

Die nachmittelalterlichen Darstellungen der Ungarnschlacht bis zum Ende der Türkenkriege

Von Karl Kosel

Die Darstellung der Ungarnschlacht des Jahres 955 ist eines der Hauptthemen der Ikonographie des hl. Ulrich. Die frühesten bildlichen Gestaltungen des Themas treten erst nach der Mitte des 15. Jahrhunderts auf, zeigen aber nicht den hl. Ulrich in der Schlacht mit der Überreichung des Siegeskreuzes. In den beiden frühesten Miniaturen von 1454 und 1468/69 sowie in Hektor Mülichs Meisterlin-Chronik von 1457 wird ausschließlich der Reiterkampf dargestellt. Die Ungarnschlacht in Georg Mülichs Meisterlin-Chronik ist vor landschaftlichem Hintergrund mit der Ansicht von Augsburg geschildert. In der Münchener Meisterlin-Chronik von 1479 befindet sich eine schwächere Nachahmung dieser Miniatur.¹

Zweierlei läßt sich an Hand der frühesten Fassungen dieses Themas feststellen: 1. Die Illustratoren hielten sich an die Ulrichsvita Gerhards, wonach der hl. Ulrich nicht an der Schlacht teilnahm. 2. Das Auftauchen des Interesses an der künstlerischen Gestaltung dieses Themas steht offenbar im Zusammenhang mit den historischen Interessen des Frühhumanismus. — Ob in der Wand- und Tafelmalerei der Spätgotik Darstellungen der Ungarnschlacht existierten, läßt sich heute angesichts des lückenhaften Denkmälerbestandes nicht mehr mit Sicherheit feststellen. Immerhin gibt die Tatsache zu Bedenken Anlaß, daß die beiden größten Ulrichszyklen des 15. Jahrhunderts, die auf uns gekommen sind, in der Augsburger Ulrichskirche und in der Blasiuskapelle zu Kaufbeuren, dieses Thema nicht enthalten. Die für die nachmittelalterlichen Darstellungen entscheidende thematische Wandlung tritt 1494 ein: Jörg und Nikolaus Seld bringen durch die Szene der Überreichung des Siegeskreuzes an den hl. Ulrich mitten im Schlachtgetümmel auf dem Gehäuse des Ulrichskreuzes das legendäre Moment in die historische Schilderung. Die Kreuzesübergabe wird erstmals in der Meisterlin-Chronik Georg Mülichs von 1457 mit der Ungarnschlacht in Verbindung gebracht, die auf die Ulrichsvita des Abtes Berno von der Reichenau zurückgeht.² Die zweite thematische Wandlung von zukunftsweisender Bedeutung

¹ Karl Haupt, Die Ulrichsvita in der mittelalterlichen Malerei: Zs. des Historischen Vereins für Schwaben 61, 1955, S. 50, 74, 75, Abb. 20, 21, 22, 39, 40, 41.

² Haupt, a. a. O., S. 45, 46, 113.

bringt der Hans Weiditz zugeschriebene Holzschnitt der Lechfeldschlacht von 1520, der den hl. Ulrich in Begleitung von König Otto I. darstellt.³

Mit diesen beiden Werken waren die Voraussetzungen für die Mehrzahl der späteren Darstellungen geschaffen. Am Beginn der neuzeitlichen Entwicklung steht die das ganze restliche 16. Jahrhundert umfassende Lücke, die wohl durch die Reformation bedingt war.

Die um 1600 einsetzende Entwicklung bleibt in thematischer Hinsicht nicht nur auf die Schilderung der Lechfeldschlacht mit der Überreichung des Siegeskreuzes beschränkt, sondern bringt von Anfang an eine Bereicherung des Hauptthemas durch zwei Darstellungen mit sich, die in religiösem und geschichtlichem Zusammenhang mit dem zentralen Thema stehen:

1. Die Kommunion König Ottos I. vor der Schlacht.
2. Der Einzug Ottos I. mit dem siegreichen Heer in Augsburg.

Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts zählt die Kommunion zum festen thematischen Bestand der Darstellungen in der Deckenmalerei. An die Stelle des Einzuges in Augsburg tritt im Kirchenraum die Messe des hl. Ulrich mit der Erscheinung der *Dextera Domini*. So ergibt sich für die monumentalen Gestaltungen der Ungarnschlacht in der kirchlichen Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts folgende Kerngruppe:

1. Die Überreichung des Siegeskreuzes in der Schlacht,
2. Die Kommunion König Ottos I. vor der Schlacht,
3. Die Messe des hl. Ulrich mit der Erscheinung der *Dextera Domini*.

Wir erkennen daraus einerseits die Verbindung dieser Themengruppe mit den anderen Szenen aus dem Leben des hl. Ulrich und ihre Herauslösung aus dem zyklischen Zusammenhang. Andererseits kristallisiert sich ein visionär-sakramentaler Kern als zentrale religiöse und bildliche Leitidee heraus. In der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts gewinnt die sakramentale Komponente des Themas mit der Messe des hl. Ulrich und der Kommunion Ottos I. das Übergewicht über die Schilderung des historischen Ereignisses.

Das Kreuzesthema als die geistige Mitte des Themenkreises um die Ungarnschlacht verbindet sie mit den anderen Darstellungen weltgeschichtlicher Ereignisse, die in einem heilsgeschichtlichen Zusammenhang gesehen werden. Dies gilt vor allem vom Sieg Konstantins über Maxentius in der Schlacht an der Milvischen Brücke und von der Seeschlacht bei Lepanto. Dieser Zusammenhang mit heils- und weltgeschichtlichen Ereignissen, die in der Decken- und Tafelmalerei des deutschen Barock den Sieg des Christentumes über das Heidentum und den Triumph der Kirche beinhalten, erklärt auch die Tatsache, warum nach der Befreiung Wiens durch den Sieg über die Türken in der Schlacht am Kahlenberg 1683 der Aufschwung zur Blütezeit im 18. Jahrhundert erfolgt. Als höchst bezeichnend für die Auswirkungen großer zeitgeschichtlicher Ereignisse

³ Ausstellungskatalog Augsburger Renaissance, Augsburg 1955, S. 89, Nr. 486. München, Staatliche Graphische Sammlung (Inv.-Nr. 1928: 713), 16,8 × 12,8 cm.

auf unseren Themenkreis verdient vermerkt zu werden: 1814, im Jahre des Sturzes Napoleons I., entstehen in den Pfarrkirchen von Ollarzried und Nals zwei Gemälde mit den Darstellungen der Ungarnschlacht bzw. der Versöhnung zwischen Otto I. und seinem Sohn Liutolf, die den hl. Ulrich als Befreier aus Kriegsnot und als Friedensstifter zeigen.

Der damit angesprochene Bereich der Nebenthemen ist zeit- bzw. lokalgeschichtlich bedingt. Nur zweimal erscheint die Versöhnung Ottos I. mit Liutolf, zeitlich und räumlich völlig voneinander getrennt. Im niederösterreichischen Ebenfurth erscheint auf Grund der früheren örtlichen Verehrung das Thema der Hl. Lanze. Den Ungarnkampf des Grafen Rasso verewigt ein Deckengemälde in seiner Grabeskirche zu Grafrath.

Das weltgeschichtliche Gegengewicht zur heilsgeschichtlichen Idee des siegbringenden Kreuzes bildet die Darstellung der Reichsidee. Bis nach der Mitte des 18. Jahrhunderts wird das Heilige Römische Reich deutscher Nation durch die Person Ottos I. und durch das Reichsbanner als konstanter thematischer Faktor in den Ungarnschlachtdarstellungen vergegenwärtigt. Die Betonung der Reichsidee und der Beginn der Blütezeit nach dem Sieg über die Türken sowie die Verbreitung eines bestimmten Bildtyps im Bistum Augsburg und in Österreich stehen ohne Zweifel in innerem Zusammenhang mit dem „Reichsstil“ dieser Epoche zwischen 1683 und ca. 1720. Es ist daher auch kein Zufall, daß in eben dieser Zeit, als Bayern unter Kurfürst Max Emanuel an der Seite des Hauses Habsburg gegen die Türken kämpfte, das Thema der Ungarnschlacht in Altbaiern Eingang fand. Die Grundlage für diese weitgreifende Expansion der Ungarnschlachtdarstellung in der „Türkenzeit“ wurde im Augsburg der Epoche Elias Holls zwischen 1600 und 1630 geschaffen. Die Wesensverwandtschaft der geschichtlichen und kulturellen Voraussetzungen für diese übergreifenden Beziehungen zwischen dem Augsburg Elias Holls und dem Österreich in der Epoche des Reichsstils beruht auf einer wahlverwandten Einstellung zur Reichsidee. Empfang Augsburg in der Architektur Elias Holls die monumentale bauliche Manifestation seiner geschichtlichen Existenz als Reichsstadt, so erhielten Wien und Österreich durch die Architektur Johann Bernhard Fischers v. Erlach die monumentale Vergegenwärtigung und Verherrlichung der christlich-abendländischen Reichsidee. Aus dem Boden dieser Voraussetzungen erwuchs die Fülle der triumphatorischen Darstellungen der Ungarnschlacht in der monumentalen Decken- und Tafelmalerei des 18. Jahrhunderts, in denen die Verherrlichung des Kreuzes, der Kirche und des Reiches mit der Glorifizierung des Augsburger Bistumspatrons zu kosmischer Einheit verschmelzen.

Aus dieser Verflechtung mit den Ereignissen der Reichsgeschichte ergibt sich schließlich die chronologische Entwicklung der Ungarnschlachtdarstellungen:

I. Augsburg in der Zeit um 1600–1630,

II. Die Türkenzeit um 1680–1720,

III. Die Blütezeit um 1720–1780,

IV. Der Ausklang des Barocks um 1780–1815,

V. Das 19. Jahrhundert.

I. Augsburg in der Zeit um 1600–1630

Die Auftraggeber für die Mehrzahl der Augsburger Darstellungen im 1. Drittel des 17. Jahrhunderts waren die Reichsstadt bzw. deren Weberzunft und die Benediktiner der Reichsabtei St. Ulrich und Afra. Außerdem treten als Auftraggeber das Domkapitel, das Damenstift St. Stephan und die Familie Fugger auf.

Eingangs seien die hier zu behandelnden Werke aufgeführt:

1. Die Fresken an der Ostfassade des Weberhauses von Matthias Kager 1605 bis 1607⁴;
 2. Tischuhr mit Broncestatuette Kaiser Ottos I., Franz Aspruck zugeschrieben, und 3 Reliefs im Gehäuse, Christoph Murmann d. J. zugeschrieben, um 1600, Schloß Kirchheim⁵;
 3. Hochaltargemälde in der Pfarrkirche St. Ulrich zu Burgberg bei Sonthofen, Stilkreis Hans Rottenhammers, um 1620⁶;
 4. Processionale pro cathedrali choro Augustano renovatum anno C. CICICCCXX (= 1620) Bischöfl. Ordinariatsbibliothek Augsburg HS K 31 a⁷;
 5. Pater Romanus Kistler, Basilica. Daß ist Herrliche Kirchen des Frey-Reichs Klosters St. Ulrich und Afra in Augspurg — — —, Augsburg 1712: Stich mit der Darstellung der Ungarnschlacht und der Ansicht von Augsburg von Daniel Manasser, datiert 1624⁸;
- Replik nach 5:
- 5a. Gemälde, nach 1624, Schloß Aschbach (Oberfranken)⁹;

⁴ Ausstellungskatalog Elias Holl und seine Zeit, Augsburg 1946, S. 23.

⁵ Ausstellungskatalog Fugger und Welser, Augsburg 1950, S. 74, Nr. 128, Abb. 20. — Ausstellungskatalog Augsburger Renaissance, Augsburg 1955, S. 67, Nr. 367. — Heinrich Habel, Landkreis Mindelheim, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale XXXI), München 1971, S. 186. — Reliefs: Kupfer feuervergoldet, je 10 × 17,3 cm. — Mein ergebenster Dank gilt Sr. Durchlaucht Joseph Ernst Fürst Fugger v. Glött für die freundlich gewährte Publikationserlaubnis und für die gastfreundliche Aufnahme in seinem Haus.

⁶ Die Kunstdenkmäler von Bayern, Regierungsbezirk Schwaben VIII, Landkreis Sonthofen. Bearbeitet von Michael Petzet, München 1964, S. 206–207, Abb. 168. — Öl/Lw., 296 × 169 cm.

⁷ Wasserfarben auf Pergament, 15,3 × 14,3 cm. — Den Hinweis auf diese Miniatur verdanke ich Frau Bistumsarchivarin Dr. Hilda Thummerer, der ich an dieser Stelle danken möchte.

⁸ Exemplar in der Bischöflichen Ordinariatsbibliothek Augsburg, 4^o 118. Plattengrößen: Ungarnschlacht 25 × 17,2 cm; Kommunion 22,6 × 15,6 cm. Josef Maria Friesenegger, Die Ulrichskreuze, Augsburg 1937, S. 62, Abb. S. 63.

⁹ Ausstellungskatalog Augsburger Renaissance, Augsburg 1955, S. 104, Nr. 622. — Mischtechnik/Lw., 72 × 127 cm. Für die lebenswürdige Hilfsbereitschaft bei der Beschaffung des Bildmaterials möchte ich dem Besitzer, Ludwig-Peter Freiherrn v. Pölnitz, danken.

6. Pater Bernhard Hertfelder, *Basilica SS. Udalrici et Afrae Augustae Vindelicorum* — —, Augsburg 1627: Stich von Wolfgang Kilian. Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek¹⁰.

Die Fresken Matthias Kagers an der Ostfassade des Weberhauses zeigten folgende Darstellungen: zwischen den Fenstern des 1. Obergeschosses die Gestalten des hl. Ulrich und der hl. Afra auf dem Scheiterhaufen; im Streifen zwischen den Fenstern des 1. und 2. Obergeschosses zwei Felder mit dem Einzug Ottos I. und des siegreichen Heeres in Augsburg sowie die Überreichung des Zunftschildes an die Augsburger Weber durch Otto I.; im Wandfeld über den Fenstern des 2. Obergeschosses die Ungarnschlacht auf dem Lechfeld. Im Giebel waren neben zwei allegorischen Darstellungen des Augsburger Stadtwappens und der Reichsadler mit der Kaiserkrone zu sehen (Abb. 13).

Die Komposition ist auf zwei Bildebenen verteilt, wobei die Hauptgruppen von den vier nach oben abschließenden Rundbögen betont werden. Die thematisch und kompositionell beherrschenden Gruppen sind in der vorderen Bildebene auf erhöhtem Gelände dargestellt. Links eine diagonal heransprengende Reitergruppe, über der das Reichs- und das Löwenbanner flattert. Rechts davon im Vordergrund sieht man einen fliehenden Ungarnfürsten. Unter dem zweiten Rundbogen fliegt der Erzengel Michael als Patron des Reichsheeres mit erhobenem Flammenschwert heran; unter ihm das Kreuzesbanner. Unter dem dritten Rundbogen flieht der geflügelte Luzifer. Im Vordergrund dieses Bildabschnitts reiten der hl. Ulrich und König Otto I. in die Tiefe des Raumes. Ihre diagonale Anordnung nimmt die Diagonale der Reitergruppe am linken Bildrand auf. Am rechten Bildrand erblickt man eine Soldatengruppe mit Trompeten, Flöten und Trommeln. Den ganzen tiefer gelegenen Hintergrund erfüllen die kämpfenden Heere der Deutschen und Ungarn, die ein Wald von Lanzen und Speeren überragt.

Ikongraphisch bemerkenswert am Ungarnschlacht Fresko Matthias Kagers ist vor allem die Tatsache, daß es keine Beziehungen zu den Darstellungen von Jörg und Nikolaus Seld auf dem Ulrichskreuzgehäuse und von Hans Weiditz aufweist. Die visionäre Szene der Kreuzesüberreichung wird durch den Kampf des Erzengels Michael gegen Luzifer ersetzt. Mit dieser Szene ist uns ein Hinweis auf das Vorbild von Kagers Fresko gegeben: das Wandgemälde mit der Schlacht an der Milvischen Brücke von Giulio Romano (1520–24) in der Sala di Costantino des Vatikans. Vor allem die Gestalt des Erzengels und die Gesamtkomposition der kämpfenden Heere ist von der Schöpfung des Raffaelschülers beeinflusst.¹¹

¹⁰ Ausstellungskatalog *Augsburger Barock*, Augsburg 1968, S. 440, Nr. 654. — Plattengröße 15,6 × 11,2 cm. Herrn Direktor Dr. Josef Bellot danke ich besonders für die großzügige und liebenswürdige Unterstützung, die er meinen Forschungen angedeihen ließ.

¹¹ Leo Bruhns, *Die Kunst der Stadt Rom*, Wien 1951, S. 383, Abb. 289.

Der kompositionelle Zusammenhang zwischen dem Erzengel Michael und dem Kreuzesbanner sowie die Wahl des römischen Vorbildes, das der Thematik des siebringenden Kreuzes verpflichtet ist, zeigen Kagers persönliche Interpretation des visionären Kernes der Ungarnschlachtdarstellung. Die Reichsidee wird durch die Hervorhebung der Ulrichs-Otto-Gruppe und des Reichsbanners im Hauptbild sowie durch die beiden anderen Historienbilder und durch den Reichsadler nachdrücklich betont. So stellte das Bildprogramm der Ostfassade des Weberhauses eine typisch reichsstädtische Variante der spätmittelalterlichen visionären Ulrichs- und Kreuzesthematik dar, wobei das darstellerische Schwergewicht mehr auf der Schilderung des historischen Ereignisses liegt.

Eine noch stärkere Betonung der Reichsthematik zeigt die Fugger'sche Tischuhr auf Schloß Kirchheim durch die denkmalhafte Gestalt Kaiser Ottos I. Die drei Reliefs schildern die Lechfeldschlacht, die Kommunion Ottos I. und den Einzug in Augsburg (Abb. 14, 15, 16).

Das Ungarnschlachtrelief zeigt außer der Ulrichs-Otto-Gruppe keine Berührungspunkte mit dem Gemälde Kagers und den älteren Darstellungen. Man sieht rechts und links die Reitergeschwader der Deutschen und der Ungarn gegeneinander anstürmen. Im Vordergrund erblickt man einige Kämpfer zu Fuß, im Hintergrund durch die Lücke zwischen den beiden Heeren die Stadt Augsburg. Während die Gruppe mit dem hl. Ulrich und König Otto I. inmitten des deutschen Heeres überhaupt nicht hervorgehoben ist, fallen an der Spitze der beiden Heere die zwei gepanzerten Reiter auf, die mit eingelegten Lanzen gegeneinander anstürmen. Beide Reiter, vor allem aber jener auf Seiten der Deutschen, sind in ihrer Haltung, der Rüstung und in der Bewegung ihrer Pferde vom Anführer der päpstlichen Truppen auf dem Deckengemälde „Die Befreiung Bolognas“ von Federigo und Taddeo Zuccaro im Saal der großen Taten des Hauses Farnese in Schloß Caprarola abhängig. Auch die kompositionellen Grundzüge des Reliefs mit der Konzentration der beiden Hauptgruppen auf den rechten und linken Bildrand sind mit dem genannten Deckengemälde vergleichbar.

Wenn wir diese Spur der Stilquellen für die Reliefs der Tischuhr weiterverfolgen, so zeigt sich, daß die beiden Säulen im Vordergrund der Kommunion Ottos I. vom Wandgemälde „Die Hochzeit des Orazio Farnese mit Diana von Valois“ von Taddeo Zuccaro im gleichen Saal des Farneseschlusses Caprarola übernommen sind. — Das Relief mit dem Einzug Ottos I. und des siegreichen Heeres in Augsburg zeigt weitgehende Übereinstimmung mit dem Gemälde gleichen Themas von Matthias Kager an der Ostfassade des Weberhauses. Diese zunächst erstaunliche Tatsache erklärt sich aus der Identität der Stilquelle für Kager und den unbekanntem Entwerfer der Reliefs. Diese ist das Wandgemälde „Der Empfang Kaiser Karls V. und des Kardinals Alessandro Farnese bei König Franz I. in Paris“ von Federigo und Taddeo Zuccaro im erwähnten Saal des Schlosses Caprarola. Bei Kagers Gemälde und dem Kirchheimer Relief

gilt dies vor allem für die von links heranreitende Hauptgruppe mit Otto I. und dem hl. Ulrich und ihr Verhältnis zum Tor mit dem gequaderten Rundbogen, die ziemlich genau mit dem Gemälde der Gebrüder Zuccaro übereinstimmen. Die Reiterschar links hinter der Gruppe mit Kaiser Karl V. und König Franz I. kehrt in ähnlicher Form beim Augsburger Weberhausfresko und beim Kirchheimer Relief wieder. Bei beiden letzteren Werken erblickt man vor der eben erwähnten Reitergruppe einen in Rückenansicht dargestellten Reiter auf galoppierendem Roß, der mit dem Reiter rechts vor der Gruppe mit Karl V. und Franz I. beim Fresko in Caprarola fast genau übereinstimmt. Beim Kirchheimer Relief trägt er wie auch die übrigen Reiter, dem italienischen Vorbild entsprechend, einen Helm mit Federbusch. Überhaupt zeigt das Kirchheimer Relief eine noch engere Anlehnung im Detail an das Fresko der Gebrüder Zuccaro, wovon hier nur als auffälligstes der Baldachin über Otto I. erwähnt sei.

Die Verbindung mit der römischen Malerei des Manierismus legt einen Maler als Entwerfer der Kirchheimer Reliefs nahe, der ziemlich genaue Kenntnisse vom Werk der Gebrüder Zuccaro besaß. Matthias Kager kommt wegen der erheblichen Unterschiede zu seinem Ungarnschlachtfresko wohl nicht in Frage. Dagegen könnte man an Joseph Heintz d. Ä. denken, der seit 1598 in Augsburg nachgewiesen ist und in dieser Zeit um 1600 mit Albrecht Fugger in Verbindung stand¹².

Die geschichtliche Ursache für die aufgezeigte Verbindung mit dem Mäzenatentum der Familie Farnese ist außer den Beziehungen der Fugger zu italienischen Künstlern des 16. Jahrhunderts in der Person des Augsburger Bischofs Kardinal Otto Truchseß von Waldburg (1543–73) zu erblicken, der mit Kardinal Alessandro Farnese, dem Erbauer von Schloß Caprarola, eng befreundet war.¹³ Der Einfluß der römischen Kunst des 16. Jahrhunderts auf die behandelten Werke ist nicht nur in kunstgeschichtlicher Hinsicht bezeichnend für die Zeit um 1600, sondern auch für das Geschichtsbewußtsein dieser Epoche, das dem deutsch-römischen Kaisertum ein Denkmal setzte. König Otto, seit 962 der erste Kaiser des Heiligen Römischen Reiches, und Reichsbischof Ulrich, sein treuester Verbündeter und der erste kirchlich kanonisierte Heilige, werden in den neuzeitlichen Darstellungen der Ungarnschlacht als Begründer und Beschützer des Reiches verherrlicht. Als Väter des Reiches werden sie gewissermaßen zu einer Person, welche die Einheit von Kirche und Reich verkörpert. Dieser einen geschichtlichen und zugleich heilsgeschichtlichen Person wird die Verheißung des siebringenden Kreuzes zuteil. Die Erneuerung des Reiches Karls des Großen und die Gründung des Heiligen Römischen Reiches in der Schlacht auf dem Lechfeld steht wie die Reichsgründung Konstantins in der

¹² Jürgen Zimmer, Joseph Heintz der Ältere als Maler, Weißenhorn 1971, S. 19.

¹³ Friedrich Zoepfl, Das Bistum Augsburg und seine Bischöfe im Reformationsjahrhundert (= Geschichte des Bistums Augsburg und seiner Bischöfe, Band II), München-Augsburg 1969, S. 178, 202, 457.

Schlacht an der Milvischen Brücke unter dem Heilszeichen des Kreuzes. Die offizielle Kanonisation Ulrichs durch die römische Kirche bedeutet daher zugleich die Heiligung des Reiches, dessen Träger Ulrich und Otto I. sind. Diese ideelle Verbindung von Kirche und Reich war im Augsburg des Reformationsjahrhunderts, der Epoche Kaiser Karls V. und Kardinal Ottos Truchseß von Waldburg, durch die weitreichenden religiösen und politischen Entscheidungen auf den Reichstagen wieder besonders stark ins öffentliche Bewußtsein getreten. In der Wahl römischer Kunstwerke als Vorbilder für die hier behandelten Darstellungen der Ungarnschlacht kommt daher dieses religiöse und politische Kontinuitätsbewußtsein der unmittelbar vorangegangenen Epoche zum Ausdruck. Das katholische Bildprogramm der Weberhausbemalung Matthias Kagers inmitten der größtenteils evangelischen Reichsstadt beweist, daß im religiösen und geschichtlichen Bewußtsein der Auftraggeber über alle konfessionellen Unterschiede hinweg die geistige Einheit von Reich und Kirche im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation noch eine höchst lebendige Wirklichkeit war.

Die Reliefs der Kirchheimer Tischuhr bringen als wesentlichste ikonographische Neuerung die Darstellung der Kommunion König Ottos I. vor der Schlacht, die links im Hintergrund vor der Kulisse von Augsburg geschildert wird. Die Hauptgruppe mit dem hl. Ulrich, der König Otto I. die Hostie reicht, bleibt für alle späteren Darstellungen dieser Szene vorbildlich. Die beiden flankierenden Säulen betonen als architektonische Würdeformen die sakrale und imperiale Weihe der Szene. Ihre Zugehörigkeit zur kirchlich — sakralen und zur kaiserlich — imperialen Sphäre versinnbildlicht wieder jene geschichtliche und heilsgeschichtliche Doppelbedeutung, die dieser Szene innewohnt: die weltgeschichtliche Größe des Sieges und die heilsgeschichtliche Weihe des Heiligen Römischen Reiches.

Dieser Gruppe, welche durch die Betonung der Reichsthematik gekennzeichnet ist, gehört auch das Hochaltargemälde in Burgberg an. Im Vordergrund der unteren Bildhälfte knien der hl. Ulrich und Otto I. mit ihrem Gefolge im Dankgebet für den Sieg in der Lechfeldschlacht, die im Hintergrund vor der Ansicht von Augsburg zu sehen ist. Zwischen den beiden Gruppen erblickt man Kirche und Kloster des Damenstiftes St. Stephan in Augsburg. In der oberen Bildhälfte sind Christus mit dem Kreuz, Maria und der hl. Stephanus umgeben von Engeln dargestellt (Abb. 17).

Das Hochaltargemälde ist erstmals 1829 in der Pfarrkirche von Burgberg befindlich erwähnt. Es ist ohne Zweifel weder für die Pfarrkirche noch für ihren Vorgängerbau, die Ulrichskapelle, geschaffen worden. Die obige Bildbeschreibung gibt vielmehr die absolute Gewißheit, daß es sich ursprünglich in der Stiftskirche St. Stephan zu Augsburg befand und zur Ausstattung des 1619—20 entstandenen Neubaus gehörte.

Erstmals ist hier, wie bei den meisten späteren Altargemälden, die Lechfeld-

schlacht als Nebenszene behandelt. Das Hauptthema bei diesen Altargemälden ist meistens die Verherrlichung des hl. Ulrich, die den Hauptteil des Bildes einnimmt. An ihrer Stelle steht im Gemälde aus St. Stephan die Engelsglorie mit Christus, Maria und dem hl. Stephanus. Die Verlegung der Schlachtdarstellung in den Tiefenraum, den die Ansicht von Augsburg abschließt, entspricht bereits völlig den späteren Altargemälden dieser Art. Die thematische Sonderstellung des Burgberger Hochaltargemäldes resultiert aus der Gebetszene im Vordergrund, welche die enge Verbindung des hl. Ulrich mit seiner Gründung St. Stephan betont. Die Darstellung des Damenstiftes mit seiner Klosterkirche bildet gewissermaßen eine Teilprojektion in den Vordergrund aus der Ganzheit der Ansicht von Augsburg im Hintergrund. Dieser teilweisen Duplizierung der Vedute als Kennzeichnung der örtlichen Situation entspricht die Verdoppelung des visionären Ereignisses der Kreuzesüberreichung als Charakterisierung der übernatürlichen Macht, die in den Gang der Geschichte eingreift. Im Vordergrund fliegt ein Engel mit dem Kreuz aus dem Himmel hernieder, um dem betenden hl. Ulrich das Siegeszeichen zu überbringen. Im Vordergrund des Schlachtfeldes sehen wir ihn mit dem Kreuz in der erhobenen Rechten ins Kampfgetümmel sprengen. Die stürmisch herabstürzende Bewegung des kreuztragenden Engels ist die übernatürliche auslösende Kraft des mit dem himmlischen Siegeszeichen in die Schlacht stürmenden hl. Ulrich. Dem wohlgeordneten Reichsheer auf seiner Seite teilt sich die elementare Kraft dieser Bewegung mit, während die Ungarn auf der anderen Seite als formlos chaotische Masse die Flucht ergreifen. Wir sehen hier die wunderwirkende Macht des Gebetes in einem Zeit-Raum-Kontinuum dargestellt, das die Grenze zwischen Himmel und Erde aufhebt und damit Raum für die Wirksamkeit der übernatürlichen Macht des Kreuzes schafft. Die unmittelbare geschichtliche Auswirkung ist im Schlachtgeschehen auf dem Lechfeld dargestellt. Während auf dem Reichsheer die verklärende Lichtfülle der Siegesglorie liegt, fliehen die Ungarn in die gewittrige Wolkennacht der Vernichtung. Die Gruppe im Vordergrund mit dem hl. Ulrich, König Otto I. und ihrem Gefolge, denen die Vision des Siegeskreuzes zuteil wird, kniet betend im schützenden heiligen Bezirk von Kirche und Kloster St. Stephan. Der Kirchturm markiert die Trennungslinie zwischen dem deutschen und dem ungarischen Heer. Außerdem stellt er die kompositionelle Verbindungslinie zwischen der Ulrichs-Otto-Gruppe und dem Engel mit dem Siegeskreuz einerseits her, andererseits die optische Verbindung mit der türmereichen Ansicht von Augsburg. Diese überragt, vom Lichtglanz umflossen, das Kampfgeschehen vor ihren Mauern, ein Bild der Stadt auf dem Berge, das himmlische Jerusalem.

Die Großartigkeit dieser visionären Darstellung hat ihre geistige Mitte in der feierlichen Gebetsszene mit dem hl. Ulrich und Otto I. Wir sehen den hl. Ulrich wie den Erzmärtyrer mit dem goldfarbenen Pluviale bekleidet, während Otto I. wie der auferstandene Christus den roten Mantel des Siegers trägt.

Diese Angleichung der Träger der irdischen Macht an die himmlischen Mächte kennzeichnet sie als die Stellvertreter Christi und der Heiligen auf Erden. Hinzu kommt noch, daß sich die Gebetsszene im geheiligten Bezirk von Kirche und Kloster abspielt, der gewissermaßen der Vorhof des Himmels ist. So wird der irdische Bereich zum Spiegelbild des Himmels. Seine himmelweisenden Zeichen, der Kirchturm und die Stadt auf dem Berge, werden vom Himmelslicht verklärt. Die Einheit von Kirche und Reich, die durch den Schauplatz der Gebetsszene betont wird, und die geheiligten Würdezeichen Ulrichs und Ottos versinnbildlichen die Heiligung des Reiches, das damit zum Abbild des Gottesstaates wird. Die Überreichung des Siegeskreuzes als Heilszeichen bezieht sich daher nicht nur auf die Lechfeldschlacht, sondern bedeutet zugleich die himmlische Weihe des Heiligen Römischen Reiches. Hierarchie ist hier im wörtlichen Sinne heilige Herrschaft, die sich im Gebet vollzieht. Der eigentliche Inhalt des Gemäldes aus St. Stephan ist daher die Glorifikation des Hl. Römischen Reiches und die der Reichsstadt Augsburg als Stadt des hl. Ulrich.

Mit dem Burgberger Hochaltargemälde wurde nicht nur der ikonographische Prototyp für die zeitlich unmittelbar nachfolgenden Ungarnschlachtdarstellungen geschaffen, sondern auch die Grundlage für die ideelle Beziehung zwischen der Ulrichs-Otto-Gruppe und der Ansicht von Augsburg, die in der Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts zu höchster Monumentalität gesteigert wird.

Die Miniatur im Processionale von 1620 bringt keine wesentlichen Veränderungen im Vergleich zu den bisher behandelten Werken. Vielmehr stimmt die Darstellung des Reiterkampfes im Vordergrund fast genau mit dem Relief der Kirchheimer Tischuhr überein. Im Mittelgrund ist hinter einer Bodenerhebung der Kampf des Fußvolkes geschildert. Der Hintergrund zeigt im Unterschied zu den früheren Darstellungen nicht die Gesamtansicht von Augsburg, sondern in offensichtlicher Beziehung zum hl. Ulrich die Ansicht der Stiftskirche St. Ulrich und Afra mit den beiden geplanten gotischen Türmen. Dahinter flammt eine riesige Feuersbrunst zum Himmel empor. Auch dieses thematische Motiv der Beziehung zwischen dem hl. Ulrich und seiner Grabeskirche sowie jenes der Feuersbrunst wird uns in der Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts wieder begegnen (Abb. 18).

Die zweite aus der Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra hervorgegangene Gruppe ist in ihrer Ikonographie selbstverständlich von der Tradition des Klosters geprägt, d. h. die Seld'sche Darstellung der Überreichung des Siegeskreuzes in der Lechfeldschlacht ist der beherrschende thematische Mittelpunkt.

Der Kupferstich, den Daniel Manasser im Jahre 1624 für Abt Johannes Merk von St. Ulrich schuf, zeigt eine Dreiteilung der Komposition mit dem Reiterkampf im Vordergrund, dem kämpfenden Fußvolk im Mittelgrund und der Ansicht von Augsburg im Hintergrund (Abb. 19). Auf der linken Seite des Bildvordergrundes ist in Begleitung König Ottos I. und einer stehenden Reiter-

gruppe mit Fahnen der hl. Ulrich zu Pferd dargestellt, dem ein aus den Wolken herniederschwebender Engel das Siegeskreuz überbringt. Während der Engel in Haltung und Gewandung fast völlig mit jenem der Seld'schen Darstellung übereinstimmt, entspricht der hl. Ulrich, der nur den rechten Arm zum Empfang des Siegeszeichens erhoben hat, dem Holzschnitt von Hans Weiditz. Die Gruppe der ungarischen Reiter auf der rechten Seite zeigt in manchen Einzelheiten den Einfluß des Kirchheimer Reliefs. Vor allem der mit eingeleger Lanze heransprengende Reiter im Vordergrund ist von dort übernommen. Die Gesamtansicht von Augsburg steht als solche in der Nachfolge des Gemäldes aus St. Stephan, mit der doppeltürmigen Ulrichskirche und der Feuersbrunst dahinter übernimmt der Stecher ein Motiv aus der Miniatur im Processionale.

Aus diesen Entlehnungen von Ungarnschlachtdarstellungen des endenden Mittelalters und des 17. Jahrhunderts erkennen wir die traditionalistische Haltung des Stechers und sein Streben nach einer Synthese, welche die prägnantesten thematischen Motive zu einem neuen monumentalen und zugleich volkstümlichen Darstellungstyp verbindet. Die kompositionelle Konzeption ist ohne das Vorbild des Gemäldes aus St. Stephan nicht denkbar, das an künstlerischer Erfindungskraft alle bisher behandelten Werke bei weitem überragt. Die ikonographische Sonderstellung seiner Betergruppe mit der Ansicht von St. Stephan war aber in gewissem Sinne ein Hindernis für eine größere Verbreitung dieses Darstellungstyps. Es war daher im Sinne der Verbreitungsmöglichkeit ein glücklicher Griff Daniel Manassers, der aber vermutlich seine Ursache im Willen des Auftraggebers hatte, die Seld'sche Darstellung zum Mittelpunkt seiner Komposition zu machen. Aus dieser geglückten Synthese erklären sich die zeitlich und räumlich weitreichenden Auswirkungen des Stiches von Manasser.

Nicht unerheblich dürfte aber dazu der Umstand beigetragen haben, daß dieser Stich zum Jubeljahr 1712 der Reichsabtei St. Ulrich und Afra in der Basilica von Pater Romanus Kistler wiederveröffentlicht wurde. Dieses Werk kompiliert zum überwiegenden Teil Illustrationen aus der Zeit um 1624–27, vor allem aus Pater Bernhard Hertfelders „Basilica SS. Udalrici et Afrae ---“. Die Illustrationen des 2. Teiles stellen Szenen aus dem Leben der hll. Afra, Dionysius, Wikterp, Simpert und Ulrich dar. Im 3. Teil von Kistlers Werk, der den Heiligtümern der Basilika gewidmet ist, erscheinen wieder die Illustrationen aus Hertfelders Werk. Außer mehreren neu hinzugekommenen Heiligtümern ist als wichtigste Abweichung von den Illustrationen bei Hertfelder die Übernahme von Manassers Ungarnschlacht an Stelle der Darstellung von Wolfgang Kilian bei Hertfelder festzustellen. Im 2. Teil von Kistlers Werk erscheint unter den Illustrationen zum Leben des hl. Ulrich die Kommunion König Ottos I. mit der Lechfeldschlacht im Hintergrund. Durch die Übernahme von Manassers Stich in den 3. Teil, wo er vor den Darstellungen des Ulrichs-

kreuzes und des Ulrichskelches erscheint, ist die Ungarnschlacht bei Kistler zweimal vertreten. Dieser merkwürdige Sachverhalt erklärt sich dadurch, daß die Wiedergabe des Seld'schen Ulrichsgehäuses nur dessen edelsteinbesetzte Seite zeigt. Um aber beide Seiten des Ulrichskreuzgehäuses bildlich darzustellen, wurde der Stich Manassers mit einer entsprechend veränderten Inschrift übernommen, die auf die umseitige Darstellung des Ulrichskreuzes Bezug nimmt. Da die Reproduktionen der Heiligtümer bei Kistler aus Hertfelders Werk übernommen wurden, erhebt sich die Frage, warum die Ungarnschlacht Wolfgang Kilians davon ausgenommen wurde.

Die Beantwortung dieser Frage wird zusätzlich durch die Tatsache erschwert, daß die Darstellungen des Ulrichskreuzes und der Ungarnschlacht bei Hertfelder beide die Nummer XXI tragen. Gewiß bietet sich hier als plausibelste Erklärung die an, daß es sich um die Darstellung der Vorder- und Rückseite eines und desselben Gegenstandes, nämlich des Ulrichskreuzgehäuses, handelt, wofür man nur eine Nummer verwendet. Doch dieser scheinbar so einfache und einleuchtende Sachverhalt erscheint sofort in einem anderen Licht, wenn man die Tatsache in Betracht zieht, daß Daniel Manasser an der Illustration von Hertfelders Werk beteiligt war. Seine 1624 datierte Ungarnschlacht entstand nur drei Jahre vor dem Erscheinen von Hertfelders Basilica und könnte daher durchaus ursprünglich für die Illustration dieses Werkes vorgesehen gewesen sein.

Nun enthält der 2. Teil von Kistlers Basilica eine Reihe von Darstellungen aus dem Leben von Augsburgs Heiligen, darunter vier Szenen aus dem Leben des hl. Ulrich. Wenn wir daraus die Kommunion Ottos I. mit dem Ungarnschlachtstich Wolfgang Kilians vergleichen, so ist ein enger stilistischer Zusammenhang nicht zu übersehen (Abb. 20, 21). Diese kommt am deutlichsten im zeichnerischen Stil zum Ausdruck. Die in Profilansicht dargestellten Köpfe zeigen in der Gesichtsbildung eine starke Betonung der Kinnpartie und eine geschwungene Linienführung des Nasenrückens. Die bauschige Modellierung der Wolken ist auf beiden Stichen sehr ähnlich. Die Ungarnschlacht im Hintergrund der Kommunion Ottos I. übernimmt die Ulrichs-Otto-Gruppe mit den drei Fahnen fast völlig übereinstimmend vom Ungarnschlachtstich Kilians. Auch die räumliche Gliederung des Hintergrundes ist bei beiden Stichen sehr ähnlich. Die Unterteilung der Ebene durch die kämpfenden Heere und der rückwärtige Abschluß durch das hügelige bzw. bergige Gelände mit der Ansicht einer Stadt, die mit Augsburg keinerlei Ähnlichkeit besitzt, sind mit gewissen Abwandlungen bei beiden Stichen eng verwandt. Schließlich ist noch die diagonale Anordnung der Hauptgruppen im Vordergrund beider Stiche zu erwähnen, wobei die Betonung der Randzonen auffällt — bei der Kommunion beidseitig, bei der Ungarnschlacht nur links.

Die aufgezeigte stilistische Verwandtschaft beweist nicht nur die Autorschaft Wolfgang Kilians als Stecher der Ulrichsszenen und der zugehörigen Darstellungen

gen aus dem Leben der anderen Augsburger Heiligen, wobei wahrscheinlich Zeichnungen von Matthias Kager als Vorlagen dienten, sondern läßt es als ziemlich wahrscheinlich erscheinen, daß der Ungarnschlachtstich Wolfgang Kilians ursprünglich zu diesem Zyklus mit Szenen aus dem Leben Augsburger Heiliger gehörte.¹⁴ Demzufolge müßte der Ungarnschlachtstich Daniel Manassers als ursprünglich für die Illustration von Hertfelders Werk vorgesehen betrachtet werden. Diese Annahme hat noch ein weiteres gewichtiges Argument für sich in Anspruch zu nehmen. Hertfelders Basilica und die Illustrationen seines ersten Teiles besitzen topographischen Charakter, d. h., sie stellt in Text und Bild den damaligen Zustand von Kirche und Kloster topographisch genau dar. Diese Ansichten hat Daniel Manasser geschaffen. Seine Darstellung der Ungarnschlacht mit zwei Ansichten von Augsburg erfüllt die Anforderung der topographischen Genauigkeit, was vom Ungarnschlachtstich Wolfgang Kilians nicht gesagt werden kann. Die von Matthias Kager gezeichneten und von Wolfgang Kilian gestochenen Szenen aus dem Leben von Augsburger Heiligen mit der wahrscheinlich zugehörigen Darstellung der Ungarnschlacht sind daher in die Zeit vor 1624 zu datieren.

Die von Kager entworfene und von Kilian gestochene Ungarnschlacht zeigt in der Tat einen sehr engen Zusammenhang mit Kagers Fresko an der Ostfassade des Weberhauses. Die Ulrichs-Otto-Gruppe des Stiches stimmt mit jener des Weberhausgemäldes fast völlig überein. Die räumliche Beschränktheit des Stiches brachte es mit sich, daß die Reitergruppe mit den Bannern und die Ulrichs-Otto-Gruppe zusammengefaßt wurden. Doch die Diagonalkomposition dieser Hauptgruppe im Bildvordergrund bleibt nicht nur erhalten, sondern wird durch die Diagonale des Engels, der das Siegeskreuz überbringt, zusätzlich betont. Dadurch bleibt das räumliche Verhältnis der Hauptgruppe zu den kämpfenden Heeren im Hintergrund, wie es beim Weberhausfresko vorgebildet war, im wesentlichen unverändert. Die dramatische Zusammenballung der Hauptgruppe und ihre bühnenhafte Erhöhung in Beziehung zur visionären Szene der Kreuzesüberbringung bringt im Vergleich zur weitschweifigen Schilderung des Weberhausfreskos eine ausdrucksstarke Konzentration auf den Seld'schen Darstellungstyp mit sich, der durch die bühnenhafte Steigerung in typisch barocker Weise interpretiert wird. Diese Neugestaltung auf traditioneller Grundlage und die elementare Einfachheit in der Darstellung des Kampfgeschehens ergeben eine ebenso einfache wie einprägsame bildliche Aussage, die dem Kager-Kilian'schen Stich zu seiner weitreichenden Auswirkung auf die späteren Ungarnschlachtdarstellungen verhalfen.

Der Stich mit der Kommunion König Ottos I. geht in seiner Hauptszene auf das Relief gleichen Themas an der Kirchheimer Tischuhr zurück. Als ikonographische Besonderheit ist hier die Erscheinung des in den Wolken thronenden hl. Laurentius mit dem Rost zu vermerken, der auf die Tatsache anspielt, daß

¹⁴ Ausstellungskatalog Augsburger Barock, Augsburg 1968, S. 440, Nr. 654.

die Lechfeldschlacht an seinem Fest stattfand. Die Säulen im Vordergrund des Kirchheimer Reliefs sind beim Stich durch drei repousoirförmig angeordnete Halbfiguren ersetzt. Auf der rechten Seite sind zwei betende Soldaten in Rückenansicht zu sehen, auf der linken ein behelmter Soldat in Profilsicht, der das hoch aufragende Reichsbanner hält. Diese drei Repousoirfiguren leiten die bühnenförmig erhöhte Komposition der Hauptgruppe ein. Diese stimmt in der Anordnung der Hauptfiguren mit Ausnahme des Kommuniongitters zwischen dem hl. Ulrich und dem knieenden Otto I. mit dem Relief völlig überein. Auch das Altargemälde stellt beide Male die Kreuzigung dar. In Entsprechung zum Reichsbanner am linken Bildrand ist auf dem Stich über der veränderten Altarbekrönung ein an einem Baum aufgehängter Baldachin angebracht. Fahne und Baldachin betonen nochmals die Bühnenhaftigkeit der Szenerie. Um diesen bühnenhaften Aufbau in perspektivische Verbindung mit der Schlacht und dem Landschaftsraum zu bringen, ist das Gefolge Ottos I. auf dem Stich nach links verlagert und zahlenmäßig stark reduziert. Dagegen ist die Stadtansicht im Hintergrund mit den zwei Turmspitzen vom Kirchheimer Relief übernommen.

In der Betonung der Reichsthematik und in der räumlichen Anlage des Stiches ist eine Verwandtschaft mit dem Gemälde aus St. Stephan festzustellen. Seine große entwicklungsgeschichtliche Bedeutung beruht vor allem auf der Eignung seiner bühnenhaften Raumanlage als Vorlage für die barocke Deckenmalerei, deren Auswirkungen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts reichen.

Mit den behandelten Werken aus dem 1. Drittel des 17. Jahrhunderts wurden die Grundlagen für die weitere Entwicklung der Ungarnschlachtdarstellungen bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts geschaffen. Die erste Darstellungsgruppe wurde durch ihre auf die Reichsidee ausgerichtete religiös-historische Konzeption mehr zur ideellen Grundlage für die künftige Entwicklung. In der zweiten aus der Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra hervorgegangenen Gruppe vollzieht sich die Synthese zwischen den spätmittelalterlichen Darstellungen der Gebrüder Seld und von Hans Weiditz einerseits und bestimmten thematischen Hauptmotiven der ersten Gruppe andererseits. Ergebnis dieser Synthese ist die Ausbildung bestimmter volkstümlicher Bildtypen, die sich für die zeitliche und räumliche Ausbreitung der Ungarnschlachtdarstellungen als außerordentlich weitreichend erweisen sollten.

II. Die Türkenzeit um 1680–1720

Der Dreißigjährige Krieg und die unmittelbare Nachkriegszeit bringen zwar zeitlich gesehen eine größere Zäsur mit sich, doch bedeutet dies keineswegs ein Abreißen der religiösen und geschichtlichen Kontinuität für die künstlerische Gestaltung des Ungarnschlachthemas. Vielmehr setzt nach der Befreiung Wiens 1683 ein außerordentlicher Aufschwung ein, der das Thema der Ungarnschlacht nach Altbaiern und Österreich bringt. Die in gemeinsamer Anstrengung über-

wundene Türkengefahr rief die Erinnerung an den Sieg auf dem Lechfeld wach, der vor mehr als sieben Jahrhunderten eine ähnliche tödliche Bedrohung des Heiligen Römischen Reiches gebannt hatte. Die damit verbundene Stärkung der Reichsgewalt findet in den Ungarnschlachtdarstellungen ihren Niederschlag. Vor allem aber die Krönungsfeierlichkeiten für Kaiser Joseph I. im Januar 1690, die im Dom und in St. Ulrich stattfanden, lassen die Reichsidee wieder in den Vordergrund treten. Im unmittelbaren Gefolge dieser bedeutenden reichspolitischen Ereignisse erteilen das Augsburger Domkapitel und die Reichsabtei St. Ulrich und Afra die Aufträge zu den nachstehend behandelten Gemälden. Bezeichnend für dieses Wiederaufleben der Reichsidee sind die Themen der in den neunziger Jahren für den Dom gestifteten Gemälde: 1691 kam das Gemälde mit der Befreiung Wiens von Georg Philipp Rugendas in den Dom sowie die Darstellung der Verehrung des Hl. Altarssakraments durch Rudolf von Habsburg; 1696 folgte das Gemälde mit der Ungarnschlacht¹⁵.

Die am stärksten der Tradition verpflichtete Gruppe ging aus der Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra hervor:

1. Ehemaliges Altargemälde, um 1690/1700. Augsburg, Pfarrei St. Ulrich¹⁶;
2. Replik des obigen Gemäldes, um 1690/1700. Dillingen, ehem. Priesterseminar¹⁷;
3. Antependium des Ulrichsaltars von Johann Rieger (?) 1698. Augsburg, Basilika St. Ulrich und Afra¹⁸.

Die beiden erstgenannten Gemälde konzentrieren sich im wesentlichen auf die Überreichung des Siegeskreuzes an den hl. Ulrich. Die visionäre Szene steht nun beherrschend im Vordergrund, während die Schilderung des Kampfgeschehens Nebensache geworden ist. Am linken Bildrand neben dem hl. Ulrich erscheinen König Otto I. und ein Reiter, dahinter zwei Fahnen. Die Anordnung dieser Gruppe ist unverkennbar vom Kager-Kilian'schen Stich abhängig. Entwicklungsgeschichtlich bilden die beiden Gemälde, die künstlerisch ziemlich anspruchslos sind, das Bindeglied zwischen dem genannten Stich und den Ul-

¹⁵ Bischöfliches Ordinariatsarchiv Augsburg, Akt Nr. 3064: „Ao. 1691. Extra capellam versus Altare S. Ottiliae Virg. appensa est Tabulae 4 et opera Scrinario et auro pensili decori quarum Ima Viennensem Obsidionem a Turcis solutam exhibet. . . IIIa Insignem Rudolphi Habsburgici comitis erga St. Eucharistiam religionem denotat.

Anno 1696. Qua item Tabulam praegrandem supra januam utriusque turre, quarum prima figura Proelii et Victoriae in Campo Lycio ope Sti. Udalrici ab Hunnis obtentam . . .“ Karl Kosel, Die Befreiung Wiens 1683: Jb. des Vereins für Augsburger Bistums-geschichte 4, 1970, S. 107–108.

¹⁶ Öl/Lw., 192,5 × 107 cm.

¹⁷ Die Kunstdenkmäler von Bayern, Regierungsbezirk Schwaben VI, Stadt Dillingen an der Donau. Bearbeitet von Werner Mayer und Alfred Schädler, München 1964, S. 397, Nr. 50. – Öl/Lw., 93,8 × 55 cm.

¹⁸ Norbert Lieb, Augsburg St. Ulrich und Afra (= Schnells Kunstführer 183), München ²1955, S. 9–10. – Öl/Lw., 53 × 184 cm o. R.

richs-Otto-Gruppen in den meisten Ungarnschlachtdarstellungen des 18. Jahrhunderts.

Einen wesentlich höheren künstlerischen Rang darf das Antependiumsgemälde des Ulrichsaltars für sich in Anspruch nehmen. Die bisherige Datierung in die Zeit des 700jährigen Jubiläums der Benediktinerabtei und der damit verbundenen teilweisen Neuausstattung der Stiftskirche um 1712 bedarf einer Korrektur. Das zu diesem Jubiläum erschienene Werk von Pater Romanus Kistler zeigt im ersten Teil den Ulrichsaltar ohne sein heutiges Antependium. Vor Seite 1 seines dritten Teiles ist in einem Stich von Johann Ulrich Kraus die 1698 erbaute und ausgestattete Allerheiligenkapelle an der Sakristei von St. Ulrich abgebildet. An der Stirnseite der Altarmensa ist als Antependiumsgemälde eine Darstellung der Lechfeldschlacht zu erkennen, die eindeutig mit dem derzeitigen Antependium des Ulrichsaltars übereinstimmt. Dieses ist daher in das Jahr 1698 zu datieren.

Die Breitkomposition dieses Gemäldes zeigt in der Mitte und in der linken Bildhälfte die Ulrichs-Otto-Gruppe mit der Überreichung des Siegeskreuzes und das angreifende deutsche Heer mit dem Reichsbanner. Die Ulrichs-Otto-Gruppe ist seitenverkehrt vom Kager-Kilian'schen Stich übernommen, so daß der hl. Ulrich nun in den Vordergrund gerückt ist. Rechts von der Ulrichs-Otto-Gruppe erblickt man zwei Fahnen mit dem türkischen Halbmond. Hier öffnet sich der Landschaftsraum in die Tiefe, die von einem mächtigen Bergmassiv im Hintergrund begrenzt wird. Das Verhältnis der Diagonalkomposition mit der Ulrichs-Otto-Gruppe und den türkischen Fahnen zur Tiefe des Landschaftsraumes mit dem abschließenden Gebirge ist offensichtlich vom Kager-Kilian'schen Stich angeregt.

Mit der Darstellung der Lechfeldschlacht auf dem Antependiumsgemälde in St. Ulrich stehen wir nicht nur zeitlich, sondern auch in der künstlerischen Gestaltung an der Schwelle zum 18. Jahrhundert. Die Farbigkeit des Gemäldes ist durch ein fein differenziertes Helldunkel gekennzeichnet. Während die Reiter des Reichsheeres mit ihren metallisch schillernden Rüstungen sich als Schatten vom lichten wolkigen Himmel abheben, steht die zentrale Gruppe mit dem hl. Ulrich und Otto I. im vollen Licht. Das Gold der Pontificalgewänder des Bistumspatrons korrespondiert mit dem lichten Gelb des Reichsbanners. Das lichte Graublau der vorderen türkischen Fahne leitet zum Himmel über, während die andere im Schatten liegende türkische Fahne dem dunklen Hügelland zugeordnet ist. Aus ihm ragt das Bergmassiv ins volle Himmelslicht. Diese dominierenden Lichtmotive verleihen nicht nur der Komposition eine klar rhythmisierte Gliederung, sondern bestimmen auch durch ihre Staffelung die Tiefenentwicklung des Raumes. Die meisten Altargemälde und mehrere Deckengemälde unseres Themas im 18. Jahrhundert zeigen in Komposition und Raumentwicklung den Einfluß dieses Gemäldes. Mit der räumlichen Freisetzung der Ulrichs-Otto-Gruppe und ihrer Betonung durch die Beleuchtung, die eine monumentale und

zugleich spannungsvolle Zentrierung des Gesamtraumes auf diese Gruppe bewirkt, sind die grundlegenden Gestaltungsprinzipien der Ungarnschlachtdarstellungen des 18. Jahrhunderts in diesem Gemälde verwirklicht.

Die zweite Gruppe findet, ausgehend vom Augsburger Dombild, die weiteste räumliche Verbreitung unter allen Ungarnschlachtdarstellungen, wie aus nachstehender Aufstellung ersichtlich wird:

I. Gemälde aus dem Augsburger Dom, Johann Georg Knappich oder Johann Rieger zugeschrieben, vor 1696. Augsburg, Bischöfliches Ordinariat¹⁹;

Repliken des obigen Gemäldes:

2. St. Lorenzen am Steinfeld (N. Ö.), Pfarrhof²⁰;
3. Landsberg/Lech, Dominikanerinnenkloster²¹;
4. Deckengemälde von Andreas Merck (?), um 1725. Krumbach-Hürben, St. Ulrich²²;
5. Elfenbeinrelief, Weilheimer Meister, Ende 17./Anfang 18. Jh. Augsburg, Städtische Kunstsammlungen²³.

Auffälligstes ikonographisches Merkmal dieser Gruppe ist die Tatsache, daß die Szene mit der Überreichung des Siegeskreuzes an den hl. Ulrich mehr in den Hintergrund tritt. Das darstellerische Schwergewicht liegt auf der außerordentlich dramatischen Schilderung des Kampfgeschehens. Beim Augsburger Gemälde tritt neben diesen beiden Themen die Darstellung des Augsburger Domes mit der Muttergottes als Patronin und dem Jesuskind beherrschend in Erscheinung.

Die Komposition des Augsburger Dombildes zeigt im Vordergrund Berge von Toten und Verwundeten in chaotischem Durcheinander. Gliederung bringen in diese Szenerie des Grauens zwei Kämpfergruppen, wovon besonders jene auf der rechten Seite auffällt. Ein Krieger von riesenhafter Gestalt schlägt mit seinem Schwert auf einen Haufen von Ungarn ein, die entweder ihr Heil in der Flucht suchen oder von Entsetzen gelähmt zuschauen. Im Gegensatz zu diesem chaotischen Bild der Vernichtung und der Flucht der Ungarn, das sich im Vordergrund und auf der rechten Seite darbietet, herrscht auf der Seite des Reichsheeres, das unter dem Schutz der Muttergottes steht, klare Ordnung. Die Komposition zeigt drei diagonal angeordnete Gruppen. Am linken Bildrand

¹⁹ Karl Kosel, Tätigkeitsbericht des Diözesankonservators: Jb. des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte 4, 1970, S. 205, Abb. 12. – Öl/Lw.; 215 × 290 cm o. R.

²⁰ Archiv Neukloster, Wiener Neustadt. Kirchenrechnung von St. Lorenzen am Steinfeld 1727: „Außgaab zum Gottshauß. Mehr den Tischer vor die 2 großen Bilter Rahmen Jede 1 fl. 8 Kr. 2 fl. 16 Kr.“ – Karl Kosel, St. Ulrich und die Schwaben in Österreich: Jb. des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte 4, 1970, S. 44–45. – Öl/Lw., 138 × 211 cm.

²¹ Öl/Lw., 115 × 180 cm o. R.

²² Heinrich Habel, Landkreis Krumbach, Kurzinventar (= Bayerische Kunstdenkmale XXIX), München 1969, S. 131.

²³ Inv.-Nr. 10146. Maße 8,8 × 19,3 cm. Zu besonderem Dank bin ich Herrn Dr. Eckhard v. Knorre für seine unermüdliche Hilfsbereitschaft verpflichtet.

erscheint eine Gruppe von Fahnenträgern in Landsknechtstracht mit dem Reichsbanner, dem bayerischen Rautenbanner und anderen Fahnen. In Komposition und Tracht ist diese Gruppe offensichtlich von jenen am linken und rechten Bildrand des Weberhausfreskos abhängig. Die zweite Gruppe stellt die Überreichung des Siegeskreuzes an den hl. Ulrich dar; rechts neben ihm König Otto I. Die Überreichungsszene ist im Seld'schen Bildtypus dargestellt. Die dritte Gruppe schließlich zeigt einen Führer des Reichsheeres im Kampf mit ungarischen Führern. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß letztere in der Tracht ungarischer Magnaten des 17. und 18. Jahrhunderts erscheinen. Im Landschaftsraum hinter dem Reichsheer erblickt man die geschlossenen Lanzenkarrees der Landsknechte, während auf der rechten Seite auf einer Anhöhe die Ansicht von Augsburg zu sehen ist.

Die ikonographische Sonderstellung des Augsburger Dombildes beruht auf einer thematischen Doppelverbindung der Ulrichs-Otto-Gruppe:

1. Die Überreichung des Siegeskreuzes in Verbindung mit Christus und Maria als Patronin der Augsburger Bischofskirche;
2. Die Verherrlichung der Reichsidee als irdisches und himmlisches Königtum.

Zunächst stellt man die kompositionelle Verbindung zwischen der Szene der Kreuzesüberreichung und der Gruppe mit Maria, Christus und dem Augsburger Dom fest. Daraus ergibt sich die thematische Verbindung zwischen dem hl. Ulrich und seiner Kathedralkirche, die in Gestalt des gotischen Ostchores des Augsburger Domes erscheint. Doch diese ortskirchengeschichtliche Beziehung basiert auf einer überzeitlichen, nämlich jener zwischen dem Jesuskind und dem hl. Ulrich. Dieses ist durch die Weltkugel in seiner Linken mit der Königswürde ausgezeichnet, mit der Segensgeste seiner Rechten entsendet es den Engel, der dem hl. Ulrich das Siegeskreuz als Heilszeichen überbringt. Durch das Zeichen seiner Herrscherwürde und den Segensgestus ist das Jesuskind ikonographisch offensichtlich mit der Plastik Georg Petels in der Barfüßerkirche verbunden. Andererseits bedeutet die christozentrische Ausrichtung der Kreuzesüberreichung eine bewußte thematische Anlehnung an das Gemälde aus St. Stephan. Die Berechtigung zu dieser Annahme leitet sich von der Tatsache her, daß keine der älteren Ungarnschlachtdarstellungen außer dem erwähnten Gemälde diese christozentrische Thematik besitzt.

Auch der zweite ikonographische Sonderaspekt des Augsburger Dombildes steht in Verbindung mit dem Gemälde aus St. Stephan. Er beruht auf der in unserem Themenkreis einmaligen Tatsache, daß die Muttergottes wie Otto I. die deutsche Kaiserkrone auf ihrem Haupt trägt. Die darin zum Ausdruck kommende Heiligung irdischen Herrschertumes verdeutlicht, daß die Verherrlichung des Heiligen Römischen Reiches das Hauptthema des Augsburger Dombildes ist. Die kompositionelle Stellung Ottos I. im Schatten der Überreichung des Siegeskreuzes, umschlossen von der mächtigen Gestalt des hl. Ulrich, dem Engel

und der himmlischen Erscheinung Christi und Mariens entrückt den deutschen Kaiser in einen Bereich, der von den Mächten des Himmels und der Heiligkeit geschützt ist. Diese Entrückung des Repräsentanten der irdischen Herrscher-gewalt in den Kreis der wunderwirkenden himmlischen Macht bedeutet die Überhöhung des römisch-deutschen Kaisertumes in den überzeitlichen Bereich himmlischen Herrschertums. Derselbe Vorgang vollzieht sich parallel im Raum der Kirche von Augsburg und der Kirche im allgemeinen. Dem hl. Ulrich wird als dem Repräsentanten der streitenden Kirche auf Erden die Heilsverheißung des Siegeskreuzes zuteil, seine Augsburger Kathedrale erscheint visionär verklärt als das Bild der triumphierenden Kirche im Himmel. Dieses triumphatorische Moment ist im irdisch-geschichtlichen Bereich der Lechfeldschlacht durch die prächtig bewegte Bannergruppe hinter dem hl. Ulrich dargestellt. Aus diesem Zusammenhang erklärt sich auch die Ansicht von Augsburg im verklärenden himmlischen Licht auf gleicher Höhe mit dem Dom. Mit dieser Darstellung von Augsburg als Stadt auf dem Berge und als Abbild des himmlischen Jerusalems wird die ikonographische Abhängigkeit des Augsburger Dombildes vom Gemälde aus St. Stephan endgültig evident.

Bezüglich der thematischen Erfindung zählt das Augsburger Dombild zu den bedeutendsten Schöpfungen des behandelten Themenkreises. Der Rückgriff auf eine der bedeutendsten älteren Ungarnschlachtdarstellungen und die völlig selbständige künstlerische Verarbeitung dieses Vorbildes ergeben eine Synthese aus traditionellen thematischen Elementen und solchen des Reichsstils, die zu einer glorifizierenden Überhöhung des Ungarnschlachthemas in den himmlischen Bereich führt. Damit ist die Gestaltung dieses Themas durch die Tafelmalerei an einem Punkt angelangt, der an der Grenze zur monumentalen Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts liegt. Dies gilt in besonderem Maße von der Ausweitung des eigentlichen Themas in den himmlischen Bereich, der die Verherrlichung der Kirche und des Reiches umfaßt. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß das Deckengemälde „Die Befreiung Wiens 1683“ im Mausoleum Kaiser Ferdinands II. zu Graz (Dekoration 1687–95 nach Entwurf von Joh. Bernhard Fischer v. Erlach) eine eng verwandte thematische Struktur besitzt²⁴.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, daß das Augsburger Dombild einen bedeutenden und zukunftsweisenden Abschluß der Ungarnschlachtdarstellungen des 17. Jahrhunderts bildet. Seine ideelle Verknüpfung mit dem Reichsstil wird wesentlich zu seiner weiten Verbreitung, insbesondere nach Österreich, beigetragen haben. Angesichts der Vielzahl der Repliken liegt der Schluß nahe, daß es ein Stich war, der für diese Verbreitung sorgte. Die oben angeführten Repliken unterscheiden sich vom Augsburger Gemälde durch den Wegfall der Gruppe mit der Muttergottes, dem Jesuskind und dem Augsburger

²⁴ Hans Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Wien-München 1956, S. 163 bis 164

Dom sowie durch das Fehlen der Gruppe mit dem riesenhaften Kämpfer. Ansonsten zeigen die Repliken in den drei Hauptgruppen der Komposition eine weitgehende Übereinstimmung mit dem Augsburger Gemälde, so daß sie fast als Kopien bezeichnet werden können.

An dieser Stelle sei noch vermerkt, daß sich im Kapitelhaus über dem Westflügel des Domkreuzganges ein Fresko mit der Ungarnschlacht und den Bistumspatronen befand, das laut Domkapitelsprotokoll im Jahre 1722 von einem Maler Mayr geschaffen wurde.²⁵

Im Zusammenhang mit den Augsburger Darstellungen der Lechfeldschlacht sind noch zwei Stiche zu behandeln:

1. Kalender von 1690 für das Stift St. Moritz in Augsburg, Titelkupferstich „Hl. Mauritius und die Märtyrer der thebaischen Legion mit Ungarnschlacht“ von Georg Andreas Wolfgang nach Zeichnung von Jonas Umbach, Augsburg, Bischöfliches Ordinariat²⁶;

2. Schauspiel „Miles in toga sive S. Udalricus Episcopus Augustanus urbis et orbis patrii olim servator. Das ist: Der heilige Udalricus Augspurgischer Bischoff diser Stadt und gantzen Vatter-Lands Erretter“, Titelkupferstich mit Ungarnschlacht von Jakob Andreas Friedrich d. Ä., Augsburg 1707. Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 4^o Aug. Udalricus 21: Gymnasium St. Salvator, Dissertationen, Schulkomödien, Sing- und Fastnachtspiele²⁷;

Vergrößerte Replik des Stiches:

2 a. Paul v. Stetten d. Ä., Geschichte der des Heil. Röm. Reiches Freyen Stadt Augspurg ---, Frankfurt/Main — Leipzig 1743, 1. Teil, S. 33.²⁸

Der Stich auf dem Kalender für St. Moritz zeigt einen dem Augsburger Dombild verwandten Aufbau. Der hl. Mauritius mit seinen Gefährten von der thebaischen Legion im Vordergrund bezieht sich auf das gleichnamige Stift als Auftraggeber. Im linken Zwischenraum erscheint die Lechfeldschlacht, rechts die Verweigerung des Götzenopfers durch den hl. Mauritius. Über der Mittelgruppe mit dem hl. Mauritius sieht man im geöffneten Himmel die thronende Muttergottes mit dem Jesuskind und vier Märtyrern. Dadurch kommt ein Bildaufbau zustande, der thematisch und kompositionell mit dem des Augsburger

²⁵ Domkapitels-Protokolle, BHStA München, Hochstift Augsburg, Neuburger Abgabe, Nr. 5625: „16. März 1722. Der Maler Mayr soll auf die leeren Plätze an der Tillen in Fresko die Lechfeldschlacht und die Bistumspatrone malen; Preis 36 fl.“ Mit freundlicher Genehmigung von Frau Dr. Hannelore Müller der Kartei der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg entnommen. Möglicherweise handelt es sich um den Augsburger Maler M. Mayer, der im Jahre 1707 die Gemälde mit der Geschichte von Sta. Maria Maggiore, Rom, in der Wallfahrtskirche Maria Schnee zu Wulfertshausen bei Friedberg schuf.

²⁶ Plattengröße 30 × 42,2 cm.

²⁷ Adolf Layer, Der hl. Ulrich auf schwäbischen Jesuitenbühnen: Zs. des Historischen Vereins für Schwaben 61, 1955, S. 196. — Plattengröße 6 × 10,2 cm.

²⁸ Plattengröße 8,5 × 14,7 cm.

Dombildes verwandt ist (Abb. 22). Die Darstellung der Lechfeldschlacht selbst zeigt nur wenige Gemeinsamkeiten mit den bisher behandelten Werken. Ihre Komposition ist in drei Reiterkolonnen aufgegliedert. Die Stellung der Ulrichs-Otto-Gruppe zwischen den beiden ersten Kolonnen ist noch am ehesten mit jener auf dem Gemälde aus St. Stephan vergleichbar. Als die entwicklungs-geschichtlich bedeutsamste ikonographische Neuerung ist zu vermerken, daß die Ulrichs-Otto-Gruppe in direkte achsiale Beziehung zur Ulrichskirche gebracht ist. Die damit zum Ausdruck kommende Verbindung zwischen dem hl. Ulrich und seiner Grabeskirche wird in den Deckengemälden des 18. Jahrhunderts eine wesentliche Rolle spielen. Außerdem fällt als Unterschied zu den älteren Darstellungen die horizontale Lage des Engels mit dem Siegeskreuz auf. Damit und mit der Erscheinung der Muttergottes könnte der Stich von Jonas Umbach das Dombild beeinflussen haben.

Der Kupferstich von Jakob Andreas Friedrich d. Ä. stellt eine Variante des Kager-Kilian'schen Stiches in Bernhard Hertfelders Basilica dar (Abb. 23). Die Anordnung der Ulrichs-Otto-Gruppe mit den anderen Reitern am linken Bildrand ist fast unverändert von dort übernommen. Zwischen der Ulrichs-Otto-Gruppe und dem Reiterheer in der Ebene ist eine Gruppe Ungarn eingeordnet: ein Reiter leistet noch Widerstand, während sich die Fußtruppen zur Flucht wenden. Rechts im Vordergrund neben der Ulrichs-Otto-Gruppe türmen sich gefallene Ungarn und Pferde auf. Die geschlossene Reitermasse in der Ebene erfüllt den Raum bis zum rechten Bildrand und unterscheidet sich nur in unwesentlichen Details vom Kager-Kilian'schen Stich. Etwas ausführlicher und genauer als bei diesem ist die Ansicht von Augsburg vor der Gebirgslandschaft im Hintergrund ausgeführt. Aus ihr ragt die Ulrichskirche hervor, womit wieder eine direkte kompositionelle und inhaltliche Beziehung zum hl. Ulrich hergestellt wird.

Dieser Zusammenhang zwischen dem hl. Ulrich und dem Augsburger Dom bzw. seiner Grabeskirche verleiht den Ungarnschlachtdarstellungen auf dem Dombild und auf den beiden Stichen einen spezifisch augsburgischen Charakter. Zugleich tritt das Thema der triumphierenden Kirche beherrschend in Erscheinung. Die Überschrift „In hoc signo vinces“ auf dem Stich von Jakob Andreas Friedrich d. Ä. dokumentiert dies eindeutig. Die Wiederaufnahme dieses Leitthemas im Deckengemälde von Unterpinswang (um 1727) eröffnet die glanzvolle Reihe der monumentalen Darstellungen in der Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts.

Die dritte Hauptgruppe in diesem Zeitraum ist aus den eingangs dargestellten Gründen auf kurbairischem Gebiet beheimatet:

1. Ölgemälde, Ende 17. Jh. Ainau bei Geisenfeld, Kapelle St. Ulrich²⁰;

²⁰ Öl/Lw., 135 × 84 cm.

2. Ölgemälde, Ende 17./Anfang 18. Jh. Schnabling bei Garching (Pfarrei Engelberg), Kapelle St. Ulrich³⁰;

3. Ölgemälde von Andreas Wolf 1702. Benediktbeuern, Kloster³¹;

4. Altargemälde, um 1712. Zell bei Eggenfelden, Pfarrkirche St. Ulrich³²;

5. Altargemälde, um 1718. Vilgertshofen, Wallfahrtskirche.³³

Die bayerische Gruppe weist auf ikonographischem Gebiet im Vergleich zu den Augsburger Darstellungen eigenständige Züge auf. Als auffälligste Abweichung ist bei den Gemälden in Zell und Vilgertshofen festzustellen, daß der Engel an Stelle des Siegeskreuzes bzw. zusammen mit diesem dem hl. Ulrich einen Palmzweig und einen Lorbeerkranz überbringt. Dieser Engelstyp hängt mit der Klasse III A der Ulrichskreuze zusammen, die Friesenegger in die Zeit des Jubiläums von 1712 datiert.³⁴ Damit dürfte zum einen die Richtigkeit seiner Datierung erwiesen, zum anderen der Beweis für die Übermittlung eines thematischen Hauptmotivs durch die Ulrichskreuze geliefert sein. Der entwicklungs-geschichtlich bedeutsamste Faktor ist die Tatsache, daß mit den Gemälden in Ainau und Benediktbeuern zwei neue Bildtypen auftreten:

1. Der hl. Ulrich in der Glorie mit der Ungarnschlacht als Nebenszene,

2. Der hl. Ulrich in Dreiviertelfigur mit der Ungarnschlacht als Nebenszene.

Das Gemälde in Ainau ist das stilistisch altertümlichste Werk dieser Gruppe, was aber wahrscheinlich auf den provinziellen Maler, der es schuf, zurückzuführen ist (Abb. 24). Trotzdem kommt ihm eine nicht unerhebliche entwicklungs-geschichtliche Bedeutung zu, da es bis jetzt das früheste Beispiel ist, das den hl. Ulrich in der Glorie mit der Ungarnschlacht als Nebenszene in der unteren Bildhälfte zeigt. Dies legt allerdings die Vermutung nahe, daß der Maler eine Stichvorlage benützt hat.

Den Hauptteil des Gemäldes nimmt der hl. Ulrich ein, der in diagonaler Sitzhaltung dargestellt ist. Aus der linken oberen Ecke schwebt in übereinstimmender diagonaler Haltung ein Engel mit einem Buch herbei. In den Wolken links neben dem hl. Ulrich sind zwei weitere Engel zu sehen. Der untere Bildteil zeigt die Darstellung der Lechfeldschlacht, im Gegensatz zur visionären Lichtfülle der himmlischen Region vor dunklem Hintergrund. Die Schilderung des Kampfesgeschehens ist auf eine kleine Reitergruppe reduziert. Am rechten Bildrand ist die Überreichung des Siegeskreuzes an den hl. Ulrich im Seld'schen Typus dargestellt. Bei den späteren Gemälden dieses Bildtyps fällt die Tatsache

³⁰ Öl/Holz, 72 × 53 cm o. R.

³¹ Karl Mindera, Benediktbeuern (= Schnells Große Kunstführer 23), München-Zürich 1965, S. 38. — Öl/Lw., 136 × 97,4 cm.

³² Öl/Lw., 220 × 130 cm.

³³ Michael Hartig, Wallfahrtskirche Vilgertshofen (= Schnells Kunstführer 484), München 1956, S. 10, Abb. S. 13.

³⁴ Josef Maria Friesenegger, Die Ulrichskreuze mit besonderer Berücksichtigung ihres religiösen Brauchtums, Augsburg 1937, S. 84–92, Taf. 11 und 12.

auf, daß sie ausnahmslos im schwäbischen und österreichischen Donaugebiet liegen.

Das Ungarnschlachtgemälde in Schnabling befindet sich innerhalb eines Zyklus' mit Szenen aus dem Leben des hl. Ulrich, der auch die Versöhnung zwischen Otto I. und seinem Sohn Liutolf enthält. Als besonders auffällig ist zunächst die Tatsache festzuhalten, daß hier erstmals unter den nachmittelalterlichen Darstellungen Otto I. nicht erscheint. Dies bedeutet einen Rückgriff auf die Seld'sche Darstellung, obwohl sonst keine Verwandtschaft mit dieser besteht. Auch hier nimmt die Schilderung des Kampfes einen ziemlich bescheidenen Platz ein. Im Vordergrund steht der hl. Ulrich zu Pferd, dem ein Engel das Siegeskreuz überbringt. Die Reitergruppe zu seiner Linken wird vom Reichsbanner überragt. Die Soldaten tragen die typischen Dragoneruniformen aus der Zeit des Prinzen Eugen und des Kurfürsten Max Emanuel. Auf der rechten Seite sieht man einen berittenen Ungarn und eine Gruppe von Fußsoldaten. Den Hintergrund schließt die Ansicht von Augsburg ab. — In seiner Einfachheit und seiner Konzentration auf die Szene der Kreuzesüberreichung repräsentiert das Schnablinger Bild den volkstümlichen Darstellungstyp, vergleichbar dem ehemaligen Altargemälde in der Pfarrei St. Ulrich.

Künstlerisch wesentlich anspruchsvoller ist das Gemälde von Andreas Wolf in Benediktbeuern (Abb. 25). Wir sehen den hl. Ulrich mit dem Bischofsornat bekleidet sein Haupt nach links wenden, um das Siegeskreuz in Empfang zu nehmen, das ihm ein Engel überbringt. Am unteren Bildrand rechts hält ein Engel das Buch mit dem Fischattribut, links hält ein anderer Engel eine Kartusche mit der Darstellung der Kirchweihe in Benediktbeuern durch den hl. Ulrich. Am rechten und linken Bildrand ist neben dem Augsburger Bistumspatron die Lechfeldschlacht dargestellt. Auf der linken Seite erblickt man eine Teilansicht von Augsburg mit dem hoch aufragenden Ulrichsmünster.

Die vielen kleinen Nebenszenen steigern die monumentale Größe des in Dreiviertelfigur dargestellten hl. Ulrich. Im Zusammenhang mit der Linkswendung seines Hauptes liegt das inhaltliche Schwergewicht auf der linken Bildseite. Zunächst prägen sich die geschichtlichen Beziehungen dem Auge des Betrachters ein: jene zu seiner Grabeskirche, zur Lechfeldschlacht und zur Kirchweihe in Benediktbeuern. Der Übergang aus diesem Bereich der irdischen Geschichte in den himmlischen der Vision wird durch die rechte Hand des hl. Ulrich und die auf gleicher Höhe befindliche Ulrichskirche gekennzeichnet. Über dieser Linie schwebt das Siegeskreuz als vom Himmel gesandtes Zeichen, in dem Heils- und Weltgeschichte zum Symbol einer heilspendenden und übergeschichtlichen Macht überhöht werden. Diese heilspendende Macht sammelt sich in der rechten Hand des hl. Ulrich, die durch ihre Öffnung das Heilszeichen in Empfang nimmt und zugleich mit dieser Segensgeste die himmlische Heilsverheißung der Stadt und seiner Kirche in ihr, den Kämpfenden auf dem Schlachtfeld und der Kirche von Benediktbeuern übermittelt. Die kompositionelle Einordnung des Sieges-

kreuzes in die Beziehung zwischen dem hl. Ulrich und seiner Kirche betont auch seine hervorragende Bedeutung für die Ulrichsverehrung an jener Stätte, welche die Wallfahrer zum Grabe des Augsburgers Bistumspatrons versammelt. In diesem Bereich, der vom hl. Ulrich, seiner Grabeskirche und dem Siegeskreuz umgrenzt wird, liegt auch die andachtsbildliche Aussage des Benediktbeuerner Gemäldes beschlossen. Seine segnende und beschirmende Hand sowie die Augsburgers Ulrichskirche bringen den Schutz zum Ausdruck, der vom Himmel mit dem Zeichen des Kreuzes verheißen wird. Über dieser Zone ragt der Heilige mit großartiger Monumentalität in den visionären Bereich hinein. Die ernste Ergriffenheit seines Gesichtsausdrucks beim Anblick des Siegeskreuzes vergegenwärtigt mit packender Unmittelbarkeit die visionäre Ruhe und Verklärtheit, die seine Seele erfaßt hat.

Das Benediktbeuerner Gemälde ist daher als Visionsbild zu bezeichnen. Die Ausgewogenheit seines Aufbaus und die Feierlichkeit seiner goldtonigen Farbigeit werden dem monumentalen und visionären Charakter des hl. Ulrich in vollkommener Weise gerecht. Mit diesem Ausdrucksgehalt steht es in der Nachfolge des Gemäldes aus St. Stephan, ikonographisch aber, durch die Beziehung zwischen dem hl. Ulrich und seiner Grabeskirche, setzt es die Entwicklung fort, die sich mit der Miniatur im Processionale von 1620, dem Augsburgers Dombild und dem Kalender für St. Moritz verbindet. Andreas Wolf hat mit diesem Gemälde eines der monumentalsten und, bezüglich des religiösen Ausdrucks, eines der am tiefsten durchgeistigten Ulrichsbilder geschaffen.

Das Altargemälde in Zell steht unter dem Einfluß des Augsburgers Dombildes (Abb. 26). Im Vordergrund türmen sich tote und verwundete Ungarn und Pferde auf. Die Hauptkomposition der kämpfenden Heere ist zweigeteilt. Auf der linken Seite sieht man das Reichsheer in diagonaler Anordnung. Vor der Ulrichs-Otto-Gruppe durchbohrt ein deutscher Reiterführer mit seiner Lanze einen Ungarn. Diese beiden Hauptgruppen sind fast übereinstimmend vom Dombild übernommen. In diesem Zusammenhang ist die Tatsache bemerkenswert, daß dieser Reiterführer auf dem Ulrichskreuz Nr. 211 der Klasse II A erscheint.³⁵ Der hl. Ulrich ist ohne das Siegeskreuz dargestellt, ebenso der Engel, der mit Palme und Lorbeerkranz heranschwebt. Daraus ergibt sich als ikonographische Besonderheit des Gemäldes eine Darstellung der Ungarnschlacht ohne die Szene der Kreuzesüberreichung. Hinter der Ulrichs-Otto-Gruppe erscheint das deutsche Heer, überragt von mehreren Fahnen einschließlich des Reichsbanners. Auch bei dieser Gruppe ist eine deutliche Anlehnung an das Augsburgers Dombild festzustellen. Unter den Ungarn auf der rechten Bildseite befindet sich neben dem durchbohrten Reiter ein Bogenschütze, der ebenfalls dem Dombild entlehnt ist.

Die aufgezeigten Einflüsse vom Augsburgers Dombild und von verschiedenen Ulrichskreuzen charakterisieren anschaulich die Art und Weise, wie die Verbrei-

³⁵ J. M. Friesenegger, a. a. O., S. 73, Taf. 8, Nr. 211 II A 48.

tung der Ungarnschlachtdarstellungen außerhalb der Diözese Augsburgs in dieser Zeit ihrer stärksten räumlichen Expansion erfolgte: durch Stiche und Ulrichskreuze, die von den Pilgern aus den Ulrichspfarrreien als Andenken an ihre Wallfahrt zum Grab des hl. Ulrich aus Augsburg mitgebracht wurden. Daher sind diese künstlerisch anspruchslosen Gemälde, wie in Ainau, Schnabling und Zell, von nicht zu unterschätzender Bedeutung für die Popularisierung des Ungarnschlachtthemas. Das Altargemälde in Zell bildet wie das Ainauer Gemälde ein wichtiges Bindeglied zu den Ungarnschlachtdarstellungen in Österreich.

Mit dem Altargemälde im nördlichen Querarm der Wallfahrtskirche Vilgertshofen betreten wir die Schwelle zu einer neuen Epoche der Ungarnschlachtdarstellung, die durch die Deckenmalerei geprägt wird. Erstmals steht die Gestaltung unseres Themas nicht selbständig für sich allein, sondern in einem zyklischen und raumübergreifenden Zusammenhang. In den Kartuschenbildern am Querarmgewölbe sind die Messe des hl. Ulrich und die Kommunion Ottos I., diese nach dem Stich von Matthias Kager und Wolfgang Kilian, geschildert. Zu diesem Ulrichszyklus tritt als lokalgeschichtliche Ergänzung von seiten des auftraggebenden Klosters Wessobrunn im Antependiumsgemälde eine Darstellung aus seiner Geschichte im Jahr der Lechfeldschlacht: das Martyrium des Abtes Thiento und seiner Mönche im Jahre 955. In diesem zyklischen und raumübergreifenden Zusammenhang, dessen Mitte das Altargemälde bildet, ist die ikonographische Struktur der meisten späteren Deckengemälde dieses Themas und der ihnen zugeordneten Darstellungen vorgebildet. Kein volles Jahrzehnt später übernimmt die Benediktinerabtei St. Mang in Füssen als Auftraggeberin für die Pfarrkirche St. Ulrich in Unterpinswang den Vilgertshofener Ulrichszyklus. Mit Sicherheit darf man annehmen, daß die Themenwahl in Vilgertshofen unter dem Einfluß der im Jahre 1712 erschienenen Basilica von Pater Romanus Kistler erfolgte (Abb. 27).

Dieser Einfluß von der Augsburger Benediktinerabtei und der aus ihr hervorgegangenen Darstellungen zeigt sich auch beim Altargemälde. Den Hauptteil des Bildes nimmt in Überlebensgröße die Ulrichs-Otto-Gruppe ein, die sich an das ehemalige Altargemälde in der Pfarrei St. Ulrich anlehnt. Dies gilt vor allem vom hl. Ulrich und vom Engel, der ihm das Siegeskreuz überreicht. Von den Ulrichskreuzen der Klasse III A sind Palmzweig und Lorbeerkranz übernommen, die der Engel in seinen Händen hält.³⁶ Neben dem hl. Ulrich reitet König Otto I. mit erhobenem Schwert, ein Motiv, das mit dem 1712 datierten Ulrichskreuz Nr. 115 der Klasse I B übereinstimmt.³⁷ Die Reitergruppe hinter dem hl. Ulrich ist wieder vom Gemälde in der Pfarrei St. Ulrich übernommen.

³⁶ J. M. Friesenegger, a. a. O., Taf. 11 (Nrn. 253 III A 4, 257 III A 8, 259 III A 10, 265 III A 16, 267 III A 18, 270 III A 21, 282 III A 33), Taf. 12 (Nrn. 285 III A 36, 288 III A 39, 290 III A 41).

³⁷ J. M. Friesenegger, a. a. O., S. 53, Taf. 4.

Während die Ulrichs-Otto-Gruppe in riesenhafter Größe dargestellt ist, erscheinen im Hintergrund zwischen den Pferdebeinen die Gefallenen, die kämpfenden Heere und die Ansicht von Augsburg winzig klein. Nur die Gefallenen im Vordergrund, die einen Sockel für die Ulrichs-Otto-Gruppe bilden, stehen in einem entsprechenden maßstäblichen Verhältnis zu ihr.

Das Verhältnis der Hauptgruppe zu diesen Durchblicken und zum visionären Hereinfluten des Himmelslichtes hat sich im Vergleich zu den früheren Werken völlig gewandelt. Der Maler des Vilgertshofener Altargemäldes hat das Gemälde in der Pfarrei St. Ulrich, das ihm als Vorbild diente, ins Riesenhafte übersetzt. Diese Steigerung ins Monumentale wird durch die perspektivische und visionäre Raumausweitung zur illusionistischen Raumentgrenzung überhöht. Damit bildet das Vilgertshofener Gemälde einen Grenzfall der Tafelmalerie, der schon in den Bereich der illusionistischen Deckenmalerei hinüberreicht. Dies ist in unserem Fall ohne Zweifel durch den thematischen Zusammenhang mit den Ulrichsszenen am Querarmgewölbe bedingt, beweist aber ebenso seine Grenzstellung am Übergang zur neuen Epoche der Ungarnschlachtdarstellungen in der Deckenmalerei, die nach 1720 einsetzt.

Damit sind wir am Ende der ersten Epoche der neuzeitlichen Entwicklung des Ungarnschlachthemas angelangt. Man kann feststellen, daß die Gestaltung dieses Themas in dieser Zeit von rund 120 Jahren im wesentlichen eine Augsburger Angelegenheit war. Von Augsburg aus setzte im zweiten Zeitabschnitt zwischen 1680 und 1720 die Verbreitung und Popularisierung des Ungarnschlachthemas ein, wie an den Repliken des Dombildes und an den Gemälden der bayerischen Gruppe veranschaulicht werden konnte.³⁸ Der Hauptbeitrag der behandelten Epoche für das Thema war der Einbau und die Erweiterung der spätmittelalterlichen Gestaltungen in die von der nachreformatorischen Religiosität und von der Reichsidee geprägte Bildwelt, die sich um die Gestalt des hl. Ulrich und um das Kreuzesthema gebildet hatte. In dieser Entwicklung nimmt das Reichsstift St. Ulrich und Afra als Auftraggeber eine Stellung ein, die stärker von der spätmittelalterlichen Tradition geprägt ist. Das ideelle Gegengewicht bilden die von der Reichsidee getragenen Darstellungen, die in stärkerem Maße die Entwicklung zu den monumentalen Deckengemälden des 18. Jahrhunderts vorantreiben. Die große Leistung des 17. und des beginnenden 18. Jahrhunderts in unserem Themenkreis war es, aus den Komponenten der traditionsverbundenen Ulrichsverehrung und der eminent politischen Zielsetzung des Reichsstils eine ungemein vielschichtige Bildwelt entfaltet zu haben. Die Vorlagen der Augsburger Graphik des 17. Jahrhunderts haben die Ungarnschlachtdarstellungen des gesamten 18. Jahrhunderts wesentlich beeinflusst.

³⁸ Das einzige schweizerische Beispiel einer Ungarnschlachtdarstellung befindet sich auf dem Gemälde des Ulrichsaltars in der Klosterkirche St. Urban (Kanton Luzern) von Maler Widerkehr aus Mellingen (1716): *Kunstdenkmäler der Schweiz, Kanton Luzern V, Amt Willisau* von Adolf Reinle, Basel 1959, S. 362, Abb. 301.

Doch in der religiösen und ikonographischen Struktur ist das 18. Jahrhundert einen andersartigen Weg gegangen, womit sich eine weitere Abhandlung beschäftigen wird.