

Bilder von Gemeinschaften – Bilder für Gemeinschaften

Zur visuellen Kultur spätmittelalterlicher Dominikanerklöster in Mitteleuropa

Von Christian Nikolaus Opitz

In seiner Mitte des 14. Jahrhunderts verfaßten Chronik kommt Johann von Winterthur auch auf den Armutsstreit zu sprechen, der nach jahrzehntelangen Disputen 1329 seinen Abschluß gefunden hatte.¹ In dem Streit vertrat ein radikaler Flügel der Franziskaner die Position, Christus und die Apostel hätten ein absolut besitzloses Leben geführt. Auf der anderen Seite hingegen postulierte die letztlich siegreiche päpstliche Kurie unter Verweis auf das in der Bibel erwähnte Gewand Christi (Joh. 19,23–24), daß er sehr wohl persönliches Eigentum besessen habe – und daß es daher auch der Kirche und ihren Institutionen erlaubt sei, über Besitz zu verfügen. Mit einiger Empörung vermerkt Johann von Winterthur – selbst Franziskaner – in seiner Schilderung der Ereignisse die Unterstützung, welche die päpstliche Partei durch den Dominikanerorden erhalten habe: »Die Dominikaner, die [...] die Sache des Papstes vertraten, malten oder sorgten dafür, daß [...] zur Schande der Franziskaner und folglich zum Ärger der gesamten Kirche, Christus mit Börsen und Büchsen gemalt wurde, seine Hände zum Geld Erbetteln ausgestreckt, und, was den Gläubigen schrecklich ist zu sagen, sehen und hören, an Wänden von Klöstern und wo viele Menschen vorbeikommen, malten sie den am Kreuz hängenden Christus, mit der einen Hand am Kreuzarm befestigt, während er mit der anderen Geld forderte und in eine Börse am Gürtel steckte. Dies alles tat man, um den Betrachtern deutlich zu machen, daß Christus Eigentum besaß.«²

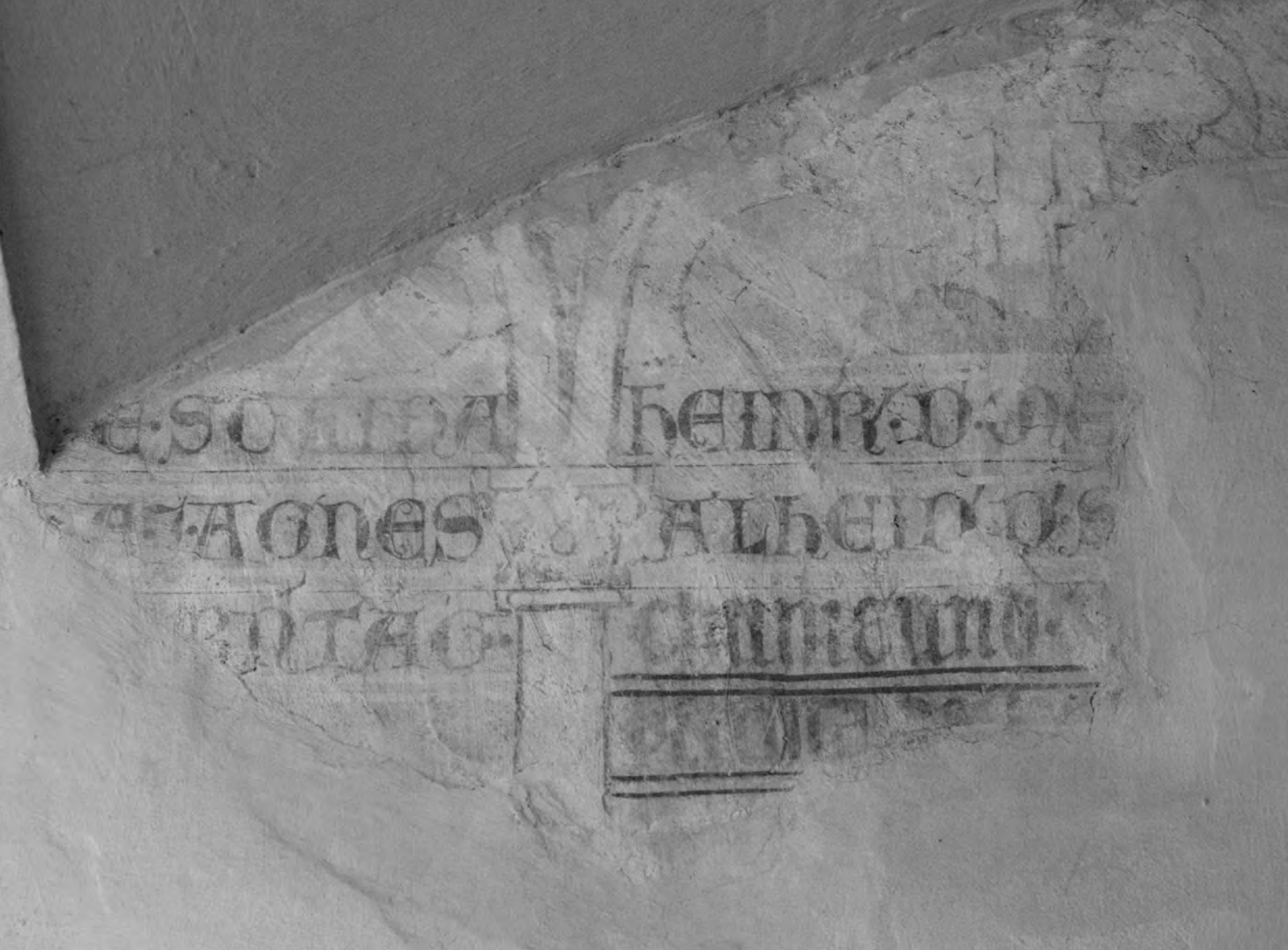
Was der Chronist hier schildert, ist wohl frei erfunden. Es gibt keinerlei Hinweise, daß Bilder wie die hier beschriebenen jemals

existierten, und die Absicht des franziskanischen Autors, die Dominikaner durch falsche Anschuldigungen zu diskreditieren, ist nur allzu offensichtlich. Trotz oder vielleicht gerade wegen ihres fiktiven Charakters verdeutlicht die Passage in anschaulicher Weise den Gebrauch von Bildern als Medien öffentlicher Diskurse, wie er sich im europäischen Spätmittelalter tatsächlich nachweisen läßt. Das Abwandeln etablierter Bildmuster – im vorliegenden Fall der Kreuzigung Christi –, um bestimmte ideologische Ansichten zu veranschaulichen, und das Anbringen solcher Darstellungen vor allem an stark frequentierten Orten entsprechen einer Praxis, die gerade an der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert weit verbreitet war.³ Besondere Bedeutung kam in diesen Prozessen den Bettelorden zu, vor allem den Franziskanern und Dominikanern, die zum einen als noch nicht lange bestehende Gemeinschaften ein stark ausgeprägtes Bedürfnis nach Legitimation, zum anderen durch ihren Fokus auf Seelsorge und Predigt ein großes Interesse an öffentlichkeitswirksamen Medien hatten.⁴

Was Johann von Winterthur in der zitierten Passage schildert, ist somit ein Paradebeispiel für das, was Dieter Blume vor allem mit Blick auf die Franziskaner in Italien schon 1983 unter dem Etikett »Wandmalerei als Ordenspropaganda« zu fassen versuchte.⁵ Wandmalerei, so Blume, wurde »in erheblichem Maße bei der Darstellung und Verbreitung der Ordensideologie eingesetzt« und diente dazu, »das Selbstverständnis und die Ideale des Ordens sowie die spezielle franziskanische Interpretation der Heilsgeschichte«⁶ vorzutragen. Völlig zu

Recht postulierte Blume am Ende seiner exemplarischen Untersuchung, daß die von ihm »zusammengetragenen Ergebnisse auch über die spezifisch franziskanische Situation hinaus von Interesse sein [dürften] und unser Verständnis von den Funktionen mittelalterlicher Wandmalerei vertiefen«.⁷ In der Tat sind Fragen nach der Rolle von Bildmedien in der Repräsentation von Gruppen und Gemeinschaften, auch über den Kontext von Ordensgemeinschaften hinaus, seitdem zu einem zentralen Themenfeld der mediävistischen Kunstgeschichtsschreibung geworden.⁸ Denn immerhin sind Gemeinschaften in aller Regel auch symbolisch konstruiert⁹ und »die bildliche Darstellung von Gemeinschaften, ihrer Vertreter, ihrer Idealtypen, ihrer Gegner, ihrer Zeichen und ihrer Symbole ist Teil dieser Arbeit der Symbolisierung«.¹⁰

Allerdings war Blume von einer relativ straff und zentralistisch organisierten Ordensstruktur ausgegangen, bei der auch die Bildprogramme in den einzelnen, geographisch weit verstreuten Konventskirchen von der Ordensleitung vorgegeben und an die Künstler vor Ort durch zeichnerische Vorlagen vermittelt wurden.¹¹ Jüngere Forschungen, vor allem jene Louise Bourduas zu oberitalienischen Franziskanerklöstern,¹² haben genau diesen Aspekt jedoch massiv in Frage gestellt und demgegenüber die Bedeutung der konkreten lokalen Gegebenheiten für die Bildausstattung der einzelnen Konvente betont: Eine direkte Einflußnahme der Konventsbrüder, geschweige denn der Ordensleitung auf Wandmalereiausstattungen ist demnach fast nur in jenen Bereichen festzustellen, denen eine unmittelbar identi-



tätsstiftende Rolle für die Gemeinschaft zukam, also vor allem Kapitelsaal, Refektorium und Kreuzgang, während sich in den öffentlich zugänglichen Bereichen der Kirchen verschiedene Einfluß- und Interessensphären überschneiden und Bildthemen individuell zwischen laikalen Stiftern, Vertretern des Konvents und allenfalls auch der Ordensleitung ausverhandelt wurden.

Die hier umrissenen Fragenkomplexe rund um die Bildproduktion der Bettelorden wurden in der Forschung bislang vor allem für die Kunst Italiens behandelt.¹³ Für andere Regionen Europas, insbesondere auch für Mitteleuropa, lassen sich kaum vergleichbare Untersuchungen anführen, die über einzelne Fallstudien hinausgehen.¹⁴ Insofern geht es mir bei dem nun folgenden Versuch, die gemeinschaftskonstituierende Funktion von Wandmalereien exemplarisch in drei mitteleuropäischen Bettelordensklöstern in den Blick zu nehmen, nicht zuletzt auch darum, hier überhaupt einmal relevantes Material zusammenzustellen und in der vergleichenden Betrachtung dessen Potential auch als Gegenstand zukünftiger Forschun-

gen sichtbar zu machen. Ich werde mich dabei auf Beispiele aus dem Dominikanerorden konzentrieren, da hier, zumindest was die Wandmalerei betrifft, der Bestand an erhaltenem Material in der Untersuchungsregion dichter ist als bei den anderen Orden.

Der Dominikanerorden wurde im frühen 13. Jahrhundert durch den Hl. Dominikus (um 1170–1221) gegründet und verbreitete sich, gefördert durch Landesfürsten und Bischöfe, rasch in ganz Europa.¹⁵ Da zu den Idealen des Ordens die Einhaltung apostolischer Armut zählte, schrieben die Ordensstatuten ursprünglich den Verzicht auf jedweden Luxus wie etwa Bauskulptur oder gar malerische Dekoration in den Kirchen und Klöstern der Gemeinschaft vor.¹⁶ Noch im Lauf des 13. Jahrhunderts wurden die strengen Regeln jedoch immer mehr gelockert, und schon ab den fünfziger Jahren des 13. Jahrhunderts findet sich in den Beschlüssen der Generalkapitel wiederholt die Aufforderung, daß zur Förderung des Kults der Ordensheiligen Dominikus und Petrus Martyr deren Bilder in den Kirchen des Ordens anzubringen seien.¹⁷ Daß diese Beschlüsse

Krems, Dominikanerkloster, Fragment des gemalten Totenbuchs im Kreuzgang. Bild: Chr. N. Opitz.

auch tatsächlich Widerhall in der Praxis fanden, wird durch die wenigen noch aus dem 13. Jahrhundert erhaltenen Malereien aus mitteleuropäischen Dominikanerklöstern bestätigt: So wurden die genannten Heiligen in der um 1280 entstandenen Chorverglasung der Kölner Konventskirche¹⁸ ebenso dargestellt wie auf dem bekannten Retabelfragment von circa 1260 im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, das wohl aus einer der bayerischen Ordensniederlassungen stammt.¹⁹

Ähnlich früh wie das Retabel in Nürnberg entstand auch das überlebensgroße Wandbild des Hl. Dominikus in der Dominikanerkirche von Krems an der Donau. Es wurde im ersten Joch des südlichen Seitenschiffs angebracht, somit an einer stark frequentierten Stelle, die zwischen dem Haupt-



Links: Krems, Dominikanerkirche, Wandbild an der Ostwand des nördlichen Seitenschiffs. Bild: Günter Brucher (Hg.), *Gotik (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 2)*, München/London/New York 2000. – Unten: Detail: Bildnis Gozzos. – Rechts: Regensburg, Dominikanerkirche, Detail des Wappenfrieses im Nordchor. Bild: Aufnahme Müller & Sohn, © Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Farbdiarchiv.



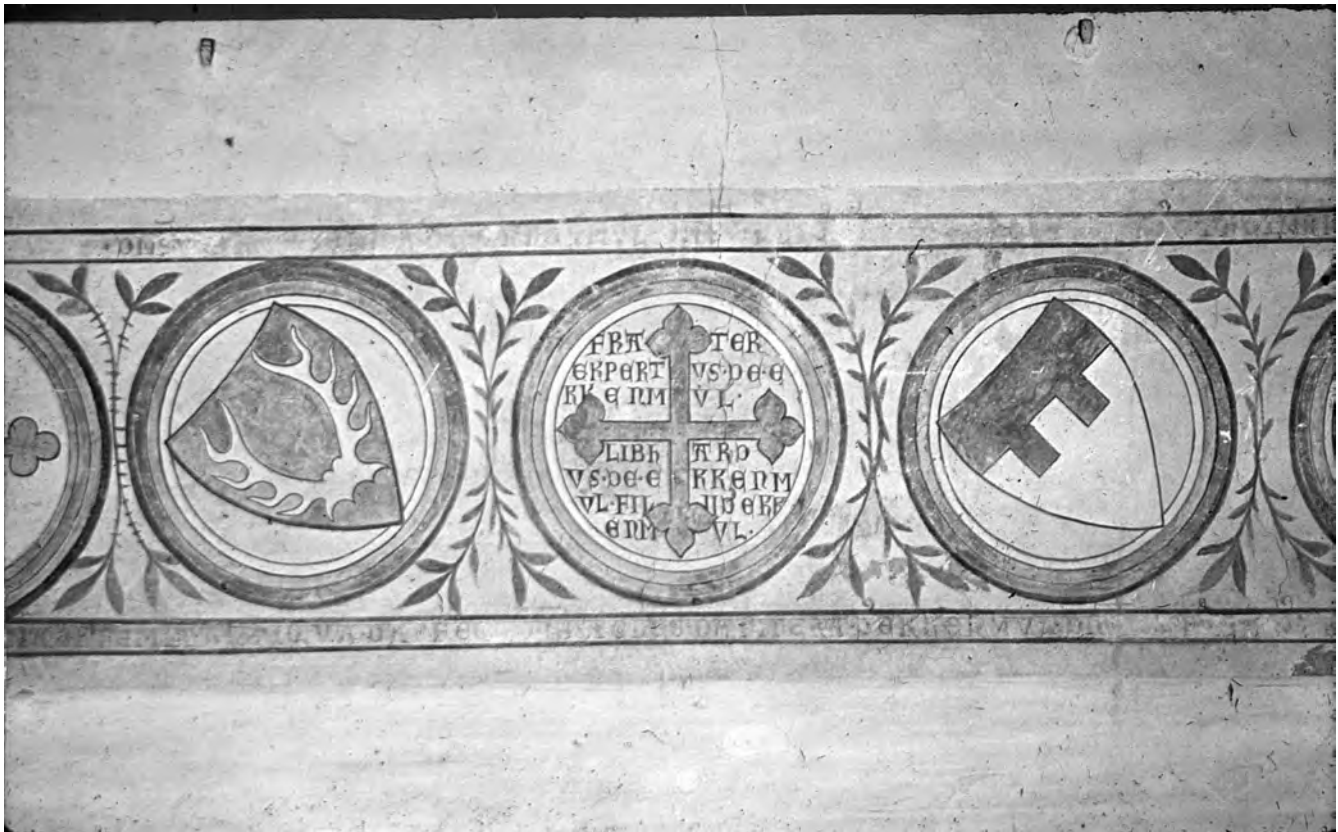
portal im Westen und dem zur Stadt gerichteten Südportal der Kirche liegt. Leider ist die Malerei heute so stark verblaßt, daß sich so gut wie nichts mehr darauf erkennen läßt, doch hat Harry Kühnel sie 1971 noch in besserem Zustand gesehen und beschrieben.²⁰ Ihm zufolge war Dominikus auf dem Bild von sechs gemalten Kirchenmodellen umgeben, die sich mit großer Wahrscheinlichkeit als Wiedergaben dominikanischer Ordensniederlassungen interpretieren lassen, wenngleich sich nicht mit Sicherheit sagen läßt, welche Orte im Detail gemeint waren.

Trifft Kühnells Datierung des Wandgemäldes in die Zeit um 1260 zu, muß es sich um eines der ersten figürlichen Bilder in der ansonsten ornamental ausgemalten Kirche gehandelt haben, war der Bau damals doch

gerade erst fertiggestellt worden.²¹ Ebenfalls noch in den sechziger Jahren entstand die malerische Dekoration des nördlich an die Kirche anschließenden Kreuzgangs, von der einige Fragmente bis heute erhalten sind (Abbildung).²² Sie lassen sich als die Reste eines monumentalen gemalten Totenbuchs rekonstruieren: In einem Rahmensystem aus aufwändigen Scheinarchitekturen sind die Namen jener Personen verzeichnet, die das Kloster durch Stiftungen gefördert hatten. Bei den wenigen Stifternamen, die sich noch entziffern lassen, handelt es sich durchwegs um Angehörige von Adels- beziehungsweise Ministerialengeschlechtern, die in der Region begütert waren. Solche Stifterverzeichnisse wurden üblicherweise in Büchern, den sogenannten Nekrologien, niedergeschrieben, die Übertragung ins Medium der Wand-

malerei ist ausgesprochen außergewöhnlich, wenn auch nicht einmalig.²³ Ähnlich wie die Nekrologien in Buchform sollte wohl auch die hier vorgenommene monumentale Ausführung die Dominikanerbrüder daran erinnern, die als Gegenleistung für die Stiftungen auferlegte Gebetsleistung für das Seelenheil der Donatoren einzuhalten. Daneben aber hält die Wanddekoration die Stifter in einer Art und Weise präsent, die weit über das hinausgeht, was der Eintrag in einem Buch zu leisten im Stande ist. Sie verwandelt gleichsam den Kreuzgang in einen Raum, der ganz auf das Stiftergedenken ausgerichtet ist, und somit auf etwas, das zu den grundlegenden Aufgaben christlicher Klostersgemeinschaften gehört. Gerade das gemeinsame Gebet der Brüder für die den Konvent umgebende und mit diesem verbundene weltliche Gesellschaft bildet ein wesentliches gemeinschaftsstiftendes Element, das in der malerischen Ausstattung des Kreuzganges der Kremser Dominikaner gewissermaßen visuell verankert wird.

Aus dem Gesagten ergibt sich, daß in der malerischen Dekoration des Kremser Dominikanerklosters von Anfang an zwei unterschiedliche Repräsentations- beziehungsweise Kommunikationsstrategien nebeneinander bestanden: Zum einen das programmatische Bild des Ordensgründers im öf-



fentlich zugänglichen Teil der Kirche als symbolisch verdichtete Darstellung des Ordens, die sich nach außen, an die großteils weltlichen Besucher der Kirche richtet. Zum anderen die Veranschaulichung von Stiftermemoria, die, im Kreuzgang angebracht, gewissermaßen die äußeren, regionalen Netzwerke, in die das Kloster eingebunden ist, im Inneren des Konvents präsent hält. Von Anfang an spielt hier also nicht bloß die bildliche Wiedergabe von Ordensidealen eine Rolle, sondern auch die Repräsentation weltlicher Stifter.

Nur wenig fanden dann auch einzelne weltliche Stifter sehr prominent Eingang in die malerische Dekoration der Kirche selbst. Das älteste Beispiel dafür bildet die Bemalung der Ostwand des nördlichen Seitenschiffs (Abbildung),²⁴ die um 1270 entstand und auf einen einst an dieser Stelle vorhandenen Altar bezogen gewesen sein dürfte. Sie ist in drei übereinander liegende Register gegliedert, wovon das stark fragmentierte unterste das Letzte Abendmahl zeigt(e), während im mittleren die Kreuzigung Christi zu sehen ist. Beide Bildthemen verweisen auf das am Altar zelebrierte eucharistische Opfer und somit auf das konstitutive Ereignis der christlichen Glaubensgemeinschaft. Zugehörigkeit zur christlichen Gemeinde wird auch in der Ausgestaltung der Kreuzigungs-

szenen thematisiert: Neben den trauernden Maria und Johannes ist hier auch der Gute Hauptmann dargestellt, der sich unter dem Kreuz zu Christus bekehrt (Mt 27,54), dazu kommen die Personifikationen von Ecclesia und Synagoge, von denen letztere sich vom Kreuz abwendet, während erstere das Blut Christi in einem Kelch auffängt. Ganz links schließlich ist die Figur des Hl. Dominikus zu erkennen, womit auch hier ein ordensspezifischer Akzent gesetzt wird.

Inhaltlich und formal von den beiden unteren Registern etwas abgesetzt ist das oberste, das die Krönung Mariens zeigt. Flankiert wird die Marienkrönung von zwei knienden Stifterfiguren in anbetender Haltung, von denen die linke anhand einer Inschrift als Gozzo von Krems (um 1225–1290/91) identifiziert wird. Bei der rechten, offenbar weiblichen Knienden dürfte es sich demnach um dessen Frau, Berwrig Sevelder, handeln. Als Kremser Stadtrichter und Amtsmann des Landesfürsten, Ottokar II. Přemysl, war Gozzo in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhundert eine der bedeutendsten und vermögendsten Personen in der Region.²⁵ Nicht zuletzt trat er auch als Förderer geistlicher Institutionen in Erscheinung, vor allem des Zisterzienserklosters Zwettl, in das er kurz vor seinem Tod selbst eintrat. Daneben war es jedoch der damals noch junge

Orden der Dominikaner, dem offenbar Gozzos Interesse galt: So leistete er substantielle Beiträge zur Unterstützung des erst 1269 gegründeten Dominikanerinnenklosters Imbach, und schon ab 1267 sind Zuwendungen an das Kremser Dominikanerkloster, wo auch seine Frau Berwrig ihre letzte Ruhestätte fand, belegt.²⁶

Wir haben also den Fall vor uns, daß ein finanzstarkes Mitglied der städtischen Oberschicht sich durch Zuwendungen an das Kloster gleichsam das Recht erkaufte, sich an prominenter Stelle in der Klosterkirche darstellen zu lassen. Es handelt sich um eine Form individueller Stiftermemoria, die deutlich über die kollektive Gedenkform an den Wänden des Kreuzgangs hinausgeht und die wohl auch auf eine ganz konkrete individuelle Stiftung verweist: Aufgrund des Bezugs der Wandmalereien zu einem darunterliegenden Altar ist mit einiger Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, daß Gozzo auch für die Dotierung des Altars selbst aufgekommen war.

Das in Krems feststellbare Prinzip eines Wechselspiels aus »ordensspezifischen« und »stifterspezifischen« Ausmalungsteilen läßt sich auch in anderen Dominikanerkloöstern beobachten, wenn auch jedes Mal in merklicher, durch die lokalen Gegebenheiten bestimmter Variation. Markant ist etwa das



Beispiel der Dominikanerkirche St. Blasius in Regensburg, in der sich Teile der malerischen Ausstattung aus der Zeit um 1300 erhalten haben.²⁷ Zu nennen ist hier zunächst einmal ein heraldischer Fries im Nordchor, der in Rundmedaillons abwechselnd Kreuze und die Wappen lokaler Adelsgeschlechter zeigt (Abbildung). Die Kreuze erwecken auf den ersten Blick den Eindruck von Weihenkreuzen, doch sind sie jeweils von Inschriften umgeben, welche die Namen von Angehörigen der durch die Wappen repräsentierten Familien wiedergeben. Zumindest für einige von ihnen läßt sich ein Begräbnis bei den Regensburger Dominikanern nachweisen, sodaß der Memorialcharakter der hier auftretenden Kombination aus Inschrift und heraldischem Zeichen evident ist.²⁸

Diente die Dekoration des Nordchors also der Repräsentation der lokalen Adelsgesellschaft, deren Mitglieder im Kloster begraben waren und dies sicher durch entsprechende Zuwendungen vergütet hatten, so stand der Hauptchor wiederum ganz im Zeichen des Dominikanerordens. Hier wurde direkt über dem Chorgestühl als fingierte Erweiterung desselben eine Reihe scheinarchitektonischer Arkaden an die Wand gemalt, denen jeweils der Name einer Dominikanerniederlassung der Ordensprovinz Teutonia eingeschrieben ist (Abbildung). Die Inschriften entstanden offenbar anlässlich des

Provinzialkapitels, das 1304 in Regensburg zusammentrat,²⁹ und geben die Sitzordnung der dabei versammelten Prioren der einzelnen Konvente wieder. Am Beginn der Reihe steht das Wort PRIOR, dann folgen, chronologisch nach dem Zeitpunkt ihrer Gründung angeordnet, die Namen der einzelnen Konvente im Genitiv. Diese chronologische Reihung spiegelt exakt die Sitzordnung beim Provinzialkapitel, die ihrerseits die übliche Anordnung der Brüder beim Chorgebet reflektiert: Das dienstälteste Konventsmitglied saß links vom Altar, das zweitälteste ihm gegenüber und in derselben Weise ging es weiter, immer zwischen linker und rechter Seite des Gestühls alternierend.³⁰

Entstand diese malerische Dekoration auch anlaßbezogen zu einem bestimmten Ereignis, so hatte sie doch über dessen Dauer hinaus Bestand. Noch als man im 15. Jahrhundert an den Wänden darüber weitere Malereien anbrachte, setzte man diese exakt über der Scheinarchitektur mit den Konventsnamen an, war also offensichtlich darauf bedacht, die ältere Ausmalung weiterhin sichtbar zu belassen. So erfüllte die Ausstattung von 1304 gewissermaßen eine doppelte Funktion, erinnerte sie doch zum einen an ein bedeutendes, präzise datierbares Ereignis in der Geschichte des Klosters, während sie zum anderen eine überzeitliche ideelle Präsenz der gesamten Ordensprovinz her-

Links: Regensburg, Dominikanerkirche, Detail der Architekturmalerei im Chor. Bild: Aufnahme Müller & Sohn, © Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Farbdiarchiv. – Rechts: Ptuj, Dominikanerkloster, Detail der Wandmalereien mit anbetenden Dominikanern im Kreuzgang. Bild: Ausstellungskatalog Gotik in Slowenien, Ljubljana 1995.

stellte. Innerhalb dieser visuellen Gesamtdarstellung wurde freilich der Name des eigenen Regensburger Klosters durch eine besonders aufwendige architektonische Rahmung hervorgehoben. Es ging also nicht bloß um eine Repräsentation des großen Ganzen, sondern auch um die Verortung des eigenen Konvents in diesem größeren Rahmen.

Die Selbstdarstellung des eigenen Konvents spielt auch im Dominikanerkloster von Ptuj (dt. Pettau) im heutigen Slowenien eine zentrale Rolle. Hier wurde in den dreißiger Jahren des 14. Jahrhunderts im Ostflügel des Kreuzgangs eine malerische Dekoration angebracht, die sich vielleicht am besten als kollektives Motivbild definieren läßt: In zwei Registern übereinander sind hier die Brüder des Klosters gemalt, wie sie sich kniend und mit Gebetsgestus einem Christusbild zuwenden (Abbildung).³¹ Obwohl Teile der Bildfolge durch spätere Umbauten zerstört



wurden, haben sich noch an die vierzig dieser gemalten Figuren erhalten, die durch ihre einheitliche Haltung und den allen gemeinsamen schwarz-weißen Dominikanerhabit nach wie vor eine beeindruckend uniforme Visualisierung von Gemeinschaft bilden. Nach allem zuvor Gesagten kann es aber auch nicht erstaunen, daß direkt unterhalb dieser Selbstdarstellung des Konvents ein Medaillenfries verläuft, dem die Wappen jener weltlichen Stifter eingeschrieben sind, die zum Wiederaufbau des 1302 durch einen Brand zerstörten Klosters beigetragen hatten.

Dieses abschließende Beispiel wirft freilich auch eine Reihe grundlegender Fragen auf, die auch bei den vorangegangenen Fallstudien von Relevanz waren, im knappen Rahmen dieses Beitrags aber nur angerissen werden konnten. Was bedeutet es eigentlich, wenn von *dem* Konvent und dessen Repräsentation die Rede ist? Wer bestimmte und entwarf eigentlich die zur Darstellung gebrachten Bildinhalte? Der Konvent als Ganzes oder doch einzelne dazu befugte Vertreter desselben?

Einige Informationen zu den praktischen Aspekten solcher Vorgänge bieten immerhin die *Instructiones de officiis ordinis* vom fünften Ordensmeister der Dominikaner, Humbert von Romans (um 1200–1277). Darin ist festgehalten, daß jeweils der Sakri-

stan der Kirche für deren liturgische Ausstattung einschließlich der Dekoration mit Bildern zuständig war. Über die dafür getätigten Ausgaben mußte er in der Kapitelversammlung des Konvents Rechenschaft ablegen.³² Damit ist aber freilich noch nichts darüber gesagt, ob der Sakristan auch Entscheidungen über Darstellungsinhalte im Alleingang treffen konnte. Ebenso wenig können wir mit Sicherheit sagen, ob etwa ein Stifter wie Gozzo in Krems Einfluß auf den Inhalt der von ihm finanzierten Wandmalereien nehmen konnte (und wollte). Dasselbe gilt für die Wahl des Künstlers: Oblag sie dem Stifter oder dem Sakristan als Vertreter des Konvents? Und welche Rolle kam in diesen Prozessen allenfalls Gozzos Gemahlin Berwirut zu, die ja anders als ihr Mann auch selbst bei den Dominikanern begraben wurde?³³ Erst recht stellen sich diese Fragen dort, wo etwa in Form von Wappenfriesen ganzer Gruppen von Stiftern gedacht wurde.³⁴ Ging die Initiative für solche Dekorationsprogramme vom Konvent aus oder von den Stiftern, und wenn letzteres: von nur einem von ihnen oder tatsächlich von einer ganzen Gruppe?

All diese Fragen müssen wenigstens vorläufig offen bleiben, da sie sich aus den Bildern selbst nur unzureichend beantworten lassen und einschlägige Schriftquellen, wie zum Beispiel Künstlerverträge, die zur Klärung beitragen könnten, nicht überliefert

sind – oder zumindest in der kunsthistorischen Forschung nicht bekannt sind. Für Italien, wo die Überlieferungssituation bei den Schriftquellen etwas besser ist, konnten einige dieser Fragen immerhin schon punktuell geklärt werden.³⁵ Für die mitteleuropäische Kunst hingegen hat die Forschung eigentlich erst angefangen, solche Fragen überhaupt zu stellen.³⁶ Insofern besteht die Hoffnung, daß eine intensivere Auseinandersetzung mit den hier skizzierten Problemfeldern in der Zukunft neue Erkenntnisse und vielleicht auch den einen oder anderen erhellenden Archivfund zu Tage fördert. Auch so aber dürften die obigen Ausführungen deutlich gemacht haben, daß die Selbstdarstellung monastischer Gemeinschaften in der Wandmalerei sich nicht einfach als das standardisierte Produkt einer zentral gesteuerten Ordenskunst begreifen läßt, sondern das Resultat komplexer sozialer Prozesse und Vernetzungen bildet.

Anmerkungen

1. Vgl. Carl Brun, Der Armutsstreit bei Johannes von Winterthur. Ein Beitrag zum Kommentar und zur Kritik des Chronisten, *Zeitschrift für schweizerische Geschichte* 3 (1923), 111–122.
2. Übersetzung nach: Arwed Arnulf, *Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert*, München/Berlin 2004, 410. Das lateinische Original in: Carl Brun/Friedrich

- Baethgen, *Die Chronik Johannis von Winterthur*, Monumenta Germaniae Historica, Script. rer. Germ. N.S. 3, Berlin 1924, 95.
3. Hans Belting, The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: Historia and Allegory, *Studies in the History of Art* 16 (1985), 151–168.
 4. Klaus Krüger, Selbstdarstellung im Konflikt. Zur Repräsentation der Bettelorden im Medium der Kunst, in: Otto Gerhard Oexle/Andrea von Hülsen-Esch (Hg.), *Die Repräsentation der Gruppen. Texte, Bilder, Objekte*, Göttingen 1998, 127–186.
 5. Dieter Blume, *Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Worms 1983.
 6. Ebenda, 107.
 7. Ebenda, 110.
 8. Vgl. Oexle/von Hülsen-Esch, Repräsentation der Gruppen (Anm. 4); Nicholas Howe (Hg.), *Visions of Community in the Pre-Modern World*, Notre Dame 2002; David B. Greene, *The Imagining of Community in European Art and Architecture, 1140–1617. Envisioning Transcendence of Authority in, and Foundations for Community*, Lewiston 2010; Beate Fricke/Markus Klammer/Stefan Neuner (Hg.), *Bilder und Gemeinschaften. Studien zu Konvergenz von Politik und Ästhetik in Kunst, Literatur und Theorie*, München 2011.
 9. Der Begriff der symbolischen Konstruktion nach: Anthony P. Cohen, *The Symbolic Construction of Community*, London 1985. In Hinblick auf mittelalterliche europäische Klostergemeinschaften vgl. auch: Christina Lutter, Social Groups, Personal Relations, and the Making of Communities in Medieval *vita monastica*, in: Jörg Rogge (Hg.), *Making Sense as Cultural Practice. Historical Perspectives*, Bielefeld 2013, 45–61.
 10. Beate Fricke/Markus Klammer/Stefan Neuner, Pikturale Horizonte der Gemeinschaftsproduktion. Zur Einleitung, in: Fricke/Klammer/Neuner, *Bilder und Gemeinschaften* (Anm. 8), 11–38, hier: 16.
 11. Blume, *Wandmalerei* (Anm. 5), 69–71, 77–80.
 12. Louise Bourdua, *The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy*, Cambridge 2004.
 13. Exemplarisch zu den einzelnen Orden: William R. Cook (Hg.), *The Art of the Franciscan Order in Italy*, Leiden 2005; Joanna Cannon, *Religious Poverty, Visual Riches: Art in the Dominican Churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, New Haven/London 2013; Louise Bourdua/Anne Dunlop (Hg.), *Art and the Augustinian Order in Early Renaissance Italy*, Aldershot 2007.
 14. Als Ausnahme ist zu nennen: Tobias Kunz, Zur mittelalterlichen Ausstattung von Franziskanerkirchen im deutschsprachigen Raum, in: *Ausstellungskatalog Franziskus – Licht aus Assisi*, München 2011, 154–161. Als wenig ergiebig erweisen sich hingegen die kunsthistorischen Beiträge in: Heidemarie Specht/Ralph Andraschek-Holzer (Hg.), *Bettelorden in Mitteleuropa. Geschichte, Kunst, Spiritualität*, St. Pölten 2008 – sofern sie sich auf das Mittelalter beziehen, befassen sie sich so gut wie ausschließlich mit der Architektur der Klöster, kaum jedoch mit deren bildlicher Ausstattung.
 15. Zur Ordensgeschichte vgl. William A. Hinnebusch OP, *The History of the Dominican Order, Bd. 1: Origins and Growth to 1500*, Staten Island 1965.
 16. Richard A. Sundt, *Mediocris domos et humiles habeant fratres nostri*: Dominican Legislation on Architecture and Architectural Decoration in the 13th Century, *Journal of the Society of Architectural Historians* 46/4 (1987), 394–407.
 17. Ebenda, 404, 407.
 18. Herbert Rode, *Die mittelalterlichen Glasmalereien des Kölner Domes* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland Bd. IV, 1), Berlin 1974, 143–148.
 19. *Sammlungskatalog Mittelalter. Kunst und Kultur von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert*, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 2007, 184–187, 414.
 20. Harry Kühnel, Das Dominikanerkloster, in: *Ausstellungskatalog 1000 Jahre Kunst in Krems*, Krems/Wien 1971, 133–151, hier: 135.
 21. Zur Architektur zuletzt: Barbara Schedl, Krems/D. (NÖ.), ehemalige Dominikanerkirche Hll. Peter und Paul, in: Günter Brucher (Hg.), *Gotik (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 2)*, München/London/New York 2000, 221–222; Markus Thome, Bauen im Herzogtum Österreich unter Přemysl Ottokar II. (1251–1276/78), *In situ* 4 (2012), 39–54, bes. 44–50.
 22. Vgl. Barbara Schedl, Medien der Verkündigung im Mittelalter. Zu den gemalten Anniversarien im Kremser Dominikanerkloster, in: Karl Brunner (Hg.), *Text als Realie*, Wien 2003, 297–317.
 23. Ein vergleichbares Inschriftenprogramm derselben Zeit hat sich auch im Kreuzgang des Zisterzienserklosters Wilhering erhalten. Vgl. *Gotik-Routen Oberösterreich. Reiseführer*, Weitra 2002, 57–58.
 24. Vgl. Elga Lanc, *Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich* (Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien in Österreich I), Wien 1983, 123–125; zuletzt: Franz Kirchweiger, Krems an der Donau (NÖ.), Ehemalige Dominikanerkirche Hll. Peter und Paul, in: Brucher, *Gotik* (Anm. 21), 438–439.
 25. Grundlegend zur Biographie Gozzos: Peter Zawrel, *Gozzo von Krems. Ein Politiker und Mäzen des 13. Jahrhunderts*, Hausarbeit am Institut für Österreichische Geschichtsforschung, Wien 1983.
 26. Zur Stiftungstätigkeit Gozzos für den Dominikanerorden vgl. Andreas Zajic, Vorbemerkungen zu einer Frühgeschichte des Dominikanerinnenklosters Imbach, *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 115 (2007), 33–75, hier: 54–62; Ernst Englisch, *Gozzo und die »Gozzoburg«*. Fragen auf eine Antwort, Krems 2009, 7–8.
 27. Nach wie vor grundlegend zu diesen wenig bearbeiteten Malereien: Felix Mader, *Stadt Regensburg II. Die Kirchen der Stadt (mit Ausnahme von Dom und St. Emmeran)*. Die Kunstdenkmäler von Bayern. Regierungsbezirk Oberpfalz Bd. 22,2, München 1933, 76–80. Vgl. außer-
- dem: Beatrice Kühl, Die Dominikanerkirche in Regensburg. Studien zur deutschen Bettelordensarchitektur im 13. Jahrhundert, *Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg* 20 (1986), 75–211; Christine Andrä, *Dominikanerkirche St. Blasius, Regensburg (Kleine Kunstführer 48)*, Regensburg 2006.
28. Vgl. Artur Dirmeier, Information, Kommunikation und Dokumentation im transurbanen Raum, in: Jörg Oberste (Hg.), *Kommunikation in mittelalterlichen Städten*, Regensburg 2007, 51–62, hier 60.
 29. Zum Datum des Provinzialkapitels vgl. Paulus von Loe, *Statistisches über die Ordensprovinz Teutonia, Quellen und Forschungen zur Geschichte des Dominikanerordens in Deutschland Bd. 1*, Leipzig 1907, 30. Vergleichbare Inschriftenzyklen, die in Zusammenhang mit Provinzialkapiteln entstanden, sind aus dem 14. Jahrhundert auch in anderen deutschen Dominikanerkirchen überliefert; vgl. Tobias Kunz, Die Steinfigur des Dominikus (sog. Bruder Wichmann) in der Neuruppiner Klosterkirche. Ein wichtiges Zeugnis dominikanischen Bildgebrauchs im 14. Jahrhundert, in: Ernst Badstübner u. a. (Hg.), *Die Kunst des Mittelalters in der Mark Brandenburg. Tradition – Transformation – Innovation*, 366–376, hier 369.
 30. Vgl. zu diesen Sitzordnungen im Orden: Cannon, *Religious Poverty* (Anm. 13), 9–11.
 31. Vgl. France Stele, K stavbni zgodovini dominikanskega samostana v Ptuj, *Časopis za zgodovino in narodopisje* 28 (1933), 161–189; *Ausstellungskatalog Gotik in Slowenien*, Ljubljana 1995, 230–231.
 32. Vgl. Cannon, *Religious Poverty* (Anm. 13), 16–17, ausführlicher, mit Fokus auf italienischem Material: Joanna Cannon, Sources for the Study of the Role of Art and Architecture within the Economy of the Mendicant Convents of Central Italy. A Preliminary Study, in: *L'economia dei conventi dei frati minori e predicatori fino alla metà del Trecento*, Spoleto 2004, 215–262.
 33. Generell ist die Frage nach dem Beitrag von Frauen zur Genese mittelalterlicher Kunstwerke erst in den letzten Jahren zu einem Thema der Forschung geworden. Vgl. zuletzt: Theres Martin (Hg.), *Reassessing the Roles of Women as »Makers« of Medieval Art and Architecture*, 2 Bde., Leiden 2012.
 34. Zur Repräsentation von Gruppen durch Wappen und Wappenfriese im allgemeinen vgl.: Werner Paravicini, Gruppe und Person. Repräsentation durch Wappen im späteren Mittelalter, in: Oexle/von Hülsen-Esch, *Repräsentation* (Anm. 4), 327–389.
 35. Vgl. etwa die bereits zitierten Arbeiten: Bourdua, *Franciscans* (Anm. 12); Cannon, *Religious Poverty* (Anm. 13).
 36. Exemplarisch: Yvonne Northemann, *Zwischen Vergessen und Erinnern. Die Nürnberger Klöster im medialen Geflecht*, Petersberg 2011.

Mag. Christian Nikolaus Opitz, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien, Universitätscampus Hof 9, Spitalgasse 2, 1090 Wien
christian.nikolaus.opitz@univie.ac.at