⁶) Vgl. M. Hauptmann, *Der Tondo*, Frankfurt 1936, 279.

³³⁷) M. Hippius, *Graphischer Ausdruck von Gefühlen* (Zeitschrift für angewandte Psychologie und Charakterkunde, 51, 1936, 306): „Als Rahmen werden bevorzugt: Das stehende Rechteck und das Quadrat, während das liegende Rechteck und der Kreis nicht vorkamen.“

³³⁸) Zum Problem der schwarzen Muttergottes siehe Beissel, *Wallfahrten*, 136; Beissel, *Mittelalter*, 345 ff. (hier auch die ältere Literatur, die religionsgeschichtlich-phenomenologisch interpretiert). Weiter K. v. Spieß, *Die schwarzen Madonnen* (Rheinische Blätter 14, Heft 6, 32; hier eine Interpretation im Sinne des die vorchristliche Mythologie tradierenden Volksglaubens); vgl. dazu die Besprechung von E. Fehrle (Jahrbuch für historische Volkskunde II, 1926). Ferner Mme. Durand-Lefebvre, *Les vierges noires*, Paris 1936, und E. Saillens, *Nos vierges noires*, Paris 1945.

tretenden Fälle (die Kopien von Czenstochau und Alt-Brünn) keinen verwertbaren Beitrag erfahren. Es liegen keine Anhaltspunkte vor, daß gerade diese Bilder mit der dunklen Gesichtsfarbe Mariens eine besondere kultische Dynamik entwickelt hätten, d. h. einer besonderen diesbezüglichen Disposition entsprochen hätten. Einzig die Benennung einer Kopie der „Mater Gratiae“ bei den Elisabethinerinnen in Wien III. (85) als „Schwarze Muttergottes“³³⁹) und einer Kopie des Alt-Brünner Gnadenbildes (27) als „schwarzes Mariahilfbild“ läßt auf eine Funktion im Volksglauben schließen. — Bei den Kopien nach bereits verehrten Gnadenbildern ist die Reduktion der reicheren Farbgebung des Vorbildes auf einen kräftigen Rot-Blau-Akkord bemerkenswert (so bei Maria Treu (48), der Kopie des Gnadenbildes von S. Pantaleo in Rom). Diese Modifikation dürfte aber auf die volkstümliche Herkunft dieser Kopien zurückzuführen sein, die die mittelalterliche, für die Bekleidung der Muttergottes übliche bedeutungshaltige Farbzusammenstellung vielleicht aus gegenständlichen Gründen tradiert. Auch die Mehrzahl der kleinen Andachtsbilder und der Hinterglasbilder, die ebenfalls dieser Produktion angehören, besitzen den Rot-Blau-Akkord.

In der Auffassung der Darstellung und ihrer künstlerischen Interpretation ist in den Kopien der Gemälde Sassoferratos (171—175) eine radikale Verhältniß festzustellen, die im Sinne der expressiven Verdeutlichung des Gegenstandes erfolgt und dabei die malerischen Qualitäten durch linear begrenzte kontrastierende Licht-Schattenkomplexe aufhebt (wie besonders das Gnadenbild von Jeutendorf zeigt [171] [Abb. 30], oder sie wenigstens so weit reduziert, daß die lineare Begrenzung der Licht-Schattenpartien die malerischen Qualitäten des Vorbildes stört (wie bei dem Bild in Hafnerberg [172], das dem Vorbild auch sonst nähersteht)³⁴⁰). Am deutlichsten zeigt dies im positiven Sinn das Gnadenbild von Maria Pötsch (3) (Abb. 2), dessen unbekanntes unmittelbares künstlerisches Vorbild allerdings hier und bei allen diesen Vergleichen in Rechnung gezogen werden muß.

Von den besprochenen formalen Qualitäten der Gnadenbilder sind also Komposition und Format typisch und aus dem Kontakt zur byzantinischen Ikone erklärbar. In Farbe und Auffassung bzw. künstlerischer Interpretation konnten Züge festgestellt werden, die sich primär aus der Stellung der Kopien in der künstlerischen Produktion der Zeit erklären. Diese hat, da es sich ja durchwegs um Kopien nach Vorbildern, also keine unmittelbaren

³³⁹) Die Kopie der Mater Gratiae wurde wegen ihres schwarzen Thrones so genannt (Maurer-Kolb, 65). Gleichzeitig wurden in Österreich Kopien der schwarzen Muttergottesstatuen von Einsiedeln und Alt-Ötting verehrt.

³⁴⁰) Vgl. W. Fraenger, Deutsche Vorlagen zu russischen Volksbilderbogen des 18. Jahrhunderts (Jahrbuch für historische Volkskunde II, 1926). Ähnliche Tendenzen der Reduktion der künstlerischen, in diesem Fall der malerischen Ausdrucksmittel zugunsten der sinnfälligen Darstellung des Themas hat G. Heinz an Beispielen der Salzburger Malerei des 17. Jahrhunderts festgestellt (Studien zur Malerei des 17. Jahrhunderts in Salzburg [Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 1954]). Inwieweit diese Reduktion auf die Linie mit dem Ziel der gegenständlichen Verdeutlichung tatsächlich eine Konstante für bestimmte Schichten der künstlerischen Produktion ist, und wie sie sich historisch zur Tradierung gleicher Formqualitäten früherer Epochen verhält (ob sie nicht selbst ihre historische Wurzel im gesunkenen Kulturgut früherer Zeiten hat), müßte an mehr als dem hier zur Verfügung stehenden Material untersucht werden.

Schöpfungen handelt, eine eigenartige Zwischenstellung, in der das überlieferte Kompositionsschema und der Vorwurf und z. T. auch weitere Formqualitäten übernommen, jedoch verändert werden. Dabei sind gewisse Veränderungen, z. B. die Vermeidung einer plastischen raumhaltigen Darstellung, in ihrer tatsächlichen Wurzel nicht zu klären, da das Material nicht lückenlos ist. Die Gnadenbildkopien sind also der Kunstübung der noch nicht erfaßten Schicht der kunsthistorisch anonymen Maler³⁴¹⁾ zuzuzählen. Die Anwendung gewisser den Gegenstand radikal verdeutlichender Formqualitäten an Vorbildern, die aus religiösen Gründen übernommen werden, läßt ihren Zusammenhang mit der die Funktion betonenden Volkskunst³⁴²⁾ annehmen, ohne daß sie dieser als unmittelbare Schöpfungen zuzuzählen wären. Diese Tatsache entspricht der kultischen Stellung dieser Gnadenbildkopien, die ebenfalls im 17. und 18. Jahrhundert zum größten Teil zu einer vorhandenen dinglichen Grundlage hinzugegeben und (dies gilt besonders für das 17. Jahrhundert) erst in diesem Zusammenhang als Gnadenbilder verehrt wurden.

Die Entsprechung der formalen Eigenschaften zur Funktion als Gnadenbilder ergibt sich bei der Komposition und dem Format aus dem unmittelbaren Verhältnis zur byzantinischen Ikone. Bei den in Bezug auf die Auffassung der Darstellung (etwa expressive Verhäßlichung) besprochenen Momenten handelt es sich um Modifikationen von Vorbildern, die erst in dieser Gestalt Gnadenbilder wurden. Das läßt vermuten, daß sie dadurch dem Verehrenden bedeutender geworden sind.

Die Stellung des Andachtsbildes zum übergeordneten Kunstwerk und das Problem des Endes des barocken Gesamtkunstwerkes

Der folgende Abschnitt bezieht sich auf den gegenständlichen und funktionellen Ort der Gnadenbilder und ihrer Kopien im Kirchenraum und im Aufbau des nachmittelalterlichen Retabelaltars. Das Phänomen ist bei der Bearbeitung der Verbreitung des Mariahilfbildes zum erstenmal bedeutend in Erscheinung getreten, wenn es auch — in weitaus geringerem Umfang — prinzipiell für jedes mobile, primär in keinem formal-künstlerischen und gegenständlichen Zusammenhang stehende Andachtsbild gültig ist.

Abzusehen ist hier vorerst von den Wallfahrtskirchen, die zu einem Gnadenbild gebaut wurden, das daher den bevorzugten Platz am Hochaltar einnimmt. Sie scheiden bei dieser Betrachtung aus, da hier das Gesamtkunstwerk dem Gnadenbild untergeordnet ist, wenn auch in ihnen eine Tendenz der Summierung von Andachtsmittelpunkten besonders seit der Mitte des

³⁴¹⁾ Sie sind jedoch nicht den Laienmalern zuzuzählen, deren Hauptmerkmal, die dilettierende Hingabe an das künstlerische Problem, ohne daß das Produkt funktionell verankert wäre, Michailow herausgestellt hat (N. Michailow, Zur Begriffsbestimmung der Laienmalerei. Zeitschrift für Kunstgeschichte 1935, 293). Die den oben erwähnten Formqualitäten parallelen Erscheinungen ergeben sich aus ihrem auch von Michailow angeführten „Freiwerden“ durch den Zerfall der funktionellen Bindungen, die die Volkskunst bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts besaß (Michailow, a. a. O., 296 f.). Es handelt sich hier also um Künstler, die ein gegebenes Vorbild, das selbst weitgehende Entsprechungen zu primitiven Formqualitäten besitzt, kopieren und gering im Sinne der primitiveren Verdeutlichung modifizieren. Auf das Problem der Lokalisierung dieser Formkraft einzugehen, ist hier unmöglich, da in keinem Fall der Kopist in seiner „Provinzialität“ festgelegt werden kann.

³⁴²⁾ Michailow, a. a. O., 283.

18. Jahrhunderts sichtbar wird³⁴³), wie unten näher ausgeführt werden soll. In seiner letzten Konsequenz deutlich ist das Phänomen vor allem an jenen Kirchen zu sehen, die primär keine Wallfahrtskirchen waren und es erst durch das Hinzutreten eines Gnadenbildes wurden. Die sukzessive Anerkennung des Gnadenbildes läßt sich in der Veränderung des Ortes seiner Aufstellung ablesen. Der Endpunkt einer solchen Entwicklung, die zugleich die volle Anerkennung und Duldung von seiten der geistlichen Behörde bedeutet, ist die Anbringung im Verband des Hochaltars. Damit wird eine frühere Pfarr-(Kloster-, Dom-)kirche in gewissem Sinn zu einer Wallfahrtskirche³⁴⁴). In dieser Art der Anbringung von Gnadenbildern in Kirchenräumen, die primär keine Wallfahrtskirchen waren, ist der Jesuitenorden zurückhaltend³⁴⁵), während die Franziskaner (Maria mit der Axt) und die Karmelitinnen (die sog. Siebenbüchnerinnen)³⁴⁶) am Anfang und der Mitte des Jahrhunderts diese Praxis üben. (Die Jesuiten verehren ihre Heiligtümer in Kapellen in oder außer der Kirche.) Nach dem vorhandenen Material zu schließen, wird diese Praxis jedoch seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts häufiger und seit der Mitte des 18. Jahrhunderts fast allgemein. Zum Teil werden diese Filiationen bereits verehrter Gnadenstätten selbständige Gnadenorte³⁴⁷). Die Stiftung von Gnadenbildkopien auf den Hochaltar ist aber grundsätzlich etwas anderes als die oben gezeigte allmähliche Umwandlung einer Pfarrkirche in eine Gnadenkirche. Der Unterschied liegt hier in der wachsenden kultischen Eigenbedeutung des Bildes und damit auch der Kopien und dem darin begründeten Willen, im getreuen Abbild die Wirkung des Urbildes zu besitzen. Daher wird es um so mehr möglich, ein Gnadenbild, das außer der Tatsache des getreuen Abbildes keine verehrungs-mäßige „Vorgeschichte“ besitzt, zur Verehrung aufzustellen³⁴⁸). Für die Anzahl der kultisch wirksamen Gegenstände bedeutet dies bei ikonographischer Uniformität eine sich steigernde Menge. Die Aufstellung dieser Gnadenbildkopien schließt an die der Gnadenbilder selbst an, sie werden im Zusammenhang des Hochaltars, aber auch, und zwar häufiger, in dem eines Seitenaltars über dem Tabernakel angebracht und, wenn es sich um

³⁴³) Vgl. z. B. die Wallfahrtskirche in Hafnerberg (Ausstattung nach 1752 vollendet), wo neben der am Hauptaltar verehrten Statue sämtliche Seitenaltäre bäuerliche Heilige und Pestpatrone und z. T. die vorgeblendeten Andachtsbilder Kopien von Gnadenbildern zeigen (ÖKT XIX, 295). Oder St. Ulrich in Wien, wo am Hochaltar eine Kopie der Gnadenstatue Maria Trost bei Graz, vor den Seitenaltarblättern aber mehrere selbständig verehrte Gnadenbilder (Anna, Maria lesen lehrend [188], die Muttergottes von Alt-Bunzlau [82] und ein Todesangst Christi-Bild) aufgestellt sind.

³⁴⁴) Vgl. die Anbringung der Gnadenstatue Maria mit der Axt 1608 auf dem Hochaltar der Wiener Franziskanerkirche und des Gnadenbildes von Maria Pötsch auf dem Hochaltar von St. Stephan (3).

³⁴⁵) Vgl. Maria Schnee (29) und Mater Gratiae (83).

³⁴⁶) Vgl. das Gnadenbild „Maria mit dem geneigten Haupt“ (52).

³⁴⁷) Vgl. dazu P. Skerbinz, Predigt von der Verehrung der heiligsten Gottesmutter in ihren Bildnissen. Bey Gelegenheit als den 22. X. 1820... in der Pfarrkirche zu Liechtental in Wien das Marienbild zur allgemeinen Verehrung... auf dem Hochaltar aufgestellt worden ist, Wien 1820. — Es finden sich aber auch Beispiele, daß Marienbilder trotz ihrer exponierten Aufstellung keine nachweisbare Verehrung genossen, vgl. das in Grillenberg (BH Baden) auf dem Hochaltar über dem Tabernakel angebrachte Marienbild (ÖKT XIX, 281 ff.). Die ursprüngliche funktionelle Bedeutung dieser Anbringung scheint in diesen Fällen zur Manier der künstlerische Ausstattung geworden zu sein.

³⁴⁸) Siehe oben Anm. 347.

einen Retabelaltar handelt, mehr oder minder störend dem Altarblatt vorgeblendet.

Die Tendenz einer solchen Aufstellung wird klar, wenn man ihre Wurzeln untersucht. Sie liegen in dem Willen, im Abbild die Kraft des Urbildes zu besitzen. Dies zeigt für mehrere lokal in Niederösterreich verehrte Gnadenbilder und auch solche byzantinisierenden Charakters besonders deutlich die Schloßkapelle von Ottenstein (1680). Die formal und wahrscheinlich auch gegenständlich auf die Kaiserkapelle in Wien (1656) zurückgehende Art der Innenausstattung ist im 17. und 18. Jahrhundert nicht vereinzelt, wenn auch, abgesehen von der mit einem gewissen Abstand zu nennenden Kapelle in Petronell (1726)³⁴⁹ nur ein weiteres Beispiel in Bayern angeführt werden kann, nämlich der Münchner Bürgersaal mit Gemälden der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts, die berühmte bayrische Gnadenorte topographisch darstellen, über denen dann das jeweilige Gnadenbild gemalt ist³⁵⁰). Phänomenologisch handelt es sich bei dieser Wallfahrtstopographie um die Vereinigung mehrerer Gnadenbildkopien in einem Raum, um die Summe dieser besonderen Gnadenerweise gegenwärtig zu haben. Diese Tendenz trifft bei den nachmittelalterlichen Retabelaltären mit ihren variant im tektonischen Zusammenhang des Altars stehenden Predellenbildern³⁵¹ auf eine formale Möglichkeit der Manifestation im Kirchenraum. Die Predellenbilder stehen primär im gegenständlichen Zusammenhang mit dem Altarbild. In einigen Fällen verdichten sie die im Altarbild gegebene szenische Darstellung in ein Andachtsbild, das z. T. dann selbständig verehrt wurde³⁵²). Auch Gnadenbilder, die wegen einer bestimmten Patronanz einem entsprechenden Altar eingefügt wurden, finden sich und ergänzen den gegenständlichen Zusammenhang in ihrer Hinsicht³⁵³). Diese formal und funktionell vorgebildete Möglichkeit, die, nach den Zeugnissen zu schließen, seit der Mitte des 18. Jahrhunderts allgemein üblich ist³⁵⁴), wird nun von einer bereits popularisierten Tendenz der Vergegenwärtigung und Summierung von Gnadenstätten aufgegriffen und im Sinne des hauptsächlich verehrten Gnadenbildes, des Mariahilfbildes, auch vor thematisch nicht entsprechenden Altarblättern ange-

³⁴⁹) Die neben Heiligendarstellungen nur eine Gnadenbildkopie (Maria Pötsch) in dekorativem Zusammenhang bringt (6).

³⁵⁰) Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirks Oberbayern, II, München 1902, 956.

³⁵¹) Diese schließen offenbar tektonisch und in Bezug auf den Gegenstand an die mittelalterlichen Predellen an, vgl. als Beispiele aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert den Altar Michael Zürns in St. Georgen und Guggenbichlers in Mundelfing.

³⁵²) So z. B. am Bruderschaftsaltar der Todesangst Christi-Bruderschaft in St. Ulrich in Wien, wo unter dem Kreuz und der Kreuzigungsgruppe das Andachtsbild der Todesangst Christi (das blutschwitzende Haupt Christi) sich befindet, das auch verehrt wurde (Gugitz, Andachtsbild, 131).

³⁵³) Vgl. den Sebastiansaltar in der Wiener Franziskanerkirche mit dem Mariahilfbild und der Reliquie der Hl. Rosalia als Pestpatrone.

³⁵⁴) Als Beispiel sei die Konzeption des Hochaltars von Bischofsstetten 1756 angeführt, für den von vornherein vor dem Altarblatt der Titelheiligen Agathe eine Gnadenbildkopie gedacht war, wie die erhaltenen Werkkontrakte beweisen (ÖKT III, 32). Weitere Beispiele einer solchen Ausstattung, in der gleichzeitig Altarblatt und vorgeblendetes gemaltes oder plastisches Andachtsbild konzipiert werden: Hafnerberg 1750 (ÖKT XIX, 295) und Weltenburg a. d. Donau 1734—36, um nur einige anzuführen.

wendet. Zugleich mit diesem Vorgang erfolgt die Kulmination der Aussetzung der Reliquienkästen auf den Altartischen³⁵⁵).

Jene Aufstellung von Andachtsbildern, die zum überwiegenden Teil Gnadenbildkopien, und zwar des Mariahilfer Gnadenbildes sind, vor thematisch nicht entsprechenden Altarblättern und in Altaraufbauten, die z. T. dafür nicht vorgesehen waren, so daß das vorgeblendete Andachtsbild in Konflikt mit dem Tabernakel oder dem Altarblatt gerät, und weiter auf Altären, die seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts auch der Ort der Eucharistie waren³⁵⁶), führt zur Störung des funktionellen³⁵⁷), gegenständlichen³⁵⁸) und formalen Gleichgewichts des Gesamtkunstwerkes, das der barocke Kirchenraum darstellt. Der oben angeführte soziale Wandel, der auch die Dominanz des Mariahilf-Bildes begleitet, führt zur Popularisierung der für das 17. Jahrhundert innerhalb der Dynastie und des Adels faßbaren Tendenz der Häufung von Andachtsbildkopien und damit zur Störung des Gesamtkunstwerkes³⁵⁹).

Gegen diese Tatsache richten sich seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts in Rom, seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in Österreich reformkatholische Stimmen, denen es um die Beseitigung der Vielfalt der Gegenstände der Andacht geht³⁶⁰). Die radikale Reform im Hinblick auf die erstrebte objektive Einheitlichkeit des Gottesdienstes und des Gotteshauses vollzieht der Josefismus³⁶¹). Dieser primär aus religiösen Motiven wirksamen Kritik entspricht am Ende des 18. Jahrhunderts auch eine künstlerische am Gesamtkunstwerk des barocken Kircheninnenraums. Sie will auf der Grundlage des Reformkatholizismus die Kirche unter Benützung von Winkelmanns Begriffen der Schönheit der antiken Kunst zum ästhetischen Weiheort umgedeutet wissen. Dafür und als Beweis, wie sehr der klassizistisch-ästhetische Begriff der Größe und Einfachheit sich mit dem vom Reformkatholizismus geforderten der Unteilbarkeit des religiösen Erlebens deckte, sei der folgende Passus eines Berichts vom Besuch der erneuerten Augustiner-Pfarrkirche in Wien vom 20. 1. 1785 zitiert: „... in freudiger Erwartung einen Tempel zu finden, der einmal der Höhe seines Zwecks entsprechen würde, gingen wir hin. Er wird, dachten wir, Einfachheit verbinden mit Größe: indem

³⁵⁵) Um die Mitte des Jahrhunderts häufen sich die Nachrichten über Aussetzung und Anschaffung von Reliquienschreinen, bzw. Schreinen mit plastischen Nachbildungen von Heiligen in Wachs (vgl. oben S. 34. Ein Beispiel sind etwa die Anschaffung von Reliquienkästen in der Domkirche von Wiener-Neustadt 1742.

³⁵⁶) 1614 wird im röm. Rituale durch Paul V. für Rom der Altartabernakel befohlen, für die ganze Kirche empfohlen. Ende des 17. Jahrhunderts ist er allgemein üblich (vgl. H. M. Schnell, Der bayrische Barock, München 1936, 143).

³⁵⁷) Die Störung im funktionellen Bereich veranlaßt schon 1705 Papst Clemens XI. die Aufstellung von Bildern, Statuen, Reliquien bei ausgesetzter Eucharistie, auf die seit der Jesuitenkirche in Rom der Kirchenbau gerichtet war (vgl. J. Müller, *Ornatus ecclesiasticus*, München 1591) zu verbieten. Vgl. L. Muratori, *Die wahre Andacht des Christen*, Wien 1773, 252.

³⁵⁸) Die gegenständliche Einheit wird besonders an einem koordinierten Programm der Decke und des Hochaltarblattes klar, wie ihn z. B. Schwedts Deckenfresko und Hochaltarblatt zeigte (vgl. A. Strobl, *Der Wandel in den Programmen der österr. Deckenfresken seit Gran u. ihre Gestaltung*. Ungedr. Diss. Wien 1950, 95).

³⁵⁹) Zur Auswirkung dieser „Störung“ im formalen Bereich vgl. O. Benesch, *Maulpertsch, Zu den Quellen seines malerischen Stils* (Staedel-Jahrbuch 1924, 169).

³⁶⁰) Hier ist die Verordnung Clemens XI., Muratori: „Wahre Andacht“ und Kardinal Trautsons Hirtenbrief anzuführen, vgl. oben S. 25.

³⁶¹) Vgl. A. L. Mayer, *Liturgie, Aufklärung, Klassizismus* (Jahrbuch für Liturgiewissenschaft IX, 1929, 113 ff.).

jene keine Teilbarkeit zuläßt, wird das Vorstellungsvermögen, um die Größe auf einmal fassen zu können, sich ausdehnen müssen und der Seele dadurch diejenige Stimmung geben, mit der allein man sich der Gottheit nähern darf³⁶²⁾. Die Grundlage dieser Einstellung ist eine mystisch-sentimentale Frömmigkeit³⁶³⁾, wie sie seit dem Josefinismus auftritt und in Verbindung mit reformkatholischen und aufklärerischen Ideen das Ende der barocken Gnadenbildverehrung darstellt.

³⁶²⁾ Über Gottesdienst und Religionslehre der österr. Staaten, herausgegeben von L. A. Hoffmann, 1.—3. Teil, 1784/85, III, 286.

³⁶³⁾ Über ihre Wurzeln vgl. H. Bremond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, Paris 1927 ff.; Max Wieser, *Der sentimentale Mensch*, Gotha-Stuttgart 1924.

KATALOG

Vorbemerkung

Der Katalog führt die erhaltenen oder in ihrem Gegenstand rekonstruierbaren Objekte nach ihrem heutigen Standort auf, bei verschollenen wird der letzte bekannte angegeben. Angaben über Maße und Technik wurden nur bei den Gnadenbildern, die Ausgangspunkt für Kopien waren, bzw. bei solchen, die sich kultgeschichtlich von keinem anderen Gnadenbild ableiten ließen, angeführt, da es bei den Kopien wegen der Art ihrer Anbringung nicht immer möglich war, dies festzustellen. Die Kopien selbst sind — soweit möglich — chronologisch gereiht. Es wurde nur die für unsere Darstellung wichtige, vor allem kunsthistorische und ikonographische, Literatur zitiert, für die reiche Lokalliteratur ist ergänzend auf die einschlägigen Bände von G. Gugitz, Österreichs Gnadenstätten in Kult und Brauch, Wien 1955, zu verweisen.

GNADENBILDER BYZANTINISCHER TRADITION

a) Ostkirchlicher Herkunft

(Tatsächlich und legendär)

1 „Maria Candia“ (Abb. 1)

Wien I., St. Michael, Hochaltar, über dem Tabernakel.

Tempera auf Zypressenholz, z. T. mit Öl übergangen, 105 × 77 cm, unten beschädigt, z. T. übermalt, Heiligenscheine neu vergoldet, Nagellöcher von Devotionskronen. Die Übersetzung und Auflösung der griechischen Inschrift lautet: „Muttergottes Hodegetria Jesus Christus“.

Italo-kretisch, 2. Viertel des 16. Jahrhunderts.

Ikunographie und Typus: Das Gnadenbild ist ikonographisch eine halbfigurige Hodegetria (1—7), die typologisch der in Smolensk verehrten Ikone am nächsten kommt. Die Smolenskaja (8—13), deren Original, das wahrscheinlich aus dem 11. Jahrhundert stammte und 1101 von Wladimir Monomachos in der Kathedrale von Smolensk ausgesetzt wurde (8, 11), nicht mehr erhalten, aber durch zahlreiche Kopien überliefert ist, galt wie die Hodegetria von Byzanz als Lukasbild (14—18) und als Stadt- und Staatsheligtum. Als Schutzheiligtum bei Kriegsgefahr erreichte sie in der 2. Hälfte des 16. und vor allem im 17. Jahrhundert den Höhepunkt der Verehrung. Diesem Umstand sind die gerade aus dem 17. Jahrhundert mehrfach belegten „Erscheinungen“ in Rußland und ihre häufige Kopierung nicht nur in Rußland, sondern auch auf dem Balkan (19) zuzuschreiben. Das Gnadenbild „Maria Candia“ dürfte seiner typologischen Herkunft nach und auch entsprechend seiner Patronanz im Gefolge dieser besonderen Verehrung der Smolensker Muttergottes in der orthodoxen Kirche entstanden sein.

Literatur: (1) N. P. Kondakov, *Ikunografia Bogomateri*, Petrograd 1915, I, 152 ff. (2) O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst* (= Handbuch für Kunstwissenschaft, I, 296). (3) V. Lasareff, *Studies in the Iconography of the Virgin* (*The Art Bulletin* XX, 1938, 46 ff.). (4) O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, 311. (5) M. Vloberg, *Les Types iconographiques de la Mère de Dieu dans l'Art Byzantin* (= *Maria, Etudes sur la Sainte Vierge*

sous la direction d'Hubert du Manoir, S. J., II, Paris 1952, 426 ff.). (6) L. Ouspensky-W. Lossky, *Der Sinn der Ikonen*, Bern-Olten 1952, 81 ff. (7) R. L. Wolff, Footnote to an Incident of the Latin Occupation of Constantinople: The Church and the Icon of the Hodegetria (*Traditio* VI, 1948, 319). (8) N. P. Kondakov, *Ikonografia Bogomateri*, Petrograd 1915, II, 201 ff. (9) N. P. Kondakov, *Die russische Ikone*, Prag 1928 (russ.), I, S. VIII, Taf. VII; III, S. 187. (10) N. P. Kondakov-E. Minns, *The Russian Icon*, Oxford 1930, 70, 149, 159. (11) M. J. Rouet de Journel S. J., *Maria et l'Iconographie russe* (= *Maria, Etudes ... II*, Paris 1952, 456 ff.). (12) L. Ouspensky-W. Lossky, a. a. O., 83. (13) A. v. Maltzew, *Menologion der Orthodox-katholischen Kirche des Morgenlandes*, Berlin 1900/01, II, 621 ff. (14) E. von Dobschütz, *Christusbilder*, Leipzig 1899, 267 ff. (15) Beissel, *Mittelalter*, 72, 78, 158 ff. (16) Beissel, *Wallfahrten*, 116 ff., 124 ff. u. a. v. O. (17) D. Klein, *Sankt Lukas als Maler der Maria*, Berlin 1933. (18) C. M. Henze, C. SS. R., *Lukas der Muttergottesmaler*, Löwen 1948 (vgl. dazu die Diskussion in: *Rivista di Archeologia Cristiana* 1949, 211). (19) Xyngopoulos, *Katalog der Ikonen des Benaki-Museums in Athen* (griech.), Athen 1936, Nr. 15, 16, 24, 47, 54, 66, 67.

Geschichte und Verehrung: Das Bild (1), das in der Kirche des Hl. Nikolaus in Kandia auf Kreta als Gnadenbild verehrt wurde und dort vor den minierenden Türken gewarnt haben soll, wurde 1669 vom Befehlshaber der österreichischen Truppen auf Kreta, Hauptmann Heinrich Ulrich Freiherrn von Kielmannsegg, nach Wien gebracht und 1672 an St. Michael geschenkt, wo es seit Ostermontag 1673 (2) auf einem Seitenaltar (8) und seit 1782 auf dem Hochaltar (9) aufgestellt wurde. Die besondere Verehrung in Pestgefahr, die es seit 1679 genoß, führte zur Bezeichnung des Gnadenaltars als Pestaltar.

Literatur: (1) W. Sas-Zaloziucky, *Das Gnadenmuttergottesbild der Michaelerkirche in Wien* (*Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft* I, 1951, 140). (2) P. Lambeck in: *Gründlicher Bericht von dem berühmten Gnadenbild der Muttergottes aus Kandien ...*, Wien 1773. (3) Beissel, *Wallfahrten*, 316; Maurer-Kolb, 21. (5) Gugitz, *Andachtsbild*, 128. (6) Gugitz, *Legenden*, 111. (7) Gugitz, *Gnadenstätten*, I, 29. (8) Gr. Gugitz-E. Friefß, *Die Verehrung des Gnadenbildes Maria am Pfeiler zu St. Michael in Wien* (*Mitteilungsblatt des Vereins für Geschichte der Stadt Wien* 1935, 66). (9) R. Guby, *Der Hochaltar der Michaelerkirche zu Wien* (*Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Wien*, I, 1920, 47).

Kopie:

2 Wien XII., Moldauer Kreuz im „Gatterhölzl“, verschollen.

Ein Bild des gleichen Typus, das nach der Legende des kleinen Andachtsbildes (2) ausdrücklich als „gleich dem berühmten candianischen Gnadenbild“ bezeichnet wird, befand sich im Zwerchholz des sogenannten „Moldauer Kreuzes“, das von einem Befehlshaber christlicher Wallachen, einem Fürsten Cantacuzenos, der auf Seiten der Türken kämpfen mußte, privat verehrt worden war und seit der Belagerung Wiens 1683 bis 1785 im „Gatterhölzl“ in Meidling verehrt wurde. Dabei kann es sich sowohl um eine auf das kretische, als auch um eine auf das Wiener Gnadenbild bezogene Kopie handeln.

Literatur: (1) ÖKT II, 53. (2) Gugitz, *Andachtsbild*, 132. (3) Gugitz, *Gnadenstätten* I, 83.

*

Wien I., St. Stephan, auf dem Altar unter dem Baldachin in der Südwestecke des rechten Seitenschiffes.

Tempera auf Holz, 70 × 50 cm. Die griechischen Monogramme Mariens und Christi ehemals in Metallbuchstaben, reliefierte Nimben in rautenbesetzten kreisrunden Reifen. Die kirchenslawische Inschrift am unteren Rande bedeutet: „Dieses Bild hat aufgestellt der Knecht Gottes (um) Erlassung seiner Sünden und für seine Eltern ...“ (Die letzten Worte sind unleserlich. Auch „und für seine Eltern“ konnte nur durch die Inschrift auf der Kopie in Heiligenkreuz entziffert werden). Holzrahmen mit gemalten Streublumen, bis 1945 Kronen des 17. und 19. Jahrhunderts.

Nach der Legende vom ländlichen ungarischen Maler Stefan Páp 1676 gemalt. Die formalen Qualitäten des Gnadenbildes entsprechen der volkstümlichen Kunstübung, wie sie auch noch in späteren Zeiten in demselben Bereich üblich waren (vgl. das Tafelbild der Sammlung Michael Lepkalich aus dem Huzulengebiet Ostgaliziens und weitere Zeugnisse aus Babyn bei Kossow, alle Wien, Österreichisches Museum für Volkskunde).

Ikonographie und Typus: Ikonographisch ist das Gnadenbild eine halbfigurige Hodegetria (1), die typologisch, wie schon Maurer-Kolb und Beissel (2, 3) festgestellt haben, eng an das Gnadenbild von Smolensk (4) anschließt. Umbildungen sowohl in ikonographischer wie in formaler Hinsicht gehen auf Motive der abendländischen Kunst zurück. So zeigt die Rahmung das Motiv eines Rundbogens, der in einen rechteckigen Rahmen hineinkomponiert ist, wobei die Zwickel durch Cherubimköpfe ausgefüllt sind. Dieses Motiv, das in den Ikonen der Grenzgebiete zwischen Ost- und Westkirche am Balkan seit dem 14. Jahrhundert auftritt und im 17. und 18. Jahrhundert in der Umrahmung von Ikonen häufig ist (5, 6, 7), während es in den russischen Ikonen fehlt, geht auf einen Einfluß der italienischen Tafelmalerei zurück, wo sich dieses letztlich antike Dekorationsmotiv bis ins 15. Jahrhundert hinein findet. Späterhin hat es als Rahmenmotiv in der Druckgraphik weiteste Auswirkung. — Ikonographisch ist neben der Änderung der streng frontalen Haltung des Kopfes des Jesusknaben (wie etwa bei der Smolenskaja der Troicko-Sergiewschen Lawra) in eine leichte Profilstellung vor allem das Auftreten eines in der Ikonenmalerei für den Jesusknaben unüblichen Attributes anstelle der Rolle oder des Buches anzuführen. Christus hält eine an der Wurzel hakenförmig umgebogene Pflanze in der Linken, die am ehesten mit den stilisierten Darstellungen von Lilien des 14. Jahrhunderts (vgl. das Beispiel bei Treus, Abb. 325) verglichen werden kann. Die Lilie, die sonst nach dem Hohen Lied (2, 1 f.) „Ego flos campi, et lilium convallium. Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias“ als botanisches Symbol der Muttergottes gilt, wird von Bernhard von Clairvaux anders interpretiert. In den Sermones in Cantica Canticorum (bes. Sermo LXX, Migne PL 183, Sp. 115—21, Schlußsatz) wird Christus der Lilie gleichgesetzt und dem Hohen Lied entsprechend als Bräutigam der Kirche bezeichnet: „Et ipse sit lilium, sponsus ecclesiae Jesus Christus dominus noster“. Diese Auslegung wird auch in der zeitgenössischen und späteren lateinischen Hymnendichtung übernommen (Mone, II, 377, 458, 364; weitere Beispiele bei Salzer 14, 15). Seit Beda Venerabilis galt aber die Lilie auch als Symbol der Auferstehung (8, 9). Darstellungen des Christuskindes mit Lilie finden sich in der abendländischen bildenden Kunst seit dem 12. Jahrhundert. Im 17. Jahrhundert taucht das Symbol — allerdings nur in der Hand Mariens — in der Ostkirche in der Darstellung der Hl. Anna und Maria auf, jedoch auch hier in einer auf Christus bezogenen Bedeutung (vgl. die entsprechende liturgische Stelle im Troparion des Kanongesanges

für den Samstag der 5. Fastenwoche in: Fastentriodion, Lemberg 1753 (kirchen-slawisch), 351 ff.). — Das formale Vorbild bei den ostkirchlichen Beispielen (5, Taf. 20; A. v. Maltzew, *Menologion der orthodox-katholischen Kirche des Morgenlandes*, Berlin 1900/01, I, 389) ist offensichtlich abendländischer Herkunft. — Auch das Kreuz, das der Christusknabe um den Hals trägt, ist eine (abendländische) Anspielung auf die Erlösung. — Diese abendländischen Einflüsse erlauben die Vermutung, daß das unmittelbare Vorbild für das Gnadenbild „Maria Pötsch“ auch ein westkirchliches Gnadenbild mit den oben angeführten abendländischen Rahmen- und Attributmotiven gewesen sein könnte, das im übrigen typologisch der Smolenskaja weitgehend entsprach. Sowohl die Kopierung als auch die weitere Verbreitung des Gnadenbildes „Maria Pötsch“ ist aber eben in dieser typologischen Ähnlichkeit mit der Smolenskaja begründet.

Lit.: (1) Vgl. oben bei Maria Candia, *Ikongraphie* Nr. 1—7 (S. 82 f.). (2) Maurer-Kolb, 4. (3) Beissel, *Wallfahrten*, 120. (4) Vgl. oben bei Maria Candia, *Ikongraphie* Nr. 8—13. (5) Xyngopoulos, *Katalog der Ikonen des Benaki-Museums*, Athen 1936. (6) H. Rothmund, *Handbuch der Ikonenkunst*, München 1954, Abb. 26. (7) *Russische Ikonen* (= *Kunstwerk-Schriften*, Band 25, Abb. 29). (8) R. Bauerreiss, *Arbor Vitae*, München 1938, 137. (9) E. Wolffhardt, *Beiträge zur Pflanzensymbolik* (*Zeitschrift für Kunstwissenschaft* VIII, 1954, 180).

Geschichte und Verehrung: Das Gemälde gelangte durch Schenkung in die griechisch-katholische Kirche in Pocs in Podkarpatien, die ehemals dem Komitat Szabols, Erzdiözese Erlau, in Oberungarn angehörte. Nach dem Tränenwunder vom 4. 2. bis 8. 12. 1696 und den bald einsetzenden Bekehrungen und Heilungen kam das Bild 1697 auf Wunsch Leopolds I. in die Wiener Favorita. Im Juli 1697 wurde es in der Augustiner-Hofkirche von der Kaiserin Eleonore geschmückt und ihm dabei der Name „Rosa mystica“ (9) verliehen. Am ersten Julisonntag 1697 kam es zur öffentlichen Verehrung nach St. Stephan auf einen eigenen Altar neben der Schatzkammer, wo es 14 Tage, von der kaiserlichen Garde bewacht, verblieb. Es wurde dann in den meisten Pfarrkirchen Wiens zur Verehrung ausgesetzt (4), bis es am 1. 12. 1697 von St. Ulrich endgültig nach St. Stephan übertragen und auf dem Tabernakel des Hochaltars aufgestellt wurde. Wie die Predigten Abrahams a Santa Clara für Maria Pötsch beweisen, waren die primären Gesichtspunkte, unter denen das Bild verehrt wurde, die Hilfe bei Feindesgefahr. Es wurde durch den ihm zugeschriebenen Sieg bei Zenta — wie ebenfalls in der Festpredigt Abrahams zu St. Anna (10, 11) zum Ausdruck kommt — geradezu im Sinn der Smolenskaja Stadt- und Staatsheiligtum. Seit etwa 1700 scheint sich jedoch die Verehrung von Maria Pötsch ebenso wie die von Maria Candia durch die Hilfe bei Pestgefahr zu motivieren (vgl. die unten angeführten Kopien und deren Verehrung). Außer in Österreich auch Kopien in Bayern (13) und Slowenien (14).

Lit.: (1) ÖKT XXIII, 420. (2) Maurer-Kolb, 4. (3) Beissel, *Wallfahrten*, 120. (4) *Abgetrocknete Thränen*, d. i. von der wunderthätigen Bildnuß der Gottesgebährerin zu Pötsch in Ungarn . . ., Nürnberg 1698. (5) *Das Wienerische Andachtsbüchl*, Wien 1707, 56. (6) Gugitz, *Legenden*, 90. (7) Gugitz, *Andachtsbild*, 128. (8) Gugitz, *Gnadenstätten*, I, 39 ff. (9) M. Heyret, P. Marcus v. Aviano, sein Briefwechsel nach dem Hauptinhalt und den geschichtlichen Zusammenhängen, II: Der röm.-deutsche Kaiser Leopold I. und P. Marcus, München 1938, 429 ff. (10) F. Loidl, *Menschen im Barock*, Wien 1938, 28, Anm. 78. (11) Von dem wunderthätig weinenden Heilbildnis Maria Pötsch in Oberungarn und von den Türken und Malkontentenkrieg in dem Jahr 1697. Durch Jürkel Potzknacht von Pommern (o. O., um 1697). (12) A. Coreth, *Pietas*

Austriaca (Mitteilungen des Österr. Staatsarchivs VII, 1954, 116). (13) T. Gehard, Die marianischen Gnadenbilder in Bayern (= Kultur und Volk, Festschrift für G. Gugitz, Wien 1954, 115). (14) Stelé, 379, 17.

Kopien:

- 4 **Stift Heiligenkreuz**, Aufgang zur Reliquienkammer, Ende des 17. Jahrhunderts. Die Inschrift am unteren Rande von einem Maler kopiert, der des Kirchenslawischen nicht mächtig war und die Buchstaben stark veränderte, immerhin sind die Worte „und für seine Eltern“ besser leserlich als auf dem Original.
- 5 **Wien, Minoritenkirche**, „Altar der Kreuzesbruderschaft (1695 errichtet), verschollen.
Das Maria-Pötsch-Bild vielleicht mit dem 1705 von der Wiener Mystikerin Christina Rigler gestifteten identisch.
Lit: (1) H. Aurenhammer, Die Wiener Mystikerin Christina Rigler (= Kultur und Volk, Festschrift für Gustav Gugitz, Wien 1954, 21, Anm. 110). (2) Gugitz, Gnadenstätten I, 32.
- 6 **Petronell**, Kapelle des Abensperg-Traunschen Schlosses, Seitenwand, Ende des 17. Jahrhunderts.
Lit: H. Gollob, Barocke Architekten im Gebiet von Carnuntum (Unsere Heimat XVII, 1946, 33 ff., m. Abb. 9).
- 7 **Aggsbach-Markt**, Pfarrkirche, um 1700.
- 8 **Rastendorf**, Pfarrkirche, Frauenaltar in der linken Seitenkapelle (1701 errichtet), Pestaltar mit Maria-Pötsch-Bild in der Mitte und rundherum Bilder der Hl. Rosalia, Karl Borromäus (oder Gregor), Sebastian und Josef.
Lit: St. Biedermann, Rastendorf, seine Pfarr-, Markt- und Herrschaftsgeschichte, 1926.
- 9 **Wien II., St. Johann-Nepomuk-Kirche**, rechter Triumphbogenpfeiler. Angeblich 1729 auf dem Hausaltar eines herrschaftlichen Läufers aufgestellt, dann an einem Baum in der Jägerzeile zur Verehrung befestigt, ab 1736 in der Johann-Nepomuk-Kapelle in der Jägerzeile. Von dort in die Johann-Nepomuk-Kirche in der Praterstraße übertragen. Im Pestjahr 1723 besonders verehrt.
Lit: (1) Maurer-Kolb, 62. (2) Gugitz, Legenden, 97. (3) Gugitz, Gnadenstätten, I, 50.
- 10 **Rapottenstein**, Kapelle des Abensperg-Traunschen Schlosses, verschollen. Ein Maria-Pötsch-Bild auf Kupfer 1736 im Inventar erwähnt.
Lit: ÖKT VIII/2, 280.
- 11 **Berndorf**, Niederfelder Marienkapelle.
Eine hölzerne Kapelle hat hier vor 1744 (Renovierungsdatum) bestanden, 1765 in Stein neu erbaut.
Lit: (1) Gugitz, Gnadenstätten, I, 43; II, 8. (2) Gugitz, Andachtsbild, 93.
- 12 **Klausenleopoldsdorf**, Pfarrkirche, Altarblatt des Seitenaltares.
Der Bau der Kirche 1779, der Altäre 1782 von Joseph II. bewilligt.
Lit: ÖKT XVIII, 201.
- 13 **Wien III., Pfarrkirche zum Hl. Nikolaus**, verschollen.
Die Verehrung eines Maria-Pötsch-Bildes vor allem wegen der Hilfe bei Feuergefahr ist durch ein kleines unsigniertes Andachtsbild in der Sammlung Klar, Wien, belegt, das das Maria-Pötsch-Bild von den Hl. Florian und Nikolaus adoriert zeigt, unter denen die Pfarrkirche St. Nikolaus mit einer Prozession dargestellt

ist. Inschrift: „Von Feuersbrunst und aller Gefahr bewahr die Gemaind Landstraß immerdar.“

14 Wien IX., Lichtenthalerkirche zu den 14 Nothelfern.

Am 22. 10. 1820 Anbringung eines Maria-Pötsch-Bildes auf dem Hochaltar (vielleicht in Tradition des auf dem J. W. H. signierten Stich der Innenansicht der 2., 1730 geweihten Kirche über dem Hochaltartabernakel sichtbaren Maria-Pötsch-Bildes).

Lit.: (1) P. Skerbinz, Predigt von der Verehrung der heiligsten Gottesmutter Maria in ihren Bildnissen, Wien 1820. (2) A. Weißenhofer, Die Baugeschichte der Lichtenthalerkirche (Monatsblatt d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Wien X, 1928, 282 f.).

*

Kopien des Gnadenbildes von Czenstochau

Das Gnadenbild von Czenstochau (Abb. 3):

Czenstochau, Wallfahrtskirche auf dem Jasna Gora.

Tempera auf Holz, 122 × 82 cm.

Siensisch, 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts (Umkreis des Andrea Vanni). (Zu Vanni vgl. F. Perkins, Andrea Vanni / The Burlington Magazine II, 1903, 309 ff. / und C. H. Weigelt, Die siensische Malerei des Trecento, 1930, 60, Taf. 113).

Ik onographie und Typus: Das Gnadenbild ist ikonographisch eine halbfigurige Hodegetria (1). Das Kind sitzt auf dem linken Arm der Mutter, hält in der linken Hand das Buch und segnet mit der Rechten. Das Gesicht der Mutter ist durch Wunden entstellt, die legendär durch einen Blitzschlag, aber auch durch die Hand Ungläubiger erklärt werden (s. u. bei Geschichte Lit. Nr. 2—4). Die Lilien der Anjou auf Kleid und Schleier der Muttergottes (s. u.) werden meist nicht mit kopiert, da das Gnadenbild durch eine Metallhülle, die nur Gesichter und Hände freiläßt und die für die Kopien charakteristischen Strahlenkränze um die Häupter zeigt, verdeckt ist. — Das Gnadenbild galt als Lukasbild, in manchen Legenden sogar als identisch mit der Hodegetria von Byzanz, in anderen wird berichtet, daß der Hl. Lukas das Bild in Nazareth auf den Tisch der Muttergottes gemalt habe (s. u. bei Geschichte, Lit. Nr. 1, 3, 4—8).

Lit.: (1) Vgl. oben bei „Maria Candia“, Ikonographie Nr. 1—7 (S. 82 f.).

Geschichte und Verehrung: Die früheste gesicherte Nachricht ist der vom päpstlichen Stuhl anerkannte Zeitpunkt der Installation auf dem Jasna Gora bei Czenstochau am 7. 9. 1382, also wenige Tage vor dem Tod König Ludwigs I. von Ungarn und Polen. Für den Zusammenhang des Bildes mit diesem Herrscher sprechen sowohl die Lilien der Anjou auf dem Kleid und Schleier der Muttergottes (parallel zu dem Hintergrund des von ihm gestifteten Schatzkammerbildes von Andrea Vanni in Mariazell, vgl. S. 105), als auch der stilistische Befund des Gnadenbildes, das ebenfalls dem Umkreis des Andrea Vanni angehört. Nach der Legende soll das Bild von Wladislaw II. Jagello aus Belcz (Galizien) nach Czenstochau gebracht und der römisch-katholischen Ordensgemeinschaft der Pauliner übergeben worden sein (9). Allerdings konvertierte Wladislaw II. erst 1386 und wurde erst in diesem Jahr zugleich mit seiner Heirat mit der Tochter Ludwigs I., Hedwig, zum König von Polen gekrönt. Immerhin lassen sich die Lilien der Anjou auf dem Bilde auch durch diese Verbindung erklären. — Das Bild, das in Form eines Gespannwunders den Ort seines Bleibens ausgewählt haben soll, hat schon seit 1402 durch die Pauliner ein Mirakelbuch bekommen (1). Für seine Bedeutung im 15. Jahrhundert spricht, daß die Aufstellung der in der Casa Santa in Loreto befindlichen Gegenstände den Tisch der Muttergottes als in Czenstochau befindlich (nämlich als Malgrund des Lukasbildes) bezeichnet (1). Die kultgeschichtliche

Bedeutung des Gnadenbildes liegt in der sowohl von der morgen- wie von der abendländischen Kirche getätigten großen Verehrung. Diese Zweigesichtigkeit ist schon durch die legendäre Herkunft des Bildes aus dem orthodoxen Bereich und seine Übergabe an eine römisch-katholische Ordensgemeinschaft und noch 1813 durch die Anfertigung einer Kopie für die Kasankathedrale in Moskau durch Zar Alexander I. gekennzeichnet (2, 9). National-polnische und abendländische Bedeutung erlangte das Gnadenbild durch die erfolglosen Belagerungen des Klosters im 17. Jahrhundert (1655 und 1657, als König Johann Kasimir Sobieski sich dorthin flüchtete), in deren Folge die geplante Teilung Polens unterblieb. — Die kultische Ausdehnung reicht aber weit über Polen hinaus (1, 3). Vgl. unten Nachtrag.

Lit.: (1) R. Kriss, Die Wallfahrtsorte Europas, München 1950, 131. (2) M. J. Rouet de Journel, S. J., Marie et l'iconographie russe (= Maria, Etudes sur la Sainte Vierge sous la direction d'Hubert du Manoir, S. J., II, Paris 1952, 473). (3) Beissel, Wallfahrten, 396. (4) R. L. Wolff, Footnote to an incident of the Latin Occupation of Constantinople, The Church and the Icon of the Hodegretia (Traditio VI, 1948). (5) A. Goldonowski, Historia beatae Virginis Claromontanae, o. O. o. J. (6) A. Goldonowski, Ursprung, Translatio und Wunderzeichen der weiterberühmten von dem heil. Evangelisten Luca gemahlten Bildnuss der Muttergottes Mariae so im Königreich Polen auf dem Klarenberg Zestochau genannt in Originali, zu Neustadt aber in Österreich abcopirt beeder Orthen unter der Obsicht deren E. E. P. P. Pauliner andächtiglich verehrt wird, Neustadt 1724. (7) A. Nieszporkowitz, Analecta mensae reginalis, seu historia imaginis Odigitriae etc., Krakau 1681. (8) A. Kiedrzyński, Mensa Nazaraea etc., Czestochowa 1769. (9) A. v. Maltzew, Menologion der orthodox-katholischen Kirche des Morgenlandes, Berlin 1900/01, II, 29 f. (10) J. Bulwaski, Jasna Góra, Krakau 1894. (11) W obronie czei Jasnogóry, Warschau 1911. (12) Historye Cudownych obrazów N. Maryi Panniy w Polsce, 3 Bde, Krakau 1908. (13) W. St. Turczynski-J. Rutkowski, Conservation de l'image miraculeuse de Notre-Dame de Czestochowa, Czestochowa 1927. (14) K. Raczynski, Cudowny obraz Matki Boskiej na Jasnej Górze w Czestochowie, Czestochowa 1948.

Kopien:

15 Wiener-Neustadt, Paulinerkloster, verschollen.

1641 sogenannte Mariahilfkapelle erbaut und mit Kopie des Gnadenbildes von Czestochau versehen.

Lit.: (1) J. Mayer, Geschichte von Wiener-Neustadt, Wiener Neustadt 1927, III, 401. (2) Gugitz, Andachtsbild, 133. (3) Gugitz, Gnadenstätten, II, 217.

16 Wien XVII., Frauen- oder Annakapelle bei der Pfarrkirche zum Hl. Bartholomäus, verschollen.

Schon vor 1717 hat auf dem Friedhof in Hernals eine Kapelle „Unsere Liebe Frau von Czestochau“ bestanden (1), die — weil sie dem Verfall nahe war — 1717/18 neu errichtet wurde. 1718 wurde die Kopie des Gnadenbildes von Czestochau in die neu errichtete Kapelle übertragen, die 1785 abgerissen wurde. Das Gnadenbild kam dann in die Pfarrkirche zum Hl. Bartholomäus. Es soll vor der Errichtung der Kapelle im Zusammenhang mit dem Armen-Seelen- und Annenkult auf dem Friedhof verehrt worden sein (2).

Lit.: (1) EBOA 167/Fasc. 13. (2) M. Fuhrmann, Historische Beschreibung und kurz gefaßte Nachricht von der römisch. kaiserl. u. königl. Residenzstadt Wien und ihren Vorstädten, II/2, Wien 1767. 621 ff. (3) Gugitz, Andachtsbild 132. (4) Gugitz, Gnadenstätten, I, 92.

17 Tulln, Dominikanerinnenkirche, verschollen.

Nur durch Andachtsbild von M. Weinmann aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts annähernd zu datieren.

Lit.: (1) Gugitz, Andachtsbild, 123. (2) Gugitz, Gnadenstätten, II, 205.

18 Raisenmarkt, Pfarrkirche, Sakristei, Anfang des 18. Jahrhunderts.

Die Kopie unterscheidet sich von den übrigen dadurch, daß die Muttergottes und das Kind — abgesehen von den Gesichtern, die vom charakteristischen Strahlenkranz umgeben und gekrönt sind — durch einen gemalten devotionalen Schmuck verdeckt sind, der in ornamentaler Weise die Worte „Ave Maria“ zeigt. Die charakteristische Gesichtswunde der Muttergottes, die Schleier- und Kronenformen sowie die Staffierung des Mantels der Muttergottes mit Sternen erlaubt jedoch die typologische Zuschreibung.

Lit.: OKT XVIII, 218.

19 Pottenstein, Dekanatskirche Maria im Elend, Sebastiansaltar, nach 1750 (datiert nach dem Rahmen).

20 Hafnerberg, Pfarr- und Wallfahrtskirche Unsere Liebe Frau, Armeseelen-Kapelle, nach 1750 (datiert nach dem Rahmen).

Anhang: Wien XIX., St. Joseph auf dem Kahlenberg.

Die Kopie des Czenstochauer Gnadenbildes auf dem Kahlenberg ist erst durch kleine Andachtsbilder des 19. Jahrhundert belegt. Der bei Gugitz (2) angeführte Stich aus der Sammlung des Benediktinerinnenstiftes Nonnberg in Salzburg aus dem 18. Jahrhundert bezieht sich nicht auf das Gnadenbild von St. Joseph auf dem Kahlenberg, sondern — wie die Unterschrift zeigt — auf die Krönung eines unbekanntes Czenstochauer Gnadenbildes in einem Augustinerkloster.

Lit.: (1) Gugitz, Andachtsbild, 133. (2) Gugitz, Gnadenstätten, II, 92.

*

Kopien des Gnadenbildes von Alt-Brünn

Das Gnadenbild von Alt-Brünn (Abb. 4)

Alt-Brünn, Königsklosterkirche, Hochaltar.

Tempera auf Linden- oder Pappelholz, 86 × 50 cm, devotionaler Schmuck und Kronen bei der Restaurierung entfernt.

Dalmatinisch(?), 13. Jahrhundert.

Ikongraphie und Typus: Das Gnadenbild von Alt-Brünn, eine halbfigurige Hodegetria (1) mit dem Kind auf dem linken Arm, ist in der Barockzeit derart kopiert worden, daß die dunkle Gesichtsfarbe, das Buch in der Linken des Kindes und die rautenförmige Schließe am Hals der Muttergottes als besondere Kennzeichen angesprochen werden können. Nach einer jüngst stattgefundenen Restaurierung hat sich ergeben, daß der Jesusknabe ursprünglich eine Rolle in der linken Hand hielt und sich die Schließe aus Metall wahrscheinlich über einer darunter gemalten befindet (vgl. Abb. 4). Die charakteristischen Merkmale der Kopien des Alt-Brünner Gnadenbildes gehen also z. T. auf spätere Übermalungen des Originals zurück (vgl. die Abb. des Gnadenbildes im übermalten Zustand bei A. Prokop, Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung, I, Wien 1904, 197).

Lit.: (1) Vgl. oben bei Maria Candia, Ikongraphie Nr. 1—7 (S. 82 f.).

Geschichte und Verehrung: Nach der Legende soll das Gnadenbild, das als Lukasbild galt, von der Kaiserin Helena aufgefunden, nach Byzanz gebracht und von Konstantin zusammen mit den Reliquien der Hl. Drei Könige dem Bischof Eustorgius von Mailand geschenkt worden sein. Es kam schließlich in den Schatz von San Eustorgio in Mailand. Nach der Eroberung Mailands durch Friedrich Barba-

rossa 1162 wurden die Reliquien der Hl. Drei Könige nach Köln gebracht, das Gnadenbild hingegen soll vom Kaiser dem Přzemysliden Wratislaw II. geschenkt worden sein. Karl IV. soll es 1356 dem Přzemyslidschatz entnommen und seinem Bruder, dem Markgrafen Johann Heinrich von Mähren übergeben haben (1). Tatsächlich befand es sich von Anfang an in der von diesem gegründeten Klosterkirche der Augustiner-Eremiten St. Thomas in Brünn (Weihe 1356 in Gegenwart Karls IV.) in einer eigens dafür erbauten Marienkapelle (2). Die Verehrung des Bildes ist seit dem 14. Jahrhundert belegt und erreicht im 18. Jahrhundert mit der Errichtung des Silberaltars 1734 und seiner Krönung 1736 ihren Höhepunkt (1, 3, 4). Nach der Aufhebung des Thomasklosters (1783) kam das Gnadenbild in die Alt-Brünner Königsklosterkirche. Es wurde häufig kopiert, die bedeutendste Kopie befindet sich in der Jesuitenkirche in Olmütz (1), die Kopien reichen aber bis nach Slowenien (5).

Lit.: (1) A. Prokop, Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung, Wien 1904, I, 197, II, 427. (2) K. F. Kühn, Die Thomaskirche zu Brünn, Brünn-München-Wien 1943, 49. (3) Beissel, Wallfahrten, 121, 301, 318. (4) J. Liebig, Parthenia gloria augustissimae coelorum Reginae Thaumaturgae Brunensis ad S. Thomam a S. Luca ut pie creditur depictae, Ossaviae 1732. (5) Stelé, 13, Abb. 14, 15.

Kopien:

21 Jeutendorf, Pfarrkirche.

Angeblich aus dem Besitz Kardinal Khlesls über die Stifterfamilie von Sala seit 1701 in die Kirche gekommen.

Lit.: Schweickhardt, VoW, III, 31.

22 Wien XII., Meidlinger Pfarrkirche St. Johann Nepomuk, Hochaltar, seit 1732.

Lit.: Gugitz, Gnadenstätten, I, 83.

23 Alt-Pölla, Pfarrkirche.

Bis zur Schließung (1784) in der Friedhofskapelle zur Hl. Magdalena verehrt, dann in die Pfarrkirche übertragen.

Lit.: Gugitz, Gnadenstätten, II, 2.

24 Asparn a. d. Zaya, Pfarrkirche.

1765 durch den Grundherrn Graf Wenzel Breuner geschenkt.

Lit.: Maurer-Kolb, 240.

25 Korneuburg, Pfarrkirche zum Hl. Sakrament (ehem. Augustinerkirche, linker Seitenaltar).

Am 10. Juli 1773 als Weihespende anlässlich der Kirchweih hierher gebracht.

Lit.: (1) A. Starzer, Geschichte der landesfürstlichen Stadt Korneuburg, 1899.

(2) Gugitz, Gnadenstätten, I, 42. (An beiden Stellen irrtümlich als Kopie der Maria Pötsch bezeichnet.)

26 Tulbing, Pfarrkirche, am Triumphbogen, 18. Jahrhundert.

27 Allentsgshwendt, Filialkirche hl. Laurentius, „das schwarze Mariahilf-bild“, 18. Jahrhundert?

Früher im Dorf Engelschalks in der Mariabründlkapelle verehrt, seit 1855 in der Pfarrkirche von Allentsgshwendt.

Lit.: (1) St. Biedermann, Die Pfarre Lichtenau und Allentsgshwendt im Wandel der Zeiten, Niedergrünbach 1925, 61. (2) Gugitz, Gnadenstätten, II, 20.

28 Lichtenau, Pfarrkirche.

Im Inventar von 1821 ein „Brünner Marienbild am Johannesaltar“ erwähnt.

Lit.: St. Biedermann, Die Pfarre Lichtenau und Allentsgshwendt im Wandel der Zeiten, Niedergrünbach 1925, 37.

*

b) Westkirchlicher Herkunft

I. Kopien nach Übernahmen und Umprägungen byzantinischer Vorbilder im Dugento

Kopien des Gnadenbildes von S. Maria Maggiore (Maria Schnee) in Rom

Das Gnadenbild von S. Maria Maggiore in Rom (Abb. 5)

Rom, S. Maria Maggiore, Capella Borghese.

Tempera auf Zypressenholz, 117 × 79 cm, stark beschädigt und übermalt.

Römisch, 3. Viertel des 13. Jahrhunderts. (Wilpert, Monneret de Villard und Garrison setzen das Gnadenbild in das 13. Jahrhundert, entgegen Cellini, der es nach einer Restaurierung in das 5. Jahrhundert, also in dieselbe Zeit wie die Mosaiken der Kirche datierte, vgl. die unten zitierte Literatur 4—7.)

Ikongraphie und Typus: Das Gnadenbild ist eine Hodegetria (Kniestück) (1), die Mutter hält das Kind mit übereinandergelegten Händen auf der linken Seite. Dieses trägt in seiner Linken das Buch und segnet mit der Rechten. Außer dem Haltegestus ist die mappula fimbriata in der linken Hand Mariens wesentlich, die sich nach Wilpert (4) als frühestes Beispiel in den Triumphbogenmosaiken von S. Maria Maggiore findet. — Dieser Typus vertritt die ältere ikonographische Überlieferung des Urbildes der Hodegetria von Byzanz, das hier vor der Umwandlung in die halbfigurige Muttergottes mit Kind in Italien greifbar ist. Er findet sich auf Münzen, Siegeln und Gegenständen des kirchlichen Kunstgewerbes seit dem 6. Jahrhundert (2). Die charakteristische Handhaltung der Muttergottes ist in einem Beispiel des 6. Jahrhunderts (sinaitische Ikone im Museum von Kiew) vorgebildet (3). Im Presbyterium der Kirche S. Maria Antiqua befindet sich aus der Zeit Papst Johannes VII. (705—7) eine Hodegetriendarstellung, bei der der charakteristische Haltegestus der Muttergottes trotz seines fragmentarischen Zustandes gut zu erkennen ist (4). Daraus läßt sich die Möglichkeit des Vorhandenseins eines byzantinischen Vorbildes des jetzigen in S. Maria Maggiore befindlichen Gnadenbildes annehmen.

Lit.: (1) Vgl. oben bei Maria Candia, Ikongraphie Nr. 1—7 (S. 82 f.). (2) N. P. Kondakov, *Ikongrafia Bogomateri*, Petrograd, 1915, II, Abb. 71, 72, 73, 75. (3) M. Vloberg, *Les types iconographiques de la Mère de Dieu dans l'art byzantin* (= *Maria, Etudes sur la Sainte Vierge sous la direction d'Hubert du Manoir*, Paris 1952, II, 428, pl. III/3). (4) J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4.—13. Jahrhundert*, 1916, IV, Taf. 164/2 und Textband II/2, 680. (5) E. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Florenz 1949, 63, Nr. 116. (6) P. Cellini, *La Madonna di S. Luca in S. Maria Maggiore*, Roma 1943. (7) U. Monneret de Villard, *La Madonna di S. Maria Maggiore e l'illustrazione dei Miracoli di Maria in Abissinia* (*Annali Lateranensi* XI, 1947, 9 ff.).

Geschichte und Verehrung: Kultgeschichtlich ist die stadtrömische Verehrung des als Lukasbild geltenden Gnadenbildes bzw. seines Vorbildes schon im frühen Mittelalter anzunehmen. Es steht in unmittelbarer Verbindung mit der vom Papst Sixtus III. (432—440) umgebauten und Maria geweihten früheren Basilica Liberiana auf dem Esquilin (1, 2). Mit der Gründung dieser Basilika verband sich im Mittelalter eine auch nördlich der Alpen vorkommende Legende, nach der der Platz für die zu bauende Kirche im Traum durch den Ort eines nächtlichen Schneefalls gekennzeichnet worden wäre. Von dieser mittelalterlichen Legende rührt nun sowohl der zweite und nördlich der Alpen gebräuchlichere Titel des Gnadenbildes her, als auch das im 14. Jahrhundert für Rom verbindlich gewordene Kirchweihfest der Basilika, das durch Pius V. allgemein kirchliches Fest wurde und als „festum

Mariae ad nives“ bezeichnet wird. (Das Legendenmotiv verband sich aber nicht nur mit dem ikonographischen Typus des Gnadenbildes von S. Maria Maggiore, sondern es finden sich auch Gnadenstätten mit dem Namen Maria Schnee, bei denen Bilder anderer ikonographischer Typen verehrt werden.) Die Legende des römischen Gnadenbildes stellt die wunderbare Bewahrung des Gnadensbildes von der Pest nach einer Prozession mit dem Gnadenbild unter Gregor dem Großen besonders heraus (3), woraus sich auch sein Titel „Salus populi Romani“ und sein Pestpatronat erklärt. — Das Gnadenbild durfte im Mittelalter bis auf wenige eigens gestattete Ausnahmen nicht kopiert werden (5). Allerdings ist in China eine Kopie (um 1500) durch einen buddhistischen Maler aufgefunden worden, die wahrscheinlich im Zuge der Franziskanermission entstanden ist (8, 9). Die weitere Entwicklung der Verehrung ist durch den gegenreformatorischen Charakter und die Verbindung mit dem Orden der Jesuiten gekennzeichnet. Papst Pius V. (1566—72) erlaubte auf Fürbitte des hl. Karl Borromäus, der zu dieser Zeit Titular zu S. Maria Maggiore war, dem damaligen General der Jesuiten, dem hl. Franz Borgia, für das Profesthaus der Jesuiten in Rom die Anfertigung einer Kopie (1569), die auf dem Altar der Ordenskapelle des Profesthauses aufgestellt wurde. Von dieser Kopie wurden in den nächsten Jahren weitere Kopien angefertigt, die immer in Verbindung mit dem Jesuitenorden u. a. nach Ingolstadt in das dortige Kolleg (das spätere Gnadenbild „Mater ter admirabilis“) und nach Krakau in das Noviziat des Ordens, bzw. in den Besitz katholischer oder wieder katholisch gewordener europäischer Fürstenthöfe gelangten (2, 5). Kopien des Gnadenbildes wurden durch die Jesuitenmission auch in andere Erdteile gebracht, vor allem nach Abessinien (7). Unter welcher Vorstellung die Verehrung des Bildes in der Zeit der Gegenreformation in Rom vor sich ging, beleuchtet die Tatsache der Erbauung einer eigenen Kapelle, der Capella Paolina, durch Papst Paul V. (ab 1611, Übertragung des Bildes am 27. 1. 1613) (3) und das Programm der von Guido Reni, Baglioni, Cigoli und Cavalier d'Arpino gemalten Fresken. In ihnen wird an Hand von Beispielen aus der Kirchengeschichte bewiesen, wie Maria jene belohnt und verteidigt, die ihre Bilder verehren und diejenigen bestraft, die sie zerstören wollen. Der klare gegenreformatorische Charakter und die gegen den Protestantismus gerichtete Spitze wird besonders dort sichtbar, wo auf die Stellung der Bilderstürmer Leos des Isauriers und Konstantins Kopronymes in der calvinistischen und lutheranischen Literatur als erste Apostel der Wahrheit hingewiesen wird (6). — Durch die Verbindung mit dem Jesuitenorden hat das als „Salus populi Romani“ vorerst stadtrömische Verehrung genießende Gnadenbild, zu der Papst Paul V. durch das Programm der Fresken grundsätzlich und propagierend Stellung genommen hat, abendländische und durch die Jesuitenmission auch außereuropäische Verbreitung gewonnen, wie vor allem die weitere Entwicklung der Verehrung zeigt.

Lit.: (1) A. Schuchert, S. Maria Maggiore zu Rom, I, Roma 1939. (2) F. v. Werden, Das Gnadenbild der Mater ter admirabilis (Die christliche Kunst 1935/36, 68). (3) P. de Angelis, Basilicae S. Mariae Maioris de Urbe descriptio et delineatio, Romae 1621. (4) P. Cellini, La Madonna di S. Luca in S. Maria Maggiore, Roma 1943. (5) Beissel, Wallfahrten, 122. (6) E. Mâle, L'art religieux après le concile de Trente, Paris 1932, 25. (7) U. Monneret de Villard, La Madonna di S. Maria Maggiore e l'illustrazione dei miracoli di Maria in Abissinia (Annali Lateranensi XI, 1947, 9 ff.). (8) S. Schueller, Die „chinesische Madonna“, der bedeutendste Fund der ersten Missionsperiode in China (Die katholischen Missionen, 64, Düsseldorf 1936, 177 ff.). (9) J. E. McCall, Early Jesuit Art in the Far East (Artibus Asiae XI, 1948, 45 ff., Abb. 22, 25).

Kopien:

29 Wien I., Augustinerkirche, 2. linker Seitenaltar.

Das Bild befand sich zuerst im Klarissenkloster (Königinkloster) am Josephsplatz, wohin es als Nachbildung der im Profesthaus der Jesuiten in Rom befindlichen Kopie des Gnadenbildes durch Königin Elisabeth von Frankreich (Tochter Maximilians II.) geschenkt wurde, die es vom Hl. Franz Borgia erhalten hatte. Elisabeth kam 1578 nach dem Tode Karls IX. mit dem Bild nach Wien zurück, das eine starke dynastisch-familiäre Verehrung genoß, so daß es als Palladium des Hauses Österreich bezeichnet wurde (1, 2, 3). Bei ihrem Tode 1592 kam es in das von ihr gestiftete Königinkloster, 1702 wurde es dort öffentlich zur Verehrung ausgestellt. Die allgemein politische und das Haus Österreich betreffende Verehrung war noch im 18. Jahrhundert wirksam. So wurde der Sieg Prinz Eugens bei Peterwardein am 5. August 1716 durch Papst Clemens IX. der Hilfe Mariens unter dem Titel Maria Schnee (Fest am 5. August) zugeschrieben. Nach der Aufhebung des Königinklosters 1782 kam das Bild in die Augustinerkirche, zuerst auf den Hochaltar, seit 1875 auf einen Seitenaltar.

30 Eine wahrscheinlich nicht ganz gelungene Kopie des Gnadenbildes, die sogenannte Knödelmuttergottes, wurde ebenfalls in der Kirche des Königinklosters verehrt (6).

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 43. (2) Beissel, Wallfahrten, 122. (3) A. Missong, Heiliges Wien, Wien 1933, 45. (4) Gugitz, Andachtsbild, 127. (5) Gugitz, Legenden, 92. (6) Gugitz, Gnadenstätten, I, 3, 19. (7) Das Wienerische Andachtsbüchl..., Wien 1707, 65 (zur Feier des Festes Maria Schnee unter Teilnahme der Majestäten im Königinkloster).

31 Wien I., St. Anna (ehemalige Noviziatskirche der Jesuiten).

Seit 1629 in der linken Nische der Seitenkapelle. Reich mit Devotionalien geschmückt.

Lit.: (1) Missong, 99. (2) Gugitz, Andachtsbild, 125. (3) Gugitz, Gnadenstätten, I, 1.

32 Wien I., Jesuitenkirche am Hof „Zu den Neun Engelschören“.

Kapelle zu Ehren Maria Schnee im Alten Profesthaus der Jesuiten am Hof 1635 durch P. Wilhelm de Lamormaini S. J. errichtet, der schon 1625 eine italienische Kongregation gegründet hatte. Diese trägt seit 1755 den Titel „Madonna della Neve“. Das am Ende des 18. Jahrhunderts durch zwei kleine Andachtsbilder bezeugte Gnadenbild vielleicht mit dem heute in der vierten Kapelle rechts der Kirche verehrten identisch.

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 29. (2) Gugitz, Andachtsbild, 127. (3) Gugitz, Gnadenstätten, I, 27.

33 Drosendorf, Marktkirche Hl. Martin.

1693 wurde im Walde bei Drosendorf bei einer unter der Betreuung eines Einsiedlers stehenden, als heilsam bekannten Quelle eine Wallfahrtskirche erbaut, die 1700 vollendet wurde. Die erste Kirchfahrt fand am 7. 8. 1712 statt. Die Kirche wurde 1750 vergrößert, 1782 abgerissen. Das Gnadenbild befindet sich seit 1786 in der Martinskirche in Drosendorf. Die Wallfahrt wurde besonders durch Abt Paul III. von Geras (1746—80) gefördert.

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 392. (2) M. Riesenhuber, Die kirchlichen Kunstdenkmäler des Bistums St. Pölten 1923, 48. (3) Die Wallfahrt zum Maria-Schnee-Bründl, o. O., o. J., 5 ff. (4) Gugitz, Gnadenstätten, II, 15.

- 34 Wien I., Kroatisches Kollegium (Jesuitenkolleg), verschollen.
Verehrung nur durch einen Typus des kleinen Andachtsbildes aus dem 18. Jahrhundert (signiert I. Mansfeld) belegt.
Lit.: (1) Gugitz, Andachtsbild, 128. (2) Gugitz, Gnadenstätten, I, 22.
- 35 Wien I., Dorotheerkloster, verschollen.
Nur durch ein unbezeichnetes kleines Andachtsbild aus dem 18. Jahrhundert belegt.
Lit.: (1) Gugitz, Andachtsbild, 126. (2) Gugitz, Gnadenstätten, I, 6.
- 36 Wien I., Ursulinenkirche, Bethor, 18. Jahrhundert, mit Motivgabe.
- 37 Kirchberg am Wechsel, Pfarrkirche Hl. Jakob d. Ä. (früher Chor-frauenstiftskirche), Frauenaltar, um 1760, „Maria Trost“.
Lit.: Gugitz, Gnadenstätten, 51.
- 38 Wien I., Minoritenkirche.
1784 wurde für die italienische Nationalkirche eine neue Kopie des Gnadenbildes von S. Maria Maggiore durch Christoph Unterberger angefertigt und 1786 der öffentlichen Verehrung übergeben.
Lit.: (1) Wiener Zeitung vom 19. 4. 1786 (Bericht über die Eröffnungsfeierlichkeiten). (2) Don G. Salvadori, Die Minoritenkirche und ihre älteste Umgebung, Wien 1894, 290ff. (3) Gugitz, Gnadenstätten, I, 31.
- 39 Ebenthal, Pfarrkirche Hl. Koloman, Seitenaltar, Anfang des 19. Jahrhunderts.
Lit.: (1) Schweickhardt, VuM, I, 178. (2) Maurer-Kolb, 211.

Anhang: Die Verehrung des Ingolstädter Gnadenbildes dieses Typus unter dem in Ingolstadt entstandenen Titel der dreimal wunderbaren Muttergottes ist in Wien und Niederösterreich erst seit dem 19. Jahrhundert festzustellen.

- Lit.: (1) F. v. Werden, Mater ter admirabilis, (Die christliche Kunst 35/36, 72. (2) Maurer-Kolb, 69 ff. (3) T. Gebhard, Die marian. Gnadenbilder in Bayern (= Kultur und Volk, Festschrift G. Gugitz, Veröffentl. d. Österr. Museums f. Volkskunde V, Wien 1954, 104 ff.).

*

Kopien des Gnadenbildes von S. Maria del Popolo in Rom

Das Gnadenbild von S. Maria del Popolo:

Rom, S. Maria del Popolo, Hochaltar.

Tempera auf Holz, 112 × 95 cm, stark beschädigt und übermalt.

Römisch, 4. Viertel des 13. Jahrhunderts (Toesca und Garrison weisen das Gnadenbild dem Meister des aus der Torriti-Nachfolge stammenden Freskos der Muttergottes im linken Schiff der Oberkirche von S. Sabba sul Aventino, ebenfalls vom Ende des 13. Jahrhunderts, zu).

(Abb. u. a. bei Wilpert, vgl. Lit. (2).

Ikongraphie und Typus: Das Gnadenbild in S. Maria del Popolo ist eine Hodegetria-Psychostria und gilt als Lukasbild. Es handelt sich um eine Modifikation der halbfigurigen Hodegetria, die durch die starke Neigung des Kopfes der Muttergottes und die Profilstellung des Kopfes des Jesusknaben (der hier aber noch nicht in die Richtung der segnenden Hand blickt) gekennzeichnet ist und in einem Zeugnis der Clemenskirche in Ochrida Psychostria genannt wird (1). Die auf dem Gnadenbild von S. Maria del Popolo mehr auf den Andächtigen bezogene Blickrichtung des segnenden Jesusknaben stellt ebenso wie der völlig unbyzantinische Haltegestus eine Vermenschlichung wahrscheinlich abend-

ländischer Herkunft dar: die linke Hand des Kindes hält nicht — wie sonst üblich — Rolle oder Buch, sondern umfaßt die stützende Hand der Mutter. Dieser Gestus ist im Umkreis franziskanischer Frömmigkeit entstanden, er findet sich schon auf dem Fresko der Muttergottes mit Engeln und dem Hl. Franz in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi von Cimabue. Dieser spezifische Gestus und weitere untergeordnete ikonographische Details der Kostümierung (wie die Umwandlung der Untertunica zum Hemd, die Gürtung, die Ringe an den Händen der Muttergottes [2]) bestätigen die stilistische Datierung des Gnadenbildes in das letzte Viertel des 13. Jahrhunderts (2—4).

Lit.: (1) A. Matějček-J. Myslivec, *Česke madony gotické byzantských typu* (Památky archeologické 1934—35, Prag 1937, 8, Abb. 8). (2) J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert*, Freiburg 1916, II, 1139 ff., IV Abb. 299/2. (3) P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I, II Medioevo, Torino 1927, 1034, Anm. 38. (4) E. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Florenz 1949, 63, Nr. 117, m. Abb.

Geschichte und Verehrung: Die Legende berichtet von dieser Tafel, d. h. wohl von ihrem byzantinischen Vorbild, daß sie bis 1231 in der alten päpstlichen Hauskapelle Sancta Sanctorum verehrt und durch Gregor IX. in prunkvoller Prozession in die Kirche S. Maria del Popolo gebracht worden sei. Die zu dieser Zeit grassierende Pest sei dadurch zurückgegangen und der Papst hätte — ohne die Empörung des römischen Volkes herauszufordern — das Gnadenbild nicht wieder zurücknehmen können (1, 2, 3). Dieser Legende entspricht das Pestpatronat des Bildes und seine hohe Wertschätzung, die es bis Gregor XIV. innehatte und die nur dem Papst gestattete, vor ihm auf dem Hochaltar der Kirche Messe zu lesen (4). Wie die meisten Gnadenbilder wurde es im Laufe der Jahrhunderte seiner Verehrung auch zur Hilfe in weiteren Anliegen angerufen. 1464 veranstaltete Paul II. eine feierliche Prozession zum Gnadenbild von S. Maria del Popolo, um seine Fürbitte für das von ihm beabsichtigte Bündnis der christlichen Fürsten gegen die Türken zu erflehen (4). Die weitere Verehrung im 16. und 17. Jahrhundert ist durch Stiftungen Julius II. und den Neubau des Hochaltars unter Urban VIII. erwiesen. Ergänzt wird dies durch die Verbreitung, die die Kopien des Bildes in Italien gefunden haben (5). Jenseits der Alpen scheint die Verehrung des Gnadenbildes von S. Maria del Popolo mit dem Patronat gegen Pest- und Türkengefahr dadurch gefördert worden zu sein, daß die Porta del Popolo, die der Kirche unmittelbar benachbart ist, das Einzugsstor der Deutschen in die Ewige Stadt bis zu Goethes Zeiten war und das erstmals 1443 erwähnte Augustinerkloster dortselbst Herberge der deutschen Mönche gewesen sein dürfte. Auf jeden Fall sind Kopien nördlich der Alpen seit dem späten Mittelalter bekannt (vgl. das Gnadenbild des Zisterzienserinnenklosters Teistungenburg bei Duderstadt, das durch die Kopie von Hans Raphon vom Anfang des 16. Jahrhunderts überliefert ist, die 1469 datierte Kopie in der Pfarrkirche von Maria Wörth oder eine aus St. Veit an der Glan stammende Kopie um 1500, jetzt Klagenfurt, Diözesanmuseum [6], sowie die Kopie der Waldauf-Kapelle, Hall i. T., Pfarrkirche [um 1500]).

Lit.: (1) G. Gumpfenberg, *Atlas Marianus*, München 1657, II, 5. (2) Ch. Huelsen, *Le Chiese di Roma nel medio evo*, Florenz 1927, 150, 358. (3) E. Lavagnino, *S. Maria del Popolo*, Roma o. J., 41. (4) E. Plattner-K. Bunsen-E. Gerhardt-W. Röstel-L. Ulrich, *Beschreibung der Stadt Rom*, III, Stuttgart-Tübingen 1842, 213. (5) C. Ricci, *La Madonna del Popolo di Montefalco* (Bollettino d'Arte IV, 1924, 97 ff.). (6) H. Aurenhammer, *Marienkone und Marienandachtsbild* (Jahrbuch der Österr. Byzantinischen Gesellschaft IV, 1955).

Kopien:

40 Langegg, Pfarr- u. Wallfahrtskirche (Servitenkirche) Mariä Geburt, Hochaltar (Abb. 6). Devotionskronen und Sterne aus Metall.

Typologisch genaue Kopie in der Nachfolge der Donauschule, wohl nach der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden. Das Antlitz der Muttergottes läßt sich mit dem Gesichtstypus der Muttergottes aus dem Dreikönigsbild Altdorfers in Frankfurt a. M., Staedel-Institut (O. Benesch, Albrecht Altdorfer, 1939, Abb. 88), oder mit dem der Frau des Pilatus aus dem Pulkauer Altar (um 1520; K. Oettinger, Altdeutsche Maler der Ostmark, Wien 1942, Abb. 85) vergleichen. Gegenüber den malerischen Qualitäten der Donauschule zeigt sich jedoch eine gewisse Verhärtung, die — wenn sie nicht durch eine bei den jetzigen Anbringungsverhältnissen nicht zu untersuchende Übermalung verursacht ist — auf den Einfluß des strengeren Vorbildes (wie etwa bei Altdorfers Budapester Muttergottes) zurückzuführen sein wird, oder aber auf eine dem allgemeinen Zeitstil um die Mitte des 16. Jahrhunderts entsprechende Verhärtung der malerischen Qualitäten der Donauschule überhaupt. Das in den Einzelformen der Donauschule wohl entsprechende Antlitz des Knaben ist in seiner im ganzen abweichenden Form wohl auf die Umprägung des byzantinischen Christus Immanuel des Vorbildes zurückzuführen, die nicht in dem Maße wie bei der Muttergottes durchgeführt wurde und bei der gewisse Elemente des Originals (die Stirnpartie) beibehalten wurden.

Nach der Legende wurde das Bild vor 1600 durch den Tiroler Matthäus Haring (Hering), einen erzbischöflich-salzburgischen Inspektor der Herrschaften Arnsdorf, Wölbling und Traismauer, verehrt, der 1600 auf Grund einer Gebetserhörung eine Kapelle dafür erbauen ließ, die bald erweitert wurde und 1614 schon mit drei Altären versehen war. Die bald anwachsende Wallfahrt wurde ab 1644 von den Serviten betreut und besonders unter dem Titel des Schutzes gegen die Pest und allgemein gegen Krankheiten gepflegt. 1765—73 wurde die heutige Kirche und das Kloster erbaut und das Gnadenbild 1773 dorthin übertragen. Die alte Kapelle ist heute Ursprungskapelle.

Lit.: (1) M. Romer, Servitus Mariana ..., Wien 1667, 392 ff. (2) Maurer-Kolb, 306 ff. (3) ÖKT I, 142. (4) Gugitz, Andachtsbild, 110. (5) Gugitz, Gnadenstätten, II, 77 f. (6) Beissel, Wallfahrten, 121.

41 Langegg, Servitenkloster, Schatzkammer, um 1780.

Lit.: ÖKT I, 143.

Kopien der „Madonna di San Guglielmo“ in der Benediktinerabtei Montevergine bei Neapel

Die Madonna di San Guglielmo (Abb. 8).

Montevergine, Benediktinerkloster, Coretto di Notte.

Tempera auf Holz, 231 × 99 cm, stark beschädigt, Goldgrund erneuert, Antlitz der Madonna etwas übermalt.

Süditalienisch, 1270—80.

Ikongraphie und Typus: Das Gnadenbild ist ikonographisch eine Galaktotrophusa (3, 4, 5, 8) in einer bemerkenswert altertümlichen Form der Darstellung. Es hat in Italien nur eine entsprechende Parallele in der von Garrison (6) gleichzeitig angesetzten Pala des Diözesanmuseums in Aquila (Garrison Nr. 212) (7). In beiden Fällen ist die Muttergottes streng frontal sitzend gegeben, das Kind wird von ihrer linken bzw. rechten Hand gehalten, wobei es fast aufrecht — von der anderen Hand der Mutter unterstützt — sich der entblößten Brust nähert. Lasareff (3) leitet diesen Typus (außer dem ohne Nachfolge bleibenden spät-

antiken Beispiel der römischen Priscilla-Katakombe) aus den Zeugnissen der koptischen Kunst ab und stellt eine Wandlung in der halb geneigten Haltung des Kindes in den Fresken von Bâwit zu der aufrechten in denen von Sakkara und in den koptischen Miniaturen des 9. und 10. Jahrhunderts und damit die Kristallisation des Ikonentypus fest. Diesem zweiten Typus, der sich seit Anfang des 12. Jahrhunderts über die Einfallstore byzantinischer Kunst weiter verbreitet, gehört auch das Gnadenbild vom Montevergine an. — Das ursprünglich unten sichtbare Bildnis des Stifters, der die Muttergottes knieend verehrt, angeblich ein Bildnis des hl. Wilhelm, ist heute fast völlig zerstört.

Lit.: (1) Beissel, Wallfahrten, 409. (2) B. Capelli, Iconografia bizantina della Madonna in Calabria (Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata VI, 1952, 196). (3) V. Lasareff, Studies in the Iconography of the Virgin (The Art Bulletin 1938, 27 ff.). (4) L. Mirkovich, Die nährende Muttergottes (Atti del 5º Congresso internazionale di studi bizantini, 1940, II, 297 ff.). (5) T. Blasco, La virgen de la leche en el arte (Museum, 1913). (6) E. Garrison, Italian Romanesque Panel Painting, Florenz 1949, 92, Nr. 227. (7) Avventure di una Madonna abruzzese del '200..., (Bollettino d'Arte 39, 1954, 284 m. Abb.). (8) K. Wessel, Eine Grabstele aus Medinet-el-Fajum; zum Problem der Maria lactans (Wiss. Ztschr. d. Humboldt-Univ. zu Berlin, gesellschafts- u. sprachwiss. Reihe Nr. 3, Jg. IV, 1954/55, 149 ff.).

Geschichte und Verehrung: Nach der Legende soll das Gnadenbild im 12. Jahrhundert auf Auftrag des Gründers des Klosters und Erneuerers der Kirche, des hl. Wilhelm, in Lebensgröße gemalt worden sein. Er selbst ließ sich zu Füßen des Bildes, die Muttergottes knieend anbetend, darstellen. Die Kirche wurde bald für den Zustrom der Wallfahrer zu klein, man baute eine neue, die auch ein neues Marienbild erhielt, dessen Verehrung aber dann die der „Madonna di San Guglielmo“ verdrängte. Die letztere wurde in die Kapelle Mariä Geburt übertragen, wo sie unter der Feuchtigkeit litt. Von da kam sie in eine andere Kapelle, im 17. Jahrhundert war sie bereits in sehr schlechtem Zustand, vor allem das Bildnis des hl. Wilhelm war fast völlig zerstört. 1635 wurde das Bild in das Kloster übertragen (1).

Lit.: (1) G. Gumppenberg-G. Maggia-A. Zanella, Atlante Mariano, Verona 1845, Europa tom. VIII, Italia part. I, 188 ff. (2) Beissel, Wallfahrten, 409.

Kopien:

42 Wien I, Kapuzinerkirche, Kaiserkapelle, Altar, „Maria Trösterin der Be-trübten“ (Abb. 7).

Kopie vom Anfang des 18. Jahrhunderts eines Wallfahrtserinnerungsbildes, einer „Copia auf Papier gemalt“ der „Madonna di San Guglielmo“. Trotzdem in einer wenig späteren Literaturstelle (1) das Gnadenbild von Vallabona in der Diözese Sabina als unmittelbares Vorbild des Wiener Gnadenbildes angeführt wird, muß hier auf die „Madonna di San Guglielmo“ zurückgegriffen werden, da sie offenbar auch den Urtypus für das Bild von Vallabona darstellt, falls dieses überhaupt existiert (in der einschlägigen Literatur konnte es nicht nachgewiesen werden). Seine Existenz würde allerdings manche Modifizierung des Wiener Bildes gegenüber dem Urtypus erklären. Die Gleichheit zwischen dem Wiener Bild und der „Madonna di San Guglielmo“ besteht vor allem im allgemeinen Habitus der Muttergottes, der in seiner strengen Form sowohl in der Entstehungszeit des Wiener Gnadenbildes, als auch früher bei der Madonna lactans unüblich ist. Sie erstreckt sich sogar auf die offenbar vom Kopisten mißverstandene Form der Krone der Muttergottes. Abweichend vom Gnadenbild des Montevergine ist der Grad der

Vermenschlichung, der sich im Verhalten des Kindes zeigt. Es liegt nicht nur halb, sondern umklammert sogar die mütterliche Brust — Züge, die nach Lasareff der Kunst des Trecento und der folgenden Zeit zu eigen sind. Da sich aber ein Muttergottesbild dieser Art, das den Typus der „Madonna di San Guglielmo“ abwandelt, nicht feststellen läßt, muß angenommen werden, daß entweder der Kopist diese Änderung vorgenommen hat, oder das bis jetzt nicht nachzuweisende Gnadenbild von Vallabona als das notwendige Mittelglied die Reihe Montevergine—Wien, Kapuzinerkirche vervollständigt.

Nach dem „Gründlichen und wahrhaften Bericht“ (1) fand der Kapuzinerpater Joseph Antonius von Trivigliano auf einer Missionsreise in der Gegend von Bari eine Kopie auf Papier, ein Wallfahrtserinnerungsbild des Gnadenbildes von Vallabona in der Diözese Sabina und verehrte sie selbst sehr. Als apostolischer Missionär brachte er 1727 das gefundene Bild mitsamt einer inzwischen angefertigten Kopie nach Wien. Das erstere schenkte er Karl VI., der es selbst verehrte und an Maria Theresia weitergab, die es in ihrem Schlafzimmer zur Verehrung anbringen ließ. Dieses Bild ist heute verschollen. Die Kopie kam als Eigentum der Kaiserin Elisabeth Christine zuerst vorübergehend und dann ständig zu den Kapuzinern, die sie noch im selben Jahr 1727 zur Verehrung in der Kaiserkapelle aufstellten.

Lit.: (1) „Gründlicher und wahrhafter Bericht von dem wunderbaren Ursprung des marianischen Gnadenbildes unter dem Titul: Trösterin der Betrübten in der Kirche der P. P. Kapuziner ... Wien 1777. (2) P. E. Cusin, Die Kaisergruft bei den P. P. Kapuzinern, Wien 1949. (3) Maurer-Kolb, 50. (4) Gugitz, Andachtsbild, 127. (5) Gugitz, Gnadenstätten, I, 17 ff.

Kopien der „Maria Trösterin der Betrübten“:

43 Wien II., Pfarrkirche St. Leopold, Hochaltar, 18. Jahrhundert.
1727 durch den Maler Wolfgang Hauer auf Bitten der Bürger von St. Leopold mit Erlaubnis des Kaisers angefertigt.

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 57. (2) Gugitz, Andachtsbild, 129. (3) Gugitz, Gnadenstätten, I, 53.

44 Gaubitsch, Pfarrkirche Hl. Stephan, 18. Jahrhundert, verschollen.
Andachtsbilder des 18. Jahrhunderts und eine 1770 gegossene Glocke mit Darstellung des Hl. Franz Xaver und der Muttergottes und der Inschrift „Maria Trösterin der Betrübten“ weisen auf das Gnadenbild hin.

Lit. (1) Gugitz, Andachtsbild, 98. (2) Gugitz, Gnadenstätten, II, 30.

45 Heiligenkreuz, Konventkapelle, 18. Jahrhundert.
Ohne weitere Belege einer allgemeinen Verehrung.

46 Ebenfurth, Schloßkapelle, Hochaltar, 18. Jahrhundert.
Ohne weitere Belege einer allgemeinen Verehrung.

*

Kopien des Gnadenbildes „S. Maria della Bruna“ in S. Maria del Carmine in Neapel

Das Gnadenbild S. Maria della Bruna (Abb. 10).

Neapel, S. Maria del Carmine, Apsis.

Tempera auf Holz, 110 × 80 cm.

Byzantinisch?, um 1300.

Ikonographie und Typus: Das Gnadenbild, das als Lukasbild galt, gehört ikonographisch einer Variante des Typus der Pelagonitissa (1—3) und damit der Gruppe der zärtlichen Muttergottesdarstellungen an, die eine Weiterbildung der Hodegetria (4) darstellen. Die Pelagonitissa, eine Weiterentwicklung der Eleousa.

(1, 3, 5, 6, 7), der „Muttergottes der Zärtlichkeit“, ist in einer Miniatur des Cod. 297 der Belgrader Nationalbibliothek aus dem 13. Jahrhundert zuerst faßbar und sowohl in der westkirchlichen wie auch in der ostkirchlichen Kunst (in Rußland unter der Bezeichnung „vzygranje“ = Muttergottes der Rührung [1]) verbreitet. Sie steigert den liebkosenden Gestus der Eleousa, die das Kind mit beiden Händen an sich drückt, insofern, als das Kind neben der geänderten Körperhaltung die Beine frei bewegt und mit einer Hand das Kinn der Mutter liebkost. Diese neue Ausprägung hat seit dem späten Dugento in Italien Eingang gefunden. In einer Variante dieses Typus wiederum ist die Verbindung zur Eleousa in der Körperhaltung des Jesusknaben noch durchaus gegeben, der sitzend dargestellt ist. Diese zwischen Eleousa und Vzygranje stehende Darstellung ist in Italien seit etwa 1300 nachweisbar (8, 9, 10) und wurde ebenso wie die beiden „reinen“ Typen tradiert. Ihr gehört auch das Gnadenbild „S. Maria della Bruna“ an, gleichgültig ob es im byzantinischen Bereich selbst oder in Süditalien entstanden ist.

Lit.: (1) V. Lasareff, *Studies in the Iconography of the Virgin* (The Art Bulletin 1938, 43). (2) A. Matějček-J. Myslivec, *Česke madony gotické byzantských typu* (Památky archeologické 1934—35, Prag 1937, 139). (3) B. Fraendorfer, *Die religiöse Kunst im italienischen Dugento und die Frage der „franziskanischen Ikonographie“ mit besonderer Berücksichtigung der Tafelmalerei, ungedruckte Dissertation Wien 1954, 310 ff.* (4) Vgl. bei Maria Candia, *Ikonographie*, Nr. 1—7 (S. 82 f.). (5) M. Vloberg, *Les types iconographiques de la Mère de Dieu dans l'art byzantin* (= Maria, Etudes sur la sainte Vierge sous la direction d'Hubert du Manoir, S. J., II, Paris 1952, 431 ff.). (6) E. Sandberg-Valalà, *L'iconografia della Madonna col bambino nella pittura italiana del Dugento*, Siena 1934. (7) J. Grabar, *Sur les origines et l'évolution du type iconographique de la Vierge Eleousa* (Mélanges Charles Diehl, Paris 1930, II, 29 ff.). (8) R. Offner, *A Corpus of Florentine Painting*, New York 1947, Sec. III, vol. V, 56, Anm. 2. (9) E. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Florenz 1949, Nr. 120, 311, 70, 71, 72. (10) D. C. Shorr, *The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIVth century*, New York 1954, 52 ff.

Geschichte und Verehrung: Nach der Legende wurde das Gnadenbild, das als Lukasbild galt, im 13. Jahrhundert von Karmelitermönchen vom Monte Carmel in Palästina für das neu gegründete Kloster in Neapel (1, 2) mitgebracht. Im Heiligen Jahr 1500 wurde das Bild in einer Prozession der Neapolitaner nach Rom mitgeführt, wobei es auf dem Weg und in Rom wundertätig wurde und in der Folge in Neapel große Verehrung genoß (3, 4, 5).

Lit.: (1) G. Filangieri, *Chiesa e Convento del Carmine Maggiore in Napoli*, 1885, 103 ff. (2) P. T. Quagliarella, *Il Carmine Maggiore di Napoli*, Taranto 1932, 49 ff. (3) G. Gumppenberg-G. Maggia-A. Zanella, *Atlante Mariano*, Verona 1845, Europa tom. VIII, 31 ff. (4) Beissel, *Wallfahrten*, 409. (5) Gonon, *Cronicon Sanctissimae Deiparae Virginis Mariae*, Lyon 1637.

Kopien:

47 Wien VI., ehem. Klosterkirche der beschuhten Karmeliter St. Joseph auf der Laimgrube, „Maria vom Berge Karmel“.

Nördlicher Teil des Umganges um den Hochaltar, 17. Jahrhundert. (Am Hochaltar selbst Kopie von 1866 des im Umgang befindlichen Gnadenbildes.)

Typologisch genaue Kopie des Gnadenbildes „S. Maria della Bruna“ (auch in der dunklen Färbung der Gesichter). Die Dekoration des Kleides der Muttergottes (rautenförmige Verzierung mit Goldbändern) und den von zwölf Feuerzungen umgebenen Stern auf ihrem Mantel hat der Kopist etwas vergrößert. Die Wiener

Kopie weicht vom Vorbild nur durch das über die rechte Hand der Muttergottes liegende Skapulier mit der Darstellung der Muttergottes vom Berge Karmel ab, das den funktionellen Charakter des Bildes bezeichnet: Maria ist als Spenderin des Skapuliers dargestellt, wie sie unabhängig von einer bestimmten, gegenständlich gebundenen Form jeweils durch Hinzufügung des Skapuliers Gegenstand der Verehrung der Karmeliter ist (1, 2). Die Kopierung des neapolitanischen Gnadenbildes, das als marianisches Ordensheiligtum der Karmeliter angesprochen werden kann, erfolgte sicherlich auf ordensgeschichtlich zu erklärenden Beziehungen zwischen dem Mutterkloster am Berg Karmel und dem Wiener Kloster oder aber zwischen dem neapolitanischen und dem Wiener Karmeliterkloster.

Lit.: (1) Lo Scapolare, 6 illustrierte Hefte (Festschrift zur 700-Jahr-Feier des Karmeliterordens, Rom 1950—54). (2) G. M. Roschini, L'ordre des Servites de Marie (= Maria, Etudes sur la Sainte Vierge sous la direction d'Hubert du Manoir, II, Paris 1952, 883 ff.). (3) Gugitz, Andachtsbild, 130. (4) Gugitz, Gnadenstätten, I, 63.

Anhang: Weitere Kopien in Wien und Niederösterreich sind nicht bekannt, nur in Hilariberg (Unterinntal) in Tirol ist die Verehrung eines Bildes des gleichen Typus durch ein kleines Andachtsbild belegt (vgl. Gugitz, Andachtsbild, 101).

*

Kopien des Gnadenbildes von S. Pantaleo in Rom

Das Gnadenbild von S. Pantaleo (Abb. 12).

Rom, S. Pantaleo, Hochaltar.

Öl auf Leinwand, ca. 120 × 100 cm.

Mittelitalienisch, 17. Jahrhundert.

Ikonographie und Typus: Ikonographisch ist das Gnadenbild der Mutterkirche der Piaristen in Rom, S. Pantaleo, eine Eleousa (1), und zwar stellt es eine spätere Variante dieses Typus dar, die seit dem 12. Jahrhundert wohl greifbar, seit dem 13. Jahrhundert aber allgemein verbreitet ist (2). In ihr ist das Kind stehend gegeben und nähert sich so dem Gesicht der Muttergottes. Bilder dieser Art waren in verschiedenen Abwandlungen seit dem Dugento in Italien weit verbreitet (3) und wurden auch als Gnadenbilder verehrt, so daß die Annahme eines älteren Vorbildes für das Gnadenbild von S. Pantaleo ikonographisch und auch kultgeschichtlich möglich erscheint.

Lit.: (1) Vgl. oben bei „Madonna della Bruna“, Ikonographie Nr. 1, 3, 5, 6, 7 (S. 99). (2) V. Lasareff, Studies in the Iconography of the Virgin (The Art Bulletin 1938, 37, 41). (3) B. Frauendorfer, Die religiöse Kunst im italienischen Dugento und die Frage der „franziskanischen Ikonographie“ mit besonderer Berücksichtigung der Tafelmalerei, ungedruckte Dissertation Wien 1954, 310.

Geschichte und Verehrung: Die Geschichte des römischen Gnadenbildes (1) berichtet, daß es vor seiner Übertragung nach Rom und seiner Aussetzung auf dem Hochaltar am 4. 12. 1688 und seiner Krönung am 25. 3. 1694 sich bei den Kapuzinern in Perugia befunden hatte, wohin es als privat verehrtes Bild gelangt sei (2). Auf Grund des ikonographischen Vergleichs, der allerdings kultgeschichtlichen Unterbaues entbehrt, läßt sich mit Vorsicht auch das mögliche Vorbild dieses Gnadenbildes feststellen. Es gleicht typologisch weitgehend dem Gnadenbild „Madonna del Pilierello“ in Messina, das als „pervetusta imago“ bezeichnet wird und seit Anfang des 16. Jahrhunderts in Kopien weit verbreitet wurde (3). Das Gnadenbild von S. Pantaleo, das bald das Ordensheiligtum der Piaristen wurde, verbreitete sich mit der Ausdehnung des Ordens.

Lit.: (1) P. Ridolfo di San Girolamo, Raggiunglio della Vita, Martirio e Miracoli di San Pantaleo, Medico, Roma 1695, 70 ff. (2) C. V. Caselli, La Madonna Padrona delle Scuole Pie, Osservatore Romano vom 6. 9. 1949. (3) G. Gumpfenberg, Atlas Marianus, München 1657, IV, 230, Abb. 13.

Kopien:

48 Wien VIII., Piaristenkirche, Hochaltar, „Maria Treu“.

Am unteren Rand Aufschrift „Gnadenreiche M. Maria zu Rom bey denen P. P. Scholar. Pie, welche alle Sambstag mit grosser Solenität verehrt wird, dero auch öfters Ihre päpstliche Heiligkeit bey zuwohnen pflegt“.

Das Bild wurde nach der Legende durch den Wiener Maler Josef Herz (oder Herbst) im Pestjahr 1713 angefertigt (1, 5, 4) und soll noch in diesem Jahre zur Verehrung ausgesetzt worden sein (2), doch sind keine urkundlichen Belege dafür vorhanden. Es ist eine ikonographisch getreue Nachbildung des römischen Gnadenbildes, Vermittler war wohl ein kleines Andachtsbild. Eine Abwandlung zeigt sich nur im Sinn des provinziellen Niveaus des Gemäldes, besonders in der bezeichnenden Reduktion der Farbgebung des Originals auf einen kräftigen Rot-Blau-Akkord ohne Zwischentöne. Das Vorbild eines Stiches liegt durch die typische, bei kleinen Andachtsbildern häufige beschreibende Unterschrift und die Umrahmung durch einen Blumenkranz nahe. Letzterer ist im 17. Jahrhundert ein in der flämischen Malerei beliebtes Rahmenmotiv (vgl. M. Hauptmann, Der Tondo, Frankfurt a. M. 1936, 284), das hier allerdings aus kultischen Gründen nicht in der üblichen Tondoform, sondern im Rechteck angewendet wird. In dieser Schmückung des Rahmens nähert sich das Gnadenbild „Maria Treu“ einer selbständigen Gruppe von Andachtsbildern des 17. Jahrhunderts, die in der Nachfolge der flämischen Malerei entstanden sind.

Nach der Legende wurde die Anfertigung des Bildes vom Maler Herz in Pestnot gelobt. Als seine Bitte erhört wurde und er der Krankheit nicht erlag, opferte er das Bild in den Vorläuferbau der Piaristenkirche, von wo es auf Grund seiner großen Verehrung (28. 12. 1720 erste Litanei B. M. V., 15. 3. 1721 erste Samstaglitanei wie in S. Pantaleo in Rom üblich [2]) auf den Hochaltar der neuen Kirche kam. 1744 wurde das Gnadenbild gekrönt (3). Clemens XVIII. gab das Gnadenbild der Kongregation der studierenden Jugend in Obhut.

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 89. (2) G. Winner, Studien zur Geschichte der Piaristen in Österreich von den Anfängen bis an den Beginn des 19. Jahrhunderts, ungedruckte Dissertation Wien 1953, 186 ff. (3) Beissel, Wallfahrten, 159. (4) Gugitz, Legenden, 112. (5) Gugitz, Andachtsbild 131. (6) Gugitz, Gnadenstätten, I, 74.

49 Horn, Piaristenkirche, Altar in der östlichen Nische der nördlichen Langhauswand.

Ehemals im Oratorium Scholasticorum im Osttrakt des Piaristenkollegs. 1737 wird die Erlaubnis erteilt, am Marienaltar in diesem Oratorium die hl. Messe zu zelebrieren (1). An diesem Oratorium wurde die sogenannte lateinische Kongregation „congregatio studiorum sub titulo B. M. V. fidelis“ eingerichtet, die 1726–83 bestand (2).

Lit.: (1) G. Winner, Studien zur Geschichte der Piaristen in Österreich von den Anfängen bis an den Beginn des 19. Jahrhunderts, ungedruckte Dissertation Wien 1953, 186 ff. (2) A. Plessner, Das religiöse Leben im Zeitwandel (= Heimatbuch des Bezirkes Horn I, 1933, 370). (3) ÖKT V/2, 382. (4) Gugitz, Andachtsbild, 102. (5) Gugitz, Gnadenstätten II, 50.

50 St. Pölten, Franziskanerkirche, 1. nördlicher Seitenaltar.
Seit 1752. Wohl aus der Niederlassung der Piaristen stammend (vgl. dazu A. Kerschbaumer, Geschichte des Bistums St. Pölten, St. Pölten 1875, I, 553).

Lit.: (1) Gugitz, Andachtsbild, 117. (2) Gugitz, Gnadenstätten, II, 174.

51 Krems, Piaristenkirche.

Seit 1776 (vgl. dazu A. Kerschbaumer, Geschichte des Bistums St. Pölten, 1875, I, 553 und derselbe, Geschichte der Stadt Krems, Krems 1885, 166 ff.). Vorher in der Kapelle des Piaristenklosters verehrt.

Anhang: Der Umfang der Verbreitung des Wiener Gnadenbildes scheint auf Niederösterreich beschränkt zu sein. Kopien im innerösterreichischen Gebiet, in Oberösterreich und Bayern finden sich m. W. nicht.

*

52 „Maria mit dem geneigten Haupt“ (Abb. 31).

Wien XIX., Kirche der unbeschuhten Karmeliter, Hl. Familie, 3. Seitenaltar links. Öl auf Leinwand, ca. 70 × 50 cm, überklebte Risse, Übermalungen, die 1910 anlässlich der Restaurierung festgestellt wurden (frdl. Mitteilung P. Ildefons Mühlbacher, der bei der Restaurierung anwesend war). Dieser Zustand entspricht der Geschichte des Bildes, nach der der Finder P. Dominicus a Jesu Maria, der des Malens kundig war, das ruinöse Bild selbst wieder ausbesserte (vgl. den beeideten italienischen Bericht des Bruders Anastasius vom Hl. Franziskus, des Begleiters des Finders, vom 7. 8. 1631, abgedruckt in der Festschrift zum 300jährigen Todestag des Ehrw. P. Dominicus a Jesu Maria, Wien 1930, 59). Der devotionale Schmuck wurde 1931 anlässlich der Krönung entfernt. Krone und Stern in Metall (Stern darunter auch gemalt).

Die Auffindungsnachricht von 1610 gibt einen terminus ante für die Entstehungszeit. Gesichtstypus und Kolorit entsprechen der Bellini-Schule und weisen auf Oberitalien als Ort und auf das frühe 16. Jahrhundert als Zeit der Entstehung (vgl. die Madonna der Sammlung Platt in Englewood, Abb. bei L. Dussler, Giovanni Bellini, Wien 1949, Abb. 121).

Ikonographie und Typus: Das Gnadenbild ist ikonographisch eine Agioritissa (1), wie sie in Italien vor allem durch die Verehrung des Gnadenbildes von Ara Coeli in Rom (2, 3) weite Verbreitung gefunden hat. Allerdings zeichnen sich der byzantinische Urtypus und das Gnadenbild von Ara Coeli dadurch aus, daß die Muttergottes das Haupt nach rechts neigt und die Hand fürbittend erhebt. Da das Wiener Bild aber fragmentiert aufgefunden wurde, kann es als ein in der Nachfolge des Gnadenbildes von Ara Coeli entstandenes Marienbild angesprochen werden. Die Verbindung der Nachfolge des Gnadenbildes von Ara Coeli zum italienischen Mater-Dolorosa-Bild ist sehr eng (4, 5), doch spricht gerade das Vorhandensein eines gemalten Sternes auf dem Mantel der Muttergottes als ein sekundäres Merkmal für die unmittelbare Abkunft des Wiener Gnadenbildes von einem in der byzantinischen Tradition stehenden Vorbild.

Lit.: (1) M. Vloberg, Les types iconographiques de la Mère de Dieu dans l'art byzantin (= Maria, Etudes sur la Sainte Vierge sous la direction d'Hubert du Manoir, II, Paris 1952, 422 ff.). (2) P. B. Pesci O. F. M., Il Problema cronologico della Madonna di Aracoeli alla luce delle fonti (Rivista di Archeologia Cristiana XVIII, 1941, 51 ff.). (3) L. Grassi, La Madonna di Aracoeli e le traduzioni romane del suo tema iconografico (Rivista di Archeologia Cristiana XVIII, 1941, 65 ff.). (4) H. Aurenhammer, Zwei Werke des Pedro de Mena in Wien (Alte und Neue Kunst III, 1954). (5) H. Aurenhammer, Marienikone und Marienandachtsbild (Jahrbuch der Österr. Byzantinischen Gesellschaft IV, 1955).

Geschichte und Verehrung: Der ehrw. P. Dominicus a Jesu Maria fand das arg beschädigte Bild 1610 bei einem abendlichen Rundgang im Schutt eines zur Errichtung einer Ordensniederlassung der Karmeliter erworbenen Hauses. Die Verehrung des Bildes ist zuerst ordensmäßig, vor allem durch die Person des Finders, bestimmt, nach seinem Tod (1630) kam es an Maximilian von Bayern und nach dessen Tod über die Münchner Karmeliter an Kaiser Ferdinand II. Seit der Übertragung nach Wien (1631 oder 1632), vermutlich in die Kammerkapelle der Wiener Hofburg, war es Gegenstand einer starken Verehrung durch die kaiserliche Familie. Die Verehrung gründet sich vor allem auf den Zusammenhang mit der Persönlichkeit des ehrwürdigen P. Dominicus und seinen Anteil an der Schlacht am Weißen Berg. Kaiserin Eleonore, die sich seit dem Tode Kaiser Ferdinands II. (15. 2. 1637) zu den Siebenbüchnerinnen zurückgezogen hatte, befahl die öffentliche Ausstellung des Bildes auf dem Hochaltar dieser Klosterkirche. Auch nach der Übertragung des Bildes am 10. 7. 1655 zu den Karmelitern in die Leopoldstadt war es Gegenstand allgemeiner Verehrung, die besonders durch Leopold I., der Kopien des Bildes in der Familie verteilte, und durch Maria Theresia gefördert wurde. Auch der hohe Adel war dem Bild sehr zugetan, wie die Errichtung eines neuen Altares in der Karmeliterkirche in der Leopoldstadt 1702 durch den Fürsten Max von Liechtenstein beweist. Nach der Erbauung der neuen Karmeliterkirche in Wien XIX. 1898—1901 wurde das Gnadenbild dorthin übertragen und 1931 gekrönt (1—3).

Lit.: (1) Festschrift zum 300jährigen Todestag des e. P. Dominicus a Jesu Maria, Wien 1930 (bes. P. J. Mühlbacher, Die Gnadenbilder des e. P. Dominicus a Jesu Maria, 57 ff.). (2) A Missong, Heiliges Wien, Wien 1933, 307. (3) Maurer-Kolb, 58. (4) Gugitz, Andachtsbild, 129. (5) Gugitz, Gnadenstätten, I, 99.

Kopien nach dem Wiener Gnadenbild „Maria mit dem geneigten Haupt“:

53 Wien, Kapuzinerkloster, Refektorium.

1659 von Tobias Pock für die Kaiserkapelle der Kapuziner hergestellt.

Lit.: E. Kusin, Die Kaisergruft bei den P. P. Kapuzinern in Wien, Wien 1949, 25.

54 St. Pölten, Franziskanerkloster, Konventkapelle.

Wohl seit 1768 (vgl. A. Kerschbaumer, Geschichte des Bistums St. Pölten, 1875, I, 552: erster Gottesdienst im Karmeliterkloster in St. Pölten).

55 Pottenbrunn, Pfarrkirche, Hochaltar.

1722 durch Anna Franziska Gräfin von Kueffstein gespendet (1). Es handelt sich hier eindeutig um eine Kopie nach der Maria mit dem geneigten Haupt in Wien, da das von Kolb (1) angeführte Absamer Gnadenbild desselben Typus erst nach 1797, nach dem Wunder, selbständige Kopien erlebte.

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 328.

56 Waydhofen an der Thaya, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, auf dem Johann-Nepomuk-Altar (1770).

Lit.: ÖKT VI, 156 mit Fig. 156.

57 Kattau, Schloßkapelle, 1782.

Lit.: ÖKT V, 86 mit Fig. 94.

58 Zwettl, Zisterzienserkloster, Prälaturtrakt III, 18. Jahrhundert.

Lit.: ÖKT XXIX, 144 (ebenfalls irrtümlich als „Absamer Muttergottes“ bezeichnet).

Anhang: Außerdem — nach dem kleinen Andachtsbild zu schließen — Kopien auch in allen anderen österreichischen Klöstern des Karmeliterordens.

Kopien nach dem Gnadenbild desselben Typus bei den Ursulinen in Landshut:
Das Gnadenbild der Landshuter Ursulinen gelangte als provinzielle Kopie des Gnadenbildes der Wiener Karmeliten 1680 nach Landshut, wo es zuerst privat im Kloster verehrt wurde, 1695 in die Klosterkirche und 1699 zur allgemeinen Verehrung auf den Hochaltar ausgesetzt wurde. Die zahlreichen Gebetsgehörungen und Heilungen verliehen neben einer großzügigen Verbreitung durch kleine Andachtsbilder (1747 wurden 60.400 kleine Andachtsbilder in alle Welt bis nach Indien und Abessinien gesandt) dem Gnadenbild vor allem durch seinen Titel „Monstra te esse matrem“ eine ausgesprochen volkstümliche Patronanz in allen Leib- (vor allem Kindes-) und Seelennöten. Der Titel ist ein Zitat aus dem marianischen Hymnus des Muttergottesoffiziums der 1. Vesper des römischen Breviers, und tritt m. W. als Umschrift bei Kopien oder kleinen Andachtsbildern des Wiener Bildes nicht auf, ist aber dem Landshuter Bild in allen mir bekannten kleinen Andachtsbildern eigen.

Lit.: A. V. von Khlessiny, Ausführliche Erzählung des Ursprungs... Landshut 1769.

59 **Krumbach**, Pfarrkirche Mariä Geburt.

Kupferstich auf Papier, nach der Inschrift eine Kopie des Gnadenbildes Maria Landshut von Joh. Melchior Gutwein, 18. Jahrhundert.

Mit Stoff staffiert (sogenannte Klosterarbeit) und reich mit Motivgaben versehen. Das Bild kann mit dem Generalfeldmarschall Nikolaus Graf Palffy in Verbindung gebracht werden, der sich 1737 auf seinem Gut Krumbach aufhielt. Von der Verehrung des Bildes zeugt ein 1757 datiertes Motivbild auf Holz der Barbara Gruber. (Frdl. Mitteilung von Frau Mathilde Haberzettel-Heissenberger, Krumbach, Erlenhof).

60 **Wien III.**, Waisenhauskirche Mariä Geburt, Hochaltar, „Zuflucht der Waisen“. Wohl durch den Direktor des Waisenhauses J. Parhammer S. J. (seit 1768) auf dem Hochaltar der 1768 geweihten Kirche zur Verehrung ausgesetzt. Der Titel des Landshuter Bildes ist hier offenbar auf die besondere Funktion einer Zuflucht der Waisen bezogen worden.

Lit.: (1) Gugitz, Andachtsbild, 130. (2) Maurer-Kolb, 65. (3) Gugitz, Gnadenstätten, I, 56.

Anhang: Kopien nach dem Gnadenbild desselben Typus in Absam in Tirol „Unsere Liebe Frau im Glase“:

Die Filiation in Absam entstand durch das als wunderbar erklärte Zutagetreten eines seitenverkehrten Umrisses des Wiener oder Landshuter Gnadenbildes im Fensterglas eines Bauernhauses in Absam in Tirol (1797). Verbreitung durch Kopien hat diese Filiation erst im frühen 19. Jahrhundert gefunden.

Lit.: Beissel, Wallfahrten, 300.

*

61 **Kopie eines unbekanntes Gnadenbildes in Wien XVIII., Pfarrkirche Hl. Aegydt in Pötzleinsdorf.**

Wien XVIII., Pötzleinsdorfer Pfarrkirche, Hochaltar.

Abb. in: Die Quelle, III, 1952, Nr. 5 und VI, 1955, Nr. 1.

Öl auf Leinwand, ca. 80 × 50 cm, 17. Jahrhundert?

Ikongraphie und Typus: Das Gnadenbild von Pötzleinsdorf verbindet Elemente der Hodegetria von S. Maria Maggiore (s. o. S. 91 f.) und der Hodegetria-Psychosostria von S. Maria del Popolo (s. o. S. 94 f.) in Rom. Kopfhaltung der Mutter

und Gestus der rechten Hand des Kindes entsprechen der Hodegetria von S. Maria Maggiore, auch die Handhaltung der rechten Hand der Mutter kann damit in Zusammenhang gebracht werden. Der Gestus der Linken des Kindes, die den Daumen der linken Hand der Mutter umfaßt, findet sich ähnlich im Gnadenbild von S. Maria del Popolo. Ob die blutenden Stichwunden an den Händen der Mutter und auf den Knien des Kindes dem Vorbild oder nur der in Pötzleinsdorf verehrten Kopie zu eigen sind, muß offen bleiben. Sie scheinen auf eine der im späten Mittelalter und auch in der Gegenreformation häufigen „Frevlelegenden“ zurückzuführen zu sein.

Geschichte und Verehrung: Die Geschichte des Gnadenbildes kann mit der Herrschaftsgeschichte in Verbindung gebracht werden: Pötzleinsdorf war von 1683 bis zur Aufhebung im Besitz des Himmelfortklosters in Wien. 1837 wurden die Silberkronen von Frau Victoria Klein in Wien gestiftet.

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 125 (hier fälschlich als Maria Pötsch bezeichnet). (2) J. Zykan in: Die Quelle, III, 1952, Nr. 5, S 4 und VI, 1955, Nr 1, S. 6.

*

Kopien des Gnadenbildes „Maria Schatzkammer von Mariazell“

Das Gnadenbild „Maria Schatzkammer“.

Mariazell, Wallfahrtskirche, Altar in der Schatzkammer.

Abb. bei O. Wonisch, Beschreibung der Mariazeller Sehenswürdigkeiten (= Mariazeller Wallfahrtsbücher, II, Mariazell 1950, Abb. 17, 18).

Tempera auf Holz, ca. 60 × 50 cm, sienesisch, Mitte des 14. Jahrhunderts, Andrea Vanni zugeschrieben (vgl. dazu F. M. Perkins, Andrea Vanni / The Burlington Magazine II, 1903, 309 ff. / und C. H. Weigelt, Die sienesische Malerei des Trecento, München-Florenz 1930, 60, bes. Taf. 113).

Ikongraphie und Typus: Ikongraphisch ist das Gnadenbild eine halbfigurige Hodegetria-Psychosostria (1) mit dem Kind auf dem rechten Arm.

Lit.: (1) Vgl. oben bei S. Maria del Popolo, Ikongraphie Nr. 1 (S. 95).

Geschichte und Verehrung: Das Bild wurde von König Ludwig I. von Ungarn (vgl. die Lilien der Anjou auf dem Hintergrund) gestiftet. Der Silberrahmen mit Emailenlagen muß in der Zeit, als Ludwig König von Polen war (1370—1382) angefertigt worden sein, wie die Wappenschilder beweisen. Der zweite Rahmen aus Silber stammt aus dem Jahre 1764, der Kranz des Jesukindes wurde von Erzherzog Maximilian Ernst, Bruder Ferdinands II. 1621 gestiftet. Die Verehrung bewegt sich im Gefolge der Verehrung der Gnadenstatue von Mariazell.

Lit.: (1) O. Wonisch, Geschichte von Mariazell (= Mariazeller Wallfahrtsbücher, I, Mariazell 1947, 10). (2) O. Wonisch, Beschreibung der Mariazeller Sehenswürdigkeiten (= Mariazeller Wallfahrtsbücher, II, Mariazell 1950, 50 ff., Abb. 17, 18).

Kopien:

62 Wien VII, Pfarrkirche St. Laurenz.

Wohl seit der Erbauung der Kirche 1784—86 dort vorhanden, Verehrung durch kleine Andachtsbilder belegt.

Lit.: (1) Gugitz, Andachtsbild 132. (2) Gugitz, Gnadenstätten, I, 67.

*

Kopie der „Madonna della Cintura“ von Tamaroccio in S. Giacomo Maggiore in Bologna (Bruderschaftsbild der Erzbruderschaft „Maria vom Trost“).

Die „Madonna della Cintura“ von Tamaroccio.

Bologna, S. Giacomo Maggiore, 1. rechte Seitenkapelle.

Ikongraphie und Typus: Ikongraphisch ist das Bild eine thronende Hodegetria (1, 2), wie sie seit dem 13. Jahrhundert in Italien üblich ist, hier aber in der typischen Ausformung des späten oberitalienischen Quattrocento (Schule des Francesco Francia). Das Attribut des Gürtels erklärt sich aus der Verwendung des Bildes als Bruderschaftsbild.

Lit.: (1) Vgl. oben bei Maria Candia, Ikongraphie Nr. 1—7 (S. 82 f.). (2) R. Jaques, Die Ikongraphie der Madonna in trono in der Malerei des Dugento (Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz V, 1937—40, 1 ff.).

Geschichte und Verehrung: An der Kirche S. Giacomo Maggiore in Bologna wurde 1495 durch P. Martin Vercelli eine Bruderschaft „Unsere Liebe Frau vom Trost“ errichtet (1), für die das Bild, das stilistisch in diese Zeit datiert werden kann, wahrscheinlich als Bruderschaftsbild gemalt wurde. 1575 wurde diese Bruderschaft mit der Gürtelbruderschaft Unserer Lieben Frau der Augustinereremiten vereinigt und dem Schutze dieses Ordens empfohlen (2). Das Bild von S. Giacomo Maggiore in Bologna wurde überall als Bruderschaftsbild dieser „Gürtelbruderschaft Maria vom Trost“ kopiert, und zwar sowohl allein als auch in der szenischen Darstellung der Gürtelspende an die legendären Gründer der Bruderschaft, die hl. Augustinus und Monika und andere Heilige (3, 7). Z. T. waren diese Kopien auch Plastiken bzw. Reliefs, so in Wien I, Augustinerhofkirche (4) und in Imbach, Pfarrhaus (5). Die Verbreitung der Bruderschaft und auch des Bruderschaftsbildes steht in enger Verbindung mit dem Orden der Augustiner (sowohl der Konventualen wie der Barfüßer), vgl. etwa die Bruderschaften und Bilder in Graz, Stiegenkirche (6), und Böhmisches-Leipa (5).

Lit.: (1) M. Buchberger, Lexikon für Theologie und Kirche, Artikel: Gürtelbruderschaften, IV, Sp. 753 ff. (2) Beissel, Mittelalter, 269. (3) W. Eder, Unerschöpflicher Gnaden-Brunn ... der ... Erzbruderschaft Mariä vom Trost, 8. Aufl., München 1729, mit Titelkupfer des Bruderschaftsbildes. (4) C. Wolfsgruber, Die Hofkirche zu St. Augustin in Wien, Augsburg 1888, 129 ff. (5) ÖKT I, 33 (Anm. 1), 193, Fig. 112. (6) R. Kohlbach, Die gotischen Kirchen von Graz, Graz 1950, 147 ff. (7) G. Gumpfenberg, Atlas Marianus, München 1672, 738.

Kopien:

63 Wien III, ehem. Augustiner-Eremitenkirche St. Rochus und Sebastian, „Maria Trost“, verschollen (Abb. 14).

Die Verehrung des Bildes ist durch kleine Andachtsbilder des 18. Jahrhunderts belegt (1). An der Kirche war eine Bruderschaft „Maria vom Trost“ eingerichtet, der das Bild wohl als Bruderschaftsbild diente (2). Diese Bruderschaft dürfte von den Augustiner Konventualen von der Augustinerhofkirche — wo sie wohl schon seit 1575 bestand —, die diese 1631 den Augustiner Barfüßern überlassen mußten, mit in das seit 1642 errichtete Kloster auf der Landstraße übernommen worden sein (3). Manche Andachtsbilder, die sich nach den Inschriften ausdrücklich auf Maria Trost in Wien beziehen, zeigen die Gnadenstatue von Maria Trost bei Graz (4) mit dem Skapulier. Diese Tatsache erklärt sich wohl aus dem gleichen Beinamen, sowie vielleicht aus der Verwechslung mit dem Bruderschaftsbild gleichen Namens der von den Augustinern betreuten Stiegenkirche in Graz, das ebenfalls wie das Wiener Bild auf das Gemälde von Tamaroccio in Bologna zurückgeht (5).

- Lit.: (1) Gugitz, Gnadenstätten, I, 57. (2) EBOA Fortifikationssteuer-Verschreibung vom 15. 7. 1776 mit Liste der Bruderschaften in und vor der Stadt. (3) C. Wolfsgruber, Die Hofkirche zu St. Augustin in Wien, Augsburg 1888, 129 ff. (4) R. Kohlbad, Die barocken Kirchen von Graz, Graz 1951, 183 ff. (5) R. Kohlbad, Die gotischen Kirchen von Graz, Graz 1950, 147 ff.

*

64 „Maria, Mutter der schönen Liebe“ in Wien VII., Mechitaristenkirche (Abb. 13). Wien VII., Mechitaristenkirche, Maria Schutz, Altar der rechten Seitenkapelle.

Öl auf Leinwand, etwa 100 × 70 cm, mit devotionalem Schmuck versehen, 17. Jahrhundert?

Ikongraphie und Typus: Ikongraphisch ist das Gnadenbild eine Hodegetria-Psychostria (1), die dadurch besonders gekennzeichnet ist, daß die Muttergottes in der rechten Hand eine Rose hält. Dieser Typus ist seit dem Dugento belegt: das bedeutendste Beispiel ist die Giotto zugeschriebene Tafel in der Kress Collection der National Gallery in Washington (2). Das Attribut der Rose ist wohl ein Sinnbild der Muttergottes nach dem Hohen Lied.

Lit.: (1) Vgl. oben bei S. Maria del Popolo, Ikongraphie Nr. 1 (S. 95).

(2) Paintings and Sculpture from the Kress Collection, National Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington D. C., 3. Aufl. 1949, Abb. S. 11.

Geschichte und Verehrung: Kleine Andachtsbilder des 18. Jahrhunderts (1) belegen die Verehrung des Gnadenbildes in der ersten Niederlassung der Kapuziner in Wien („Kapuzinerkirche auf dem Platzl bei St. Ulrich“). Urkundliche Nachrichten konnten auch im Ordensarchiv der Kapuziner im Kapuzinerkloster in Wien I., Neuer Markt, nicht gefunden werden. Die 1600 errichtete und nach 1684 neu aufgebaute Kirche „auf dem Platzl“ wurde 1810 von den Mechitaristen übernommen, nachdem das dortige Kapuzinerkloster 1784 aufgehoben worden war.

Lit.: (1) Gugitz, Andachtsbild, 131. (2) Gugitz, Gnadenstätten, I, 67.

65 Ein Gnadenbild des gleichen Typus, aber ohne nachweisbare gleiche Bezeichnung ist in Krems, Dominikanerkirche („in der Kapellen“) verehrt worden, wie ein kleines Andachtsbild des 18. Jahrhunderts beweist. Die bei Gugitz (1) angeführte Bezeichnung „verlassene Muttergottes“ bezieht sich auf ein zweites, in der Kremser Stadtpfarrkirche verehrtes Gnadenbild (Nr. 174, s. u. S. 148). Kultgeschichtliche Beziehungen des seit 1664 verehrten und jetzt verschollenen Gnadenbildes, das auf Holz gemalt war, zum Wiener Gnadenbild des gleichen Typus sind nicht nachzuweisen.

Lit.: (1) A. Kerschbaumer, Geschichte des Bisthumes von St. Pölten, 1875, I, 483. (2) Gugitz, Gnadenstätten, II, 72.

*

II. Umprägungen des Trecento

Kopien der „Doña Maria de Uzategui“ im Kloster S. Rosa bei Lima

Das Gnadenbild „Doña Maria de Uzategui“

Kloster S. Rosa bei Lima (Peru).

Ikongraphie und Typus: Da mir eine Abbildung des Gnadenbildes nicht zugänglich war (die Identifizierung der Wiener Kopie verdanke ich einem Vergleich, den der Sekretär des Erzbischofs von Lima, Hochw. Herr Ignacio Arbulo Pineda, angestellt hat), mußte zur ikongraphischen Untersuchung das Wiener Bild

und dessen Kopien herangezogen werden. Es ist ikonographisch eine *Maria lactans* (1), oder — wenn man die kleinen Andachtsbilder in Betracht zieht, auf denen die Muttergottes und das Kind von einer Sonnenaureole umgeben sind, vielleicht eine fragmentierte *Madonna de Humilitate* (2—6). Gegenständliche Bedeutung in Bezug auf die Verehrung dürfte jedoch diese spezielle Erweiterung der *Maria lactans*, den die *Madonna de Humilitate* darstellt, kaum besessen haben, wie die Kopie in Heiligenkreuz zeigt, die diese Aureole nicht besitzt. Jedenfalls gehört diese Form der *Maria lactans* dem Trecento an (7). Sie ist durch eine natürlichere Haltung des Kindes, durch freiere Bewegung seiner unbedeckten Beine und durch eine allgemeine Vermenschlichung des früheren, ikonenhafteren Typus (vgl. oben die „*Madonna di San Guglielmo*“ vom Montevergine, S. 96) ausgezeichnet. Diese Vermenschlichung zeigt sich vor allem daran, daß der Jesusknabe die mütterliche Brust mit beiden Händen umgreift. Am nächsten kommt dieser Typus den Madonnen des Barnaba da Modena, vor allem der Tafel von 1378 in Alba, S. Giovanni (8).

Zur kunstgeschichtlichen Einordnung des Gnadenbildes kann nur von der Wiener Kopie rückgeschlossen werden. Sie weist Einzelheiten auf, die auch stilistisch die Charakterisierung des ikonographischen Typus als im 14. Jahrhundert entstanden unterstützt. Es sind dies: Einzelheiten der Gewandbildung, vor allem die auch im Trecento nur mehr vereinzelt angewendeten goldgehöhten Stegfalten, die vorwiegend in Oberitalien, vor allem bei Barnaba da Modena beibehalten worden sind. Damit sind natürlich nur stilistische Qualitäten festgehalten, die auch dem Gnadenbild in Lima, wenn es nicht selbst aus dieser Zeit stammt, über einen verehrten Archetypus vermittelt worden sein können.

Lit.: (1) Vgl. oben bei „*Madonna di San Guglielmo*“ vom Montevergine Ikonographie Nr. 3, 4, 5 (S. 97). (2) G. G. King, *The Virgin of Humility* (The Art Bulletin 1935, 474 ff.). (3) M. Meiss, *The Madonna of Humility* (The Art Bulletin 1936, 484 ff.). (4) A. Matějček, *Die gotische Tafelmalerei in Böhmen*, Prag 1939, 74 ff. (5) J. Kuřinova, *Obraz madony deřtové v kostele na Višehradě* (Pamatky archeologické 1940, 53 ff.). (6) B. Kurth, *Das Gnadenbild als Stilvermittler* (Belvedere XII, 1934/37). (7) V. Lasareff, *Studies in the Iconography of the Virgin* (The Art Bulletin 1938, 36). (8) P. Potondi, *Restauro di un opera di Nicolò da Voltri*, Bolletino d'Arte 1952, 67 ff. m. Abb. 4 c.

Geschichte und Verehrung: Das Gnadenbild „*Doña Maria de Uzategui*“ war ein persönliches Andachtsbild der Hl. Rosa von Lima (1586—1617) (1) und wird noch heute im Kloster S. Rosa bei Lima sehr verehrt.

Lit.: (1) G. Schreiber, *Deutschland und Spanien, Volkskundliche und kulturkundliche Beziehungen*, Düsseldorf 1936, 300 ff.

Kopien:

66 Wien I, Universitätskirche (Jesuitenkirche), 4. Seitenaltar links (Abb. 15).

Öl auf Leinwand, 80 × 60 cm (oval), Goldgrund übermalt.

Für die kunstgeschichtliche Einordnung des Bildes ist als einziger gesicherter Anhaltspunkt, wenn man die urkundlich nicht zu belegende Legende als Grundlage nimmt (urkundliche Belege sind in Wien und im Archiv des Jesuitenordens in Rom nicht aufzufinden gewesen), die Heirat der Infantin Maria Anna mit Ferdinand III. am 20. 2. 1631 anzunehmen, durch die das in Spanien und zuvor in Lima hochverehrte Bild nach Wien gebracht worden sein soll (1, 2). Die manieristischen braun-grünlichen Farben sprechen dafür, daß das Bild zumindest noch im frühen 17. Jahrhundert entstanden ist. — Nach der Legende stammt das Gnadenbild aus Peru, wo es in der Nähe der Hauptstadt Lima sehr verehrt wurde. Als

ein Aufruhr ausbrach, wurde es von einem Jesuiten nach Spanien geflüchtet, wo es die Infantin Maria Anna erhielt, die es als Gemahlin Ferdinands III. nach Wien brachte. Sie verehrte es in ihrem Betzimmer, vermachte es ihrem ersten Kammerfräulein, Katharina Gräfin von Waldstein, die es 1687 über Vermittlung ihres Beichtvaters P. Franz Menegatti S. J. (er war auch Beichtvater Leopolds I.) zur Verehrung in die Universitätskirche gab. Hier war es zuerst auf dem Altar des Hl. Leopold, später in der Kapelle des Hl. Franz Xaver und dann auf dem heutigen Platz.

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 40. (2) Donin, 44. (3) Gugitz, Andachtsbild, 129. (4) Gugitz, Gnadenstätten, I, 47.

67 Heiligenkreuz, Stiftskirche, Altarbild des Sakristeialtars, 18. Jahrhundert. Früher am barocken Marienaltar der Stiftskirche vor der Himmelfahrt Mariens von Rottmayr. Kleine Andachtsbilder vom frühen 19. Jahrhundert in der Sammlung Josef Klar, Wien.

Lit.: (1) G. Lanz O. Cist., Restaurierungen in der Sakristei des Stiftes Heiligenkreuz (Monatsblatt des Wiener Altertumsvereins V, 105 ff). Dazu OKT XIX, 119.

69 Kopie einer Maria lactans (? Madonna de Humilitate) in Purkersdorf (Abb. 9) Purkersdorf, Pfarrkirche, Hochaltar, um 1700 (?), „Maria Trösterin der Betrüben“.

Öl auf Leinwand, 60 × 40 cm.

Ikongraphie und Typus: Ikongraphisch steht dieses Gnadenbild sowohl der Muttergottes von S. Rosa bei Lima (s. o. S. 107 f.), als auch dem Gnadenbild vom Wischerad bei Prag, einer Madonna de Humilitate, die im 18. Jahrhundert als „Regenmadonna“ hohe Verehrung genoß (1), als volkstümliche Kopie gleich nahe (verhäßlichende Typisierung der Gesichtszüge, Reduktion auf die Linie, Verwendung des Rot-Blau-Akkordes in der Farbgebung). Dem entspricht auch eine ikongraphische Veränderung: das Jesuskind ist nicht wie auf den beiden möglichen Vorbildern in freier Weise bekleidet, sondern gefatscht und gewickelt, wie es in der nachbyzantinischen abendländischen hohen Kunst nur in gewissen Epochen mit realistischen Tendenzen anzutreffen ist, in der volkstümlichen Kunstübung jedoch durchgehend tradiert wurde und letzten Endes auf das Christuskind in den byzantinischen und russischen Darstellungen der Galaktotrophusa zurückgeht. Dadurch fällt auch der typische Haltegestus der rechten Hand des Kindes der möglichen Vorbilder weg und Maria reicht dem Kind mit der linken Hand die Brust. (Als Beispiel einer volkstümlichen Kopie der Regenmadonna, bei der sich dieselbe Umbildung zeigt, vgl. die Hinterglasmalerei in: H. W. Keiser, Die deutsche Hinterglasmalerei, München 1937, 66, Abb. 2.)

Lit.: (1) Vgl. oben bei „Doña Maria de Uzategui“, Ikongraphie Nr. 2—6, bes. Nr. 6 (S. 108).

Geschichte und Verehrung: 1709 befestigte die Besitzerin der Stiegmühle an der Wien, Magdalena Wedel, an einem Weidenbaum bei Purkersdorf ein Marienbild, das bei Hochwasser herbeigeschwommen sein soll. Nach der glücklichen Bewahrung der persönlichen Verehrerin und Finderin von der Pest 1713 und der Übertragung in die eigens 1721 erbaute Kapelle kam das Bild schließlich in die Pfarrkirche und erhielt den Titel „Trösterin der Betrüben“ (wohl in Anlehnung an das Gnadenbild der Maria lactans in der Wiener Kapuzinerkirche, von dem sich aber das Purkersdorfer Gnadenbild durch das Fehlen der charakteristischen Krone und der hieratischen Haltung der Muttergottes und des Kindes wesentlich unterscheidet). Trotz des anfänglichen Widerstandes des passauischen

Konsistoriums entwickelte es bald eine außerordentliche selbständige Kultdynamik unter einer ähnlichen Patronanz wie die Wiener „Trösterin der Betrüben“. Auch Maria Theresia besuchte das Gnadenbild oft und gern. Sie nahm auch am 50jährigen Jubiläum der Übertragung des Gnadenbildes von der Marienkapelle an der Wien in die Pfarrkirche teil. Vor allem Wiener Wallfahrer besuchten Purkersdorf und bis 1938 noch die Wiener Nadlerzunft.

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 174. (2) Schweickhardt, VuW V, 54. (3) Gugitz, Andachtsbild, 118. (4) Gugitz, Gnadenstätten, II, 151 f.

Kopien:

69 St. Georgen an der Leys, Fialikirche, verschollen.

Verehrung durch kleine Andachtsbilder des 18. Jahrhunderts belegt.

Lit.: (1) Gugitz, Andachtsbild, 98.

*

Kopien der „Madonna del Buon Consiglio“ in Genazzano

Das Gnadenbild „Madonna del Buon Consiglio“ (Abb. 11).

Genazzano (bei Rom), Wallfahrtskirche.

Freskenrest, 45,5 × 31 cm, Umbrisch, Mitte des 14. Jahrhunderts.

Stilistisch läßt sich das Gnadenbild, ein von der Mauer abgelöster Freskenrest (vgl. Fr. A. F. Addeo, O. E. S. A., Apparitionis Imaginis Beatae Mariae Virginis a Bono Consilio Documenta, Città del Vaticano 1947, 118), am ehesten mit den Werken der umbrischen Malerei der 1. Hälfte und der Mitte des 14. Jahrhunderts vergleichen, die unter Einfluß der sienesisch umgefärbten Einwirkung Giotto's steht. So entspricht der Gesichtstypus der Muttergottes dem der Maria aus der Geburt Christi in S. Chiara in Assisi (van Marle V, Fig. 45, 63, 64). Die schmalen Schultern und das schmale Gesicht der Muttergottes entsprechen dem gotischen Element innerhalb der sienesischen Malerei ebenso wie der lyrische Charakter des Bildes. Das Gesicht des Jesusknaben scheint retüschiert zu sein und ist in Bezug auf die stilistische Einordnung untypisch.

Ikonographie und Typus: Ikonographisch ist das Gnadenbild eine Eleousa (1), wobei eine genaue Entscheidung, ob es der jüngeren, seit dem 13. Jahrhundert verbreiteten Variante mit dem stehenden Jesusknaben angehört (2), durch den die ganze Komposition fragmentierenden Zustand nicht möglich ist. Da aber die rechte stützende Hand der Mutter, die bei diesem jüngeren Typus den Knaben hält, hier fehlt, ist eher die ältere Form der Eleousa anzunehmen, deren Zusammenhang mit der Hodegetria offensichtlich ist und bei der das Kind auf dem Unterarm der Mutter sitzt, sonst aber den gleichen liebkösenden Gestus zeigt wie die jüngere Form. Ebenso ist es durch die Fragmentierung nur annähernd möglich, die ursprüngliche ikonographische Funktion des dreifarbigigen Bogens (dunkelviolett-grünhellviolett) festzustellen, der den hinter den Köpfen befindlichen Vorhang schneidet. Ihn als Darstellung einer architektonischen Rahmung in Form einer fragmentierten Arkade aufzufassen, ist wegen der Flachheit des Bogens unwahrscheinlich. Es dürfte sich eher um eine Aureole gehandelt haben, die hinter dem Nimbus des Jesusknaben und der Mutter verlief und offenbar beide Gestalten umgeben hat. Die in der altchristlichen Kunst nur der Person Christi zukommende Aureole wird im Mittelalter auch für die Muttergottes mit und ohne Kind verwendet (4, 5), wenn sich auch frühe Versuche finden, sie bei der Darstellung der Muttergottes und des Kindes um beide Personen zu rahmen (3). So wird sie nicht nur zum Sinnbild Christi, sondern auch Mariens. Verwendet wird diese Regenbogenaureole, die nicht immer alle bekannten sieben Farben zeigen muß, außer bei Darstellun-

gen der Himmelfahrt und Krönung Mariens (also außerhalb der irdischen Sphäre) im Trecento auch in der hier wahrscheinlichen ursprünglichen Kreisform bei andachtsbildmäßig isolierten Darstellungen von Maria mit Kind (6). Diese Art wird dann in den Altarbildern des Quattrocento tradiert, in denen Maria mit dem Kind über versammelten Heiligen in der Aureole dargestellt ist (vgl. van Marle XIII, Fig. 137). Die so fragmentierte Aureole dürfte aitiologisch ausgedeutet die Legendenbildung beeinflusst haben.

Lit.: (1) Vgl. oben bei „S. Maria della Bruna“ Ikonographie Nr. 1, 3, 5, 6, 7 (S.99). (2) V. Lasareff, *Studies in the Iconography of the Virgin* (The Art Bulletin 1938, 37 ff.). (3) A. Krücke, *Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst*, Straßburg 1905. (4) J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der altchristlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert*, I, Freiburg i. B. 1916, 97. (5) O. Doering, *Christliche Symbole*, Freiburg i. B. 1933, bes. S. 6. (6) M. Hauptmann, *Der Tondo*, Frankfurt a. M. 1936, 116.

Geschichte und Verehrung: Die erste Nachricht über das Gnadenbild ist nach der Legende (1) die wunderbare Übertragung des Bildes aus dem von Türken bedrohten Skutari unter der begleitenden Regenbogenerscheinung und sein Erscheinen 1467 in Genazzano bei Rom, wo es auf der rohen Mauer einer neuen Kirche der Augustiner-Eremiten wunderbar zutage getreten sein soll. Die Verehrung des Bildes war aktuell mit der Herkunft aus den von den Türken bedrohten und besetzten Randgebieten auf dem Balkan motiviert, die Legende berichtet ja auch von der Beschützung zweier Flüchtlinge durch das Gnadenbild. Wunderheilungen haben die lokale Verehrung gefördert. — Die historischen Unterlagen zur Geschichte und Verehrung des Bildes in Genazzano wurden kürzlich gründlichst gesammelt und veröffentlicht (2). — Die Verbreitung und entscheidende Kultdynamik ist darauf zurückzuführen, daß das Bild sich in einer Augustinerkirche befindet und zu einem ausgesprochenen Ordensheiligtum wurde. Mit einer Bruderschaft verbunden wurde es schon im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts weit verbreitet und 1682 durch den Papst Innozenz XI. gekrönt und mit dem Titel „Maria del Buon Consiglio“ versehen. Entscheidend wurde aber die persönliche Initiative des römischen Augustiner-Chorherrn Andreas Bacchi, der 1753 zur Verbreitung des Bildes Reisen nach Deutschland machte und es durch 70.000 Nachbildungen bis nach Indien bekannt machte. Damit war der Beschluß des Augustinerkapitels 1753 verbunden, das Gemälde Unserer Lieben Frau vom guten Rat überall bekanntzumachen. Leo XIII. führte ein besonderes Fest zu Ehren des Gnadenbildes ein und übernahm den Titel in die Lauretaniche Litanei (3).

Lit.: (1) Anonym, *Sittliche Erwägung von der Übertragung des wunderreichen Bildnuß Mariä von guthem Rath aus Albanien nach Genazzano etc.*, Wien 1756, 4 ff. (2) Fr. A. F. Addeo, O. E. S. A., *Apparitionis Imaginis Beatae Mariae Virginis a bono Consilio Documenta*, Città del Vaticano 1947. (3) Beissel, *Wallfahrten*, 98, 90, 173.

70 Wien III., Pfarrkirche St. Rochus und Sebastian (ehem. Klosterkirche der Augustiner Barfüßer), Hochaltar „Maria vom guten Rat“. 1754 brachte P. Caspar Scheurer aus Rom eine im Zusammenhang mit der ordensmäßigen Verbreitung des Gnadenbildes von Genazzano angefertigte Kopie, die zuerst auf einem Seitenaltar, 1759 auf den Wunsch der das Bild besonders 1758 verehrenden Maria Theresia auf dem Hochaltar ausgesetzt wurde (1). 1756 erschien die erste Übersetzung eines „wälschen“ (bisher nicht aufgefundenen) Andachtsbuches in Wien (2), 1759 eine Neuauflage.

- Lit.: (1) Maurer-Kolb, 64. (2) Anonym, Sittliche Erwägung von der Übertragung des wunderreichen Bildnauß Mariä von gutem Rath aus Albanien nach Genazzano etc., Wien 1756. (3) Gugitz, Andachtsbild, 130. (4) Gugitz, Gnadenstätten, I, 56.
- 71 Ferschnitz a. d. Ybbs, Pfarrkirche, 18. Jahrhundert.
Lit.: ÖKT III, 45, T. 56.
- 72 Franzen, Pfarrkirche, Seitenaltar, 18. Jahrhundert.
Lit.: (1) Gugitz, Andachtsbild, 98. (2) Gugitz, Gnadenstätten, I, 28. (3) ÖKT VIII/1, 43. (Die Datierung des Bildes 1719 ist vom Altar rückgeschlossen und in Bezug auf die allgemeine Verbreitungswelle um die Mitte des Jahrhunderts für das Bild wohl zu früh.)
- 73 Edelbach, Pfarrkirche, 18. Jahrhundert.
Lit.: ÖKT VIII/1, 37.
- 74 Göbelsburg, Pfarrkirche, 18. Jahrhundert.
Lit.: ÖKT I, 151.
- 75 Wien XII., Altmannsdorfer Pfarrkirche, 18. Jahrhundert.
Lit.: ÖKT II, 35.
- 76 St. Pölten, Bürgerspitalskapelle Hl. Oswald.
Die Kopie soll nach einer unbelegten Nachricht (1) schon 1750 von drei Schwestern eines Freiherrn von Fieger in die Kapelle gestiftet worden sein.
Lit.: (1) Maurer-Kolb, 294 ff. (2) Gugitz, Gnadenstätten, II, 174.
- 77 Schwarzau auf dem Steinfeld, Pfarrkirche, 1780 gestiftet.
Lit.: (1) Maurer-Kolb, 179. (2) Gugitz, Andachtsbild, 120 (kleine Andachtsbilder erst aus dem 19. Jahrhundert bekannt). (3) Gugitz, Gnadenstätten, II, 183.
- 78 Wien I., Schottenkirche, Trauungskapelle, 18. Jahrhundert.

*

Kopien des Gnadenbildes von Königsaal

Das Gnadenbild von Königsaal:

Königsaal (Zbraslav), Č. S. R., Pfarrkirche (ehem. Zisterzienserklosterkirche) Hl. Jacobus Major, Altar im rechten Seitenschiff.

Tempera auf Holz, 89 × 59,5 cm, wohl Kopie vom Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts nach einem Bild aus der Mitte des 14. Jahrhunderts.

Abb. bei A. Matějček, Gotische Malerei in Böhmen, Tafelmalerei 1350—1450, Prag 1939, Fig. 273.

Ikonographie und Typus: Ikonographisch ist das Gnadenbild eine Umbildung des trecentesken italienischen Typus der Madre di Consolazione (1, 2), wie sie zuerst in der Brüxer Madonna Mitte des 14. Jahrhunderts geprägt wurde. Das Königsaal Gnadenbild steht der Madonna aus Eichhorn und der Madonna aus Rom sehr nahe (3). Das Motiv des mit einem Vogel spielenden Jesusknaben ist in Italien, aber auch im nördlichen Europa seit etwa 1300 verbreitet (3). Das Vorgängerbild des Königsaal Gnadenbildes dürfte um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden sein (3, 4).

Lit.: (1) A. Matějček-J. Myslivec, České madony gotické byzantských typu (Pamatky archeologické XL, 1934—35 [1937] 1 ff., deutsches Resumé 138). (2) K. Oettinger (Zeitschrift für Kunstgeschichte VI, 1937, 397). (3) A. Matějček, Gotische Malerei in Böhmen, Tafelmalerei 1350—1450, Prag 1939, 50 ff., 202 ff. (4) A. Stange, Die deutsche Malerei der Gotik, I, 1936, 186.

Geschichte und Verehrung: Nach der Legende, die um die Mitte des 17. Jahrhunderts zuerst faßbar ist (1, 2, 3), ist das Gnadenbild eine Stiftung König Wenzels II. (1271—1305), die durch ein Wunder den Brand von 1420, der bei der Zerstörung des alten Přemyslidenklosters durch die Prager Hussiten entstand, entging. Von keiner böhmischen Madonna haben sich so viele spätere Kopien erhalten wie von der Königsaal (4), die meisten gehen in das 17. Jahrhundert zurück (5).

Lit.: (1) Phoenix incineratus..., 1647. (2) G. Gumppenberg, Atlas Marianus, 1673, 180. (3) E. Wiegand, Die böhmischen Gnadenbilder, Würzburg 1936, 3 ff., 49. (4) A. Matějček, Gotische Malerei in Böhmen, Tafelmalerei 1350—1450, Prag 1939, 202 ff. (5) A. Stange, Die deutsche Malerei der Gotik, I, 1936, 186.

Kopien:

79 Sallapulka, Pfarrkirche „Maria im Gebirge“, Seitenwand, 17. Jahrhundert. Das Bild ist offensichtlich ein Zeugnis der über die Grenzen reichenden Verehrung des Königsaal Bildes, die durch den Wallfahrtszustrom zur Gnadenstatue von Sallapulka auch aus Böhmen erklärt werden kann.

Lit.: (1) ÖKT V, 237 ff. (2) Gugitz, Gnadenstätten, II, 161. (3) A. Rudolf, Maria im Gebirge (St. Pöltner Diözesankalender 1954, 80).

*

Kopien des Gnadenbildes von Alt-Bunzlau:

Das Gnadenbild von Alt-Bunzlau:

Alt-Bunzlau (Boleslav Stará), Č.S.R., Marienkirche, Hochaltar.

Relief aus Kupferblech, getrieben und vergoldet, 19 × 135 cm. Abb. in: Topographie der Historischen und Kunst-Denkmale im Königreiche Böhmen, XV, Der politische Bezirk Karolinenthal, Prag 1903, Fig. 85.

Ikonographie und Typus: Das Relief folgt dem Typus einer Gruppe der böhmischen Mariengnadenbilder des 14. Jahrhunderts, der auch das Gemälde im Prager Domschatz angehört (1, 2) (s. u. S. 130) und die letzten Endes auf trecenteske italienische Marienbildtypen zurückgehen (3).

Lit.: (1) Topographie der Historischen und Kunst-Denkmale im Königreiche Böhmen, XV, Der politische Bezirk Karolinenthal, Prag 1903, 90, Fig. 85.

(2) E. Wiegand, Die böhmischen Gnadenbilder, Würzburg 1936, 43. (3) A. Matějček, Gotische Malerei in Böhmen, Tafelmalerei 1350—1450, Prag 1939, 50 ff.

Geschichte und Verehrung: Der Beginn der Verehrung ist nicht bekannt, 1623 wird bereits von einem Diebstahl und der Verspottung des Reliefs berichtet (1). 1650 kehrt das Relief nach Alt-Bunzlau zurück (2). Die Verehrung des Gnadenbildes hat in der Gegenreformation im Zusammenhang mit der Verehrung des Hl. Johann von Nepomuk, der der Muttergottes von Alt-Bunzlau besonders zugetan war (3), besondere Verbreitung gefunden.

Lit.: (1) F. Hammerschmidt, Prodromus Gloriam Pragensem, 1623. (2) E. Wiegand, Die böhmischen Gnadenbilder, Würzburg 1936, 43. (3) A. Hoppe, Des Österreichers Wallfahrtsorte, Wien 1912.

Kopien:

80 Wien I, Pfarrkirche St. Augustin, ehem. auf dem Johann Nepomuk-Altar, 18. Jahrhundert.

Die Verehrung ist offensichtlich im Zusammenhang mit der Johann-Nepomuk-Verehrung durch einen Typus des kleinen Andachtsbildes belegt.

Lit.: (1) Gugitz, Gnadenstätten, I, 4.

81 Wien I., Georgskapelle im Freisingerhof, „Maria, Mutter der schönen Liebe“, verschollen.

Die Verehrung in der 1778—87 belegten barocken Georgskapelle des Trattnerhofes (des früheren Freisingerhofes) ist durch einen Typus des kleinen Andachtsbildes erwiesen (1).

Lit.: (1) Gugitz, Gnadenstätten I, 11.

82 Wien VII., St. Ulrich, 1. rechter Seitenaltar, 18. Jahrhundert (Spuren von Anbringung von Devotionalien).

Das Bild wurde zuerst privat verehrt, dann auf einem Seitenaltar der Kirche aufgestellt. Der Vertrieb von kleinen Andachtsbildern und Gebeten wurde 1761 verboten, das Bild wahrscheinlich in das Pfarrhaus verbannt. Die heutige Rahmung stammt vom Anfang des 19. Jahrhunderts. Die kleinen Andachtsbilder (4 Typen) zeigen das Bild seitenverkehrt.

Lit.: Gugitz, Gnadenstätten, I, 68, 103.

*

III. Umprägungen des 16. Jahrhunderts

Kopien eines unbekanntes Gnadenbildes der Eleousa in trono:

83 Wien I., Jesuitenkirche zu den neun Engelschören, linker Triumphbogenaltar, „Mater gratiae“ (Abb. 17).

Ca. 200:150 cm. Durch die Anbringung in der Höhe von ca. 4 bis 5 m ist jede genauere Untersuchung und auch das Photographieren unmöglich gemacht.

Ikonographie und Typus: Ikonographisch gehört das Gnadenbild dem älteren Typus der Eleousa an (1, 2), der aber in Einzelheiten freier und willkürlicher aufgefaßt ist: der linke Arm des Kindes ist nicht um den Nacken der Mutter geschlungen, sondern ruht leicht angelehnt an ihrer rechten Schulter. Auch die stützende Haltung der mütterlichen Hand ist durch das hinzugekommene Requisit des Polsters verändert. Im ganzen wird der byzantinische Typus gewahrt, in Einzelheiten aber im Sinn des Genrehaft-Zufälligen aufgelockert. Der altertümliche Typus der thronenden Eleousa-Darstellung, der in dieser Form dem Trecento angehört (3) wurde wohl aus kultischen Gründen in dieser relativ strengen Form übernommen. Einzig das Requisit des Polsters ist eine spätere Erweiterung dieses modifizierten Ikonentypus, der als Ganzes in ein unrepräsentatives intimes Andachtsinterieur gestellt wird. Seit dem Meister von Flémalle bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts läßt sich diese Art der Komposition mit dem in den Raum hineinreichenden tischartigen Möbel verfolgen, das der Muttergottes, dem Kind oder dem Buch und der Lilienvase als Stütze dient und dadurch, daß es die Heiligenfiguren fragmentiert und sie in tätige Beziehungen zu den Dingen setzt, die typische Darstellung intimer erscheinen läßt. Schon bei Memling in der Madonna Nieuwenhowe ist dieses Möbel mit einem Teppich belegt. Jene Art der Komposition scheint über Botticelli und Filippino Lippi nach Italien gelangt zu sein. Der so verwendete Teppich ist hier erst am Anfang des 16. Jahrhunderts nachzuweisen, wenn auch Venedig der Ausgangspunkt der abendländischen Teppichmode gewesen war, dem die Niederlande gefolgt sind (4). Die ikonographischen Details widersprechen der durch die Komposition gegebenen historischen Einordnung. Die Lilienvase, die zuerst im Zusammenhang der Darstellung der Verkündigung seit dem 13. Jahrhundert auftritt, findet sich wohl als Symbol des Kreuzestodes Christi (5) in Darstellungen

der Muttergottes in Italien seit Anfang des 15. Jahrhunderts. Auch die Granatäpfel auf den Voluten des Thrones können als Gleichnis des Kreuzestodes Christi aufgefaßt werden. Die Inschrift auf dem aufgeschlagenen Buch lautet „dilectus meus mihi et ego illi“ (Hohes Lied 2, 16). Diese Darstellung kann als eine der vielen Variationen des gerade im späten 15. und 16. Jahrhundert beliebten Themas der *Compassio Mariae* interpretiert werden. — Ein Terminus post ergo ergibt sich in gewissem Sinn dadurch, daß das Architekturdetail der Thronkonsolen in seiner weiten und zugleich gedrückten Form erst bei der *Laurenziana* Michelangelos vorkommt, der sie an der Laterne der Kuppel von St. Peter wiederverwendete. Ihre Verbreitung durch Serlio läßt dieses Motiv um 1540 auch im Hausmöbel auftreten (6). Man kann also annehmen, daß das Wiener Gnadenbild oder sein Vorbild die Kopie eines vermutlich verehrten Marienbildes vom Typus der *Eleousa in trono* ist, die nach dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts (Eindringen der Komposition mit dem für die Niederlande typischen Detail des Teppichs in Italien, Auftreten der Volutenform) entweder in Oberitalien von einem unter niederländischem Einfluß stehenden Maler oder von einem Romanisten in den Niederlanden selbst angefertigt wurde. Die letztere Version ist aus formalen Gründen möglich, aus kultgeschichtlichen Gründen wahrscheinlicher.

Lit.: (1) Vgl. oben bei „S. Maria della Bruna“ Ikonographie Nr. 1, 3, 5, 6, 7. (2) V. Lasareff, *Studies in the Iconography of the Virgin* (The Art Bulletin 1938, 37 ff.). (3) R. Jaques, *Die Ikonographie der Madonna in trono* in der Malerei des Dugento (Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz V, 1937/40, 50). (4) W. Bode, *Ein altpersischer Teppich* (Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen XIII, 1892, 27). (5) R. Bauerreiß, *Arbor Vitae*, München 1938, 111. (6) W. Bode, *Die italienischen Hausmöbel der Renaissance*, o. J., Abb. 43.

Geschichte und Verehrung: Daten zur Geschichte und Herkunft archivalisch zu erlangen, war in Wien nicht möglich. Das Archiv der Wiener Ordensniederlassung der Jesuiten ist seit 1783 verloren. — Wahrscheinlich wurde das Bild von den Jesuiten nach 1554 (Übergabe der Kirche am Hof und Errichtung des Profesthauses) nach Wien gebracht. Es wurde dann im Profesthaus verehrt, wie die Unterschriften der kleinen Andachtsbilder beweisen (vgl. bes. das von J. W. Heckenauer gestochene). Anfang des 19. Jahrhunderts dürfte das Gnadenbild an seine heutige Stelle gekommen sein (Errichtung des Altares durch J. Käßmann). — Dieses unter dem Titel „*Mater gratiae*“ verehrte Bild kultgeschichtlich weiter zu verfolgen, ist unter den gegebenen archivalischen Umständen ohne Erfolg geblieben. Es kann nur angenommen werden, daß es aus der niederländischen Ordensprovinz der Jesuiten im Zuge der Gegenreformation nach Wien kam (1), nachdem ein Marienbild dieses Typus in Italien innerhalb des Jesuitenordens nach frdl. Mitteilung von Prof. P. Kirschbaum in Rom nicht vorhanden ist. Die Kopien in Niederösterreich zeigen nur in einem Fall einen ordensmäßigen Zusammenhang, jedoch sind Ausstrahlungen bis nach Slowenien festzustellen (2) (St. Johann a. d. Drau). Die Verbreitung durch den Jesuitenorden scheint auch dadurch gegeben, daß sich im Jesuitenkolleg in Tyrnau (gegründet 1635) ein Gnadenbild desselben Typus befunden hat, wie das kleine Andachtsbild (von J. Mansfeld gestochen) in der Sammlung J. Klar in Wien beweist.

Lit.: (1) J. Duhr, *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge im 16. Jahrhundert*, I, Freiburg i. B. 1907, 66 ff. (2) Stelé, Abb. 25. (3) Maurer-Kolb 28. (4) Gugitz, *Andachtsbild*, 127. (5) Gugitz, *Gnadenstätten*, I, 26.

84 Leobersdorf-Sollenu, Kapelle zum heilsamen Brunnen. Wallfahrt 1626 entstanden (1), Gnadenbild 18. Jahrhundert. Kapelle 1945 zerstört, Gnadenbild im Österr. Museum für Volkskunde, Inv.-Nr. 46712. Sollenu wohl zusammen mit Enzersdorf 1749 durch die Jesuiten missioniert (vgl. Sanctus Julius Martyr..., Tyrnau 1749, 84). Kleine Andachtsbilder (3) aus dem 19. und 20. Jahrhundert.

Lit.: (1) A. Hoppe, Des Österreichers Wallfahrtsorte, Wien 1912, 874. (2) Maurer-Kolb, 199. (3) Gugitz, Andachtsbild, 107. (4) Gugitz, Gnadenstätten, II, 81 (hier irrtümlich als „in der Art von Maria Maggiore“ bezeichnet).

85 Wien III., Klosterkirche der Elisabethinerinnen, Nische der rechten Seitenwand, „Maria Freuden“, 18. Jahrhundert (auch als „schwarze Muttergottes“ bezeichnet).

Archivalische Belege waren nicht zu erlangen, da das Archiv des Klosters der fraglichen Zeit vernichtet ist. Das Gnadenbild „Maria Freuden“ kommt jedoch in keinem anderen Elisabethinerinnenkloster vor, so daß seine Abhängigkeit vom Wiener Gnadenbild der Jesuiten mit Sicherheit angenommen werden kann.

Lit.: (1) M. Fuhrmann, Alt- und Neues Wien, Linz 1738/9, I, 347. (2) Gugitz, Andachtsbild, 127. (3) Gugitz, Gnadenstätten, I, 55.

86 Hollenbach, Kapelle (1762 erbaut), 18. Jahrhundert.

Keine archivalischen Unterlagen.

Lit.: ÖKT VI, 120.

*

Originale und Kopien der oberdeutschen Malerei des 16. Jahrhunderts.

87 Das Gnadenbild „Maria in Vinea“ (Abb. 19).

Zistersdorf, Pfarrkirche (ehem. Franziskanerkirche), Weinbergkapelle (heute Wien, Diözesanmuseum), zuerst Zistersdorf, Franziskanerkloster.

Öl auf Holz, 75 × 56 cm. Lucas Cranach d. Ä., nach 1537.

Das Bild wurde schon 1863 (R. Eitelberger, Lucas Cranach in Wien und Zistersdorf [Mitteilungen der k. k. Zentralkommission... VIII, 1863, 207]) Lucas Cranach zugeschrieben, ebenso später durch F. Dworschak (Führer durch das Wiener Diözesanmuseum, Wien 1941, 23). Ein Vergleich mit der spätesten Madonnengruppe des Meisters (nach 1537) erhärtete diese Zuschreibung, der auch das für die Zeit nach 1537 typische Werkstattzeichen des Drachen mit den liegenden Flügeln entspricht.

Ikongraphie und Typus: Der Bildtypus der halbfigurigen sitzenden Muttergottes, die ihr geneigtes Antlitz an das Köpfchen des Jesusknaben schmiegt und diesen frontal mit beiden Händen ihren Körper deckend vor sich hält, ist in der früheren und gleichzeitigen deutschen und niederländischen Kunst unüblich. Er kann von der italienischen Kunst abgeleitet und als Verbindung der Typen der Nikoipia, der halbfigurigen Muttergottes, die das Kind frontal vor ihrer Brust hält (1), und der Eleousa (2) aufgefaßt werden. Im Dugento tritt neben der Nikoipia eine Weiterentwicklung der Eleousa mit stehendem Christuskind auf, dem sich das Antlitz der Muttergottes zuneigt (3). Am Anfang des Trecento verbindet sich diese Weiterbildung der Eleousa in Darstellungen der thronenden Muttergottes mit Stiftern mit einer Darstellung des Christus Immanuel, der segnend die Rechte hebt, wie es für die Nikoipia typisch ist. Dieser ikonographisch neue Typus vereint sowohl die menschlichen Züge der Eleousa wie das repräsentative Element der Nikoipia. Auch dieser neue Typus wird dann in den Darstellungen der thronenden

Muttergottes weiter tradiert (vgl. Van Marle IV, Fig. 21, 170 und V, Fig. nach S. 152; für das 15. Jahrhundert vgl. die Beispiele von Fra Angelico, Fra Filippi Lippi, Botticelli u. a.). Er findet sich auch im Typus der halbfigurigen Madonna mit dem Kind, der in Oberitalien im 15. Jahrhundert häufig verwendet und besonders von Giovanni Bellini bevorzugt wurde. Von allen diesen Madonnen unterscheiden sich Bellinis nach 1475 gemalte halbfigurige Madonnen durch ihre veränderte Auffassung, ihre hieratische Feierlichkeit, die — wie schon mehrfach festgestellt wurde — einen Rückgriff auf die byzantinische Tradition darstellt (4, 5). Cranach hat diesen im italienischen Quattrocento durchaus üblichen Typus, der ihm offenbar durch Giovanni Bellini vermittelt wurde (Madonna mit Kind, Akademie, Venedig, um 1480), zwar als Kniestück gegeben, aber im Sinn des niederländischen halbfigurigen Marienandachtsbildes umgewandelt (vgl. vor allem die Blickrichtung der Muttergottes und die intimere Auffassung des Jesusknaben). Diese Umwandlung ist nicht nur eine Variation des hieratischen italienischen Vorbildes, sondern auch eine ikonographische Umdeutung: Gesichtsausdruck und Blickrichtung der Muttergottes beziehen sich auf das Symbol des Kreuzestodes Christi, die Weintraube in der Hand des Jesusknaben. Dadurch ist aus den noch durchaus die Strenge der byzantinischen Nikopoia in sich tragenden Darstellungen Bellinis ein Andachtsbild der mitleidend liebenden Maria geworden, wie sie im späteren 15. und am Anfang des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden so beliebt waren (6, 7).

Lit.: (1) M. Vloberg, *Les types iconographiques de la Mère de Dieu dans l'art byzantin* (= Maria, *Etudes sur la sainte Vierge sous la direction d'Hubert du Manoir*, II, Paris 1952, 506 ff.). (2) Vgl. oben S. 99 bei S. Maria della Bruna, *Ikonographie*, Nr. 1, 3, 5, 6, 7. (3) E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Florenz 1949, Nr. 24, 39. (4) C. Gamba, *Giovanni Bellini*, Mailand 1937. (5) D. Talbot Rice, *Byzantine Painting*, London 1954, 153. (6) H. Aurenhammer, *Katalog der Ausstellung „Maria, die Darstellung der Madonna in der bildenden Kunst“*, Wien 1954, Nr. 81, 82, 83, 85, 86. (7) H. Aurenhammer, *Zwei Werke des Pedro de Mena in Wien* (Alte und Neue Kunst III, 1954, 117).

Geschichte und Verehrung: Das Bild gelangte als Geschenk des Rudolf von Teuffenbach 1640 in das von diesem erbaute Franziskanerkloster in Zistersdorf. Es blieb bei einem Brand der Kirche unversehrt. Die Geschichte der Stiftung und des Wunders ist zusammen mit vier Szenen aus dem Leben Mariens und einer Ausdeutung des Traubensymbols des Jesusknaben durch die Szenen „Die beiden Kundschafter mit der Weintraube“ und „Der Traum des ägyptischen Mundschenks“ Gegenstand der Deckenausmalung der sogenannten Weinbergkapelle.

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 276. (2) F. Binder, *Die Wallfahrtskirche Maria Moos in Zistersdorf*, 1948, 25. (3) R. Eitelberger, *Lucas Cranach in Wien und Zistersdorf* (Mitteilungen der k. k. Zentralkommission... VIII, 1863, 207). (4) F. Dworschak, *Führer durch das Wiener Diözesanmuseum*, Wien 1941, 23. (5) Gugitz, *Andachtsbild*, 134. (6) Gugitz, *Gnadenstätten*, II, 222.

*

88 Das Gnadenbild „Mutter der Barmherzigkeit“ des Tullner Kapuzinerklosters (verschollen) (Abb. 23).

Ehemals Tulln, Kapuzinerklosterkirche, Hochaltar.

Das Gnadenbild wurde mit Hilfe eines kleinen Andachtsbildes von F. L. Schmittner aus der Sammlung Kriss, München, erstmals durch L. Schmidt als „verschollene Cranach-Madonna“ angesprochen (L. Schmidt, *Eine verschollene Cranach-Madonna in Tulln* [Unsere Heimat 1939, 54, Abb. 52]). Beim Versuch, das vermutlich verehrte

Gnadenbild, das der Anlaß zur Anfertigung dieses und dreier weiterer unbezeichneter kleiner Andachtsbilder (Gugitz, Andachtsbild, 123) gewesen sein muß, zu finden, wurde die große Ähnlichkeit mit der Maria lactans des Museums in Darmstadt (Friedländer-Rosenberg, Lucas Cranach d. Ä., Berlin 1932, Abb. 73) hervorgehoben, in der Gesichtsbildung aber auf die 1518 datierten Karlsruher und Großglogauer Marienbilder hingewiesen (ebenda Abb. 80, 81). Die Merkmale, die das fiktive Tullner Gnadenbild von diesen Vergleichsbeispielen unterscheiden (gegenüber der Darmstädter Maria außer dem Detail der Kleidung auch die Variation der Landschaft, vor allem die Jugendlichkeit der Muttergottes) finden sich aber alle im Bild der stillenden Muttergottes der Sammlung Palfy in Budapest (T. Gabor, A Grof Palfy Janos Leiro Lajstroma, Budapest 1913, 10, Abb. 22 und Országos Szépművészeti Múzeum Lukas Cranach Emlékialbitás, Budapest 1953, Nr. 35). Diese wird von Friedländer-Rosenberg (a. a. O., 44) als eine etwas geringere, in Landschaft und Kleidung abweichende Fassung der Darmstädter Muttergottes bezeichnet, die sich jener von L. Schmidt angeführten Madonnengruppe von 1518 nähert, wie auch die ungarische Literatur ausführt. Sie dürfte also um 1516 entstanden sein. — Das Bild stammt aus der Sammlung des Fürsten Fondi. Ein historischer Beleg, daß dieses Bild das verschollene Gnadenbild von Tulln ist, konnte nicht erbracht werden, da über den Verbleib des Gnadenbildes nach der Klostersaufhebung 1787 nichts bekannt ist. Das im Kapuzinerkloster in Wien aufbewahrte Archiv des Kapuzinerklosters in Tulln gibt über das Gnadenbild selbst keinerlei Aufschluß. Einzig ein Verzeichnis vom 5. 3. 1788 der an die Regierung abgegebenen Geräte bezeichnet 52 Opfergaben in Silber und Gold, 2 silberne vergoldete Halbkronen und eine goldene Kette, die offenbar vom Gnadenbild stammen. Der Hochaltar, der von der Gemeinde Hautzendorf übernommen wurde (Quittung vom 13. 3. 1788), ist jedenfalls ohne das Gnadenbild dorthin gekommen. Daß die im Kapuzinerkloster in Wien befindliche Werkstattwiederholung der Budapester Madonna (s. u.) das Gnadenbild von Tulln war, ist zwar möglich, aber durch keinen Hinweis zu erhärten. Auf dem Bild sind auch keine Spuren der devotionalen Ausstattung vorhanden. Das nach frdl. Mitteilung von Herrn Landeskonservator Dr. Zykan ehemals in der Sammlung Landkoronski vorhandene Exemplar ist in diesem Zusammenhang ebenfalls als mögliches Gnadenbild anzuführen, konnte jedoch daraufhin nicht untersucht werden.

Ikonographie und Typus: Ikonographisch ist das Bild eine Darstellung der halbfigurigen sitzenden Maria mit Kind — hier als lactans — in Landschaft. Dieser Kompositionstypus leitet sich von den ganzfigurigen Madonnen im Paradiesgärtlein des weichen Stils ab. Der hier in Frage kommende Typus ist bei Dirk Bouts und Hugo van der Goes voll ausgebildet (Friedländer III, Abb. 92, 93, 94 und IV, Abb. 1, 3) und wird in den Niederlanden durch das 16. Jahrhundert weiter tradiert. In Italien besitzt er unter niederländischem Einfluß seit 1460 (vor allem bei Fra Filippo Lippi, Botticelli und Alessio Baldovinetti) allgemeine Verbreitung und erlangt durch Raffael klassische Prägung. Cranach kann diesen Kompositionstypus von Italien übernommen haben, wie Friedländer-Rosenberg annehmen (1), oder die Übernahme kann direkt von der niederländischen Malerei erfolgt sein, was bei den Reisen und der persönlichen Wertschätzung der niederländischen Malerei durch Cranach wahrscheinlicher ist. Allerdings ist auch hier wie bei Cranach im allgemeinen das monumentalere Kniestück bevorzugt. Ikonographisch kann als Wurzel des Typus neben der Vorstellung des Paradiesgärtleins durch die Tatsache, daß die Maria lactans auf der Rasenbank sitzend gegeben ist, eine Verbindung zum Andachtsbildtypus der Madonna de Humilitate als „demütige Muttergottes“ bestehen

(2), der gerade an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert in der ganzen europäischen Malerei in verschiedenartigsten Prägungen dargestellt wurde (vgl. etwa Schongauer, Raffael, Andrea del Sarto, Joos van Cleve etc. [3]).

Lit.: (1) M. Friedländer-J. Rosenberg, Lucas Cranach d. Ältere, Berlin 1932, 88. (2) Vgl. oben bei „Doña Maria de Uzategui“ Ikonographie Nr. 2—6 (S. 108). (3) H. Aurenhammer, Katalog der Ausstellung „Maria, die Darstellung der Madonna in der bildenden Kunst“, Wien 1954, S. 22, 26, Nr. 55, 56, 66, 73, 116.

Geschichte und Verehrung: Das Gnadenbild befand sich in der Kirche des 1627 gegründeten Kapuzinerklosters. Beim großen Stadtbrand 1752 wurde dem Bild besondere Hilfe zugeschrieben und es bekam dafür einen silbernen Rahmen. Aus dem Grund der großen Verehrung ist der Widerstand gegen die Ablieferung 1787 bei der Klostersaufhebung erklärlich. Dem um die Mitte des Jahrhunderts anzunehmenden Höhepunkt der Verehrung durch die Stadt Tulln ist sicherlich auch die Anfertigung des ausgezeichneten kleinen Andachtsbildstiches durch F. L. Schmittner († 1761) zu verdanken. Noch heute zeugen Hauszeichen in Tulln mit der Darstellung des Gnadenbildes von der ehemaligen Verehrung. — Die Verbreitung dieses Bildes scheint an die Kapuzinerklöster gebunden zu sein, wie auch die Kopie im Kapuzinerkloster in Innsbruck zeigt (5).

Lit.: (1) L. Schmidt, Eine verschollene Cranachmadonna in Tulln (Unsere Heimat 1939). (2) A. Kerschbaumer, Geschichte der Stadt Tulln, Krems 1902, 45. (3) Gugitz, Andachtsbild, 123. (4) Gugitz, Gnadenstätten, II, 204. (5) H. Hohenegg, Wallfahrten über die Landesgrenzen (Tiroler Heimat N. F. 12, 1948, 21).

Gemälde desselben Typus und Kopien:

89 Wien I., Kapuzinerkloster, Gemäldeausstellung.

Werkstattwiederholung der Budapester Madonna des Lucas Cranach.

Zur Frage der Identität dieser Tafel mit dem Tullner Gnadenbild siehe oben.

Lit.: (1) Festschrift zum Gedenken von Marcus von Aviano, Wien 1935. (2) Gugitz, Gnadenstätten, II, 204 (hier unbelegt als das Gnadenbild von Tulln angesprochen).

90 Ehem. Wien, Sammlung Lanckoronski.

Nach frdl. Mitteilung von Herrn Landeskonservator Dr. Josef Zykan befand sich in dieser Sammlung eine weitere Werkstattwiederholung der Budapester Tafel.

91 Krems, Stadtmuseum, Kopie vom Anfang des 17. Jahrhunderts.

Aus dem Besitz des Kremser Bürgers Anton Reichel, wohl mit dem aufgehobenen Kapuzinerkloster in Und bei Krems in Zusammenhang stehend.

Lit.: (1) Führer des Städtischen Museums von Krems, 1903. (2) ÖKT I, 242.

92 Groß-Weißbach, Kapelle, Kopie des 18. Jahrhunderts.

Lit.: ÖKT VIII/2, 421.

*

Kopien des Gnadenbildes „Mariahilf“ in der Innsbrucker Stadtpfarrkirche

Das Gnadenbild „Mariahilf“ (Abb. 20)

Innsbruck, Stadtpfarrkirche, Hochaltar.

Öl auf Holz, 78,5 × 47,1 cm, Lucas Cranach d. Ä., nach 1537 (M. J. Friedländer-J. Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, 88).

Ikonographie und Typus: Ikonographisch ist das Gemälde vorerst als sitzende Eleousa (1) anzusprechen, doch scheint diese Darstellung durch den stützenden Gestus der linken Hand der Mutter gewandelt, der dem Kind eine das Standmotiv auflockernde Stellung und eine fast sitzende Haltung erlaubt, wo-

durch das Grundthema der Darstellung, die Zärtlichkeit und Zuneigung zwischen Mutter und Kind, deutlich zur Handlung gesteigert, aber ohne Bewegtheit dargestellt wird. Diese Abwandlung der Eleousa geht auf eine in Byzanz und Italien seit dem 13. Jahrhundert greifbare Variation der Eleousa zurück, die in der byzantinischen Kunst Pelagonitissa, in der russischen Ikonenmalerei Vzygranje, Madonna der Rührung, genannt wird (2). Bei dieser sind als wesentliche Ergänzung neben der geänderten Körperhaltung die frei bewegten Beine des Kindes und der liebkosende Gestus seiner linken Hand am Kinn der Mutter anzusehen. Diese neue Ausprägung hat seit dem späten Dugento in Italien Eingang gefunden. In einer Variante dieses Typus wiederum ist die Verbindung zur Eleousa in der Körperhaltung des Jesusknaben noch durchaus gegeben, der allerdings sitzend dargestellt ist und sich nur in den frei bewegten Beinen und dem typischen liebkosenden Gestus der Vzygranje nähert. Diese zwischen Eleousa und Vzygranje stehende Darstellung wurde nun ebenso wie die beiden „reinen“ Typen tradiert und bildet die Grundlage für die Untersuchung der ikonographischen Herkunft des Cranachschen Gnadenbildes. Unter den Marienbildern italienischer Künstler seit etwa 1300 ist jene von der Vzygranje beeinflusste Variante der Eleousa relativ selten anzutreffen. Als Gnadenbilder sind vor allem die Muttergottes von Cambrai (3) und das Gnadenbild S. Maria della Bruna in Neapel (s. o. S. 98 f.) zu erwähnen. Abgewandelt erscheint diese Darstellung bei Spinello Aretino, Bicci di Lorenzo — also in der Giotto-Nachfolge — und weiter im Kreis und der Nachfolge Botticellis, besonders den frühesten Beispielen und Lucas Cranach ähnlich bei Filippino Lippi (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, 1495/98). In der deutschen und niederländischen Malerei erscheint sie — auch dann nur in gewandelter Form — erst seit dem Überwiegen des Einflusses der italienischen Renaissance. Eine Übernahme dieses Typus über ein italienisches Vorbild ist aber unwahrscheinlich, da die Darstellungen des Quattrocento (vgl. Filippino Lippi) nicht so streng ikonenhaften Charakter zeigen wie das Cranachsche Bild. Aus diesem Grund und auf Grund der ikonographischen Eindeutigkeit des Typus des Cranachschen Mariahilfbildes ist die Ableitung Friedländer-Rosenbergs (6) von der Madonna Tempi Raffaels abzulehnen. — Dagegen erscheint es naheliegend, daß der verhältnismäßig streng ikonenhafte Typus der Darstellung, der schon von älteren Autoren vermutungsweise auf eine ostkirchliche Ikone zurückgeführt wurde (4, 5), Cranach durch das gerade im 15. und am Anfang des 16. Jahrhunderts sehr verehrte und auch häufig kopierte Gnadenbild von Cambrai übermittelt wurde (7). Diese Tafel italienischer (wohl sienesischer) Provenienz aus der Mitte des 14. Jahrhunderts (3, 8, 12, 20, 21) wurde vom Erzdiakon von Valenciennes, Fursy de Bruille, 1440 aus Rom mitgebracht und vor seinem Tod 1450 der Kathedrale von Cambrai vermacht, wo sie in der Kapelle der Hl. Dreifaltigkeit bei seinem Grab aufgestellt wurde. Die Berühmtheit des Bildes brachte es mit sich, daß es schon bald darauf (1456) auf Antrag des Domkapitels dreimal von Petrus Christus und zwölfmal von Hayne de Bruxelles kopiert wurde (10, 8, 3). Erwähnt sei auch, daß im Zusammenhang mit dem Krieg zwischen Spanien und Frankreich um die spanischen Niederlande, in dem Cambrai am 3. Juli 1649 schwer bedrängt wurde, das Gnadenbild, dem man die Bewahrung der Stadt vor schwerem Schaden zuschrieb, einen derartigen Aufschwung seiner Verehrung erfuhr, daß es im Atlas Marianus (15) „inter primas Belgii icones“ angeführt wird. Anlässlich dieser Belagerung durch die Franzosen und der Befreiung durch die Truppen des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich wurde auch eine Kopie angefertigt (16), die wahrscheinlich mit einer der im Inventar der Kunstsammlungen des Erzherzogs angeführten Kopien der Muttergottes von Cambrai identisch sein wird (17) (über weitere Kopien des 17. Jahrhunderts siehe bei 3, 9, 13, 14). — Die

Verehrung der Muttergottes von Cambrai gerade im 15. Jahrhundert zeigt sich auch in der Beeinflussung der Madonna in Houston (Texas) von Rogier van der Weyden durch dieses Gnadenbild (3), sowie in dem engen ikonographischen Anschluß zahlreicher anderer Bilder des 15. und frühen 16. Jahrhunderts (19). Cranach selbst kann die Muttergottes von Cambrai bei seinem Aufenthalt in den Niederlanden 1508 kennengelernt haben. Es ist aber auch eine Übernahme über zeitgenössische Druckgraphik möglich, wofür die Tatsache spricht, daß das Mariahilfbild zum Gnadenbild seitenverkehrt ist. — Allerdings muß festgestellt werden, daß die Muttergottes von Cambrai eine stehende Eleousa Vzygranje ist, während das Mariahilfbild die Muttergottes sitzend darstellt. — Alle die möglichen Vermittler des ikonographischen Typus, denn mehr ist bei dem künstlerischen Eigenwert der Schöpfung Cranachs nicht anzunehmen, — von der Pala des Trecento in Cambrai bis zu Filippino Lippi — unterscheiden sich aber von der Mariahilfer Muttergottes dadurch, daß das Kind in ihnen sitzend, die Beine frei bewegend gegeben ist, und daß meist die eine Hand das Kinn der Mutter liebkosend ergreift, während die andere sich gegen ihren Körper stützt. Auf diese Details verzichtet Cranach nun zugunsten eines rein künstlerischen Moments: der offenbar angestrebten klassischen Komposition. Indem die rechte Hand des Jesusknaben sich liebkosend dem Kinn der Muttergottes nähert, die linke — wenig sichtbar — sich an ihre Schulter lehnt und vor allem das linke Bein des Kindes sich auf den Schoß der sitzenden Mutter stützt, wodurch gleichsam der Typus der Vzygranje zur Eleousa zurückgebildet wird, entsteht eine vollkommen geschlossene Dreieckskomposition, die offenbar Friedländer und Rosenberg zum Vergleich mit raffaelischen Madonnen bewogen hat. Diese gegenständliche Änderung, die die Zuneigung zu einer Handlung steigert, ist von jeher religiös wirksam erlebt worden, wie die legendären Erklärungen der Ikonographie des Mariahilfbildes beweisen (18).

Lit.: (1) Vgl. oben bei S. Maria della Bruna, Ikonographie Nr. 1, 3, 5, 6, 7 (S. 99). (2) Vgl. oben bei S. Maria della Bruna, Ikonographie Nr. 1—3 (S. 99). (3) E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, I, Cambridge (Mass.) 1953, 297 ff., Abb. 59, 60. (4) Beissel, *Wallfahrten*, 100. (5) R. v. Höffken, *Weihe-münzen*, 2. Band (Mitteilungen der österreichischen Gesellschaft für Münz- und Medaillenkunde 1918). (6) M. J. Friedländer-J. Rosenberg, *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Berlin 1932, 88. (7) Hierauf hat auch J. Zykan in einem unveröffentlichten Manuskript, „Östliche Gnadenbilder in Österreich“, das er mir entgegenkommenderweise 1955 zur Verfügung stellte, unter Berufung auf Stelé hingewiesen. (8) P. Rolland, *La Madone italo-byzantine de Frasnes-en-Buissenal*, *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* XVIII, 1947—48, 97 ff. (9) Destombes, *Nôtre-Dame de Grâce et le culte de la Sainte Vierge à Cambrai et dans le Cambrésis*, Cambrai 1871. (10) J. Dupont, *Hayne de Bruxelles et la copie de Notre-Dame de Grâces de Cambrai (L'Amour de l'Art XVI*, 1935, 363 ff. (11) A. Mabillet de Poncheville, *Une antique image de la Vierge Nôtre-Dame de Grâce à Cambrai (La Libre Belgique*, Mai 1952. (12) J. Dupont, *Une Vierge du Maître de Saint-Gilles (Bulletin des Musées de France*, Juillet 1936). (13) Comte J. de Borchgrave d'Altena, *Notes au sujet de diverses Madones conservées chez nous (Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* XXII, 1953, I, 37 ff.). (14) *Katalog der „Exposition des Arts Religieux“*, Tournai 1949, No. 25—27. (15) G. Gumpfenberg, *Atlas Marianus*, III, München 1657, 58 ff. m. Abb. (16) Abbé C. Thelliez, *Renseignements et Documents apropos d'une prochaine jubilé (La Quinzaine, diocésaine de Cambrai*, Nr. 8—10, 12, 14, 15, 18. April—September 1950). (17) *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*

des Allerhöchsten Kaiserhauses I, 1883, S. LXXIX ff., Nr. des Inventars der deutschen und niederländischen Schulen 339 und 139. (18) A. Hoppe, Des Österreichers Wallfahrtsorte, Wien 1912, 103. (19) H. Aurenhammer, Marienikone und Marienandachtsbild, Zur Entstehung des Halbfigurenbildes nördlich der Alpen (Jahrbuch der Österr. Byzantinischen Gesellschaft IV, 1955). (20) R. Offner, A Corpus of Florentine Painting, New York 1947, Sec. III, vol. V, 56. Anm. 2. (21) D. C. Shorr, The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIVth century, New York 1954, 52 ff.

Geschichte und Verehrung: Kultgeschichtlich sind drei Zentren der Mariahilfverehrung zu unterscheiden, von denen Wien unmittelbar dem behandelten Bereich angehört, Passau und Innsbruck aber in das niederösterreichische Gebiet wirken. Ausgangspunkt ist das heute in der Stadtpfarrkirche St. Jakob in Innsbruck verehrte Original Lucas Cranachs, an dem offenbar auch der Name des Gnadenbildes entstanden ist.

Das Cranachsche Original und heutige Innsbrucker Gnadenbild (Abb. 20, 21) kam 1611 als Gastgeschenk des sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. aus dessen Gemäldegalerie in Dresden anlässlich eines diplomatischen Besuches an Erzherzog Leopold V. von Österreich, den damaligen Bischof von Passau (1—3), der es vorerst persönlich verehrte und dem das Bild wahrscheinlich auch seinen Namen verdankt (4). Dieser Gebetsruf (5) — als solcher ist der Name des Gnadenbildes in seiner volkstümlichen Fassung anzusprechen — ist auf Grund seiner Ursprünglichkeit wohl kaum zeitlich in seiner Entstehung zu fixieren und seit dem Mittelalter verbreitet (6) (vgl. die Darstellung der Herzogin Katharina von Österreich, Gemahlin Herzog Rudolfs IV. von Österreich, als Maria mit der Inschrift „Mariahilf“ [7]). Ebenso findet sich auch die theologische Fassung „auxilium Christianorum“ schon im Mittelalter und tritt auch vor der Verwendung als Schlachtruf bei Lepanto (1571) in der lauretanischen Litanei auf (4, 6). Bei einer so allgemeinen Verbreitung des Motivs im offiziellen (vgl. Antiphon zum Magnificat im Commune der Marienfeste [8]) und persönlichen Gebetsleben des Mittelalters kann wohl nicht erst die besondere Beliebtheit der lauretanischen Litanei im späten 16. Jahrhundert (9) als Grund für die Benennung herangezogen werden. Wahrscheinlich hat der Sieg von Lepanto durch seinen Schlachtruf und durch das damit im Zusammenhang eingeführte Fest der „Hilfe der Christen“ am 24. Mai mit zur Benennung des Cranachschen Marienbildes beigetragen. Auf jeden Fall weist die dynastische Verehrung der Passauer Kopie in den Türkenjahren des 17. Jahrhunderts auf diesen Zusammenhang hin (2, 3). Es ergänzen sich also im Namen des Gnadenbildes die Intentionen in der Erinnerung an den entscheidenden Seesieg über die Türken und die des Volkes in der Unmittelbarkeit der Gebetsform. — Mit der Regierungsübernahme Erzherzog Leopolds 1625 in Tirol kam das Original nach Innsbruck, wo es während des Dreißigjährigen Krieges auch in öffentlichen Bittandachten verehrt und 1650 durch den Sohn Leopolds, Erzherzog Karl, ganz der allgemeinen Verehrung durch Übertragung von der Burg in die Stadtpfarrkirche übergeben wurde (10). Das Innsbrucker Gnadenbild selbst hat seine Filiationen vor allem in Tirol und Salzburg.

Noch während des Passauer Aufenthaltes des Erzherzogs Leopold und des Cranachschen Originals wurde auf Veranlassung des Bistumsverwesers Freiherrn von Schwendy 1622 eine Kopie angefertigt (11), die ikonographisch vollkommen dem Original entspricht, das heutige Passauer Gnadenbild. Sie wurde von Anfang an von den Kapuzinern betreut und ist in ihrer Verehrung durch die Hilfe in der Türkennot, in Wassergefahr besonders für die Donauschiffer (12) und in

Pestgefahr (13) bestimmt. Diese drei Momente motivieren neben dem allgemeinen der Krankenheilung — in Passau wohl in Verbindung mit einem Berg- und Quellenkult — auch die Verehrung der Filiationen.

Lit.: (1) J. Weingartner, St. Jakobs-Pfarrkirche zu Innsbruck, München 1938, 7. (2) Beissel, Wallfahrten, 304, 102. (3) A. Coreth, Pietas Austriaca (Mitteilungen des Österr. Staatsarchivs, VII, 1954), 115 ff. (5) A. Heiler, Das Gebet, München 1921, 50 ff. (6) Beissel, 16. und 17. Jahrhundert, 89. (7) F. Kieslinger, Die Herzogin Katharina von Österreich als Madonna (Pantheon X, 1932, 326). (8) H. Schauerte, Die volkstümliche Heiligenverehrung, Münster 1948, 61. (9) H. M. Schnell, Der bairische Barock, München 1936, 59. (10) J. Weingartner, Die Kirchen Innsbrucks, Innsbruck 1921, 44. (11) J. Siegler, Mariahilf bei Passau, eine geschichtliche Beschreibung eines berühmten Wallfahrtsortes, Passau 1893. (12) G. Gugitz-E. Frieß, Die Mirakelbücher von Mariahilf in Wien 1689—1775 (= G. Schreiber, Deutsche Mirakelbücher, Düsseldorf 1938, 92). (13) Die Kunstdenkmäler von Niederbayern, III, Stadt Passau, München 1919, 229. (14) R. Kriss, Volkskundliches aus altbayrischen Gnadenstätten, Augsburg 1933.

Kopien des Gnadenbildes „Mariahilf“ von Passau, Kapuzinerklosterkirche am Mariahilferberg.

Bis zur Aussetzung des Wiener Mariahilfbildes im Jahre 1660 war der Einfluß der Passauer Kopie von 1622 für das niederösterreichische Gebiet maßgebend. Nach dieser Zeit ist die Dominanz des Wiener Gnadenbildes anzunehmen. Trotzdem ist es im Einzelfall — wenn nicht genaue Zeitangaben eine Fixierung der Entstehung ermöglichen —, sehr schwer, die Filiation diesem oder jenem Tochterbild des Innsbrucker Gnadenbildes zuzuordnen.

93 Pottendorf, Pfarrkirche, Hochaltar.

Vom kaiserlichen Feldhauptmann J. Rauch von Rauchenberg, der in Pottendorf im Quartier lag, in der 1638 dafür gestifteten Friedhofskapelle aufgestellt. Gebets-erhörungen seit 1660. 1779 auf den Hochaltar der Pfarrkirche übertragen. Besonders als Schutz gegen Türken- und Kuruzzengefahr und gegen die Pest verehrt. Gefördert durch die Herrschaftsbesitzer, die Grafen Starhemberg und durch eine unter dem Namen „Mariahilf“ wirkende Bruderschaft.

Lit.: (1) Auserlöse Blumen der Gutthaten und Gnaden Mariä-Hilf, welche sich sehen lassen zu Pottendorff, Wien 1735. (2) Ursprungsbericht des Mariahilfbildes zu Pottendorf unweit Ebenfurth, Neustadt 1746. (3) Schweickhardt VuW, IV, 297 ff. (4) Donin, 129. (5) Maurer-Kolb, 210. (6) Gugitz, Andachtsbild, 117. (7) Gugitz, Gnadenstätten, II, 146.

94 Stetteldorf am Wagram, Pfarrkirche, Hochaltar.

Ehemals in der Wallfahrtskirche Mariä Geburt in Absberg auf der Höhe des Wagrams. Das Gnadenbild wohl schon vor 1660 verehrt, die wegen der bedeutenden Wallfahrt mehrmals vergrößerte Kirche 1788 abgebrochen. Da an der Hauptstraße der Filiation des Passauer Mariahilfbildes entlang der Donau gelegen, ist anzunehmen, daß das Vorbild das Passauer Gnadenbild war.

Lit.: Gugitz, Gnadenstätten, II, 1.

95 L a a a. d. T h a y a, Stadtpfarrkirche, Hochaltar.

1684 durch den seit demselben Jahr in Laa an der Thaya als Stadtpfarrer wirkenden Jodok Bernhard Brüll (vgl. EBOA, Repet. Fasc. 233/IV) dorthin gebracht, der eine bis 1783 bestehende, viel besuchte Mariahilfkapelle errichtete. Das Bild kam dann auf den Hochaltar der Stadtpfarrkirche.

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 232 (und das dort erwähnte Pfarrgedenkbuch der Pfarre St. Veit). (2) Gugitz, Gnadenstätten, II, 77.

96 Neunkirchen am Steinfeld, Pfarrkirche, Hochaltar.
Zuerst im Minoritenkonvent von Neunkirchen verehrt, seit einer Wunderheilung 1737 Gegenstand von Wallfahrten. Gebetserhörungen von 1737—60 von den Minoriten aufgezeichnet (1). Das heute auf dem Hochaltar befindliche Bild ist eine Kopie des ursprünglichen Gnadenbildes.

Lit.: (1) Gründliche Beschreibung jener ausserordentlichen Gnaden, welche... die Hand Gottes zu Neunkirchen... bei Unserer Lieben Frauen Maria Hülf vom 20. April 1737 bis ... 1760 erwiesen hat, Neustadt 1760 (ein gleichlautendes Manuskript ehemals im Minoritenkloster, heute nicht mehr vorhanden). (2) Maurer-Kolb, 178. (3) Donin, 119. (4) G. Gugitz-E. Frieß, Die Mirakelbücher von Mariahilf in Wien 1689—1775 (= G. Schreiber, Deutsche Mirakelbücher, Düsseldorf 1938, 381). (5) Gugitz, Andachtsbild, 115. (6) Gugitz, Gnadenstätten, II, 134.

97 Melk, Stadtpfarrkirche, Marienkapelle.

Kapelle 1684 durch den Postmeister Matthias Fromwald erbaut. In ihr wurde eine „sogenannte Passauer Muttergottes“ zur Verehrung ausgesetzt.

Lit.: ÖKT III, 166.

98 Weissenkirchen, Pfarrkirche, Mariahilfkapelle, Kopie vom Anfang des 18. Jahrhunderts.

Da an der Haupteinzugsstraße des Passauer Mariahilfbildes entlang der Donau gelegen, ist auch hier eine Passauer Filiation anzunehmen.

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 399. (2) ÖKT I, 557.

Anhang: Auf Grund der bei Melk und Weissenkirchen maßgebenden Patronanz des Passauer Bildes der Hilfe in Wassernot sind auch die häufigen Mariahilfbilder als Hauszeichen in den niederösterreichischen Orten entlang der Donau zurückzuführen, etwa in Klein-Pöchlarn, Persenbeug, Emmersdorf, Tulln, Greifenstein, Krems, Aggsbach, Ybbs, Säusenstein.

Die bedeutendste Passauer Filiation:

99 Wien VI., Mariahilferkirche, Hochaltar.

Der Barnabitenpater Don Coelestin Joanelli widmete 1660 eine in Passau angefertigte Kopie der Friedhofskapelle in dem eben neu errichteten Friedhof der Pfarre St. Michael, die seit 1626 den Barnabiten überlassen worden war. Die bald entstehende öffentliche Verehrung, die schon vor 1683 durch Votivgaben belegt ist, nahm nach der Zerstörung der 1668/69 erbauten steinernen Kapelle und des Wohnhauses 1683 durch Flüchtung des Gnadenbildes in das Stadtkloster zu St. Michael einen solchen Aufschwung, daß 1686 das Gnadenbild wieder in die noch im Bau befindliche, durch Fürst Paul Esterhazy besonders geförderte Kirche übertragen werden konnte. Zuerst sind Gebetserhörungen in Wassernöten — wie beim Passauer Bild — überliefert, um 1700 noch in Türkennot und um Konversion, später dann in Krankheitsfällen. Besonders gefördert wurde die Verehrung durch die am 17. 3. 1703 von Clemens XI. bestätigte Bruderschaft Mariahilf und die übrigen Bruderschaften der Kirche.

Lit.: (1) G. Gugitz-E. Frieß, Die Mirakelbücher von Mariahilf in Wien 1689—1775 (= G. Schreiber, Deutsche Mirakelbücher, Düsseldorf 1938, 381). (2) A. Hoppe, Des Oesterreichers Wallfahrtsorte, Wien 1912, 135. (3) Gugitz, Andachtsbild, 130. (4) Die Gnadenmutter von Mariahilf in Wien VI, Wien 1935, herausgegeben von den P. P. Salvatorianern. (5) Maurer-Kolb, 77. (6) Gugitz, Gnadenstätten, I, 64 ff

Kopien des Wiener Mariahilfbildes:

100 Pulkau, Maria-Bründl-Kapelle.

Infolge von Pestheilungen 1679 und Krankenheilungen wurde ein seitenverkehrtes Mariahilfbild zuerst mit anderen Marien- und Heiligenbildern an den Bäumen an der heilsamen Quelle verehrt. 1702 wurde es in eine Kapelle übertragen, die 1724 vergrößert wurde.

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 252. (2) Gugitz, Gnadenstätten, II, 154.

101 Ebendorf bei Mistelbach, Mariahilfkapelle unter den fünf Linden.

Das Bild wohl vor 1680 in einer hölzernen Kapelle verehrt, die anlässlich des Pesttodes eines Ebendorfer Bürgers (er kehrte 1679 pestkrank von Wien zurück, wollte aber die Seuche nicht in seinen Heimatort bringen und starb bei der Kapelle) als Votivkapelle für die Bewahrung von der Pest errichtet wurde.

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 272. (2) Gugitz, Gnadenstätten, II, 16.

102 Groissenbrunn, Pfarrkirche, Hochaltar.

Die Kopie ursprünglich nach einem Türkenfrevl 1683 privat in Schloßhof verehrt, dann in Groissenbrunn bei einer schon früher mit einem Kreuz versehenen Quelle in einer Kapelle zur Verehrung ausgesetzt. 1729 erste Prozession. 1771 Übertragung des Bildes in die Pfarrkirche, über der Quelle 1848 eine Marienstatue mit Kind zur Verehrung aufgestellt.

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 245. (2) J. Maurer, Geschichte des k. k. Lustschlosses Schloßhof und des Marktes Hof an der March, Wien 1889, 73 ff. (3) H. Tauch, O. S. B., Benediktinisches Mönchtum in Österreich, Wien 1949, 207. (4) Gugitz, Gnadenstätten, II, 92 f.

103 Wien IX., Kapelle des Allgemeinen Krankenhauses.

Nach der Legende 1683 durch den König Johann III. Sobieski und P. Marco d'Aviano vor der Schlacht am Kahlenberg verehrt.

104 Wien XVII., Pfarrkirche zum Hl. Bartholomäus, Hochaltar.

Eine durch türkische Kugeln verletzte Kopie des Mariahilfbildes.

Lit.: (1) ÖKT II, 236. (2) Gugitz, Andachtsbild, 132. (3) Gugitz, Gnadenstätten, I, 93.

105 Schwadorf, Pfarrkirche.

Nach der Legende ursprünglich privat verehrt, bewirkte 1667 bei einem Disput Verschieden gläubiger über die Immaculata Conceptio eine Konversion, wurde 1692 in die Pfarrkirche von Schwadorf zur allgemeinen Verehrung übertragen und auch durch die Dynastie privat verehrt (angeblich Sterbebild Leopolds I.), häufig durch den Hof besucht und mit kriegerischen Votiven aus dem Siebenjährigen Krieg bedacht.

Lit.: (1) T. Ertl, S. J. Austriae Marianaе ... Continuatio, Wien 1736, 33. (2) Donin, 110. (3) Maurer-Kolb, 139. (4) J. P. Kaltenbäck, Die Mariensagen in Österreich, Wien 1845. (5) Gugitz, Andachtsbild, 120. (6) Gugitz, Gnadenstätten, II, 181.

106 Herzogenburg, Augustiner-Chorherrenstiftskirche, 2. Seitenaltar rechts, „Hülff der Irrenden“ (Abb. 16).

Seitenverkehrte Kopie. Nach der Legende auf dem kleinen Andachtsbild seit 1680 als „Hülff der Irrenden“ verehrt. Danach wies ein Hirsch 1656 einem kaiserlichen Postillon den Weg, nachdem sich dieser dem Gnadenbild, das in einer Kapelle ausgesetzt war, bei einem Schneesturm empfohlen hatte. Nach der Heimkehr des

Postillons (Michael Mollinari de Pallo) kam das Bild in die Hand des Chorherrn Ernst Mollinari de Pallo, der es 1680 zur öffentlichen Verehrung in die Stiftskirche gab.

Lit.: (1) Gugitz, Andachtsbild, 101. (2) Gugitz, Gnadenstätten, II, 46.

107 Ernstbrunn, Pfarrkirche, Seitenaltar.

Ursprünglich in der Wallfahrtskirche beim heilsamen Brunnen, der schon 1432 erwähnt ist. 1701 stellte der Marktarzt auf einer Kreuzsäule aus Holz das Mariahilfbild beim Brunnen auf. Nach einer hölzernen Kapelle wurde 1710—15 eine Kirche erbaut. Am 26. 8. 1715 wurde das Gnadenbild in die Kirche übertragen. Diese wurde 1783 geschlossen und 1823 abgetragen. Heute befindet sich eine Kopie des ursprünglichen Mariahilfbildes in der 1837 neu errichteten Maria-Bründl-Kapelle. Das Gnadenbild hatte in Verbindung mit dem Quellenkult seine kultische Wirksamkeit, die durch Mirakelbücher (1) und kleine Andachtsbilder (4) belegt ist, vor allem in Krankenheilungen. Die Verehrung war im 18. Jahrhundert bedeutend, besonders aus Niederösterreich und Wien, aber auch aus Mähren und Ungarn kamen Wallfahrer.

Lit.: (1) (Ferdinand Unterweger), Kurze und gründliche Beschreibung des außer dem Markt Ernstbrunn befindlichen Heilbrunn allwo die Muttergottes in ihrer Maria Hülf-Bildnuß . . . verehrt wird, Krems 1751. (2) Maurer-Kolb, 213. (3) Schweickhardt VuM I, 279. (4) Gugitz, Andachtsbild, 96. (5) Gugitz, Gnadenstätten, II, 21 f.

108 Stockerau, Pfarrkirche.

Ursprünglich in Grafendorf, wo es seit etwa 1723 an einer Esche verehrt wurde. Seit 1753 werden Gebetserhörungen berichtet. Das Gnadenbild wurde aber bald darauf in die Pfarrkirche von Stockerau gebracht.

Lit.: (1) EBOA Fasz. 440/31. (2) Gugitz, Gnadenstätten, II, 33 f.

109 Föllim bei Ameis, Fialkirche, Hochaltar.

Das Mariahilfbild war ursprünglich im Besitz eines Gastwirtes in Wien, Martin Wurmberger, und wurde 1724 auf Bitten seines Freundes, Nikolaus Hoberdorfer, Bauern in Föllim, aus Wien nach Föllim gebracht und an einer Seitenwand der Kirche, 1737 auf dem Hochaltar angebracht.

Lit.: (1) A. Rieß, Die Wallfahrtskirche Maria-Bründl in Niederösterreich, Poysdorf 1933, 34 ff. (2) Gugitz, Gnadenstätten, II, 27.

110 Langenzersdorf, Pfarrkirche, Hochaltar, 18. Jahrhundert.

Seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts in der roten Kapelle in der Au bei Langenzersdorf verehrt, von Pfarrer Lindemayr (1731—61) nach Gebetserhörungen in einen eigens dafür errichteten Anbau der Pfarrkirche von Langenzersdorf übertragen und 1813 auf dem Hochaltar ausgesetzt.

Lit.: (1) L. Hofmann, Geschichte der Pfarre Langenzersdorf 1926, 40 ff. (2) Gugitz, Andachtsbild, 106. (3) Gugitz, Gnadenstätten, II, 80.

111 Groß-Siegharts, Pfarrkirche.

Das seitenverkehrte Mariahilfbild wurde seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts beim Maria-Bründl im Wald bei Neu-Dietmanns an einer Buche verehrt und besonders um Krankenheilung angerufen. Die Buche wurde 1758 gefällt und das Bild in die Pfarrkirche von Groß-Siegharts übertragen.

Lit.: Gugitz, Gnadenstätten, II, 131.

112 Wetzelsdorf, Pfarrkirche.

1708 stiftete der Wiener Juwelier Andreas Endl eine Mariahilfkapelle, das dort befindliche Mariahilfbild kam 1790 in die neu errichtete Pfarrkirche.

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 267. (2) Schweickhardt, VuM VII, 198. (3) Gugitz, Gnadenstätten, II, 216.

113 Wien I., Ursulinenkloster, Betchor.

Aus dem Besitz der Herzogin Elisabeth von Schleswig-Holstein am 2. 6. 1744 in das Ursulinenkloster gestiftet. Prozessionen zu Mariä Heimsuchung.

Lit.: (1) A. Schöpfleuthner, Aus den Annalen des Klosters St. Ursula in Wien, 1887, 62. (2) Gugitz, Gnadenstätten, I, 47.

114 Breitensee am Marchfeld, Pfarrkirche.

Die Verehrung des Mariahilfbildes ist durch ein Votivbild aus dem Jahr 1754 belegt.

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 244. (2) Gugitz, Gnadenstätten, II, 9.

115 Ebenfurth, Pfarrkirche.

Die Verehrung des Mariahilfbildes wird durch reiche Votivgaben, die im Inventar von 1754 verzeichnet sind, belegt.

Lit.: Gugitz, Gnadenstätten, II, 16.

Filiationen des Wiener Gnadenbildes, die keine Wallfahrtsorte geworden sind:

116 Wien I., St. Michael, linkes Seitenschiff, um 1780.

Kopie des Mariahilfbildes als Pendant zu einem Ecce homo-Bild.

117 Aggsbach-Markt, Pfarrkirche, unter der Orgelempore, 18. Jahrhundert.

Seitenaltäre mit Mariahilfbildern im Sinn von Gnadenaltären:

(z. T. vielleicht im Zusammenhang mit der Drapierung des Innsbrucker und Passauer Gnadenbildes).

118 Wien I., Franziskanerkirche, erster linker Seitenaltar mit Statue des Hl. Sebastian, Mariahilfbild und Reliquie der Hl. Rosalia (1696).

119 Oberhausen, Filialkirche, linker Seitenaltar, 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Lit.: Gugitz, Gnadenstätten, II, 137.

120 Wappoltenreit, Filialkirche Hl. Leopold, Seitenaltar, Ende des 17. Jahrhunderts.

In der Kirche auch ein Gemälde „Die Hl. Rosa zwischen den Hl. Sebastian und Rochus, die Mariahilfer Muttergottes adorierend“ vom Ende des 17. Jahrhunderts wie in Langau und Drosendorf (s. u.).

Lit.: ÖKT V/2, 550.

121 Langau, Pfarrkirche, rechter Seitenaltar, um 1700.

Altarbild „Hl. Rosa zwischen Sebastian und Rochus, die Mariahilfer Muttergottes adorierend“ (vgl. auch die Bilder in den Kirchen von Wappoltenreit und Drosendorf).

Lit.: ÖKT V/1, 234.

122 Drosendorf, Stadtkirche, Gemälde (vielleicht ehem. Altarbild), um 1700. Hl. Rosa zwischen den Hl. Sebastian und Rochus, die Mariahilfer Muttergottes adorierend (vgl. oben das Seitenaltarbild in Langau und das Gemälde in Wappoltenreit).

123 Kottlingbrunn bei Baden, Pfarrkirche, Seitenaltar, 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Lit.: ÖKT XVIII, 205.

124 Wien XVIII., Pfarrkirche St. Laurenz und Gertraud, 1. linker Seitenaltar, Mitte des 18. Jahrhunderts.

Das Seitenaltarblatt stellt das Mariahilfer Gnadenbild auf einem Altar ausgesetzt dar, über dem Altar das Bild abschließend reiche Blumenguirlanden, zu Füßen des Altars zwei Putti mit Kreuz und Anker (Symbol für Glaube und Hoffnung).

Lit.: ÖKT II, 298.

125 Friedersbach, Pfarrkirche, Seitenaltar, 1750.

Lit.: ÖKT VIII/2, 312.

126 Pottenstein, Schloßkapelle, Seitenaltar, um 1754.

Lit.: ÖKT XVIII, 343.

127 Pernegg, Pfarrkirche (ehem. Prämonstratenser-Chorherren-Stiftskirche), Altar in der ersten linken Seitenkapelle, 18. Jahrhundert.

Die Datierung um 1640 (1, 2) wohl nicht haltbar, da der Altar früher dem Erzengel Raphael geweiht war, auf den noch die malerische Ausstattung der Kapelle (um die Mitte des 17. Jahrhunderts) Bezug nimmt. Die adorierenden Engel 18. Jahrhundert.

Lit.: (1) ÖKT V/2, 453, 518. (2) Gugitz, Gnadenstätten, II, 144.

128 Vestenötting bei Waidhofen a. d. Thaya, Filialkirche Hl. Anna, rechter Seitenaltar.

Wohl 1764 von Katharina Johanna Gräfin von Auersperg gestifteter Altar mit Mariahilfbild errichtet. Verehrung durch ein Motivbild belegt.

Lit.: (1) ÖKT VI, 144. (2) Gugitz, Gnadenstätten, II, 209.

129 Blindenmarkt, Pfarrkirche, Seitenaltar als Gegenstück zum Johann-Nepomuk-Altar, um 1780.

130 Markthof, Pfarrkirche, rechter Seitenaltar, 18. Jahrhundert.

Lit.: Gugitz, Gnadenstätten, II, 125.

Altäre mit Mariahilfbildern als Hochaltäre bzw. Hauptaltäre in selbständigen Kapellen:

131 Würnsdorf, Filialkirche Hl. Peter und Paul, Hochaltar (datiert 1726).

Kopie des Mariahilfbildes als Hochaltarbild.

Lit.: ÖKT IV, 256.

132 Abstetten, Pfarrkirche, Hochaltar, 18. Jahrhundert.

Kopie des Mariahilfbildes als Hochaltarbild.

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 335. (2) Gugitz, Gnadenstätten, II, 1.

133 Wien VIII., Piaristenkirche, rechte Turmkapelle, 18. Jahrhundert.

134 Wien VII., Pfarrkirche St. Laurenz (Schottenfelderkirche), Seitenkapelle, 18. Jahrhundert (gekrönt).

135 Lichtenfels, Burgkapelle, 18. Jahrhundert.

Lit.: Gugitz, Gnadenstätten, II, 82.

Kopien des Mariahilfbildes, die vor Altarbildern zur Verehrung aufgestellt sind:

136 Wien V., St. Florian, vor dem Hochaltar, 18. Jahrhundert.

Mit Motiven und gekrönt.

Lit.: (1) Gugitz, Andachtsbild, 130.

137 Wien I., St. Peter, 2. linker Seitenaltar.

Wohl in Bezug auf das Sebastiansbild Schoonjans (1714) 1766 gestiftet.

Zu dieser Kopie gibt es auch eine Türkenfrevellgende.

Lit.: (1) Gugitz, Andachtsbild, 128. (2) Gugitz, Legenden, 117. (3) Gugitz, Gnadenstätten, I, 34.

138 Wien VIII., Dreifaltigkeitskirche, „Maria von Bethlehem“, Altar des rechten Querschiffs.

1705 von Theresia Sanchez gestiftet (1).

Lit.: (1) P. Fr. Johannes a San Felice, *Annalium provinciae S. Josephi ordinis excalceatorum S. S. Trinitati, libri decem*, Wien 1738, 363. (2) Gugitz, *Andachtsbild*, 131. (3) Gugitz, *Gnadenstätten*, I, 71.

139 Wien I., St. Laurenz, verschollen.

Lit.: (1) Gugitz, *Andachtsbild*, 127. (2) Gugitz, *Gnadenstätten*, I, 22.

140 Wien III., Rekonvaleszentenhaus der Barmherzigen Brüder zur Hl. Theresia, 18. Jahrhundert.

Lit.: (1) Gugitz, *Andachtsbild*, 130. (2) Gugitz, *Gnadenstätten*, II, 57.

141 Wien I., St. Stephan, Januariusaltar.

1721 von Frau Maria Liedl gestiftet, heute nicht mehr auf dem Altar vorhanden.

Lit.: (1) ÖKT XXIII, 64. (2) Gugitz, *Gnadenstätten*, II, 41.

142 Wien VI., Gumpendorfer Kirche Hl. Ägydius, rechter Seitenaltar, 18. Jahrhundert (gekrönt).

143 Wien IX., Servitenkirche, 3. Seitenaltar links, Ende des 18. Jahrhunderts (gekrönt).

144 Wien VII., St. Ulrich, auf der Epistelseite (gekrönt).

145 Lilienfeld, Stiftskirche, südlicher Altar der Querschiffswand, 18. Jahrhundert.

146 Wien II., Karmeliterkirche, 2. rechter Seitenaltar, 18. Jahrhundert. Viele Votivgaben (darunter auch Kugelvotive).

147 Wien III., St. Rochus und Sebastian, 3. Seitenaltar rechts, um 1800.

148 Wien I., Dominikanerkirche, 1. Seitenaltar rechts.

Mariahilfbild mit Rosen umkränzt, wohl in Bezug auf das Rosenkranzbild des Altares.

149 Wien I., Dominikanerkirche, Thomaskapelle, 18. Jahrhundert.

Verschollen(?), vielleicht identisch mit Nr. 148.

Lit.: P. E. Prantner, *Die Dominikanerkirche in Wien*, Wien 1930.

150 Das Gnadenbild „Mariahilf“ in der Wiener Paulanerkirche (Abb. 18).

Wien IV., Pfarrkirche zu den hl. Schutzengeln (ehem. Paulanerkirche); Hochaltar. Öl auf Leinwand (?), etwa 50 × 30 cm, 17. Jahrhundert.

Die legendären Nachrichten (s. u.) entsprechen auch den stilistischen Merkmalen (gelängte Proportionen, kleine Köpfe, jedoch keine manieristischen Farben), die im Gemälde eine Kopie vom Anfang des 17. Jahrhunderts vermuten lassen. (Eine nähere Untersuchung ist wegen des Anbringungsortes nicht möglich.)

Ik on o g r a p h i e u n d T y p u s: Ikonographisch ist das Gnadenbild eine Eleousa (1), und zwar des jüngeren, seit dem 13. Jahrhundert verbreiteten Typus mit stehendem Jesusknaben (2) und steht als Eleousa dem Mariahilfbild L. Cranachs nahe (s. o. S. 119 f.), was wahrscheinlich auch die Namensgebung beeinflusst haben dürfte. Die Hinzufügung der Heiliggeisttaube in der linken oberen Ecke des Gnadenbildes erklärt sich daraus, daß Maria seit der Gegenreformation in verschiedensten Ausprägungen als Braut des hl. Geistes in Verbindung mit der Heiliggeisttaube oder einem anderen Symbol dargestellt wurde (s. u. S. 155 f.).

Lit.: (1) Vgl. oben bei „S. Maria della Bruna“, Ikonographie Nr. 1, 3, 5, 6, 7 S. 99). (2) V. Lasareff, Studies in the Iconography of the Virgin (The Art Bulletin 1938, 37 ff.).

Geschichte und Verehrung: Die Legende (1) bezeichnet das Bild als ein persönliches Andachtsbild Erzherzog Albrechts, eines Sohnes Maximilians II. (wohl Albrecht VII., 1559—1621). Nach seinem Tod soll es in der Familie Legapzi verehrt und nach einer Errettung aus Todesgefahr 1706 der Paulanerkirche geschenkt worden sein. 1795 ist es auf dem Hochaltar ausgesetzt worden (2).

Lit.: (1) Realis, Kuriositäten- und Memorabilien-Lexikon, Wien 1846, I, 238. (2) (N. Sais), Geschichte des ehemaligen Paulanerklosters auf der Wieden, Wien 1827, 9 ff. (3) Maurer-Kolb, 74. (4) Gugitz, Andachtsbild, 130. (5) Gugitz, Gnadenstätten, I, 60.

Es sei hier darauf verwiesen, daß zwei Gnadenbilder in Österreich, nämlich das Gnadenbild von Maria Bichl bei Salzburg und das Gnadenbild, das sich ehemals im Mayerschen Garten, dann in der Karmeliterkirche in Graz befand, denselben Typus, nur ohne Heiligegeisttaube vertreten, ebenso das Gemälde von Adriaen Isenbrant in der Budapester Galerie (Petrovics E., A Szépművészeti Múzeum újabb szerzeményei [As Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Evkönyvei, I, 1918, 202, Abb. 17]) und ein weiteres Gemälde in der Akademie San Carlos in Mexiko, das ebenfalls am Beginn des 16. Jahrhunderts in Antwerpen entstanden sein dürfte und auf dessen Funktion als Gnadenbild die nachträglich hinzugefügten Strahlennimben hinweisen (H. v. d. Gabelentz, Die Akademie San Carlos in Mexiko [Repertorium für Kunstwissenschaft XLVII, 1926, 148, Abb. 3]). Kultgeschichtliche Beziehungen zwischen diesen Bildern und dem Gnadenbild der Paulanerkirche konnten aber nicht aufgefunden werden.

*

Kopien der „Maria mit der Birne“ von Albrecht Dürer:

Maria mit dem Kind (das Kind hält eine Birnenschnitte) von Albrecht Dürer.

Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 848.

Öl auf Lindenholz, 49 × 37 cm, rechts oben monogrammiert und datiert 1512.

Ikonographie und Typus: Das Dürersche Marienbild hängt in seiner Komposition wohl mit dem niederländischen halbfigurigen Marienbild des 15. Jahrhunderts zusammen, das z. T. unter Einwirkung der Tradition der halbfigurigen byzantinischen Marienikone entstanden ist (1), und zwar besonders mit der in den südlichen Niederlanden vertretenen Variation, die durch die bildparallele Lage des Kindes ausgezeichnet ist (vgl. dazu Rogier van der Weydens Madonna in Donaueschingen bzw. ehem. Brügge, Slg. Renders [2]). Das halbfigurige Marienandachtsbild war aber bereits im 14. Jahrhundert in engem Zusammenhang mit der byzantinischen Bildtradition in der böhmischen Malerei geprägt worden (3, 4, 5). Dürers Marienbild kann nun mit einer Gruppe von böhmischen Mariengnadenbildern aus der Zeit um 1400 verglichen werden, von denen es der Madonna aus dem Domschatz von St. Veit in Prag (3) besonders nahe steht. Es ist bemerkenswert, daß dieses und das ihm eng verwandte Gnadenbild von Goldenkron im 15. und 16. Jahrhundert häufig kopiert wurden (3, 4). Dürer hat lediglich die Haltung des Kindes in einen ganzen Körper umfassende Torsion im Sinne der italienischen Renaissance weitergebildet, wodurch die Einheit der mittelalterlichen Komposition in gewissem Sinn gestört erscheint, worauf schon Panofsky (6) hingewiesen hat. Allerdings erscheint das Dürersche Bild gegenüber der möglicherweise als Prototyp

anzusprechenden Gruppe böhmischer Gnadenbilder, besonders gegenüber dem Bild des Domschatzes von St. Veit, konzentrierter gefaßt. — Die kühne, aber unhaltbare Ableitung des Bildes von einer fiktiven Madonna Giovanni Bellinis durch H. Meyer (7), bloß auf Grund der Tatsache, daß bei Sassoferrato-Madonnen derselbe Kopf-typus der Madonna (vor allem in der Drapierung des Kopftuches) auftritt und der Autor die Möglichkeit, daß Sassoferrato Dürer kopiert hätte, außer acht läßt und Giovanni Bellini als fiktives Vorbild für beide annimmt, ist jedenfalls abzulehnen. H. Voß (8) betont ausdrücklich, daß der sogenannte „erste“ Typus von Sassoferratos schmerzhaften Madonnen (dem auch das von Meyer zitierte Exemplar in Venedig, S. Maria della Salute angehört) Dürers Madonna mit der Birne nahesteht und führt unzweifelhaft italienische Repliken des 17. Jahrhunderts als Beweis dafür an, daß die Dürermadonna in Italien bekannt war. Sie kann aber auch durch Druck-graphik verbreitet worden sein (s. u.).

Als ikonographisches Detail hat Dürer in die Komposition die Birnenschnitte in der Hand des Kindes eingefügt, wohl genau wie der Apfel ein Hinweis auf den Kreuzestod und die Erlösung durch Christus, wodurch der sinnend-trauernde Gesichtsausdruck der Muttergottes, die ihr aufblickendes Kind ansieht, erklärt wird. Dieser Charakter des Bildes entspricht nicht nur einem in der Zeit besonders häufigen Mischtypus der mütterlichen und trauernden Muttergottes (9), sondern erklärt auch die Möglichkeit eines Zusammenhanges zwischen der „Madonna mit der Birne“ und dem ersten Typus der Mater-dolorosa-Darstellungen Sassoferratos (über die letztere siehe unten S. 146 und [1]).

Lit.: (1) H. Aurenhammer, Marienikone und Marienandachtsbild, (Jahrbuch der Österr. Byzantinischen Gesellschaft IV, 1955). (2) E. Panofsky, Early Netherlandish Painting, Cambridge (Mass.) 1953, II, pl. 230, 227. (3) A. Matějček, Gotische Malerei in Böhmen, Tafelmalerei 1350—1450, Prag 1939; bes. S. 29 f., 125 f., Abb. 135. (4) E. Wiegand, Die böhmischen Gnadenbilder, Würzburg 1936, 12 ff. (5) A. Matějček-J. Myslivec, České madony gotické byzantskích typu (Pamatky archeologické, 1934—36, Prag 1937). (6) E. Panofsky, Albrecht Dürer, I, Cambridge (Mass.) 1948, Nr. 29. (7) H. Meyer, Anleihen in Alten Zeiten, eine Dürerbeobachtung, Zeitschrift für bildende Kunst LX, 1926/27, 244. (8) H. Voss, Die Malerei des Barock in Rom, Berlin 1924, 517. (9) H. Aurenhammer, Katalog der Ausstellung „Maria, die Darstellung der Madonna in der bildenden Kunst“, Wien 1954, Nr. 81—83, 85, 86.

Geschichte und Verehrung: 1600 wurde dieses Marienbild mit einem zweiten (Madonna lactans, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 846) aus dem Nachlaß Granvella über dessen Neffen, den Grafen Cantegroy, in Besançon auf persönlichen Wunsch Rudolfs II. zusammen mit anderen Gemälden Dürers erworben (1). Von Prag dürfte es vor dem Schwedensturm (1648) schon in die Wiener Schatzkammer gelangt sein, von wo es 1758 in die kaiserliche Gemäldegalerie kam (2). Das Bild wurde im 17. Jahrhundert von verschiedenen Künstlern durch Druckgraphik verbreitet, so von Nicolaus Pitau d. Ä. (1632—71) und von Franz van den Steen (1625—72), der schon vor 1659 in kaiserlichen Diensten gewesen sein muß. Von ihm gibt es drei in den Inschriften variierte Ausführungen, wovon eine besonders bemerkenswert erscheint, weil sie die Vermutung nahelegt, daß das Dürersche Marienbild ein persönliches Andachtsbild Kaiser Ferdinands III. gewesen ist († 1657). Dieser Stich (Abb. 22) (Albertina, Nachstiche nach Albrecht Dürer, vol. 5, pag. 27) trägt folgende Unterschrift: „Hanc Imaginem ex tenerino erga deiparam virginem patronam Suam affectu Ferdinandus III imperator in aes incidi iussit.“ Damit ist nicht nur das persönliche Verhältnis Kaiser Ferdinands III. zu diesem Dürerschen Marienbild festgestellt, sondern auch eine

Wurzel der für die Barockzeit so bezeichnenden kleinen Andachtsbildgraphik sichtbar, indem vorbildhaft die durch Angehörige der Dynastie verehrten Andachtsbilder durch Druckgraphik von Hofkünstlern Verbreitung fanden. Tatsächlich finden sich nun Kopien nach dem Dürerschen Marienbild vor allem in den seit der Gegenreformation der Dynastie besonders nahestehenden Klöstern, die sich nicht allein aus der im 17. Jahrhundert verständlichen Dürerrenaissance erklären lassen. In einem Fall ist eine solche Kopie auch selbständiges Gnadenbild geworden.

Lit.: (1) A. Lhotsky, Festschrift des Kunsthistorischen Museums, Wien 1941—45, II/1, 283. (2) E. v. Engerth, Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde, III, Deutsche Schulen, Wien 1886, 88.

Kopien:

151 Wien IX., „Pfarrkirche in dem sogenannten großen Armenhaus in der Alstergassen“, verschollen.

Wahrscheinlich handelt es sich hier um die Kirche zum Hl. Kreuz, die vom Schottenstift betreut wurde und sich im großen Hof des Großarmenhauses in der Alserstraße befand (1). Gugitz (2) nimmt an, daß mit dieser Pfarrkirche die Trinitarierklosterkirche gemeint sei, die jedoch für das Großarmenhaus keine Pfarrfunktionen ausübte. Die Verehrung der Kopie als Gnadenbild ist durch einen großformatigen, unikalenen Andachtsbildstich vom Anfang des 18. Jahrhunderts in der Sammlung Josef Klar, Wien, erwiesen (2).

Lit.: (1) W. Kisch, Die alten Straßen und Plätze von Wiens Vorstädten und seine historisch interessanten Häuser, II, Wien 1895, 560. (2) Gugitz, Gnadenstätten, I, 71.

152 Stift Melk, Gemäldegalerie, 1665 durch „Frater Vitalis Professus Mellicensis“ angefertigt.

Lit.: ÖKT III, 226.

153 Rossatz, Pfarrkirche, rechtes Seitenschiff, 17. Jahrhundert.

Lit.: ÖKT I, 359.

154 Ybbs, Pfarrkirche, 17. Jahrhundert.

Lit.: ÖKT III, 266.

155 Burg Seebenstein, Sammlungen, Anfang des 18. Jahrhunderts.

156 Stein a. d. Donau, Pfarrkirche St. Nikolaus, im Anbau.

Seit 1934 verschollen, dürfte nach der mündl. Beschreibung ebenfalls eine solche Kopie gewesen sein.

157 Wurmbach-Thaua, Kapelle, Seitenaltar, 17. Jahrhundert.

Lit.: ÖKT VIII/1, 204.

Anhang: In Stift Lambach befindet sich in der Prälaturkapelle eine seitenverkehrte Kopie um 1700 und in den Sammlungen eine sehr freie Kopie des 18. Jahrhunderts (frdl. Mitteilung von Herrn Hofrat Dr. Erwin Hainisch).

*

MITTELALTERLICHE BILD-TYPEN ALS GNADENBILDER

158 Kopie eines unbekanntes niederrheinischen Rosenkranzbildes vom Ende des 15. Jahrhunderts in Maria Laach am Jauerling „Unsere Liebe Frau Sechs Finger“ (Abb. 24).

Maria Laach, Pfarrkirche, linker Seitenaltar.

Tempera auf Holz, 64 × 64 cm, Ölübermalungen.

Die Malfläche besteht aus mehreren Brettern, die sich verschieden geworfen haben, so daß Längsrisse entstanden sind und die Malfläche starke Niveauunterschiede

zeigt. Das Bild ist an den Altar festgenagelt und konnte leider nicht näher untersucht werden. Der Altar, der offenbar für dieses Gnadenbild angefertigt wurde, dürfte im Kern aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts (vgl. die ornamentalen Details) stammen, wofür auch die quadratische Form spricht (vgl. R. Hofmann, Bayerische Altarbaukunst, München 1923, Abb. 106, 107, 109, 121). In der Anlage (Schreinwächter) und in der weiteren malerischen Ausstattung (Reste eines jüngsten Gerichts und eines Veraikons an der Rückseite) zeigt er Zusammenhänge mit der spätgotischen Altarbaukunst, wie das für diese Zeit durchaus möglich ist und besonders in der kleeblattförmigen Nische des Giebelaufsatzes deutlich wird (diese Datierung entgegen der Datierung in ÖKT I, 280 und Dehio, Niederösterreich, 1953, 201). Die 1636 erfolgte Wiederbesetzung der Pfarre durch katholische Geistliche ergibt einen terminus post. In der 1715—38 erfolgten Renovierung der Kirche wurde der Altar wahrscheinlich neu gefaßt und im Detail verändert (siehe die rechten Engel im Giebelfeld), ohne daß ein Umbau der frontalen Wand, die das Gnadenbild trägt, festzustellen wäre. 1636 erfolgt auch die erste urkundliche Erwähnung der Kirche als „Unsere Liebe Frau Sechs Finger“. Nach E. v. Sacken (Quellen und Forschungen zur vaterländischen Geschichte, Literatur und Kunst, Wien 1849, 29 ff. und derselbe in: Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereins zu Wien, V, 1861, 116) und der von ihm abhängigen Literatur (Maurer-Kolb, 396; R. Gnevkow-Blume, Maria-Laach, Wien 1932, 17) wird das Gnadenbild als ein Werk, das an die ältere Kölner Schule erinnert und aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts herzurühren scheint, angesprochen. Tietze datiert das Bild ohne Angabe der Provenienz und des Vorbildes in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts (ÖKT I, 280). An ihn schließt M. Riesenhuber (Die kirchlichen Kunstdenkmäler des Bistums St. Pölten 1923, 157) an. Die Neuauflage des Handbuchs der Kunstdenkmäler Österreichs (Dehio, Niederösterreich, 1953, 201) setzt das Bild um 1440 an. Nach dem ikonographischen Befund (siehe weiter unten) muß aber festgehalten werden, daß das Gnadenbild frühestens am Ende des 15. Jahrhunderts entstanden sein kann. Eine endgültige Klärung der Datierung ist aber in dem jetzigen Zustand des Bildes mit seinen starken Übermalungen kaum möglich. Die Anahme, daß es sich um eine Kopie des 17. Jahrhunderts eines älteren Rosenkranzbildes handelt, muß offen bleiben.

Ikonographie und Typus: Ikonographisch schließt das Gnadenbild an die Rosenkranzbruderschaftsbilder an, wie sie seit der Gründung der Kölner Rosenkranzbruderschaft durch den Prior Jakob Sprenger (1, 2), die 1484 durch Papst Innozenz VIII. bestätigt wurde, verbreitet wurden und auch die Grundlage der Komposition von Dürers Rosenkranzbild gebildet haben (2, 3). Nach den Typen der Rosenkranzbilder, die Oudenijk (2) aufgestellt hat, kommt das Maria Laacher Bild demjenigen Typus am nächsten, den auch Dürer verwendet hat. Es handelt sich um die Gruppe B I, 1, der vor allem der Holzschnitt aus Sprengers Rosenkranzbuch, das 1476 zum ersten Mal erschien, und der Titelholzschnitt aus dem „Frauensalter“ des Alanus de Rupe angehören (1). Die Komposition besteht aus einer thronenden Madonna mit Kind, über der zwei Engel eine Krone halten. Der Thron ist von Mitgliedern einer Rosenkranzbruderschaft umgeben, die der Muttergottes und dem Kinde Rosenkränze überreichen, bzw. von ihnen empfangen. Meist — aber nicht immer — befinden sich vorne vor dem Thron die Figuren von Kaiser und Papst. (In unserem Fall ist die Rosenkranzbruderschaft, die vorne zu beiden Seiten des Thrones kniet, durch ein Engelskonzert erweitert. Die Muttergottes hält in ihrer Rechten eine Gebetschnur, während ein Engel dem Jesuskind eine Rose überreicht. Die Mitglieder der Bruderschaft halten ebenfalls Ge-

bettschnüre in ihren gefalteten Händen.) Künstle (4) und Oudendijk (2) stellen ausdrücklich fest, daß dieser Kompositionstypus vor dem Holzschnitt in Sprengers Rosenkranzbuch (1476) nicht nachzuweisen ist. Das Gnadenbild von Maria Laach kann also noch im 15. Jahrhundert entstanden sein, jedoch sicherlich erst nach der Verbreitung dieses kompositionellen und funktionellen Typus als Rosenkranzbruderschaftsbild durch die Rosenkranzbruderschaften. -- Eine solche ist mir in Maria Laach allerdings nicht bekannt. — Eine ikonographische Besonderheit des Bildes sind die sechs Finger der rechten Hand der Muttergottes, die wohl mit der Geschichte des Gnadenortes zusammenhängen (vgl. weiter unten).

Lit.: (1) A. v. Oertzen, Maria, die Königin des Rosenkranzes, Augsburg 1925, 8, Abb. 6, 11. (2) F. H. A. van den Oudendijk Pieterse, Dürers „Rosenkranzfest“ en de ikonografie der Duitse Rosenkrans groepen van de XV. en het begin der XVI. eeuw, Amsterdam-Antwerpen o. J. (1939), 173 ff., 254 ff., Abb. 2, 26. (3) E. Panofsky, Albrecht Dürer, Cambridge (Mass.) 1948, I, 110. (4) K. Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, I, 639.

Geschichte u'n'd Verehrung: Die Geschichte des Gnadenbildes ist eng mit der Pfarr- und Herrschaftsgeschichte verbunden. In diesem Zusammenhang sind folgende urkundliche Angaben wesentlich: 1362 wird erstmalig in der bereits 1336 erwähnten Kapelle, die eine Filiale der Pfarre Weiten war, eine Marienkapelle genannt (1, 2). 1576 (3) oder 1584 (4; II, 294 ff.) erwirbt der protestantische Hans Georg III. von Kueffstein, dessen Grabmal sich in der Kirche befindet, die Herrschaften Spitz und Zeissing mit Laach. Nachdem die Familie der Kueffsteiner zuerst in Hans Jakob Kueffstein († 1633), der 1622 Verordneter des katholischen Herrenstandes wurde und 1624 konvertierte (er heiratete 1626 in zweiter Ehe Maria Veronika von Urschenbeck, die Tochter des Führers der katholischen Stände und Landmarschalls Georg Bernhard von Urschenbeck), sich wieder der katholischen Religion zuwandte (4: III, 184), wurde 1636 Maria Laach, dessen Pfarrstelle seit 1627 (bis dahin durch protestantische Prediger besetzt) vakant war, durch den röm.-kath. Priester Fr. Hermann Pichler, Prämonstratenserkanonikus aus Neuzell bei Freising (5) besetzt. Der Inhaber der Herrschaft war seit 1628 (gemeinsam mit seinem protestantisch gewordenen Bruder Jakob Ludwig) Johann Wilhelm, der katholisch geworden sein soll. Er war kaiserlicher Obrist, Inhaber der Kueffstein-Drögoner, die 1636 am Rhein, unter anderem vor Kolmar lagen (4: III, 231). Die Einsetzung des katholischen Pfarrers dürfte also durch Johann Wilhelm erfolgt sein, wobei der Einfluß seines mächtigen und angesehenen katholischen Onkels Hans Ludwig, der auch als oberösterreichischer Landeshauptmann die Verbindungen zu Niederösterreich nicht aufgegeben hat, angenommen werden muß (4: III, 249). Wichtig ist, daß im Protokoll von 1636 die Kirche zu Maria Laach erstmalig als Gotteshaus Unserer Lieben Frau Sechs Finger bezeichnet wird (5).

Die Legende und die kueffsteinische Familientradition führt nun die Stiftung des Gnadenbildes auf die Familie der Kueffsteiner zurück (4: I, 109 ff.). Allerdings wird dabei an die nicht belegte Person Hans Georg I. (1320—1390) gedacht (5), der als Stammvater und erster Vorfahr in Spitz bis 1355 Ministeriale der Kuenringer und zwar Leutolds III. Kuenring gewesen sein soll. Diesen Kuenringern nun — also nach der Tradition den Vorläufern in der Herrschaft — wird einer Überlieferung zufolge eine erbliche Mißbildung (sechs Finger an der rechten Hand) zugeschrieben, eine Tradition, die in Spitz noch im 2. Viertel des 16. Jahrhunderts — offenbar im Zusammenhang mit einer legendenhaften Erklärung — in einer Darstellung Mariae mit sechs Fingern lebendig war (2, 6). Es scheint also durchaus möglich, daß in Bezug auf den tatsächlichen Erwerber der Herrschaft Johann

Georg III. (1576) (Namensgleichheit!) die alte Tradition der Verbindung mit den Kuenringern — wobei die Frage, ob diese Tradition auf Wahrheit beruht oder nicht, hier belanglos ist, sie wurde auf jeden Fall im 16. und 17. Jahrhundert geglaubt (3) — wieder aufgenommen und entsprechend dem Charakter des gegenreformatorischen Adels durch die Stiftung eines verehrten Marienbildes besiegelt wurde. Das bewußte Anknüpfen an die Tradition in Bezug auf die Herrschaft und auf die Religion ist ein wesentlicher Zug der historischen und religiösen Einstellung des 17. Jahrhunderts. Dabei ist es gleichgültig, ob das Gnadenbild selbst aus dem 15. Jahrhundert stammt oder eine spätere Kopie ist. Bei dieser Gelegenheit wurde — sehr bezeichnend — an eine ältere mittelalterliche Tradition angeschlossen, die allerdings nur angenommen werden kann, wenn auch die Erwähnung eines Marienaltars schon 1362 in Maria Laach, der den Dieb der Melker Kreuzpartikel abgehalten hätte, die Partikel weiter wegzuschaffen (1), eine kultische Bedeutung wahrscheinlich machen. Urkundliche Erwähnungen einer besonderen Verehrung finden sich insofern, als 1396 ein „Geselle für Loch“ (Kaplan) erwähnt wird, die Kirche also einige Bedeutung gehabt haben muß, und 1450 eine Melker Bürgerin (also außerhalb des Pfarrbereichs) eine Stiftung zu Unserer Lieben Frauen Kirchen in Laach unternimmt (3). — Es hat also wahrscheinlich Johann Wilhelm von Kueffstein, der 1636 im Rheinland kämpfte, das 1636 zum ersten Mal erwähnte Bild nach Laach gestiftet. Der Legende nach soll es von einem Meister Veit in Pöchlarn angefertigt worden sein (2). Dabei dürften lokale Traditionen der Marienverehrung (vgl. die Nachrichten von einer Verehrung eines Mariengnadenbildes im Mittelalter) und der herrschaftlichen Beziehungen (Kuenringer, sechs Finger) eine maßgebende Rolle gespielt haben. Bezeichnend ist, daß noch ein Wallfahrtslied des 19. Jahrhunderts berichtet, daß „Kueffsteiner hat erfahren der Kriegsherr ihre Treu“ (7), wobei in Analogie zur Legende des Königs Ludwig von Ungarn und des Schatzkammerbildes von Mariazell von einer wunderbaren Auffindung des Bildes durch den in Kriegsgefahr sich befindenden Kueffsteiner berichtet wird. Es scheint möglich, daß auch in dieser Person die Tradition vom einzigen bedeutenden Soldaten der Kueffsteiner, Johann Wilhelm, lebendig geblieben ist.

Vom nachmittelalterlichen Gnadenort Maria Laach sind am 25. 2. 1719 die ersten Gebeterhörungen und Wunderheilungen verzeichnet (2, 5). Er scheint auch eine große, allerdings mehr lokale Bedeutung besessen zu haben (8). Filiationen sind mir nicht bekannt.

Lit.: (1) H. Pez, *Scriptores rerum Austriacarum*, II, 392. (2) Gnevkow-Blume, *Maria Laach*, Wien 1932. (3) *Geschichtliche Beilagen zum St. Pöltner Diözesanblatt* XII/1939, 591. (4) Karl Graf Kueffstein, *Studien zur Familiengeschichte*, 3 Bde., Wien 1912. Vgl. dazu korrigierend K. Lechner, *Besiedlungs- und Herrschaftsgeschichte des Waldviertels (= Das Waldviertel, VII, Wien 1937, 253 mit weiterer Literatur)*. (5) Hyppolitus, *Theologische Monatsschrift der Diözese St. Pölten*, III, 1860, 470. (6) ÖKT, I, 398, Abb. 287. (7) *Der fromme Pilger nach Mariazell, Sonntagsberg, Maria Taferl*, 1849, 215 ff. (8) Maurer-Kolb, 397. (9) Gugitz, *Andachtsbild*, 110. (10) Gugitz, *Gnadenstätten*, II, 106.

159 Das Gnadenbild „Unsere Liebe Frau“ am Frauenaltar in St. Stephan in Wien (Abb. 25).

Tempera auf Holz, ca. 1,70 × 80 cm, Kronen und barocke Votivgaben 1930 entfernt. Nach Tietze (ÖKT XXIII, 282 u. 287, Abb. 261, der auf M. Lehrs fußt (M. Lehrs, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 64, 1930/31, *Kunstchronik* S. 18 f.)), ist das Marienbild eine Kompilation aus den Schongauerschen Kupferstichen B 1 (L 40 F 1) und B 28 (L 39 F 57) und eine österreichische, wohl wienerische Arbeit von 1475—90.

Ik onographie und Typus: Ikonographisch ist das Gnadenbild eine Maria in der Sonne und auf der Mondsichel (1, 2, 3). Dieser Andachtsbildtypus, der Maria mit Kind als apokalyptisches Weib darstellt, ist in Deutschland seit dem 14. Jahrhundert zum Andachtsbild und im 15. Jahrhundert im Verband des Altares zum Gegenstand allgemeiner Verehrung geworden. Daneben aber ist das Gnadenbild seiner Funktion nach wahrscheinlich ein Votivbild zu einer „Maria in der Sonne“, wobei natürlich die Frage, ob es sich hier um ein konkretes Gnadenbild handelt, zu dem votiert wird, oder ob es nur Ausdruck einer allgemeinen Devotion zur Muttergottes ist, die sich der besonders im Spätmittelalter geläufigen Darstellung der Muttergottes in der Sonne bedient (4), dahingestellt bleiben muß.

Li t.: (1) L. Burger, Die Himmelskönigin der Apokalypse in der Kunst des Mittelalters, Berlin 1937 (= Neue Deutsche Forschungen, Abteilung Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte, herausgeg. v. A. Stange) 19 ff. (2) Trems, 68 f. (3) W. Pinder, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Berlin 1914, I, 106. (4) L. Schmidt, Das deutsche Votivbild (Deutsche Vierteljahreshefte für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte XIX).

Geschichte und Verehrung: Der Beginn der Verehrung des Bildes liegt im Dunkeln. Nach Ogesser (1), der ein Manuskript des Weihbischofs Breitenbücher, das mir nicht zugänglich war, als Beleg zitiert, soll es 1493 von einem Wiener Bürger hierher gestiftet worden sein. Dem entspricht auch eine Briefstelle der Kaiserin Eleonore Magdalena, Gemahlin Kaiser Leopolds I., an P. Marco d'Aviano vom 22. 8. 1693 (2), in der berichtet wird, daß am Sonntag nach Mariä Himmelfahrt auf Befehl des Kaisers eine große Prozession mit dem Gnadenbild bei St. Stephan stattfand, da sich der Tag zum 200. Mal jährte, an dem es gemalt wurde. Kaiser Leopold versprach dabei eine Kopie für den Leopoldsberg anfertigen zu lassen. Der Wortlaut des Gelübdes, in dem Leopold I. auch die von den Türken zerstörten Pfarren wiederherzustellen verspricht (3), ist bei Klopp (4) überliefert. Tatsächlich kann die Verehrung außer der unbelegten Nachricht bei Fuhrmann, der von Wundertaten seit 1494 berichtet (5), nur aus gegenreformatorischen Zeugnissen erschlossen werden. Das im Chor der Stadtpfarrkirche von Ybbs befindliche Gemälde (ÖKT III, 448, Abb. 460; hier ins späte 15. Jahrhundert datiert), das nach freundl. Mitteilung von Herrn Landeskonservator Dr. Zykan sich nach der Restaurierung als Kopie des 17. Jahrhunderts erwiesen hat, steht in einem ikonographisch zwar sichtbaren, kultgeschichtlich aber nicht geklärten Verhältnis zum Wiener Gnadenbild. Da keinerlei kultgeschichtliche Nachrichten über das Ybbs' Bild, auf dem keine Votanten dargestellt sind, vorliegen, kann die Frage der Abhängigkeit nicht geklärt werden. — Durch die feierliche Prozession und die Gelübdeablegung durch Leopold I. erwies sich das Wiener Frauenbild als Vorläufer des Stadt- und Staatsheligtums Maria Pötsch. Bezeichnend dafür ist, daß nach dem einzigen Typus des kleinen Andachtsbildes (gestochen von Jakob Hoffmann), der 1697 — in dem Jahr, in dem Maria Pötsch nach Wien kam — datiert ist, keine weiteren Belege der Verbreitung des Gnadenbildes durch kleine Andachtsbilder bekannt sind.

Li t.: (1) Ogesser, Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien, herausgegeben von einem Priester der erzbischöflichen Kur, 1779, 141. (2) M. Heyreth, P. Marco von Aviano, O. M. Cap., 1631—1699, sein Briefwechsel nach dem Hauptinhalt und den geschichtlichen Zusammenhängen, III, München 1940, 34. (3) Donin, 26 ff. (4) O. Klopp, Das Jahr 1683, Wien 1883, 494. (5) M. Fuhrmann, Historische Beschreibung der k. k. Residenzstadt Wien ..., VII, 345. (6) Gugitz, Gnadenstätten I, 40.

Kopien:

160 Ybbs, Stadtpfarrkirche, Chor.

Nach frdl. Mitteilung von Herrn Landeskonservator Dr. Zykan 17. Jahrhundert.

Lit.: ÖKT III, 448, Abb. 460 (als spätes 15. Jahrhundert).

*

161 Das Gnadenbild „Maria im Ährenkleid“ im ehem. Dominikanerinnenkloster in Imbach.

Imbach, Pfarrkirche (ehem. Dominikanerinnenklosterkirche), 2. Mittelpfeiler.

Tempera auf Holz, ca. 80 × 60 cm.

Unten Inschrift: „Das erst zaihen ainer lag gefange pey mailant der hart verurtailt dem tod da rueft er an das pilt mocht ihm d'züchtig' nit tun. Auch sin an ainem tag V kindl gesunt boren. Auch hangen weis rosen von denen prach dy herczogin vo(n) mailant aine ab des morgen bas.“

Oberdeutsch, 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Abb. ÖKT I, Fig. 109.

Ikonographie und Typus: Das Vorbild dieses Gemäldes ist nach einer Umschrift eines Holzschnittes mit der Darstellung einer Ährenkleidmaria der Münchner Graphischen Sammlung ein Gnadenbild des Mailänder Domes: ... das pild ist unser lieben frauen pild als si in dem tempel was e das sy sand joseph vermahelt ward also dyennten ir die enngel : in des tempel und also ist sy gemalt in dem tum czu maylandt“ (1). Auch in Inschriften ähnlicher Darstellungen wird der Dom zu Mailand, z. T. daneben auch Olona in der Lombardei als Standort des Vorbildes genannt. Ikonographisch sind das Imbacher Bild und auch die übrigen Ährenkleidmarien Darstellungen Mariens als Tempeljungfrau (2), die auf ein apokryphes Evangelium, den sogenannten Pseudomathäus (3) zurückgehen. Danach hat Maria vom 3. Lebensjahr bis zur Vermählung mit Joseph ihr Leben im Tempel von Jerusalem mit Arbeit und Gebet verbracht; die Speise gab sie den Armen, sie selbst wurde durch Engel ernährt. Die Darstellung zeigt seit dem frühesten Beispiel, dem gravierten Stein von Saint-Maximin bei Tarascon aus dem 5. Jahrhundert mit der Inschrift „Maria virgo minister de templo Jerusale(m)“ (2) die Muttergottes in jugendlicher Gestalt, stehend, mit langen, offenen Haaren und im Gebetsgestus. Seit dem 14. Jahrhundert wird die Tempeljungfrau z. T. auch gravid dargestellt, was literarisch auf die Erweiterung der Legende vom Leben Mariens durch eine Szene zurückzuführen sein dürfte, in der Maria als Tempeljungfrau nach der Empfängnis weiter von Engeln bedient und das Kind durch sie ante partum angebetet wird (4, 5). Der Darstellung Mariens als Tempeljungfrau, z. T. auch gravid, folgen auch die seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts auftretenden Ährenkleidmadonnen (6, 7, 8). Sie sind alle neben der bei der Darstellung der Tempeljungfrau üblichen jugendlichen stehenden Gestalt Mariens und den langen, offenen Haaren durch die Besetzung des blauen oder grün-blauen, mit einem schmalen Band gegürteten Gewandes mit vielen Ähren und durch einen Strahlenkranz um Hals und Ärmel gekennzeichnet. Daß die Bedeutung dieser Darstellung als Tempeljungfrau im 15. Jahrhundert noch durchaus verstanden wurde, ist eindeutig durch die Umschrift des Holzschnittes der Münchner Graphischen Sammlung (siehe oben) und durch Inschriften auf den übrigen Darstellungen belegt. Die Darstellung der Engel bei manchen Ährenkleidmadonnen (beim Imbacher Bild halten zwei Engel hinter Maria einen Vorhang) erinnern jedenfalls auch an diesen Zusammenhang der Speisung oder Bedienung der Tempeljungfrau durch Engel. Ikonographisch ist also ein späteres Hinzutreten des für die Ährenkleidmaria

charakteristischen „Schmuckes“ zu einer schon gebräuchlichen Darstellung, nämlich der Tempeljungfrau, anzunehmen, wobei der so entstandene neue Typus, die Ährenkleidmaria, als Gnadenbild ein selbständiger Bildtypus wurde.

Bezüglich des Mailänder Gnadenbildes sind folgende historische Tatsachen festzuhalten: Am Mailänder Dom bestand schon vor Beginn des Neubaus 1387 ein besonders von den in Mailand ansässigen Deutschen verehrtes Marienkultbild, eine Silberstatue, die nach den Dombauannalen beim Domneubau zugrunde ging, worauf die am Bau beschäftigten Deutschen sich wegen des Verlustes beklagten und um Abhilfe baten (1). Das Gnadenbild hatte auch später besonders unter den Deutschen große kultische Bedeutung. In Urkunden, die dieses Gnadenbild und seine späteren Erneuerungen (1464/65 ein inzwischen verschollenes Gemälde des Cristoforo de Mottis und 1483 eine Marmorstatue von Pietro Antonio Solario) betreffen, wird allerdings nicht ausdrücklich von dem Motiv der Ähren und des Strahlenkranzes gesprochen, sondern die Darstellung Mariens „cum et cohazono et stelis deaureatis“ bezeichnet. Dabei bedeutet cohazonno in mailändischem Dialekt lange über den Rücken fallende Haare, „cum stelis deaureatis“ bezieht sich wohl auf die Ausgestaltung des Hintergrundes, wie er auch etwa bei den Kopien in Straßengel und im Städtischen Museum in Salzburg vorhanden ist (1). Da aber die letztere, unmittelbar in der örtlichen Tradition stehende Kultstatue von Pietro Antonio Solario (Mailand, Domopera, Abb. bei [1]) mit Ähren geziert war, kann angenommen werden, daß auch die früheren, ebenso bezeichneten Darstellungen so ausgestaltet waren. Nun ist der Ährenschmuck am Kleid, wie Graus (1) nachgewiesen hat, an sämtlichen erhaltenen Darstellungen der Herzogin Katharina Visconti, der Gattin des Giangaleazzo Visconti zu finden (die älteste erhaltene Darstellung 1480 in der von ihnen gestifteten Certosa von Pavia [1]), so daß sich der Ährenschmuck ebenso wie der Halsschmuck der Madonna (der Strahlenkranz war die Devise der Visconti) aus der Devotion der Herzogin Katharina Visconti zu einer Mariengnadenstatue des Mailänder Doms erklärt (1, 3), dessen Neubau ihr Gatte Giangaleazzo tatkräftig förderte (vgl. H. Siebenhüner, Deutsche Künstler am Mailänder Dom, München 1944). Es ist denkbar, daß die Herzogin, deren Marienvereinerung auch sonst belegt ist, zu einem von ihr verehrten Kultbild, das nachweisbar eine Statue war (siehe oben), ein Kleid stiftete. Die Bekleidung der Gnadenbilder als Votivgabe, häufig mit den Brautkleidern der Stifter, ist im Mittelalter und auch später üblich (9). Graus (1) setzt entsprechend der Legende vom Rosenwunder der Herzogin die Stiftung des Kleides parallel zu der der Certosa von Pavia, die um eine glückliche Geburt getan wurde, während Künstle (2), der Graus in Bezug auf die Verbindung zu den Visconti folgt, diesen Grund der Devotion ablehnt. Die Legende des Mailänder Gnadenbildes, das danach außer um Befreiung von Gefangenen vor allem in Kindsnöten angerufen wurde, hat aber jedenfalls in der Patronanz seiner Kopien (auch des Imbacher Bildes) in Kindsnöten nachgewirkt. Die Patronanz, Gefangene zu lösen, hängt aitiologisch (14) vielleicht mit dem geschürzten Knoten des Gürtels der Ährenkleidmadonna zusammen, ähnlich der Patronanz von Gnadenstatuen des gefesselten Christus.

Das Mailänder Gnadenbild dürfte in seiner zweiten Gestalt, dem Bild des Cristoforo de Mottis, das 1464/65 urkundlich genannt wird (1) direkt und durch Druckgraphik vermittelt, Vorbild der zahlreichen Kopien gewesen sein. Graus (1) stellt ihre Häufigkeit an dem Verbindungsweg Lombardei—Süddeutschland mit Konzentration in Salzburg und Bayern fest, was auch durch die länder- und zahlenmäßige Zusammenstellung bei Spieß (7) bestätigt wird. Zum Teil sind diese Kopien selbständige Gnadenbilder mit eigenen Filiationen geworden, so die Kopie der Domini-

kanerkirche in Budweis (9, 10). — Durch die Entwicklung sowohl des Typus der Ährenkleidmaria als auch der Mater gravida aus den Darstellungen Mariens als Tempeljungfrau, sowie durch die auf der Hand liegende Ausdeutung der Ähre als Fruchtbarkeitssymbol ist es verständlich, daß auch gravide Darstellungen der Ährenmadonna auftreten, bzw. Darstellungen der Mater gravida später mit Ähren verziert werden. Eine exegetische Interpretation der Ährenkleidmaria, wie sie Berliner (11) versucht: „Maria als Feld, auf dem das Korn des Heils wächst“ (nach Albertus Magnus) ist durchaus gegeben und hat im 15. Jahrhundert auch unmittelbar bildlichen Niederschlag gefunden — so auf einem französischen Gemälde um 1500 aus der picardischen Schule (Paris, Musée Cluny), wo die Muttergottes am Rande eines Kornfeldes in den Ähren steht, umgeben von Heiligen und Stiftern (12). Dagegen sind die astrologischen Auslegungen K. Rathes mit den historischen und ikonographischen Tatsachen nicht schlüssig in Verbindung zu bringen (13). Die von K. Spieß (8) neuerdings versuchte Erklärung der Entstehung dieser Darstellung im bayrisch-salzburgischen Raum durch ein erneutes Aufgreifen der seit der Vorzeit im Bauerntum latent vorhandenen Fruchtbarkeitssymbolik zweifelt an den historischen Tatsachen und am Bedeutungsgehalt des ikonographischen Typus der Tempeljungfrau und beweist nur nochmals die Bedeutung der Ähre als Fruchtbarkeitssymbol. Daß es sich hier aber um die Kopierung eines konkreten Vorbildes handelt, ist außer durch die Inschriften und historischen Tatsachen auch dadurch erwiesen, daß alle bekannten Beispiele bis in Einzelheiten ein- und demselben Bildtypus folgen.

Lit.: (1) J. Graus, S. Maria im Ährenkleid und die Madonna cum cohazono vom Mailänder Dom (Kirchenschmuck, N.F. XXV, Graz 1904). (2) K. Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, I, Freiburg 1926, 620ff. (3) C. Tischendorff, Evangelia Apocrypha, Leipzig 1876, 61 ff. (4) Trens, 85 ff., Fig. 40. (5) Vgl. unten bei Mater gravida, Ikonographie Nr. 4 (S. 141). (6) M. Perše, Maria im Ährenkleid, ungedruckte Dissertation Graz 1949. (7) K. Spieß, Maria im Ährenkleid (Bayrischer Heimatschutz, XXVIII, 1932, 31). (8) K. Spieß, Neue Marksteine (= Veröffentlichungen des Österr. Museums für Volkskunde, VII, Wien 1955). (9) Beissel, Wallfahrten, 142 ff., 160 ff. (10) H. Hohenegg, Wallfahrten über die Landesgrenzen (Tiroler Heimat, N.F. 12, 1948, 21). (11) R. Berliner, Zur Sinnesdeutung der Ährenmadonna (Die christliche Kunst, München 1930, 108 f.). (12) A. Pigler, La vierge aux épis (Gazette des Beaux-Arts 1932/2, 130, Fig. 2). (13) K. Rathe, Ein unbeschriebener Einblattdruck und das Thema der Ährenkleidmadonna (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Beiblatt zu „Die Graphischen Künste“ XLV, Wien 1922). (14) H. Schauerte, Die volkstümliche Heiligenverehrung, Münster 1948, 113. (15) O. Källström, Axmadonnan (= Studier tillgnade Otto Rydbeck 25. Aug. 1937, 1937, 325 ff.). (16) H. Detzel, Maria im Ährenkleid (Archiv für christliche Kunst 2, 1905).

Geschichte und Verehrung: Das Imbacher Bild ist meines Wissens weder in der vor- oder nachreformatorischen Zeit selbständig wallfahrtsbildend geworden. Auch durch die am Anfang des 18. Jahrhunderts entstandene Wallfahrt der Studentenkongregation der Jesuiten in Krems nach Und und Imbach (zur Muttergottesstatue des Hochaltars [Maurer-Kolb, 373; A. Kerschbaumer, Geschichte des Bistums St. Pölten, St. Pölten, 1875, I, 262 f.]) scheint diese Kopie des Mailänder Gnadenbildes keine wallfahrtsmäßige Verehrung genossen zu haben. Das schließt jedoch eine lokale Verehrung nicht aus, wie sie auch in jüngster Zeit noch festgestellt werden konnte.

Kopien des Gnadenbildes der Stiftskirche der regulierten Chorherren zu Karlshof in Neu-Prag:

Die genaue Untersuchung des Prager Gnadenbildes ist nicht möglich, daher kann auch nichts zur Provenienz und Datierung ausgesagt werden. Einzig die Ikonographie kann durch kleine Andachtsbilder erschlossen werden (Abb. 29).

Ikonographie und Typus: Ikonographisch ist das Gnadenbild eine Mater gravida. Über die Entstehung dieser Darstellung gehen die Meinungen auseinander. Künstle (1), Didron (2), Detzel (3) erklären die Entstehung aus den Zugeständnissen an einen primitiven Geschmack bei der Darstellung der Heimsuchung Mariens, Paul de Keyser (4) nimmt als literarische Wurzel die Anbetung des Kindes vor der Geburt an. In der Entgegnung dazu leitet Geßler (5) die Darstellung aus einer didaktischen Auffassung der Begrüßungsworte Mariens bei der Heimsuchung ähnlich wie die älteren Autoren ab. Trems (6) versucht die Ableitung aus der Analogie der Mater gravida zum schwangeren apokalyptischen Weib, Kenneth Clark (7) umschreibt das Vorkommen ähnlicher Darstellungen geographisch. Doering (8) sieht die Darstellung als Parallele zum byzantinischen Ikonotypus der Platytera (9, 10). Eine Entstehung der Mater gravida aus der Platytera anzunehmen, ist aber unrichtig. Eine direkte Weiterbildung der stehenden Platytera zur Mater gravida, die in Bezug auf den geprägten ikonographischen Typus denkbar wäre, konnte selbst in Venedig, wo Nachwirkungen der Platyteradarstellungen in bestimmten Formen des Maria-Schutzmantelbildes (11, 12) besonders von 1350—1450 anzutreffen sind (wobei die Symbolik des byzantinischen Typus mißverstanden erscheint [10]) nicht nachgewiesen werden. Dogmatische Differenzen zwischen der Ost- und Westkirche dürften die Ursache dafür sein, daß es wohl vereinzelte Übernahmen der Platytera im Abendland gibt, ohne daß es zu einer direkten Weiterentwicklung kam. Das abendländische Andachtsbild der Mater gravida ist vielmehr als Isolierung einer Szene des Marienlebens aufzufassen (Maria wird schon seit dem hohen Mittelalter in Verkündigungs- und Heimsuchungsbildern gravid dargestellt [13]). Eine Isolierung aus der Heimsuchung, wie die älteren Autoren annehmen, ist unwahrscheinlich, weil das ein Zerreißen eines szenischen Zusammenhanges bedeuten würde, und außerdem der Darstellung der Mater gravida, die in Kontemplation, das Kind in ihrem Schoß anbetend, gegeben ist, nicht gerecht wird. Hingegen ist eine Szene, in der Maria als Tempeljungfrau nach der Empfängnis weiter von Engeln bedient und das Kind durch sie ante partum angebetet wird (4), als Ausgangspunkt anzunehmen. Diese Szene konnte zwar in der mittelalterlichen Legendenliteratur noch nicht nachgewiesen werden, wäre aber vor dem Auftreten Josephs, der zur Fahrt nach Bethlehem mahnt, denkbar, wie ein deutsches Beispiel der sitzenden Mater gravida um 1400 zeigt, die am Spinnrocken sitzt, während Joseph zum Aufbruch auffordert (14). Die Szene ist im Spielbrauch der Gegenreformation vorhanden (15) und kann wohl auch für das Mittelalter angenommen werden. Außerdem ist seit der Gegenreformation die Verwendung einer Statue oder eines Bildes der Mater gravida im volkstümlichen Spielbrauch des „Frauentragens“ oder „Herbergsuchens“ nachzuweisen (16, 17, 18). — Durch diesen Ausgangspunkt würde sich sowohl das in den spanischen Beispielen vorkommende Attribut des Buches als auch der Inhalt der Spruchbänder, die sich durchwegs auf die baldige Geburt des Herrn beziehen (6) erklären.

Die Darstellungen der Mater gravida als Andachtsbild gehen zeitlich nicht hinter das 14. Jahrhundert zurück (19), in der Druckgraphik scheinen sie m. W. erst seit der Gegenreformation auf. Die Mater gravida wird stehend oder sitzend, in Kontemplation versunken, das Kind in ihrem Schoß anbetend, dargestellt. Dabei kann

der Gebetsgestus entweder der altchristliche oder der abendländische sein. Letzteres ist seltener und findet sich besonders in französischen Beispielen (4). Die Darstellung des Zustandes selbst ist nicht an den figürlichen Jesusknaben in der Mandorla im Leib oder an ein Symbol Christi gebunden, sondern wird häufig auch schon im 14. Jahrhundert einfach durch die Veränderung des Körpers wiedergegeben. — Darstellungen dieses Themas in den verschiedenen Ausprägungen sind häufig Gegenstand wallfahrtsmäßiger Verehrung geworden (6, 13, 4, 20).

Das Gnadenbild von Karlshof zeigt Maria in der Hoffnung in einer Landschaft stehend und geneigten Hauptes den Erlöser anbetend. Ihr Leib ist von Strahlen umgeben. Das Gnadenbild gehört also der oben erwähnten Darstellung der graviden Tempeljungfrau an. Der den Leib umgebende Strahlenkranz kann auf eine besonders in Spanien häufige Konzeption, die die schwangere Muttergottes analog zum schwangeren apokalyptischen Weib, das von Strahlen umgeben ist (6, S. 77 u. 82, Abb. 32, 36) zurückgehen. Nach einer erstmalig von de Keyser (4, Abb. 1, S. 70) veröffentlichten flämischen Miniatur des 17. Jahrhunderts zu schließen, dürfte es sich bei dieser Darstellung um einen auch in Flandern bekannten Bildtypus der Mater gravida handeln, der allerdings dort als Gnadenbild nicht nachgewiesen ist.

Lit.: (1) K. Künstle, *Iconographie der christlichen Kunst*, Freiburg i. B. 1926, I, 343. (2) A. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne*, Paris 1845. (3) H. Detzel, *Christliche Iconographie*, Freiburg i. B. 1894/96. (4) P. de Keyser, *Maria gravida beelden* (Nederlandsch Tijdschrift voor volkskunde XXX, 1925, 69 ff.). (5) J. Gessler, *Over den oorsprong der door schijnende „Maria gravida belden“* (Nederlandsch Tijdschrift voor volkskunde XXXII, 1927, 121 ff.). (6) M. Trens, 75 ff. (7) K. Clark, *Piero della Francesca*, London 1951, 206. (8) C. Doering, *Christliche Symbole*, Freiburg i. B. 1933, 55. (9) M. Vloberg, *Les types iconographiques de la Mère de Dieu dans l'art byzantin* (= *Maria, Etudes sur la Sainte Vierge sous la direction d'Hubert du Manoir*, Paris 1952, II, 413 ff.). (10) S. H. Steinberg, *Abendländische Darstellungen der Maria Platytera* (Zeitschrift für Kirchengeschichte 5, 1932, 512 ff.). (11) V. Sussmann, *Maria mit dem Schutzmantel* (Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte V, 1929, 314, 322, Abb. 22). (12) H. Rosenau, *A Study in the Iconography of the Incarnation* (The Burlington Magazine 1944, 176). (13) A. Schultz, *Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria* (= *Beiträge zur Kunstgeschichte I*, Leipzig 1878, 57). (14) W. Kloß, *Die Erfurter Tafelmalerei 1350—1470*, Berlin 1935, Taf. 22. (15) A. Schlossar, *Deutsches Volksschauspiel in der Steiermark*, Halle 1891, 120, Vers 32—43. (16) E. Frieß, *Das Herbergsuchen in der Ybbslandschaft* (Unsere Heimat 1932, 351). (17) St. Aumiller, *Das Herbergsuchen oder „Maria in Oberberg-Eisenstadt“* (Burgenländische Heimatblätter XII, 1950, Heft 1, 29). (18) K. Adrian-L. Schmidt, *Geistliches Volksschauspiel im Land Salzburg*, Salzburg-Leipzig 1936, 24—26, Abb. 1. (19) R. Offner, *A critical and historical Corpus of Florentine Painting, the 14th century*, Section III, vol. 5, 1947, 28, Anm. 1. (20) H. Naumann, *Über vergleichende Volkskunde und Religionsgeschichte* (Jahrbuch für historische Volkskunde I, Berlin 1925).

Geschichte und Verehrung: Die bei Beissel (1) angeführte Literatur zur Geschichte und Verehrung des Gnadenbildes war mir nicht zugänglich. Die Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts behandelt das Gnadenbild nur am Rande (2), selbst J. F. Hammerschmied, *Prodromus Glorïae Pragenae*, Vetro-Pragae 1723, 322 ff. erwähnt das Gnadenbild nicht. Einzig A. M. Pachinger (3) stellt fest, daß sich das Gnadenbild damals noch eines großen Rufes erfreute. Selbständig verehrte Kopien des Karlshofer Gnadenbildes lassen eine Verehrung seit dem Ende des 17. bis ins

19. Jahrhundert annehmen (vgl. die kleinen Andachtsbilder in Wien, Österr. Museum für Volkskunde und Sammlung Joseph Klar). Für die Verbreitung des Bildes zeugen die Kopien in Wien, Pöls in der Obersteiermark, St. Paul in Graz (entsprechend der Ordenszugehörigkeit, es ist eine Augustinerchorherrenkirche) (4), Siebenbürgen (5) und Slowenien (6).

Lit.: (1) Beissel, Wallfahrten, 317. (2) S. W. Schiffler, Neues Gemälde der königlichen Hauptstadt Prag und ihrer Umgebungen, Prag 1834, 83. (3) A. M. Pachinger, Die Mutterschaft in Malerei und Graphik, 1906, 29. (4) Gugitz, Andachtsbild, 132, 117, 100. (5) Johannes a San Felice, Annalium provinciae S. Josephi ordinis excalceatorum SS. Trinitatis libri decem, Wien 1738 (mit Abb. des Gnadenbildes gleichen Typus im Trinitarierkonvent in Karlsburg). (6) F. Stelé, Slovenske Marije, Celje 1940, 32, Abb. 32.

Kopien:

162 Wien XVII., Pfarrkirche Hl. Bartholomäus, verschollen.

Die Verehrung ist durch kleine Andachtsbilder belegt.

Lit.: (1) Gugitz, Andachtsbild, 132. (2) Gugitz, Gnadenstätten, I, 93.

163 Zwettl, Stiftsmuseum.

Aus Kübach bei Zwettl stammend, mit einer 1703 datierten Widmungsinschrift einer Gräfin Kueffstein (1). Eine typologisch gleiche Darstellung in der Sammlung Kriss in München (2).

Lit.: (1) ÖKT XXIX, 237. (2) K. Spieß, Maria im Ährenkleid (Bayrischer Heimatschutz XXVIII., 1927, Abb. 29).

*

164 Das Gnadenbild von Maria am Gestade in Tulbing (Abb. 28).

Das Gnadenbild ist verschollen, jedoch durch ein Deckfarbenbild vom Ende des 18. Jahrhunderts auf Papier (24 × 18 cm) im Pfarrhaus von Tulbing und durch kleine Andachtsbilder überliefert.

Ik on o g r a p h i e u n d T y p u s: Ikonographisch hängt die Darstellung der sitzenden Muttergottes, der durch den stehenden Jesusknaben Apfel und Birne gereicht wird, mit dem seltenen Motiv der sitzenden Muttergottes zusammen, der das stehende oder sitzende Kind eine Blume reicht, bzw. von ihr liebkost wird. Frühestens findet sich m. W. diese Darstellung im Altar des Giovanni Baronzio im Palazzo Ducale in Urbino (datiert 1340, Photo Alinari Nr. 37876). Im 3. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts findet sie sich in Verbindung mit dem Paradiesgärtlein andachtsbildmäßig isoliert in Deutschland in mittel- und niederrheinischen Gemälden (1). In der gegenreformatorischen Druckgraphik der Wierinx hat diese Verbindung des Motivs mit dem Paradiesgärtlein eine Nachfolge gefunden (2).

Lit.: (1) A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, IV, Abb. 90, III, Abb. 157.

(2) L. Alvin, Catalogue raisonné de l'oeuvre des trois frères Jean, Jérôme et Antoine Wierix, Brüssel 1866, 82, Nr. 486.

G e s c h i c h t e u n d V e r e h r u n g: Das Gnadenbild wurde seit 1614 in Tulbing verehrt (1) und erlangte in der unter Joseph II. aufgehobenen Marienwallfahrtskirche „am Gestade“ vor allem wegen eines Unversehrtheits- und Türkenwunders 1683 (es wurde nach der Wiener Belagerung von den Türken verbrannt, ohne daß es versehrt wurde) besondere Bedeutung.

Lit.: (1) Notiz im Pfarrgedenkbuch von Tulbing unter 1719, abgedruckt in St. Geiblinger, Geschichte der Pfarr- und Schulgemeinde Tulbing, Tulbing 1933, 72. (2) Gugitz, Andachtsbild, 123. (3) Gugitz, Gnadenstätten, II, 204.

*

165 Das Gnadenbild Maria mit Kind in Maria-Grainbrunn.

Grainbrunn, Bründlkapelle.

Tempera und Öl auf Holz, Goldgrund mit geprefertem Rankenmuster, 70 × 52 cm, bezeichnet „AIB 1517“.

Abb. in ÖKT IV, 130, Fig. 136.

Ikonographie und Typus: Das Gemälde vertritt einen spätmittelalterlichen Typus der Madonnendarstellung (Madonna mit lang herabfallendem Haar und Apfel, Kind mit Sauglappen und Vögelchen [1]), wie er besonders vom Meister E. S. und vom jungen Schongauer gepflegt wurde, und kommt dabei Schongauers Kupferstich „Maria mit dem Papagei“ B. 29 (2) am nächsten.

Lit.: (1) Vgl. oben bei Königssaal, Ikonographie Nr. 1, 2 (S. 112). (2) J. Baum, Martin Schongauer, Wien 1948, Abb. 3.

Geschichte und Verehrung: Wann das 1517 datierte Gnadenbild in die 1665 errichtete Kapelle kam, die bei der wohl schon seit 1640 als Heilquelle aufgesuchten Quelle erbaut wurde, ist ungewiß.

Lit.: (1) St. Biedermann, Maria Grainbrunn im nö. Waldviertel, St. Pölten 1923. (2) Gugitz, Gnadenstätten, II, 35.

*

166 Maria Sieben Schmerzen („Unsere liebe Frau von Raffing“) (Abb. 27).

Windigsteig, Pfarrkirche, Hochaltar.

Tempera und Öl auf Holz, 77 × 61 cm, beidseitig mit der gleichen Darstellung bemalt.

Osterreichisch, um 1517.

Ikonographie und Typus: Ikonographisch schließt das Gnadenbild eng an die flämischen Schmerzensmarienbilder an, die besonders durch die von Johann von Coudenberghe gegründete und durch Philipp den Schönen und Karl V. geförderte Bruderschaft der Sieben Schmerzen Mariae um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert verbreitet wurden (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7). Am ehesten läßt es sich mit dem Mariaschmerzensbild des Barendt van Orley vergleichen, das in der Haltung noch den älteren Typus des Boutsschen Bildes tradiert (vgl. Friedländer VII, 169, Taf. 81). Ikonographisch steht ihm auch die Schmerzensmaria in der Predella von Pöggstall (von 1500) nahe (vgl. ÖKT IV, 169, Abb. 181), die allerdings die Handhaltung der Boutsschen Muttergottes übernimmt. Der Typus mit den sieben, das Herz Mariens durchbohrenden Schwertern wurde durch die Bruderschaftsbücher der genannten Bruderschaft (vgl. das im 16. Jahrhundert in Schrottenthal bei Retz erschienene Andachtsbuch [8, 9]) und durch selbständige Druckgraphik verbreitet.

Lit.: (1) Delehaye, La Vierge aux sept glaives (Analecta Bollandiana XII, 1893). (2) A. Duclos, De eerste eeuw van het Broederschap de Zeven Weedommen van Maria in Sint Salvators te Brugge, Brugge 1922. (3) P. Soulier, La Confrérie de Notre-Dame des Sept Douleurs dans les Flandres, Brüssel o. J. (4) P. A. M. Lépicier O. S. M., Mater dolorosa, Spa 1948. (5) Beissel, Mittelalter, 412. (6) H. Aurenhammer, Zwei Werke des Pedro de Mena in Wien (Alte und Neue Kunst III, 1954, 116). (7) H. Aurenhammer, Marienikone und Marienandachtsbild, Zur Entstehung des halbfigurigen Marienandachtsbildes nördlich der Alpen (Jahrbuch der Österr. Byzantinischen Gesellschaft IV, 1955). (8) F. Maschek, Beiträge zur Buchdruckergeschichte von Niederösterreich (Unsere Heimat 26, 1955, 10). (9) Derselbe in: Zentralblatt für Bibliothekswesen 52, 1935, 388.

Geschichte und Verehrung: Das seit der Aufhebung der Filialkirche am Raffingsberg 1786 in Windigsteig befindliche Gnadenbild (1) befand sich ursprünglich in der 1454 oder 1455 erbauten, 1456 geweihten Kapelle am Raffingsberg südlich Waidhofen a. d. Thaya (2). In dieser Wallfahrtskapelle (schon 1502 wurde die Erlaubnis, bleierne Weihemünzen zu verteilen, gegeben [3]), in der eine Gnadenstatue Gegenstand der Verehrung war, veranlaßte wahrscheinlich Abt Wolfgang II. Oertl von Zwettl (1495—1508) die Gründung einer marianischen Bruderschaft (Oertls Marienverehrung ist auch durch die Stiftung von Marienstatuen im Bereich des Stiftes Zwettl bekannt, vgl. die heute im Niederösterr. Landesmuseum befindliche Madonna von Flachau mit dem Reliquienbehälter und der Beglaubigung Oertls.) Johann Graf, Probst zu Zwettl, wandelte diese 1512 durch Abfassung der Statuten in die Bruderschaft der Sieben Schmerzen Mariae um. Die Weihe des Bruderschaftsaltares „auf dem Chor“ zu Ehren der Sieben Schmerzen Mariae durch Bernhard, Weihbischof von Passau, erfolgte zusammen mit der Erteilung von Ablässen am 25. 9. 1517 (3). Für diesen Altar kann nun das heutige Gnadenbild als Retabel angenommen werden, das sich auch auf dem Bruderschaftsaltar des Neubaus von 1658 befand (3). Diese Annahme wird dadurch gestützt, daß 1517 für das betende Ersteigen der 15 Stufen, die zum Bruderschaftsaltar hinauf und an der anderen Seite wieder hinabführten, jene eben angeführten Ablässe ausgeschrieben wurden, so daß eine nach beiden Seiten hin gleiche Darstellung der schmerzhaften Muttergottes angenommen werden muß. Tatsächlich ist die Tafel beidseitig mit der gleichen Darstellung versehen und auch stilistisch aus dieser Zeit. — Ab wann dieses Bruderschaftsbild Gnadenbild wurde, ist nicht festzustellen. Die Erwähnung der Anfertigung der Insignien für das Gnadenbild in Raffing im Diarium des Abtes Caspar Bernhard von Zwettl (1672—1695) am 1. 10. 1672 durch den Goldschmied Solderer aus Krems (4) gibt einen Aufschluß über die Beschaffenheit des Gnadenbildes, wenn auch aus den Insignien auf die heute am rechten Seitenaltar der Pfarrkirche in Windigsteig befindliche sitzende Statue der Muttergottes mit dem Kind von etwa 1510 als das damals verehrte marianische Gnadenbild geschlossen werden kann (1). Dieses Gnadenbild wird auch in einer Beschreibung der neuen Kapelle von Raffing von 1658 auf dem Hochaltar befindlich, auf einem Thron sitzend, auf beiden Seiten von den Hl. Laurentius und Bernhard umgeben, beschrieben (3). Die in der ÖKT beschriebene Aufstellung in Windigsteig (1), wo sich der Großteil der Kirchengenausstattung von Raffingsberg seit 1786 befindet, dürfte auf eine Änderung nach 1870 zurückgehen, denn Erdinger beschreibt die Gnadenstatue auch in Windigsteig noch von zwei Engelstatuen adoriert, die heute rechts und links vom Marienschmerzensbild angebracht sind. — Gegen die sich so ergebende Annahme, daß die Marienstatue von 1510 das im 17. und 18. Jahrhundert verehrte Gnadenbild gewesen sei, steht das Zeugnis der kleinen Andachtsbilder (6, 7) und der Votivbilder. Erstere sind schon seit dem 17. Jahrhundert nachweisbar und auch für das 18. Jahrhundert belegt, zeigen nie die Gnadenstatue, sondern in allen Fällen das ehemalige Bruderschaftsbild. Ebenso befindet sich die schmerzhaft Muttergottes auf einem Votivbild, das sie über dem Wald erscheinend darstellt (Friedersbach, Pfarrkirche, südliches Seitenschiff). Weitere nicht erhaltene Votivbilder führt Erdinger (3) an. Auch die zahlreichen Wegsäulen auf dem Weg zum Raffingsberg, die mit dem Bild der schmerzhaften Muttergottes versehen sind, zwingen zur Annahme, daß die Verehrung der Gnadenstatue von der der schmerzhaften Muttergottes überflügelt wurde, die besonders durch die 1641 der Erzbruderschaft von den Schmerzen Mariae in Rom einverleibte und dadurch geförderte Bruderschaft (3) getragen wurde. Die Verehrung des Marienschmerzensbildes von Raffingsberg er-

streckte sich vor allem auf das Gebiet nördlich der Donau und reichte bis nach Böhmen und Mähren (3).

Lit.: (1) ÖKT VI, 178 ff. (2) ÖKT VI, 123. (3) A. Erdinger, Maria Raffing (Österr. Vierteljahresschrift für katholische Theologie, hg. v. Th. Wiedemann, IX, 1870, 253 ff., 273 ff., 280). (4) ÖKT XXIX, 281, Anm. (5) Maurer-Kolb, 404. (6) Gugitz, Andachtsbild, 118, Abb. 3. (7) Gugitz, Gnadenstätten, II, 153.

Kopien:

167 Maires (bei Windigsteig), Schloßkapelle, 17. Jahrhundert.

168 Windigsteig, Wegkapelle.

Kopie von 1769, bezeichnet W.

Lit.: ÖKT VI, 180.

*

Kopien des Gnadenbildes der schmerzhaften Muttergottes im Herzogspital in München:

Das Gnadenbild im Herzogspital in München:

München, Herzogspitalkirche Hl. Elisabeth, linker Seitenaltar.

Lebensgroßes gefaßtes Holzrelief.

Tobias Bader, 1651.

Abb. bei Beissel, Wallfahrten, Abb. 84.

Ikönographie und Typus: Das Gnadenbild, das die durch einen Degen verwundete schmerzhaftige Muttergottes darstellt, geht letzten Endes auch auf einen Typus des Bruderschaftsbildes der flämischen Bruderschaft der Sieben Schmerzen Mariae zurück (1), der aber seit 1500 jenseits einer möglichen Bedeutung als Gnadenbild als Typus der schmerzhaften Muttergottes mit dem Schwert im Herzen unter dem Kreuz weiteste Verbreitung gefunden hatte.

Lit.: P. Soulier, La Confrérie de Notre-Dame des Sept Douleurs dans les Flandres, Brüssel o. J. (vgl. die Bibliographie Nr. 1, 2. Aufl.).

Geschichte und Verehrung: Eine direkte Filiation der Wiener Kopie vom Gnadenbild im Herzogspital in München kann nur auf Grund der gerade in dieser Zeit besonders starken Verehrung des Münchner Gnadenbildes angenommen werden (1, 2, 3).

Lit.: (1) Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern, Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirks Oberbayern, II, München 1902, 1016. (2) A. Spamer, Das kleine Andachtsbild vom 16. bis 20. Jahrhundert, München 1930, 313 ff., 318, Taf. 110. (3) Beissel, Wallfahrten, 335, Abb. 84.

Kopien:

169 Wien VI., Mariahilferkirche, 3. Seitenaltar links (Kreuzaltar), „Schmerzhaftige Mutter“, unter dem Kruzifix, reich mit Votiven versehen, um 1770 (Abb. 32). Das Gnadenbild dürfte auf dem am 8. Dezember 1770 geweihten Kreuzaltar (1) gleichzeitig mit dem Kruzifixus aufgestellt worden sein. Nähere Angaben der Stiftung bzw. Verehrung des Bildes konnten archivalisch nicht ermittelt werden. Eine gewisse Verehrung des späten 18. Jahrhunderts ist durch einen unbezeichneten Andachtsbildstich erwiesen.

Lit.: (1) Acta Collegii Virgo Mariae Aux. ab Anno 1758 usque ad annum 1801, Manuskript im Pfarrarchiv Mariahilf, unter 8. 12. 1770. (2) Die Gnadenmutter zu Mariahilf in Wien VI., Wien 1935, 29, Abb. S. 37. (3) Gugitz, Andachtsbild, 130. (4) Gugitz, Gnadenstätten, I, 64.

*

Kopien des Gnadenbildes der schmerzhaften Muttergottes von Schüttenhofen:

Das Gnadenbild von Schüttenhofen.

Schüttenhofen (Sušice), Č. S. R. Kapuzinerkirche Hl. Felix, Seitenaltar.

Öl auf Leinwand, 140 × 110 cm, 17. Jahrhundert, gekrönt.

Abb. bei K. Hostaš-F. Vaněk, *Soupis Památek Historických a Uměleckých v politickém okrese Sušickém*, Prag 1900, 134, Fig. 91.

Ikongraphie und Typus: Ikongraphisch läßt sich das Gnadenbild der durch ein Schwert verwundeten Muttergottes auf einen Typus des Bruderschaftsbildes der Bruderschaft der Sieben Schmerzen Mariens zurückführen (1), der hier durch das Hinzutreten von drei Engeln erweitert wurde, wobei die links im Vordergrund gegebene Säule raumschaffend wirkt und den szenischen Charakter der Darstellung unterstreicht.

Lit.: (1) Vgl. oben beim Gnadenbild vom Herzogsspital in München, *Ikongraphie* Nr. 1 (S. 145).

Geschichte und Verehrung: Das Gnadenbild ist ein Seitenaltarbild aus dem 17. Jahrhundert (1).

Lit.: (1) K. Hostaš-F. Vaněk, *Soupis Památek Historických a Umělických v politickém okrese Sušickém*, Prag 1900, 134, Fig. 91.

Kopien:

170 Murstetten, Pfarrkirche, Hochaltar, 17. Jahrhundert.

Die Legende des Gnadenbildes zeigt eine Parallele zur Geschichte des Mariahilfbildes Lucas Cranachs. Es soll wie dieses aus der kursächsischen Schatzkammer einem Herrn von Hiesterle, der kaiserlicher Gesandter am kursächsischen Hof war, zum Geschenk gemacht worden sein. Bis 1649 soll es in Schloß Eltschowitz in Mähren verehrt worden sein, wo es im selben Jahr durch Hilfe in Kindesnot und Blutschwitzen wunderartig wurde. Darauf wurde es den Kapuzinern zu Schüttenhofen übergeben, wo es „zur rechten Seite neben dem Hochaltar“ zur öffentlichen Verehrung ausgesetzt wurde. Es ist evident, daß sich diese Legende nicht auf die Kopie in Murstetten, sondern auf das Gnadenbild von Schüttenhofen selbst bezieht. Nach der Lokaltradition soll die Kopie Mitte des 18. Jahrhunderts („zu Beginn des Schlesischen Krieges“) nach Murstetten gebracht worden sein (1).

Lit.: (1) *Pfarrchronik von Murstetten* von Pfarrer Gottlieb Schoiber, *Manuskript im Pfarrarchiv*, 19 ff. (2) Gugitz, *Gnadenstätten*, II, 131.

*

Kopien einer Mater Dolorosa von Sassoferrato als Gnadenbilder:

171 Jeutendorf, Pfarrkirche, Hochaltar, unter dem Kruzifix (Abb. 30).

Öl auf Leinwand, ca. 50 × 40 cm.

Ikongraphie und Typus: Das Gnadenbild ist eine Kopie einer Mater Dolorosa des Sassoferrato und zwar vom Typus der Bilder in der Harrachschen Gemäldegalerie in Wien und im Palazzo Rospigliosi in Rom, die nach Voß (1) dem sogenannten dritten Typus angehören. Dieser Typus ist durch die zum Gebet ineinander verschlungenen Hände und den gesenkten Blick der Muttergottes gegenüber dem Vorbild Sassoferratos, das ineinander gelegte Hände und einen auf den Betrachter gerichteten Blick zeigt, geändert. Dies sind altertümlichere Züge, die offenbar mit dem flämischen Schmerzensmarienbild in Verbindung gebracht werden müssen, das letzten Endes auch die Grundlage für Sassoferrato ist (2, 3, 4). Diese altertümlichen Elemente verleihen dem Bild einen expressiven Charakter.

der noch durch Elemente der volkstümlichen Malerei (vgl. Licht- und Schattengebung, Heiligenschein) verstärkt wird.

Lit.: (1) H. Voss, Die Malerei des Barock in Rom, Berlin (1924), 517, Abb. 219 (links). (2) H. Aurenhammer, Zwei Werke des Pedro de Mena in Wien (Alte und Neue Kunst III, 1954, 116). (3) H. Aurenhammer, Marienikone und Marienandachtsbild (Jahrbuch der Österr. Byzantinischen Gesellschaft IV, 1955). (4) H. Aurenhammer, Katalog der Ausstellung „Maria, Die Darstellung der Madonna in der bildenden Kunst“, Wien 1954, 27, 73.

Geschichte und Verehrung: Das Gnadenbild stammt angeblich aus dem Nachlaß eines Abtes Rossi (1) und gelangte durch dessen Schwester, Johanna Dorothea Rossi, Frau Maximilians d. Ä. von Sala, kaiserlichen Rates und Kanzlers des Regiments der niederösterreichischen Lande, Rektors der Wiener Universität (2), in den Besitz des letzteren und wurde von ihm, der seit 1676 die Herrschaft Jeutendorf besaß (3), zuerst familiär verehrt und nach einer Gebeterhörung auf Grund eines Gelübdes in die 1678 erbaute Kapelle auf einem Hügel gegenüber dem Schlosse Jeutendorf zur allgemeinen Verehrung ausgesetzt (1, 3). Nach Zerstörung der Kapelle 1683 und der Wiedererrichtung 1686 wurde das Gnadenbild mit der Kapelle 1694 den Serviten übergeben. Die wachsende Bedeutung Jeutendorfs als Wallfahrt am Anfang des 18. Jahrhunderts veranlaßte die Vergrößerung der Kirche 1706—1715 und den endgültigen Neubau 1717/18.

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 326. (2) J. Siebmacher, Großes und allgemeines Wappenbuch, Nürnberg 1919, IV. Band, IV. Abt., 1. Hälfte, 7b. (3) G. Bittner, Baugeschichte und Kunstinventar der Sakralbauten des Gerichtsbezirkes St. Pölten, ungedruckte Dissertation Wien 1949, 96. (4) Gugitz, Andachtsbild, 103. (5) Gugitz, Gnadenstätten, II, 52.

172 Wallfahrtskirche Hafnerberg, Donatusaltar.

Typologisch getreue Kopie des Harradschen Typus der Mater-Dolorosa-Darstellungen des Sassoferrato, jedoch im Sinn der volkstümlichen Malerei aufgefaßt (expressive Verhäfflichung, Betonung und Verstärkung des Licht- und Schattenkontrastes, linear begrenzte Flächen).

Wohl nach 1752 in einem kleinen Tabernakel auf dem Donatusaltar aufgestellt (1). Die Aufstellung erfolgte wohl im Hinblick auf die gerade damals außerordentlich starke Verehrung des Gnadenbildes von Jeutendorf. Hafnerberg war eine bäuerliche Wallfahrt (vgl. die übrigen Vorsatzbilder der Altäre der Wallfahrtskirche Hafnerberg und die Altarblätter selbst mit Bauern- und Pestheiligen).

Lit.: (1) ÖKT XVIII, 292 ff.

173 Kaiser-Ebersdorf, Pfarrkirche, auf dem Altar der Taufkapelle, „Die betrübte Muttergottes“, 17. Jahrhundert (Abb. 34).

Spiegelbildlich verkehrte Kopie nach Sassoferrato (Typus Harrach), die im Detail der Handhaltung eine gewisse Verwandtschaft zum Münchner Herzogspitalgnadenbild der schmerzhaften Muttergottes zeigt (vgl. oben S. 145).

Das Gnadenbild kam durch den Pfarrer Franz Michael Tschokely seit 1696 zur öffentlichen Verehrung und erlangte, nach dem es schon im Pestjahr 1679 besonderen Ruf als Hilfe in Pestgefahr erwarb, seit dem Pestjahr 1713 großen Zulauf. Dieser dürfte mit der Tatsache verbunden sein, daß 1713 die Witwe Josephs I., Wilhelmine Amalie mit ihrem Hofstaat sich im Kaiser-Ebersdorfer Schloß niederließ. Noch Ende des 19. Jahrhunderts berichtet Maurer-Kolb (1) von Votivgegenständen.

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 108. (2) Gugitz, Andachtsbild, 132. (3) Text eines kleinen Andachtsbildes auf Seide von 1738, Wien, Österr. Museum für Volkskunde, Inv. Nr. 14548 A. (4) Gugitz, Gnadenstätten, I, 81.

*

174 Das Gnadenbild der schmerzhaften Muttergottes in der Kremser Stadtpfarrkirche:

Krems, Stadtpfarrkirche, nördliches Querschiff.

Öl auf Leinwand, 17. Jahrhundert, in reich geschnitztem Holzrahmen der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Abb. in ÖKT I, 216, Fig. 132.

Ikönographie und Typus: Ikönographisch ist das Gemälde ein Vesperbild (Pietà) (1—8). Da es den vor der Mitte des 15. Jahrhunderts auftretenden Typus der „Maria mit dem nach vorne gedrehten Christus“ (2) bis ins Detail vertritt, bei dem Christus horizontal gelagert, seine rechte Hand herabgesunken ist, die linke auf seinem Leib liegt und Maria nach ihrem Kopftuch greift, ist anzunehmen, daß es sich hier um eine Gemäldekopie nach einem plastischen Gnadenbild dieses Typus handelt. Es ist jedoch keine Kopie nach einer der berühmten Pietägnadenstatuen Österreichs.

Lit.: (1) W. Pinder, Die dichterische Wurzel der Pietà (Repertorium für Kunstwissenschaft XLII, 1920). (2) W. Passarge, Das deutsche Vesperbild im Mittelalter, Augsburg 1924, bes. 56 ff. (3) H. Swarzenski, Quellen zum deutschen Andachtsbild (Zeitschrift für Kunstgeschichte IV, 1934). (4) G. Swarzenski, Italienische Quellen zur deutschen Pietà (= Festschrift Wölfflin, München 1924). (5) W. Körte, Deutsche Vesperbilder in Italien (Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana I, 1937). (6) A. Gravenkamp, Marienklage, das deutsche Vesperbild im 14. und frühen 15. Jahrhundert, Aschaffenburg 1948. (7) E. Reiners-Ernst, Das freudvolle Vesperbild und die Anfänge der Pietädarstellung, München 1939. (8) H. Eickel, Zur Marienklage aus Unna (Westfalen 32, 1954, 66 ff.).

Geschichte und Verehrung: Kultgeschichtlich konnte über das Gnadenbild nichts gefunden werden. Die Verehrung im 18. Jahrhundert ist durch ein kleines Andachtsbild belegt.

Lit.: (1) Gugitz, Gnadenstätten, II, 74.

*

175 Das Gnadenbild der „Schmerzhaften“ im Dom von Wiener-Neustadt (Abb. 26).

Wiener-Neustadt, Domkirche, Hochaltar.

Öl auf Holz, 60 × 45 cm.

Niederländisch, Anfang 16. Jahrhundert.

Ikönographie und Typus: Ikönographisch vertritt das Wiener-Neustädter Gnadenbild den in Italien seit dem Dugento in den szenischen Darstellungen der Beweinung und seit dem Trecento auch isoliert auftretenden Typus der Grablegungs- oder Beweinungspietà (1), der in einem Beispiel, der Pietà aus Unna in Westfalen, auch das deutsche Andachtsbild beeinflusst (2). Rogier van der Weyden übernimmt diesen Typus um 1450 im Altar der Capilla Real in Granada, im sogenannten Miraflores-Altar in Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, und in der Beweinung Christi der Sammlung Earl of Powis in London (3). In diesem szenischen Zusammenhang verwendet ihn mehr oder minder modifiziert die weitere niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts (4) und auch die Manieristen und Romanisten des 16. Jahrhunderts (5). Die Prägung zum Andachtsbildtypus erfolgt erst-

malig bei Gerard David (6). Diesen Bildtypus greift Willem Key auf (7, 8, 9, 10), schließt aber im Detail der Neigung des Hauptes Mariens unmittelbar an Rogier an. Der Keysche Bildtypus ist im 16. Jahrhundert durch zahlreiche Repliken verbreitet worden (9).

Das Wiener-Neustädter Gnadenbild steht dem Typus des Willem Key am nächsten, tradiert aber im Figurentypus und in der deskriptiven Malweise Elemente der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts. Ähnlich wie bei David fehlt die renaissancemäßige Bildung des Körpers. Es wird sich also wahrscheinlich um ein Werk eines niederländischen Malers vom Anfang des 16. Jahrhunderts handeln, der noch die Stilelemente des 15. Jahrhunderts tradiert.

Lit.: (1) W. Körte, Deutsche Vesperbilder in Italien (Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, I, 1937, 10, Abb. 4, 5). (2) H. Eickel, Zur Marienklage aus Unna (Westfalen 32, 1954, 66 ff.). (3) Friedländer, II, 91, 98, Taf. XVII. (4) Friedländer, I, Taf. LXI; III, Taf. VIII. (5) Friedländer XI, Taf. LXXXIV; VIII, Taf. LXXXV. (6) Friedländer, VI, Taf. LXXIII. (7) A. Heidrich, Flämische Malerei, Jena 1924, Taf. I. (8) M. J. Friedländer, Über Willem Key (Pantheon III, 1929, 254 ff.). (9) Friedländer, VII, No. 15; XIII, No. 267. (10) J. Lavalleye, Les Primitifs Flamands, II. Répertoire des Peintures flamandes des quinzième et seizième siècles, Collections d'Espagne, 1, Antwerpen 1953, 18 ff., Taf. XIX, XX, XXI.

Geschichte und Verehrung: Das Bild wurde Ende des 17. Jahrhunderts wegen eines Frevels, den ein Calviner an ihm verübt hat, in Königshaiden bei Preßburg verehrt. Nach dem Original-Attestat in der Wiener-Neustädter Hauptpfarre und dem Gedenkbuch der Probsteipfarrkirche „Relatio imaginis Beatae Mariae Virginis Anno 1683 die 14 Augusti repertae in Ungaria“, ausgestellt am 29. 3. 1689 (1), erfolgte im Zusammenhang mit der Türkeninvasion 1683 ein Blutwunder, in dessen Gefolge Bekehrungen stattfanden. Durch den Grafen Czobor, der sich des wunderartigen Bildes verehrend annahm, gelangte es 1683 in den Besitz Leopolds Grafen Kollonitz, des damaligen Bischofs von Wiener-Neustadt, der es der Jesuitenkirche übergab. Aus der zweiten, 1743 geweihten Jesuitenkirche kam es durch die Aufhebung des Ordens 1775 in den Dom und hier auf den Hochaltar (2).

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 187. (2) J. Mayer, Geschichte von Wiener-Neustadt, 1928, II/2, 151 f. (3) Gugitz, Andachtsbild, 133 (4) Gugitz, Gnadenstätten, II, 217.

*

Kopien nach einem Gnadenbild vom Typus des Gnadenbildes der Servitenkirche St. Michael in der Prager Altstadt:

Das Gnadenbild in der Servitenkirche St. Michael in der Prager Altstadt.

Da eine Abbildung nicht zugänglich war, muß die ikonographische Ableitung mit Hilfe der Kopie in Mies (auf Grund eines kleinen Andachtsbildes) erfolgen.

Ikonographie und Typus: Ikonographisch ist das Gnadenbild eine Beueinungspietà (1), die eng an die Pietà des Luis de Morales in die Akademia di San Fernando in Madrid anschließt (2). Gegenüber dem Vorbild, das die bezeichnende Kopfhaltung der Muttergottes aus der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts übernimmt (3, 4), ist die Kopie in Mies (und wohl auch das Prager Gnadenbild) eine Reduktion, die sich auf das gegenständlich und ausdrucksmäßig Wesentliche konzentriert (Christus und Maria sind nicht wie bei Morales Kniestücke) und alle Elemente vermeidet, die den Gegenstand zu einem Vorgang machen könnten. So fehlt vor allem der Kreuzesstamm, der bei Morales das Geschehen in der vorangegangenen Szene der Kreuzabnahme verankert. Durch diese

Elemente erhält das primär mystische Andachtsbild des Morales einen stärker ikonenhaften Charakter.

Lit.: (1) Vgl. oben bei Wiener-Neustadt, Ikonographie Nr. 1, 2 (S. 149).

(2) A. L. Mayer, Geschichte der spanischen Malerei, Leipzig 1922, Abb. 159.

(3) Friedländer VI, Nr. 203 (mit sechs Repliken). (4) Musée Communal de Bruges, Exposition Gérard David, Bruxelles 1949, 18, Taf. 13.

Geschichte und Verehrung: Das Gnadenbild in der Kirche St. Michael in Prag, die seit 1627 den Serviten gehörte, wurde am Anfang des 18. Jahrhunderts schon auf dem Hochaltar verehrt und kam nach der Legende aus einem Kloster in der Nähe einer Stadt in Braunschweig, wo es bereits Wunder gewirkt hatte, in den Besitz der Serviten (1, 2). Außer dieser legendären Nachricht, die weder zeitlich noch örtlich näher fixiert ist und nicht überprüft werden kann, ist für die Herkunft des Bildes nur die Wiedereinführung der Serviten in den österreichischen Ländern als Anhaltspunkt anzuführen. Sie geschah durch Erzherzogin Anna Katharina (von Mantua), die 1614 das erste österreichische Kloster in Innsbruck gründete. Hier und in den weiteren Gründungen waren die Belegschaften zuerst Serviten und Einsiedler vom Monte Senatio aus der Provinz Mantua (3). Das war auch in Prag der Fall (1). Das Gnadenbild scheint also im Zusammenhang mit der gegenreformatorischen Wiedererrichtung der Servitenklöster und wahrscheinlich mit ihrer Besiedlung durch italienische Geistliche nach Prag gekommen zu sein. In Prag bestand auch eine Erzbruderschaft der schmerzhaften Muttergottes, ohne daß der Zeitpunkt ihrer Errichtung bekannt wäre (1). Das Prager Bild hat schon 1686 eine Kopie in Přestitz erlangt (4), von da aus sind im 18. Jahrhundert weitere Kopien geschaffen worden. Eine solche wurde durch Blutschwitzten seit 1737 in Mies Gnadenbild (5). Eine weitere in Stadl-Gubau bei Olmütz erlangte eine gewisse lokale Verehrung (6).

Lit.: (1) J. F. Hammerschmied, *Prodromus Gloriarum Pragenae etc.*, Vetro Pragae 1723, 177 ff. (2) A. Romer, *Servitus Mariana*, Wien 1668, 120 ff. (3) M. Heimbucher, *Die Orden und Kongregationen der katholischen Kirche*, II, Paderborn 1907, 222. (4) K. Hostaš-F. Vaněk, *Soupis Památek historických a uměleckých v politickém okrese Přestickém*, Prag 1907, 79. (5) J. Kamper-Z. Wirth, *Topographie der historischen und Kunst-Denkmale im Königreich Böhmen, Der politische Bezirk Mies*, Prag 1911, 216. (6) *Kolorierter Stich mit Aufschrift*, Wien, Sammlung Josef Klar.

Kopien:

176 Förthof, Kapelle zum hl. Matthäus, rechte Seitenwand, österreichisch, 17. Jahrhundert.

Urkundliche oder sonstige Hinweise auf die Entstehung des Förthofer Bildes fehlen, so daß nicht entschieden werden kann, welches der möglichen böhmischen Vorbilder hier in Betracht kommt. Jedenfalls ist es nicht nach 1737 entstanden, so daß es als eine Kopie des Prager oder des Bildes aus Přestitz anzusprechen sein wird.

*

177 Das Gnadenbild der „weinenden Muttergottes“ in Wien I., Maria am Gestade. Wien, I., Maria am Gestade-Kirche, rechter Seitenaltar.

Öl auf Leinwand, ca. 100 × 100 cm.

Oberitalienisch, 17. Jahrhundert.

Ikonographie und Typus: Ikonographisch ist das Bild als Reduktion einer szenischen Darstellung anzusprechen, wie sie bereits im späten Mittelalter, vor allem in plastischen Zeugnissen als Beweinungs- oder Grablegungs Pietà, auftritt (1), im Manierismus und Barock auch häufig in gemalten Zeugnissen begegnet.

Lit.: (1) Vgl. oben bei Wiener-Neustadt, Ikonographie Nr. 1, 2 (S. 149).

Geschichte und Verehrung: Ein Typus des kleinen Andachtsbildes aus dem 19. Jahrhundert beweist eine bescheidene Verehrung. Das bei Gugitz (2) zitierte Werk „Abgetrocknete Thränen etc.“ Nürnberg 1698, bezieht sich nicht auf dieses Gnadenbild, sondern auf Maria Pötsch, das zeitweilig auch auf einem Altar vor der Kirche Maria am Gestade ausgesetzt war.

Lit.: (1) Gugitz, Andachtsbild, 127. (2) Gugitz, Gnadenstätten, I, 24 ff.

*

Kopien des Gnadenbildes „Mariae Verkündigung“ von SS. Annunziata in Florenz: Das Gnadenbild von SS. Annunziata.

Florenz, Servitenkirche SS. Annunziata, Fassadenwand, innen.

Fresko durch Tabernakel gerahmt und durch Schutzplatte aus Silber verdeckt, Mitte des 14. Jahrhunderts.

Abb. bei K. Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, I, Freiburg 1928, Fig. 147.

Ikonographie und Typus: Das Fresko der Verkündigung (1, 2, 3) ist ikonographisch eigentlich eine Darstellung der Empfängnis Mariens (4, 5, 6), die durch Hinzutreten der Heiliggeisttaube und der Darstellung Gottvaters (seit dem Hochmittelalter) zur Darstellung der Verkündigung (nach Lucas 1/28) und der Legende, die das Geschehnis in eine Kammer verlegt (4), entstand. Das Fresko ist gegenständlich weniger in den Gesten und Attributen der Figuren als in der Komposition zu beachten. Im 14. Jahrhundert schon beginnt die Bedeutung der Gestaltung des Umraumes gegenüber den dargestellten Personen zu wachsen und in der Verkündigung im Innenraum einen neuen vereinheitlichten Typus zu prägen, der im 15. Jahrhundert vollendet erscheint (5). Innerhalb dieser Entwicklung vom Umraum zum Innenraum (7), die von dem durch den vom Portico geteilten Umraum der Verkündigung Giotto's ausgeht, nimmt das Verkündigungsfresko in SS. Annunziata in Florenz mit einer Gruppe weiterer Bilder desselben Themas aus dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts eine wichtige Stellung ein, da der Umraum Mariens durch die im Hintergrund sichtbare Bettstelle bereits als Interieur erscheint.

Lit.: (1) W. Braunfels, Die Verkündigung. Düsseldorf 1949. (2) L. Rudrauf, L'Annonciation, Etude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture, Paris 1943. (3) P. Ladoué, La scène de l'annonciation vue par les peintres (Gazette des Beaux Arts 1952/1, 351 ff.). (4) A. Schultz, Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria und ihre Darstellung in der bildenden Kunst des Mittelalters, Leipzig 1878, 54. (5) D. M. Robb, The Iconography of the Annunciation in the 14th and 15th centuries (The Art Bulletin XVIII, 1936). (6) M. Meiss, Light as form and symbol in some 15th century paintings (The Art Bulletin XXVII, 1945). (7) J. Villette, La Maison de la Vierge dans la scène de l'Annonciation, Paris 1941.

Geschichte und Verehrung: Das Fresko der Servitenmutterkirche SS. Annunziata aus der Mitte des 14. Jahrhunderts soll auf ein älteres der Tradition nach 1252 entstandenes Bild eines Meisters Bartolommeo zurückgehen (1), dessen Marienantlitz nach der Legende ein Engel, während der Meister schlief, gemalt hat (2). Die Verehrung ist seit 1260 belegt und war immer besonders stark. Seit der ältesten Kopie in der Ognissantikirche in Florenz (1369) erlebte das Gnadenbild viele Kopien, vor allem in Italien (1). Es ist das Ordensheiligtum der Serviten.

Lit.: (1) W. u. E. Paatz, Die Kirchen von Florenz, I, A—C, Frankfurt a. M. 1940, 98, 157 ff., Anm. 231. (2) M. Romer, Servitus Mariana, Wien 1667, 12 ff.

Kopien:

Wien IX., Servitenkirche, Peregrinikapelle, linke Seitenwand.

Italienisch, frühes 17. Jahrhundert.

Der auf dem florentinischen Gnadenbild sichtbare Vorraum fehlt, so daß die Komposition vereinheitlicht ist. Die Konzentration auf den Innenraum wird künstlerisch durch die Gestalt des Engels, der größer ist als Maria und gleichsam als Repoussoirfigur den linken Vordergrund füllt, erreicht. Durch das Fehlen der Darstellung Gottvaters erscheint der theologisch interpretierte Vorgang der Verkündigung, wie er im 14. Jahrhundert üblich ist, in dieser Kopie vermenschlicht. Diese Reduktion und zugleich Konzentration auf den Vorgang kann in der ursprünglichen Aufgabe des Bildes als Hochaltarbild liegen.

Die Kopie wurde 1638 bei der Gründung der Niederlassung der Serviten in der Roßau durch den Ordensgeneral A. Benevenius hierher gebracht und war bis 1874 Hochaltarbild. Kultgeschichtlich ist das Gnadenbild nicht wallfahrtsbildend geworden, doch verlieh ihm ein Unversehrtheitswunder im Zusammenhang mit der Türkenbelagerung — es blieb bei der Türkeninvasion 1683 von den Flammen verschont — einen gewissen numinosen Charakter.

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 102. (2) M. Romer, Servitus Mariana, Wien 1667, 298. (3) Gugitz, Gnadenstätten, I, 76.

*

NACHMITTELALTERLICHE BILD-TYPEN ALS GNADENBILDER

179 Das Gnadenbild der Wallfahrtskirche Mariabründl bei Poysdorf.

Wilhelmsdorf, Wallfahrtskirche Mariabründl, Hochaltar.

Öl auf Leinwand, 150 × 125 cm.

Österreichisch, 1657.

Ikono-graphie und Typus: Das Gnadenbild, das die Muttergottes mit dem Jesuskind darstellt, das den Johannesknaben segnet, geht typologisch letzten Endes auf Madonnen Raffaels zurück, wobei es den beiden Tondi, der Madonna aus dem Hause Alba und der Madonna della Sedia, am nächsten kommt. Dem entspricht auch die eigentliche Umrahmung des Gnadenbildes in Form eines Tondos. **Geschichte und Verehrung:** 1657 von Georg Riedl, Dorfrichter zu Wilhelmsdorf, in die von ihm und der Gemeinde Wilhelmsdorf 1655 anlässlich der Pest erbaute Marienkapelle (bei einem Brunnen) gestiftet. Das Bild wurde später in die 1750/51 erbaute Wallfahrtskirche Maria Bründl übertragen und auf dem Hochaltar ausgesetzt. Im Pfarrarchiv Wilhelmsdorf befindet sich noch ein Mirakelbuch von Thomas Grueber.

Lit.: (1) A. Riess, Die Wallfahrtskirche Mariabründl, Poysdorf 1933. (2) Maurer-Kolb, 264. (3) Gugitz, Andachtsbild, 108. (4) Gugitz, Gnadenstätten, II, 88.

*

180 Das Gnadenbild in Gutenbrunn am Weinsberger Forst (Abb. 33).

Gutenbrunn, Schloßkapelle.

Öl auf Leinwand, 120 × 70 cm, schlecht erhalten, unleserliche Inschrift.

Österreichisch, 2. Hälfte 18. Jahrhundert.

Ikono-graphie und Typus: Ikono-graphisch ist das Gnadenbild eine Maria lactans (1). Während die Komposition eine bemerkenswert altertümliche Form zeigt, weisen die Gesichtstypen auf ein Vorbild des Giambattista Piazzetta, wie ein Vergleich mit dessen Maria lactans der Akademiegalerie in Venedig (2) zeigt. Dabei kann eine unbekanntere Vorlage kopiert und mit den Gesichtstypen des Piazzetta instrumentiert worden sein. Die Verbreitung der piazzettesken Gesichtstypen

erklärt sich aus den 1760 posthum erschienenen „Studi di pittura“, die noch am Ende des 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts in Wien neu aufgelegt wurden (besonders der rechte der ersten Mädchenköpfe dieses Werkes entspricht dem Kopftypus des Gnadenbildes).

Lit.: (1) Vgl. oben beim Gnadenbild vom Montevergine, Ikonographie Nr. 3—5 (S. 97). (2) G. Damerini, I pittori veneziani del '700, Bologna 1928, nach S. 18.

Geschichte und Verehrung: Das Gnadenbild dürfte in die an dem Ort einer schon früher verehrten Quelle 1770 errichtete Kapelle gekommen sein, die 1780 als der „wundertätigen Jungfrau geweiht“ erwähnt wird (1). 1781 Ablass und Placet Josefs II. (vgl. die Inschrift des kleinen Andachtsbildes von J. Adam († 1810) in der Sammlung Josef Klar, Wien). Filiationen und Gebetserhörungen sind nicht bekannt (außer einer Kopie in einem Hause in Pöggstall [1]).

Lit.: (1) ÖKT IV, 41 ff., 190. (2) Gugitz, Andachtsbild, 30, 33. (3) Gugitz, Gnadenstätten, II, 39.

*

181 Das Gnadenbild der Pfarrkirche von Haselbach:

Haselbach, Pfarrkirche, Hochaltar, über dem Tabernakel.
Öl auf Leinwand, 70 × 50 cm, 17. Jahrhundert.

Ikonographie und Typus: Ikonographisch ist das Gemälde eine Verkündigung (1), und zwar folgt es dem Typus des mittelitalienischen Manierismus, bei dem Maria an einem Betpult kniet und der Engel, der meist etwas kleiner gebildet ist, von oben hereinschwebt (2) und nach oben auf Gottvater weist, während der Vordergrund genremäßig (z. T. natürlich auch mit symbolhaften Gegenständen wie Blumenvase als Lebensbaum usw.) ausgestaltet ist.

Lit.: (1) Vgl. oben beim Gnadenbild von SS. Annunziata Nr. 1—7 S. 151. (2) H. Voss, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, Berlin 1920, II, Fig. 212.

Geschichte und Verehrung: Das Gnadenbild befand sich bis zur Aufhebung der Kirche unter Josef II. in der Michaelskirche auf dem Michelsberg bei Stockerau. Die Verehrung des Bildes ist zwar durch kein kleines Andachtsbild erwiesen, aber sonst vielfach belegt und hat in der Zeit ihrer Kulmination um die Mitte des 18. Jahrhunderts zur Vergrößerung der Michaelskirche geführt, nachdem es gegen den Widerstand der örtlichen kirchlichen Behörden, die es in die Pfarrkirche von Nieder-Hollabrunn bringen wollten, weiter auf dem Michaelsberg stark verehrt wurde.

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 269 (dort auch ältere Literatur). (2) Gugitz, Gnadenstätten, II, 129.

*

182 Das Gnadenbild der Kapelle des k. k. Schulhauses zu St. Anna in Wien:

Das Gnadenbild ist verschollen, aber durch ein kleines Andachtsbild (signiert Mansfeld) rekonstruierbar (Abb. 38).

Ikonographie und Typus: Ikonographisch ist das Gnadenbild eine Begegnung Mariens und Elisabeths, die eine im Barock beliebte Komposition vertritt, wie sie etwa in einem Stich Marattas (1) belegt ist, doch dürfte das Bild, nach den Figurentypen zu schließen, diesen Kompositionstypus auf dem Umweg über französische Stiche der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (etwa Charles Lebrun) übernommen haben.

Lit.: (1) Abb. in Paragone V, Nr. 53, Abb. 8 nach S. 16.

Geschichte und Verehrung: Die Verehrung des Gnadenbildes ist seit 1774, der Umwandlung des früheren Jesuitenklosters St. Anna in eine Normal-
schule, anzunehmen, da die Legende des kleinen Andachtsbildes (1) ausdrücklich
darauf hinweist, daß es in der Kapelle des Schulhauses verehrt wurde.

Lit.: (1) Gugitz, Andachtsbild, 125. (2) Gugitz, Gnadenstätten, I, 1.

*

183 Das Gnadenbild in der Wallfahrtskirche Frauenhofen.

Frauenhofen, Pfarr- und Wallfahrtskirche, Hochaltarbild.

Öl auf Leinwand, 320 × 180 cm, um 1700.

Ikongraphie und Typus: Ikongraphisch ist das Gnadenbild eine Be-
gegnung Mariens und Elisabeths, die einer Komposition Domenichinos folgt, die
von Francois Lespingola gestochen wurde.

Geschichte und Verehrung: Die Verehrung dieses Hochaltarbildes der
ursprünglich wegen einer Gnadenstatue besuchten Wallfahrtskirche ist durch kleine
Andachtsbilder des 18. Jahrhunderts belegt (1).

Lit.: (1) Gugitz, Gnadenstätten, II, 28.

*

184 Das Gnadenbild der schmerzhaften Muttergottes in Wien V., Pfarrkirche St. Joseph.

Wien V., Pfarrkirche St. Joseph, Hochaltar, über dem Tabernakel.

Öl auf Leinwand, ca. 70 × 60 cm, Anfang 18. Jahrhundert.

Ikongraphie und Typus: Ikongraphisch ist das Gnadenbild eine szen-
ische Darstellung der Beweinung Christi (1, 2, 3) und vertritt einen Typus, der
im 18. Jahrhundert weit verbreitet war (4) und sich auch im Werk Georg Raphael
Donners (5, 6) findet. Er geht auf Annibale Carracci und letzten Endes auf die
Beweinung Christi Correggios in der Galerie von Parma zurück.

Lit.: (1) G. Simon, Die Ikongraphie der Grablegung Christi, Dissertation
Rostock 1926. (2) RDK II, 1948, 457 ff. (3) E. Mâle, L'Art religieux de la Fin du
Moyen Age, 5. Aufl., Paris 1949. (4) E. Tietze-Conrat, Die Bronzen der Fürstlich
Lichtensteinischen Kunstkammer, Wien 1918, 66 ff., bes. Abb. 50—53. (5) A.
Pigler, Georg Raphael Donner, Wien 1929, 67. (6) K. Blauensteiner, Georg
Raphael Donner, Wien 1944, Abb. 12, 39, 80.

Geschichte und Verehrung: Das Gnadenbild stammt aus der ehem. Mar-
garethner Schloßkirche, kam dann in die 1709 erbaute Kapelle, an deren Stelle
von 1765—69 die Kirche St. Joseph für die Pfründner des Sonnenhofes erbaut
wurde. Seit 1771 befindet es sich dort auf dem Hochaltar.

Lit.: (1) Gugitz, Andachtsbild, 130. (2) Gugitz, Gnadenstätten, I, 62.

*

185 Das Gnadenbild der Schmerzhaften Muttergottes in der Wiener Augustiner- kirche (verschollen) (Abb. 36).

Ikongraphie und Typus: Ikongraphisch ist das Gnadenbild eine szen-
ische Darstellung der Beweinung Christi (1) mit Magdalena und Johannes und
zwar typologisch eine getreue Kopie des Gemäldes von Van Dyck im Museum
von Antwerpen (2), das auch durch Druckgraphik verbreitet wurde (3).

Lit.: (1) Vgl. oben beim Gnadenbild von Wien V., Pfarrkirche St. Joseph,
Ikongraphie Nr 1—3. (2) G. Glück, Van Dyck, Des Meisters Gemälde, 2. Aufl.
Stuttgart 1931, 223. (3) A. Rosenberg, Der Kupferstich in der Schule und unter
dem Einfluß des Rubens, Wien 1888, Abb. S. 83.

Geschichte und Verehrung: Es ist anzunehmen, daß dieses Gemälde
als Altarblatt gedient hat und zu der Gruppe von Altarblättern der Kirche ge-

hörte, die berühmte Gemälde kopieren (vgl. die Kopie nach Renis Anbetung der Hirten von Peter Strudel und die Erziehung der hl. Maria nach Rubens von Johann Spillenberger [siehe unten Nr. 188]). Von den Altarblättern der Kirche sind beim Umbau durch Ferdinand von Hohenberg 1784/85 einige verloren gegangen. Zeichen der Verehrung des Bildes außer kleinen Andachtsbildern (1) sind nicht überliefert.

Lit.: (1) Gugitz, Gnadenstätten, I, 3.

*

186 „Maria als Braut des Heiligen Geistes“ in der Dreifaltigkeitskapelle der Oratorianer am Kienmarkt (Abb. 35).

Das ursprüngliche Gnadenbild läßt sich heute nicht mehr einwandfrei nachweisen. Über die Herkunft der erhaltenen Gemälde dieses Typus in St. Gabriel bei Mödling und in der Stiftsgalerie von St. Florian gibt es nur geringe Nachrichten. Sie decken sich auch nicht ganz mit dem Typus der kleinen Andachtsbilder. Das Gemälde in St. Gabriel (Öl auf Leinwand, 47 × 34,5 cm) stammt aus dem Besitz des Lazaristen P. Messmann, weiter wird eine Herkunft aus Tirol vermutet. Das Gemälde in St. Florian ist auf der Rückseite als ein Werk der Tochter Carlo Dolcés, Agnese Dolce, bezeichnet, ohne daß nähere Angaben vorliegen (diese Angaben verdanke ich dem Hochw. Herrn Prof. P. J. Kraus, St. Gabriel).

Ikongraphie und Typus: Dargestellt ist auf den Stichen und den Gemälden ein Brustbild der Muttergottes mit überkreuzten Händen und einer Heiliggeisttaube vor der Brust und zwar in einer für die Verkündigungsszene (1) seit dem späten Quattrocento und dann im Barock besonders häufig verwendeten Haltung, bei der der Inbrunstgestus mit einer intensiveren Neigung des Oberkörpers und damit auch des Kopfes verbunden ist (2). Auf den Gemälden ist gegenüber dieser altertümlicheren, in der italienischen Malerei des 17. Jahrhunderts z. B. beim 2. und 3. Typus der Mater-dolorosa-Bilder Sassoferratos (3) zu findenden Kopfhaltung das für Carlo Dolce typische nach oben gewandte Antlitz und der entsprechende Blick verwendet. Die Andachtsbildstiche mögen also ein vermutliches Vorbild in antiquierterer Weise wiedergeben. Bei allen Vertretern dieses Bildtypus aber ist der gegenständlich wichtigste Gestus der Hände und das Attribut der Heiliggeisttaube vorhanden. Der Titel des Gnadenbildes „Maria als Braut des Heiligen Geistes“ deutet offenbar die Beziehungen Mariens und des Hl. Geistes bei der Empfängnis Christi, die in diesem Bild weder bei den Vätern, noch bei den Scholastikern gefaßt sind. Die Vorstellung geht auf Luc. I, 35 zurück, wird aber als Bezeichnung der Muttergottes erst im späten Mittelalter üblich und hat ihre Wurzeln in der Zisterzienser- und Minoritenhomiletik des 12. und 13. Jahrhunderts (4, 12, 13). Die Beliebtheit dieser Vorstellung in der Zeit der Gegenreformation zeigt ihre Darstellung — außer in der Verbindung mit der Immaculata Conceptio (vgl. unten bei der Freisinger Immaculata, S. 162) — in barocken Deckengemälden im Zusammenhang mit der Marienkrönung, so in Matthäus Günthers Deckengemälden der Pfarrkirche Altdorf bei Kaufbeuren und Schongau (5), wo allerdings der Hl. Geist in Gestalt eines reich gekleideten Jünglings dargestellt ist, was wohl auf die Vision einer Kaufbeurer Nonne, der sel. Kreszentia Höss (6), zurückgehen dürfte. Die Vorstellung tritt aber auch in barocken Darstellungen der Verkündigung auf, so in einem Altarbild von Fortunat Bergant bei den Ursulinen in Laibach (7), wo Maria die Taube vor der Brust birgt, während das Jesuskind in einem Strahlenbündel, das von Gottvater ausgeht, auf sie zuschwebt. Auch der traditionelle Bildtypus der Eleousa ist von dieser Vorstellung beeinflusst worden (vgl. oben beim Gnadenbild der Paulaner in Wien, Nr. 150). Selbstverständlich findet sich ihre Tradition auch in den zeitgenössischen Litaneien

von der Unbefleckten Empfängnis Mariens (vgl. das Bruderschaftsbuch der Bruderschaft der Unbefleckten Empfängnis der Allerseligsten Jungfrau Maria in der Kirchen der Hl. Magdalena auf dem St. Stephans-Freithof, „Kurtzer Bericht für die Brüder und Schwestern der... Ertzbruderschaft der Hülff unter dem glorreichen Titel der Unbefleckten Empfängnis der allerseligsten Jungfrauen Maria etc.“, Wien 1756, 58, EBOA Fasc. VII/LXXXVII).

Diese Vorstellung ist in unserem Beispiel zum Andachtsbild verdichtet, indem die Heiliggeisttaube der Verkündigungsszene mit der im Ergebenheitsgestus dargestellten Muttergottes verbunden ist. Es konzentriert den szenischen Vorgang der Verkündigung auf den wesentlichen Gestus, dessen Bedeutungsgehalt zwar allgemeiner Natur ist, aber durch die Hinzufügung des Taubensymbols des Hl. Geistes gegenständlich eindeutig wird. Eine entsprechend der im späten Mittelalter üblichen Bezeichnung der Muttergottes als Braut des Hl. Geistes denkbare Prägung des Andachtsbildes konnte nicht nachgewiesen werden. Die spätmittelalterlichen Andachtsbilder der Muttergottes bei der Verkündigung zeigen nicht die Heiliggeisttaube (vgl. die Darstellungen aus dem Umkreis des Antonello da Messina [8, 9]), sondern vorwiegend das Requisit des Buches, ebenso die Andachtsbilder der Verkündigung des 17. Jahrhunderts in Italien und Spanien (vgl. Marattaschule, Rom, Galleria di San Luca, bzw. Galleria Corsini [10]). Unserem Bildtypus am nächsten kommt ein in Spanien als „Virgen de la Encarnacion“ bezeichnetes Andachtsbild der Verkündigung an Maria (11). An diesen Bildtypus schließt Carlo Dolces Verkündigungsmaria in Florenz (2) an. Diese bildtypische Nähe zu unserem Gnadenbild wird durch die stilistische ergänzt, der besonders die alte Zuschreibung des Exemplars in St. Florian an Agnese Dolce entspricht. Sowohl das St. Gabrieler als auch das St. Florianer Exemplar steht in Farbgebung und Figurenstil den Madonnendarstellungen Dolces nahe. Die eindeutige Symbolik aber und die ikonenhafte, frontale Haltung läßt annehmen, daß es sich hier um ein für den bestimmten Bildtitel geschaffenes Werk handelt, in dem der didaktische und mystische Charakter in eindringlicher Weise verbunden erscheint. Kultgeschichtlich konnte das Gnadenbild auf kein verehrtes Vorbild zurückgeführt werden, jedoch scheinen Darstellungen dieses Typus, die sich im oberösterreichisch-bayrischen Grenzgebiet finden (Ranshofen, über dem Tabernakel des Hochaltars der ehem. Stiftskirche; St. Florian am Inn, Kapelle links vom Eingang in die Filiationkirche, sowie mehrere von G. B. Göz gestochene Darstellungen), ebenso wie die vermutliche Tiroler Herkunft des Bildes in St. Gabriel darauf hinzuweisen, daß es auf ein vielleicht in Bayern verehrtes Gnadenbild zurückgeht. Die Verbindung zu Bayern kann über den Gründer der bayrischen und österreichischen Niederlassung der Oratorianer, Johann Georg Seidenbusch, erfolgt sein.

Lit.: (1) Vgl. oben beim Gnadenbild von SS. Annunziata, Ikonographie Nr. 1—7 (S. 151). (2) G. Weise-G. Otto, Die religiösen Ausdrucksgebärden des Barock... Stuttgart 1938, 29, Abb. 27. (3) H. Voss, Die Malerei des Barock in Rom. Berlin (1924), 517. (4) P. Straeter, S. J., Katholische Marienkunde, II, Paderborn 1947, 23 ff., 63 ff. (5) H. Gundersheimer, Matthäus Günther, Die Freskomalerei im süddeutschen Kirchenbau des 18. Jahrhunderts, Augsburg 1930, 38 ff., Abb. 51. (6) I. Jeiler, Leben der ehrwürdigen Klosterfrau Maria Crescentia Höß von Kaufbeuren aus dem dritten Orden des Hl. Franciscus, 3. Aufl., Dülmen 1886. (7) F. Stelé, Slovenske Marije, Celje 1940, 32, Abb. 33. (8) G. Vigni-G. Carandente, Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia, Catalogo della Mostra, Venezia 1953, Taf. 6, 15, 24, 32. (9) R. Longhi, Frammento Siciliano, Paragone IV, 1953, Nr. 47, 3 ff., Fig. 19. (10) Katalog der Galleria di San Luca, Roma 1910, Fig. 7. (11) K. Künstle, Ikonographie

der christlichen Kunst, I, Freiburg i. B. 1926, 657, Abb. 388. (12) Scheeben-Feckes, Die bräutliche Gottesmutter, Freiburg i. B. 1936. (13) I. G. Arintero, Mision co-santificadora de Maria como Esposa del Espíritu Santo (= Cronica del Primer Congreso Mariano Montfortiano, Barcelona 1918, 168 f.).

Geschichte und Verehrung: Außer kleinen Andachtsbildern (1) konnten geschichtliche Nachrichten zur Verehrung und nachweisbare Filiationen des Gnadenbildes vom Kienmarkt in Wien nicht gefunden werden. Auf jeden Fall kann das Gnadenbild nicht über die Kongregation der Oratorianer von deren Mutterkirche (S. Maria in Vallicella in Rom) abgeleitet werden, ebenso war es nicht das Gnadenbild oder Bruderschaftsbild der italienischen Erzbruderschaft der Unbefleckten Empfängnis Mariae, die von 1700 bis 1740 in der Dreifaltigkeitskapelle bestand (EBOA Fasc. VII/XLIb, hier auch das Bruderschaftsbuch von 1756), oder der zweiten dort befindlichen Bruderschaft eines frommen Lebens und guten Todes (vgl. Fruchttragender Weingarten, Wien, bei J. J. Kürner, 1723). Auch die weitere Predigtliteratur der Oratorianer, vor allem Gregor Fritz, erwähnt nach Mitteilung des besten Kenners der Materie, Geistl. Rats K. Keck, ein derartiges Gnadenbild nicht.

Lit.: (1) Gugitz, Andachtsbild, 126. (2) Gugitz, Gnadenstätten, I, 6.

*

Darstellungen der Maria Immaculata und verwandte Typen als Gnadenbilder:

Lit. zur Immaculata: (1) R. Ligtenberg O. F. M., *Traité sur l'icongraphie de la Conception Immaculée de la Sainte Vierge* (Collectanea Franciscana Neerlandica I, 1927). (2) K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Freiburg 1926, I, 646 ff. (hier auch die ältere ikonographische Literatur). (3) Trens, 96 ff.

187 Das Gnadenbild „Anna, Maria lesen lehrend“ in Wien VII., St. Ulrich.

Wien VII., St. Ulrich, 1. rechter Seitenaltar.

Öl auf Leinwand, 80 × 60 cm, die Häupter mit Strahlenkränzen aus Metall umgeben. Österreichisch, 18. Jahrhundert.

Ikonographie und Typus: Die Darstellung der Hl. Anna, Maria das Lesen lehrend, ist in den genealogischen Vorstufen zur Darstellung der Immaculata Conceptio begründet (1). In ihr ist sowohl die Conceptio activa wie die Conceptio passiva durch die Person der Hl. Anna und die Inschriften des Buches, in dem Maria liest, und die sich durchwegs auf die Empfängnis Christi und seine Person beziehen, in einem Bild begrifflich gemacht und Maria selbst als kindliches Mädchen im Tempel dargestellt. Damit ist diese Darstellung eine Verbindung von den älteren genealogischen Darstellungen der Unbefleckten Empfängnis zum endgültigen Bildtypus, in dessen Mittelpunkt Maria als Tempeljungfrau gegeben ist. — Die Grundlage der Darstellung ist in den theologischen Auseinandersetzungen um die Immaculata Conceptio um 1200 in Frankreich zu suchen. Zur selben Zeit entstehen auch die frühesten Darstellungen im Verband der französischen Kathedralen (frühestes Beispiel: Chartres, Statue der Hl. Anna mit Maria, die das Buch hält, am Trumeau des Nordportales). Gleichzeitig tritt diese Darstellung auch in Italien und Spanien auf (2, 3). Um 1400 findet sich in einer Zeichnung im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, deren Provenienz ungeklärt ist (4), die Darstellung der Unterweisung Mariens, bei der diese vor der sitzenden Hl. Anna steht und von vier Cherubim begleitet wird. Etwas später ist die ganz ähnliche Darstellung im Brevier Herzog Johanns des Furchtlosen von Burgund (1404—1419), einem der frühesten Werke der Brüder von Limburg (bald nach 1400 entstanden) (5, 6). Auch kunstgewerblich wird das Thema in dieser Zeit dargestellt (7). Die

Prägung dieses für das 17. und 18. Jahrhundert maßgebenden Andachtsbildtypus ist also allem Anschein nach um 1400 erfolgt. Die Umwandlung von der Figur im Statuenverband der Kathedrale zum Andachtsbild folgt hier offenbar stilistischen Gründen. Dem beginnenden weichen Stil entsprach das breiterformatige Andachtsbild der sitzenden hl. Anna mit Maria mehr als die Statue. Das hat auch frömmigkeitsgeschichtliche Gründe. Die primär didaktische Konzeption der Kathedralplastik wird zum Gegenstand einer anschauungsbedürftigen Frömmigkeit, zum Andachtsbild ohne jeden architektonischen Zusammenhang. Die Tradierung in der nachmittelalterlichen Kunst dürfte vor allem in Spanien und Flandern stattgefunden haben, wo eine durchgehende Tradition vorhanden ist. In Österreich und Deutschland ist eine solche nicht nachzuweisen; der Zusammenhang mit spanischen Vorbildern ist besonders in unserem Beispiel greifbar (vgl. die Darstellung von Ruelas im Museum von Sevilla [8]). Die auffallenden Höhepunkte der Darstellung der Hl. Anna mit der Hl. Maria und dem Buch in hieratischer Form im 13. Jahrhundert in Frankreich und mannigfach variiert im 17. und 18. Jahrhundert in Spanien ergeben sich aus dem didaktischen Grundgehalt des Themas. Die Immaculata Conceptio war gerade im 13. Jahrhundert in Frankreich Gegenstand theologischer Bemühungen, die allgemeine Anerkennung ist besonders von spanischen Bischöfen am Tridentinum betrieben worden.

In Niederösterreich ist dieser Bildtypus im 17. und 18. Jahrhundert durch eine große Anzahl von Altar- und Andachtsbildern belegt (vgl. u. a. Johann Spillenberger, Wien, Augustinerkirche [s. u. Nr. 188]; Paul Droger, Schönbrunn, Schloßkapelle; J. M. Schmidt, Windischgarsten). Die Verbreitung dieses Bildtypus ist nur aus den Wechselbeziehungen zum Annenkult, der ja in Niederösterreich eine seit dem 14. Jahrhundert nachweisbare Tradition besitzt und auch im Brauchtum verankert war und außerdem in Annaberg eine Hauptwallfahrt als Zentrum der Verehrung besaß, zu erklären. Überdies erfuhr der Annenkult gerade im 17. Jahrhundert durch fürstliche Reliquienschenkungen (Hirnschale der Hl. Anna an Annaberg 1660 und Annahandreliquie an das Noviziat der Jesuiten in Wien 1743) gerade im 17. und 18. Jahrhundert einen erneuten Aufschwung (9, 10).

Lit.: (1) K. Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, I, Freiburg 1926, 646 ff. (2) Van Marle, V, 447. (3) Trens, 96 ff. (4) A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Berlin 1936, II, 120 m. Anm. 18. (5) H. Winkler, Die flämische Buchmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts, Leipzig 1925, 177 ff. (6) J. A. Herbert, Illuminated Manuscripts, London 1911, Titelblatt. (7) B. Kleinschmidt, Die Hl. Anna (= Forschungen zur Volkskunde, Heft 1—3, Düsseldorf 1930, 370). (8) A. L. Mayer, Geschichte der spanischen Malerei, Leipzig 1922, 295, Abb. 219. (9) Gugitz, Feste, II, 40. (10) Das Wienerische Andachtsbüchl, Wien 1707, unter 26. 7.

Geschichte und Verehrung: Über die Entstehung des Gnadenbildes und seine Verehrung ist außer einem kleinen Andachtsbild (1) nichts bekannt.

Lit.: (1) Gugitz, Andachtsbild, 131. (2) Gugitz, Gnadenstätten, I, 68.

*

188 Das Gnadenbild „Anna, Maria lesen lehrend“ in Wien, I., Augustinerkirche. Wien I., Augustinerkirche, 2. linker Seitenaltar.

Ol auf Leinwand, ursprünglich 308 × 186 cm (Bezeichnung und Datierung bei der Anstückung zerstört).

Johann Spillenberger, 1676.

Abb. bei J. Fleischer, Der Barockmaler Johann von Spillenberger (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XVI (XX), 1954, 165, Abb. 112).

Ikongraphie und Typus: Ikongraphisch ist das Bild eine Darstellung der Hl. Anna, Maria das Lesen lehrend (1), wobei die Szene durch die Einfügung Joachims zu einer Art Hl. Familie erweitert erscheint. Die Komposition lehnt sich eng an das Gemälde von Rubens „Erziehung der Hl. Maria“ im Museum von Antwerpen an, das Spillenberger wohl durch den Nachstich von Schelte a Bolswert übermittelt worden sein dürfte.

Lit.: (1) Vgl. oben beim Gnadenbild von St. Ulrich, Ikongraphie Nr. 1—10 (S. 158).

Geschichte und Verehrung: Das Bild wurde als Altarbild für den Annenaltar an der Rückwand der Loretokapelle der Augustinerkirche gemalt (1, 2). Nachdem der Altar 1747 abgetragen wurde, wurde das Bild restauriert und angestückt und dann als Altarbild an der linken Seitenwand der Kirche verwendet. Seine Verehrung ist durch kleine Andachtsbilder belegt (3).

Lit.: (1) J. Fleischer, Der Barockmaler Johann von Spillenberger (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XVI (XX), 1954, 165). (2) A. Weissenhofer, Wiener Altarbilder des 17. Jahrhunderts (Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich, N. F. XXI, 1928, 200). (3) Gugitz, Gnadenstätten, I, 3.

*

189 Das Gnadenbild der „Unbefleckten Empfängnis Mariens“ in der ehem. Wallfahrtskirche „Maria am Moos“ in Randegg.

Randegg, Pfarrkirche, Hochaltar.

Öl auf Leinwand, 200 × 150 cm.

Spanisch(?), Anfang 18. Jahrhundert.

Ikongraphie und Typus: Ikongraphisch ist das Gnadenbild eine Verbindung einer Vorstufe des endgültigen Typus der Immaculata Conceptio, bei der Maria mit dem Kind mit Strahlennimbus und Sonnenaurole, also als „Maria in der Sonne“ auf der drachenförmigen Schlange stehend dargestellt ist (1, 2), mit dem seit dem späten Mittelalter geläufigen Thema der Rosenkranzmadonna (3). Der in der linken unteren Bildecke dargestellte Putto reicht dem Jesusknaben, der von seiner Mutter mit beiden Händen gestützt und gehalten wird, einen Kranz Rosen empor, dem der Jesusknabe, ebenfalls einen Rosenkranz haltend, entgegen greift. Als Rosenkranzmadonna tradiert das Bild eine Komposition, die in der spanisch-flämischen Malerei des 15. Jahrhunderts verwendet wird (2, Taf. 5). Von hier ist auch der für Spanien im Gegensatz zu Italien bezeichnende Madonnentypus mit langen dunklen Haaren herzuleiten. In Spanien sind auch derartige Kompilationen verschiedener Themen der Mariendarstellung mit der Immaculata Conceptio häufig und auch noch im 19. Jahrhundert anzutreffen (2, Fig. 94, 96, 108). Auf die Herkunft des Bildes aus Spanien scheinen außer den eben angeführten ikongraphischen Gründen, die allerdings auch für eine Kopie eines spanischen Originals sprechen könnten, auch stilistische Gründe hinzuweisen. Auch eine lokale Tradition berichtet, daß das Bild aus Spanien stammen soll (vgl. weiter unten).

Lit. (1) K. Künstle, Ikongraphie der christlichen Kunst, I, Freiburg 1926, 646 ff. (2) Trens, 96 ff. (3) Vgl. oben bei Maria Laach, Ikongraphie Nr. 1, 2 (S. 133).

Geschichte und Verehrung: Urkundliche Belege zur Geschichte des Gnadenbildes waren nicht zu erbringen. Das Gemälde soll 1716 von einer Gräfin Sallauburg der Wallfahrtskirche „Maria am Moos“ als Altarblatt geschenkt worden sein (1, 2). Wahrscheinlich wurde es in Verbindung mit der 1767 eingeführten marianischen Kongregation mit dem Titel „Unbefleckte Empfängnis der allerheiligsten Muttergottes in Unserer Lieben Frauen Kirchen Maria Moos zu Randegg“ Gegen-

stand einer besonderen Verehrung (3, 4). Nach der Lokaltradition ist das Gemälde spanischer Herkunft (5, 6, 4).

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 332. (2) M. Riesenhuber, Die kirchlichen Kunstdenkmale des Bistums St. Pölten, St. Pölten 1923, 244. (3) Gugitz, Andachtsbild, 118. (4) Gugitz, Gnadenstätten, II, 155. (5) V. Poetsch, Chronik des Marktes Randegg, Scheibbs 1895. (6) A. Becker, Der Ötscher . . . , Wien 1860, II, 263 f.

*

190 Das Gnadenbild „Maria, Zuflucht der Sünder“ in Wien-Ober St. Veit:

Wien XIII., Ober St. Veiter Pfarrkirche, Hochaltar, über dem Tabernakel.

Öl auf Blech, ca. 100 × 80 cm.

Italienisch (?) um 1700.

Kopie des Bildes „Zuflucht der Sünder“, das P. Franz von Hieronymo S. J. bei seiner Missionstätigkeit in Neapel mitführte. Abb. bei Maurer-Kolb, nach 116.

Ikono-graphie und Typus: Ikono-graphisch ist das Gnadenbild eine Virgen combatiente oder Virgen del Socorro. Dieser Typus (1) geht auf die gleichen theologischen und literarischen Wurzeln wie die Schutzmantelmuttergottes zurück und war in ihrer speziellen Ausprägung, bei der Maria durch eine Waffe (Keule, Stab, Pfeil) den höllischen Drachen besiegt, im 17. und 18. Jahrhundert in Spanien weit verbreitet. Vielleicht ist sie auch erst zu dieser Zeit geprägt worden, auf jeden Fall sind bildliche Darstellungen vor dem 17. Jahrhundert nicht bekannt. Die Bedeutung dieses Bildtypus für Spanien ist dadurch erwiesen, daß ein Gnadenbild dieses Typus in Spanien verehrt wurde (1, Fig. 210) und über die Vision der Hl. Beatrix von Silva, der Gründerin der portugiesischen Conzeptionisten auch der Bildtypus der Immaculata Conceptio zur Inmaculada militante umgebildet wurde (1, S. 338, 180). In dieser wird Maria den Drachen tötend dargestellt. Dieser Typus wurde besonders durch die Franziskaner und Jesuiten verbreitet. In diesem Sinn ist auch unser Gnadenbild zu verstehen, dessen Vorbild der Hl. Franz von Hieronymo S. J. bei seinen Missionsprozessionen und Predigten verwendet haben soll. Die Virgen del socorro als Inmaculada militante hat in unserem Gnadenbild insofern eine Erweiterung erfahren, als im Sinn des bildhaft dargestellten Grundgedankens der Immaculata Conceptio, nämlich der Welterlösung, der Christusknabe mit einer zum Kreuz umgeformten Lanze die Schlange des Sündenfalls tötet. Diese Erweiterung ist ebenfalls spanischen Ursprungs und wird als Inmaculada combatiente bezeichnet (1, S. 185, Fig. 108). Sie ist in Spanien in Verbindung mit älteren Typen der Immaculata Conceptio auch noch im 19. Jahrhundert in Verwendung (1, Fig. 109, 94). Ikono-graphisch stellt unser Gnadenbild also in zweifacher Weise die Welterlösung dar, wobei der Titel mehr die helfende Funktion Mariens als deren besonderen Anteil herausstellt. Das Auftreten dieses eindeutig aus Spanien kommenden ikono-graphischen Vorwurfs in Neapel und später in Österreich ist aus der politischen Lage Neapels um 1700 um so erklärlicher, als die Verbindung durch den Jesuitenorden hergestellt wird.

Lit.: (1) Trens, 331 f.

Geschichte und Verehrung: Nach dem Pfarrinventar von Ober-St. Veit, angelegt durch den Pfarrer M. Eisterer 1876, ist das Bild eine Kopie eines wunder-tätigen Marienbildes, das der hl. Missionär Franz von Hieronymo S. J. († 1716 in Neapel) bei seiner apostolischen Mission mit sich getragen hatte. Zwei Kopien sind als Geschenk des Jesuiten Anton Zito an den damaligen Erzbischof von Wien, Sigismund Graf Kollonitz, gekommen, der eine nach Ungarn schenkte und die

zweite in der 1745 neu geweihten Kirche aussetzen ließ (1, 2). Schweickhardt (3) spricht allerdings von einem Jesuiten Ferdinand Steirer, der das Bild bei seiner Missionstätigkeit herumgeführt haben soll. Urkundliche Nachrichten finden sich weder über die Schenkung noch über die ebenfalls im Inventar angeführte feierliche Übertragung von Wien nach Ober-St. Veit (4). Die geschichtlichen Nachrichten dürften also auf den bei Maurer-Kolb (1) irrtümlich 1876 datierten Stich zurückzuführen sein, der in seiner Legende die Herkunft des Bildes angibt und der Nachricht des Inventars entspricht. Die Verehrung, die durch kleine Andachtsbilder belegt ist (5), hat gegenüber der älteren des hl. Veit keine Bedeutung erlangt.

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 116. (2) J. Kraft, Aus der Vergangenheit von Ober-St. Veit, Wien 1952, 108, 228. (3) Schweickhardt, VuW, VII, 48. (4) J. Kopallik, Regesten der Geschichte der Erzdiözese Wien, Wien 1894, II und die entsprechenden Faszikel des EBOA. (5) Gugitz, Andachtsbild, 132. (6) Gugitz, Gnadenstätten, I, 87.

ANHANG

Gemäldekopien nach Gnadenstatuen als Gnadenbilder Kopien nach der Gnadenstatue von Maria Taferl

Die Gnadenstatue von Maria Taferl:

Ikongraphie und Typus: Die Gnadenstatue ist ein barockes Vesperbild (vgl. die oben S. 148 beim Gnadenbild der Kremser Pfarrkirche zitierte Literatur).

Lit. zur Verehrungsgeschichte: (1) A. Plessner, Geschichtliche Beilagen zu den Diözesan-Currenten von St. Pölten X, 1913, 1 ff. (2) Maurer-Kolb, 382 ff. (3) Gugitz, Gnadenstätten, II, 115.

Kopien:

191 Wien XXI., Jedlersdorfer Pfarrkirche, Hochaltar.

Das Gnadenbild, ein kleines Andachtsbild auf Papier, vertritt einen der vielen Typen der kleinen Andachtsbilder der in Niederösterreich außerordentlich stark verehrten Gnadenstatue von Maria Taferl. Es stammt wohl aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts und soll im Jahre 1745, als in Jedlersdorf eine große Feuersbrunst wütete, dieser durch Hineinwerfen in das Feuer und Anrufung von Maria Taferl Einhalt geboten haben. Auch beim Brand der Kirche 1809 blieb es unversehrt und wurde 1824 auf dem Hochaltar der wiederhergestellten Kirche angebracht.

Lit.: (1) Gugitz, Andachtsbild, 133. (2) Gugitz, Gnadenstätten, I, 101.

192 Pyhra, Pfarrkirche, Hochaltar, über dem Tabernakel.

Das Gnadenbild, ein kleines Andachtsbild, war vom Müller Ferdinand Posch ursprünglich an einem Baum im Wald bei Pyhra angebracht worden, wo sich bald eine Winkelandacht entwickelte, gegen die der Abt von Göttweig 1753 einschritt. Auf Veranlassung des Passauer Generalvikars wurde das Bild auf den Annaaltar der Pfarrkirche übertragen; seit 1900 befindet es sich auf dem neuen Hochaltar.

Lit.: (1) A. Lohrmann, Pyhra (= St. Pöltner Diözesankalender 1954, 119 f.). (2) Gugitz, Gnadenstätten, II, 152.

*

Kopien nach der Gnadenstatue von Maria-Dorfen in Bayern

Die Gnadenstatue von Dorfen in Bayern:

Ikongraphie und Typus: Die Gnadenstatue ist eine mittelalterliche thronende Marienstatue aus Lindenholz, das Kind steht auf dem rechten Knie der Mutter (1).

Lit.: (1) Beissel, Wallfahrten, 333.

Geschichte und Verehrung: Die Statue wurde erst im 17. Jahrhundert als Gnadenbild verehrt.

Lit.: (1) M. v. Deutinger, Die älteren Matrikeln des Bisthums Freising, München 1849, II, 120. (2) Straßer, Beiträge zur Dorfener Wallfahrtsgeschichte (Inn-Isengau VI, 113 ff.). (3) Kifflinger, Die Dorfener Mirakelbücher (Inn-Isengau VI, 125 ff.). (4) Sailler, Denkwürdige Gnaden und Wohltaten etc., Freising 1709). (5) B. Hubensteiner, Die geistliche Stadt, Welt und Leben des Johann Franz Ekher von Kapfing und Lichteneck, Fürstbischofs von Freising, München 1954, 207. (6) T. Gebhardt, Marianische Gnadenbilder in Bayern (= Kultur und Volk, Festschrift G. Gugitz, Wien 1954, 101, Anm. 1 a).

Kopie:

193 Wien XI., Kaiserebersdorfer Pfarrkirche, Hochaltar, um 1720.

Abb. bei Maurer-Kolb, zwischen S. 106 u. 107.

Das Gemälde zeigt die Gnadenstatue von zwei Engeln gekrönt und bekleidet, so daß das Sitzmotiv überhaupt nicht zur Geltung kommt. Das Bild wurde zuerst an einem Baum zur Verehrung aufgehängt. Als sich am 23. 10. 1745 die erste Gebets-erhörnung einstellte, wollte man zuerst eine Kapelle bauen, am 13. 11. 1766 jedoch wurde das Gnadenbild mit Teilen des Baumes, an dem es befestigt war, in die Pfarrkirche übertragen.

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 106. (2) Gugitz, Gnadenstätten, I, 81 ff.

*

Kopien nach der „Freisinger Immaculata“

Die Gnadenstatue der Aula des Benediktiner-Lyceums von Freising:

Ikono-graphie und Typus: Maria ist hier auf der Mondsichel, auf der Weltkugel stehend und den Kopf der Schlange zertretend dargestellt. Vom klassischen Typus der Maria Immaculata (1, 2), wie er durch Guido Reni und Murillo im 17. Jahrhundert geprägt wurde (3, 4) unterscheidet sie sich außer dem Gestus der Hände, der aber im 17. Jahrhundert bei spanischen Beispielen ebenfalls vorkommt, vor allem durch das Medaillon mit der Taube des Hl. Geistes vor der Mitte des Leibes, durch den bräutlichen Schmuck des Kleides und durch die Krone, deren Funktion als Brautkrone (5, 6) durch das Lilienzepter der Verkündigung in der Hand Mariens (7, 8) eindeutig wird. Ähnlich wie bei dem Typus „Anna, Maria lesen lehrend“ (siehe oben S. 157) ist hier im Anschluß an den Typus der Immaculata Conceptio passiva eine Verquickung mit der Vorstellung der Immaculata Conceptio activa festzustellen, deren untrügliches Symbol, die Taube vor dem Leib der Mutter, auch die Verbindung zum Typus der Mater gravida (siehe oben S. 140) herstellt. Diese Verbindung ist zu einer Zeit, die einen eigenen Andachtsbildtypus der Verkündigung, „Maria als Braut des Hl. Geistes“ (siehe oben S. 155), kennt, durchaus denkbar.

Lit.: (1) K. Künstle, Ikono-graphie der christlichen Kunst, Freiburg 1926, I, 226 ff. (2) Trens, 96 ff. (3) E. Tormo, La inmaculada y el arte español, Madrid 1915. (4) A. Rios, Las inmaculadas de Murillo (Archivo español de arte 1949). (5) P. Martin v. Codem, Das kleine Leben Christi, Frankfurt 1683, 24. (6) O. Laufer, Jungfernkranz und Brautkrone (Zeitschrift für Volkskunde, N.F. II, 1930, 25 ff.). (7) H. Mendelsohn, Die Engel in der bildenden Kunst, Berlin 1907, 287. (8) L. Schmidt, Die Attribute der Engel in der deutschen Volksauffassung (Zeitschrift für Volkskunde, V, 1933, 271 ff.).

Geschichte und Verehrung: Der Auftrag zur Anfertigung der Statue geht auf P. Wolfgang Rinsweger, den ersten Rhetorikprofessor am neuen Gymnasium (Eröffnung unter Leitung von Benediktinern 4. 11. 1697), zurück. Er hatte hier bereits 1698 für die Gymnasiasten eine marianische Kongregation gegründet (1). 1703 ließ er beim Münchner Hofbildhauer Wolfgang Leuthner (3) eine Immaculatastatue schnitzen, deren Verehrung als Gnadenbild rasch anwuchs. Rinsweger, der auch Hofpater des Fürstbischofs Eckher von Freising war, gab auch Anstoß zum „marianischen Actus“, wie er seit 1703 jedes Jahr am 8. Dezember begangen wurde: gleich den spanischen Alcantara-Rittern und den Universitäten von Salamanca und Alcalá und der Alma Benedictina in Salzburg (von woher Rinsweger kam) leisteten während des Pontifikalamtes im Dom Bischof und Kapitel, Hof und Klerus, Stadt und Lyzeum den feierlichen Eid, die Idee der Unbefleckten Empfängnis öffentlich zu bekennen und zu verteidigen (1). Die engen kultgeschichtlichen Beziehungen zu Spanien lassen es möglich erscheinen, daß die Statue nach einem spanischen Vorbild angefertigt wurde, zumal auch ikonographisch spanische Züge festgestellt werden konnten. Das Gnadenbild wurde bald durch Kopien verbreitet, eine Gemäldekopie hat sich in der Wallfahrtskirche Maria-Birnbaum erhalten (4), auch in Österreich ist eine Kopie erhalten, die aus Ried im Innkreis stammt und sich jetzt in der Pfarrkirche von Frankenburg in Oberösterreich befindet. Bei ihr ist die Gestik verändert und die Kopfhaltung und der Kranz dem Gnadenbild der Immaculata „Mutter der Schönen Liebe“ von Wessobrunn (9) angeglichen. Das Freisinger Gnadenbild selbst ist verschollen, aber durch solche Kopien und seinen Niederschlag in der Druckgraphik (1, Abb. auf S. 157: 5—8) überliefert.

Lit.: (1) B. Hubensteiner, Die geistliche Stadt, Welt und Leben des Johann Franz Eckher von Kapfing und Liechteneck, Fürstbischofs von Freising, München 1954, 164 ff. (2) M. Hartig, Freising, eine ehem. altbayrische Bischofsstadt, München 1928, 37. (3) M. Stern, Münchner Barockplastik von 1660—1720 (Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F. IX, 1932, 172). (4) M. Hartig, Wallfahrtskirche Maria Birnbaum (= Kleine Kirchenführer, Reihe Süddeutschland, Nr. 401/02, 15, m. Abb.). (5) P. Coelestin Leuthner O. S. B., Coelum Christianum, in Kurzform ediert von V. O. Ludwig, Jesus spricht zu Dir von seiner Mutter, Meditationen in der barocken Bildsymbolik, Wien 1948, Abb. S. 14). (6) C. Oberndorfer, Theologia dogmatico-historico-scholastica ad usum inclyti et episcopalis lycei Frisingensis, II, Freising 1763, Titelkupfer. (7) Andachtsübungen eines wahren Christen, darin überaus nützliche Morgen-, Meß-, Beicht-, Kommunion-, Vesper- und Abendgebether...“, München 1805, Abb. S. 196. (8) Klauber-Stich im Ord. Arch. München, Sammlung Heckenstaller 131.677. (9) A. Spamer, Das kleine Andachtsbild, München 1930, 316, Taf. LXXIV.

Kopie:

194 Wien II., St. Josef, Außenkapelle, österreichisch, 18. Jahrhundert (Abb. 37). Auf der Kopie ist die Taube im Medaillon durch das IHS-Symbol ersetzt.

Die Kopie in der Pfarrkirche St. Josef, einer ehem. Kirche der unbeschuhten Karmeliter, ist vielleicht durch die Beziehungen der Karmeliter zu Bayern, wo sie besonders durch Herzog Max Philipp und seine Gattin Febronia gefördert wurden (1), hierher gelangt. Das Gnadenbild wurde schon im 18. Jahrhundert verehrt, wie ein kleines Andachtsbild beweist (3). Auch im 19. Jahrhundert und heute ist eine Verehrung wohl im Hinblick auf das Motiv der Mater gravida festzustellen (4).

Lit.: (1) B. Hubensteiner, Die geistliche Stadt, Welt und Leben des Johann Franz Eckher von Kapfing und Liechteneck, Fürstbischofs von Freising, München 1954, 215, m. Anm. 137. (2) Maurer-Kolb, 60. (3) Gugitz, Andachtsbild, 129. (4) Gugitz, Gnadenstätten, I, 51.

Kopien nach der Gnadenstatue „Nuestra Señora de los Desamparados“ im Dom zu Valencia

Die Gnadenstatue „Nuestra Señora de los Desamparados“

Ikonographie und Typus: Ikonographisch ist die Gnadenstatue eine stehende (Schutzmantel?) Muttergottes mit Kind (2), die in der Rechten eine Lilie hält, während das Kind auf der linken Schulter ein Kreuz trägt. Damit ist eine Verbindung zwischen der Vorstellung der Immaculata und der Erlösung durch den Kreuzestod Christi gegeben, wie sie sich in Spanien vor und nach der Ausbildung des klassischen Typus der Immaculata finden (1).

Lit.: (1) Trems, 193 ff. (2) Vgl. S. 54 Anm. 292.

Geschichte und Verehrung: Die Gnadenstatue wird mit der Entstehung einer Bruderschaft zum Schutz von Waisen und verlassenen Kindern (vom Anfang des 15. Jahrhunderts) in Verbindung gebracht und wurde 1667 zur Patronin der Stadt und des Reiches gewählt. Darauf bezieht sich wohl auch die Darstellung der beiden sich im Mantel der Muttergottes bergenden und neben der Muttergottes knienden Kinder (1).

Lit.: (1) Beissel, Wallfahrten, 473. (2) E. Aparicio Olmos, La imagen original de Nuestra Señora de los Desamparados..., Valencia 1955.

Kopie:

195 Wien XIV., Breitenseer Pfarrkirche, rechtes Querschiff, „Maria, Mutter der Verlassenen“.

Dargestellt ist die bekleidete, gekrönte, mit Votivgaben reich versehene Gnadenstatue in einer mit Blumen geschmückten Nische. Die Kopie wurde von Ludwig von Sampo 1712 aus Spanien nach Wien gebracht und zuerst von diesem privat, seit 1744 öffentlich verehrt.

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 114. (2) Gugitz, Andachtsbild, 132. (3) Gugitz, Gnadenstätten, I, 89.

*

Kopien der Gnadenstatue „Nuestra Señora de las Angustias“ in der gleichnamigen Kirche in Granada

Die Gnadenstatue „Nuestra Señora de las Angustias“:

Ikonographie und Typus: Ikonographisch ist die Gnadenstatue eine Pietà (1).

Lit.: (1) Vgl. oben beim Gnadenbild von Krems, Ikonographie Nr. 1–8 (S. 148).
Geschichte und Verehrung: Die Gnadenstatue wird seit 1545 in Verbindung mit einer Bruderschaft verehrt, 1609–74 wurde die heute bestehende Kirche in Granada dafür erbaut. Die Gnadenstatue wurde in bekleidetem und unbekleidetem Zustand kopiert (1, 2).

Lit.: (1) Beissel, Wallfahrten, 456, 150 m. Abb. (2) J. A. Sanchez Perez, El culto mariano en España, Madrid 1943.

Kopien:

196 Brunn am Gebirge, Pfarrkirche, Hochaltar.

Graf von Vasquez brachte das Gemälde im Gefolge Kaiser Karls VI. 1711 aus Granada hierher, wo es 1721 zur Verehrung ausgesetzt wurde. Der Infant Emanuel von Portugal spendete einen reichen Rahmen und besuchte das Bild 1723 und 1725 (1, 2). Bildsäulen mit dieser Darstellung am alten Wallfahrtsweg nach Brunn am Gebirge.

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 157. (3) Gugitz, Andachtsbild, 94. (4) Gugitz, Gnadenstätten, II, 10.

Kopien der Gnadenstatue „Nuestra Señora de la Soledad“ bei den Paulanern in Madrid:

Die Gnadenstatue „Nuestra Señora de la Soledad“:

Ikonographie und Typus: Ikonographisch ist die Statue eine knieende, in Gebet und Kontemplation über das Leiden Christi versunkene schmerzhaftes Muttergottes, die in den spanischen Zeugnissen „Soledad“ genannt wird (1, 2).

Lit.: (1) Trens, 233 ff. (2) H. Aurenhammer, *Zwei Werke des Pedro de Mena in Wien (Alte und Neue Kunst III, 1954, 113 ff.)*.

Geschichte und Verehrung: Die Gnadenstatue geht auf die berühmte Soledadstatue des Gaspar Becerra aus der Mitte des 16. Jahrhunderts zurück, die von Elisabeth von Valois, der Gattin Philipps II., in das Paulanerkloster in Madrid gestiftet wurde, dort große Verehrung genoss und zahlreiche Kopien erlebte (1—7).

Lit.: (1) Palomino, *El parnaso español, tomo tercero, Madrid 1724, 245 f.* (2) J. Interian de Ayala, *Pictor Christianus eruditus...*, Madrid 1730, 208. (3) Bernardino de Pantorba, *Imaginosos españoles, Madrid 1952, 49.* (4) K. Vossler, *Poesie der Einsamkeit in Spanien, 2. Aufl., München 1950, 167.* (5) E. Tormo, Gaspar Becerra (*Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 20, 1912). (6) G. Gumpfenberg, *Atlas Marianus, München 1672, 1096 f.* (7) A. Ares, *De illustre origen y grandes excelencias de la misteriosa imagen de Na. Sa. de la Soledad de Madrid, Madrid 1630.*

Kopie:

197 Wien IV., Pfarrkirche (ehem. Paulanerklosterkirche) zu den Hl. Schutzengeln. Das verschollene Gnadenbild kann nur durch kleine Andachtsbilder (2, 3) rekonstruiert werden. Es soll 1699 von Albert Pitar in die Kirche gestiftet worden sein (4).

Lit.: (1) *Der sinnreiche Phoenix ... ehrwürdiges Bildnis unserer lieben Frau von der Einsamkeit bei den Paulanern auf der Wieden...*, Wien 1708. (2) Gugitz, *Andachtsbild, 130.* (3) H. Aurenhammer, *Zwei Werke des Pedro de Mena in Wien (Alte und Neue Kunst III, 1954, 119, Abb. 3).* (4) Gugitz, *Gnadenstätten, I, 60.*

*

Kopien nach der bekleideten Gnadenstatue von Mariazell (bzw. der Hausmutter des Wiener Himmelfortklosters).

Anzufügen sind hier noch Gemälde, die Kopien von stehenden bekleideten Marienstatuen mit Kind darstellen und eben wegen der uniformen Bekleidung schwer eindeutig zu identifizieren sind. Sie kopieren z. T. den Typus der Gnadenstatue von Mariazell (1, 2) (eindeutig ist das beim Gnadenbild des Mariahilferbergs, wohl auch bei der „Regina Apostolorum“ und dem Gnadenbild von Hohenruppersdorf), bzw. verwenden die schon im kleinen Andachtsbild festzustellende Stilisierung der Gnadenstatue des Himmelfortklosters in Wien (3—7) auf ein halbfiguriges ikonenhaftes Marienbild (so in Raisenmarkt).

Lit.: (1) O. Wonisch, *Beschreibung von Mariazell (= Mariazeller Wallfahrtsbücher I, Mariazell 1947).* (2) O. Wonisch, *Beschreibung der Mariazeller Sehenswürdigkeiten (= Mariazeller Wallfahrtsbücher, II, Mariazell 1950).* (3) ÖKT XXIII, 394, Abb. 441. (4) Über die Bekleidung während der Barockzeit nach dem Vorbild des Mariazeller Gnadenbildes vgl. *Mitteilungen der k. k. Central-Commission N. F. XVII, 1891, 133, Notiz Nr. 141.* (5) *Katalog der Ausstellung „Der Stephansdom“, Wien 1948, 19, Nr. 10.* (6) Gugitz, *Andachtsbild, 126.* (7) Gugitz, *Gnadenstätten, I, 12.*

198 Gutenstein, Wallfahrtskirche auf dem Mariahilferberg, Hochaltar (Abb. 39). Das Gnadenbild (auf Blech) zeigt eine Gemäldekopie der bekleideten Gnadenstatue von Mariazell an einem Baum hängend. Nach der Legende wurde das Bild auf Veranlassung von Sebastian Schlager, einem Gutensteiner Schmied, nach einer Wallfahrt nach Mariazell gemalt und an einem Baum angebracht, wo es zuerst privat verehrt wurde. Nach Gnadenerweisen wurde eine Kapelle erbaut (1665). An ihrer statt wurde 1668 eine Kirche errichtet, die nach einem Brand 1709 wiederhergestellt wurde. Die Wallfahrt wuchs nach der wunderbaren Bewahrung der Kirche vor den Türken und dem Brand rasch an.

Lit.: (1) Gründlicher Bericht von dem wunderbarlichen Ursprung und Erhaltung des Hl. Gnadenbilds und Wallfahrts-Orts ob dem Markte Guttenstein auf dem Heiligenberg „Maria-Hülff“ genannt, Tyrnau 1769. (2) Marianischer Gnadenbaum oder gründlicher Bericht von dem wunderbaren Ursprung und Erhaltung des hl. Gnadenbildes und Wallfahrtsortes ob dem Markt Gutenstein auf dem hl. Berge Mariahilf genannt, Wien 1751. (3) Gugitz, Gnadenstätten, II, 102.

199 Wien I, Stephansfreithof, verschollen, „Regina Apostolorum“. Die Verehrung im „Stephaner Gottesacker“ ist durch kleine Andachtsbilder belegt, die eine bekleidete stehende Madonnenstatue mit Kind zwischen den Aposteln Petrus und Johannes zeigen und ausdrücklich den Beinamen „regina apostolorum“ tragen.

Lit.: (1) Gugitz, Gnadenstätten, I, 40.

200 Hohenrappersdorf, Pfarrkirche, 1695. Links und rechts von der Gnadenstatue zwei adorierende Engel. — Das Bild war zuerst an einer Rüster bei Hohenrappersdorf angebracht, wo sich rasch eine Andachtsstätte entwickelte, aber von den kirchlichen Behörden nicht anerkannt wurde. Unter Joseph II. aufgehoben. Das Gnadenbild sollte in die Kirche übertragen werden, lange Zeit blieb es verschollen, 1951 wurde es wiederentdeckt und ist jetzt in der Pfarrkirche angebracht.

Lit.: (1) Gugitz, Gnadenstätten, 47. (2) Frdl. Mitteilung Pfarramt Hohenrappersdorf.

201 Raisenmarkt, Pfarrkirche, Sakristei, 17. Jahrhundert. Die Darstellung entspricht den kleinen Andachtsbildern nach der Gnadenstatue des Himmelfortklosters in Wien, ist aber halbfigurig und hieratisch-ikonenhaft. Auf der Rückseite Inschrift „Gratia et licentia gratiosam ob vetustatem maxime ruinatam imaginem B. V. Mariae indignissimus illius servus Joannes Sebastianus Innocentius Pichler Austriacus Viennensis pictor civilis Viennae renovavit MDCCCXXXIX“.

Lit.: ÖKT XVIII 218.

202 Gnadendorf, Bildeiche, über der Kapelle. Bei diesem an einer Eiche angebrachten Bild dürfte es sich um eine Kopie nach der bekleideten Gnadenstatue von Mariazell handeln.

Lit.: (1) Maurer-Kolb, 216. (2) Gugitz, Gnadenstätten, II, 32. (3) Frdl. Mitteilung Pfarramt Gnadendorf.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Bundesdenkmalamt Wien; Abb. 2: Dompfarre St. Stephan, Wien (B. Reiffenstein); Abb. 3: R. Kozłowski, Krakau; Abb. 4, 8: Photosammlung Kunsthistorisches Institut der Universität Wien; Abb. 5: nach J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4.—13. Jahrhundert*, 1916. IV, Taf. 164/2; Abb. 7: Kapuzinerkloster, Wien; Abb. 10: Soprintendenza alle Gallerie di Napoli; Abb. 12: Piaristenkolleg, Rom; Abb. 31, 37: P. Ildefons Mühlbacher, Wien XIX., Karmeliterkloster; Abb. 11: Foto Edizione Angeli, Terni; Abb. 19: Wien, Diözesanmuseum (H. Hofmann); Abb. 6, 14, 16: Bildarchiv der Österr. Nationalbibliothek; Abb. 32: Pfarre Mariahilf, Wien VI.; Abb. 30: Pfarre Jeutendorf; Abb. 6: Dompfarre Wiener-Neustadt; Abb. 24, 28, 40: Aufnahme des Verfassers; Abb. 9, 13—18, 23, 27, 29, 33—36, 38, 39: Österr. Museum für Volkskunde, Wien; Abb. 21: Universitätsbibliothek Innsbruck; Abb. 22: Graphische Sammlung Albertina, Wien.

NACHTRAG ZU S. 88

Während des Umbruchs wurde mir folgende Publikation zugänglich: R. Kozłowski, *Tajemnica obrazu jasnogórskiego i jego konserwacje* (Odbicie ze Sprawozdania Polskiej Akademii Umiej, tom LIII, 1952, Nr. 6, str. 333). Der Leiter der Restaurierwerkstätten des Krakauer Wawel-Museums berichtet darin über eine 1948 vorgenommene Restaurierung und Untersuchung der Muttergottes von Czenstochau. Dabei wurden mit Hilfe eines von ihm entwickelten neuartigen Verfahrens unter der Malschicht des jetzigen Bildes Reste einer enkaustischen Malerei gefunden. Dies entspricht einerseits der Vorstellung der Legende von dem hohen Alter des Bildes, andererseits aber auch der mittelalterlichen Kunstübung, verehrte Marienbilder in Resten als Malgrund in eine notwendige neue Kopie einzufügen, um den numinosen Wert des Vorgängerbildes zu tradieren. Kozłowski nimmt an, daß die Anfertigung des heutigen Bildes mit dem Brand und der Plünderung des Klosters 1430 in Zusammenhang steht, daß der Typus jedoch „spätantik“ sei. Dagegen spricht aber sowohl der bereits vollständig ausgeprägte Typus der Hodegetria als auch die stilistischen Qualitäten, die auf das sienesisische Trecento und den Kreis des Andrea Vanni hinweisen. — Die Entdeckung ist eine Parallele zur Auffindung der enkaustischen Malerei auf Leinwand unter dem Gnadenbild von S. Maria Nuova in Rom (vgl. S. 43), doch zeigt gerade der Vergleich der Muttergottes von Czenstochau mit diesem, wohl aus dem 7. Jahrhundert stammenden Bild, daß das heutige Bild in Czenstochau ein mögliches derartiges Vorbild jedenfalls nicht direkt, sondern mit den formalen Qualitäten des italienischen Trecento kopiert. Eine Korrektur der aus ikonographischen und stilistischen Gründen gewonnenen Datierung in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts auf die von Kozłowski vorgeschlagene, aus historischen Gründen rekonstruierte Datierung nach 1430 könnte jedoch erst nach Autopsie vorgenommen werden. Eine Tradierung der im Umkreis von Andrea Vanni vorhandenen formalen Qualitäten bis in diese Zeit ist durchaus möglich.

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

- Beissel, Mittelalter = St. Beissel, Geschichte der Verehrung Mariens in Deutschland während des Mittelalters, Freiburg i. B. 1909.
- Beissel, 16. und 17. Jh. = St. Beissel, Geschichte der Verehrung Mariens im 16. und 17. Jahrhundert, Freiburg i. B. 1910.
- Beissel, Wallfahrten = St. Beissel, Wallfahrten zu unserer Lieben Frau in Legende und Geschichte, Freiburg i. B. 1913.
- Donin = L. Donin, Die marianische Austria oder das durch die gnadenreiche Jungfrau Maria verherrlichte Österreich, Wien 1884.
- EBOA = Erzbischöfliches Ordinariatsarchiv Wien.
- Friedländer = M. J. Friedländer, Die altniederländische Malerei Bde I bis XIV, Berlin 1927 — Leiden 1937.
- Gugitz, Andachtsbild = G. Gugitz, Das kleine Andachtsbild in den österreichischen Gnadenstätten, Wien 1950.
- Gugitz, Feste = G. Gugitz, Das Jahr und seine Feste im Volksbrauch Österreichs, I (Wien 1949), II (Wien 1950).
- Gugitz, Gnadenstätten = G. Gugitz, Österreichs Gnadenstätten in Kult und Brauch, I, II, Wien 1955.
- Gugitz, Legenden = G. Gugitz, Die Sagen und Legenden der Stadt Wien, Wien 1952.
- Gugitz, Türkenmotiv = G. Gugitz, Das Türkenmotiv in den Gnadenstätten der Ostmark (Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich XXVIII, 1944).
- Van Marle = R. van Marle, The Development of the Italian Schools of Painting, The Hague 1923 ff., I—XIX.
- Maurer-Kolb = Des hochw. Josef Maurer Marianisches Niederösterreich . . . herausgegeben von G. Kolb, Wien 1899.
- Migne = J.-P. Migne, Patrologia cursus completus. Ser. I Eccles. graeca, Ser. II Eccles. latina. Paris 1873 ff.
- Mone = F. J. Mone, Lateinische Hymnen des Mittelalters, Freiburg i. B. 1854.
- ÖKT = Österreichische Kunsttopographie, Wien 1907 ff.
- RDK = Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Berlin 1940 ff.
- Salzer = A. Salzer, Die Beiworte und Sinnbilder Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters, Linz 1886.
- Schweickhardt = F. Schweickhardt, Ritter von Sickingen, Darstellung des Erzherzogtums Österreich unter der Enns, Wien 1824 ff.
- „ VuM = —, Viertel unter dem Manhartsberg.
- „ VoM = —, Viertel ober dem Manhartsberg.
- „ VuW = —, Viertel unter dem Wienerwald.
- „ VoW = —, Viertel ober dem Wienerwald.
- Stelé = F. Stelé, Bizantinske in po bizantinskih posnete Marijine podobe med Slovenci (Razprave II filozofsko-filozofsko-historicni razred, Slovenska Akademija znanosti in umetnosti v Ljubljani, 1944).
- Trens = M. Trens, Maria, Iconografia de la Virgen en el arte espanol, Madrid 1946.
- Venturi = A. Venturi, Storia dell'arte italiana, Milano 1901—40.

REGISTER

PERSONENREGISTER

- Abele von Lilienberg, Gewerke 13
 Abensperg-Traun, Adelsfamilie 86
 Abraham a Santa Clara, Prediger 42, 85
 Adam, J., Stecher 153
 Ägyd, Hl. 31
 Alanus de Rupe, Dominikaner 133
 Albertus Magnus 139
 Albrecht, Herzog von Österreich 34
 Albrecht VII., Sohn Maximilians II.,
 Erzherzog von Österreich 129
 Alexander I., Zar 88
 Altdorfer, A. 96
 Altomonte, M. 53
 Anastasius vom Hl. Franziskus, Kar-
 melit 102
 Angelico da Fiesole, Beato 117
 Anna, Hl. 18, 33, 157 f.
 Anjou, Dynastie 87, 105
 Anna Katharina von Mantua, Gemah-
 lin Ferdinands II. von Tirol 150
 Anna Maria, Erzherzogin von Öster-
 reich 33
 Antonello da Messina 156
 Auersperg, Adelsfamilie 35
 Auersperg, Katharina Johanna, Gräfin
 128
 Augustinus, Hl. 106
 Ayala, Interian de 5, 21
 Bacchi, A., Augustinerchorherr 111
 Bachauer, P. Ch., Beichtvater der
 Deutschen in Loreto 35
 Bader, T., Bildschnitzer 145
 Baglioni, G. 92
 Baldovinetti, A. 118
 Barnaba da Modena 44, 108
 Baronzio, G. 142
 Beatrix von Silva, Hl. 160
 Becerra, G. 165
 Beda Venerabilis 84
 Bellini, G. 42, 102, 117, 131
 Benedikt XIV., Papst 20
 Benevenius, A., Ordensgeneral der
 Serviten 152
 Bergant, F. 155
 Bernhard, Weihbischof von Passau 144
 Bernhard von Clairvaux, Hl. 84, 144
 Bernhard, C., Abt von Zwettl 144
 Bicci di Lorenzo 120
 Blanka, Herzogin von Österreich 34
 Bonfigli, B. 55
 Borromeo, F., Neffe des Hl. Karl
 Borromäus 5
 Botticelli, S. 114, 117 f., 120
 Bouts, D. 118, 143
 Brüll, J. B., Pfarrer von Laa a. d.
 Thaya 123
 Bucquoy, Gräfin Antonia Renata, geb.
 Czernin 35
 Canisius, P., Jesuit 65
 Cantacuzenos, Adelsfamilie 83
 Cantecroy, Graf 131
 Carracci, A. 154
 Cavalier d'Arpino 92
 Christus, Petrus 120
 Cigoli, L. 92
 Cimabue 95
 Claudia Felicitas von Tirol, Gemahlin
 Leopolds I. 64
 Clemens V., Papst 34
 Clemens VIII., Papst 20
 Clemens IX., Papst 93
 Clemens XI., Papst 14, 18, 22, 80, 124
 Clemens XIII., Papst 33
 Clemens XVIII., Papst 101
 Cleve, J. van 119
 Corregio 154
 Coudenberghe, J. van, Beichtvater
 Philipps des Schönen 143
 Cranach d. Ä., L. 43, 45 f., 47 f., 50 f.,
 59, 66, 70, 116 ff., 120 ff.
 Czobor, A. Graf 149
 David, G. 149
 Dolce, A. 155 f.
 Dolce, C. 62, 155 f.
 Domenichino 154
 Dominicus a Jesu Maria, Karmelit 39,
 45, 48, 102 f.
 Donatus, Hl. 34, 147
 Donner, G. R. 154
 Dürer, A. 44, 47, 130 f., 133
 Dyck, A. van 154
 Eckher, F., Fürstbischof von Freising
 163
 Eisterer, M., Pfarrer von Wien XIII.,
 Ober-St. Veit 160
 Eleonore, Kaiserin, Gemahlin Ferdi-
 nands II. 35, 103
 Eleonore Magdalena, Kaiserin, Ge-
 mahlin Leopolds I. 42, 85, 136
 Elisabeth, Hl. 31, 153 f.
 Elisabeth, Königin von Frankreich,
 Tochter Maximilians II. 47, 93
 Elisabeth von Schleswig-Holstein,
 Herzogin 127
 Elisabeth von Valois, Gemahlin
 Philipps II. von Spanien 165
 Elisabeth Christine, Kaiserin, Gemah-
 lin Karls VI. 98
 Emanuel, Infant von Portugal 164
 Endl, A., Juwelier 127
 Esterhazy, Paul, Fürst 124
 Eugen, Prinz von Savoyen 42, 50, 93
 Eustorgius, Bischof von Mailand 89

- Febronia, Herzogin von Bayern 163
 Felner, K., Stecher 73
 Ferdinand II., Kaiser 65, 103, 105
 Ferdinand III., Kaiser 42, 47, 108 f., 131
 Ferdinand IV., König 35
 Fieger, Freiherr v. 111
 Filippo Neri, Hl. 17
 Florian, Hl. 86
 Fondi, Adelsfamilie 118
 Francia, F. 106
 Franz Borgia, Hl. 92, 93
 Franz von Assisi, Hl. 95
 Franz von Hieronymo, S. J. 68, 160
 Franz Xaver, Hl. 5, 98, 109
 Friedrich I. Barbarossa 89
 Fritz, G., Oratorianer 157
 Frombwald, M., Postmeister in Melk 124
 Fromiller, J. F. 14
 Fürnberg, J. von 69
 Fursy de Bruille, Erzdiacon von Valenciennes 120
- Georg, Hl. 31
 Giotto di Bondone 107, 110, 120, 151
 Goes, H. van der 118
 Goethe, J. W. 95
 Göz, G. B., Stecher 156
 Gran, D. 6
 Granvella, A. P. de 131
 Gregor, Hl. 86
 Gregor I., der Große, Papst 92
 Gregor IX., Papst 95
 Gregor XIV., Papst 95
 Gretser, J., S. J. 18
 Gruber, B. 104
 Grueber, T. 152
 Guggenbichler, M. 79
 Gutwein, J. M., Stecher 104
- Habsburger, Dynastie 35, 41, 44 ff., 67, s. auch Sachregister (Dynastie)
 Harrach, A. L., Graf, Vizekönig von Neapel 14
 Haue, W. 98
 Hayne de Bruxelles 120
 Heckenauer, J. W., Stecher 115
 Hedwig von Ungarn, Tochter Ludwig I. von Ungarn 87
 Hiesterle, von 146
 Heinrich I., Markgraf von Österreich 34
 Helena, Kaiserin, Hl., Mutter Konstantins 89
 Herbst, J. 101
 Hering, M. (auch Haring), Salzburger Pfleger 66, 96
 Herz, J., siehe Herbst
 Hoberdorfer, N., Bauer in Föllim 126
 Höß, K., sel. 17, 155
 Hoffmann, J., Stecher 136
 Hohenberg, F. von 155
- Ignatius von Loyola, Hl. 5, 10, 17
 Innozenz VIII., Papst 133
 Innozenz XI., Papst 111
- Jakob, Hl. 31, 36
 Joachim, Hl. 159
 Joaneli, Don C., Barnabit 124
 Johann III. Sobieski, König von Polen 125
 Johann der Furchtlose von Burgund 157
 Johann Georg I., Kurfürst von Sachsen 122
 Johann Heinrich, Markgraf von Mähren 90
 Johann II. Kasimir Sobieski, König von Polen 88
 Johann Nepomuk, Hl. 5, 18, 44, 113
 Johannes VII., Papst 91
 Johannes Evangelist, Hl. 154, 166
 Josef I., Kaiser 14, 147
 Josef II., Kaiser 13 f., 86, 153, 166
 Josef, Hl. 18, 33, 86
 Josef von Calasanz, Hl. 24
 Joseph Antonius von Trivigliano, Kapuziner 98
 Isenbrandt, A. 130
 Julius, Hl. 33
 Julius II., Papst 95
- Käßmann, J., Altartischler 115
 Karl IV., Kaiser 90
 Karl V., Kaiser 143
 Karl VI., Kaiser 13 f., 18, 32, 68, 98, 164
 Karl IX., König von Frankreich 93
 Karl, Erzherzog von Tirol 122
 Karl Borromäus, Hl. 86, 92
 Katharina, Herzogin von Österreich, Gemahlin Rudolfs IV. 122
 Kaunitz, W., Graf, Staatskanzler 15
 Key, W. 149
 Khlesl, M., Kardinal 90
 Kielmannsegg, H. U., Frh. v. 83
 Kilian, B., Stecher 46
 Klopstock, F. G. 73
 Kofler von Rundenstein, F. A. 46
 Kollonitz, L., Graf, Kardinal 149
 Kollonitz, S., Graf, Erzbischof von Wien 33, 160
 Koloman, Hl. 29, 32 f., 36
 Konstantin der Große, Kaiser 89
 Konstantin Kopronymes 92
 Kueffstein, Anna Franziska, Gräfin 103, 142
 — Hans Georg I., Graf 134
 — Hans Georg III., Graf 134
 — Hans Jakob, Graf 134
 — Hans Ludwig, Graf 134
 — Jakob Ludwig, Graf 134
 — Johann Wilhelm, Graf 134
 Kummernis, Hl. 19
 Kuening, Adelsgeschlecht 134

- Küsel, M., Stecher 11
 Kupelwieser, L. 62
 Kurz, F. S., Graf 37, 67
 Lamberg, J., Graf 67
 Lamormaini, P. W., S. J. 47, 93
 Laurentius, Hl. 144
 Lebrun, Ch. 153
 Legapzi, Familie 129
 Leo XIII., Papst 111
 Leo der Isaurier 92
 Leonhard, Hl. 19
 Leopold III., der Heilige, Markgraf
 von Österreich 109
 Leopold I., Kaiser 42, 46, 67, 85, 103,
 109, 125, 136
 Leopold V., Erzherzog von Österreich
 122
 Leopold Wilhelm, Erzherzog von
 Österreich 120
 Lespingola, F., Stecher 154
 Leutold III. von Kuenring 134
 Leuthner, W. 163
 Liechtenstein, M., Fürst von 103
 Limburg, Brüder von 157
 Lindemayr, Pfarrer von Langenzers-
 dorf 126
 Lippi, Filippino 114, 120 f.
 Lippi, Fra Filippo 117
 Longhi, P. 11
 Ludwig I. von Ungarn 87, 105, 135
 Lukas, Hl. 87
 Magdalena, Hl. 154
 Mansfeld, K., Stecher 94, 115, 153
 Maratta, C. 153, 156
 Marco d'Aviano, Kapuziner 125, 136
 Maria Anna, Infantin von Spanien
 108 f.
 Maria Theresia, Kaiserin 13 f., 33, 49,
 71, 98, 103, 109 f., 111
 Maulpertsch, F. A. 80
 Max Philipp, Herzog von Bayern 163
 Maximilian II., Kaiser 47, 93
 Maximilian, Kurfürst von Bayern 103
 Maximilian Ernst, Erzherzog von
 Österreich 105
 Meister Bartolomeo 151
 Meister E. S. 143
 Meister von Flémalle 114
 Meister des Pulkaer Altares 96
 Memling, H. 114
 Mena, P. de 54
 Messmann, P., Lazarist 155
 Menegatti, F., S. J. 109
 Michael, Hl. 31
 Michelangelo Buonarotti 115
 Migazzi, Ch. A., Graf, Erzbischof 24
 Molanus, J. 5
 Mollinari de Pallo, E., Augustiner-
 chorherr 126
 Mollinari de Pallo, M., kais. Postillon
 126
 Monika, Hl. 106
 Montecuccoli, Adelsfamilie 35
 Morales, L. de 54, 149
 Mottis, C. de 138
 Müller, I., Beichtvater Maria There-
 sias 14
 Muratori, L. A. 5, 14, 22, 25, 80
 Murillo, B. E. 61, 162
 Nikolaus, Hl. 86
 Oertl, Wolfgang II., Abt von Zwettl
 114
 Opstraet, J., Jansenist 5
 Orley, B. van 143
 Paleotti, G. 5
 Palfy, N., Graf, Generalfeldmarschall
 104
 Páp, St. 84
 Parhammer, I., S. J. 24, 104
 Paul II., Papst 95
 Paul III., Abt von Geras 93
 Paul V., Papst 24, 80, 92
 Petrus, Hl. 166
 Philipp II., König von Spanien 165
 Philipp der Schöne, Sohn Maximili-
 ans I. 143
 Piazzetta, G. B. 59, 62, 152
 Pichler, H., Prämonstratenser, Pfarrer
 von Maria Laach 134
 Pichler, J. S. 166
 Pitar, A. 165
 Píttau, N. d. Ä. 131
 Pius V., Papst 91 f.
 Pock, T. 67
 Pompei, F. M., kais. Feldmarschall 42
 Posch, F. 161
 Premysliden, Dynastie 90, 113
 Raffael Santi 59, 62, 118 f., 120 f., 152
 Raphon, H. 95
 Rauch von Rauchenberg, J., kais.
 Feldhauptmann 66, 123
 Reichel, A. 119
 Reisinger, K., Hofwäscherin 69
 Reni, G. 61, 92, 155, 162
 Resel, G., Pfarrer von Gutenstein 31
 Riedl, G., Dorfrichter zu Wilhelms-
 dorf 152
 Riepp, J. B. 11
 Rigler, Ch., Mystikerin 23, 86
 Rinswenger, W., Benediktiner 163
 Rochus, Hl. 55, 127
 Rogier van der Weyden 121, 130, 148
 Rosa von Lima, Hl. 108
 Rosalie, Hl. 55, 79, 86, 127
 Rossi, Abt 147
 Rossi, J. D. 147
 Rottmayr, J. M. 109
 Rubens, P. P. 61, 155, 159
 Rudolf IV., Herzog von Österreich 32,
 122
 Rudolf II., Kaiser 28, 131
 Ruelas, J. de 158

- Sala, Adelsfamilie 90
 Sala, M. d. A. von, Rektor d. Wiener
 Universität 67, 147
 Sallaburg, Adelsfamilie 159
 Sampo, L. von 164
 Sanchez, T. 129
 Sandschuster, A., S. J. 24
 Sarto, A. del 118
 Sassoferrato (Giov. Batt. Salvi) 54 f.,
 67, 76, 131, 146 ff., 155
 Savelli, Adelsfamilie 33
 Schelte a Bolswert, Stecher 159
 Scheurer, P. C. 111
 Schlager, S. 166
 Schmidt, J. G. 11
 Schmidt, J. M. 11, 73, 158
 Schmittner, F. L., Stecher 117, 119
 Schönborn, F. K., Graf, Reichsvice-
 kanzler 14
 Schongauer, M. 119, 143
 Schoonjans, A. 128
 Schor, E. 46
 Schwendy, Freiherr von, Bistumsver-
 weser von Passau 122
 Sebastian, Hl. 55, 79, 86, 127
 Seidenbusch, J. G., Oratorianer 156
 Serban II. Cantacuzenos, Fürst der
 Wallachen 83
 Serlio, S. 115
 Siberer, J. 46
 Sixtus III., Papst 91
 Solario, P. A. 138
 Solderer, Goldschmied aus Krems 144
 Spillenberger, J. 155, 158 f.
 Spinello, A. 120
 Sprenger, J., Prior 133
 Stampfer, Adelsfamilie 14
 Starhemberg, Adelsfamilie 123
 Steen, F. van den 131
 Steirer, F., S. J. 161
 Sternberg, A. von 37
 Stock, A. S. von 14
 Streun von Schwarzenau, R. 28
 Strigel, B. 71
 Strudel, P. 155
 Tamaroccio 106
 Teuffenbach, R. von 66, 117
 Teuffenbach, F. von 66
 Thomas von Aquin, Hl. 4
 Tolomei, P. di G. 34
 Torriti, J. 94
 Trautson, J. J., Graf, Erzbischof 25, 80
 Troger, P. 53, 158
 Tschokely, F. M., Pfarrer von Kaiser-
 Ebersdorf 147
 Ulrich, Hl. 31
 Urban VIII., Papst 21, 35, 95
 Urbanus, Hl. 34
 Urschenbeck, G. B. von, Landmarschall
 134
 Urschenbeck, M. V. von 134
 Ursula, Hl. 32
 Unterberger, Ch. 47, 94
 Vanni, A. 87, 105
 Vasquez, Graf 164
 Vercelli, P. M. 106
 Visconti, Giangaleazzo, Herzog von
 Mailand 138
 Visconti, Katharina, Herzogin von
 Mailand 138
 Vinzenz von Paul, Hl. 17
 Vogt, E., Probst in Eisgarn 33
 Waldstein, K., Gräfin 109
 Wedel, M. 109
 Weinmann, M., Stecher 89
 Wenzel II., König von Böhmen 113
 Werdenberg, Graf von 66
 Wierinx, Stecherfamilie 142
 Wilhelm, Hl. 96
 Wilhelm, Herzog von Österreich 34
 Wilhelmine Amalie, Gemahlin Kaiser
 Josephs I. 147
 Winkelmann, J. J. 80
 Wittelsbacher, Dynastie 35
 Wladimir Monomachos 82
 Wladislaw II. Jagello 87
 Wolfgang, Hl. 31
 Wratislaw II. Přemysl 90
 Wurmberger, M., Gastwirt in Wien 126
 Zitto, A., S. J. 160
 Zürn, M. 79

ORTSREGISTER

Bei den Orten in Niederösterreich sind die Bezirkshauptmannschaften angegeben, bei Orten im übrigen Österreich das Bundesland, bei ausländischen Orten die heutige Staatszugehörigkeit. Für Wien gilt die heutige Bezirkseinteilung.

- Abessinien 92, 104
 Absam (Tirol) 103 f.
 Absberg (BH Korneuburg) 123
 Abstetten (BH Tulln) 128
 Aggsbach-Markt (BH Krems) 86, 124,
 217
 Alba (Italien) 108
 Albrechtsberg (BH Zwettl) 11
 Alcalà (Spanien) 163
 Allentzschwendt (BH Krems) 90
 Alt-Brünn (ČSR) 42, 45, 69, 89 f., 90
 Alt-Bunzlau (CSR) 44, 113
 Altdorf bei Kaufbeuren (Deutschland)
 155
 Alt-Otting (Deutschland) 67, 76
 Altpölla (BH Zwettl) 90

- Annaberg (BH St. Pölten) 158
 Antwerpen (Belgien) 154, 159
 Aquila (Italien) 96
 Arnsdorf (BH St. Pölten) 96
 Asparn a. d. Zaya (BH Mistelbach) 69,
 90
 Assisi (Italien) 95, 110
 Athos (Griechenland) 42
- Babyn bei Kossow (Rußland) 84**
 Baden (BH Baden) 54
 Bari (Italien) 98
 Bâwit (Ägypten) 96
 Bayern 51, 54 f., 60 f., 68 f., 85, 101, 138,
 163
 Belcz, Galizien (Rußland) 87
 Belgrad (Jugoslawien) 99
 Berg Athos (Griechenland) 42
 Berg Karmel (Palästina) 47
 Berlin (Deutschland) 148
 Berndorf (BH Baden) 86
 Besançon (Frankreich) 131
 Bischofstetten (BH Melk) 79
 Blindenmarkt (BH Melk) 128
 Böhmen 54, 69, 113, 130, 145
 Böhmisches-Leipa (ČSR) 106
 Boleslav Stará (ČSR) siehe Alt-
 Bunzlau
 Bologna (Italien) 106
 Braunschweig (Deutschland) 150
 Breitensee am Marchfeld (BH Gän-
 serndorf) 127
 Brügge (Belgien) 130
 Brünn (ČSR) 42, 89 f., siehe auch Alt-
 Brünn
 Brüx (ČSR) 112
 Brunn am Gebirge (BH Baden) 164
 Budapest (Ungarn) 96, 118 f., 130
 Budweis (ČSR) 139
 Byzanz 40, 82, 89, 91
- Cambrai (Frankreich) 120 f.
 Chartres (Frankreich) 157
 China 92
 Czenstochau (Polen) 42, 47 f., 87
- Darmstadt (Deutschland) 118
 Dorfstetten (BH Melk) 30
 Dresden (Deutschland) 122
 Drosendorf (BH Horn) 93, 127
- Ebendorf bei Mistelbach (BH Mistel-
 bach) 125**
 Ebenfurth (BH Wiener-Neustadt) 98,
 127
 Ebenthal (BH Gänserndorf) 33, 94
 Edelbach (BH Zwettl) 112
 Eichhorn (ČSR) 112
 Einsiedeln (Schweiz) 76
 Eisgarn (BH Gmünd) 29, 33, 36
 Eltschowitz (ČSR) 146
 Emmersdorf (BH Krems) 124
 Engelschalks (BH Krems) 90
- Enzersdorf (BH Bruck a. d. Leitha) 116**
 Erlau (Ungarn) 85
 Ernstbrunn (BH Mistelbach) 126
- Fatima (Portugal) 62
 Ferschnitz a. d. Ybbs (BH Amstetten)
 112
 Flachau (BH Zwettl) 144
 Flandern siehe Niederlande, katho-
 lische
 Florenz (Italien) 52, 57, 60, 74 f., 114,
 151, 156
 Föllim bei Ameis (BH Mistelbach) 126
 Förthof (BH Krems) 73 f., 150
 Frankenburg (Oberösterreich) 163
 Frankfurt am Main (Deutschland) 96
 Frankreich 120, 157
 Franzen (BH Zwettl) 112
 Fraunhofen (BH Tulln) 60, 154
 Freising (Deutschland) 61, 68, 155, 162
 Friedersbach (BH Zwettl) 128, 144
- Galizien 84**
 Gaubitsch (BH Mistelbach) 98
 Genazzano (Italien) 44, 67 f., 110 f.
 Gnadendorf (BH Mistelbach) 166
 Gobelsburg (BH Krems) 112
 Göttweig (BH Krems) 11, 53, 161
 Goldenkron (ČSR) 130
 Gottstal (BH Melk) 35
 Grafendorf (BH Korneuburg) 126
 Grafenegg (BH Krems) 13
 Grainbrunn (BH Zwettl) 52, 143
 Granada (Spanien) 54, 148, 164
 Graz (Steiermark) 46, 106, 130, 142
 Greifenstein (BH Tulln) 124
 Grillenberg (BH Baden) 78
 Groissenbrunn (BH Gänserndorf) 30,
 125
 Groß-Glogau (Deutschland) 118
 Groß-Rußbach (BH Korneuburg) 60
 Groß-Siegharts (BH Waidhofen a. d.
 Thaya) 35, 126
 Groß-Weißbach (BH Zwettl) 119
 Gungglgrün bei Imst (Tirol) 11
 Gutenbrunn (BH Zwettl) 59, 69, 152
 Gutenstein (BH Wiener-Neustadt)
 siehe Mariahilf bei Gutenstein
- Hadres (BH Hollabrunn) 29**
 Hafnerberg (BH Baden) 19, 57 f., 76,
 78 f., 89, 147
 Haselbach (BH Korneuburg) 59, 153
 Hautzendorf (BH Mistelbach) 118
 Heiligenblut (BH Pöggstall) 37
 Heiligenkreuz (BH Baden) 31, 53, 64,
 84, 86, 98, 108 f.
 Heiligenkreuz-Gutenbrunn
 (BH St. Pölten) 5, 29
 Herzogenburg (BH St. Pölten) 11, 34,
 37, 125
 Hilariberg (Tirol) 100
 Hildesheim (Deutschland) 37

- Hoheneich (BH Waidhofen a. d. Ybbs) 64
Hohenrappersdorf (BH Gänserndorf) 166
Hohe Salve bei Kitzbühel (Tirol) 28
Hollenbach (BH Waidhofen a. d. Thaya) 116
Horn (BH Horn) 27, 39, 54, 67, 101
- Jasna Gora (Polen) 87
Jedenspeigen (BH Gänserndorf) 23
Jedlesee siehe Wien XXI.
Jedlersdorf siehe Wien XXI.
Jeutendorf (BH St. Pölten) 54, 67, 76, 90, 146
Imbach (BH Krems) 52, 56, 65, 74, 106, 137 ff.
Indien 104, 111
Ingolstadt (Deutschland) 92, 94
Innerösterreich 101
Innsbruck (Tirol) 45 f., 49, 119 ff., 127, 150
Inzersdorf bei Wien 35
Italien 54, 57, 59, 61 f., 99, 102, 115, 118, 120, 157
- Kaiserebersdorf siehe Wien XI.
Kandia (Kreta) 41 f., 82
Karmel (Palästina) 47, 99
Karls Hof in Neu-Prag siehe Prag
Karlsruhe (Deutschland) 118
Karnabrunn (BH Korneuburg) 39, 55, 67
Kattau (BH Horn) 103
Kiew (Rußland) 91
Kiralyfalva (Königshaiden) bei Preßburg (CSR) 37, 149
Kirchberg am Wagram (BH Tulln) 18 f.
Kirchberg am Walde, Maria Rast (BH Gmünd) 29, 36
Kirchberg am Wechsel (BH Neunkirchen) 37, 94
Kirchschlag (BH Zwettl) 15
Klagenfurt (Kärnten) 95
Klausenleopoldsdorf (BH Baden) 86
Klein-Pöchlarn (BH Melk) 124
Köln (Deutschland) 91, 133
Königsaal (CSR) 44, 112 f.
Konstantinopel (Türkei) 42 f.
Korneuburg (BH Korneuburg) 69, 90
Kottingbrunn (BH Baden) 54, 56, 127
Kraukau (Polen) 92
Krems (BH Krems) 23, 101, 124, 139
— — Dominikanerkirche 107
— — Piaristenkirche 11, 50, 53
— — Stadtpfarrkirche 11, 148
— — Stadtmuseum 119
Kreta 41 f., 82
Krumbach (BH Wiener-Neustadt) 104
Kühbach bei Zwettl (BH Zwettl) 142
- Laa a. d. Thaya (BH Mistelbach) 52, 123
Laibach (Jugoslawien) 155
Lambach (Oberösterreich) 132
Landshut (Deutschland) 49 ff., 69, 71, 104
Langenzersdorf (BH Korneuburg) 126
Leobersdorf (BH Baden) 30, 66, 116
Lepanto (Griechenland) 20, 122
Lichtenau (BH Krems) 90
Lichtenfels am Kamp (BH Zwettl) 128
Lilienfeld (BH St. Pölten) 129
Lima (Peru) 44, 47, 67 f., 107 f.
Loiben (BH Krems) 11
Lombardei 138
London (England) 148
Loreto (Italien) 34, 87
Lothringen 55
Lourdes (Frankreich) 62
Lunz am See (BH Scheibbs) 37, 64
- Madrid (Spanien) 54, 68, 149, 165
Mähren 126, 145
Mailand (Italien) 52, 56, 65, 89, 137
Maires (BH Waidhofen a. d. Thaya) 145
Mank (BH Melk) 55 f., 64
Mannersdorf am Leithagebirge, In der Wüste (BH Bruck a. d. Leitha) 68
Maria am Moos in Randegg (BH Scheibbs) 61, 68, 159
Maria Anzbach (BH St. Pölten) 38
Maria Bichl bei Salzburg (Salzburg) 130
Maria Birnbaum (Deutschland) 163
Mariabündl bei Krems (BH Krems) 19
Maria Bründl bei Poysdorf (BH Mistelbach) 59, 152
Mariabündl bei Pulkau (BH Hollabrunn) 67
Mariabrunn bei Wien 64
Maria Dorfen (Deutschland) 161
Maria Dreieichen (BH Horn) 18, 29, 31, 53
Maria Grainbrunn (BH Zwettl) 52, 143
Mariahilf bei Gutenstein (BH Wiener-Neustadt) 19, 28 f., 31, 34, 38, 70, 166
Maria Kirchbüchl (BH Neunkirchen) 64
Maria Laach (BH Krems) 52, 56, 58, 65, 132 ff.
Maria Langegg (BH Krems) 29, 44, 48 f., 65 f., 70, 96
Maria Lanzendorf 53, 64
Maria Moos in Zistersdorf (BH Gänserndorf) 30, 38
Maria Rast in Kirchberg am Walde (BH Gmünd) 29
Maria Schöndorf bei Vöcklabruck (Oberösterreich) 19
Maria-Taferl (BH Melk) 11, 18 f., 23, 29, 31, 53, 67, 73, 161
Maria Trost bei Graz (Steiermark) 78
Maria Wörth (Kärnten) 95

- Mariazell (Steiermark) 18 f., 65, 70, 73, 87, 105, 135, 165
 Markthof (BH Gänserndorf) 128
 Mauer bei Melk (BH Melk) 29
 Melk (BH Melk) 19, 33 f., 124
 Melk (BH Melk), Stift 11, 31, 64, 132, 135
 Messina (Italien) 100
 Mexiko (Mexiko), Akademie San Carlos 130
 Michelberg bei Oberrohrbach (BH Korneuburg) 29
 Michelsberg bei Stockerau (BH Korneuburg) 29, 59 f., 153
 Mies (ČSR) 149 f.
 Mieschitz (ČSR) 45
 Mistelbach (BH Mistelbach) 125
 Mitter-Retzbach, Unsere liebe Frau am Stein (BH Hollabrunn) 29
 Mödling bei Wien, St. Gabriel 155
 Mönichkirchen (BH Neunkirchen) 64
 Monte Senatio bei Mantua (Italien) 150
 Montevergine bei Neapel (Italien) 74, 96, 108
 Morea (Griechenland) 41
 Moskau (Rußland), Kasankathedrale 88
 — Troicko Sergiewsche Lawra 84
 München (Deutschland), Bürgersaal 76
 — — Herzogspital 54, 69, 74, 145, 147
 — — Karmeliter 103
 — — Sammlung Kriss 117, 142
 Mundelfing (Oberösterreich) 79
 Murstetten (BH St. Pölten) 146

 Nauders (Tirol) 30
 Nazareth (Palästina) 87
 Neapel (Italien) 98 f., 160
 Neu-Dietmanns (BH Waidhofen a. d. Thaya) 126
 Neunkirchen am Ostrong (BH Melk) 64
 Neunkirchen am Steinfeld (BH Neunkirchen) 124
 Neusiedl a. d. Zaya (BH Gänserndorf) 30, 35
 Neuzell bei Freising (Deutschland) 134
 Niederhollabrunn (BH Korneuburg) 153
 Niederlande, katholische 47 f., 54 f., 57, 59, 62 f., 65, 69, 114 f., 117 f., 120, 130, 158
 Niederösterreich 70, 101, 126
 Niederranna (BH Krems) 64
 Nürnberg (Deutschland) 157

 Oberhausen bei Wien 127
 Oberhautzentel (BH Korneuburg) 64
 Oberösterreich 101
 Obervellach (Kärnten) 14
 Ochrida (Jugoslawien) 94
 Olmütz (ČSR) 90
 Olona (Italien) 137
 Ötscherhöhlen (BH St. Pölten) 28
 Ottenstein (BH Zwettl) 67, 79

 Parma (Italien) 154
 Pavia (Italien) 138
 Passau (Deutschland) 15, 24, 29, 46, 48 f., 66, 110, 122 f., 127, 161
 Penzing siehe Wien XIII.
 Perchtoldsdorf bei Wien 19, 38
 Pernegg (BH Horn) 128
 Persenbeug (BH Melk) 124
 Peru 108
 Perugia (Italien) 55, 100
 Peterwardein (Jugoslawien) 50, 93
 Petronell (BH Bruck a. d. Leitha) 79, 86
 Podkarpatien (Rußland) 50, 93
 Pöggstall (BH Melk)
 Pöls (Steiermark) 142
 Pötsch (Pocz) (Rußland) 41, 85
 Polen 87 f.
 Pottenbrunn (BH St. Pölten) 103
 Pottendorf (BH Baden) 66, 70, 123
 Pottenstein (BH Baden) 89, 128
 Poysdorf (BH Mistelbach) 59, 152
 Prag (ČSR) 52, 54, 57, 68, 74, 113, 130, 140, 149
 Prästitz (ČSR) 54, 150
 Pulkau (BH Hollabrunn) 37, 70, 96, 124
 Purkersdorf bei Wien 31, 36, 39, 68, 70, 109 f.
 Pyhra (BH St. Pölten) 18, 161

 Raab (Ungarn) 15
 Raffingsberg (BH Waidhofen a. d. Thaya) 53 f., 56, 58, 65, 68, 143 f.
 Raisenmarkt (BH Baden) 89, 166
 Randegg (BH Scheibbs) 61, 68, 159 f.
 Ranshofen (Oberösterreich) 156
 Rappottenstein (BH Zwettl) 86
 Rastefeld (BH Krems) 86
 Rautenberg bei Hildesheim (Deutschland) 37
 Ried im Innkreis (Oberösterreich) 163
 Ritzendorf (BH Mistelbach) 60
 Röschitz (BH Horn) 55
 Rom (Italien) 24, 43, 47, 99, 112
 — Augustinerkloster bei S. Maria del Popolo 95
 — Galleria Corsini 156
 — Galleria di S. Luca 156
 — S. Maria Antiqua 91
 — S. Maria in Aracoeli 44, 102
 — S. Maria in Vallicella 157
 — S. Maria Maggiore 43 f., 91 f.
 — S. Maria Nuova 43
 — S. Maria del Popolo 44, 48, 65 f., 94 ff.
 — Palazzo Rospigliosi 146
 — S. Pantaleo 44, 68, 76, 100
 — St. Peter 115
 — Porta del popolo 95
 — Priscillakatakombe 96
 — Professhaus der Jesuiten 92 f.
 — S. Sabba sul Aventino 94
 — Sancta Sanctorum 95

- Rossatz (BH Krems) 132
 Rußland 82
- Sabina, Diözese (Italien) 97
 Säusenstein (BH Melk) 11, 35, 124
 Saint-Maximin bei Tarascon (Frankreich) 137
 Sakkara (Ägypten) 96
 Salamanca (Spanien) 143
 Sallapulka (BH Horn) 113
 St. Florian (Oberösterreich) 155 f.
 St. Florian am Inn (Oberösterreich) 156
 St. Gabriel bei Mödling (bei Wien) 155 f.
 St. Georgen an der Leiß (BH Scheibbs) 30, 110
 St. Johann an der Drau (Jugoslawien) 115
 St. Leonhard am Forst (BH Melk) 35
 St. Lorenzen am Steinfeld (BH Neunkirchen) 15
 St. Moritz im Engadin (Schweiz) 30
 St. Pölten (BH St. Pölten) 15, 45, 50, 55 f., 71, 101, 103, 112
 St. Ulrichskirchen bei Gänserndorf (BH Gänserndorf) 30
 St. Veit an der Glan (Kärnten) 95
 St. Wolfgang am Abersee (Oberösterreich) 30
 St. Wolfgang bei Kirchberg am Wechsel (BH Neunkirchen) 30
 Saragossa (Spanien) 65
 Schloßhof (BH Gänserndorf) 125
 Schönbach (BH Zwettl) 19, 64
 Schöngrabern (BH Hollabrunn) 38
 Schongau (Deutschland) 155
 Schrottenthal bei Retz (BH Hollabrunn) 143
 Schüttenhofen (ČSR) 146
 Schwadorf bei Wien 125
 Schwarzenbach a. d. Pielach (BH St. Pölten) 29
 Schwarzau am Steinfeld (BH Neunkirchen) 111
 Schwaz (Tirol) 46
 Schwechat bei Wien 80
 Seebenstein (BH Neunkirchen) 132
 Sevilla (Spanien) 158
 Siebenbürgen 142
 Skutari (Albanien) 111
 Slowenien 85, 90, 115, 142
 Smolensk (Rußland) 41, 82, 84
 Sollenau (BH Wiener-Neustadt) 34
 Sonntagsberg (BH Amstetten) 18, 23, 29, 55, 64, 73
 Sonntagsberg, Türkenbrünndl (BH Amstetten) 37
 Spanien 48, 54, 59, 61 f., 65, 67 f., 108, 120, 156 ff., 160, 163 f.
 Spitz (BH Krems) 134
 Stadl-Gubau bei Olmütz (ČSR) 150
 Stein a. d. Donau (BH Krems) 132
 Stetteldorf am Wagram (BH Korneuburg) 123
- Stockerau (BH Korneuburg) 126
 Straß im Straßertal (BH Krems) 35
 Straßengel (Steiermark) 138
 Südamerika 48
 Szabols, Komitat (Ungarn) 85
- Tattendorf (BH Baden) 23, 31
 Teistungenburg bei Duderstadt (Deutschland) 95
 Tirol 122, 155
 Traismauer (BH St. Pölten) 96
 Türritz (BH St. Pölten) 33
 Tulbing (BH Tulln) 38, 52, 66, 70, 90, 142
 Tulln (BH Tulln) 23, 47 f., 50, 66, 70, 89, 117 ff., 124
 Tyrnau (Ungarn) 115
- Und bei Krems (BH Krems) 119, 139
 Ungarn 67, 84 f., 126, 160
 Unna in Westfalen (Deutschland) 148
 Urbino (Italien) 142
- Valencia (Spanien) 164
 Vallabona, Diözese Sabina (Italien) 97
 Venedig (Italien) 41, 75, 114, 131, 152
 Vestenötting (BH Waidhofen a. d. Thaya) 128
- Wagram 123
 Wappoltenreit (BH Horn) 127
 Waidhofen a. d. Thaya (BH Waidhofen a. d. Thaya) 34, 103, 144
 Weinheim (Deutschland) 34
 Weißenkirchen (BH Krems) 124
 Weißenberg (ČSR) 66, 103
 Weiten (BH Melk) 134
 Weltenburg a. d. Donau (Deutschland) 79
 Wessobrunn (Deutschland) 163
 Wetzelsdorf (BH Mistelbach) 127
 Wien I., Augustinerkirche 35, 59, 61, 66, 85, 93, 106, 113, 154, 158 f.
 — Diözesanmuseum 116
 — Dominikanerkirche 129
 — Dorotheerkloster 94
 — Dreifaltigkeitskapelle am Kienmarkt 61, 155 f.
 — Franziskanerkirche 37, 79, 127
 — Freisingerhof, Georgskapelle 114
 — Harradsche Gemäldegalerie 146
 — Himmelfortkloster 105, 165
 — Hofburg, Kammerkapelle 103
 — Jesuitenkirche am Hof 33, 47, 70, 93, 114 f.
 — Jesuitenkirche (Alte Universitätskirche) 67, 108
 — Jesuitenseminar St. Ignaz und Panakraz 38
 — Kapuzinerkirche 44, 49, 67, 69, 74, 79, 97, 103
 — Kapuzinerkloster 118 f.
 — Kloster der Siebenbüchnerinnen 38, 42, 103

- Königinkloster 93
- Kroatisches Kollegium 94
- Kunsthistorisches Museum, Geistliche Schatzkammer 32, 42
- Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie 130
- Maria am Gestade 24, 150
- Mariensäule am Hof 61
- Minoritenkirche 47, 64, 71, 86, 94
- Noviziat der Jesuiten zu St. Anna siehe St. Anna
- Professhaus der Jesuiten am Hof 66, 93
- St. Anna 33, 66, 70, 85, 93, 158
- St. Jakob an der Hülben 24, 36, 64
- St. Laurenz 64, 128
- St. Michael 24, 33, 38, 65, 82 f., 124, 127
- St. Peter 34, 62, 128
- St. Stephan 24, 32, 38, 52, 56, 64, 67, 74, 84 ff., 129, 135
- Schottenkirche 24, 112
- Trattnerhof 114
- k. k. Schulhaus zu St. Anna 66, 153
- Ursulinenkirche 94
- Ursulinenkloster 32 f., 127
- Wien II., Barmherzige Brüder-Kirche 16, 69
- Karmeliterkirche St. Josef 61, 129, 163
- Jägerzeile 86
- St. Johann Nepomuk-Kirche 86
- St. Leopold 98
- Wien III., Rekonvaleszentenhaus der Barmherzigen Brüder 128
- Salesianerinnenkloster 19, 64
- Sammlung Lanckoronski 118 f.
- St. Elisabeth 32, 64, 76, 116
- St. Nikolaus 86
- St. Rochus und Sebastian 106, 111, 129
- Waisenhauskirche 50, 71, 104
- Wien IV., Favorita 85
- Paulanerkirche 129, 155, 165
- Wien V., Margarethner Schloß 154
- St. Florian 128
- St. Josef 154
- Sonnenhof 154
- Wien VI., Gumpendorfer Kirche Hl. Agydus 129
- Laimgrubenkirche 44, 50, 69, 99
- Mariahilfer Kirche 19, 45, 48 f., 54, 69, 74, 122 ff., 145 f., 166
- Altlerchenfelder Kirche 19
- Wien VII., Kapuzinerkirche auf dem Platzl bei St. Ulrich 107
- Mechitaristenkirche 107
- St. Ulrich 30, 68, 78, 85, 114, 128, 157
- Schottenfelderkirche St. Laurenz 105, 128
- Wien VIII., Dreifaltigkeitskirche an der Alserstraße 129
- Österr. Museum für Volkskunde 116
- Piaristenkirche Maria Treu 24, 50, 101
- Wien IX., Kaiserlicher Friedhof 65, 69
- Kapelle des Allgemeinen Krankenhauses 125
- Lichtenthaler Kirche Vierzehn Nothelfer 87
- „Pfarrkirche in dem sogenannten großen Armenhaus in der Alstergassen“ 132
- Servitenkirche 57, 129, 152
- Wien XI., Kaiserebersdorf 54, 67, 147, 162
- Wien XII., Altmannsdorfer Kirche 112
- Gatterhölzl 83
- Meidlinger Pfarrkirche 90
- Moldauer Kreuz 83
- Wien XIII., Hietzinger Pfarrkirche 18, 31, 38
- Lainz 64
- Ober-St.-Veiter Pfarrkirche 61 f., 68, 160
- Penzing 30
- Schönbrunn, Schloßkapelle 158
- Wien XIV., Breitenseer Pfarrkirche 164
- Wien XVI., Sammlung Klar 115, 153
- Wien XVII., Hernalser Kirche Hl. Bartholomäus 57, 88, 125, 142
- Wien XVIII., Pötzleinsdorfer Kirche Hl. Ägyd 104
- Währinger Kirche St. Laurenz und Gertrud 128
- Weinhauser Kirche 45
- Wien XIX., Kahlenberg-Kirche St. Josef 89
- Karmeliterkirche Hl. Familie 102
- Wien XXI., Jedlersdorfer Pfarrkirche 161
- Jedleseesee 35
- Wiener-Neustadt (BH Wiener-Neustadt) 15, 37, 38, 52, 54, 66 f., 80, 88, 148
- Wies (Deutschland), Wallfahrtskirche 19
- Wilhelmsdorf (BH Mistelbach) 59, 152
- Wilten bei Innsbruck (Tirol) 56
- Wimpassing a. d. Leitha (Burgenland) 36 f., 64
- Windigsteig (BH Waidhofen a. d. Thaya) 52, 143 f.
- Windischgarsten (Oberösterreich) 158
- Wischehrad bei Prag (CSR) 109
- Wölbling (BH St. Pölten) 96
- Wolfsthal (BH Bruck a. d. Leitha) 31
- Wopfing (BH Wiener-Neustadt) 39, 64
- Würnsdorf (BH Melk) 128
- Wüste, In der, bei Mannersdorf am Leithagebirge (BH Bruck a. d. Leitha) 68
- Wurmbach-Thaua (BH Zwettl) 132

Zbraslav siehe Königsaal
Zeissing (BH Krems) 134
Zenta (Jugoslawien) 42, 85

Zistersdorf (BH Gänserndorf) 30, 38,
47 f., 50, 64, 66, 116 f.
Zwentendorf (BH Tulln) 35
Zwettl (BH Zwettl) 53, 103, 142

SACHREGISTER

Abbild 39
Actus, marianischer 163
Adel 12 f., 18, 47, 49, 51, 53, 66 f., 72
Ahre 137 f.
Aitiologie 30, 35, 55, 111
Alcantara-Ritter 163
Altar 5, 34, 80, 133
Altarbild 5 f., 10, 59 f., 62, 80
Analogiezauber 40
Andacht 4 f., 25 f., 75
Andachtsbild 3 ff., 75
Andachtsbild, kleines 4, 19, 40, 132
Andachtsbild, mystisches 75
Annenkult 88, 158
Apfel 131, 142 f.
Apotropaion 40
Armeseelenkult 88
Aufklärung 5, 22, 27
Aufteilung der Andachten 17, 20
Augustinerchorherrn 125 f., 141 f.
Augustinereremiten 15, 44, 49, 51, 69,
106, 111
Aussetzung der Eucharistie 17

Barnabiten 124
Bauerntum 14
Baumkult 9, 30 f., 35, 125 f., 166
Begrenzung des Bildraumes 75
Bekleidung der Gnadenstatuen 74
Benediktiner 18, 47, 162
Bergkult 9, 123
Berührungsmagie 39
Berührungsreliquien 32, 39 f.
Berufspatrone 23 f.
Beschädigungslegenden 38
Betrachtungsförmigkeit 10, 16 f., 73
Bettelorden 47
Bilderstreit 42
Bilderstürmer 22, 35
Bilderverehrung 21 f., 35, 39
Bildsäulen 164
Bildtradition 21
Birne 131, 142
Bistümer 15
Bittprozessionen 46
Blumenkranz siehe Umrahmung durch
Blumenkranz
Blumenvase als Lebensbaum 153
Blutwunder 38, 146, 149 f.
Brautkleid als Votivgabe 138
Brautkrone 162
Bruderschaften 23 f., 25, 52, 65, 106,
111, 213 f., 143 f., 145, 150, 156, 164
Bruderschaft der Sieben Schmerzen
Mariens 52 f., 56 f., 58, 65
Bruderschaftsaltar 144

Bruderschaftsbild 52 f., 65, 144
Bruderschaftsbuch 23 f., 143
Bürgertum 13 f., 49
Byzanz 40 f.

Calviner 37 f., 92, 149
Casa Santa 34, 66, 87
Christenlehrbruderschaft 24
Christianisierungsmaßnahmen 16, 18 f.,
21
Compassio Mariae 115
Conceptionisten 160
Corpus-Christi-Bruderschaft 24

Deckenmalerei 5, 10
Devotionalien 9, 93, 102, 114
Devotionsbild 74
Devotionskronen 82, 84, 89, 96, 102,
105, 109, 128, 135, 144
Dominikaner 15 f.
Donauschule 96
Donauschiffer 122
Dornenkronreliquie 31, 33
Dreieckskomposition 74
Dreißigjähriger Krieg 122
Dürerrenaissance 132
Dynastie 12, 18, 33 f., 42, 46 f., 48 f., 51,
65 f., 67, 69, 93, 125, 131 f., s. auch
Personenregister (Habsburger)
Dynastie, Angehörige der, als hl. Per-
sonen dargestellt 71

Einsiedler 23
Elevation 17, 20
Elisabethinerinnen 116
Erde 9
Ergebenheitsgestus 156
Erscheinung eines Gnadenbildes 82
Eucharistie 17, 22, 80
Evangelien, apokryphe 137
Exerzitien 20

Familienandachtsbild 48
Familienheiligtümer, dynastische 47 ff.,
50 f., 69
Farbgebung 75
Fastentriodion 84 f.
Fegefeuer 22
Fernwallfahrt 19, 47 f., 65
Feste 18
Festum Maria ad nives siehe Maria
Schnee
Feuer 38, 86 f., 112, 119
Fieberstein 29
Fluchtlegende 38
Flugblattlieder 18

Fräulein, Englische 45
Franziskaner 48, 66, 78, 160
Franziskanermission in China 92
Franziskanische Frömmigkeit 95
Frauenspalter 133
Frauentragen 140 f.
Frevellegenden 38 f., 105, 149
Frömmigkeit, immanente Entwicklung
der 16
— magische 8 f., 21, 39 f., 57, 63
— mystische 9 f., 53, 61, 65
— mystisch-didaktische 10 f., 34, 53, 61,
73
— mythische 8 f., 40, 53
— praktische 11
— spätmittelalterliche 16
— Wandel im 18. Jahrhundert 73
Frömmigkeitstypen 8, 14, 23
Fruchtbarkeitssymbol 139

Gebet, Vierzigstündiges 18
Gebetbücheinlagen 4
Gebetsruf 122
Gebetschnur siehe Rosenkranz
Gefühlkomplexe, graphische Darstel-
lung der 75
Gegenreformation 14 f., 35 f., 45 ff., 53,
57, 61 f., 64 ff., 113, 115, 155
Geißlerzüge 23
Gemeinschaftsgut, primitives 8
Gesamtkunstwerk 11, 77 f., 80
Gespannwunder 87
Gnadenaltar 40, 46, 127
Gnadenbild 9, 39 f., 76 ff.
Gnadenbild, szenisches 74
Gnadenbilder, böhmische 43 f., 112 f.
Gnadenbildübertragung 18
Gnadenstatuen 3, 74, 161 ff.
Gräber, Hl. 31 f., 34
Greuellegende 38
Gürtelbruderschaft 106

Halbfigur 74
Hausmütter 64
Hausschatz 42
Heben von Gegenständen 9
Heiligenverehrung 9, 18
Heilmittel, kl. Andachtsbilder als 19,
40
Herbergsuchen 104 f.
Herrerstand 13
Herz Mariae-Verehrung 24
Herz Jesu-Verehrung 17, 20
Hilfe in Feindesgefahr 41 f., 45
Hilfe in Kindesnöten 138, 146
Hilfe in Krankheitsnöten 68
Hinterglasmalerei 109
Hirsch 37
Hochaltar 79, 128
Hochreligion 9
Höhenkult 28
Höhlenkult 28
Hofadel 13, 66

Hofbeichtväter 47
Hoheslied 82, 107, 115
Homiletik 155
Hostienschändungslegenden 37
Hostienwunder 36
Hussiten 37, 113
Huzulen 84
Hymnendichtung 84

Identitätsbewußtsein 7
Idol 28
Ikonen 40 f., 51, 57 f., 63, 66 f., 69, 75,
84, 91
Immaculata conceptio activa 162
Immaculata conceptio passiva 162
Inbrunstgestus 155
Inspirierte 23
Islam 38

Jansenismus 5, 14, 16, 22
Jesuiten 10, 15 f., 24, 33, 44, 47 f., 50,
62, 78, 92, 115 f., 139, 160
Josefinismus 14 f., 22, 80
Juden 37

Kapuziner 48 f., 51, 66, 100, 107, 122,
146
Karmeliter, beschuhte 44, 47
Karmeliter, unbeschuhete 48, 50, 66, 68,
99 f., 102 f.
Katakombenheilige 31, 33 f.
Kelten 39
Kind Jesu-Verehrung 17
Klosterarbeit 104
Kniestück 74
Knödelmuttergottes 93
Kolomanstein 33
Komposition der Gnadenbilder 74
Kongregation 23, 47, 93, 101, 139, 159,
163
Konversion 124 f.
Konzil von Trient siehe Tridentinum
Kopie 3, 9, 39, 41, 73, 78, 81 ff.
Kopten 96
Kornfeld 139
Krankenheilung 123 ff., 126
Kreuzpartikelreliquien 31, 64
Kreuzverehrung 64
Kreuzzüge 42
Krippenreliquiar 33
Krönung eines Gnadenbildes 100 ff.
s. a. Devotionskronen
Küssen von Bildwerken 9
Kultort 28 ff., 31, 35
Kulturgut, gesunkenes 8, 10
Kuruzzen 123

Laienmaler 77
Lauretanische Litanei 122
Legende von der mit Pulver gefüllten
Kerze 38
Legendenmotive 36 ff.
Leiden Christi, geheime 17

- Lied, religiöses 56
 Lilie 164
 Lilienszepter 162
 Litanei 20, 111, 122, 155
 Lukasbild 39, 41 ff., 48, 82, 87, 91, 94, 98
 Lukaslegende 43, 89
 Märtyrergrab 31 f., 35, 39
 Magie 40
 Magnifikat 122
 Maiandacht 20
 Mandorla 141
 Maniera greca 43
 Mantelschutz 55
 Mappula fimbriata 91
 Mariaschnee-Legende 91 f.
 Maria vom Trost, Erzbruderschaft 106
 Marienandachtsbilder, niederländische
 — oberdeutsche 43 ff., 52
 Marienfeste 123
 Mariengnadenbilder, böhmische 43 ff.
 Marienstatuen 3, 19, 74, 161
 Mechitaristen 107
 Messe, Hl. 16 f.
 Meßfrömmigkeit 16 f., 20
 Minoriten 23, 86, 124, 155
 Mirakelbücher 49, 53, 87, 126, 152
 Mißhandlungsmotiv 37
 Muschel 46
 Muttergottes, schwarze 75 f., 116
 Mysterienspiel 4
 Mystik 4, 9 f., 52 f., 63
 Nadlerzunft, Wiener 110
 Nahwallfahrt 19
 Nobilitierte 13, 49
 Öl 9
 Omen 38
 Opfergebräuche 9
 Oratorianer 155 ff.
 Orden, dritter 15
 Orden, religiöse 12, 15 f., 18, 23 f., 65 f.
 Ordensheiligtum 23, 39, 44, 47, 49 f., 52,
 57, 65 f., 68, 111
 Ostkirche 41 ff., 45 f., 82 f.
 Palladium 40, 44, 46 f., 93
 Pastoraltheologie 5, 16
 Patronanz 9, 23, 46, 48 f., 50 f., 52, 82
 Patronanzbild 55 ff., 57
 Paulaner 155, 165
 Pauliner 42, 47 f., 87
 Perle 46
 Pest 36, 48, 50, 54 ff., 57, 66 f., 82, 86, 92,
 95 f., 101, 109, 123 ff., 147 f.
 Pestmotiv 37 f., 40, 68
 Pestpfeile 55
 Piaristen 44, 49 f., 51, 68, 100
 Pinienzapfen 39
 Prämonstratenser 15, 128
 Predella 79
 Protestanten 16, 18, 20, 37, 39, 46, 92
 Prozession 25, 86, 92, 95, 125, 127, 136,
 160
 Pseudomathäus siehe Evangelien,
 apokryphe
 Quellenkult 9, 30, 35, 49, 93, 123, 125,
 143, 152
 Rahmung von Gnadenbildern 75, 101
 Reformation 16, 53, 59, 64
 Reformkatholizismus 14 f., 22, 25, 49,
 72, 80
 Reichsapfel 46
 Reichsheiligtümer 46, 49 f., 51
 Reichskirchentum 14, 46, 72
 Reliquienaltar 34 f., 79 f., 127
 Reliquienverehrung 22, 31 f., 35, 39, 79,
 89, 144, 158
 Retabelaltar 77
 Ritterstand 13
 Rosenkranz 20, 133, 159
 Rosenkranzbruderschaft 52, 58, 133
 Rosenkrankbruderschaftsbild 132 f.
 Rot-Blau-Akkord 76, 101
 Säkularklerus 18
 Sakrallandschaft 19
 Salus populi Romani siehe Maria-
 schnee-Legende
 Sauglappen 143
 Schalensteine 29, 35
 Schausehnsucht 17
 Schlacht am Kahlenberg (bei Wien) 125
 Schlacht am Weißen Berg 48, 66
 Scholastiker 155
 Schreinwächter 133
 Schweiftuch der Veronika, Reliquie 32
 Schwemmlgende 36, 39
 Schulterwunde Christi 17
 Seelen, Arme 22
 Seitenaltar 127
 Sekten 23
 Serviten 52, 57, 96, 147, 149 f., 151
 Seuchenmotiv 38
 Siebenbüchlerinnen 76
 Siebenjähriger Krieg 125
 Skapulier 100
 Skulpturen als Reliquienbehälter 144
 Sonnenaureole 108, 159
 Sozialstruktur 13, 72
 Staatskirchentum, absolutistisches 14,
 49, 70, 72
 Stadtheiligtum 67, 82, 85
 Stände 13, 65
 Steinkult 29 f., 35 f., 39
 Stegfalten 108
 Sterbebild 125
 Styliten 40
 Strahlenkranz 87, 89, 157
 Strahlennimbus 159
 Symbol 128
 Synode von Aix 17
 Synode von Mainz 22
 Synode von Pistoja 22

Tabernakel 80
 Tagzeiten 20
 Teilungsreliquien 32
 Testament, Altes 22
 Testament, Neues 22
 Tiere, weisende 36
 Tisch der Muttergottes 87
 Todesangst Christi, Verehrung der 5, 79
 Tondo 75, 101, 152
 Tränenwunder 38, 85
 Tridentinum 5 ff., 16, 21, 25, 158
 Trinitarier 68
 Türken 36 f., 42, 46, 48, 67, 82 f., 111, 122 f., 124 f., 128, 142, 152, 166
 Türkenflüchtling 38 f., 41
 Türkenmotiv 37 f., 40, 45, 95
 Typus 3

 Umgang um das Gnadenbild 9
 Umgangsaltäre 9
 Umrahmung eines Gnadenbildes durch Blumenkranz 101, 128
 Unversehrtheitswunder 37, 45, 142, 152
 Ursprungsheiligtum 40
 Ursprungslegenden von Wallfahrten 36
 Ursulinen 104, 155

Vereinigung aus Liebe des Nächsten 26
 Verwaltungsreform, Josefinische 15
 Vision 10
 Volksglauben 16, 18 f., 21, 55
 Motivbild 54 ff., 57, 127 f., 136, 144
 Motivgaben 124 f., 127 f., 135, 138, 145, 147, 164
 Motivkerze 38
 Motivkapelle 125

 Wachfiguren 33
 Wallfahrten 9 f., 17 f., 23, 26, 28, 35 f., 158
 Wallfahrtserinnerungsbild 19
 Wallfahrtskirchen 77
 Wallfahrtsweg 164
 Wassergefahr 122, 124
 Weihemünzen aus Blei 144
 Weinen 38
 Wimpassinger Kreuz 36
 Wunden 87, 89, 105
 Wunder 27
 Wunderheilung 85, 111

 Zisterzienser 155
 Zufluchten, Sieben 24
 Zungenwunde Christi 17
 Zyklen, didaktische 11

IKONOGRAPHISCHES REGISTER

Ahrenkleidmadonna siehe Maria im Ahrenkleid
 Agiosoritissa 102
 Anna, Maria lesen lehrend 60 f., 68, 78, 157 f., 159, 162
 Anna mit Maria 84
 Apfel 131, 142, 143
 Aureole 110

 Begegnung 60, 153 f.
 Beweinung Christi 60, 154
 Beweinungspietà 52, 148 f., 150
 Birne 131, 142
 „Blauer Herrgott“ 68
 Blutschwitzendes Haupt Christi siehe Todesangst Christi

 Cherubim 84
 Christus Immanuel 72, 96, 116
 Christus im Kerker 69
 Christus in der Wies 19

 Dreifaltigkeit 22, 55 f., 64, 67
 Doña Maria de Uzategui siehe Muttergottes von Lima

 Ecce Homo 127
 Eleousa 44, 69, 72, 98 f., 100, 110, 114 f., 116, 120 f., 129, 155
 Eleousa in trono 114 f.
 Eleousa-Vzygranje 72, 120 f.

Empfängnis, Unbefleckte, siehe Immaculata
 Erziehung der Hl. Maria 55, siehe auch Anna, Maria lesen lehrend

 Familie, Heilige 159
 Freisinger Immaculata 61, 68, 130, 155, 162

 Galaktotrophusa 74, 96, 109
 Geist, Heiliger 151, 155 ff.
 Grablegungspietà 52, 148, 150
 Granatapfel 115
 Gürtelspende der Muttergottes 106

 Herz-Jesu-Bild 22
 Himmelfahrt Mariens 60, 111
 Hodegetria 41 f., 44, 69, 72, 74, 82, 84, 87, 89, 91, 94, 98, 104, 106, 110
 Hodegetria-Psychostria 44, 94, 105, 107

 Immaculata Conceptio 10, 61 ff., 68 f., 71, 125, 151, 155 f., 159 f., 162 f.
 Immaculata als Braut des Hl. Geistes 61, 68, 130, 155, 162
 Immaculata als Rosenkranzmadonna 68
 Inmaculada combatiente 160
 Inmaculada militante 160

- Jesus, der zwölfjährige, im Tempel 21
 Joachim, Hl. 159
 Johann Nepomuk, Hl. 128
 Joseph, Hl. 140
 Jüngstes Gericht 133
- Kreuzabnahme 149
 Kreuzestod Christi 114f.
 Krönung Mariens 111, 155
 Kundschafter, die beiden, mit der
 Weintraube 117
- Landshuter Muttergottes 49 f.
 Lilie 84, 87
 Lilienvase 114
- Madonna della Sedia 152
 Madonna aus Brüx 112
 Madonna aus dem Hause Alba 152
 Madonna aus dem Prager Domschatz
 113
 Madonna aus Eichhorn 112
 Madonna aus Rom 112
 Madonna de Humilitate 108 f., 118
 Madonna del Buon Consiglio siehe
 Maria vom guten Rat
 Madonna della Cintura 106
 Madonna della Neve siehe S. Maria
 Maggiore
 Madonna del Pilierello 100
 Madonna di San Guglielmo 96 f., 108
 Madonna mit dem Blitzbündel 68, 160
 Madre di Consolazione 112
 Maria als apokalyptisches Weib 136,
 140
 Maria als Braut des Hl. Geistes 61 f.,
 68, 130, 155 f., 162
 Maria als Kornfeld 139
 Maria als Tempeljungfrau 55, 57, 137,
 157
 Maria am Pfeiler 65
 Maria am Spinnrocken 140
 Maria auf der Monsichel 56 f., 136
 Maria Candia 37 f., 41 ff., 46, 48, 67, 70,
 82 f., 85
 Maria Candia bei den Siebenbüchne-
 rinnen 42
 Maria de la Soledad siehe Nuestra
 Señora de la Soledad
 S. Maria della Bruna 98, 120
 S. Maria del Popolo 44, 48, 70, 94 ff.,
 104
 S. Maria di Aracoeli 44
 Maria Freuden 116
 Maria gravida 52, 55, 57 f., 60, 65, 68,
 137, 139, 140 f., 162 f.
 Mariahilfbild 45 f., 48 f., 51, 66 f., 77 ff.,
 79 f., 120 ff.
 Maria im Ährenkleid 52, 56 f., 65, 74,
 137 ff.
 Maria in der Sonne 52, 57, 64, 74, 136,
 159
 Maria in vinea 48, 50, 66, 70, 116 f.
- Maria lactans 45, 48, 66, 69, 72, 108 f.,
 118, 152
 Maria Loreto 34, 38, 60
 S. Maria Maggiore (Maria Schnee) 44,
 47 f., 50, 65 f., 70 ff., 74, 78, 91 ff., 104
 Maria Mater Gratiae 47 f., 50, 65 f., 76,
 78, 114 f.
 Maria mit dem geneigten Haupt 39,
 44 f., 49 f., 66, 67, 69, 71, 74, 78, 101 ff.
 Maria mit der Axt 78
 Maria mit der Birne 130
 Maria, Mutter der schönen Liebe 107,
 163
 Maria, Mutter der Verlassenen 164
 Maria Platytera 140
 Maria Pötsch 41 ff., 46, 48 f., 52, 67 f.,
 70 ff., 76, 78, 84 ff., 136
 Maria Schatzkammer 105
 Marienschmerzsbild 10, 52 ff., 56, 58,
 65, 68 f., 76, 143, 145 ff.
 Maria Schnee siehe S. Maria Maggiore
 Maria mit dem Schutzmantel 54 ff.,
 57 ff., 65, 68, 140, 160, 164
 Maria Treu 44, 49 ff., 68, 70, 72, 76
 Maria, Trösterin der Betrüben 50 f.,
 -69, 70, 72, 74, 97 f., 109 f.
 Maria vom guten Rat 39, 44, 49 ff., 67,
 68, 71, 74, 110 f.
 Maria von Bethlehem 128
 Marienleben 59 ff.
 Mater dolorosa-Bild 43, 52 ff., 57, 65,
 67, 102, 146, 155
 Mater ter admirabilis 92
 Muttergottes der Rührung 99
 Muttergottes, hilfreiche 19
 Muttergottes, schmerzhaft 19, 52, 60
 (siehe auch Marienschmerzsbild)
 Muttergottes, thronende 57, 116
 Muttergottes vom Berg Karmel 47, 50
 Muttergottes von Alt-Brünn 42, 45, 69,
 76, 87 ff., 89
 Muttergottes von Alt-Bunzlau 44, 78
 Muttergottes von Alt-Ötting, s. Unsere
 liebe Frau von Alt-Ötting
 Muttergottes von Cambrai 120
 Muttergottes von Czenstochau 42, 47 f.,
 76
 Muttergottes von Königsaal 44, 112 f.
 Muttergottes von Lima 44, 47 f., 67 f.,
 70, 74, 107
 Muttergottes von Mariazell 70, 165 f.
- Nikopoia 116 f.
 Nuestra Señora de las Angustias 164
 Nuestra Señora de la Soledad 54, 65,
 165
 Nuestra Señora de los Desamparados
 164
 Nuestra Señora di Pilar 65
- Paradiesgärtlein 118, 142
 Pelagonitissa 98, 120
 Pietà 37 f., 52 ff., 57, 64, 67, 74, 148, 161,
 164

- Platytera siehe Maria Platytera
 Prager Jesuskind 39, 68
 Psychosostria 44, 94, 105, 107
 Regenbogenaureole 110
 Regenmadonna 109
 Regina Apostolorum 166
 Rose 107
 Rosenkranzbild 52, 56 ff., 61, 159

 Schmerzensmann 53
 Schmerzhaftes Muttergottes siehe Pietà,
 Mariaschmerzensbild
 Schulterwunde Christi 69
 Schutzmantelmuttergottes 54 ff., 57 f.,
 65, 68, 140, 160, 164
 Smolenskaja 41 f., 67, 82, 84 f.
 Soledad siehe Nuestra Señora de la
 Soledad

 Taube des Hl. Geistes 151, 155
 Tempeljungfrau 55, 57, 137, 157
 Testament, Szenen aus dem Alten 22
 Testament, Szenen aus dem Neuen 22
 Theotokos 72

 Todesangst Christi-Bild 78 f.
 Traube 117
 Traum des ägyptischen Mundschenks
 117
 Trinität siehe Dreifaltigkeit

 Unsere Liebe Frau am Frauenaltar in
 St. Stephan in Wien 67 f., 135
 Unsere Liebe Frau im Glase 101 ff.
 Unsere Liebe Frau Sechs Finger 132 f.
 Unsere Liebe Frau von Alt-Ötting 67
 Unbefleckte Empfängnis siehe Imma-
 culata

 Veraicon 133
 Verkündigung an Maria 59 f., 61, 74,
 114, 151, 153, 155 f.
 Vesperbild siehe Pietà
 Virgen combatiente 61, 160
 Virgen de la encarnacion 156
 Virgen del socorro 61, 160
 Vogel (als Spielzeug Christi) 112, 143
 Vzygranje 99, 120



Abb. 1. Maria Candia, Wien — Michaelerkirche



Abb. 2. Maria Pötsch, Wien — Stephansdom



Abb. 3. Muttergottes von Czenstochau, Czenstochau —
Wallfahrtskirche



Abb. 4. Muttergottes von Alt-Brünn, Brünn
Königsklosterkirche



Abb. 5. Maria Schnee. Rom — S. Maria-Maggiore,
Capella Borghese



Abb. 6. Maria Langegg, Langegg — Wallfahrtskirche



Abb. 7. Maria, Trösterin der Betrübten, Wien — Kapuzinerkirche, Kaiserkapelle



Abb. 8. Madonna di S. Guglielmo. Montevergine Benediktinerabtei



Abb. 9. Maria, Trösterin der Betrübten, Purkersdorf — Pfarrkirche (Kleines Andachtsbild)



Abb. 10. S. Maria della Bruna,
Neapel — S. Maria del Carmine



Abb. 11. Madonna del Buon Consiglio,
Genazzano — Wallfahrtskirche



Abb. 12. La Madonna Padrona
delle Scuole Pie, Rom — S. Pan-
taleo



Abb. 13. Maria, Mutter der schönen Liebe, Wien — Meditaristenkirche (Kleines Andachtsbild)



Abb. 14. Maria Trost, Wien — St. Rochus und Sebastian (Kleines Andachtsbild)



Abb. 15. Muttergottes von Lima, Wien — Universitätskirche (Kleines Andachtsbild)



Abb. 16. Maria, Hilf der Irrenden, Herzogenburg — Stiftskirche (Kleines Andachtsbild)



Abb. 17. Mater Gratiae, Wien — Kirche zu den Neun Chören der Engel (Kleines Andachtsbild)



Abb. 18. Maria Hilf, Wien — Paulanerkirche (Kleines Andachtsbild)



Abb. 19. Maria in vinea von Lucas Cranach d. Ä.,
Wien — Diözesanmuseum



Abb. 20. Maria Hilf von Lucas Cranach d. Ä., Inns-
bruck — Stadtpfarrkirche



Abb. 21. Thesenblatt mit dem Gnadenbild Maria Hilf von E. Schor und B. Kilian, 1674, Innsbruck — Universitätsbibliothek, Smlg. Roschmann



Abb. 22. Maria mit der Birne von Albrecht Dürer
(Kleines Andachtsbild von Franz van den Steen)



Abb. 23. Mutter der Barmherzigkeit, ehem. Tulln —
Kapuzinerkirche (Kleines Andachtsbild)



Abb. 24. Unsere liebe Frau Sechs Finger, Maria Laach — Pfarrkirche (Ausschnitt)



Abb. 25. Unsere liebe Frau, Wien — Stephansdom, Frauenaltar



Abb. 26. Schmerzhafte, Wiener-Neustadt — Domkirche



Abb. 30. Schmerzhafte Muttergottes, Jeutendorf — Wallfahrtskirche



Abb. 31. Maria mit dem geneigten Haupt, Wien — Kirche der unbeschuhten Karmeliter zur Hl. Familie



Abb. 32. Schmerzhafte Muttergottes, Wien — Mariahilferkirche



S. Maria zu Guttenbrun bit für uns
Weiches gnaden Bild im großen Weinsberg
wald unter der Fürnbergischen Herrschaft
Martinsberg andachtig verehret wird.



Wahre Abbildung
betrübtet gnaden Mütter zu Kauf. Ebersdorf
Ihre Hochwunden Herrn Francisco Michel
Schöckel, wiewol die leb-würdigsten Kayl
er. Herrin im Jahr 1696, bey angetretter
vnd. Seel. Sorg mit sich anhero geborn
zur christlichen Beschreitung erhaben
mehr aber an dem hohen felt der gelieb
ric, als an dessen hochzeihen gebirgt
da Selber das 77 Jahr seines Alters voll
leggt würckgeleget. Ihre vor einer An
Lob. Pfarr. gemachts mit lieb und schuldigster dank
in der

Abb. 34. Betrübte Muttergottes, Wien-
Kaiserebersdorf — Pfarrkirche
(Kleines Andachtsbild)



Abb. 35. Maria als Braut des hl.
Geistes, ehem. Wien — Dreifaltig-
keitskapelle am Kienmarkt
(Kleines Andachtsbild)



Das Augustinische Vesperbild der Allerheiligsten Jungfrau Maria, welches in der Kaiserl. Hofk. Kirchen deren wohl Euer. Durchlauchtigen Vasaßler bei Maria Loreto in Wien andächtig

Abb. 36. Beweinung Christi, ehem. Wien — Augustinerkirche (Kleines Andachtsbild)



Abb. 37. Maria Immaculata, Wien — St. Joseph in der Leopoldstadt, Außenkapelle



Der Kapelle des k. k. Schulhauses zu St. Anna in Wien

Abb. 38. Begegnung Mariens und Elisabeths, ehem. Wien — Kapelle des k. k. Schulhauses (Kleines Andachtsbild)



Abb. 39. Maria Hilf zu Gutenstein
Gutenstein — Wallfahrtskirche am Mariahilferberg
(Kleines Andachtsbild)



Abb. 40. Votivbild, Förthofkapelle bei Stein an der Donau

Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde

Gegründet und geleitet von
Leopold Schmidt

- Bd. I. **Leopold Schmidt**, Gestaltheiligkeit im bäuerlichen Arbeitsmythos. Studien zu den Ernteschnittgeräten und ihrer Stellung im europäischen Volksglauben und Volksbrauch.
VIII und 240 Seiten S 70.—
- Bd. II. **Burgenländische Beiträge zur Volkskunde**, Die Vorträge der 6. Österreichischen Volkskundetagung in Eisenstadt 1951. Herausgegeben von Leopold Schmidt.
VI und 114 Seiten, 2 Bildtafeln S 30.—
- Bd. III. **Leopold Kretzenbacher**, Weihnachtsskripen in Steiermark. Kleine Kulturgeschichte eines Volkskunstwerkes.
VIII und 60 Seiten, 30 Abbildungen auf Tafeln S 40.—
- Bd. IV. **Anton Schultes**, Die Nachbarschaft der Deutschen und Slawen an der March. Kulturelle und wirtschaftliche Wechselbeziehungen im nordöstlichen Niederösterreich.
VI und 120 Seiten, 4 Bildtafeln S 40.—
- Bd. V. **Kultur und Volk**. Beiträge zur Volkskunde aus Österreich, Bayern und der Schweiz. Festschrift für Gustav Gugitz zum achtzigsten Geburtstag. Herausgegeben von Leopold Schmidt.
XII und 424 Seiten, 65 Abbildungen auf Tafeln S 148.—
- Bd. VI. **Rudolf Kriss und Hubert Kriss-Heinrich**, Peregrinatio neohellenika. Wallfahrtswanderungen im heutigen Griechenland und in Unteritalien.
160 Seiten mit 120 Abbildungen S 83.—
- Bd. VII. **Karl Spieß**, Neue Marksteine. Drei Abhandlungen aus dem Gebiete der überlieferungsgebundenen Kunst.
140 Seiten mit 40 Abbildungen auf Tafeln. 1955 S 83.—

Selbstverlag des Österreichischen Museums für Volkskunde
Kommissionsverlag Ferdinand Berger, Horn