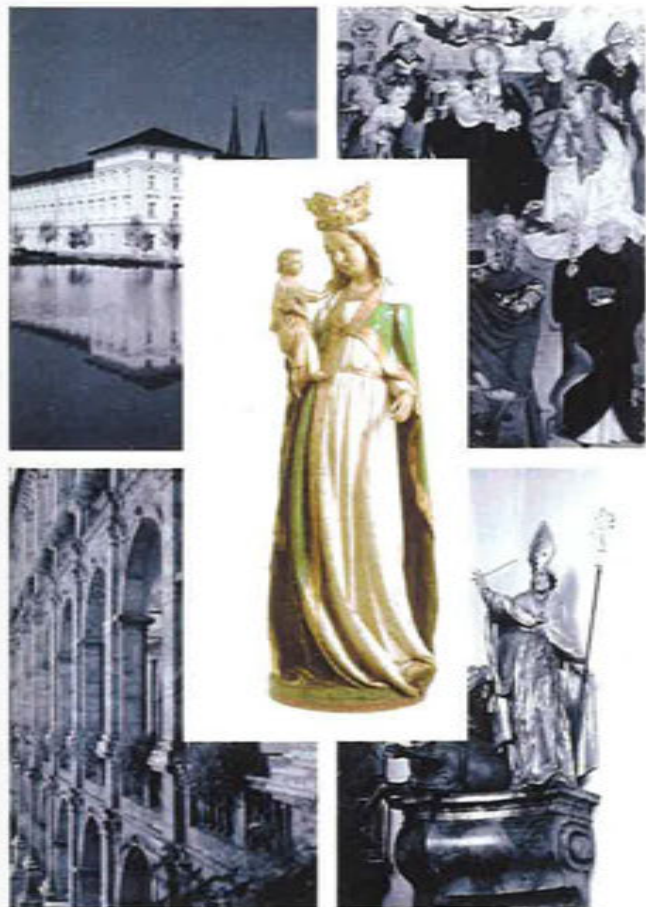


FORSCHUNGSBERICHTE



 KUNSTGESCHICHTE STEIERMARK

1/1999

IMPRESSUM

Eigentümer, Herausgeber, Redaktion, Lektorat:
Kunstgeschichte Steiermark
Harrachgasse 34, 8010 Graz
Tel.: 0043/(0)316/380 3680

Gestaltung: Herwig Hubmann, Graz

Übersetzung: Petra und Petrisa Schantl, Graz

Herstellung: Universitätsbibliothek, Graz;
Kopierbetrieb Josef Gartler, Graz

Titelbilder: Herwig Hubmann, Margit Stadlober,
Landesmuseum Joanneum, Graz

© Kunstgeschichte Steiermark, 1999

Vorwort

Die Kunstgeschichte Steiermark besteht seit 1998 dank einer freien Zusammenarbeit engagierter Kunsthistorikerinnen (Helga Hensle-Wlasak, Wiltraud Resch, Margit Stadlober) als interdisziplinäre und auch außeruniversitäre Schnittstelle im Projektraum des Akademischen Senates der Karl-Franzens-Universität in Graz. Ihre Ziele sind eine intensivierete Forschung und berufsvorbereitende Kontaktarbeit in den Bereichen Handschriftenerschließung, Topographie, Theorie der Denkmalpflege in Bezug zur Praxis, medientechnischer Objektdokumentation, Publikation und Öffentlichkeitsarbeit. Die Förderung des Frauenanteiles in der Wissenschaft bleibt hierbei ein besonderes Anliegen.

Die von der Kunstgeschichte Steiermark herausgegebenen Forschungsberichte sind eine rasche und unkomplizierte Form der Veröffentlichung aktueller Ergebnisse und erscheinen je nach Bedarf in unregelmäßigen Abständen.

Das erste Heft ist meinen Eltern in dankbarer Erinnerung gewidmet.

Margit Stadlober

Die gotische Madonna als liebende Mutter -
Entwicklungsgeschichte eines
Bildthemas mit besonderer Berücksichtigung
der Admonter Madonna

Margit Stadlober

Einleitung

Dieses ansprechende Bildthema erfährt seine westeuropäische Ausformung im frühen 12. Jahrhundert in Frankreich und von dort aus die maßgebliche Verbreitung um die Mitte des 13. Jahrhunderts. Es wirkt in all seinen Varianten so typisch westlich gotisch, daß der tatsächliche Ursprung aus den byzantinischen Marienikonen der Ostkirche überrascht.¹ Maria wandelt sich in der westeuropäischen Kunst am Übergang von der Romanik zur Gotik von der erhabenen Himmelsherrscherin zur zärtlichen jungen Mutter, die ihr Kleinkind in den Armen trägt. Hierin folgt sie dem byzantinischen Madonnentypus der Eleousa. Diese drückt die enge Mutter-Kindbeziehung durch ein zärtliches Anschmiegen aus, wobei der kleine Jesusknabe mit seinem Gesicht die Wange der Mutter berührt und seinen rechten Arm um ihren Hals legt. Die wohl bekannteste und auch für das Mittelalter ausschlaggebende byzantinische Eleousa ist die Muttergottesikone von Wladimir², oft als Wladimirskaja bezeichnet. Wissenschaftliche Untersuchungen haben ergeben, daß die Ikone um 1125-1130 in Konstantinopel entstanden sein muß³. Die Legende besagt, daß sie ein Lukasbild sei, das 450 von Kaiser Theodosius von Jerusalem nach Konstantinopel gebracht wurde. Dort erhielt Fürst Jörg Dolgorickij die kostbare Marienikone als Geschenk. Im Jahre 1155 wird sie erstmals in den Lawrentjeffschen und Ipatjeffschen Chroniken in Rußland erwähnt. Diese berichten von dem Transport im Jahre 1136 von Kiew nach Wladimir, der Residenz der russischen Großherzöge, wo sie in der Himmelfahrts-Kathedrale mit reichem Schmuck aufgestellt wurde. 1395 gelangte die in Rußland höchst verehrte Ikone nach Moskau. Ihr Bildtypus verbreitete sich rasch in diesem Bereich und auch bei serbischen Wandermalern am Balkan, kaum jedoch in Griechenland.

Ihr ikonographisches Vorbild ist die byzantinische Episkepis, die Gottesmutter der Fürsorge.

1918 wurde die gründliche Reinigung und Restaurierung der Ikone in Angriff genommen. Zwischen den zahlreichen Übermalungen späterer Epochen zeigen nur noch die Gesichter Mariens und des Jesusknaben den ursprünglichen Zustand. Maria erscheint als Halbfigur in Dreiviertelvorderansicht vor einem ursprünglich goldenen Hintergrund. Sie trug einen kirschroten Mantel mit dunkelgelber, goldschraffierter Borte und ein blaues Tuch. Das edle Gesicht mit der langen, schlanken Nase blickt mit den mandelförmigen Augen versunken ernst. Sie trägt den kleinen Jesusknaben auf ihrem rechten Arm. Mit der linken Hand berührt sie zart seinen Oberkörper. Das Kind schmiegt liebevoll sein Köpfchen an die rechte Wange der Mutter. Sein linker Arm umschlingt ihren Hals. Die rechte Hand streckt sich nach ihr aus. Auch sein Gesicht wirkt würdevoll erhellt von dem Anflug eines Lächelns. Das Jesuskind trägt einen goldig ockerfarbenen Chiton mit dichten goldenen Schraffierungen. Unter dem Saum zeigen sich die Sohle seines linken Füßchens und der ausgestreckte rechte Fuß.

Dieser Marientypus der Ostkirche wurde über Kontakte mit dem Mittelmeerraum, Byzanz und dem Vorderen Orient zu Beginn des 12. Jahrhunderts, wohl gleichzeitig mit dem Berühmtwerden der Wladimirskaja im Osten, in den Westen gebracht.⁴ Hierbei scheinen die Orden der Benediktiner und der Zisterzienser als entscheidende Marienverehrer eine große Rolle gespielt zu haben, denn zum ersten Mal scheint die Eleousa in deren Buchmalereien vor 1134 auf. Ein Nachweis des Einflusses byzantinischer Miniaturen auf die französische Kunst des 12. Jahrhunderts ist der Forschung bereits gelungen.⁵ Es handelt sich in diesem Fall um den Hieronymus Kommentar zu Isaias aus Cîteaux⁶ (Abb. 1). Die Muttergottes, im Text als Theotokos bezeichnet, ist als stehende Ganzfigur über dem liegenden Isaias gebildet. Die textliche Grundlage ist Isaias 11, 1-3: „Et egreditur uirga de radice Iesse, et flos de radice eius ascendet. Et requiescet super eum spiritus Domini: spiritus sapientiae et intellectus, spiritus consilii et fortitudinis, spiritus scientiae et pietatis; et replebit eum spiritus timoris Domini.“⁷ Ferner ist zum Verständnis dieser Ikonographie einzubringen, daß sich seit dem 3. Jahrhundert eine Gleichsetzung Mariens (Is 7, 14 virgo) mit der Rute Jesse (Is 11, 1 virga) und des Jesuskindes mit dem Zweig vollzogen hat. Die

Theotokos der Buchillustration trägt das Kind rechts, was den unmittelbaren Bezug zu der nur ein wenig älteren Muttergottes von Wladimir herstellt. Ebenso wie dort schmiegt sich das Kind an und umgreift mit seinem linken Arm den Hals Mariens. Mit der rechten Hand vollzieht der Christusknabe jedoch in Umwandlung des Vorbildes und in Anlehnung an weitere Ikonotypen einen Segensgestus. Maria hält in ihrer rechten Hand nun eine Lilie. Über dem Nimbus Mariens schwebt die Heiliggeisttaube des Jessezitates. Somit wird das Wirken des Heiligen Geistes auch in Maria betont als Aufruf zu einer ganz besonderen Marienverehrung. Diese spezifische Ikonographie erscheint schon zuvor im Widmungsblatt der Bibel von St. Bénigne⁸, heute ebenfalls in Dijon, jedoch in einer anderen Form und Komposition. Eine Akanthusrandleiste trägt das dreigeteilte Motiv. Die Madonna selbst erscheint als Nikoia und wirkt als in den dekorativen Kontext eingebundene Halbfigur weit weniger augenfällig als die intensiv durchgestaltete ganzfigurige Madonna des Isaiascommentares. Der Umarmungsgestus der Eleousa wird nur bei letzterem vielleicht erstmals entscheidend in den westlichen zärtlichen Madonnenotypus umgewandelt. Meist hält sich nun das Kind am Gewand der Mutter fest. Der Ausdruck der engen Beziehung vollzieht sich im Blickkontakt der beiden Protagonisten. Auch das Attribut des Kindes – in den Ostbildern ist es konstant nur die Schriftrolle – wird erweitert. Neben die Schriftrolle treten das Buch und der Apfel.

Ab dem Zeitpunkt dieser Übernahme in Frankreich verbreitet sich die Eleousa auch in England, Deutschland und Österreich. In den Salzburger Miniaturen, die im 12. Jahrhundert unter starkem byzantinischen Einfluß standen, läßt sie sich zweimal auffinden, nämlich im Prager und im Münchner Psalter⁹ – zwei Beispiele der thronenden Variante – und in Deutschland relativ früh noch in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts auch in der Kölner Plastik.¹⁰

Für das frühe 13. Jahrhundert hat sich im Raum Niederösterreich ein aussagekräftiges Bildbeispiel im Kommentar des Hieronymus zu den Propheten Johel, Amos, Zacharias, Jonas, Malachias, Habakuk und Daniel der Melker Stiftsbibliothek¹¹ erhalten. Fol. 1 v. zeigt über den jeweils in einer Rundbogenarkade stehenden Patres Hermannus Presbyter und Burchardus Scriba in einem Rundbogen als Halbfigur Maria mit dem Christuskind. Sie trägt es rechts, umfaßt mit der rechten Hand seine Schulter und verschränkt in die linke Hand die Finger

seines linken Händchens. Dicht lehnen sich die Köpfe aneinander. Die Wange des Kindes berührt den Kopfschleier Mariens. Mit der rechten Hand segnet das in den Himmel aufblickende Christuskind seine Mutter.

Von diesen gefühlsbetonten Marienbildern der französischen Buchmalerei aus dem frühen 12. Jahrhundert scheint eine direkte Entwicklungslinie zu den gotischen mütterlich zärtlichen Madonnenskulpturen in Frankreich zu führen. Ihre berührende Aussage verbindet sich mit dem lyrischen Stil Zentralfrankreichs.

Das gotische Madonnenbild im Kontext mit Religion und Literatur

Man definiert die westlich gotische Madonna hinsichtlich Form und Ikonographie mit der steinernen Madonna des südlichen Querschiffportales der Kathedrale von Amiens – der *Vierge dorée*¹² (Abb. 2). Diese Skulptur, entstanden zwischen 1259 und 1269, ist anmutig und elegant. Maria steht im leichten Kontrapost mit linkem Stand- und rechtem Spielbein. Auf ihrer sanft ausschwingenden linken Hüfte¹³ wird auf ihrem linken Unterarm und ihrer linken Hand das Jesuskind nahezu mühelos getragen. Sie neigt ihm lieblich lächelnd ihr sanftes Gesicht zu. Ihr rechter Arm ist angewinkelt erhoben. Die rechte Hand weist auf das Kind. Sie ist mit einem anliegenden Kleid und einem Mantel bekleidet, der von ihren Schultern fließt und ab der Hüfte um ihren Leib gezogen ist. Sie trägt einen Schleier und eine große Krone. Das Jesuskind ist noch unnatürlich klein proportioniert. Es blickt der Mutter aufmerksam entgegen und hält in seinen Händen einen Reichsapfel. Seine pendelnden Beine vollziehen eine offene Schrittstellung zur Mutter hin. Es trägt ein langes Hemd, das nur seine Hände und Füße frei läßt. Die primäre Aussage, die über dieser Skulptur wie ein freundlicher Sonnenstrahl steht, ist die sprechende Liebe zwischen der Mutter und dem Kind. Der Künstler gestaltete somit im Anschluß an die byzantinische Eleousa und ihre westliche Version nun, rund 125 Jahre später, ein gotisches Madonnenbild im Sinne der liebenden Mystik und des ritterlichen Frauendienstes mit berührend lebhafter Aussagekraft. „Dem inneren Gleichgewicht entspricht das äußere.“¹⁴ Dieser Schritt ist bei der um zehn Jahre älteren Madonnenskulptur des Westportales der Kathedrale von Reims

noch nicht dermaßen gefühlsbetont vollzogen. Sie wirkt stiller und zurückhaltender, obwohl sie schon im gotischen Schönheitsideal mit langem, gewellten, offenen Haar erscheint und ansprechend lächelt. Dennoch ist die Kontaktaufnahme zum Kind noch nicht so vollzogen wie in Amiens. Das Kind ist noch zu altertümlich steif gebildet und sitzt eher teilnahmslos auf Mariens linkem Arm. Man vermißt noch die schwingende Lyrik ihrer jüngeren Schwester. Auch die Madonna am Nordquerschiff von Notre Dame in Paris wirkt im Vergleich zur *Vierge dorée* noch zurückhaltend streng. „Die absolute Beschränkung auf das Wesentliche, sowohl im Aufbau als im Ausdruck gibt der Erscheinung monumentalen Charakter. Der Kopf bestätigt den Eindruck edler Strenge.“¹⁵

In Deutschland vertritt die Madonna des Diözesanmuseums in Mainz (Abb. 3) aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts¹⁶ ebenfalls diese Stilstufe. Ihr ursprünglicher Aufstellungsort ist unbekannt. Der Dom ist jedoch als solcher auszuschließen. Zuletzt stand sie in der Doppelkurie in der Mainzer Fuststraße, nachdem sie in einem Hof in der Himneltsgasse an der Außenseite der Augustinerkirche entdeckt worden war. Die Madonna ist als elegant schlanke Erscheinung mit modisch gegürtetem Kleid dargestellt. Darüber trägt sie offen einen stoffreichen Mantel, der sich an ihren Oberschenkeln in einer weiten gefälten Bahn um ihren Körper schlingt. Ihr Haar ist anmutig offen und fällt in engen Wellen auf ihre Schultern. Das im Vergleich zu Amiens nun noch lebhaftere Kind sitzt mit auspendelnden Beinchen auf ihrem linken Arm und spielt mit seiner linken Hand mit der an der Brust getragenen Brosche der Mutter, ein Motiv das im österreichischen Kunstraum von der Dienstbotenmadonna¹⁷ des Wiener Stephansdomes in dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts aufgegriffen wird. Mutter und Kind lächeln einander zu. Die rechte Hand Mariens scheint mit zugespitzten Fingern ein Attribut gehalten zu haben, vielleicht eine Lilie. Die überraschend auch in voller weltlicher Schönheit gestaltete Mainzer Madonna übertrifft noch ihre französischen Schwestern. Zu ihrer Herleitung sind Vergleiche mit der Synagoge des Straßburger Münsters 1225–1235 und der Synagoge des Fürstenportales des Bamberger Domes um 1225 durchaus angebracht. Sie bringt die westlich französische Entwicklungslinie im deutschen Raum zu einem ersten Höhepunkt und initiiert einige Nachfolgewerke. Sie ist ein „Werk deutscher Skulptur des 13. Jahrhunderts, in dem sich

der romanische Stil mit dem ersten Anflug der Gotik zu einem reizvollen Wechselspiel zwischen architektonischer Strenge und leise sich regendem Leben verbindet.“¹⁸

Im stilistischen Umfeld der Mainzer Muttergottes befindet sich auch jene des Bamberger Domes.¹⁹ Diese Madonna nimmt eine leichte Kontraposition mit linkem Stand- und rechtem Spielbein ein und trägt den kleinen Jesusknaben auf ihrem linken Unterarm. Die rechte Hand ergreift die Spitze des linken Fußes des Kindes. Das unter einem weit offenen Mantel getragene Kleid fällt in engen Parallelfalten zu Boden. Auffallend wirkt die Kurve des unteren Mantelsaumes, aus der die gesamte Madonnenfigur emporwächst. Das Gesicht der Madonna ist rund und freundlich. Das Jesuskind hält in seinen Händen ein aufgeschlagenes Buch. Auch sie tritt dem Betrachter als freundliche junge Mutter im neuen Stil entgegen, wenngleich sie auch ein wenig gediegener wirkt als die elegante Mainzerin.

Da diese Bildwerke einen von führenden Theologen des 12. und 13. Jahrhunderts entwickelten neuen Zugang zu der Gottesmutter reflektieren, wird es notwendig, dort nach unmittelbaren Impulsen zu suchen. Wichtige Informationen erhalten wir aus religiösen Texten. Initiierend war die Lehre des Heiligen Bernhard von Clairvaux. Er tat den gefühlsbetonten Aufruf zur Imitatio Christi, die er auf die Passion konzentrierte. Für die Marienverehrung legte er den Grundstein mit den zwischen 1135–1153 entstandenen 86 Hoheliedpredigten. Schrittweise wird in ihnen die Sponsus Sponsa Beziehung aufgebaut und von Salomo und Sulamith auf Christus und Maria hin ausgelegt. Franz von Assisi sollte durch seine Stigmatisation einen absoluten Höhepunkt in dem Wunsch nach Imitatio Christi finden. Er gab einen neuen Impuls zur Versenkung in die Kindheit Jesu, indem er Weihnachten 1223 im Hain von Greccio eine Krippe mit einer kleinen Jesusfigur darinnen und daneben Ochs und Esel aufstellen ließ. Die erste gotische Figurengruppe zur Kindheit Jesu war somit geschaffen. Und sie fand regen Anklang vor allem in den franziskanischen Frauenklöstern.²⁰ Natürlich gesellte sich zur liebenden Verehrung des kleinen Jesusknaben auch der Blick auf seine Mutter Maria. „Durch die franziskanische und dominikanische Mystik kehrte in die heilige Familie Freude und Wohlbehagen ein. Die Pflege des Jesuskindes, schreibt jener franziskanische Anonymus, der um 1300 Betrachtungen

über das Leben Jesu (Meditationes de vita Christi) verfaßte, habe bei Maria Empfindungen des Glücks ausgelöst.“²¹

Eine weitere authentische Literaturquelle berichtet von der Wirkung dieser Madonnenskulpturen auf die Zeitgenossen. Es handelt sich hierbei um das Alte Passional – ein Verslegendar des späten 13. Jahrhunderts. In der Geschichte vom „judelin“ spielt eine Madonnenplastik eine entscheidende Rolle. Ihr wird hohe Ehrbezeugung erwiesen:

„daz bilde ist gehouwen
nach unser lieben vrowen
gotes muter Marien.
die edeln und di vrien
sul wir stete an schrien
und uns neigen zaller vrist
swa ir bilde vor uns ist.“²²

(Das Bild ist gestaltet
nach unserer lieben Frau
und Gottesmutter Maria.
Die Edlen und Freien
sollen es anrufen
und sich verneigen,
wo auch immer ihr Bild vor uns steht.)

Man zeigte großes Interesse am menschlichen Aussehen Mariens, der unvergleichlich Reinen und Schönen, das auch in der Marienlyrik nachvollziehbar ist. Sie bewirkt im 13. Jahrhundert eine immer intensivere Detailschilderung der Erscheinung Mariens. Ein wertvolles Beispiel dieser Tendenz ist die Schrift „De laudibus Sanctae Mariae“ von St. Laurent. Sie schildert die körperliche Schönheit Mariens auf 40 Seiten, während die Schilderung der Schönheit ihrer Seele auf nur 6 Seiten abgehandelt wird. Ein besonders aussagekräftiges Beispiel ist hierfür das im ehemals südsteirischen Raum im späten 13. oder frühen 14. Jahrhundert in etwa zeitgleich mit der Admonter Madonna entstandene Marienlob Philipps des Kartäusers aus Seitz.²³ Die lateinische Vorlage ist das allgemein geschätzte Marie Virgini (et Salvatori) metrica. Manche Passagen erinnern in einzelnen Details fast wörtlich an das von Bernhard von Clairvaux auf Maria bezogene Hohelied. Die entscheidenden 59 Verse über das Aussehen Mariens beschreiben eine lieblich reine und makellose Schönheit, die die göttliche Gnade widerspiegelt. Sittlichkeit und Ebenmaß sind die grundlegenden Wesensmerkmale dieses harmonisch von edelstem Geist und züchtig verhülltem Körper bestimmten Ideals. Die Beschreibung der körperlichen Schönheit konzentriert sich auf das Gesicht und die Hände, wobei eine präzise Detailbeobachtung überrascht.

fi was fchoene ft aller wibe.
fi was wiz, fchoen unde blanc,
fi was rüht kurz, ze mazen lanc.
ir houbt was wiz und wol gevar,
ân aller flachte wandel gar.
Gel und goltvar was ir hâr,
daz fagt uns diu fchrift vür wâr.²⁴

(Sie war die schönste aller Frauen.
Sie war weiß, schön und rein,
sie war nicht zu klein, von mittlerer Größe.
Ihr Antlitz war hell und wohl gestaltet
Und ebermäßig.
Hell und goldfarben war ihr Haar.
Das sagt uns wahrlich die Schrift.)

Ungefähr gleichzeitig verbreiteten sich Berichte von überaus freundlichen Madonnenerscheinungen, die die ideelle Basis für dieses neue Madonnenbild darstellten. So zeigte sich dem Minoritenbruder Salimbene von Parma (1221–1288) die Muttergottes mit ihrem Kind. Es lächelte ermutigend und Maria reichte es ihm, damit er es liebkoson konnte. Christina von Markyate (1096/98–nach 1115), Odilia von Lüttich (1165–1220), Ida von Nijvel (1197–1231) und Maria von Oignies (1177/78–1213) erschien das Jesuskind. Sie durften es wie seine Mutter liebkoson. Maria war zu den Menschen in mystischer Versenkung nähergetreten, um mit einer neuen allgemeinen Verständlichkeit zu vermitteln. Ihre Mutterrolle half dabei.

Den Archetypus der liebevollen Muttergottes mit Kind entwickelten im Anschluß an die byzantinische Eleousa die Zisterzienser im 12. Jahrhundert in Frankreich, wie eingangs nachgewiesen und heute noch belegbar am Beispiel des Hieronymus Kommentares zu Isaias aus Cîteaux. Somit ist der Ursprung des Bildes einer zärtlichen Muttergottes mit dem Jesuskind der Westkirche geklärt. Er liegt in den Texten und Illustrationen der westeuropäischen Klöster, die offensichtlich mit dem östlichen Mittelmeerraum einen Kulturtransfer vollzogen.

Aber auch Deutschland scheint einen nicht unwesentlichen und sehr frühen Anteil an dieser Entwicklung zu tragen. Eine bisher noch nicht beachtete Vorstufe dieses lyrischen Madonnenbildes ist die Madonna des Hermann Joseph, ein glühender Marienverehrer von 1150 bis 1241 (1225), der seine Kindheit in Köln verbrachte und in Steinfeld in der Eifel wirkte. Seine Lebensschilderung kreist um eine innige Marienverehrung schon in jüngsten Jahren, wobei Maria ganz mütterlich für ihn sorgte. Sie gipfelt in der Marienerscheinung im Chor des Kölner Domes, wo der junge Hermann mit ihrem Kind und dem Johannesknaben spielen durfte. Daher ist das mit ihm in Verbindung stehende Madonnenbild eine liebevolle Muttergottes mit dem

Jesusknaben nach dem Vorbild der byzantinischen Eleousa. Dieses beachtenswerte Kunstdenkmal hat sich über dem Hermann Joseph Altar in St. Maria im Kapitol in Köln erhalten (Abb. 4).²⁵ Seine Datierung ist um 1180 getroffen. Viele Typenmerkmale der gotischen Madonnen sind bereits an diesem romanischen Werk vorhanden. Das zärtliche Anschmiegen des Kindes mit Kopf und Händen, der innige Bezug und bereits rein formal die leichte Schritstellung des über der Hüfte getragenen Kindes sind hier bereits vorgeprägt.

Der Sondertypus der Madonna mit dem Jesuskind und dem Vogel

Ab der Mitte des 13. Jahrhunderts erscheint mit zunehmender Häufigkeit um 1300 im Falle der zärtlichen Muttergottes mit Jesuskind ein Sonderthema durch ein neues Attribut, nämlich den Vogel.

Dieser Vogel kann sich in der Hand Mariens oder in den Händen des Jesuskindes befinden. In seltenen Fällen erscheint er im Ambiente. Er ist in den älteren Beispielen eine oft nicht leicht ornithologisch bestimmbare Taube. Um 1300 ersetzen Stieglitz, Buchfink oder Zeisig die Taube und im 15. Jahrhundert sogar der Papagei. Als weitere Attribute können Buch, Schriftrolle, Apfel und Lilienzepter hinzutreten.

Die Verbindung der jungen Mutter Maria mit dem Jesuskind und einem Vogel (Taube) kennt keine Textstelle der Bibel. Dies ist umso bemerkenswerter, als die Taube in der Bibel im Neuen Testament nur bei der Taufe als Symbol des Heiligen Geistes genannt wird (Matth. 3, 16; Markus 1, 10; Lukas 3, 22; Johannes 1, 32) In anderen Zusammenhängen sind es freie Zusammenstellungen. Dies ist seit dem Konzil von Nicäa im Jahre 325 möglich, das die Taube zum gültigen Symbol des Heiligen Geistes erklärte.²⁶ In der Antike war die Taube den Göttinnen der Liebe zugeordnet worden, da sie laut alter Auffassung keine Galle besitzt und somit Sinnbild der Sanftmut, der Unschuld und der Frömmigkeit ist.²⁷ Sie gilt im Alten Testament als Friedensbringer (1. Mose 8, 8–12) - Noah ließ dreimal eine Taube ausfliegen um das Ende der Sintflut zu erkennen - und auch als Symbol des friedlichen Sieges der Gläubigen mit David (Psalm 68,14). Das Hohelied nennt die Taube mehrmals im Zusammenhang mit Sulamith als Symbol der liebenden Sanftmut (Hohelied 1, 15; 2, 14; 4,

1; 6, 4). Im Verlaufe des 12. Jahrhunderts wurde dieser neue Bildinhalt auch in die Plastik aufgenommen. Ein Beispiel ist das Relief mit der Darstellung der Wurzel Jesse mit Maria, Gottvater, dem Jesuskind sowie der Heiliggeisttaube des Kreuzganges von Santa Domingo de Silos 1158.²⁸ Otfried Kastner, der sich erstmals intensiv mit der Thematik der Madonna mit dem Vogelattribut befaßte²⁹, gelang ebenfalls ein wesentlicher Fund. Er entdeckte in der Kathedralplastik zwar nicht die erste Madonnenskulptur mit Taube Frankreichs, jedoch ein ebenso ungewöhnliches Auftreten der Taube bei einer Geburtsszene Christi am Marienportal von Notre Dame in Paris um 1250/60, das er in Ermangelung authentischer Textquellen nicht deuten konnte. Nach obigen Ausführungen ist es jedoch geklärt, daß die Taube aus dem Isaiaszitat stammt, in das Maria inhaltlich und bildlich eingefügt wurde. Somit ist auch die Taube als Attribut der Madonna mit dem Jesusknaben, als sichtbar gemachtes Wirken des Heiligen Geistes in der Jungfrau und dem Gottessohn zu interpretieren.

Bei den Madonnenstatuen wird die Taube vielleicht auch aus technischen Gründen in die Hand Mariens oder des Jesuskindes gesetzt. Leider konnte hier der Archetypus nicht mehr aufgespürt werden, wobei auch der große Fehlbestand an Attributen eine Rolle spielt. Bei diesem Schritt muß auch unmittelbar ein Bedeutungszuwachs entstanden sein. Die Taube erscheint nun nicht nur als Symbol des Heiligen Geistes, dessen Symboltaube tatsächlich auf heiligen Personen sitzend dargestellt wird (siehe z. B. die Inspiration durch den Heiligen Geist im Falle des Papstes Gregor d. Großen im Autorenbild der Dialogi)³⁰, sondern als Symbol der Sanftmut und Demut Mariens. Die Tugend der Demut trägt das Taubensymbol, wie es uns das Skizzenbuch des Villard de Honnecourt 1225–1235 überliefert.³¹

Manchmal ist die Taube allerdings nicht mehr als solche erkennbar, wird spielerisch festgehalten und ihre Farbe ist nicht mehr weiß³², wie jene der Heiliggeisttaube. Tatsächlich liegt noch eine Erweiterung der ursprünglichen Bedeutung vor. Der Vogel gilt auch als Symbol des Frommen und des Wirken Gottes in der Natur, aber auch als Sinnbild der menschlichen Seele, die schutzsuchend und befreiend in den Himmel aufsteigen kann. Ein beredtes und auch bildliches Beispiel liefert das Avarium (Taubenbuch) des Hugo von Folieto (Fouillooy) aus dem 12. Jahrhundert³³. Aus dem für den Illiteratus Ranerius speziell

gemalten Taubenbild³⁴ mit erklärendem Text, das von Bildern eines Falken und 26 weiterer Vögel, unter ihnen Taube, Falke, Turteltaube, Sperling, begleitet wird, geht die vielfach positive Bedeutung der Taube im Anschluß an Psalm 68, 14 deutlich hervor. Sie gilt als Symbol der Erhebung der menschlichen Seele und des Geistes zu Gott durch den Glauben im Anschluß an Psalm 123, 7. Sogar ihre Farben werden in diesem Sinne interpretiert. Das Silber ihres Gefieders, das gemeinsam mit dem Gold schon im zugrundeliegenden Psalm des Alten Testaments erwähnt wird, ist die ermunternde Predigt. Das Gold verheißt den Lohn. Das safrangelbe Auge zeigt die Reife der Sinne. Die roten Füße entsprechen dem Blut der Märtyrer.³⁵

Ein aussagekräftiges Bildbeispiel für den die Seele symbolisierenden Vogel ist im Beatus-Kommentar des Facundus der Madrider Nationalbibliothek (Vitr. 14-2) aus dem Jahre 1047, also bereits im 11. Jahrhundert, mit der Theophanie³⁶ überliefert. Johannes, der Verfasser der Offenbarung des Johannes, ruht auf der Insel Patmos rechts unten am Boden. Seine mit ihm durch ein dünnes Band verbundene Seele ist während seiner Vision als weiße Taube zum Thron Gottes aufgestiegen.

Die nächste Entwicklungsstufe stellt der Wechsel von der Taube zum Stieglitz dar, wobei wiederum neue Inhalte der Passionssymbolik hinzutreten. Der Stieglitz besitzt viele positive Eigenschaften, wie Zierlichkeit, unermüdlichen Gesang, gutartige Zutraulichkeit und das genügsame Leben zwischen Dornen, wobei auch lange Zeit fälschlicherweise angenommen wurde, daß der Vogel sich von Dornen ernährt. Auf Grund dieser Vorzüge gilt er als christliches Symbol, das den frommen Betenden, aber auch Christus selbst durch die Passionsfarbe Rot vertreten kann.

In Italien haben sich etliche gemalte Madonnen mit Kind und Stieglitz oder Zeisig überliefert. Die thronende Madonna mit Kind eines unbekanntes Künstlers von San Martino in Pisa aus dem 13. Jahrhundert ist hierfür aufschlußreich. Ihr Jesuskind hält in seiner linken Hand einen Stieglitz. Pietro Lorenzetti zeigt in seiner Maesta von Sant'Agostino in Siena in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts einen aufflatternden Zeisig, vor dem das Jesuskind erschrickt. Auch Simone Martinis Jesusknabe der Madonna von 1325 im Wallraf-Richartz Museum in Köln hält einen schön gezeichneten Stieglitz in seiner linken Hand. Bernardo Daddis Madonna um 1340 trägt einen

flatternden kleinen Vogel auf dem Zeigefinger ihrer rechten Hand³⁷. Raffael setzt diese Tradition bis ins 16. Jahrhundert hinein mit seinem Gemälde Maria mit dem Kind und dem Johannesknaben, genannt Madonna mit Zeisig, Florenz Uffizien³⁸ fort. Die charakteristische Zeichnung des Gefieders ist deutlich zu erkennen.

Die Internationalität dieses Motivs beweisen Beispiele aus der Buchmalerei, nämlich die thronende Madonna des Psalters des Robert de Lisle in London um 1310³⁹ und die thronende Madonna der Lambeth Apokalypse im späten 13. Jahrhundert.⁴⁰ Inwieweit die apokryphe Legende Thomas des Israeliten der Erschaffung von lebendigen Vögelchen aus Lehm durch das Jesuskind, entstanden im 6. Jh., eine Rolle für das Vogelmotiv spielt, ist folgendermaßen zu beantworten: Sie hat nach obigen Ausführungen für den französischen Grundtypus mit der Taube des Heiligen Geistes keinerlei Bezug. Für den in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts aufkommenden Typus mit dem Stieglitz, ist sie wenigstens möglich, wenn man allerdings darüber hinwegsieht, daß der Vogel nicht nur dem Jesuskind zugeordnet wird, sondern auch auf der Hand Mariens erscheinen kann, die bei dem Vogelwunder nicht erwähnt wird. Man betrachte die kleine Marmormadonna in Fiesole aus dem frühen 14. Jahrhundert. Sie trägt das halbnackte Jesuskind, das mit ihrer Mantelschließe spielt auf ihrem linken Arm. In der linken Hand hält die Madonna einen kleinen Vogel. Wollen wir tatsächlich eine Textstelle aus den Kindheit - Jesu Erzählungen bemühen, ist wohl die ebenfalls legendäre Stelle der Huldigung der Vögel in einem Wald auf der Flucht nach Ägypten aus dem oben zitierten Marienlob Philipps des Kartäusers angebrachter.

Alle die vogel zuo der ftrazen
Kamen unde nider fazen
Und nigen da dem kindelin
Und Marin, der muoter fin;
mit ge fange und grozem fchalle
emphiengen iren fepher alle.⁴¹

(Alle Vögel, die unterwegs waren,
kamen herbei und ließen sich nieder
und verneigten sich vor dem Kinde
und vor Maria seiner Mutter
und mit Gesang und großem Schalle
empfiengen alle ihren Schöpfer.)

Ferner ist zu ergänzen, daß im Falle des Singvogelattributes wohl das seit der Antike bekannte Spiel mit dem Vogel hereinwirkt. Hierbei wird ein Zeisig oder Stieglitz von einem Kind zum steten Zurückfliegen auf eine kleine Sitzstange durch einen an dem Vogel angebrachten Faden, Glockenzeichen und Futterbelohnung dressiert.

Dies gelingt bei dieser Vogelart relativ leicht und scheint das erste Spielzeug zu sein, das dem Kind vielleicht anlässlich eines Geburtstages oder als erster Schritt in die Selbständigkeit überreicht wurde. So war der kleine Vogel auch der erste Spielgefährte des Kindes und auch seiner Gesinnung ausgeliefert. Wahrscheinlich wurde aus diesem Grund auch das Spiel zunächst von den Eltern überwacht und hatte einen großen Erziehungswert. Das Kind wurde zu Pflege, Rücksicht und Achtsamkeit aufgerufen. Es ist nun gut vorstellbar, daß dieser kleine Spielgefährte des Jesuskindes eine besondere Aufmerksamkeit erhielt. Daß die Heilige Familie nun ganz in den Gepflogenheiten einer mittelalterlichen Familie dargestellt wird, ist ein ganz besonderer Schritt ihrer Vermenschlichung. Ein Bildbeispiel hierzu hat sich aus der Schule des Cimabue erhalten. Es entstammt der Zeit um 1300 und ist römisch oder mittelitalienisch.⁴²

Vielleicht weniger bekannt ist, daß dieser Madonnentyp, dessen Jesuskind einen kleinen Vogel in der Hand hält, im 14. Jahrhundert auch literarisch belegt ist. Der florentiner Dominikaner Giovanni Dominici (1355/56–1419) bemühte sich besonders auch um den Bilderschmuck christlicher Häuser, dem er besonderen Erziehungswert für Frauen und Kinder beimaß. Er sollte gefällig und ansprechend sein und diesen Ansprüchen wurde „das Bild der allerseligsten Jungfrau mit dem Kind, das einen Vogel oder Apfel in seinen Händen hält,“⁴³ besonders gerecht.

Diese authentische Nennung beweist, daß in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts der Vogel nicht mehr ornithologisch bestimmt ist und daher auch bereits eine inhaltliche Abschwächung des Symbolwertes eingetreten ist.

Im 15. Jahrhundert zeigt eine deutsche Glückwunschkarte in der Technik des Holzschnittes das nackte Jesuskind im liebevollen Spiel mit einem goldfarbenen Sittich. Es wird von einer Taube mit Kreuznimbus und von einem langschnäbeligen grauen Vogel begleitet.

Markante Beispiele der Madonna mit dem Kind und dem Vogel

Die französische Skulptur überliefert Madonnen mit Vogelattributen häufig erst um 1300. Ihr Auftreten konzentriert sich auf die Ile de France und auf Burgund. Einzelne Stücke stammen auch aus anderen

Kunstlandschaften. Eine zentralfranzösische Madonna um 1310/30 aus Chateau at Betz (Oise)⁴⁴ (Abb. 5) ist ein sowohl inhaltlich als auch formal aufschlußreiches Beispiel. Zu ihren Füßen erscheint in verkleinerter Inhaltsperspektive Moses mit dem brennenden Dornbusch. Diese Zusammenstellung ist schon seit dem 5. Jahrhundert mit Gregor von Nyssa bekannt. Somit ist eine typologische Deutung angebracht. Der unversehrte brennende Dornbusch erklärt die unverletzt, also jungfräulich gebärende Maria. Das Attribut der Taube ist in der linken Hand des Jesusknaben vorzufinden und weist als dritte Stufe dieser Typologie auf seine Taufe hin, bei der das Erscheinen der Taube textlich belegt ist.

Aus dem ehemaligen Zisterzienserkloster Fontenay stammt eine Marienstatue um 1300, deren Jesusknabe ebenfalls einen kleinen Vogel an seine Brust drückt.⁴⁵ Eine besinnliche Fröhlichkeit verbindet Mutter und Kind. Es darf an dieser Stelle nochmals daran erinnert werden, daß in der Buchmalerei des Zisterzienserklosters Cîteaux erstmals die bildliche Formulierung und Ausprägung dieses Madonnentyps zu Beginn des 12. Jahrhunderts nachgewiesen werden konnte. Es darf angenommen werden, daß die Madonna von Fontenay auch im Bereich der Plastik einige ältere Schwestern in den Zisterzienserkloöstern besaß.

Als ein weiteres Beispiel sei die Madonna von St. Germain des Prés in Paris vom Beginn des 14. Jahrhunderts genannt. Dieser Madonnentyp ist weit über die Ile de France hinaus verbreitet.

Ein weiteres prägnantes Werk gehört in die Normandie.⁴⁶ Das ancienne collégiale von Notre Dame in Écouis (Eure) mit einem Weihedatum vom 9. September 1313 beherbergt eine beachtliche Skulpturenfolge vom Beginn des 14. Jahrhunderts⁴⁷. Darunter befindet sich eine qualitätsvolle Madonna mit Kind und Taube aus Marmor. Heinrich sieht in ihr die individuelle Richtung im Gegensatz zur typisierenden wirksam werden und macht auf die Verbürgerlichungstendenz zu Beginn des 14. Jahrhunderts aufmerksam.⁴⁸

Es ließen sich hier nun noch viele Beispiele aus dem französischen Burgund anschließen, die beweisen, daß der dichteste Verbreitungsgrad dieses Bildthemas in dieser Region während dieses Zeitraumes stattgefunden hat.

Interessant ist nun allerdings die Frage, wann dieses Bildthema zum ersten Mal in den deutschen Raum und weiter nach Osten gewandert ist. Als ein wohl sehr frühes Belegbeispiel ist eine Glasscheibe dieses Themas aus dem Freiburger Münster⁴⁹ zu nennen (Abb. 6). Sie ist nicht genau datiert und dürfte aufgrund stilistischer Vergleiche aus der Zeit um 1300 stammen. Heute befindet sie sich im Augustinermuseum von Freiburg im Breisgau, jenes Gebiet, das 1368 von den Habsburgern in Besitz genommen wurde. Sie wird mit 1290 noch in das 13. Jahrhundert datiert und bildete höchstwahrscheinlich das Mittelfenster der Chorverglasung der Augustinerkirche in Freiburg. Ihr stilistisches Vorbild ist das um 1260 entstandene Madonnenfenster im Nordquerhaus des Straßburger Münsters. Die noch eher schlicht gestaltete Scheibe zeigt wiederum eine elegant gotische Maria, die ihr Kind auf dem linken Arm trägt. Sie zeigt ihm einen kleinen roten Apfel. Das Kind hält in beiden Händen einen kleinen, grauen Vogel. Mutter und Kind sind nimbiert. Eine etwas jüngere Scheibe gleicher Herkunft und Aufbewahrung wiederholt sehr ähnlich die ältere Komposition.⁵⁰ Sie kann aufgrund stilistischer Vergleiche mit den jüngeren Verglasungen des Straßburger Münsters von 1300 in diesen Zeitraum datiert werden. Noch weiter östlich ist dieses Bildthema mit einer weiteren Glasmalerei⁵¹ nach 1300 in den Wiener Neustädter Raum gewandert und noch vor 1300 in die Steiermark mit der Admonter Madonna. Beide Madonnendarstellungen sind rechtstragend und zeigen das gleiche Attribut eines kleinen, grauen Vogels.

Die Einordnung der Admonter Madonna in den Typus der mütterlichen Maria mit Kind nach ihren spezifischen Merkmalen

Die Fachliteratur hat sich bereits sehr intensiv mit dieser im steirischen Kunstraum singulären, anmutigen Madonnenskulptur (Abb. 7) beschäftigt, wobei primär versucht wurde, auf dem Wege der Stilanalyse ihre Provenienz zu klären.⁵² Der Bestimmungsort Admont sollte aufgrund seiner peripheren Lage nicht mit der stilistischen Qualität dieser Plastik in Verbindung gebracht werden. Man entdeckte ihre formalen Wurzeln zweifelsohne in der französischen Kathedralplastik der Mitte des 13. Jahrhunderts und gelangte über den Umweg Italien (Schule des Nicolo und Giovanni Pisano) zu einer

zumindest seeschwäbischen oder oberrheinischen Herkunft.⁵³ Auch die Existenz eines geheimnisvollen Prototyps im Elsaß wurde angenommen.⁵⁴ Zudem ist man bemüht, ihre Datierung gegen 1325/30 hin anzuheben.⁵⁵ Hierzu im interessanten Gegensatz wird die seitenverkehrte und etwas jüngere Doublette der Admonterin im Frankfurter Liebieghaus (Abb. 8), deren Jesuskind in weiterer Variation die Taube in beiden Händen trägt, konstant als österreichisches Werk bezeichnet.⁵⁶

In korrekter kunstgeschichtlicher Klassifizierung gehört die Admonter Madonna dem byzantinischen Typus der Dexiokratusa an. Das heißt, Maria trägt ihr Kind auf dem rechten Arm. Dies widerspricht den natürlichen Gepflogenheiten des Kleinkindtragens. Mütter halten ihre Kinder üblicherweise links, dem beruhigenden Herzschlag näher. In dieser Position bleibt der rechte Arm frei für etwaige Verrichtungen. Hierin folgt sie jedoch genau der eingangs besprochenen Muttergottesikone von Wladimir, die ebenfalls ihr Kind auf dem rechten Arm trägt. Wesentlich häufiger sind die linkstragenden Madonnen. Eine Ausnahme bildet hierbei die Steiermark. Die Dexiokratusa erscheint besonders oft im Kontext mit der Benediktinerabtei St. Lambrecht. Einige der bekanntesten Werke seien exemplarisch genannt. Ein frühes Beispiel aus dem 13. Jahrhundert ist eine thronende steirische Madonna mit Kind aus der Umgebung von St. Lambrecht.⁵⁷ Sie steht eventuell in Zusammenhang mit der hochverehrten Mariazeller Gnadenmadonna, eine ebenfalls thronende und das Kind rechts haltende Madonna.⁵⁸ Dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts entstammt die rechtstragende Madonna auf einer kleinen, rundbogig geschlossenen Glasscheibe in den Sammlungen des Benediktinerstiftes St. Lambrecht.⁵⁹ Auch die bekannte gemalte Madonna im Strahlenkranz aus dem Stift St. Lambrecht, die rund um ein Jahrhundert jünger ist als die Admonter Madonna, ist rechtstragend.⁶⁰ Hierin folgt die Admonter Madonna einer lokalen Besonderheit, was allerdings keinesfalls ihre Entstehung in der Steiermark belegen kann, sondern bestenfalls die Berücksichtigung einer regionalen Bildtradition durch Auftraggeber und ausführenden Künstler.

Die Beschreibung der Admonter Madonna soll mit einem klassischen Zitat des Kenners der Steirischen Plastik Karl Garzarolli Thurnlackh beginnen: „In aufsteigender, harmonischer Kurve, einem gotischen

Bauglied ähnlich, verschlankt sich die spätere Admonter Maria von breiter Basis; ein leichter Bewegungszug, kontrapostisch aus dem Ansatz eines Schrittmotivs entwickelt und in die schwerfallenden Gewänder übertragen, führt zu gehobener Feierlichkeit und Würde, die mit der Versonnenheit ihres Gesichtsausdrucks Schritt hält. Die außerordentliche Eigenart ihrer Kopfstilisierung mit hoher, blasenförmig vortretender Stirn, mandelförmig geschlitzten Augen und hochgezogenen Brauen, sowie geschürzter Oberlippe, greift auf das Kind über, das sie am rechten Arm trägt, ...“⁶¹ Zu ergänzen ist noch, daß ihre farbige Fassung mit dem grünen Mantel und dem weißen Kleid nicht dem ursprünglichen Zustand entspricht. Original ist nur die heute stark nachgedunkelte ultramarinblaue Mantelinnenseite mit schablonierten Kreuzrosen. Das Kleid könnte aufgrund geringer Farbspuren eine rote Farbe besessen haben. Der vergoldete Chiton des Jesusknaben zeigt an der Außenseite schablonierte Ornamente. Auch ein Hinweis auf das Material soll abschließend noch erfolgen. Es besteht primär aus alpinen Hölzern.⁶²

Die höchst interessanten inhaltlichen Aspekte werden im Anschluß an diese erste formale Charakterisierung erörtert.

Das Vogelattribut

An dieser Stelle wird, obige Ausführungen ergänzend, der Hinweis auf das Vogelattribut notwendig. Hält nun das Admonter Jesuskind eine Taube, oder ist es ein Stieglitz? An dieser Stelle muß an die Genese des Vogelmotives erinnert werden, da ab 1300 auch Singvogelarten neben die Taube treten.

Ein Werk aus dieser Übergangsphase ist auch kunstgeographisch für Österreich interessant. Es handelt sich um ein geschnitztes Jesusfigürchen (Abb. 9), das von Wien der Nonne Margarethe Ebner nach Maria Medingen bei Dillingen in Schwaben geschickt worden war.⁶³ Die Dominikanerin schreibt 1344 aus ihrem Kloster an Heinrich von Nördlingen: „An sant Stephanstag gab mi min herre ain minnichlich gaube minen begierden, daz mir wart gesendet von Wiene ain minniklichez bilde, daz was ain Jhesus in ainer Wiegen und dem dienten vier Guldin Engel.“⁶⁴ Das kleine, ganz einfach geschnitzte Jesuskind drückt mit seiner linken Hand einen kleinen, grauen Vogel

an seine Brust. Auch er mag, da er schon durch seine Graufärbung nicht mehr ganz der weißen Heiliggeisttaube entspricht, in abgewandelter Form der Ikonographie als Symbol der Erhebung der Seele zu Gott zu verstehen sein. Zudem berichten legendenhafte Ausschmückungen der Geburt Christi, daß er einen alten Körper erhalten habe, nämlich jenen Adams, und eine neue Seele,⁶⁵ für die der Vogel stehen könnte. Es bleibt fraglich, ob der Absendeort Wien auch gleichzeitig als Entstehungsort angenommen werden darf. Die Art der Ausführung spricht allerdings dafür. Die Datierung schwankt von 1300 bis 1320. Somit kann die Aussage getroffen werden, daß für den Wiener Raum die Kenntnis des Vogelmotives in dieser Zeitspanne nachweisbar ist. Ein weiteres Kunstwerk bestätigt diese Aussage. Es handelt sich dabei um das Marien tympanon des kleinen Nordportales der Wiener Minoritenkirche⁶⁶. Es wurde erst 1908 entdeckt und rund 50 Jahre später dank einer grundlegenden Reinigung und Restaurierung der Forschung zugänglich gemacht. Gerhard Schmidt hat sich erfolgreich um seine kunstgeschichtliche Bestimmung bemüht.⁶⁷ Die Datierung wird von Schmidt um 1325 bis 1328 getroffen⁶⁸ und als ursprünglicher Anbringungsort die Ludwigskapelle genannt.⁶⁹ Stilistisch wird das Werk der Regensburger Domplastik aus dem dritten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts zugeordnet.⁷⁰ Somit ist es auch jünger als die Admonter Madonna. Dennoch ist es als Vergleich brauchbar, da es nun erstmals für den Wiener Raum das Vogelmotiv vor Ort belegt. Die thronende Madonna hält nämlich in ihrer rechten Hand ganz fest einen kleinen Vogel, der eine sehr archaische Form besitzt. Als weiteres Belegstück zeigt das Siegel des Klosterneuburger Propstes Stephan von Sierndorf (1317–1335) ebenfalls das Vogelmotiv⁷¹, was Schmidt zur Vermutung Anlaß gibt, daß auch die nur mehr rudimentär erhaltene Klosterneuburger Madonna⁷² (Abb. 10) ebenfalls dieses Motiv trug. Die Heilige Anna des Nordchores von St. Stephan ist noch in dieser Reihe zu nennen. Sie hält den Vogel in ihrer rechten Hand. Die Datierung der gesamten zehnteiligen Figurenfolge fällt in die ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts. Somit erscheint die Madonna mit Kind und Vogelattribut auffällig oft im nächsten Umfeld des Wiener Hofes ab 1300 und singular um 1300 in Admont in der Steiermark, eine Beobachtung, die eine deutliche Verbindungslinie erkennen läßt.

Sehr häufig finden wir in der Malerei auch seit dem Ende des 13. Jahrhunderts die Madonna mit dem Stieglitz. Den Stieglitz bezeichnet die Legende als Passionsvogel, da er dem Gekreuzigten einen Dorn aus seiner Braue gezogen haben soll und dabei vom Blute Christi benetzt worden sei. Daher rühren die roten Flecken seines Gefieders.⁷³ Somit ist der Stieglitz in den Händen des Christuskindes das Symbol seiner ihm bevorstehenden Passion. Wenden wir die oben getroffenen Beobachtungen auf die Admonter Madonna an: Schon in der isolierten Betrachtung dieses Attributes des Admonter Christuskindes ist an der dicken und gekrümmten Schnabelform zu erkennen, daß es sich keineswegs um eine Taube, sondern um einen Finkenvogel handelt. Trotz gewisser Freiheiten in der mittelalterlichen Vogeldarstellung ist der Schnabel der Taube eigentlich immer richtig schmal und spitz wiedergegeben.⁷⁴ Ein nächstes ziemlich genau eingehaltenes Merkmal sind die Schwanzfedern der Vögel, die bei Tauben auffällig gerundet und geschlossen, bei Finkenvögeln jedoch schmal und lang sind, wie es ebenfalls bei dem Vogelattribut der Admonter Madonna der Fall ist. Dieser Vogelart gehören u. a. Gimpel, Stieglitz und Zeisig an. Im Mittelalter waren der Buchfink, der Distelfink, der auch Stieglitz (ein aus dem Slawischen stammendes Lehnwort) genannt wurde, und der Zeisig geläufig. Im Spätmittelalter gesellte sich der Hänfling hinzu.⁷⁵ Die Farbskala des Gefieders reicht von unauffällig braun bis bunt. Etliche Arten besitzen rotes Kopfgefieder. Die etwas irritierende graue Farbe des Admonter Vogels mit den ungeschickt gesetzten roten Tupfen auf dem Schnabel scheint von einem nicht sehr vogelkundigen Faßmaler herzurühren. Es handelt sich hier somit um eine seltsame Vogelkreuzung, halb Finkenvogel in der Körperform, halb Taube in grauer Gefiederfarbe. Dieser Vogeltypus ist wiederum in Österreich, nun allerdings später, nachweisbar. Er findet sich bei der Madonna mit Kind aus Pfons um 1380/90⁷⁶ im Innsbrucker Ferdinandeum (Abb. 11), die mit der Wiener Habsburgerkunst in stilistischem Zusammenhang steht.⁷⁷ Die gemeinsamen Wurzeln liegen im Relief der Wiener Minoritenkirche vom Beginn des 14. Jahrhunderts,⁷⁸ deren Vogel eine derart eigenwillige Form besitzt, daß er nicht sofort als solcher von Kunsthistorikern erkannt worden war. Erneut erhebt sich gleichzeitig die berechtigte Frage, ob nicht auch die Admonter Madonna aufgrund dieses dort geläufigen Motives mit den Habsburgern in Zusammenhang

steht. Schultes vermutet: „Es ist nicht ausgeschlossen, daß die Figur vom Wiener Hof gestiftet wurde, ...“⁷⁹

Der Griff zum Schleier

Mit der linken Hand ergreift das Jesuskind die Kaskadenfalten des Kopfschleiers der Mutter. Auch dieses Motiv erscheint an französischen Madonnen. In diesem Fall darf wiederum ein tiefer symbolischer Bezugsmoment angenommen werden, der von der Bedeutung des Schleiers für die Frau (Brautschleier als Symbol von Jungfräulichkeit und Tugendhaftigkeit) getragen wird. So kennt die Marienliteratur eine Stelle, in der Maria mit ihrem Schleier die Leidenstränen Christi trockenet.

fī ku ft fīn arme und fīn wangen,
zeher fach fī an den hangen,
mit ir rī fen fī die abe streich⁸⁰

(Sie küßte seine Arme und seine Wangen.
Sie sah an Ihnen Tränen
und wischte sie mit ihrem Schleier weg.)

Doch reicht das Motiv des Griffes zum Kopfschleier Mariens noch weiter zurück. Wiederum kann ein Ikonentypus der Ostkirche als Vorbild herangezogen werden. Es handelt sich um die Titelikone des Kykkosklosters auf Zypern, die Gottesmutter von Kykkos um 1080. Sie trägt ein äußerst bewegtes Jesuskind. Es greift mit seiner rechten Hand fest zum Kopfschleier der Mutter, die ihm in die andere Hand die Schriftrolle gibt. Hierbei biegt sich das Kind zappelnd von der Mutter weg, was Hans Belting in Kenntnis adäquater geistlicher Texte als Aufbruch in die Passion deutet.⁸¹ Dieser Angstgriff des Jesusknaben wird in der Lyrik des 13. Jahrhunderts in Italien zu einem zärtlichen Minnemotiv umgewandelt. Als Bildbeispiel dieses Themenwandels ist Duccios Madonna di Crevola 1280 in der Domopera zu Siena zu nennen.

Der offene Mantel

Noch eine ikonographische Besonderheit zeigt die Admonter Madonna. Sie trägt ihren Mantel geöffnet. Dieses Motiv ist außer bei den

Schutzmantelmadonnen⁸², zu denen ein inhaltlicher Bezug bestehen mag, sehr selten, weil die körperscheue Gotik die deutliche Darstellung menschlicher Formen und natürlich besonders im Falle der heiligen Jungfrau Maria meidet. Der jedoch bei geöffneten Mantel betont sichtbar werdende Gürtel Mariens darf als Symbol der Unschuld und Reinheit mit eventuellem Hinweis auf die Gürtelspende Mariens gewertet werden. Es scheint somit nicht nur ein Zugeständnis an die zeitgenössische Mode zu sein, die Madonna in einem fließenden, gegürteten Kleid darzustellen, über dem ein Mantel offen getragen wird. Diese Tracht zeigen z. B. etliche deutsche Skulpturen gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts. Man vergleiche die oben angeführte Madonnenstatue des Bamberger Domes. Der offene Mantel erscheint ferner, wie auch das Vogelmotiv, an Skulpturen Zentralfrankreichs und Burgunds ab 1250. Als ein Beispiel sei die Madonna von Meaux (Seine et Marne) aus dem 14. Jahrhundert genannt, die sich heute im City Art Museum of St. Louis⁸³ (Abb. 12) befindet. Sie bereitet die bereits hinsichtlich des Vogelmotivs mit Admont in Zusammenhang gesehene Madonna von Écouis⁸⁴ vor und ist der französische Paralleltyp der Admonter Madonna, da viele Details bis hin zu dem in den Mantel geschlagenen, gesenkten Arm übereinstimmen. Unterschiede stellen nur die Seitenverkehrtheit und das Apfelattribut dar. Beiden Madonnen gemeinsam ist eine stille Würde im Ausdruck.

Die eigenständige Besonderheit des Admonter Mantelmotives ist, daß jener nicht beidseitig über den Armen zurückgenommen wird, sondern die rechte Körperhälfte Mariens, die Figur quasi halbierend, bedeckt. So bleibt der Gürtelsenker unter der rechten Mantelhälfte verborgen und auch der züchtigen Körperverhüllung wird besser Rechnung getragen. Auch diese Variation des halb geöffneten Mantels ist in Frankreich anzutreffen, nämlich an der Vierge de Vix (Cote-d'Or) der Église Saint-Marcel du Mont-Lassais.⁸⁵

Schweigert verweist hinsichtlich des offenen Mantels auf eine Maria mit Kind von St. Ulrich im Schwarzwald aus Sandstein.⁸⁶ Sie ist linkstragend und ihr Mantel ist beidseitig offen.

Die bisher gerne mit der Admonter Madonna verglichene Freiburger Maria mit Kind⁸⁷ der Innenseite des inneren Westportales des Freiburger Münsters um 1290 kommt als Vorlagewerk bedingt in Frage. Sie ist eine Variante mit bereits halb nacktem Jesuskind und wird für die Österreichische Madonnenplastik erst später entscheidend. Die

zweite, von der Forschung weniger beachtete Trumeaumadonna⁸⁸ der Vorhalle des Freiburger Münsters, die gemeinsam mit den großen Figuren der Vorhalle den Straßburger Jungfrauenstil transportiert, entspricht im Gesichtsschnitt und in der Körperhaltung, aber auch in den langen, schlanken und steil gehaltenen Fingern der Admonterin.

Zykan⁸⁹ ergänzt noch eine Madonna der Kapelle zu Ollesheim, Pfarrgemeinde Nörvenich, Landkreis Düren.⁹⁰

Ebenso zielführend ist ein Vergleich mit der bereits oben angeführten Madonna des Bamberger Domes aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, die das Motiv des offenen Mantels und den Kontrapost vorbildet. Auch das Jesuskind ist noch unnatürlich klein und unbewegt und somit sehr gut mit Admont vergleichbar. Diese Beobachtungen leiten zum Datierungsproblem der Admonter Madonna über.

Die Datierungsproblematik der Admonter Madonna

Die Forschung hat bereits stilanalytische Untersuchungen der Admonter Madonna mehrfach vorgenommen und es erwies sich als sehr schwierig auf diesem Wege zu eindeutigen Aussagen über die Datierung und die Provenienz der zweifelsohne höchst bemerkenswerten Skulptur zu gelangen. Allerdings konnten gewisse Zeitgrenzen rund 1290 bis 1330 und Raumgrenzen Seeschwaben, Breisgau abgesteckt werden. An dieser Stelle sollen hierzu noch einige Ergänzungen eingebracht werden.

Die Forschung hat sich darauf geeinigt, daß die Admonter Madonna in dem vielseitig gebildeten und kunstliebenden Abt Engelbert von Admont (reg. 1297–1327) einen sehr bedeutenden Auftraggeber besäße. Seine Schulung in Prag und in Padua brachte ihm den nötigen Weitblick. Das wissenschaftliche Werk ist umfassend. Er gliederte es selbst in natur- und moralphilosophische Schriften. Maria würdigte er mit dem Werk „De gratiis et virtutibus beatae Mariae virginis“. Hierbei gestaltete er verbal ein sehr eigenwilliges, detailliertes Marienbild. Aus all dem ergibt sich die Annahme, daß er diese Madonnenskulptur nach moderner gotisch französischer Art in Auftrag gegeben hat. Da das Datierungsfeld der Admonter Madonna sehr gut mit der Regierungszeit Abt Engelberts zusammenpaßt, ist eine derartige Zuordnung sehr wahrscheinlich, jedoch nicht gesichert. So soll auch der Hinweis von

Lothar Schultes angeführt sein : „Man wird deshalb vielleicht sogar über eine entsprechend frühere Datierung der Admonter Maria – noch ins 13. Jahrhundert nachdenken dürfen. Als Auftraggeber käme dann allerdings auch der Vorgänger Abt Engelberts, der 1297 verstorbene Heinrich II. in Frage, unter dem der Chor der Stiftskirche neu errichtet und 1286 geweiht wurde.“⁹¹ Dieser als Steirischer Landeshauptmann dem Habsburgerherzog Albrecht I. treu ergebene Gefolgsmann kommt sehr wohl auch durch seine einflußreiche politische Position im engen Kontakt zum Hause Habsburg als Mitinitiator der Admonter Madonna, die sehr deutlich mit der Hofkunst in Zusammenhang tritt, in Frage.

Zunächst ist festzustellen, daß konkrete Anhaltspunkte zur Datierung der Admonter Madonna fehlen. Eine Datierung kann somit nur hypothetisch erfolgen mit konsequenter Argumentation, die im folgenden für die Zeit um 1300 vollzogen wird. Orientierungspunkte werden aus überregionalen und regionalen Vergleichsmöglichkeiten gewonnen. Hierbei werden außerhalb der bereits bekannten Vergleichsbeispiele⁹² zur Admonter Madonna⁹³ einige noch von der Forschung nicht berücksichtigten Werke aufgezeigt, die zu den bereits in obigen Kapiteln herangezogenen Beispielen zur Lokalisierung und zur Datierung beitragen können.

An dieser Stelle wird als zeitlicher Orientierungspunkt die deutsche Holzfigur einer Heiligen aus dem Kölner Schnütgen Museum eingeblendet, die im Gewandhabitus und in der Körperhaltung sehr der Admonter Madonna gleicht. Sie wird dem Mittelrhein zugeordnet, wohl aufgrund ihres elegant westlichen Gepräges. Die Datierung ist um 1300 angepeilt, wie ich es auch im Falle der Admonter Madonna versuche.⁹⁴

Somit steht die Admonter Madonna in ihrer noch zurückhaltenderen Eleganz und den zarten Proportionen der linkstragenden Madonna mit Kind der Marienkapelle der Salzburger Erzabtei St. Peter⁹⁵ grundlegend nahe. Zaunschirm bezeichnet sie als die früheste Madonna, die im Salzburger Raum aus dem 14. Jahrhundert erhalten ist.⁹⁶ Auch ihre Datierung ist hypothetisch mit der Weihe der Veitskapelle 1319 getroffen. Kennzeichnend für diese frühen Werke ist die noch ruhigere Gesamtform, die nur sanft geschwungene Körperachse, die parallelen Faltenschwünge, die im Bereich der Unterschenkel leicht knicken, und die noch sehr kleinen, hoch getragenen Kinder.

Ferner ist ein Vergleich mit der Frauenhofener Madonna⁹⁷, die die jüngste Forschung nach ihrer Restaurierung im Jahre 1991 nach diversen Kontroversen um 1300 datiert und dem Oberrhein zuordnet, angebracht. Diese Madonna gehört nicht dem Admonter Typus an. Sie ist linkstragend. Das Christuskind segnet mit der erhobenen rechten Hand das Haupt Mariens. Ihr Gewand ist um den Körper geschlungen und wird mit der linken Hand hochgerafft. So sind primär allgemeine stilistische Merkmale zu berücksichtigen. Zu ihnen zählen der sanfte Schwung der Körperachse, die schlanken Proportionen und die Lieblichkeit des Madonnengesichtes. Die Lebendigkeit der Darstellung übertrifft das Admonter Werk. Für den Segensgestus des Christusknaben zum Haupt der Mutter hin gibt es ein überzeugendes Vergleichsbeispiel aus dem süddeutschen Raum. Es handelt sich um die Muttergottes mit dem Rosenstrauch⁹⁸, eine Sandsteinskulptur aus Regensburg⁹⁹, um 1300. Ihr Christusknabe sitzt in einem blühenden Rosenstrauch und berührt mit seiner rechten Hand, deren Zeige- und Mittelfinger segnend ausgestreckt sind, das Kinn der Mutter. Ein inniges Lächeln verbindet Mutter und Kind. Die Vorbilder für die liebevolle Muttergottes mit dem sie segnenden Christusknaben der gotischen Plastik stellen die eingangs herangezogenen Buchmalereien der Zisterzienser des frühen 12. Jahrhunderts in Frankreich dar, die in einem nachweislichen Fall die byzantinische Eleousa mit dem Segensgestus des Christuskindes erweiterten. Als österreichisches Beispiel des frühen 13. Jahrhunderts wurde der Hieronymus Kommentar zu den Propheten Johel, Amos, Zacharias, Jonas, Malachias, Habakuk und Daniel der Melker Stiftsbibliothek erwähnt. Eine Holzsulptur, ebenfalls aus dem deutschen Kunstraum, läßt sich mit der Admonter Madonna vergleichen. Es handelt sich um die aus dem Kloster Limburg an der Haardt stammende Marienstatue (Abb. 13) des späten 13. Jahrhunderts, die erst 1879 nach St. Maria im Kapitol nach Köln gelangte. Sie ist nicht so prunkvoll wie die bekannten Kölner Dommadonnen und gerade das verbindet sie mit der Admonterin. Sie zeigt spiegelbildlich eine sehr ähnliche Körperhaltung. Die schwingenden Längsfalten wiederholen sich an beiden Skulpturen. Auch die eher einfache Gesichtsbildung und die angehobene, senkrechte Haltung des Jesuskindes sind vergleichbar. Allerdings agieren Mutter und Kind wesentlich lebhafter und sind in ihrer Gestaltungsweise fortgeschrittener als die Admonter Madonna,

eine Beobachtung, die als Argument zur Frühdatierung der letzteren herangezogen sei.

Dieser Datierung untermauert auch ein Vergleich mit einer aus Kufsteiner Kunsthandel erworbenen Maria mit Kind aus dem späten 13. Jahrhundert im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg¹⁰⁰. Trotz des schlechten Erhaltungszustandes der Skulptur und des etwas gröberen, lokaleren Duktus ist die zeitgleiche Entwicklungsstufe zu erkennen.

Die leicht geöffneten Lippen der Admonter Madonna, die wesentlich zu ihrem sprechenden Gesichtsausdruck beitragen, sind bereits an der klagenden Maria einer Kreuzigungsgruppe aus Trofaiach um 1270/1280¹⁰¹ zu erkennen, die die Admonterin unmittelbar vorbereitet. Die unterlebensgroße Madonna im Wiener Privatbesitz mit sich abwendendem Kind auf dem linken Arm ist in der Gesichtsbildung verwandt. Sie trägt einen auf der Brust offenen, jedoch um die untere Körperpartie geschlungenen Mantel. Das Material ist Holz, das noch Fassungsreste trägt. Eine Datierung wurde um 1280 getroffen.

Ferner seien auch kleinformatige Kunstwerke berücksichtigt, da diese mir einen wesentlichen Beitrag zum internationalen Kunsttransfer geleistet zu haben scheinen. In der Kirche von Grandrif (Puy-de-Dome) hat sich das Mittelstück eines kleinen, hölzernen Tragaltars erhalten.¹⁰² Die Datierung wurde gegen Ende des 13. Jahrhunderts getroffen. Unter einem hohen, schmalen Baldachin mit Dreipässen, Dreiecksgiebel, Krabben und Fialtürmen steht eine schlanke Madonna mit Kind. Die Mutter lächelt dem mit seinem rechten Arm nach ihr langenden kleinen Jesus liebevoll zu. Das Kind ist noch sehr zierlich proportioniert, zeigt aber schon eine gesteigerte Lebhaftigkeit. Die Stilstufe ihrer eleganten Gotik der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist mit jener der Admonterin ident.

Im Stift St. Paul hat sich der Deckel eines Buchkastens (Abb. 14) in kostbarster Ausführung mit Silber, Vergoldung, antiken Gemmen und Email aus dem westlichen Kunstraum (Straßburg?) um 1260/70 erhalten.¹⁰³ Er zeigt im Binnenfeld unter einer Marienkrönung die Muttergottes stehend mit dem Jesuskind auf dem linken Arm. Wir erkennen im Vergleich eine zur Admonterin sehr ähnliche Körperhaltung mit der sanft ausschwingenden Körperachse und dem sehr kleinen, noch etwas steifen Jesusknaben in engem Blickkontakt

mit der Mutter. Auf dieser Stilstufe befindet sich eindeutig die Admonter Madonna.

Die Mitteltafel eines Triptychons aus Elfenbein französischer Provenienz um 1280–90 zeigt in der Mitte des unteren Feldes eine schlanke Mariengestalt mit einem kleinen Jesuskind auf ihrem linken Arm.¹⁰⁴ Sie ist in ihrem Gesamtduktus sehr gut mit Admont vergleichbar.

An dieser Stelle ist auch die Madonna eines Elfenbeinreliefs als Teil eines Diptychons vom Beginn des 14. Jahrhunderts, ebenfalls in der Sammlung Kastner des oberösterreichischen Landesmuseums in Linz, zu nennen.¹⁰⁵ Auch sie zeigt die Stilstufe der Admonter Madonna, vor allem die elegant geschwungene Körperachse und das noch sehr aufrecht, jedoch links gehaltene Jesuskind. Wiederum wird mit diesem Vergleich eine Datierung der Admonterin um 1300 nahegelegt.

Aus den oben angeführten Vergleichsbeispielen wird deutlich, daß die Admonter Madonna an bedeutende Werke der französischen und deutschen Gotik des späten 13. Jahrhunderts anschließt und sich mit ihnen auf eine qualitative und entwicklungsmaßige Ebene stellt. Als Vergleichsmomente sind nochmals zusammenfassend die Kleinheit und die noch eher retardierende Steifheit des Jesuskindes, wie auch die edle Zartheit und Eleganz Mariens anzuführen, die bei späteren Skulpturen in die Breite und in eine dekorative Üppigkeit zerläuft. Allgemein werden die Madonnen dann schwerer, die Gesichter individualisierter und die Kinder immer größer und lebhafter, auch wenn ältere Typen nachgebildet sind.

Die Provenienz der Admonter Madonna

Wie schon oben im Zusammenhang mit dem Vogelmotiv ausgeführt, gibt es konkrete Hinweise, daß die Admonter Madonna von den Habsburgern gestiftet worden sein könnte. Der Admonter Abt Heinrich II. war ein treuer Gefolgsmann und engster Vertrauter Herzog Albrechts I. und rettete seine Region gegen Salzburger Übergriffe. Der Frieden von Wien 1290 krönte diese Bemühungen. Es wird gut vorstellbar, daß in diesem Zusammenhang die Stiftung der Admonter Madonna erfolgte. Einige Ereignisse wie z. B. Hochzeiten der Kinder im Hause könnten ebenfalls dazu Anlaß geboten haben.

Das in Wien und Niederösterreich ab 1300 nachweisliche Vogelthema scheint typisch für die gotischen Habsburger Madonnen zu sein. Es wurden bereits das kleine Jesuskind aus Wien, die Klosterneuburgermadonna mit verlorenen Attributen, das Siegel von Klosterneuburg, das Marientympanon der Minoritenkirche und die Anna des Nordchores von St. Stephan zu Wien genannt. Ein weiteres Werk bestätigt diesen Zusammenhang: Der Habsburger Friedrich der Schöne dürfte um 1310 für die neu errichtete Minoritenkirche in Celje eine thronende Madonna mit Kind gestiftet haben. Sie befindet sich heute in der Pfarrkirche des Heiligen Petrus in Sempeter v Savinjski dolini und gilt heute als „ein bislang unerkannt erhalten gebliebenes Hauptwerk der an Beispielen des 2. Jahrzehnts des 14. Jahrhunderts nicht sehr reichen Wiener Steinskulpturenproduktion.“¹⁰⁶ Mehrere bereits ab 1400 vorgenommene Überarbeitungen (Gesicht Mariens) beeinträchtigen den ursprünglichen Gesamteindruck der monumentalen Steinskulptur, die auf stilistischer Ebene mit der Wiener Salesianermadonna zu vergleichen ist. Sie dürfte ihre Vorbereitung in der noch strengeren Klosterneuburger Madonna gefunden haben. Und sie hat im Vergleich zu dieser das Vogelattribut in den ausgestreckten Händen des Jesuskindes noch erhalten. Erneut ist somit ein Zusammenhang des Vogelmotivs mit den Habsburgern und dem Wiener Raum bewiesen. Dies legt wiederum nahe, den Auftraggeber der Admonterin mit diesem zentralen österreichischen Kunstraum in Verbindung treten zu lassen, wenn auch das westlich gotische Stilbild hier nicht ableitbar ist. Die Wiener Werke der in Frage kommenden Entstehungszeit besitzen kein einheitliches Stilbild und scheinen von fremden Impulsen abhängig. Zudem ist die Überlieferung nur sehr lückenhaft. Die lyrische Gotik der Admonter Madonna ist mit dieser Qualität in Wien erst um zwei bis drei Jahrzehnte später und dann bereits weiterentwickelt nachweisbar. Dies gibt einen guten Grund, der Admonter Madonna für den Wiener Kunstraum Bedeutung beizumessen, wenn auch ihr Künstler diesem offensichtlich nicht entstammte, sondern ihn wie jener der nach Niederösterreich importierten Frauenhofener Madonna mit westlichen Vorbildern bereicherte. Ansässig und tätig war dieser mit der französischen Gotik vertraute Künstler der Admonter Madonna höchstwahrscheinlich in Freiburg im Breisgau, wo sich konkrete Vergleichsbeispiele orten lassen.

Eine zeitgleiche Madonnenscheibe desselben Themas aus Freiburg wurde bereits oben als ein frühes Beispiel der Madonna mit Vogelattribut mit der Admonterin verglichen.

Diese erste Freiburger Madonnenscheibe besitzt ein etwas jüngeres Nachfolgewerk in der Verglasung des Westfensters der Freiburger Augustinerkirche, die sich heute ebenfalls im Freiburger Augustinermuseum befindet. Auch hier ist eine elegant westliche Madonna mit dem Jesuskind und dem Vogelattribut dargestellt, die gegenüber der ersten Scheibe ein fortgeschritteneres Stilbild zeigt. Eventuell orientieren sich beide Werke an der zeitgenössischen Plastik, als deren qualitätsvolles Beispiel auch die Admonter Madonna gelten darf.

Die beiden Trumeaufiguren des Freiburger Münsterportales wurden ebenfalls mit der Admonterin bereits in stilistischen Zusammenhang gebracht. Es ist somit naheliegend, dort auch nach weiterem Vergleichsmaterial zu suchen. Tatsächlich beherbergt das Freiburger Augustinermuseum noch eine in diesem Fall aufschlußreiche Kostbarkeit. Es handelt sich um die gefaßte Holzskulptur einer Heiligen Magdalena¹⁰⁷ (Abb. 15). Sie ist in der Art ihrer Körperbildung, ihres Gesichtsschnittes, der Frisur, der geneigten Kopf- und der steilen Handhaltung sowie ihrer Lieblichkeit eine Stilverwandte der Admonter Madonna, die ebenso wie sie eine Abhängigkeit vom Straßburger Jungfrauenstil zeigt.¹⁰⁸ Diesem Werkkreis gemeinsam sind die schlanke, schwingende Körperbildung mit dem vor allem im Schulterbereich eng anliegenden Gewand, der Schnitt des lächelnden Gesichtes mit den leicht hervortretenden Augäpfeln und den schlitzi gen Lidern – charakteristische Merkmale, die auch an der Admonter Madonna zu verzeichnen sind.

Die Admonterin wurde bereits hinsichtlich des Motives des offenen Mantels von der einschlägigen Forschung mit der Madonna aus St. Ulrich im Schwarzwald verglichen.¹⁰⁹ Es ergibt sich ein Parallelstil, der darauf beruht, daß auch dieses Werk in Zusammenhang mit der Freiburger Vorhallenskulptur gesehen wird.¹¹⁰ Der Künstler ist ein anderer. Er gestaltet etwas schwerer, gröber und auch ernster.

Zusammenfassend sei festgestellt, daß alle Fäden der inhaltlichen und der stilistischen Einordnung der Admonter Madonna in Freiburg im Breisgau zusammenlaufen.

„Mit den Habsburgern und ihren Hofchargen, die vom Oberrhein gekommen waren, ist auch das Eindringen ihrer Facharbeiter und Künstler in die Ostmark zu verzeichnen.“¹¹¹

Die bisherigen Forschungsergebnisse zur Admonter Madonna

Da um die Admonter Madonna schon ein beachtlicher Berg an Fachliteratur angewachsen ist, seien wesentliche Ergebnisse abschließend kurz und auszugshaft aufgelistet.

Bisher genannte Vorläuferwerke der Admonter Madonna:

Madonna der Innenseite des inneren Westportales des Freiburger Münsters

Madonnen des Nicolò und Giovanni Pisano

Madonna des Giovanni Pisano, Padua, Arenakapelle

Madonna St. Ulrich im Schwarzwald

Westportalplastik Reims

Vierge dorée, Amiens, Kathedrale

Ritterfiguren, St. Florian¹¹²

Leuchterengel aus Katharinental¹¹³

Madonna, Köln, Dom

Madonna, Fontenay, ehemalige Abteikirche¹¹⁴

Alabastermadonna, Toledo Kathedrale¹¹⁵

Die Nachfolgewerke

Wiederum sei zunächst die bereits von der Forschung erarbeitete Reihe aufgelistet:

Meister der Admonter Madonna: Kruzifix aus Mühlau bei Admont

Verkündigungsmaria, Knittelfeld

Werkstatt des Meisters der Admonter Madonna: Kruzifixus Donawitz, privat

Madonna, Erlach Pitten

Thronende Madonna, St. Peter im Sanntal

Thronende Madonna, Thal bei Graz

Wappengrabplatte Otthos von Saurau, Ligist, Pfarrkirche, Gruftkapelle der Saurauer¹¹⁶

Madonna, Frankfurt, Liebieghaus
Madonna, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum
Madonna, Imbach, Pfarrkirche
Madonna, Wiener Neustadt, ehemaliges Kapuzinerkloster
Madonna, Stift Nonnberg
Madonna, Thernberg
Gnadenbild, Frauenberg bei Admont¹¹⁷
Madonna, Olmütz
Madonna, Städtel Leubus¹¹⁸

Zu ergänzen ist an dieser Stelle eine Madonna mit Kind um 1330 aus Wiener Privatbesitz. Sie ist aus Holz und trägt noch die Originalfassung. Sie vergrößert das Admonter Vorbild, folgt ihm aber in Körperbildung und in der Tragehaltung des Kindes als Dexiokratusa. In der Steiermark ist in der Nachfolge der Admonter Madonna als Dexiokratusa mit bereits deutlicher Formverfestigung, die Neuberger Maria aus der ehemaligen Stiftskirche Mariae Himmelfahrt (Abb. 16) um 1330/1340 zu nennen.¹¹⁹ Sie folgt der Admonterin sehr genau in der Tragehaltung des Kindes.

Höchst interessant erscheint auch der Vergleich der Admonterin mit einem Modellfragment der Dienstbotenmadonna von St. Stephan in Wien aus Schöder um 1340/1345.¹²⁰ Es nimmt den Typus der Admonter Madonna seitenverkehrt mit Schleiergriff und Vogelmotiv auf. Mutter und Kind sind im Duktus des 14. Jahrhunderts etwas breiter formuliert. Das Motiv des offenen Mantels ist von einem mit tiefen Schüsselfalten über den Körper gezogenen Manteltuch abgelöst. Deutlich wird der Grundtypus der Admonter Madonna nun für die Dienstbotenmadonna weiterentwickelt.

Es folgen in Österreich zeitlich nach der Admonterin die Salesianer Madonna mit verlorenem Attribut vom Beginn des 14. Jahrhunderts¹²¹, die den eleganten Schwung der Admonterin ebenfalls etwas verfestigt, und die Madonna der Dominikanerkirche in Friesach mit Vogelattribut, die um 1310 datiert wird¹²². Beide Madonnen nehmen nicht das Gewandmotiv des offenen Mantels auf, sondern folgen der weitaus häufigeren Tracht des um den Körper geschlungenen Manteltuches. Im Falle der Friesacherin kann nun der Einfluß der elegant prächtigen mitteldeutschen Dommadonnen, wie der Mailänder Madonna aus Nußbaumholz, eine eventuell eigenhändige Arbeit des von 1260 bis 1295 tätigen Kölner Dombaumeisters Arnold, und der frühen

österreichischen Madonnen sowie der Admonterin verzeichnet werden. Ein Beweis, daß dieser Typus sich nun bereits zu entfalten beginnt. Die Madonnen aus Imbach bei Krems (heute im Hochaltar der Pfarrkirche)¹²³ und dem ehemaligen Kapuzinerkloster zu Wiener Neustadt¹²⁴ aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts zeigen wieder das Motiv des offenen Mantels, allerdings nicht nach dem nur halb geöffneten Vorbild der Admonter Madonna und verbunden mit einer gewissen zeitgemäßen Formverfestigung. Einen halb geöffneten Mantel trägt in Umkehr der Seiten nur die Madonna in Frauenberg.¹²⁵ Ferner sind noch der Vollständigkeit halber zu nennen die bereits mehrmals erwähnte Dienstbotenmadonna des Wiener Stephansdomes, die Wiener Neustädter Madonna¹²⁶ sowie die ebenfalls aus Wiener Neustadt aus dem Krankenhaus der Geistlichen Schwestern stammende thronende Madonna der Österreichischen Galerie des Belvederes in Wien¹²⁷ und eine weitere sich auch in dieser Sammlung befindende Madonna.¹²⁸

Diese Marienstatuen zeigen hinsichtlich Admont eine Weiterentwicklung und inkludieren neue Vorbilder.

Eine weitere Muttergottes mit Kind ist im Vergleich mit Admont sehr interessant. Sie verrät konkret das Vorbild der Admonterin in der Tragehaltung des Kindes und wurde von Zykan im Zusammenhang mit der Salesianerinnenmadonna publiziert. Es handelt sich um eine etwas unterlebensgroße Madonnenskulptur aus Holz in der Filialkirche St. Nikolaus bei Matrei (Osttirol) aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts.¹²⁹ Das noch sehr klein gehaltene Kind, der Griff zum Kopfschleier der Mutter und die senkrechte Haltung der rechten Hand Mariens, die mit ausgestreckten Fingern noch den rechten Unterarm des Kindes berührt, weisen auf Admont zurück. Die Gewandbildung mit den üppig um den Körper geschlungenen Tüchern entstammt den jüngeren Wiener und Niederösterreichischen Madonnen. Die Madonna aus Matrei besitzt ein unmittelbares Nachfolgewerk in der Madonna der Pfarrkirche Wagrain um 1340/50.¹³⁰

Abschließend sei nochmals erwähnt, daß eine chronologische Reihung der Madonnen der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts besonders schwer zu treffen ist, da auch die älteren Madonnentypen selbst im Mutterland Frankreich bis um die Mitte des 14. Jahrhunderts sehr konstant beibehalten werden. Als Beispiel kann die Madonna aus Kalkstein der Sammlung Kastner des oberösterreichischen Landesmuseums in

Linz¹³¹ genannt werden. Nur die zunehmende Breitenlagerung der Figuren und die wachsende Größe der Jesuskinder sowie das Auflösen der geschlossenen Konturformen sind einheitlich als konstante Entwicklung in das 14. Jahrhundert hinein zu beobachten und somit auch bei altertümlicheren Typenprägungen als Argument einer jüngeren Datierung zu werten, wie es exemplarisch an der oben angeführten Vergleichsreihe Admont, Matrei, Wagrain abgelesen werden kann.

In der österreichischen Kunstlandschaft ist der überregionalen Admonter Madonna mit der Datierung um 1300 die Rolle eines impulsgebenden Prototyps zuzuerkennen.¹³² Ihre entscheidende Sonderstellung innerhalb der gotischen Kunst in Österreich wird durch die sukzessive Eingliederung in die europäische Themen- und Stilentwicklung nicht beeinträchtigt, sondern erklärt. Weit über die Bedeutung als Kunstwerk hinaus reicht jedoch die ergreifende Aussage der Admonter Madonna als überzeitliches Andachtsbild, das dem sensiblen Betrachter die tiefen religiösen Inhalte und die christliche Symbolwelt zeitlos vermittelt.

The Gothic Madonna as a Loving Mother -
the Development of the History
of a Pictorial Theme Taking into Account
the Admont Madonna

Margit Stadolber

Introduction

This appealing pictorial topic got its elaboration in the early 12th century in France from where it intensively spread out around the middle of the 13th century. All its versions have a typically western Gothic effect that one is surprised¹ about its actual origin from the Byzantine Marian icon of the Eastern Church. In the West European art during the transitional period from the Romanesque to the Gothic Virgin Mary turns from the superior ruler of heaven to the tenderly young mother who holds her baby in her arms. In this case she follows the Byzantine Madonna-like type of Eleousa. This close relationship between mother and child is expressed by a tender nestling to each other, namely Infant Jesus softly touches his mother's cheek and puts his right arm round her neck. The most famous Eleousa which is also of prime importance to the Middle Ages is the Madonna icon by Wladimir², often called "Wladimirskaja". Studies show that it must have been created³ over the period 1125-1130 in Constantinople. Legend says that it is a picture of Lukas which was brought to Constantinople by Emperor "Theodosius von Jerusalem". There Prince Jörg Dolgorickij received it as a present. In 1155 she is mentioned in the "Lawrentjeffschen" and "Ipatjeffschen" chronicles in Russia for the first time. They report on the transport in 1136 from "Kiew" to "Wladimir", the residence of the Russian Grand Princes, where she was put up with rich decoration in the Ascension Cathedral. In 1395 the icon which was extremely honoured in Russia was sent to Moscow. Her type of picture rapidly spread over this area and also by Serbian wall painters over the Balkans but was rarely found in Greece. Her iconographic model is the Byzantine "Episkepís", the Mother of God of welfare.

In 1918 the thorough purification and restoration of the icon was set about. Between the several coats of repaint of later periods only the faces of Mary and Infant Jesus show the original condition. Mary appears as a half figure in a three - quarter front view in front of the original golden background. She wears a cherry-red coat with a dark-yellow, golden-hatched braiding and a blue cloth. The noble face with the long thin nose looks seriously contemplated with the almond-shaped eyes. She holds little Infant Jesus in her right arm. She gently touches his upper part of his body with her left hand. Infant Jesus lovingly nestles close to his mother's right cheek with his head. He puts his left arm round her neck. His right hand stretches out for her. Also his face seems to be lightened up in a dignified way showing the flicker of a smile. He wears a golden ochre-brown chiton with densely golden hatchings. Under the hem you can see the sole of his left foot and the stretched out right foot.

This Mary like type of the Eastern Church was sent to the West through contacts with the Mediterranean area, Byzantine and the Middle East at the beginning of the 12th century, at the same time as the "Wladimirskaja" became famous in the East⁴. Thereby the orders of the Benedictines and the Cistercians seem to have played an important role as significant admirers of Virgin Mary because for the first time Eleousa appears in their illuminations before 1134. The influence on the French art of the 12th century by the Byzantine miniatures has been proved by intensive research⁵. In this case it is a matter of the Hieronymus comment on Isaias of Citeaux⁶ (fig. 1). Mother of God, in the text called "Theotokos", is depicted as a standing figure, seen as a whole, over the lying Isaias. The textual basis is the Isaias 11,1-3: "Et egreditur uirga de radice Iesse, et flos de radice eius ascendet. Et requiescet super eum spiritus Domini: spiritus sapientiae et intellectus, spiritus concilii et fortitudinis, spiritus scientiae et pietatis; et replebit eum spiritus timoris Domini."⁷

For further understanding of this iconography it is to say that since the third century Mary was equated (Is 7, 14 virgo) with the "Rute Jesse" (Is 11, 1 virgo) and Infant Christ with a branch. The "Theotokos" of the book illustration carries Infant Christ on the right hand side which establishes a reference to the mother of God of Wladimir. There Infant Christ also nestles into her and puts his left arm round Mary's neck. Infant Christ raises his right hand in blessing. In this case he does not

stick to the original model following further iconic types. Now Mary holds a lily in her right hand. Above Mary's nimbus hovers the dove of the Holy Spirit of the "Jesse" quotation. Therefore the Holy Spirit effectively works in Virgin Mary as an appeal to a special veneration of Mary. This special iconography also appears before on the dedication side of the Bible of St. Benigne⁸, today also in Dijon but in another form and composition. An "Akanthusrandleiste" has the three-parted motif on it. Madonna itself appears as the blessing Nikopoia and seems to be less striking as the half-figure involved in the decorative context than the intensively structured full-figure Madonna of the Isaias comment. The gesture of embrace of Eleousa might only be changed-perhaps crucially for the first time- into the western gentle type of Madonna. Now Infant Christ mostly holds on to the dress of his mother. This close relationship is expressed by the eye-contact of both protagonists. Also the attribute of the child is then expanded except in the East pictures where it is constantly the scroll. Beneath the scroll the book and the apple also appear.

Up to the time of the adoption in France Eleousa also spreads out in England, Germany and Austria. In the Salzburg miniatures which were (in the 12th century) under the strong Byzantine influence you can find her twice, namely in the Prague and Munich Psalter⁹ - two examples of the enthroned variant - and also relatively early in Germany in the Cologne sculpture¹⁰ in the second half of the 12th century.

For the early 13th century in the area of Lower Austria a highly expressive pictorial example in the comment of the Hieronymus to the prophets Johel, Amos, Zacharias, Jonas, Malachias, Habakuk and Daniel of the Melk convent library¹¹ has been remained. Fol. 1 v. shows Mary as a half-figure and Infant Jesus in a round arch each time above the Patres Presbyter and Burchadus Scriba standing in a round arch arcade. She holds him on the right side, embraces his shoulder with her right hand and their left hands clasped together. Both heads lean closely against each other. The cheek of the child touches the head veil of Mary. With his right hand Infant Jesus blesses his mother looking up to heaven.

A linear development from these emotional pictures of Mary of illumination seems to be leading to the motherly and tender Madonna sculptures. Their touching expression is now ascribed to the Gothic style of central France from the mid-13th century onwards.

The Gothic picture of Madonna in context with religion and literature

The history of the typical western Gothic picture of Madonna in regard to its form and its iconography is connected with the stone Madonna of the south transept portal of the Cathedral of Amiens-the *Vierge dorée*¹² (fig. 2). This Madonna created between 1259 and 1269, is innovative, charming and elegant. Mary stands in a light contrapposto posing with her right foot forward. She effortlessly holds Infant Jesus on her left forearm propped on her left hip.¹³ She smilingly bends her gentle face to him. Her right arm is bent and raised. The right hand points to the child. She wears a tight dress and a cloak which floats down her shoulders and is wrapped around her body underneath her hips. She wears a veil and a big crown. Infant Jesus is still unnaturally proportioned. He looks at his mother attentively and holds the imperial orb in his hands. His dangling legs take a step towards his mother. He wears a long shirt which does not cover his hands and feet. The primary message of this sculpture is the evident love between mother and child. Therefore the artist created a Gothic picture of Madonna following the Byzantine Eleousa and her western version, now 125 years later with regard to the loving mysticism and chivalric women's service with a touchingly vivid meaningfulness. "The outer balance corresponds to the inner"¹⁴. This development has not been achieved by the ten years older Madonna sculpture of the west portal of the Cathedral in Reims. She seems calmer and more restrained although she already appears in the Gothic ideal of beauty with long, loose, curled hair smiling appealingly. However, she does not get into contact with the child like the Madonna in Amiens. The child is still created antiquatedly stiff and sits rather apathetically on her left arm. The swinging lyric of her younger sister is still missing. Even the Madonna of Notre Dame of the north transept in Paris appears restrainedly austere compared with the "*Vierge dorée*". The absolute restriction to the most essential, as well in structure as in expression, gives the appearance a monumental character. Virgin Mary's head confirms the impression of noble severity¹⁵.

In Germany the Madonna of the Diocesan museum in Mainz (fig. 3) from the second half of the 13th century¹⁶ also represents this kind of style. Her original place of erection is unknown. The cathedral can be

surely excluded. At last she could be seen in the Double-curia in Fuststraße in Mainz after having been discovered on the outside of the Augustian church in Himmels-gasse. This Madonna is represented as an elegantly slender figure in a fashionably girded dress. Over it she wears an opened coat which swirls gracefully around her thighs. She wears her curly hair charmingly loose which falls attractively down on her shoulders. The livlier child- compared with the one in Amiens- sits with dangling legs on his mother's left arm and with his left hand he fiddles with the brooch fixed to his mother's dress. This motif was taken up by the "*Dienstbotenmadonna*"¹⁷ of the Vienna Stephansdom in the first quarter of the 14th century. Mother and child smile at each other. Virgin Mary's right hand seems to have held an attribute- presumably a lily. The Mainz Madonna was created in a surprisingly profane beauty surpassing her French sister. A comparison of the synagogue of the Strasbourg minster 1225-1235 and the synagogue of the prince portal of the Bamberg cathedral is very important for knowing where it derived from. She brings the west French development in the German area to its first climax and initiates some further works. She is a "work of the German sculpture of the 13th century in which the Romanesque style with the first development of Gothic is united in to a charming interplay between the architectonic strength and still moving life."¹⁸

In the stylistic sphere of the Mainz Mother of God there also is the one of the Bamberg Cathedral¹⁹. She takes up a contrapposto with her left standing-leg and her right free leg. She holds Infant Jesus on her forearm. Her right hand grabs for the tip of her child's left foot. The dress under her wide-open cloak falls down to the ground in parallel folds. Conspicuous seems the curve of her upper hem of which the whole figure of Madonna raises upwards. The face of Madonna is round and friendly. Infant Jesus holds an open book in his hands. She also approaches the onlooker as a young friendly mother in a new style although she appears less tasteful than the elegant Mainz Madonna.

As these works reflect a new access on the Madonna which was developed by former theologians of the 12th and 13th century it is important to search there for direct impulse. Essential information can be found in religious texts. Initiating was the teaching of Saint Bernhard of Clairvaux. He made the emotional appeal to the *Imitatio Christi* which he concentrated on the Passion. For the admiration of

Virgin Mary he laid the foundation stone with 86 "Hoheliedpredigten" which were created between 1135-1153. Gradually the Sponsus Sponsa relationship is created and is interpreted by Salomo and Sulamith to Christ and Mary. Francis of Assisi, through his stigmatisation, should find his absolute highlight in the wish for the Imitatio Christi. He gave a new impulse to the contemplation of Jesus' youth by arranging a crib with a small figure of Jesus and next to it a donkey in "Hain von Greccio" at Christmas 1223. The first Gothic group of figures which represent Jesus' childhood was created. This crib was well received especially in Franciscan convents²⁰. The look little Infant Jesus gives his mother is naturally added to the loving admiration. "Joy and feeling of well-being came to the Holy Family caused by the Franciscan and Dominican mysticism. The anonymous Franciscan author assumed that the care of Infant Jesus has aroused the feeling of happiness in Virgin Mary. He wrote an outline of the life of Jesus Christ (Meditationes de vita Christi) around 1300"²¹. Further authentic sources of literature give information about the effect of this Madonna sculpture on the contemporaries. It is about the "Alte Passional"-a "Verslegendar" of the late 13th century. A Madonna sculpture plays a decisive role in the story about "judelin". High respect is paid to her:

„ daz bilde ist gehouwen
nach unser lieben vrowen
gotes muter Marien.
die edeln und di vrien
sul wir stete an schrien
und uns neigen zaller vrist
swa ir bilde vor uns ist.“²²

Great interest was taken in the human appearance of Mary the incomparable pure and beautiful woman which can be understood by reading the Marian lyric. In the 13th century a more intensively detailed description of Mary's appearance became common. An important example of this tendency is the report "De laudibus Sanctae Mariae" von St. Laurent. It describes Mary's physical beauty on 40 pages; though the description of her soul merely expands over 6 pages. An extremely meaningful example for this is "Marienlob" of "Philipp des Kartäusers" from Seitz²³ which was created in the former south Styrian

area in the late 13th or early 14th century nearly at the same time as the Admont Madonna. The Latin version is the generally appreciated Marie Virginis et Salvatoris metrica. Some passages point in several details almost word for word at Bernhard von Clairvaux's Song of Songs of the Old Testament which relates to Virgin Mary. The decisive 59 verses about the appearance of Virgin Mary describe a lovingly pure and perfect beauty which reflects divine mercy. Morality and elegant proportions are the basic features of this most noble spirit and physical ideal concentrating on the perfect head and the beautiful hands.

f i was fchoene ft aller wibe.
f i was wiz, fchoen unde blanc,
f i was niht kurz, ze mazen lanc.
ir houbt was wiz und wol gevar,
ân aller flahte wandel gar.
Gel und goltvar was ir hâr,
daz fagt uns diu fchrift vür wâr.²⁴

At approximately the same time reports about exceedingly friendly appearances of Madonna were disseminated which served as an ideational basis for this new picture of Madonna. So Mother of God with her child showed herself to the Minorit brother Salimbene of Parma. Infant Jesus smiled encouragingly and Mary offered Salimbene her child in order to caress him. Infant Jesus appeared to Christina von Markyate (1096/98-after 1115), Odilia von Lüttich (1165-1220), Ida von Nijvel (1197-1231) and Maria von Oignies (1177/78-1213). They were allowed to caress him like his mother. Virgin Mary approached the people in mythical immersion in order to mediate general comprehensibility in a new way. Her role as a mother was very helpful. The archetype of the loving Mother of God can also be found in the French illumination of the Cistercians of the 12th century as proved at the beginning. It is verifiable by the example of the Hieronymus' comment on Isaias of Citeaux. Therefore the origin of the picture of a tender Mother of God with Infant Jesus of the West Church has become clear. It is in the texts and their illustrations of the Western European monasteries which apparently made a cultural exchange with the eastern Mediterranean area.

Even Germany seems to have taken an essential and very early interest in this development. A previously unnoticed preliminary stage of this lyric picture of Madonna is the Madonna of Hermann Joseph, a big admirer of Virgin Mary from 1150 to 1241 (1225), who spent his childhood in Cologne and worked in Steinfeld in the Eifel region. The description of his life was always evident in his deep admiration of Madonna during his earliest years. There Mary motherly cared for him. It culminates in the appearance of Mary in the choir of the Cologne cathedral when young Hermann was allowed to play with her child and little John. Since then the picture of Madonna, which is connected with him, has been a loving Mother of God with Infant Jesus after the model of the Byzantine Eleousa. This impressive monument has remained over the Hermann Joseph altar in St. Maria in the Capitol in Cologne²⁵ (fig. 4). It is dated around 1180. Specific features of the Gothic Madonna have already existed in this Romanesque work. The tender nestling of the child with head and hands, the deep relationship and already formally the soft step position of the child which is held above the hip are characteristic there.

The special type of Madonna with Infant Jesus and a bird

From the middle of the 13th century onwards with an increasing frequency around 1300 in the case of the tender Mother of God with Infant Jesus a special theme appears because of a new attribute-namely a bird.

This bird can either be found in the hand of Virgin Mary or in the hands of Infant Jesus. In rare cases it appears in the ambience. In older examples it is a dove which could not easily ornithologically be defined. Around 1300 the goldfinch, the chaffinch or the siskin replace the dove and in the 15th century even the parrot. As further attributes the book, the scroll, the apple and the lily-sceptre can be added.

The connection of the young mother Mary with Infant Jesus and a bird (dove) is not known in any texts of the Bible. This is even more impressive as the dove in the Bible of the New Testament is only mentioned at the christening as a symbol of the Holy Spirit (Matth. 3, 16; Marcus 1, 10; Lucas 3, 22; Jon 1, 32). In other situations they are free arrangements. This is possible since the council of Nicæa in the

year 325 which declared the dove as a symbol of the Holy Ghost²⁶. In the antiquity the dove was ascribed to the Goddess of Love because according to older opinions it has no gallbladder and so it is a symbol of gentleness, innocence and godliness²⁷. In the Old Testament it is considered as a bringer of peace (1. Moses 8, 8-12) - Noah sent out a dove three times in order to signify the end of the Flood - and also as the symbol of the peaceful victory of David's faithful followers (Psalm 68, 14). The Song of Songs mentions the dove several times in connection with Sulamith as a symbol of the loving gentleness (Song of Songs 1, 15; 2, 14; 4, 1; 6, 4). During the 12th century this new pictorial content was included in sculpture. An earlier example is the relief with the depiction of the "Wurzel Jesse" with Mary, God the Father, Infant Jesus and also the Holy Ghost Dove of the cloister of Santa Domingo de Silos 1158.²⁸ Ottfried Kastner, who for the first time dealt intensively with the theme of Madonna with the bird attribute,²⁹ also managed another important discovery. In the cathedral sculpture he did not discover the first Madonna sculpture with a dove in France but another unusual appearance of the dove in the birth scene of Christ on the Marian portal of Notre Dame in Paris around 1250/60. He could not interpret that because of the lack of authentic text resources. According to the explanation above it has clarified that the dove comes from the Isaias quotation in which Mary was added as regards content and pictorially. So the dove is to be interpreted as an attribute of Madonna with Infant Jesus as a visible work of the Holy Ghost within the Virgin Mary and the Son of God.

The dove is probably put on Mary's or Infant Jesus' hand for technical reasons concerning the statues of Madonna. Unfortunately the archetype could not be found. In this case the large numbers of missing attributes also play an important role. With this step an immediate increase of significance must have been produced. The dove does not merely appear as a symbol of the Holy Ghost whose symbolic dove is actually represented sitting on holy persons - see the inspiration through the Holy Ghost in the case of Gregor the Great in the "Autorenbild" of the Dialogi³⁰ - but in addition as a symbol of gentleness and humility of Mary. The virtue of humility is represented by a dove such as the sketchbook of Villard de Honnecourt 1225-1235 handed down to us³¹.

Sometimes the dove is not recognizable and its colour is not white³² anymore like the one of the Holy Spirit. In fact there exists an expansion of the original meaning. The bird is a symbol of the pious one and of the work of God in nature but also a symbol of the human soul which can rise up to the sky protectingly and freely. A pictorial example is the Aviarium (the book of the dove) of Hugo of Folieto (Fouillooy) from the 12th century³³. From the special painted picture of the dove³⁴ for Illiteratus Ranerius with an informative text which is accompanied by pictures of a falcon and 26 further birds among them the dove, the falcon, the turtle-dove and the sparrow, the many positive explanations of the dove in connection with Psalm 68, 14 comes clearly out. It is a symbol of the rising of the human soul and mind to God through faith. Even their colours are interpreted in this way. The silver of its feathers that is mentioned together with the gold in the underlying psalm of the Old Testament is the encouraging sermon. Gold promises reward! The saffron eye shows the maturity of the senses. The red feet correspond to the blood of the martyr³⁵.

An expressive pictorial example for the bird that symbolizes the soul is handed down by the "Theophanie"³⁶ in the Beatus-Comment of Facundus of the year 1047, so already in the 11th century, John, the author of the revelation of John, rests on the isle Patmos on the right side of the ground. His soul linked to a thin ribbon is risen up to the throne of God as a white dove during his vision.

The next stage of development is the change from the dove into the goldfinch. There also new contents of the Passion symbolic are added. The goldfinch represents many positive characteristics like daintiness, untiring song, friendliness and contentedness with the life between thorns. For a long time it was wrongly assumed that the bird feeds on thorns. Thanks to them, it is considered to be a Christian symbol that can replace the pious preacher but also Christ himself with the Passion colour red.

In Italy many painted Madonnas with child and goldfinch or siskin have been handed down. The enthroned Madonna with child of an unknown artist from San Martino in Pisa from the 13th century is therefore very informative. Her Infant Jesus holds a goldfinch in his left hand. Pietro Lorenzetti shows in his Maesta of Sant Agostina in Sienna in the first half of the 14th century an fluttering siskin which frightened Infant Jesus. Also Simone Martinis' Infant Jesus of

Madonna of 1325 in Wallraf-Richartz museum in Cologne holds a wonderfully painted goldfinch in his left hand. Bernado Daddi's Madonna around 1340 holds a small fluttering bird on the forefinger of her right hand³⁷. Raffael has continued this tradition far into the 16th century with his painting Virgin Mary with child and the boy John, called Madonna with siskin, Florenz Uffizien³⁸. The characteristic markings of the feathers are clearly recognizable. This motif known all over the world is proved by examples from book illuminations, namely the enthroned Madonna of the Psalters of Robert de Lisle in London around 1310³⁹ and the enthroned Madonna of the Lambeth apocalypse from the end of the 13th century⁴⁰. In what way the apocryphal legend of Thomas the Israelite about the creation of live birds, made of clay by Infant Jesus in the 6th century, plays a role for the bird-motif is to be answered as follows. It is of no importance to the French basic type with the dove of the Holy Spirit according to the above mentioned explanation. At least it can be applied to the type with the goldfinch which arose in the second half of the 13th century. However, one has to ignore that the bird is not only related to Infant Jesus but can also appear on Madonnas' hand which is not mentioned by the bird wonder. One has to look at the small marble Madonna in Fiesole from the early 14th century. She holds the half-naked Infant Jesus, who plays with her coat fastener, on her left arm. In her left hand Madonna carries a little bird.

According to the text about Infant Jesus's childhood narrations it is more appropriate to look at the legendary passage of the homage of the birds in a forest on their flight to Egypt. It is from Philipp des Kartäusers Marienlob. It goes as follows:

Alle die vogel zuo der ftrazen
Kamen unde nider fazen
Und nigen da dem kindelin
Und Marin, der muoter fin;
mit ge fange und grozem fchalle
emphiengen iren fepher alle.⁴¹

Moreover it must be added that since the antiquity the well-known game with the bird is involved in the attribute of the song - birds. There a siskin or a goldfinch is trained by a child to fly back to a small perch.

This works because of a thread fixed to the bird, bells and the prospects of reward. This turns out well with this kind of bird and it seems to be the first toy that the child was given as a birthday present or as the first step to independence. Therefore the bird was the first comrade of the child and was at his mercy. For this reason the parents probably observed the game which had an enormous educational value. The child was required to be responsible, thoughtful and careful. It is now imaginable that this small comrade of Infant Jesus got special attention. The fact that the Holy Family is represented as a traditional medieval family can be considered as a very special step towards humanization. A pictorial example for that has been remained from the School of Cimabue. It comes from the time around 1300 and is Roman or Central-Italian⁴².

It is presumably less well-known that this type of Madonna whose Infant Jesus holds a little bird in his hand is documented literarily in the 14th century. The Florentine Dominican Giovanni Dominici (1355/56-1419) was especially engaged in pictorial decoration of Christian houses. He attached great importance to the educational value for women and children. The pictures should be appealing and attractive. "The picture of the Holy Virgin with child who holds a bird or an apple in his hands"⁴³ met the requirements. This authentic naming shows that during this period of the second half of the 14th century the bird is not ornithologically defined anymore and therefore a lessening as regards content of the symbolic value has taken place.

In the 15th century the naked Infant Jesus, tenderly playing with a golden-coloured finch, appears on a German greetings card created in the technique of woodcutting. It is accompanied by a dove with a cross nimbus and by a grey bird with a long beak.

Striking examples of Madonna with Child and bird

The French sculpture often hands down Madonna with the bird attribute not before 1300. Their appearance concentrates on the Ile de France and on Burgundy. Some works come from other regions. A central French Madonna around 1310/30 from Chateau at Betz (Oise) (fig. 5)⁴⁴ is an informative example both as regards content and formally. Moses, represented in a smaller size, appears at her feet with

a burning bush. This composition has been known since the 5th century by Gregor von Nyssa. Therefore a typological interpretation is appropriate. The intactly burning bush symbolizes Madonna who virginally gives birth to her child. The attribute of the dove can be found in the left hand of Infant Jesus and refers to his christening at which the dove appears. It is seen as the third step of this typology. A statue of Madonna whose Infant Jesus also presses a small bird to his chest derives from the former Cistercian monastery Fontenay around 1300.⁴⁵ A contemplative happiness unites mother and child. Here it should be mentioned again that in the illumination of the Cistercian monastery Citeaux for the first time the pictorial formulation and shaping of this type of Madonna could be proved at the beginning of the 12th century. It can be assumed that the Madonna of Fontenay also had some older sisters in the Cistercian monastery in the field of sculpture.

A further example is the Madonna of St. Germain of the Pres in Paris from the beginning of the 14th century. This type of Madonna is widespread beyond the Ile de France.

Another significant work derives from the Normandy, namely from Ecouis (Eure)⁴⁶. The ancienne collegiale of Notre Dame with the date of inauguration 9. 9. 1313 houses a magnificent number of sculptures from the beginning of the 14th century⁴⁷. Among them there is a superior Madonna with child and dove made of marble. J. Heinrich notices her individual kind of development and points out the general tendency of becoming bourgeois at the beginning of the 14th century.⁴⁸ Many examples from the French Burgundy could be added here which would prove that the densest degree of spreading of this pictorial theme took place during that time and in that region.

Now the question is very interesting when this picture came to the eastern German area for the first time. A very early example- a sheet of glass of this topic- was found in the Freiburg Münster⁴⁹ (fig. 6). It is not exactly dated and could be from the time around 1300 according to stylistic comparisons. Today the work is put up in the Freiburg Augustinian museum in Breisgau, the area, which was taken over by the Habsburg in 1368. It is dated 1290 and was probably the central window of the choir of the Augustian church in Freiburg. The simply created sheet of glass again shows an elegant Gothic Madonna who holds Infant Jesus on her left arm. She shows him a little red apple. The

child holds a little grey bird in both hands. Mother and child wear a nimbus. An earlier sheet of glass (fig. 8) with the same origin and location repeats the older composition⁵⁰ very similarly. It can be dated in this period of time on the basis of stylistic comparisons with the earlier glazing of the Strasbourg minster of 1300. This pictorial theme with further glass paintings⁵¹ was brought to the Wiener Neustadt area after 1300 and even before 1300 to Styria with the Admont Madonna. Both depictions of Madonnas carry their children on the right side and show the same attribute of a small grey bird.

The classification of the Admont Madonna to the type of Madonna with Child according to their specific characteristics

The specialist literature has intensively dealt with this charming Madonna sculpture which is unique in the Styrian area (fig. 7). They have primarily tried to clear their provenance by means of stylistic analysis⁵². The destination Admont - on the basis of its peripheral location - should not be connected with the stylistic quality of this sculpture. Its formal roots were found without doubt in the French Cathedral sculpture of the mid-13th century and came via Italy (the school of Nicolo and Giovanni Pisano) to "seeschwäbisch" or "oberrheinisch" origin⁵³. Also the existence of a mysterious prototype in Alsace was assumed⁵⁴ but could never be found. Attempts are made to find the correct date around 1325/30.⁵⁵ On the contrary, the wrong way round and earlier "Doublette" of the Admont Madonna in the "Frankfurt Liebighaus" (fig. 8), whose Infant Jesus holds the dove in both hands as another variation, is constantly described as a Styrian work⁵⁶.

This article gives a statement to all these topical problems.

In the correctly historical classification of art the Admont Madonna belongs to the Byzantine type of the "Dexiokratusa". This means that Madonna holds her child on her right arm. This is against the natural habit of carrying a child. Mothers usually hold their children on the left side because of the soothing heartbeat. In this position the right arm is free to do other things. In this she directly follows the icon of the Mother of God of Wladimir which has been dealt with at the beginning. She also holds her child on her right arm. The Madonnas

who carry their child on their left arm are more frequent. An exception is Styria. The Dexiokratusa often appears in context with the Benedictine cathedral St. Lambrecht. Some of the well-known works are exemplarily named. An early example from the 13th century is an enthroned Styrian Madonna with child from the surroundings of St. Lambrecht⁵⁷. She possibly stands in connection with the highly admired "Mariazeller Gnadenmadonna", an also enthroned Madonna who holds her child on the right side⁵⁸. From the last quarter of the 13th century a Madonna carrying her child on the right side can be seen on a small round-arched sheet of glass in the collection of the Benedictine monastery St. Lambrecht⁵⁹. Also the well-known painted Madonna with a mandorla of the monastery St. Lambrecht, who is one century younger than the Admont Madonna, also carries her child on the right⁶⁰. In this the Admont Madonna follows a local peculiarity that cannot verify her origin in Styria but at best the consideration of a local picture tradition through client and artist.

The description of the Admont Madonna shall start with a classical quotation of the expert on Styrian sculpture Karl Garzarolli Thurnlackh: "With a rising harmonious line, similar to the Gothic architecture, the later Admont Madonna gets slimmer from the broad basic upwards; a slight movement can be noticed as if showing signs of a step that is hidden behind full-bodied garment. This leads to solemnity and dignity that can keep pace with the thoughtfulness of the expression of her face. The extraordinary peculiarity of her head with a high protruding forehead, almond shaped eyes and raised brows as well as a pursed upper lip is also significant for the child, which she holds on her right arm."⁶¹ It is to add that her colourful figure with the green coat and the white dress does not correspond to the original condition. Today only the darkened ultramarine inside of the coat with templated cross - roses is original. The dress could have been red according to some colour - trails. The gold painted chiton of Infant Jesus shows templated ornaments on the outside. Also the material should be described. It mostly exists of alpin wood.⁶² The extremely interesting aspects as regards content following this first formal characterization are discussed.

The bird attribute

Here it is necessary to refer to the bird attribute in order to complete the above mentioned expositions. Does the Admont Infant Jesus hold a dove or a goldfinch? Here the genesis of the bird motif has to be remembered because around 1300 songbirds were also allowed beside doves.

A work from this transitional period is also interesting for Austrian art geography. It is about a small figure of Jesus (fig. 9) that had been sent to the nun Margarethe Ebner from Vienna to Maria Medingen near Dillingen in Swabia⁶³. The Dominican nun wrote to Heinrich of Nördingen from her monastery in 1344: "An sant Stephanstag gab mi min herre ain minniklich gaube minen begierden, daz mir wart gesendet von Wiene ain minniklichez bilde, daz was ain Jhesus in ainer Wiegen und dem dienten vier Guldin Engel".⁶⁴ The small simply carved figure of Jesus presses a little grey bird to his chest with his left hand. The grey colour of the bird does not correspond to the white dove of the Holy Ghost, so it is to be understood as a symbol of the raising of the soul to God in a modified form of iconography. Besides that fabled stories about Christ's birth tell that he got an old body, namely that of Adam and a new soul⁶⁵ for which the bird might stand. It is uncertain if the place of sending namely Vienna is supposed to be the place of origin simultaneously. There is a lot to be said for its style. The date varies from 1300 to 1320. Therefore the statement can be given that the knowledge of the bird motif is provable for the Vienna area during this time. A further work of art confirms this statement. It is about the Marian tympanum of the small north portal of the Vienna Minorit church⁶⁶. It was first discovered in 1908 and about 50 years later it was made accessible to research thanks to basic cleaning and restoration. Gerhard Schmidt successfully tried to determine its place in the history of art⁶⁷. Schmidt dated it from 1325 to 1328⁶⁸. Its original place of erection is the Ludwig chappel⁶⁹. Stylistically the work is assigned to the Regensburg cathedral sculpture from the third decade of the 14th century⁷⁰. Therefore it is younger than the Admont Madonna. Nevertheless it is usable as a comparison because now for the first time the bird motif is verified for the Vienna area on the spot. The enthroned Madonna holds a small bird quite tight in her right hand. The bird has an extremely archaic form. As a further piece of evidence the

seal of the Klosterneuburg Probst Stephan of Sierndorf (1317-1335) also shows the bird motif⁷¹, that was why Schmidt supposed that the merely rudimentarily preserved Klosterneuburg Madonna⁷² (fig. 10) also had this motif. Saint Anna of the north choir of St. Stephan must also be mentioned in these series. She holds the bird in her right hand. The date of the entire ten-part figures belongs to the first decade of the 14th century. Therefore the Madonna with child and bird-attribute appears conspicuously often in the vicinity of the Vienna court in 1300 and occasionally around 1300 in Admont in Styria. An observation that makes a connection visible.

At the end of the 13th century we can find the Madonna with a goldfinch in paintings very often. The goldfinch is called Passion bird by the legend because it might have pulled out a thorn of the crucified Jesus' brow and in the course of this the blood of Christ might have dropped on it. Therefore the red spots are on its feathers⁷³. So the goldfinch in the hands of Infant Jesus is a symbol of his forthcoming Passion. We should apply the above mentioned observation to the Admont Madonna. Already on a separated examination of this attribute of the Admont Infant Jesus it can be recognized by the thick and crooked beak that it is not a dove but a finch bird. Despite of artistic licence of the medieval bird depictions, the beak of the dove is always represented properly small and sharp.⁷⁴ A further precisely kept feature are the tail feathers of the birds which are conspicuously round shaped and closed like those of doves but the feathers of finchbirds are small and long like the birds in the case of the Admont Madonna. The bullfinch, goldfinch and siskin belong all to that bird species. In the Middle Ages the chaffinch, the goldfinch were also called after the Slavonic lean-word goldfinch and also siskin. In the late Middle Ages the linnet was added to this group of birds.⁷⁵ The colour range of their feathers reaches from inconspicuously brown up to colourful. Many species have red head feathers. The slightly irritatingly grey colour of the Admont bird with the unskillfully painted red spots on the beak seems to be from a cask painter who was not an expert on birds. It is about a strange cross-breeding, half finch bird concerning the build, half dove concerning the grey colour. However, this type of bird can be proved later on in Austria. It can be found with the Madonna and child of Pons around 1380/90⁷⁶ (fig. 11) which is stylistically in connection with the Vienna Habsburg art.⁷⁷ I think that it reaches back to the relief

of the Vienna Minorit church from the beginning of the 14th century.⁷⁸ The bird in it has such an unconventional shape that it was difficult for art historians to recognize it as a bird. Once again the legitimate question arises if also the Admont Madonna is in context with the Habsburgs. Schultes assumes: "It's just possible that the figure was a donation of the Vienna court,..."⁷⁹

The grip to the veil

With his left hand Infant Jesus reaches for the cascadefolds of the head veil of his mother. Also this motif appears on French Madonnas. In this case also a deeply symbolic link can be assumed which has the meaning of a veil for a woman (bridal veil as symbol of virginity and virtuousness). So the Marian literature knows a passage in which Mary dries Christ's Passion tears with her veil.⁸⁰

ſî ku ſt ſîn arme und ſîn wangen,
zeher ſach ſî an den hangen,
mit ir rî ſen ſî die abe ſtreich

But the motif of the grip to Madonna's head veil reaches a long way back. Again an icon type of the East Church can be taken as a model. It is about the title icon of the Kykkos monastery of Cyprus, the Mother of God of Kykkos around 1080. She holds the extremely wriggly Infant Jesus. He reaches with his right hand firmly for the head veil of his mother who gives him a scroll into his hand. On this occasion the child wriggles away from his mother so that Hans Belting, knowing adequately spiritual texts, interpretes it as the awakening to the Passion.⁸² This grip of fear of Infant Jesus was changing into a gentle Minnemotif in the lyric of the 13th century in Italy. As a pictorial example of this changing theme Duccio's Madonna di Crevola 1280 in Domopera in Sienna has to be mentioned.

The open coat

A further Admont Madonna has iconographic peculiarity. She wears her coat open. This motif except the "Schutzmantelmadonna"⁸³, to whom a link as regards content exists, is very rare because the body-shy Gothic period avoids clear depictions of human forms and especially in the case of the Holy Virgin Mary. Mary's belt, which can obviously be seen when the coat is open, can be interpreted as a symbol of innocence and purity with a possible link to Virgin Mary's "Gürtelspende". Therefore it does not only seem to be a concession to the contemporary fashion which represents Madonna in a floating girded dress over which she wears an open coat, fastened with a brooch. This fashion is also common for German sculptures around the middle of the 13th century. One has to compare the above mentioned statue of Madonna of the Bamberg Cathedral. The open coat like the bird motif appears on sculptures of central France and Burgundy from 1250 onward. As an example the Madonna of Meaux (Seine et Marne) from the 14th century should be mentioned. Today it is located in the City Art Museum of St. Louis⁸⁴ (fig. 12). She is the model of the Madonna of Ecouis⁸⁵ that is already in context with Admont concerning the bird-motif. She is the French parallel type of the Admont Madonna because many details, up to the arms which are hidden by the coat, are equal. The wrong way round depiction and apple attribute make up the only difference. Both Madonnas bear the same expression of dignity.

The original distinctive feature of the Admont coat motif is that the coat is not put back by her arms on both sides but it only covers the right half of her body. So the "Gürtelsenker" remains hidden under the right half of the coat. Therefore the chaste covering of the body is taken into account.

Also this variation of the half open coat can be seen in France, namely in the Vierge de Vix (Cote-d'Or) of the Eglise Saint-Marcel du Mont-Lassais.⁸⁶

Schweigert refers, according to the open coat, to a Mary with child of St. Ulrich in Schwarzwald made of sandstone.⁸⁷ She holds her child on the left side and her coat is open on both sides. Till now the Admont Madonna has been compared with the Freiburg Madonna with child⁸⁸ of the inner portico of the Freiburg minster around 1290, is now only

partly possible as a model. She is a variant with an already half-naked Infant Jesus and is later decisive for the Austrian Madonna sculpture. The "Trumeau" Madonna⁸⁹, less noticed by the research, of the Freiburg minster of the outer portico corresponds the wrong way round with face and posture to the Admont Madonna.

Zykan⁹⁰ adds the Madonna of the chappel of Ollesheim, presbytery Nörvenich, administrative district Düren⁹¹.

The comparison with the already above mentioned Madonna of the Bamberg cathedral from the second half of the 13th century is also very useful. This was a model of the motif of the open coat and the contrapposto. Infant Jesus is also unnaturally small and stiff and therefore it is very well comparable with Admont. This observation leads to the problem of finding the proper date of the Admont Madonna.

The problem of finding the proper date of the Admont Madonna

Research has already made stylistic analysis of the Admont Madonna and it has turned out to be very difficult to get a clear report about the date and provenance of the extremely remarkable sculpture without doubt. Though a certain period of time around 1290 up to 1330 and regions like Seeschwaben, Breisgau could be marked out. Here some additions should be made.

Research has agreed that the Admont Madonna has an important client in the versatile and art-loving abbot Engelbert of Admont (reg. 1297-1327). His training in Prague and Padua gave him the necessary far-sightedness. The scientific work is extensive. He structured it into scripts concerning the philosophy of nature and of moral. He appreciated Mary with the work: *De gratiis et virtutibus beatae Mariae virginis*. On this occasion he created a very unconventional, detailed picture of Virgin Mary. As a consequence one can presume that this Madonna sculpture created in a modern French Gothic style, had been commissioned by him. As the date of origin of the Admont Madonna goes together with the rule of abbot Engelbert, a classification may be probable but not established. Attention may be drawn to Lothar Schulte's statement: "For this reason an appropriately earlier date of the Admont Madonna may be taken into account-back to the 13th century.

Then abbot Engelbert's predecessor Henry II, who died in 1297, might be possible as the client. He newly erected the choir of the collegiate church and consecrated it in 1286.⁹² As Prime Minister of Styria he was a faithfully devoted follower of Albert I, duke of Habsburg. Because of his influentially political position and his close contact to the Habsburgs he is a possible initiator of the Admont Madonna that is obviously connected with the court art.

Now it has to be mentioned that there is a lack of a well-grounded theory of the date of the Admont Madonna. A proper date can only be assumed hypothetically. A chronological categorization around 1300 can be taken into account. Clues about comparative examples are taken from at home and abroad. Here several unconsidered works among them already known examples in comparison⁹³ with the Admont Madonna⁹⁴ are shown. They might distribute their share to the above mentioned examples in order to locate and date the works.

As a chronological statement of time I would like to mention the German wood figure of a Saint of the Cologne "Schnütgen Museum".⁹⁵ It resembles the Admont Madonna in garment and posture. She is related to the Middle Rhine region especially for reason of her elegantly western character. I try to date it around 1300 such as in the case of the Admont Madonna.

Therefore the Admont Madonna in her modest elegance is similar to the delicately proportioned Madonna, that carries her child on the left, of the Marian chapel of the Salzburg archabbey St. Peter⁹⁶. Zaunschirm describes her as the earliest Madonna that has been remained in the Salzburg region around the 14th century.⁹⁷ Its dating is also made hypothetically with the consecration of the Veit chapel in 1319. A still more quiet general appearance is significant for these early works. The softly shaped body, the parallel arrangement of the folds and the still very little children are notable.

Moreover a comparison with the Frauenhofen Madonna⁹⁸, which is dated around 1300 and assigned to the upper Rhine region after its restoration in 1991, is appropriate. This Madonna does not belong to the Admont type. She carries the child on the left side. Infant Jesus blesses Virgin Mary's head with his raised right hand. Mary's garment is wrapped round her body and is gathered up with her left hand. Primarily therefore one has to take generally stilistic characteristics into account. These include the slight movement of the body, the

slender figure and the lovely face of Virgin Mary. The liveliness of the representation exceeds the Admont work. There is a convincingly comparable example from south Germany according to the Infant Jesus' blessing gesture towards her head. It is about Madonna and Child with the Rose Bush⁹⁸ a sandstone sculpture from Ratisbon⁹⁹, around 1300. Infant Christ sits in a blossoming rose bush and touches his mother's chin with his right hand whose forefinger and middle finger are stretched out in blessing. A loving smile shows the deep relationship between mother and child. The at the beginning mentioned illuminations of the Cistercians of the early 12th century in France serve the loving Mother of God with Infant Christ, who blesses her, of the Gothic sculpture as models. The blessing gesture of Infant Christ was added to the Byzantine Eleousa as can be proved. As an Austrian example of the early 13th century the Hieronymus comment to the prophets Johel, Amos, Zacharias, Jonas, Malachias, Habakuk and Daniel of the library of the Melk monastery was mentioned.

A wood sculpture also coming from the German region can be compared with the Admont Madonna. It is about the statue of Virgin Mary (fig. 13), that derives from the monastery Limburg an der Haardt of the late 13th century. She first came to "Maria im Kapitol" to Cologne. She is not as elegant and valuable as the well-known cathedral Madonnas. Just this fact links her with the Admont Madonna. She shows a similar posture. The vertically swinging arrangement of the folds can be noticed on either sculptures, even the simple facial features and the more upright posture of Infant Jesus are directly comparable though mother and child act more vividly and are more mature concerning their form. An observation which was used by way of argument for the date around 1300 of the Admont Madonna. The comparison with a Virgin Mary with child that was purchased from the Kufstein fine-art trade may be useful in order to date the sculpture. It is set up in the Germanic National Museum in Nuremberg¹⁰⁰ and it derives from the late 13th century. Despite the bad condition of preservation and the slightly coarse and local characteristic style the simultaneous stage of development is recognizable. The strikingly pursed lips of the Admont Madonna, which essentially contribute to her look have already been recognized by the lamenting Mary of a crucifixion group from Trofaiach around 1270/1280.¹⁰¹

I consider the under life size figure of Madonna that is in Vienna private ownership to be an immediately related and simultaneous work. She holds her child, that turns away, on her left arm. She wears a coat that reveals the upper part of her body. The sculpture is made of wood and dated around 1280.

Furthermore, small sized works should also be taken into account, for these seem to have made a contribution to the international art world. In the church of Grandrif (Puy-de-Dome) a middle piece (fig. 14) of a small wooden portable altar has survived.¹⁰² It is dated around the end of the 13th century. A slender madonna with child stands under a high, small baldachin with crochets and little pinnacles (Fiale). Madonna tenderly smiles at Infant Jesus, who stretches out for her with his right arm. The child is still delicately proportioned but already shows an increasing liveliness. This representative of an elegant Gothic style is identical with the one of the Admont Madonna. In the monastery St. Paul a very precious lid of a book-casket has been remained. It is worked out in silver, gold, antique intaglio and enamel technique from the western area (Strasbourg?) around 1260/70.¹⁰³

Under the coronation of Virgin Mary Mother of God is represented in an upright posture holding Infant Jesus on her left arm. You can notice a similar posture in comparison with the Admont Madonna. Infant Jesus is represented very small and a little bit stiff. He is in visual contact with his mother. The middle panel of a tryptich made of ivory around 1280-90 shows a slender figure of Virgin Mary with little Infant Jesus on her left arm¹⁰⁴ in the middle at the bottom.

Here the madonna of an ivory relief as part of an typtich has to be mentioned. It was made of the beginning of the 14th century and can be found in the collection of Kastner in the provincial museum in Linz.¹⁰⁵ This Madonna resembles stylistically the Admont Madonna especially as far as the elegantly S-shaped posture is concerned and the uprightly, but still on the right side held child. Therefore the date around 1300 is convincing.

The above mentioned comparative examples make clear that the Admont Madonna has followed important French and German Gothic works of the late 13th century. The date is to be fixed with reasonable certainty around 1300. All in all, the small size and the stiffness of Infant Jesus, the delicate slenderness and the elegance of Virgin Mary, can bear comparison with above mentioned examples. In general

Madonnas became more voluptuous, their faces more individualized and the children grew bigger around 1325.

The provenance of the Admont Madonna

There are definite indications that the Admont Madonna could have been donated by the Habsburgs. The Admont abbot Henry II. was a faithful follower and a close confidant of duke Albrecht I.. He saved his region from hostile Salzburg (Treaty of Vienna 1290). Now it is well conceivable that the donation of the Admont Madonna took place in that context. Some events like marriages of the children could have also been the reason for it. The above proved bird motif in Vienna and Lower Austria from the 13th century onwards is obviously typical of the Habsburg Madonna. Little Infant Jesus from Vienna, the Klosterneuburg Madonna with lost attributes, the seal of Klosterneuburg, the Marian tympanum of the Minorit church and Anna of the north choir of St. Stephan in Vienna were mentioned. A further work confirms this context. The Habsburg Friedrich der Schöne might have probably donated an enthroned Madonna with child to the Habsburgs in Celje for the newly erected Minorit church around 1310. Now it is put up in the parish church of Saint Peter in Sempeter v. Savinjski dolini and nowadays is said to be "an unrecognizably remained principle work of the Vienna production of stone sculpture which is not rich in examples during the second decade of the 14th century".¹⁰⁶ Several reworkings, carried out from 1400 onwards (Madonna's face), spoil the general impression of the monumental stone sculpture, which can be stylistically compared with the Vienna Salesian Madonna. The more austere Klosterneuburg Madonna might have served as a model. However, the bird attribute in Infant Jesus' stretched out hands has still remained. Once more the connection between the bird motif, the Habsburgs and the Vienna area is proved. As a consequence, the clients of the Admont Madonnas are to be seen in context with this central Austrian art area although her western Gothic style does not seem to be deducible here. The Vienna works of this possible time of origin are not stylistically built on the same lines. In addition, they seem dependent on foreign stimulus. Besides the tradition is incomplete. The lyrical Gothic of the Admont Madonna of

this quality in Vienna is only provable about two or three decades later and then already further developed. This is a good cause for attaching importance to the Admont Madonna in the Vienna art area, although her creator does obviously not derive from it. However, he enriches it like the one that imported the Frauenhofen Madonna to Lower Austria. The artist of the Admont Madonna who was an expert on the French Gothic was resident and active probably most in Freiburg in the Breisgau region where further definite examples can be found. A contemporaneous Marian sheet of glass of the same theme from Augsburg has already been connected with the Admont Madonna as above mentioned. It is considered to be an early example of a Madonna with a bird attribute.

This first Freiburg Marian sheet of glass has a slightly earlier succession work, namely the west window of the Augustinian church which can today be seen in the Augustinian museum. There an elegantly western Madonna is also represented with Infant Jesus and bird. This one shows a more developed style than the first one. Both works orientated themselves to the contemporary sculpture. The Admont Madonna is regarded as one of these professional examples.

Both Trumeau figures of the Freiburg minster were also stylistically connected with the Admont Madonna. As a consequence, it is reasonable to look for further comparable examples there. The Freiburg Augustinian museum actually houses an informative precious object. It is a wood sculpture of Saint Magdalena¹⁰⁷ (fig. 15). Her stylistic relationship with the Admont Madonna cannot be denied concerning her way of build, shape of face, hairstyle, her bent head and upright gesture such as her loveliness. These Madonnas show a dependency on the Strasbourg Virgins style¹⁰⁸. Both works are linked together by the progressive western training of the workshops of the Freiburg minster.

The Admont Madonna was adequately compared with the Madonna of St. Ulrich in Schwarzwald¹⁰⁹, concerning the motif of the open coat.

As a result, there is a parallel style which is based on the fact that this work also links up with the Freiburg portico sculpture¹¹⁰. However, the sculpture was created by another artist in a slightly more serious and stout style.

In summary one can say that Freiburg in Breisgau is the nerve centre of the stylistic and as regards content classification of the Admont Madonna.

“The Habsburgs, who had come from the Upper Rhine region, brought skilled workers and artists to Austria.”¹¹¹

The previous results of the research of the Admont Madonna

As there is a large amount of specialist literature about the Admont Madonna, the essential results are briefly summed up:
Madonna of the inner portico of the Freiburg minster
Madonnas of Nicolo and Giovanni Pisano
Madonna of Giovanni Pisano, Padua, Arenakapelle
Madonna St. Ulrich in Schwarzwald
Sculpture of the west portal in Reims
Vierge dorée, Amiens, Cathedral
Figures of nights, St. Florian¹¹²
Leuchterengel from Katharinental¹¹³
Madonna, Cologne, Cathedral
Madonna, Fontenay, former abbey¹¹⁴
Alabaster Madonna, Toledo, Cathedral¹¹⁵

Succession works

Once again the elaborated range of the research is summed up:
Master of the Admont Madonna: crucifix of the Mühlau near Admont
Madonna, Erlach Pitten
Enthroned Madonna, St. Peter Im Sanntal
Enthroned Madonna, Thal bei Graz
Wappengrabplatte Otthos von Saurau, Parish church,
crypt chapel of Saurau, Ligist¹¹⁶
Madonna, Frankfurt Liebighaus
Madonna, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum
Madonna, Imbach, Parish church
Madonna, former Cistercian cathedral, Wiener Neustadt
Madonna, Stift Nonnberg, Salzburg
Madonna, Thernberg
Devotional picture, Frauenberg bei Admont¹¹⁷
Madonna, Olmütz

Madonna, Städtel Leubus¹¹⁸

Here I add a Madonna with child around 1330 of Vienna private ownership. She is made of wood and is originally preserved. She follows the Admont example concerning the build and the habit of carrying the child as Dexiokratusa.

In Styria the Neuberg Madonna as successor to the Admont Madonna has to be mentioned (fig. 16) dated in 1330/1340. The figure is set up in the former collegiate church Mariä Himmelfahrt.¹¹⁹ She exactly keeps to the habit of carrying the child as the Admont Madonna does.

The comparison of the Admont Madonna with a fragment of the “Dienstbotenmadonna“ of St. Stephan in Vienna around 1340/1345¹²⁰ seems highly interesting. It takes up the type of the Admont Madonna the wrong way round and in addition the grip to the veil and the bird motif. Mother and child are built slightly broader like the ones of the 14th century. The motif of the open coat is relieved by a coat-like cloth. The basic type of the Admont Madonna is clearly developed further by the Dienstbotenmadonna.

The Salesian Madonna with lost attribute chronologically follows the Admont Madonna. She derives from the beginning of the 14th century.¹²¹ The Madonna with bird attribute of the Dominican church in Friesach must also be named, dated 1310.¹²² Both Madonnas do not wear the open coat but wrap themselves up in a coat-like cloth. In the case of the Friesach Madonna the influence of the magnificent middle German Madonnas, the Milan Madonna made of walnut wood, the former Austrian Madonnas and the Admont Madonna can be noticed, a proof of further development.

The Madonnas of Imbach near Krems (today on the high altar of the parish church)¹²³ and of the former Capucin monastery in Wiener Neustadt¹²⁴ from the second quarter of the 14th century repeatedly show the motif of the open coat. However, the coat is not half-open as with the Admont Madonna. The Madonna of Frauenberg near Admont only wears a half-open coat the wrong way round.¹²⁵

Furthermore the repeatedly mentioned Dienstbotenmadonna of the Vienna Stephansdom, the Wienerneustadt Madonna¹²⁶ and the enthroned Madonna of the hospital of the sisterhood of Wiener Neustadt have to be enumerated in order to complete the picture. They

are all part of the Austrian Gallery of the Belvedere in Vienna¹²⁷ such as a further Madonna that can be found in this collection.¹²⁸

These Marian statues show further development with regard to the Admont Madonna and include new ideals.

Another Madonna with child is interesting in comparison with Admont. The typical characteristic of the Admont Madonna can be recognized here by the habit of carrying the child. Zykan published it in context with the Salesian Madonna. It is about a sculpture of Madonna of the Fialkirche St. Nikolaus near Matrei (East Tyrol) from the second quarter of the 14th century.¹²⁹ The still small child, the grip to his mother's veil and the vertically held right hand Virgin Mary's that just touches her child's right forearm with her stretched fingers indicate a link with Admont. The creation of the garment with the densely wrapped cloth round her body derives from the earlier Madonnas of Vienna and Lower Austria. The Madonna of Matrei has an immediate successor namely the Madonna of the Parish church of Wagrain around 1340/50.¹³⁰

All in all it should be mentioned that a chronological order of Madonnas of the first half of the 14th century is particularly difficult to manage. As an example the Madonna made of limestone of the collection Kastner of the Upper Austrian Landesmuseum in Linz can be mentioned.¹³¹ Only the broadening and the taking shape of the figures such as the increasing height of Infant Jesus can be seen as a constant development throughout the 14th century. These characteristics can be used by way of argument of earlier dates for more ancient types as it is above shown by the examples of Admont, Matrei, Wagrain.

In the Austrian art the nationwide Admont Madonna dated 1300 has the role of a prototype which has given new impulse.¹³² Her special position within the Gothic art in Austria is not spoilt by gradual integration into the European development concerning topic and style but it is explained. The moving expression of the Admont Madonna as a devotional picture reaches far beyond the meaning as a work of art. It mediates the deep religious contents and the Christian symbolism to the sensitive onlooker.

Anmerkungen

- ¹ Immer wieder ist die Aufdeckung der Bezüge zwischen westlichen Andachtsbildern und den hochverehrten Ikonen der Ostkirche ein dankbares, jedoch noch nicht vollständig abgehandeltes Thema für die Kunstgeschichte. Siehe dazu auch Michael Viktor Schwarz, Die Schönen Madonnen als komplexe Bildform, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XLVI/XLVII, Tl 2 (1993/94), S. 663–678.
- ² Malgrund: zwei zusammengeleimte Holztafeln ungleicher Breite 78 x 54,6 cm (erweitert auf 103,6 x 68,5 cm), Moskau, Tretjakov - Galerie.
- ³ Die grundlegende wissenschaftliche Einordnung erfolgte von Michael Alpatoff und Victor Lasareff, Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche, in: Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 46 (1925), S. 140–155.
- ⁴ „L'on retrouve l'Enfant de l'icone de Vladimir dans une miniature d'avant 1134, ornant un manuscrit cistercien du Commentaire de sant Jérôme sur Isaie (ms. 129, Bibliothèque Dijon)“. Maurice Vloberg, La vierge et l'enfant dans l'art français, Bd I, Grenoble 1933, S. 140.
- ⁵ Emile Mâle, L'Art religieux du XII^e siècle en France, Paris 1922, S. 92–106.
- ⁶ Pergament mit Zeichnung in brauner Tinte und Rot, Grün, Blau, 48 x 33 cm, 2. Viertel 12. Jahrhundert, Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 129, fol. 4.v.. Die Zisterzienser. Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit, Ausstellungskatalog, Aachen, Bonn 1980, S. 358. L'enluminure et le Scriptorium de Cîteaux au XIIe siècle, Cîteaux 1989, S. 136 f.
- ⁷ Zitiert nach: Arthur Watson, the early iconography of the tree of Jesse, Oxford, London 1934, S. 2.
- ⁸ 2. Bibel, Datierung in Diskussion, jedoch etwas älter als Ms. 129 aus derselben Zeitspanne, Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 2, fol. 148. Abb.: A. Watson, Iconography, S. 94, Pl. X. L'enluminure, S. 144 f.
- ⁹ Georg Swarzenski, Die Salzburger Malerei, Leipzig 1908, Prag UB cod. XIII. E. 14 b. Taf. LXVII, Nr. 217, München CIm. 23093. Bl. 65 v. Taf. LXIX, Nr. 225.
- ¹⁰ Siehe die Madonna des Hermann Joseph.

¹¹ Pergament, 145 Blatt, 24,5 x 35 cm. 900 Jahre Benediktiner in Melk, Ausstellungskatalog, Zell am See 1989, S. 269, Abb.: S. 274.

¹² 1255/60, ursprünglich vergoldet.

¹³ Dieses sogenannte hanchement (Ausschwingen der Hüfte), ein besonderes Charakteristikum der französischen Madonnen des 14. Jahrhunderts, ist erstmals an der Madonna am Trumeaufeiler der nördlichen Querschiffportales von Notre Dame in Paris ausgebildet. Vgl.: Johanna Heinrich, Die Entwicklung der Madonnenstatue in der Skulptur Nordfrankreichs von 1250 bis 1350, Phil. Diss. Frankfurt, Borna, Leipzig 1933, S. 6 ff.

¹⁴ J. Heinrich, Entwicklung, S. 11.

¹⁵ J. Heinrich, Entwicklung, S. 7.

¹⁶ Stein, 173 cm.

Eduard Sebald, Zur Wetzlarer Skulptur des 13. Jahrhunderts, in: Mainzer Zeitschrift, 87/88 (1992/93), S. 141, Fußnote 61.

Wilhelm Boeck, Eine Muttergottes des 13. Jahrhunderts im Bamberger Dom und ihre Zusammenhänge mit Magdeburg und Mainz, in: Mainz und der Mittelrhein in der europäischen Kunstgeschichte, Studien für Wolfgang Fritz Volbach zu seinem 70. Geburtstag, Mainz 1966, S. 287 f.

Kunstwissenschaftliche Studien Bd 1, Kurmainzer Studien, Wiesbaden 1913, S. 127 f.

Heribert Reiners, Tausend Jahre Rheinische Kunst, Bonn 1925, S. 152, Abb. 106.

¹⁷ Sandstein, 175 cm.

¹⁸ Friedrich Schneider, Ein Meisterwerk mittelalterlicher Kunst in Mainz, in: Kunstwissenschaftliche Studien, S. 127.

¹⁹ Schilfsandstein, 163 cm.

²⁰ Ich folge hier im wesentlichen den interessanten Ergebnissen der Habilitationsschrift von Johannes Tripps. Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik, Berlin 1998, S. 70 ff.

²¹ Klaus Schreiner, Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin, München Wien 1994, S. 87.

²² Zitiert nach K. Schreiner, Maria, S. 441.

- ²³ Bruder Philipps des Carthäusers Marienleben, hrsg. v. Heinrich Rückert, Quedlingburg Leipzig 1853 (= Bibliothek der deutschen Nationalliteratur 34). Reprint, Amsterdam 1966.
- ²⁴ Vers 829 ff., Philipps Marienlob, S. 23-25.
- ²⁵ Kalkstein, 90 cm, umgearbeitet, Plinthe neu, Reste alter Fassung.
- ²⁶ Heinrich und Margarethe Schmidt, Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik, München 1981, S. 111.
- ²⁷ H. und M. Schmidt, Bildersprache, S. 110.
- ²⁸ A. Watson, iconography, S. 98 ff., Pl. XIV.
- ²⁹ Otfried Kastner, Die Madonna und das Kind mit dem Vöglein, in: alte und moderne Kunst 6, H. 53 (1961), S. 2-7 und derselbe in: alte und moderne Kunst 7, H. 54/55 (1962), S. 10-14.
- ³⁰ Ms. 9916-17, fol. 2 v., Pergamenthandschrift 27,5 x 20 cm, Brüssel, Bibliothèque royale.
- ³¹ Humilite, 6 Mr. 3.
Hans Hahnloser, Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr 19093 der Pariser Nationalbibliothek, Graz ²1972, T. 6.
- ³² „Taubengrau“ ist dem Mittelalter, das die Taube schlechthin weiß ... nennt, fremd.“ Friedrich Ohly, Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung, Darmstadt 1977, S. 61.
- ³³ Paris, Bibl. Nat. lat. 2495 B.
- ³⁴ fol. 2 r.
- ³⁵ Vgl.: F. Ohly, Schriften, S. 48 ff..
- ³⁶ 310 x 220 mm, Madrid, Biblioteca nacional 14-2, fol. 112 v..
- ³⁷ Tafelgemälde auf Holz, 83 x 54 cm, Settignano.
- ³⁸ 1505/06, Tempera auf Holz, 107x77 cm.
- ³⁹ London, Brit. Libr., Ms. Arundel 83 II, fol 131 v..
- ⁴⁰ Fol. 48, London, Lambeth Palace Library.
- ⁴¹ Vers 2930 ff..
Philipps Marienlob, S. 80.
- ⁴² Linker Flügel eines Diptychons, Ehem. Rom, Slg. Sterbini, Maße unbekannt, Abb.: L' Arte 8, 1905, S. 200.
- ⁴³ Zitiert nach K. Schreiner, Maria, S. 266.
- ⁴⁴ Kalksandstein, 155 cm, Thyssen-Bornemisza Collection K 44.
- ⁴⁵ Sandstein, 200 cm, nördlicher Querschiffarm Fontenay.

Claude Schaefer, La sculpture en ronde-bosse au XIVe siècle dans le Duché de Bourgogne, Paris 1954, S. 108 ff., Taf. 33-35.

⁴⁶ L. Lefrançois-Pillon, Les statues de la Vierge à l'enfant au XIVe siècle, in: Gazette des Beaux-Arts, 1935, II, S. 135, Fig. 10 und S. 144, Fig. 19. Größe 200 cm.

⁴⁷ J. Heinrich, Entwicklung, S. 37, zieht eine Entstehungszeit von 1310-1314 in Betracht.

⁴⁸ Vgl.: J. Heinrich, Entwicklung, S. 36.

⁴⁹ Rüdiger Becksmann, Die architektonische Rahmung des hochgotischen Bildfensters. Untersuchungen zur oberrheinischen Glasmalerei von 1250 bis 1350, Berlin 1967, S. 77.

⁵⁰ Becksmann, Rahmung, S. 76.

⁵¹ Aus dem gotischen Chor des Domes von Wiener Neustadt, 110 x 61 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

⁵² Gottfried Biedermann, Katalog der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum Mittelalterliche Kunst. Tafelwerke-Schreinaltäre-Skulpturen, mit Beiträgen zum technischen Aufbau von Günther Diem, Graz 1987, Nr. 78, S. 199 ff., Abb. 13. Dort findet der interessierte Leser auch eine kritische Zusammenfassung der bislang aktuellen Literatur und sämtliche kunsthistorischen und technischen Daten. Die Datierung wird um 1310 getroffen. Die Größe der primär aus Tannenholz gefertigten Skulptur beträgt 144,5 cm. Das ist, wenn man das jugendliche Alter Mariens berücksichtigt und die geringere Körpergröße der Menschen im Mittelalter, lebensgroß. Sie besitzt die Inv.-Nr. P 14.

⁵³ G. Biedermann, Katalog, S. 201.

⁵⁴ Vgl.: Julius Baum, Eine gotische Marmormadonna im Rijksmuseum, in: Pantheon X (1932), S. 296.

⁵⁵ G. Biedermann, Katalog, S. 203. Die Spätdatierung vertritt vor allem Thomas Zaunschirm, Die Plastik des 14. Jahrhunderts, in: Spätgotik in Salzburg, Ausstellungskatalog, Salzburg 1976, S. 17 ff..

⁵⁶ Frankfurt, Liebieghaus, I. N. 973.

„Der Liebieghaus-Figur nächst verwandt und für ihre geographische Einordnung nach Österreich ausschlaggebend ist jedoch die heute im Grazer Landesmuseum aufbewahrte Muttergottesfigur aus Kloster Admont in der Steiermark.“

Liebighaus-Museum alter Plastik. Führer durch die Sammlungen. Bildwerke des Mittelalters I, hrsg. v. Herbert Beck, Peter C. Bol, Bernhard Decker, Frankfurt 1980, S. 136.

⁵⁷ Weidenholz, 74 cm, um 1230/40, Graz, Joanneum, Alte Galerie, Inv.-Nr. P2.

⁵⁸ Lindenholz, 52 cm, Mariazell, Basilika, Gnadenaltar.

⁵⁹ 46 x 14,5 cm.

⁶⁰ 58 x 55,5 cm, um 1420, als Leihgabe des Stiftes St. Lambrecht in der Alten Galerie des Grazer Joanneums.

⁶¹ Karl Garzarolli Thurnlackh, Mittelalterliche Plastik in Steiermark, Graz 1941, S. 25 f.

⁶² Fichtenholz (Körper Mariens), Tanne (Mantel), Pappel (Kind), Linde (Krone).

Da die Hölzer bei Skulpturen dieses Zeitraumes nicht immer bestimmt oder bestimmbar sind, ist es auch schwer, Vergleichsmaterial zu finden. Ein ostösterreichisches Werk verbindet allerdings um 1250 Pappel mit Fichte. Es ist die thronende Madonna des Historischen Kremser Museums, Inv.-Nr. S 147, 64 x 29 cm.

⁶³ 28 cm, heute noch im selben Kloster.

⁶⁴ Tripps, Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik, Berlin 1998, S. 73.

⁶⁵ "Das andere Wunder war an dem Kind, als Sanct Bernhard schreibt! Da war in einer Person Ewiges, Altes und Neues wunderbarlich geeinet: Die Gottheit ewig, der Leib alt von Adam her, die Seele neu erschaffen!"

Jacobus de Voragine, *Legenda aurea*, deutsch von Richard Benz, Bd 1, hrsg. v. Eugen Diederichs, Jena 1917, S. 64.

⁶⁶ Sandstein, 150 x 126 cm.

⁶⁷ Gerhard Schmidt, Das Marientympanon der Wiener Minoritenkirche, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XI (1957), S. 107 – 118.

⁶⁸ G. Schmidt, Marientympanon, S. 118.

⁶⁹ G. Schmidt, S. 109.

⁷⁰ G. Schmidt, S. 115 ff.

⁷¹ Richard Ernst, Die Klosterneuburger Madonna, in: *Belvedere* 5, I (1924), S. 108.

⁷² Um 1310, Kalkstein, 150 cm, Stift Klosterneuburg.

⁷³ K. Schreiner, Maria, S. 15.

⁷⁴ Man vergleiche z. B. die eucharistische Taube der Thyssen-Bornemisza Sammlung, eine französische Arbeit von 1210, 21,5 x 26 cm, K 88, die einen markanten schmal spitzigen Taubenschnabel und den breiten Taubenschwanz besitzt.

Als österreichisches Beispiel seien ein in vergoldeten Kupfer gearbeitetes Stück aus Limoges des Salzburger Domschatzes 13. Jh., 23,5 cm und eine vergoldete Hostientaube aus Kupfer 16. Jh. (?), 18 x 25,2 cm, aus den Sammlungen des Stiftes Göttweig genannt.

⁷⁵ Vgl. hierzu die ausgezeichnete Information des Reallexikons zur Deutschen Kunstgeschichte, hrsg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Bd 8, München 1987, S. 1309–1337.

⁷⁶ Zirbenholz mit ursprünglicher Fassung, 115 cm, Innsbruck, Ferdinandeum, Inv.-Nr. P 284.

⁷⁷ Die Vergleichsbeispiele behandelt Franz Kieslinger, Die Herzogin Katharina von Österreich als Madonna, in *Pantheon* X (1932), S. 326–328.

⁷⁸ Siehe die Vergleichsreihe des Vogelmotives.

Literaturübersicht und Zusammenfassung der Forschungsergebnisse vgl.: Maria Parucki, *Die Wiener Minoritenkirche*, Wien, Köln, Weimar, 1995, S. 24 f.

⁷⁹ Lothar Schultes, Die Marienfigur von Schinckau und der Admont-Freiberger Madonnentypus, in: *Gotika V Západních Čechách* (1320–1350), Prag 1998, S. 33.

⁸⁰ Vers 7776 ff., *Philipps Marienlob*, S. 211.

⁸¹ Hans Belting, *Bild und Kult*, München 1990, S. 324.

⁸² Die Betonung des Mantels Mariens als Schutz geht auf eine legendäre Marienerscheinung in der Blachernenkirche von Konstantinopel zurück. Maria breitete ihr Maphorion über das in der Kirche versammelte Volk. *Lexikon der Kunst*, Bd IV, Leipzig 1977, S. 409.

⁸³ Kalkstein, 189,7 cm.

Julius Baum, Eine gotische Marmormadonna im Rijksmuseum, in: *Pantheon* X (1932), S. 295–298, Abb. S. 296.

⁸⁴ Vgl.: J. Heinrich, *Entwicklung*, S. 36 f.

⁸⁵ C. Schaefer, *La sculpture en ronde-bosse*, Pl. 25.

⁸⁶ Horst Schweigert, Gotische Plastik in der Steiermark, in: Gotik in der Steiermark, Ausstellungskatalog, Graz 1978, S. 217.

⁸⁷ Stein, 182 cm, inneres Westportal des Freiburger Münsters, ursprünglicher Standort innerhalb des Münsters unbekannt. Otto Schmitt, Straßburg und die süddeutsche Monumentalplastik im 13. und 14. Jahrhundert, in Städel Jahrbuch II (1922), S. 132 ff., Tafel 46 f..

⁸⁸ Stein, lebensgroß, O. Schmitt, Straßburg, S. 132 ff., Tafel 46 d..

⁸⁹ M. Zykan, Zwei gotische Madonnen, S. 184, F. 36.

⁹⁰ W. Beeh, Die Muttergottes von Münstereifel, in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, Bd XXIII (1960), S. 174, Abb. 169.

⁹¹ Lothar Schultes, Marienfigur von Schinckau, S. 33.

⁹² Horst Schweigert verweist auf die zuerst von Otto Schwarz im Katalog des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum 1955 vollzogene Zuweisung an den oberrheinischen Kunstkreis mit dem Hauptvergleich der Madonna der Innenseite des Langhausportales des Freiburger Münsters. H. Schweigert, Gotische Plastik, S. 217. Gottfried Biedermann bringt die westlich orientierte Kölner Madonnenskulptur mit ein und greift wiederum den erstmals von Karl Garzarolli Thurnlackh, Führer durch die Sonderausstellung Steirische Plastik und Malerei bis 1440, Graz 1936 geäußerten Hinweis auf Bezüge zu den Madonnendarstellungen des Nicolo und Giovanni Pisano auf. Biedermann, Bemerkungen, S. 130 f. Diesem Hinweis waren bereits vor Biedermann die AutorInnen Hilde Bachmann, Gotische Plastik in den Sudetenländern vor Peter Parler, Brunn-München-Wien 1943 (=Beiträge zur Geschichte der Kunst in dem Sudeten- und Karpatenraum 7) und Otto Schwarz, Katalog, gefolgt. Hierzu ist festzustellen, daß die Madonnen des Giovanni Pisano bestenfalls den gleichen Grundtypen verpflichtet sind. Sie sind die wohl kühnsten Umsetzungen dieses Madonnenideals, die ganz im Gegenteil zur Admonterin antikisierende Stilmerkmale zeigen. Parallel zu Giotto kann in ihrem Fall von einer ersten Renaissance zu Beginn des italienischen Trecento gesprochen werden.

⁹³ H. Schweigert, Gotische Plastik, S. 216 f..

⁹⁴ Nußbaum, vollrund, 64 cm, Köln Schnütgen-Museum, Inv.-Nr.A 50.

⁹⁵ Sandstein, 183 cm.

⁹⁶ Vgl.: Zaunschirm in: Spätgotik in Salzburg, S. 32.

⁹⁷ Holz, originale Farbfassung bzw. Vergoldung, 76 cm, St. Pölten, Diözesanmuseum. Herbert Berndl-Forstner, Die Frauenhofener Madonna, in: Im Blickpunkt 1 (1996), S. 1-4.

⁹⁸ Als Vorbild ist die Madonna des Lettners des Münsters Unserer Lieben Frau in Straßburg um 1255 zu nennen, aus Sandstein und 149 cm groß, New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, deren Rosenstrauch dank einer Zeichnung von 1682 rekonstruiert werden kann. Im heutigen Zustand fehlt er und auch das in ihm sitzende Jesuskind.

⁹⁹ Vollrund, alte Fassung, 134 cm, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 16/287.

¹⁰⁰ Lindenholz mit stark abgewitterter Fassung, 101 cm.

¹⁰¹ Obstholz, 88 cm, Graz privat, K. Garzarolli, Plastik, Abb. 9, S. 93.

¹⁰² Holz gefaßt, 16-1/2, 3-1/2 inches.

¹⁰³ 38,7/27,3/4,5 cm.

¹⁰⁴ Hermann Schnitzler, Fritz Volbach, Peter Bloch, Skulpturen. Elfenbein, Perlmutter, Stein, Holz. Europäisches Mittelalter. Sammlung E. und M. Kofler-Truniger, Luzern, Bd 1, Luzern, Stuttgart 1964, S. 54. 17 x 10,6 cm.

¹⁰⁵ Frankreich, 6 x 4 cm.

Sammlung Kastner, Inv.Nr. Ka 309 (geschenkt 1975), S. 29, Abb. 29.

¹⁰⁶ Sandstein, 120 cm.

Gotik in Slowenien, Ausstellungskatalog, Laibach 1995, S. 148.

¹⁰⁷ Weidenholz, dreiviertelrund, rückseitig ausgehöhlt, Durchschnitzungen unter den Achseln mit Brettern aus Tannenholz verschlossen, 140 cm, alte Zweit- oder Drittfassung, beträchtliche Veränderungen. Halsborte mit gemugeltem Bergkristall, Herkunft wahrscheinlich Reuerinnenkloster Freiburg, 1250 (?).

¹⁰⁸ O. Schmitt, Straßburg, S. 130.

¹⁰⁹ O. Schmitt, Straßburg, S. 138, Taf. 35 b..

¹¹⁰ O. Schmitt, Straßburg, S. 138.

¹¹¹ K. Garzarolli, Mittelalterliche Plastik, S. 23.

¹¹² H. Schweigert, Gotische Plastik, S. 216 ff..

¹¹³ Gerhard Schmidt, Bildende Kunst: Malerei und Plastik, in: Die Zeit der frühen Habsburger, Ausstellungskatalog, Wien 1979, S. 82-97.

¹¹⁴ G. Biedermann, Bemerkungen, S. 121 ff..

¹¹⁵ Schultes, Marienfigur von Schinckau, S. 33.

¹¹⁶ Karl Garzarolli Thurnlackh, *Mittelalterliche Plastik in Steiermark*, Graz 1941, S. 95.

¹¹⁷ H. Schweigert, *Gotische Plastik*, S. 216 ff.

¹¹⁸ Hilde Bachmann, *Gotische Plastik in den Sudetenländern vor Peter Parler*, Brünn, München, Wien 1943 (=Beiträge zur Geschichte der Kunst in dem Sudeten- und Karpatenraum 7).

¹¹⁹ Sandstein, lebensgroß, K. Garzarolli, *Plastik*, Abb. 20, S. 95.

¹²⁰ Ahorn, Unterteil verloren, 49,5 cm, Graz, privat. K. Garzarolli, *Plastik*, Abb. 22, S. 96.

¹²¹ Aus der Wiener Dominikanerkirche S. Maria Rotunda (?), später in St. Jakob auf der Hülben, Kalksandstein, 225 cm, Wien, Salesianerinnenkloster der Heimsuchung Mariä.

Marlene Zykan, *Zwei gotische Madonnenstatuen und ihre Restaurierung*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXVIII* (1974), S. 171–188.

¹²² Hellgelber Sandstein, 193 cm.

Marlene Zykan, *Die Madonna der Dominikanerkirche in Friesach*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXII*, Heft 2 (1968), S. 161–173.

¹²³ Marlene Zykan, *Madonnenstatuen*, S. 180 ff.

¹²⁴ Karl Ginhart, *Ein gotisches Figurenpaar in Wiener Neustadt*, in: *Festschrift Hermann Egger*, Graz 1933, S. 49 ff.

¹²⁵ L. Schultes, *Marienfigur Schinckau*, S. 36.

¹²⁶ Um 1310, Stein, 172 cm, Wien, Belvedere, *Österreichische Galerie*.

¹²⁷ Elfriede Baum, *Katalog des Museums Mittelalterlicher Kunst*, Wien, München 1971, Nr. 25.

¹²⁸ E. Baum, *Katalog*, Nr. 38.

¹²⁹ M. Zykan, *Madonnenstatuen*, S. 180, Abb. 229 a-c.

¹³⁰ Holz, 88 cm.

¹³¹ Frankreich (Burgund), gegen 1350, 113,5 cm.

Die Sammlung Kastner. Teil 1: Mittelalter und Barock, bearbeitet von Lothar Schultes, Linz 1992, Inv. Nr. Ka 301 (geschenkt 1975), S. 33, Abb. S. 32.

¹³² „Eine allzu späte Datierung der Admonter Madonna über das erste Jahrzehnt des 14. Jhs. hinaus wird nicht zu vertreten sein, denn westlich – französische Einflüsse kommen sozusagen frisch und unmittelbar zur Geltung,...“ G. Biedermann, *Katalog*, S. 202.

Literatur in Auswahl

- 900 Jahre Kunst in Melk, Ausstellungskatalog, Zell am See 1989.
- Alpatoff, Michael und Victor Lasareff, Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche, in: Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 46 (1925), S. 140-155.
- Aurenhammer, Hans, Die Darstellung der Madonna in der bildenden Kunst, Wien 1954.
- Bachmann, Hilde, Gotische Plastik in den Sudetenländern vor Peter Parler, Brünn, München, Wien 1943 (=Beiträge zur Geschichte der Kunst in dem Sudeten- und Karpatenraum 7).
- Baum, Elfriede, Katalog des Museums Mittelalterlicher Kunst, Wien, München 1971.
- Baum, Julius, Eine gotische Marmormadonna im Rijksmuseum, in: Pantheon X (1932), S. 295-298.
- Becksmann, Rüdiger, Die architektonische Rahmung des hochgotischen Bildfensters. Untersuchungen zur oberrheinischen Glasmalerei von 1250 bis 1350, Berlin 1967.
- Beeh, W., Die Muttergottes von Münstereifel, in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, Bd XXIII (1960).
- Beissel, S. J., Stephan, Geschichte der Verehrung Mariens in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte, Freiburg im Breisgau 1909.
- Belting, Hans, Bild und Kult, München 1990.
- Berndl-Forstner, Herbert: Die Frauenhofener Madonna, in: Im Blickpunkt 1 (1996), S. 1-4.
- Biedermann, Gottfried, Bemerkungen zum künstlerischen und historischen Umfeld der Admonter Madonna, in: Abt Engelbert von Admont (reg. 1797-1327) (=Schriften zur Kultur- und Kunstgeschichte des Benediktinerstiftes Admont, Bd 6).
- Biedermann, Gottfried, Katalog der Alten Galerie am Landesmuseums Joanneum Mittelalterliche Kunst. Tafelwerke-Schreinaltäre-Skulpturen, mit Beiträgen zum technischen Aufbau von Günther Diem, Graz 1987.

- Boeck, Wilhelm, Eine Muttergottes des 13. Jahrhunderts im Bamberger Dom und ihre Zusammenhänge mit Magdeburg und Mainz, in: Mainz und der Mittelrhein in der europäischen Kunstgeschichte, Studien für Wolfgang Fritz Volbach zu seinem 70. Geburtstag, Mainz 1966.
- Bruder Philipps des Carthäusers Marienleben, hrsg. v. Heinrich Rückert, Quedlingburg Leipzig 1853 (= Bibliothek der deutschen Nationalliteratur 34). Reprint, Amsterdam 1966.
- Concasty, M.-L., Vierge Eléousa d'une Bible romane, in: Actes du Congrès International d'Études byzantines, Belgrade 1964, t. III, S. 31-34.
- Deutsche Kunstgeschichte II, Feulner, Adolf, Theodor Müller, Geschichte der Deutschen Plastik, München 1953.
- Ernst, Richard, Die Klosterneuburger Madonna, in: Belvedere 5, I (1924), S. 97-118.
- Exposition d'Art Autrichien, Ausstellungskatalog, Paris 1937.
- Feuchtmüller, Rupert, Kunst in Österreich I, Wien, Hannover, Basel 1972.
- Garzarolli Thurnlackh, Karl, Führer durch die Sonderausstellung Steirische Plastik und Malerei bis 1440, Graz 1936.
- Garzarolli Thurnlackh, Karl, Große Kunst aus Österreichs Klöstern und Mittelalter, Ausstellungskatalog, Wien 1950.
- Garzarolli Thurnlackh, Karl, Malerei und Plastik aus Steiermark, Ausstellungskatalog, Wien 1936.
- Garzarolli Thurnlackh, Karl, Mittelalterliche Plastik in Steiermark, Graz 1941.
- Ginhart, Karl, Die Bildnerei des 14. Jahrhunderts, in: Die bildende Kunst in Österreich, Gotische Zeit (von etwa 1250 bis um 1350), Baden bei Wien 1938.
- Ginhart, Karl, Ein gotisches Figurenpaar in Wiener Neustadt, in: Festschrift Hermann Egger, Graz 1933.
- Gotik in Slowenien, Ausstellungskatalog, Laibach 1995.
- Graus, Johannes, Von unserem mittelalterlichen Bildwerken, in: Der Kirchenschmuck, Graz 1890.
- Hahnloser, Hans, Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. Fr 19093 der Pariser Nationalbibliothek, Graz² 1972.
- Hart, Wolf, Die Skulpturen des Freiburger Münsters, Freiburg 1975.

Kastner, Ottfried, Die Madonna und das Kind mit dem Vöglein, in: alte und moderne Kunst 6, H. 53 (1961), S. 2-7 und derselbe in: alte und moderne Kunst 7, H. 54/55 (1962), S. 10-14.

Kieslinger, Franz, Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich, in: Belvedere 4 (1923).

Kieslinger, Franz, Die Herzogin Katharina von Österreich als Madonna, in Pantheon X (1932), S. 326-328.

Kieslinger, Franz, Die mittelalterliche Plastik in Österreich, Wien, Leipzig 1926.

Kieslinger, Franz, Österreichs frühgotische Madonnen, in: Jahrbuch der Österreichischen Leo-Gesellschaft 1923.

Kieslinger, Franz, Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich, Wien 1923 (= Artes Austria 1).

Kohlbach, Rochus, Die Stifte Steiermarks, Graz 1953.

Krenn, Peter, Die gotische Plastik in der Steiermark, in: Steirische Berichte, Nr. 3/4 (1977).

Krenn, Peter, Maria in der Steirischen Kunst, Ausstellungskatalog, Graz 1968.

L'enluminure et le Scriptorium de Cîteaux au XIIe siècle, Cîteaux 1989.

Lefrançois – Pillon, L., Les statues de la Vierge à l'enfant au XIVe siècle, in: Gazette des Beaux-Arts II (1935).

Lexikon der Kunst, Bd IV, Leipzig 1977, S. 409.

Liebieghaus-Museum alter Plastik. Führer durch die Sammlungen. Bildwerke des Mittelalters I, hrsg. v. Herbert Beck, Peter C. Bol, Bernhard Decker, Frankfurt 1980.

List, Rudolf, Stift Admont 1074-1974, Festschrift zur 900-Jahr Feier, Ried im Innkreis 1974.

Mâle, Emile, L' Art religieux du XII^e siècle en France, Paris 1922.

Oettinger, Karl, Altdeutsche Bildschnitzer der Ostmark, Wien 1939.

Ohly, Friedrich, Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung, Darmstadt 1977.

Parucki, Maria, Die Wiener Minoritenkirche, Wien, Köln, Weimar 1995.

Reallexikons zur Deutschen Kunstgeschichte, hrsg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Bd 8, München 1987.

Reiners, Heribert, Tausend Jahre Rheinische Kunst, Bonn 1925.

Sammlung Kastner, Die. Teil 1: Mittelalter und Barock, bearbeitet von Lothar Schultes, Linz 1992.

Schaefer, Claude, La sculpture en ronde-bosse au XIVe siècle dans le Duché de Bourgogne, Paris 1954.

Schmidt, Gerhard, Bildende Kunst: Malerei und Plastik, in: Die Zeit der frühen Habsburger, Ausstellungskatalog, Wien 1979, S. 82-97.

Schmidt, Gerhard, Das Marientympanon der Wiener Minoritenkirche, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XI (1957), S. 107-118.

Schmidt, Heinrich und Margarethe, Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik, München 1981.

Schmitt, Otto, Straßburg und die süddeutsche Monumentalplastik im 13. und 14. Jahrhundert, in Städel Jahrbuch II (1922), S. 109-144.

Schneider, Friedrich, Ein Meisterwerk mittelalterlicher Kunst in Mainz, in: Kunstwissenschaftliche Studien, Bd 1, Kurmainzer Kunst, hrsg. v. Erwin Hensler, Wiesbaden 1913, S. 127-130.

Schnitzler, Hermann, Fritz Volbach, Peter Bloch, Skulpturen. Elfenbein, Perlmutter, Stein, Holz. Europäisches Mittelalter. Sammlung E. und M. Kofler-Truniger, Luzern, Bd. I, Luzern, Stuttgart 1964.

Schreiner, Klaus, Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin, München Wien 1994.

Schulte, Alice, Gotische Marienbilder aus der Steiermark und Kärnten. Eine volkscundliche Betrachtung, in: Carinthia 159 (1969).

Schultes, Lothar, Die Marienfigur von Schinckau und der Admont-Freiburger Madonnentypus, in: Gotika V Západoň Cechách (1320-1350), Prag 1998, S. 33-41.

Schwarz, Michael, Die Schönen Madonnen als komplexe Bildform, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XLVI/XLVII, TI 2 (1993/94), S. 663-678.

Schweigert, Horst, Gotische Plastik in der Steiermark, in: Gotik in der Steiermark, Ausstellungskatalog, Graz 1978.

Sebald, Eduard, Zur Wetzlarer Skulptur des 13. Jahrhunderts, in: Mainzer Zeitschrift, 87/88 (1992/93), S. 135-155.

Stadlober, Margit, Gotik in Österreich, Graz 1996.

Swarzenski, Georg, Die Salzburger Malerei, Leipzig 1908.

- Tomaschek, Johann, Christoph Wagner, Benediktinerstift Admont, Wien 1988.
- Tripps, Johannes, Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik, Berlin 1998.
- Vloberg, Maurice La vierge et l'enfant dans l'art français, Bd I, Grenoble 1933.
- Voragine, Jacobus de, Legenda aurea, deutsch von Richard Benz, Bd 1, hrsg. V. Eugen Diederichs, Jena 1917.
- Watson, Arthur, the early iconography of the tree of Jesse, Oxford, London 1934.
- Wessel, K., Die älteste Darstellung der Maria Eleousa in: Atti del VI Congresso Internazionale di Archeologica Christiana, Ravenna, 23-30 Settembre 1962, Cité du Vatican 1965, S. 207-213.
- Woisetschläger, Kurt, Peter Krenn, Alte Steirische Herrlichkeiten, 800 Jahre Kunst in der Steiermark, Graz 1968.
- Zaunschirm, Thomas, Die Plastik des 14. Jahrhunderts, in: Spätgotik in Salzburg, Ausstellungskatalog, Salzburg 1976.
- Zisterzienser die. Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit, Ausstellungskatalog, Aachen, Bonn 1980.
- Zykan, Marlene, Die Madonna der Dominikanerkirche in Friesach, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXII, Heft 2 (1968), S. 161-173.
- Zykan, Marlene, Zwei gotische Madonnenstatuen und ihre Restaurierung, in: Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXVIII (1974), S. 171-188.

Abbildungen

- Abb. 1: Theotokos des Hieronymus Kommentares zu Isaias, Buchmalerei aus Cîteaux, 2. Viertel 12. Jahrhundert, Dijon, Bibliothèque Municipale. Foto: Dijon, Bibliothèque Municipale.
- Abb. 2: Vierge dorée, 1259–1269, südliches Querschiffportal der Kathedrale von Amiens. Foto: Graz, Institut für Kunstgeschichte.
- Abb. 3: Fuststraßenmadonna, 2. Hälfte 13. Jahrhundert, Mainz, Diözesanmuseum. Foto: Mainz, Diözesanmuseum.
- Abb. 4: Madonna des Hermann Joseph Altares, 1180, Köln, Dom. Foto: Graz, Institut für Kunstgeschichte.
- Abb. 5: Madonna Chateau at Betz, 1310–1330, Thyssen–Bornemisza Collection. Foto: Graz, Institut für Kunstgeschichte.
- Abb. 6: Madonna, Glasmalerei, um 1300, Freiburg, Augustinermuseum. Foto: Freiburg, Augustinermuseum.
- Abb. 7: Admonter Madonna, 1300, Graz, Alte Galerie des Landesmuseums Joanneum. Foto: Graz, Institut für Kunstgeschichte.
- Abb. 8: Madonna, erste Hälfte 14. Jahrhundert, Frankfurt Liebieghaus. Foto: Frankfurt, Liebieghaus.
- Abb. 9: Jesuskind, 1. Hälfte 14. Jahrhundert, Maria Medingen. Foto: Graz, Institut für Kunstgeschichte.
- Abb. 10: Thronende Madonna, um 1300, Stift Klosterneuburg. Foto: Pirker.
- Abb. 11: Madonna Pfons, um 1380–1390, Innsbruck, Ferdinandeum. Foto: Graz, Institut für Kunstgeschichte.
- Abb. 12: Madonna Meaux, 14. Jahrhundert, St. Louis, City Art Museum. Foto: Graz, Institut für Kunstgeschichte.
- Abb. 13: Limburger Madonna, spätes 13. Jahrhundert, Köln, St. Maria im Kapitol. Foto: Graz, Institut für Kunstgeschichte.
- Abb. 14: Buchdeckel mit Madonna, um 1260–1270, Stift St. Paul. Foto: Graz, Institut für Kunstgeschichte.
- Abb. 15: Hl. Magdalena, um 1280, Freiburg, Augustinermuseum. Foto: Freiburg, Augustinermuseum.
- Abb. 16: Madonna Neuberg, 1330–1340, Neuberg, Stiftskirche. Foto: Graz, Institut für Kunstgeschichte.



- 1 Theotokos des Hieronymus Kommentares zu Isaias, Buchmalerei aus Cîteaux, 2. Viertel 12. Jahrhundert, Dijon, Bibliothèque Municipale.



2 Vierge dorée, 1259 - 1269, südliches Querschiffportal der Kathedrale von Amiens.



3 Fuststraßenmadonna, 2. Hälfte 13. Jahrhundert,
Mainz, Diözesanmuseum.



4 Madonna des Hermann Joseph Altares, 1180, Köln, Dom.



5 Madonna Chateau at Betz, 1310 - 1330, Thyssen - Bornemisza Collection.



6 Madonna, Glasmalerei, um 1300, Freiburg, Augustinermuseum.



7 Admonter Madonna, 1300, Graz, Alte Galerie des Landes-
museums Joanneum.



8 Madonna, erste Hälfte 14. Jahrhundert, Frankfurt, Liebieghaus.



9 Jesuskind, 1. Hälfte 14. Jahrhundert, Maria Medingen.



10 Thronende Madonna, um 1300, Stift Klosterneuburg.



11 Madonna Pfons, um 1380 - 1390, Innsbruck, Ferdinandeum.



12 Madonna Meaux, 14. Jahrhundert, St. Louis, City Art Museum.



13 Limburger Madonna, spätes 13. Jahrhundert, Köln,
St. Maria im Kapitol.



14 Buchdeckel mit Madonna, um 1260 - 1270, Stift St. Paul.



15 Hl. Magdalena, um 1280, Freiburg, Augustinermuseum.



16 Madonna Neubergerin, 1330 - 1340, Neubergerin, Stiftskirche.