BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 1978, HEFT 6

LEOPOLD KRETZENBACHER

Mystische Einhornjagd

Deutsche und slawische Bild- und Wortzeugnisse zu einem geistlichen Sinnbild-Gefüge

Vorgetragen am 20. Oktober 1978

MÜNCHEN 1978
VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

Mit 2 Textabbildungen und 16 Tafeln

ISSN 0342-5991
ISBN 3 7696 1493 3

© Bayerische Akademie der Wissenschaften München, 1978
Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen
Printed in Germany

INHALTSVERZEICHNIS

Erwanderte Studien zu Bildern und Wortdenkmälern abendländischer Mystik im Rahmen einer Vergleichenden Volkskunde 5

Drei Kärntner Bilddenkmäler der Einhornjagd und ihr mariologischer Sinn 9

Weitere Bilddenkmäler der „Mystischen Jagd" in den deutsch-slawisch-romanischen Südostalpenländern . . . 39

Altdeutsche Wort- und Bildbezeugungen zum Einhorn-Thema in Kärnten 48

Deutsche Kirchenlieder von der „Mystischen Jagd" und ihr geistiger Nährboden 59

Slowenische Adventlieder im Bilde der „Mystischen Einhornjagd" 76

Südostbegrenzung des Themas und Südostvergleich . . . 91

Register: Personen 97

Orte 98

Sachen 99

Abbildungsverzeichnis 103

Tafeln

Alfred und Lotte Kracher
herzlich zugeeignet

ERWANDERTE STUDIEN ZU BILDERN UND WORTDENKMÄLERN AUS ABENLÄNDISCHER MYSTIK IM RAHMEN EINER VERGLEICHENDEN VOLKSKUNDE

daz himelische ainhurn,
daz sich in dein schoze parch,
des lieb ist gein dir so starch,
daz iz uns dir niht verseit.

Aus Bruder Philipps „Marienleben", geschrieben in der unterSteirischen Kartause Seitz vor 1316.

Wem es Beruf und Berufung zugleich ist, in Lehre und Forschung als Einzelgänger oder mit jungen Menschen wandernd vereint auf dem Felde einer Vergleichenden Volkskunde einer kommenden, erst in Umrissen vor uns stehenden Ethnologia Europaea zu dienen, der wird es besonders im Mehrsprachenraum der Südostalpen wie im europäischen Südosten immer wieder erfahren, welch beglückende Einsichten ihm aus Begegnung und Erlebnis von Erbe und Wandel im Heute erwachsen können. Das gilt für das unmittelbare Erfassen der Gegenwart mit der Fülle ihrer alle Schichten der Bevölkerung bewegenden Probleme, ihrer Veränderungen vor unseren Augen. Es gilt für die Fragwürdigkeiten im jähen Brechen mit der Tradition und dabei einem oft so gequälten Suchen nach Neuem, mitunter allzusehr kenntlich als Ersatz für ein Erbe, das nicht nur von offizieller, politisch-ideologisch intendierter Seite, sondern sehr deutlich auch von vielen bisherigen Trägern eher als eine Bürde denn als Aufgabe empfunden wird.

Aber eines Volkskundlers ständiges Sehen, Schauen und Erkennen erhält seinen nicht vorberechenbaren, aber erhofften und so oft ganz unerwartet geschenkten Lohn im Begegnen mit Zeugnissen menschlichen Geistes aus Leistungen der Individualkunst und – viel öfter und zumeist auch tiefer noch den dafür Offenen ergreifend – mit denen einer im Namenlosen verbleibenden, gleich-

wohl aber schöpferisch gewordenen Geistigkeit aus fernen, der *ratio* kaum je zugänglichen Mutterschichten des undefinierbaren, aber eben erlebbaren „Volkes".

Auch diese Abhandlung ist entstanden aus Begegnungen mit gezieltem Blick auf das Gewachsene einer „Volkskultur" in ihren jeweils von vielen Faktoren bestimmten Besonderungen im engeren Entstehungs- und „Lebens"-Raume. Die Arbeit ist erwachsen aus Südostwanderungen mit der Schau auf das reich überkommene, manchmal freilich auch erst in unseren Tagen wieder „sichtbar" gewordene Erbe früher Manifestationen des Geistes und aus den Versuchen, dieses besondere Erbe der Südostalpen und Südosteuropas in ein Bezugssystem vielhundertfach in mancherlei Regionalausprägungen breiter Räume des Abendlandes vor uns stehender Geistesart einzuordnen, es als das landschaftlich, manchmal auch ethnisch begründete Besondere zu bestimmen.

Das lohnt sich zumal dort, wo es sich zunächst um Denkmäler der bildenden Kunst handelt, gleichviel welchen Maßes von Können der schaffenden Hände. Auch als Einzelkunstwerk steht ja keines „für sich allein". Es ist die vergleichende Schau auf seine themen- und ideengleichen Nachbarn geboten, auf Fülle und Verteilung im Raum, auf ihr Eingebettetsein in kollektive Geistigkeit als Ausdruck eines Wissens um Zusammenhänge. Es geht auch dem Volkskundler um die Erkenntnis der Einheit alles Lebendigen in Bild und Wort, in ihrer Aussagefunktion für eine geistig weithin einheitlich geprägte, wenn auch sozial noch so sehr differenzierte Mutterschicht.

So verhält es sich auch bei dem zumal in Mitteleuropa so dicht verbreiteten Thema der „Mystischen Einhornjagd" in der Fülle seiner zeitkennzeichnenden Gestaltungen zwischen Mittelalter und Barockwelt, zwischen Hymnengesang und Kirchenlied, Legendenerzählen am Einzelvorwurf wie im wohldurchdachten Sinnbildgefüge im Werk der Maler wie der Steinmetzen, der Altarschreinschnitzer wie der Bildteppichweber. Es geht um das Funktionale des abendländischen Themas der „Mystischen Einhornjagd" im Einsatz zu κήρυγμα und zu frommer Erbauung, aus theologischer Spekulation zu religiöser Erhebung und gläubiger Hingabe an den erkennbaren, erkannten Sinn des Symbolhaften im Bilde.

Wohl ist das Thema der „Mystischen Einhornjagd", das die Forschung ja seit langen Jahrzehnten bewegt und sich denn auch immer wieder in Bildkunst und Sinnbild-Dichtung spiegelt, auch von mir selber in größeren Räumen erwandert zwischen Dänemark und Rumänien, zwischen dem Elsaß und Südserbien. Erscheint es doch zutiefst in der Vorstellungswelt so vieler Völker und Länder, ja Religionen verankert im mannigfaltig variierten Bildlichen wie im „Wissen" um Wesen, Aufgaben und Merkmale des so oft auch ambivalent in seinem Tun und Wirken vorgestellten Fabeltieres, des der Menschheit also seit Jahrtausenden geläufigen Einhorns, herangeführt in unserem spätantiken, vor allem aber spätmittelalterlichen Abendlande zum *unicornis spiritalis*, eingefügt in den großen Sinnzusammenhang des Bildens und Singens von der mystischen Jagd nach dem Einhorn, das im *Hortus conclusus* in Mariens Schoß geflüchtet war, die *nativitas Domini per tropologiam* zu „erklären".

Es fehlt gewiß nicht an Publikationen auch aus jüngster Zeit, die sich mit dem Einhorn als Fabelwesen wie als Sinnbildträger befassen. Sie sind untereinander recht verschieden, manchmal oberflächlich oder auch nur bildästhetisch motiviert. Die m.W. jüngste Publikation aber erweist sich als ein weitgreifendes und im Theologischen wie im Literarhistorisch-Mediävistischen tief schürfendes Werk eines gelehrten Franziskaners, meines einstigen Kieler Hörers und Wandergefährten mancher Studentenexkursion zwischen den dänischen Inseln und Bosnien, Jürgen Werinhard Einhorn OFM, seines „Spiritalis unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters", München 1976.[1] Diesem großartigen Buche aus der Schule von Friedrich Ohly-Kiel/Münster fühle ich mich auch für meinen Versuch einer neuerlichen regionalen Erfassung dieses Phänomens „Einhorn" über das Literarisch-Kunsthistorisch-Mediävistische hinaus im Bereich der deutsch-slawischen Überlieferungsgemeinschaften der Südostalpen dankbar verbunden. Aber eben weil daran gezeigt werden kann, wie auch das Volkskundliche zumal in der bildwerkparallelen Liedgestaltung zu religiös-pastoraler

[1] J. W. Einhorn, Spiritalis unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters. (Münstersche Mittelalter-Schriften, 13) München 1976. Während der Drucklegung dieses SBes erhielt

Seelenführung im Mehrsprachenraum der Südostalpenländer deutlich wird, wie dieses Fabelwesen Einhorn in seiner Funktion als Sinnbildträger christlich-religiöser Vorstellungswelt geradezu dominant genannt werden darf, selbst wieder Aussagen über Denken und Bilden, Singen und Sagen aus breiter Überlieferung im engeren Raume zuläßt, glaube ich mit nie verlorenem Heimatstolz einige Reimwortverse aus dem „Marienleben" Bruder Philipps des Kartäusers voranstellen zu dürfen, die er vor 1316 in der heute in Ruinen liegenden, als Denkmal aber gesichert-gepflegten Kartause Seitz (slowenisch Žiče) zum Lobpreis der jungfräulichen Gottesmutter gedichtet hatte. Das klingt uns also aus der Zeit kurz nach 1300 aus jener geist- und gebeterfüllten Kartause Seitz bei Gonobitz in der historischen Untersteiermark herüber, die um 1160 als die älteste ihrer Art auf dem Gebiete des damaligen Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation gegründet worden war, vergleichbar mit manchem bislang nur wenig beachteten oder überhaupt erst neugefundenen Bild- und Wortdenkmale aus der Länderdreiheit Steiermark, Kärnten und Krain, die nachmals zu jener so eigenartig einheitlich geprägten Kulturlandschaft des politisch vereinten Innerösterreich (1564–1619) werden hatte sollen, sich dem Vergleichenden Volkskundler[2] so vielfältig bei aller politischen wie sprachlichen Verschiedenheit des Heute vom Damals als seltsam wirkkräftig im Prägen von „Volkskultur" darbietet.

---

ich die Studie von G. M. Lechner, Die mystische Einhorn-Jagd als Allegorie der Verkündigung. SW: Jagd einst und jetzt. NÖ.-Landesausstellung 1978 auf Schloß Marchegg; Kataloge des Niederösterreichischen Landesmuseums, NF Nr. 77, Wien 1978, 27–41. Freundliche Widmung des Verfassers Dr. P. Gregor Martin Lechner OSB, Stiftsarchivar und Leiter der Kunstsammlungen des Stiftes Göttweig, NÖ. (Dez. 1978).

[2] Zur Theorie des „Vergleiches" in der Volkskunde, zu den vielfältig möglichen, gleichwohl im Aussageergebnis fast immer auch eng begrenzten Methoden der Vergleichs-Erfassung dzt.:

H. Gerndt, Vergleichende Volkskunde. Zur Bedeutung des Vergleichs in der volkskundlichen Methodik (Zeitschrift für Volkskunde 68, Stuttgart 1972, 179–195); derselbe, Die Anwendung der vergleichenden Methode in der Europäischen Ethnologie (Ethnologia Europaea X/1, Göttingen 1977/78, 2–32).

DREI KÄRNTNER BILDDENKMÄLER DER EINHORNJAGD UND IHR MARIOLOGISCHER SINN

Daz bistu, maget uz erkorn!
Du ving uns den einhorn,
Den nieman wol gevahen kan
Ez du ein reine magt dan.
Er wart, vil suße reine magt,
in din kusche schoz gejagt . . .

Aus Heinrichs von (Wiener) Neustadt
„Gottes Zukunft", um 1300

Die Pfarr- und Wallfahrtskirche „Zu Unserer Lieben Frau an der Gail", die südöstlich von Villach hoch über dem Fluß als Wehrkirche erhalten blieb, ist eine der ältesten und damit geschichtlich ehrwürdigsten im Kärntner Lande. Man vermutet, daß sie bereits in jener Zeit gegründet sein könnte, als die Langobarden hierzulande siedelten[1] und die Frühformen jenes südostalpinen Christentums in den Jahrhunderten zwischen Spätantike, Völkerwanderungszeit und Frühmittelalter geprägt wurden, dessen Anfänge und erste Entwicklungsstufen uns zwar in Teurnia-St. Peter im Holz, in Karnburg und Maria Saal und noch da und dort großartige Zeugnisse ihrer besonderen Eigenart, Geistig-Geistliches in Bildern sinnfällig zu fassen, hinterlassen haben,

[1] Eine knappe Zusammenfassung der geschichtlichen wie der kunsthistorischen Daten im Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler. Kärnten. Wien 1976, 366–368, bearb. v. E. Herzig-M. Migacs. Dazu:

G. Moro, Erläuterungen zum Historischen Atlas der österreichischen Alpenländer. II. Abtlg.; 8. Teil, Kärnten/1 = Oberkärnten südl. der Drau, Klagenfurt 1959, 87 f. Dazu als Ergänzung über das Verhältnis der Kirchen Maria Gail *(s. Maria prope Gillam)* und St. Jakob in Villach ebenda II/8/3, Klagenfurt 1959, 317–320. Dazu vgl.:

I. Grafenauer, Die Reichweite der Urpfarre Maria Gail im Süden (Carinthia I, 147, Klagenfurt 1957, 261–274);

G. H. Neckheim, Pfarr- und Wallfahrtskirche „Zu Unserer Lieben Frau an der Gail". Maria Gail bei Villach, Kärnten o. J. (um 1970);

S. Hartwagner (Monographie in Vorbereitung für 1979).

sich ansonsten aber im schwer zu erhellenden Dunkel verlieren. Immerhin galt Maria Gail als „aquileische Urpfarre des Villacher Raumes". Sie war möglicherweise schon 1070 Pfarre, wird als solche *S. Marie de Villach* urkundlich erwähnt und seither oftmals wieder vom späten 13. Jahrhundert an. Seit langem ist sie wohl auch wallfahrtsmäßig besucht von den Bedefahrern *zu unser Frauen an der Geyl* (1436).

Daß diese Kirche nach der Gotisierung des Bauwerkes 1473 bis 1478 bei den Türkeneinfällen schwer gelitten hatte, so daß sie 1486 neu geweiht werden mußte, teilt sie als Schicksal mit so vielen anderen Gotteshäusern, Burgen, Schlössern, Bauernhöfen und Fluren des oft und oft leidgeprüften Landes. Wenn hiezu 1580 noch ein Erdbeben, der Einsturz des Turmes und von Teilen des Gewölbes kamen, so war das Maß der Leiden voll, nicht aber der Wille zum Bestehen gebrochen. Im Jahre 1606 erfolgten Wiederaufbau und Neubeginn. Die Restaurierungen von 1904, 1950 und wiederum 1977 haben das aus langen Jahrhunderten Ererbte als Zeugnisse von Geschichte und Kultur eines besonderen Kultplatzes bewahrt im sorgfältigen Zueinander von Farbe und Form, im Erkennenlassen des Gewachsenen an den Steinreliefs der Georgslegende und des sieghaft den Widder schlagenden Löwen aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, zumal jenes des Seelenwägers und Jenseitsgeleiters St. Michael mit dem Posaunenengel aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts. Dies also als ein frühes Zeugnis für die zur Besinnung mahnende Schau auf Eigenschicksal und Weltgericht am Ende dieser Zeit, wie dies gerade Kärnten in so vielen Denkmälern zwischen Fresko und Tafelwerk, Altarschrein und Bildstock so sehr betont hat.[2]

Aber die Wallfahrtskirche Maria Gail gab bei der Innenrestaurierung von 1950 auch noch thematisch und künstlerisch bedeutsame Fresken an den Langhauswänden und über der Orgelempore aus dem Ende des 13. Jahrhunderts frei: das *Noli me tangere* gemäß dem Johannes-Evangelium 20, 17; die Geschichte vom ungläubigen Thomas; einige Szenen von Mariens Tod und

[2] L. Kretzenbacher, Die Seelenwaage. Zur religiösen Idee vom Jenseitsgericht auf der Schicksalswaage in Hochreligion, Bildkunst und Volksglaube. (Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten, gel. v. G. Moro, 4) Klagenfurt 1958, 16 u. Abb. 3.

Grablege, wie sie als κοίμησις-*dormitio BVM* seit jener Zeit zumal in der Fresken- und Ikonenwelt des Ostens so häufig wiederkehrt und auch bei uns im westlichen Abendlande eben zu jener Zeit großartige Gestaltungen von Meisterhand wie jener in der *Majestà* eines Duccio di Buoninsegna (1255–1319) in Siena bis hin zu bildzyklischem Ablauf des Legendengeschehens fand. Die Marter an der hl. Katharina von Alexandria, einer der meistverehrten *virgines capitales* des mittelalterlichen Legendenwissens, des dramatischen Bühnenspieles und des Bild-Erzählens schließt sich an. Dann folgen wieder aus der gleichen Zeit des ausgehenden 13. Jahrhunderts Szenen aus dem Leiden und der Erlöserkraft Christi: seine Gefangennahme, sein Verhör vor Pilatus, sein Abstieg in die Vorhölle, die dort sehnlich Wartenden heraufzuholen ans Licht.

Man wird des Schauens als Wanderer durch diese Welt der Bilder und Legenden[3] zwischen Mittelalter und Volksbarock[4] nicht müde. So steht man denn auch hier an der nördlichen Langhauswand vor einem der vielen und so großartigen Flügelaltäre Kärntens,[5] wie sie religiöse Inbrunst und geistige Unruhe noch im Verglühen des späten Mittelalters knapp vor der Reformation mit ihren Stürmen hatten gestalten können. Dies als ein von hoher Kunst des Schnitzmessers wie des Pinselführens getragenes Bildwerk als Hymnus an die Jungfrau Maria, die in der Krönung durch die Dreifaltigkeit das Höchste erfuhr, was Auserwählt-Menschlichem von der Gottheit bestimmt war und dem Ewigen im Augenblick Bildkraft verleiht.

Wir kennen den Meister dieses Schnitzaltares zu Maria Gail, „zugeschrieben der sogenannten Werkstatt von Friesach knapp vor 1520" (und damit fast gleichzeitig mit dem Dürnberger Altar eines Judenburger Schnitzers in der Stiftskirche zu Seckau von 1507) leider nicht. Doch was soll uns auch sein Name? Fast im-

[3] L. Kretzenbacher, Bilder und Legenden. Erwandertes und erlebtes Bilder-Denken und Bild-Erzählen zwischen Byzanz und dem Abendlande. (Aus Forschung und Kunst, gel. v. G. Moro, 13) Klagenfurt-Bonn 1971.

[4] L. Kretzenbacher, Heimat im Volksbarock. Kulturhistorische Wanderungen in den Südostalpenländern. (Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten, 8) Klagenfurt 1961.

[5] A. Fritz, Kärntens Flügelaltäre. Klagenfurt 1975. Abb. des Altares von Maria Gail S. 60 f. mit Kurzbeschreibung, allerdings nicht ohne Irrtümer.

mer traten ja – damals anders als heute – die Meister bescheiden hinter ihrem im Auftrag vorgegebenen, aus eigenem Empfinden und Können gestalteten Bildwerke zurück. Sie hatten sich fast immer nur als Werkzeug, nicht als Urheber gefühlt. So beugten sie sich auch unter das aus Gottes Offenbarung in Bibelwort und Evangelienbericht, in Legendenwissen und niedergeschriebener mystischer Schau begnadeter Seher Gestalt Gewordene; unter das dann durch ihre Kunst für uns alle, die den Heilsweg suchen, Schau- und Lesbare. War es doch in langer Überlieferung einer „Kunst nicht um der Kunst willen" voll zur Verkünderin ewiger Wahrheit geworden, wollte im Sinnbildzeichen Trost geben für eine Jenseitshoffnung. So konnten und wollten die Meister denn auch nur in diesen Schatz der Bildsprache-Überlieferung greifen, daß sie die einzelnen σύμβολα übernähmen und in strenger Zucht der vorgegebenen Thematik, aber mit freier Gestaltungskraft ihrer Künstlerhand die Fülle der Einzelheiten zum Bilde fügten, auf daß ein Bild-Denken im Bild-Erzählen in der Aussage des Geistes über das Geistliche vor dem Beschauer stünde. Dort steht es dann vor uns, wenn es ein freundliches Geschick wollte, daß dieses Werk die Zeiten überdauere, erkennen zu lassen wie die Altvorderen den Weg des Heiles suchten und verkündeten, den zu gehen sie ihre Zeitgenossen wie alle nach ihnen mahnten.

Doch diese „Feiertagsseite" der Altarflügel mit der Marienkrönung in ihrer Schreinmitte ist dem Besucher heute zumeist allein zugekehrt. Sie steht ihm jetzt zu bewundernder Schau fast immer offen. Tiefer aber in die Welt spätmittelalterlich-abendländischer Mystik und damit in die Teilhabe Kärntens und seiner Nachbarländer am Bildgestalten der Visionen Begnadeter, zu Mit-Leid wie zu hymnischem Lobgesang Aufrufender führt ein besonderes Bildwerk auf der „Werktagsseite" unseres Altares zu Maria Gail (Abb. 1). Auch das ist zeitgleich aus dem Geiste des seelisch wie politisch und sozialrevolutionär erregten, aber auch zu religiösem Überschwang und zu fast erotischer Inbrunst verführenden Mittelalters gestaltet. Unmittelbar in solches Verglühen des Mittelalters am Vorabend der Reformation führt die obere Bildszene am linken Retabel dieses Altares auf der Werktagsseite. Wohl nur selten wird es in der Fülle seiner Einzelmotive als Hymnus an die „Jungfrau Maria im Verschlossenen

Garten" mit der „Mystischen Einhornjagd" als Sinnbild-Erzählen des Berichtes von der Menschwerdung Christi verstanden.

Eine Vielzahl von Personen in voller Körpergröße oder bis zur Leibesmitte sichtbar belebt zusammen mit Tieren, mit Gegenständen und weiß leuchtenden, lebhaft geschwungenen Spruchbändern, schwarze und rote gotische Schrift lateinischer Worte darauf, die Bildfläche. Sie mutet auf den ersten Blick schon wie die Szene eines spätmittelalterlich-realistisch geschauten Mysteriendramas an. Der Eindruck muß sich für jeden, der empfänglich ist für solche „Sprache der Bühne", im Malbild verstärken, wenn er seine Augen auf die Einzelvorgänge einstellt. Die sind samt und sonders auf die Bildmitte ausgerichtet.

Von der höchsten Bildhöhe her sendet Gottvater aus den Wolken sieben kräftige Strahlen hernieder auf die Jungfrau im wehrhaft ummauerten Garten, im *Hortus conclusus*. Seine rechte Hand ist mit zwei ausgestreckten Fingern zum Segensgestus erhoben. Seine Linke hält den Reichsapfel der Weltherrschaft. Ein langes Spruchband umwallt Gottvater mit seiner goldenen Rundgloriole. Auf ihm stehen die Worte aus dem *Canticum canticorum*, dem Hohen Liede des Alten Testaments (4, 16): *Veni. auster. perfla. ortu(m). meum. et. cetera.* Der volle Wortlaut nach der modernen Übersetzung der „Züricher Bibel" von 1955: *Erwache, Nordwind, und komme, Süd, durchwehe meinen Garten, daß seine Balsamdüfte strömen.*

Im Bündel der sieben Strahlen, deren Anzahl nach geläufigem Wissen um die Zahlensymbolik[6] allein schon das Geschehen als

---

[6] Zur heute wiederum heftig diskutierten Sonderfrage der Gematik, d. h. der Zahlenwertbedeutsamkeit innerhalb des Allgemeinwissens um die Zahlensymbolik, zumal in deren Widerspiegelung in der theologisch-hagiographischen Spekulation und der hohen abendländischen Dichtung vgl.

E. Hellgardt, Zum Problem symbolbestimmter und formalästhetischer Zahlenkompositionen in mittelalterlicher Literatur. Mit Studien zum Quadrivium und zur Vorgeschichte des mittelalterlichen Zahlendenkens. (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 45) München 1973;

M. Hardt, Die Zahl in der Divina Commedia. (Linguistica et Literaria, 13) Frankfurt/M. 1973;

H. Meyer, Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch. (Münstersche Mittelalter-Schriften, 25) München 1975.

„heilig" verkündet, schwebt aus den Wolken unter Gottvater das nackte Jesuskind mit einem dunklen Kreuz in seinen zarten Händen hernieder. Noch über der weißen Taube, in der sich die Trinität als der Heilige Geist erfüllt, der „vom Vater und vom Sohne ausgeht", *qui de patre filioque procedit* nach dem nicäno-konstantinopolitanischen Glaubensbekenntnis, entsprechend der vielumkämpften *filioque*-Formel also, die immer noch im lateinischen Westen auch innerhalb der Meßliturgie Gültigkeit hat.[7] Daß jedoch das besondere Motiv des auf unserem Bilde und in mancherlei Verkündigungsdarstellungen herniedergleitenden Jesuskindleins ausdrücklich zu Ende des 16. Jahrhunderts durch den Löwener Kirchenhistoriker und Kanonisten Johannes Molanus (Van der Meulen, 1533–1585) in seiner „Historia sanctarum imaginum" als dogmatisch bedenklich beanstandet wird, weil es „in die Nähe *haeretici erroris*, dessen sich bereits der Gnostiker Valentinus (um 135–160 in Rom) schuldig gemacht habe", führe,[8] hat für die Entstehungszeit unseres Bildes und seiner unmittel-

[7] Zur besonderen Schriftgeschichte der Filioque-Formel vgl. H.-G. Beck, Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich. München 1959, 306 ff.;

Stichwort „Filioque-Formel": Lexikon für Theologie und Kirche, hrsg. v. M. Buchberger, 4. Bd., 2. Aufl., Freiburg i. B. 1960, 126–128.

[8] J. W. Einhorn, Spiritalis unicornis. München 1976, 268 nach

J. Molanus, Historia sanctarum imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusus libri IV, Lovanii (Löwen) 1594. Bes. II, cap. XIX u. III, cap. LV. – Molanus hatte gewiß viele solcher Darstellungen zu seiner Lebzeit im 16. Jh. gerade auch im niederdeutsch-niederländischen Raum vor Augen, als er sich gegen das ihm bedenklich erscheinende Motiv vom fleischgewordenen Logos im Augenblick der Verkündigung an die Jungfrau wandte. Es begegnet z. B. bereits auf Meister Bertrams Altar für St. Petri in Hamburg, datiert 1379, weitestgehend entsprechend auch auf seinem Buxtehude-Altar (hier gemeinsam mit der Hl. Geist-Taube. Beide Werke in der Kunsthalle Hamburg). Etwas später das gleiche Motiv auf den Resten einer Tafel zu einem 1425 vollendeten Hochaltarschrein für die Marienkirche zu Lübeck. Wiederum hundert Jahre später auf den gotischen Schnitzereien, die vielleicht zu einem Kanzeldeckel gehörten, ebenfalls aus der Marienkirche zu Lübeck, das nackte Jesuskindlein mit dem Kreuzholz im Sturzflug von Gottvater niederstoßend auf Maria (Lübeck, Annenmuseum, Mittelalter-Abtlg.). Besonders reizvoll das gleiche Motiv (das Jesuskindlein trägt das Kreuz auf Maria zu) in der Hs. 259/I des steirischen Stiftes Vorau als Buchmalerei, eingeschrieben in eine Initiale G (Farbreproduktion in der Ausstellung „Gotik in der Steiermark", Stift St. Lambrecht, 1978).

baren Vorläufer im 15. Jahrhundert noch keine Wirkung. So steht hier also Gottvaters Wille über dem Bilde. Gottsohn, der das Leiden willig annimmt; der Heilige Geist wird die Jungfrau als die zum Erlösungswerke Ausersehene überschatten. Das Motiv vom Kleinstkinde Jesus, das im Strahlenbündel von Gottvater zur Jungfrau herniederschwebt und schon das Kreuz als Sinnzeichen für das spätere Erlöserleiden wie für Mariens *compassio* auf seinen zarten Schultern trägt oder wie hier darauf liegt, ist ungemein weit verbreitet. Es findet sich im ausgehenden 14., im 15. und im 16. Jahrhundert auf zahllosen Schnitz- und Malbildwerken des Themas der Verkündigung. Dies in den Südostalpen nicht anders als etwa im Bereich der spätmittelalterlichen religiösen Kunstaussage in Niederdeutschland.

Doch der Blick der Jungfrau, über deren wiederum golden umglänztem Haupte die sieben Gottesstrahlen wie Pfeilspitzen enden, geht nicht nach oben zur Gottheit über ihr. Das sanfte Mädchenantlitz unter dem gelösten, hellbraunen Langhaar neigt sich einem springenden Einhorn von mittelbrauner Fellfarbe zu. Das hebt eben von links her seine Vorderpfoten wie schutzsuchend zu den von einem langen blaugrünen Überhemde verdeckten Knien Mariens empor. Wie wartend ist die Linke der Jungfrau erhoben. Die Finger ihrer Rechten aber ergreifen das langgestreckte, sehr spitze Horn des in ihren Schoß geflüchteten Fabeltieres jahrtausendealter Sinnerfülltheit in der Überlieferung so vieler Zeiten, Religionen, Völker. *Rinoceron* steht hinter seinem Kopfe auf dem Spruchband zu lesen. Auf anderen Kärntner und allgemein mitteleuropäisch-süddeutschen Bildwerken gleicher Thematik ist die Inschrift *Vnicornus* (Abb. 2), dann wieder auch *unicornis*, „Einhorn" auf jeden Fall.

Auf diese Mittelszene mit der Jungfrau und dem Einhorn hin sind nun in Fülle alle übrigen Gestalten, Symbolgegenstände, Spruchbanderklärungen ausgerichtet.

Da steht im Bildvordergrunde links ein großer Flügelengel. Weiß ist sein Langkleid, so wie die liturgische Alba des zelebrierenden Priesters. Darunter schaut nur der linke unbekleidete Fuß heraus. Wallend umgibt ein roter Mantel, ein Pluviale nach der Form, die Gestalt. Mit Goldborten und Edelsteinen ist dieses Kleidungsstück, das auch die mittelalterliche Kirche schon als

„Chormantel" benannt hatte, gesäumt. Eine goldene Prunkschließe hält ihn über der Brust des Engels zusammen. Die Rechte des Himmelsboten drückt einen Jagdspeer mit breitem Stichblatt und dünner Bodenhaltspitze an die Schulter. Die Linke führt eben ein goldenes Hifthorn zum Munde. Aus ihm ertönt, vom Schriftbande her erklärt, des Erzengels Gabriel Gruß an die Jungfrau von Nazareth gemäß Lukas 1,28ff.: *Ave. gracia. plena. dominus. tecum. Ne. timeas. maria. invenisti. enim. graciam. apud. deum.*

Vier Hunde aber sind es, die der Jäger-Engel vor sich an den Leinen hält, die von den Halsringen der Jagdtiere ausgehen, aber die haltende Koppel hinter dem wallenden Gewande nicht mehr sichtbar werden lassen. Drei dieser Hunde springen die Mauer des *Hortus conclusus* zwischen einem Turm mit der Inschrift *Porta clausa* und einem weiter vorne im Bilde gelegenen andern Torturm *Porta Ezechielis* an, indes ein dritter Turm rechts vorne im Bilde die Bezeichnung *Porta aurea* erkennen läßt. Jeder dieser vier Hunde hat seinen Allegorie-Namen auf dem weißen Spruchbande vor seinem Maul. Die drei über die Mauer setzenden sind *Veritas, Pax, Justicia.* Der vierte, vorne im Gras am Mauerfuß schnuppernd, benennt sich *Misericordia.* Diese vier Namen weisen auf den geistlichen Bezug, auf den berühmten Psalm 84, 11f.: *Misericordia et veritas obviaverunt sibi; justitia et pax osculatae sunt. | Veritas de terra orta est; et justitia de coelo prospexit.* Es sind die Namen der vier Grundwesenheiten Gottes, so oft auch die „Göttlichen Schwestern" genannt, bezogen auf ihren „Streit" um die Rechtfertigung oder Begnadigung des Menschen in der *litigatio sororum*, wenn sie vor dem Richterstuhl Gottes auftreten, im Bilde, in den mittelalterlichen *sermones*, in der Kunst der Allegorie vieler Zeiten, noch im lebendigen Volksschauspiel Kärntens wie der Steiermark bis in unsere Zeit herein.[9]

---

[9] Zum „Schwesternstreit" *(litigatio sororum)* vgl.

L. Kretzenbacher, Lebendiges Volksschauspiel in Steiermark. Wien 1951, 74 ff., 78 ff. et passim (in Paradeisspiel-Szenen der Gegenwart aus Barockquellen und Erbauungsliteratur);

derselbe, Gericht über Adam und Eva. Südostalpine Traditionsparallelen zur Ikonographie eines schwedisch-finnischen Barockbildes in Helsinki. (Carinthia I, 156, Klagenfurt 1966, 10–47, 6 Abb.);

Innen und außen ist der Raum des *Hortus conclusus* mit Sinnbildgestalten, Symbolgeräten und ausdeutenden Spruchbändern erfüllt. Beginnen wir mit der Schau auf den Innenraum. Den beherrscht ein mächtiger Turm mit zwei Geschossen. Hoch überragt er die Mauern. Vier Kanten sind von ihm sichtbar. Ob damit, wie so oft in der Symbolwelt, ein Achteck-Turm mit der besonderen Achtzahl des Heils[10] angedeutet sein soll? Über dem hohen Gesims des Oberstockes, bedeckt von einem ziegelroten Dache, hängen viele bunte Wappenschilder. Das Spruchband über dem wehrhaften Bauwerk deutet es genau unter der Gestalt Gottvaters aus als den aus dem Hohen Liede (4,4) geläufigen „Turm Davids" mit seinen tausend Schilden: *Turris. David. (cum) propugnaculis. Mille. clipei. pendent. ex. (ea).*

Zwischen dem Fuße des Turmes und der Szene der Jungfrau mit dem Einhorn ist das Sinnbild der Erwählung durch das Wunder des Ergrünens eines Dürrstabes dargestellt. Hier steht ein mit einem weißen, spitzenbesetzten Tuche überdeckter Altar. An seinem rückwärtigen, dem Turm nahen Ende ragen dreizehn Stäbe, rutendünn, auf. Sie sind von den zwölf Stämmen Israels dargebracht. Einer von ihnen war im Heiligen Zelte vor der Bun-

---

E. J. Mäder, Der Streit der „Töchter Gottes". Zur Geschichte eines allegorischen Motivs, Bern-Frankfurt/M. 1971;

S. Ringbom, Allegori och legend i nagra barocktavlor (Kunsthistoriska studier-Taidehistorallisia tutkimusia, 2, Helsinki 1976, 120–134).

[10] Zu der bes. in der christlichen Antike schon sehr ausgeprägt vorhandenen Symbolik der Acht-Zahl vgl.

R. Staats, Ogdoas als ein Symbol für die Auferstehung (Vigiliae Christianae 26, North-Holland Publishing Company 1972, 29–52);

A. Quacquarelli, L'ogdoade patristica e suoi riflessi nella liturgia e nei monumenti. Bari 1973. Freundlicher Hinweis von Univ.-Prof. Dr. J. B. Bauer-Graz.

E. Horst, Friedrich der Staufer. Düsseldorf 1975, 109 f. (Bausymbolik zu Castel del Monte, Apulien);

E. Grabner, Das mariologische Programm der Wallfahrtskirche zu Rattersdorf. (Burgenländische Heimatblätter 38/2, Eisenstadt 1976, 75–90, bes. 81 u. Bild). (Achtstern als mariologisches Symbol.)

D.-R. Moser, Die Tannhäuser-Legende. Eine Studie über Intentionalität und Rezeption katechetischer Volkserzählungen zum Buß-Sakrament. Berlin-New York 1977, 43 f. (Symbolik der Acht in geistlichen Erzählungen und Volksliedern).

deslade als Sinnzeichen der Erwählung durch Gott selber *per miraculum* zum Leben erwacht. Er durfte als einziger wieder ergrünen. Dies als Sinnzeichen für die Priesterwahl Aarons aus dem Stamme Levi gemäß dem 4. Buch Mosis 17,2ff. Dort sollte der Stab mit seinen Blättern, Blüten, ja schon reifen Mandelfrüchten allem Volke den Willen Gottes verkünden: *Et dederunt ei omnes principes virgas per singulas tribus, fueruntque virgae duodecim absque virga Aaron. | Quas cum posuisset Moyses coram Domino in tabernaculo testimonii, | sequenti die regressus, invenit, germinasse virgam Aaron in domo Levi; et turgentibus gemmis eruperant flores, qui, foliis dilatatis, in amygdalas deformati sunt. | Protulit ergo Moyses omnes virgas de conspectu Domini ad cunctos filios Israel, videruntque et receperunt singuli virgas suas.* Genau dieser alttestamentlichen Bibelstelle entsprechend ist der besondere Stab Aarons als der dreizehnte mit einem grünen Dreisproß in die Mitte der Stabreihe gestellt, die Erwählung noch besonders hervorzuheben.

Dennoch könnte auch noch ein weiterer Sinnbildbezug besonderer mariologischer Bedeutsamkeit in der Darstellung dieser Dürrstäbe, von denen einer als Zeichen der „Erwählung" ergrünt, gedanklich mitschwingen. Hat sich doch die so viel gelesene und das ganze Mittelalter hindurch, ja noch weit darüber hinaus gerne im Bilde dargestellte „Erwählung" des Joseph zum Gemahl der nunmehr zwölfjährigen, zur Mutter des Erlösers auserkorenen Tempeljungfrau Maria fast geschehensgleich abgespielt. In jenem griechisch überlieferten apokryphen Protoevangelium Jacobi heißt es ja im Abschnitt VIII/2–IX/3, daß der Hohepriester zwölf Stäbe aus den zwölf Stämmen Israels zum Kennzeichen der Freier um Maria, die nun zu Beginn ihrer Reife nicht mehr im Tempel verbleiben darf, an die Bundeslade legen sollte, auf daß Gott selber durch seinen Entscheid zu erkennen gebe, wen er „erwählte". Über Nacht erblüht nun eben der Dürrstab jenes Joseph, der am wenigsten an solche „Erwählung" geglaubt hatte.[11]

---

[11] A. de Santos-Otero, Los Evangelios apocrifos. Madrid 1956, 2. Aufl. 1963, 160–162;

L. Kretzenbacher, „Stabbrechen" im Hochzeitsritus? Zur apokryphen Erzählgrundlage eines Bildmotivs im sposalizio-Thema. (Fabula 6, Berlin 1963, 195–212, 3 Abb.).

„Erwählung": das ist wohl als Leitmotiv all dieser σύμβολα im Sinngefüge der Mystischen Einhornjagd als bildliches Lehrstück über die Menschwerdung des Gottessohnes aus dem Schoß der Jungfrau zu vertieftem Verstehen zu sehen. Darauf weisen auch noch viele weitere Einzelheiten im großen Bildwerke. Sie rühmen so viele Tugenden der Auserkorenen, wie wir sie aus Bibelsymbolik, aus mittelalterlichen Hymnen und aus den damals sich formenden Litaneien kennen. Die nahmen nämlich ihrerseits das Symbolverstehen des frühen Christentums und seiner Väterliteratur wie jenes der mittelalterlichen Marienminne in ihre *invocationes* auf. Sie reihen sie zur Perlenkette wie in den spätmittelalterlichen französischen *livres d'heures* oder in der berühmtesten aller marianischen Litaneien, in der *Lauretana* aneinander. Die vielen Einzelglieder[12] stehen also wiederum zeitgleich mit den frühen Schriftfixierungen der Rosenkranzgebete und -bilder und der marianischen Litaneien als in sich gesondert „verständliche" Huldigungen im großen Bildmotivenverbund.

„Maria von Vorbildern umgeben": so begegnet dieser Bilderhymnus etwa in einem Holzschnitt des 15. Jahrhunderts, der in einem Kölner Missale vom Jahre 1514 Verwendung fand und die Jungfrau mit gefalteten Händen als die *Virgo intacta* beim Feste der „Empfängnis" zeigt.[13] Hier steht unser Bildwerk von Maria Gail und anderswo in Kärnten ganz nahe, nur daß die Symbola sich auf unseren südostalpinen Denkmälern um die Mittelszene der Mystischen Jagd nach dem Einhorn ranken.

Zwischen dem Jäger-Engel und seinen Hunden auf der linken, Maria mit dem Einhorn auf der rechten Seite der Mauer befindet sich ein gotisch profilierter Brunnen mit einem kreisrunden Wasserbecken. *Fons signatus* ist ihm als Inschrift beigegeben. „Brunnen, der versiegelt ist, Garten, der geschlossen ist, Balsam darin fließet . . .", so hatte bereits das Melker Marienlied vor 1130[14] Maria mit den Sinnsprüchen aus dem Hohen Liede besungen.

---

[12] A. Salzer, Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Programm Seitenstetten 1886–1894, Linz/Donau 1894; Neudruck Darmstadt 1967.

[13] St. Beissel, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Freiburg i. B. 1909, Bild 148.

[14] Ebenda 115.

Sein Vers 4,12 ist unmittelbarer Anlaß zu unserem Bildmotive: *Hortus conclusus, soror mea sponsa, hortus conclusus, fons signatus.*

Auf der Säule dieses *Fons signatus* befindet sich das Nest des Pelikan. Eben reißt er seine eigene Brust auf, mit seinem Blute, alter Überlieferung aus dem Nahen Orient und aus der mittelmeerischen Antike zufolge, wie sie in den so sehr verbreiteten griechischen und nachmals lateinischen „Physiologus"-Naturbeschreibungen vermittelt wird, seine Jungen wieder zum Leben zu erwecken. Altchristliche Tonlampen des 4. Jahrhunderts aus Carthago lassen ebenso wie die Kreuzesmystik des hohen Mittelalters den Pelikan als ein Eucharistie-Sinnbild für Christus erkennen, der durch sein Erlöserblut die Menschheit rettet. *Pie Pelicane. Jesu Domine* heißt es demnach im Sakramentshymnus *Adoro Te devote* im 14. Jahrhundert. Doch mit der zunehmenden Glut der Marienminne des westlichen Abendlandes wurde auch dieses wie so manches andere Christus-Symbol zusehends häufiger auch für Maria in Anspruch genommen. So z. B. durch den bedeutsamen Dominikaner Franz von Retz in Niederösterreich, von 1388–1404 Lehrer der Theologie an der Universität zu Wien, in seinem „Defensorium inviolatae virginitatis beatae Mariae". Ausdrücklich wird bei ihm diese Sinnbildaussage über ihre Gültigkeit für Christus hinaus auf Maria mit diesen Worten begründet wie sie die Aufnahme dieses Symbolon in unser Bild erst rechtfertigen: *Pellicanis si sanguine animare fetus apparet, cur Christum ex puro sanguine Virgo non generaret?*[15]

Unmittelbar daran schließen sich bei Franz von Retz zwei weitere Tiervergleiche als Sinnbilder Christi und zugleich auch Mariens an, die denn auch von solcher Bilder-Theologie her Eingang selbst in unsere Szenenfülle rund um die Mystische Jagd finden sollten: *Leo si rugitu proles suscitare valet, cur vitam a Spiritu Virgo non generaret?* Es ist dies die wiederum

[15] J. von Schlosser, Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späteren Mittelalter (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XXIII, Wien 1903, 295 f.);
St. Beissel, 477;
W. Molsdorf, Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst. Leipzig 1926, Neudruck Graz 1968, 67 f. (Nr. 426).

aus dem Physiologus bekannte Vorstellung, derzufolge der Löwe brüllt, seine totgeglaubten Jungen am dritten Tage wiederum zum Leben zu erwecken.[16] War doch der Löwe bereits in der Geheimen Offenbarung 5, 5 als Sinnbild Christi erkannt worden: *ecce vicit leo de tribu Juda* ... So dürfen wir auch das kleine Szenenbild des Löwen mit seinem Jungen über jenem des Pelikan deuten im gewollten Doppelsinne der Wachsamkeit Christi wie jener seiner Mutter.

Links am Bildrande als drittes Tier-Signum der Phönix, jener Fabelvogel, von dem man zu Heliopolis im Alten Ägypten schon wissen wollte, daß er sich, wenn er sein Ende herannahen fühlt, dorthin begibt, sich in der Selbstverbrennung aus der Flamme wieder zu erneuern. Was die gesamte Antike auch über ihn als Sinnbild für die *aeternitas*, für eine *temporum reparatio* u. ä. zu erzählen nicht müde wurde, das bot sich vorzüglich als ein Symbol der Auferstehung aus Tod und Grabesruhe an. Wiederum ist es Franz von Retz, der das geläufige Sinnbild Christi nun auch auf Maria angewendet wissen will: *Fenix si in igne reformare valet, cur mater Dei digne Virgo non generaret?* Von daher hat also auch der Phönix in unserem Bildwerk zum Lobe Mariens seinen theologisch begründeten Platz. Es ist eben das typologische Denken des Mittelalters, das alle diese Bilder und ihre Bedeutungsfelder als vielschichtig ausdeutbare Allegorien und Metaphern bereit hält, für die Prediger und die Hymnendichter nicht minder als für die Beter, die Visionäre und die Bild-Erzähler.[17]

Über dem Jäger-Engel mit seinen vier Hunden, über Pelikan, Löwe und Phönix baut sich links im oberen Bildfelde die festummauerte, auf dem Kärntner Bild gotisch gedachte Himmlische

---

[16] W. Molsdorf, Nr. 519 u. 859. Bes. bei Guilelmus Durandus, Rationale divinorum officiorum, liber I, entstanden zw. 1286–91.

[17] Vgl. die Spannweite dieses „typologischen Denkens" in der Geisteskultur bei

F. Ohly, Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Darmstadt 1977, bes. 312–337; 338–360 et passim. – Zur Bildbeschreibung des Tafelwerkes von Maria Gail, wenn auch mit konsequenter Projektion in eine für das späte Mittelalter ganz gewiß nicht mehr im Bewußtsein lebende, für die Bildbetrachter mitschwingende „volkstümliche Überlieferungswelt" vor- und außerchristlicher Bild- und Erzählmotive vgl.

K. von Spieß, Marksteine der Volkskunst II, Berlin 1942, 108–110.

Stadt Jerusalem (*Iherusalem* auf dem Schriftbande) auf mit Tempel, Turm und Baumpflanzung. Auf einem kanzelartigen Mauervorsprung steht ein Prophet. Im Gestus des Lehrenden hält er seinen rechten Zeigefinger empor. Es ist Jesaias, wie das zugehörige Schriftband seine Weissagung verkündet (Is. 7,14): *Ecce. virgo. concipiet. et. pariet. filium* . . . Darüber befindet sich im Bilde eine Schlucht, aus der ein Bächlein fließt. Auch das wird im Schriftbande, das sich wie ein Torbogen darüber rollt, sinnbildlich mit dem Vers 4,15 aus dem Hohen Liede gedeutet: *fons. ortorum. puteus. aquarum. delibano. fluentibus* (für: *aquarum viventium, quae fluunt impetu de Libano*). Und noch die Baumpflanzung links davon im Bereich der Himmlischen Stadt Jerusalem hat ihr auf Maria bezogenes Bibelwort aus dem Ecclesiasticus, der auch unter dem Namen des Jesus Sirach geht, in dieser Verkürzung stehen: *quasi. oliva. speciosa. exaltata. sum. in. campis.*, indes der volle Wortlaut bei Jesus Sirach 24,19 lautet: *quasi oliva speciosa in campis, et quasi platanus exaltata sum juxta aquam in plateis.*

Hoch über dieser Bildszene mit Jesaias und dem Himmlischen Jerusalem leuchtet ein Sechszackenstern, im Schriftbande benannt als die *Stella. Jacob.* Damit bezogen wiederum auf eine alttestamentliche Prophetie im 4. Buche Mosis (Num. 24,17): *Videbo eum, sed non modo; intuebor illum, sed non prope. Orietur Stella ex Jacob, et consurget virga de Israel* . . .

Noch schwingt sich über diesem Jacobsstern und Gottvaters Spruch an den Südwind (*auster*), der seinen Garten durchwehen möge, ein Spruchband im Astgerank als dem oberen Abschluß der Bildszene auf der linken Seite: *Ac. nocturna. audita. est. musica.*

Die Stelle ist nicht leicht zu bestimmen. In den Bibeltexten beider Testamente ist sie nicht wie sonst ausnahmslos alle anderen in unserem Bilde vereinten Prophetien, Anrufungen, Lobpreisungen, Typologie-Ansätze enthalten. Wohl aber heißt es nach dem „Breviarium monasticum" in der Antiphon zum „Magnificat" für den 13. August (Hippolytus): *Audita est vox infantium et dicentium: Gloria Deo (Gloria in excelsis Deo).* Ähnlich lautet der Text in der Antiphon zum „Benedictus" des gleichen Tages. Ein Mehrfaches drängt sich dabei zur Überlegung auf. Nach dem

Sprachgebrauch der mittelalterlichen Kirche kann *musica* auch *cantus* bedeuten, besonders dann, wenn das Wort auf den Gesang der Engel (*Gloria in excelsis Deo*) bezogen ist. Ferner handelt es sich bei unserer ganzen Bildkonzeption einschließlich aller ihrer Sinnbezüge und Schrifttexte um die *Virgo et Mater*, um die *Nativitas Domini*. Man wird also auf unserem Schriftbande neben der Gestalt des Vatergottes, der seinen Sohn zur *Virgo* aussendet, die ihn empfängt so wie sie das Einhorn in ihren Schoß aufnimmt, solch einen Sinnbezug für möglich halten, Er ginge dann bei unserem sonst rätselhaften, durch kein Zusatzsinnbild „erklärten" Schriftbandtexte von der *musica nocturna* eben in die Richtung auf die *annuntiatio*. Dieser Gedanke klingt eben immer wieder in den kirchlichen Gebeten und Hymnen des Mittelalters und damit fortwirkend hier auf unserem theologisch-pastoral komponierten Gesamtbilde der Menschwerdung Christi in der Bethlehemnacht auf. So heißt es z. B. nach dem „Breviarium romanum" in der für „Benedictus" oder „Magnificat" vorgesehenen Antiphon zum Weihnachtsfeste: *Nato Domino, angelorum chorus canebat, dicens: Salus Deo nostro, sedenti super Thronum, et Agno*; eine Stelle, die ihrerseits wiederum deutlich auf die Geheime Offenbarung 7, 10 verweist.[18]

Wenden wir uns den Szenen auf der rechten Bildseite zu. Dort erglänzt, gegengleich zum Jacobsstern auf der linken, eine goldene Strahlensonne. Es ist eine Besonderheit unseres Bildes zu Maria Gail, die auf dem nächstverwandten beim Deutschen Orden zu Friesach fehlt, wenn in der Gegenüberstellung des flammenumloderten Sonnengesichtes zur *stella Jacob* auch noch ein Schriftband mit diesem Text geboten erscheint: *cum · splendore · sol · excubare · ova · stauronis*. Möglicherweise steht dahinter ein Mißverständnis des Inschriftmalers. Karl von Spieß meinte, es sollte ursprünglich wohl *strutionis* heißen gemäß der Physiologus-Ansicht, derzufolge der Strauß (*strutio, struthio*, im Altgriechischen στρουθὸς ὁ μέγας) seine Eier von der Sonne ausbrüten

[18] Für freundliche Mithilfe danke ich dem Liturgiewissenschafter Univ.-Prof. Dr. Dr. Joseph Pascher-München, der mich (2. XII. 1977) u. a. verwies auf

R. J. Hesbert, Corpus antiphonalium oficii. Rom, Bd. 1–2, (= Rerum ecclesiasticarum Documenta. Series maior. Fontes 7–8), 1963 u. 1965.

lasse.[19] In kompositionsähnlichen Bildwerken ist das Zeichen für die Sonne ausdrücklich durch die Beischrift *electa ut sol* gedeutet, wiederum auf das Hohelied (6,9) bezogen.

Neben und unter dieser Sonne ist die Szene der Erscheinung der Gottheit im Brennenden Dornbusch eingefügt. Aus den hellleuchtenden Flammen sieht Gott im Prunkornat eines rot-goldenen Pluviale mit goldener Scheibengloriole auf den vor ihm knienden Moses hernieder. Der zieht sich vor dem *Rubus. moysi* nach jener Stelle im 2. Buch Mosis 3,2–6 die Schuhe aus, weil es die Stimme aus den Flammen befiehlt: *At ille: Ne approbis, inquit, huc, solve calceamentum de pedibus tuis; locus enim, in quo stas, terra sancta est.* Ganz und gar ist diese Szene dem alttestamentlichen Text entsprechend auf Gottvater und Moses beschränkt. Keine unmittelbar erkennbare Verbindung mit jener seit dem Mittelalter nicht seltenen Weiterbildung mariologischer Symbolisierung besteht, derzufolge sich Maria im Brennenden Dornbusch zeigt, Zeugnis für ihre unversehrte, unversehrbare Reinheit zu geben, da sie „brennt und doch nicht verbrennt". Dies gemäß dem in der marianischen Emblematik so häufigen, zwischen Spätmittelalter und Barock gar nicht selten wiederkehrenden lateinischen Wortspiel von Maria als der *urens – non comburens*.[20]

---

[19] K. von Spieß, Marksteine II, 110. – Es bleibe aber dahingestellt, ob die Konjektur *strut(h)ionis* für *stauronis* so ganz berechtigt ist, da es m. W. vorerst noch an Feststellungen fehlt, ab wann man mit dieser Symbolik des durch seinen Anhauch die Eier belebenden Strauß-Vogels sicher rechnen kann. Das große Werk von A. Henkel-A. Schöne, Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts. Stuttgart 1967, verzeichnet im Register s. v. *struthio: solo aspectu ova sua fovet.* Das ist auf den „Mundus symbolicus" des Picinellus (Köln 1681) bezogen. Das Bild auf Sp. 807 mit den zwei Sträußen im Ring, die mit dem Anhauch drei Eier beleben, zusammengestellt mit dem Text *diversa ab aliis virtute valemus*, haben A. Henkel-A. Schöne entnommen aus Joachim Camerarius, Symbolorum et emblematum desumptorum centuria tertia, collecta a J. C. medico, Nürnberg 1596, III, Nr. 18). Beide Quellen liegen spät. Ein mariologischer Sinnbezug erscheint mir vorerst nicht gesichert. Man vgl. jedoch die Vertretung eben dieses seltenen Straußen-Symboles in der Konzeption der Mystischen Jagd auf dem Fresko von Falconetto († 1534) in San Pietro Martire in Verona mit der Zusatzbeschriftung: SI STRVTIO / OVA EX / CVBARE VALET. Abb. 74 bei R. R. Beer, Einhorn. Fabelwelt und Wirklichkeit. München 1972.

[20] L. Kretzenbacher, Bilder und Legenden, 1971, Maria im Brennenden Dornbusch, 93–111, Tafeln XIX–XXI. – Der Bildgedanke „Maria im Bren-

Hinter der Gestalt des Moses reckt sich ein mehrgeschossiger Rundturm auf. Er ist eingebaut in den Mauerring des *Hortus conclusus*. Nach dem geläufigen und ebenfalls in der Lauretanischen Litanei wiederkehrenden Ehrennamen für Mariens Festigkeit ist er benannt als die *Turris ebernea* (wie zu Maria Gail zu lesen), die *eburnea*, als der „elfenbeinerne Turm". Auch dies ist zunächst ein Schönheits-Lobpreis aus dem Hohenliede (7,4) auf den Hals der Geliebten: *Collum tuum sicut turris eburnea*. Doch hier geht es um ein gegenständliches Sinnbild anderer Art. War es doch seit dem 4. Jahrhundert und fortdauernd bis ins 17. üblich, die konsekrierte Hostie, das transsubstantiierte Brot als den Leib Christi nachts über aus den Kirchen zu nehmen und es in einem elfenbeinernen Gefäß, das so gerne turmartig hergestellt war, zu bergen.[21] Demgemäß kennen wir auch die Namen *turris*, *turriculus*, *turricula*, *turricella* vielfältig aus der Hagiographie. Schon im 6. Jahrhundert hat uns ja Gregor von Tours in seiner Schrift „De gloria martyrum" (I, 86) von jenem Diakon in Sünde berichtet, dem es denn auch nicht gelingen sollte, jene *turris ... in qua mysterium dominici corporis habebatur* in seinen Händen zu tragen, sie auf den Altar zu stellen. Demnach ist es sicher, daß die Anrufung Mariens als *turris eburnea* von solcher Verwendung von Elfenbeinpyxiden als Vorform der Sakraments-

nenden Dornbusch" gewinnt samt seinem theologischen Sinngehalt der „Brennend-Unverbrennbaren" zumal ab dem 16. Jh. auch in der spätbyzantinischen Kunst meditationsbedeutsame Gestaltungen als Marienikone des Titels Ἡ Θεοτόκος καὶ ἡ Φλεγομένη καὶ μὴ καιομένη Βάτος. So z. B. in manchen Ikonen zu Iraklion auf Kreta als Werk des Michail Damaskinos (entstanden zw. 1579–1584) oder eine jüngere Darstellung ebenda (Kirche des Hag. Apostolos Titos). Für freundliche Hinweise und Bildbesorgungen danke ich Frau Dr. Elfriede Grabner-Graz, April 1978. Eigenaufnahmen solcher Ikonen auf Kreta im September 1978, zuletzt im Bergkloster Sabbathinon westl. von Iraklion, aber auch auf spätmittelalterlichen Fresken zu Morača, Montenegro, und Staro Nagoričino, Serbien, bestätigen die einstmals erlebte Sinnbildbedeutsamkeit der marianischen Bezugnahme des Motivs der Theophanie im Brennenden Dornbusch. – Zur starken Verbreitung dieses Bildes mariologischer Sinngebung in der lateinischen Hymnographie des Mittelalters vgl. G. G. Meersseman, Der Hymnos Akathistos im Abendland. 2 Bände (= Spicilegium Friburgense II), Freiburg/Schweiz 1958 und 1960, Register II, 361 s. v. rubus.

[21] Lexikon für Theologie und Kirche, 10², 1965, 411f. (Th. Bogler); die Stelle bei Gregor von Tours bei Migne, PL 71, 86.

häuschen (und nach dem Tridentinum erst der Tabernakel!) ihren Ausgang genommen hat.

Aus gleichem typologischem Denken in sinnlich wahrnehmbarem, vorausdeutendem Bilde wie dem Anruf-Formulieren schließt sich unmittelbar unterhalb des elfenbeinernen Turmes auf unserer Komposition die *Archa domini* an, die „Bundeslade". Sie ist hier ganz in der Form eines goldenen gotischen Reliquienschreines wiedergegeben, wie uns so viele aus dem hohen und dem späten Mittelalter erhalten geblieben sind. Es ist die aus der Antike überkommene Sarkophagform, fast überladen mit gotischen Fialen und Krabben, angebracht als Zierat über den mit Reliefszenen geschmückten Seitenwänden und dem Giebelfelde. Diese *arca domini* steht auf einem Altaraufbau. Über ihn ist eine grauweiße, von schwarzen Querstreifen verzierte Webdecke gebreitet. Auch hier gilt diese *arca* also für Maria als das in den Hymnen wie in den Litaneien so oft besungene „geistliche Gefäß", das *Vas spirituale*, als Behälter des Heils. In all den weiteren auf Maria bezogenen Anrufungen der Lauretanischen Litanei, die zwar für Loreto erst 1531 erwähnt wird, Jahrhunderte zuvor aber aus fränkischen Überlieferungen zusammengefügt erscheint, ist die *Virgo* eben als die Mutter des noch ungeborenen Erlösers *Vas honorabile*, *Vas insigne devotionis*, *Domus aurea*, *Foederis arca*, *Turris davidica*.[22]

Ähnliches besagt auch noch ein weiteres Symbol: der goldene Eimer links neben dem Sinnzeichen der „Arche des Herrn". Er trägt die Inschrift *Manna*. Das bezeichnet die Speise, die Jahwe nach seiner Mitteilung an Moses und Aaron dem hungernden und wider seine Führer murrenden Volke Israel auf dem Wege durch die Wüste allnächtlich vom Himmel fallen ließ, wie es das 2. Buch Mosis, der Exodus (16) berichtet. Auch das 4. Buch Mosis, Numeri 11, 6–9 weiß davon zu erzählen. Als das lebenerhaltende, vor dem Hungertode rettende Brot nennen es das 5. Buch Mosis, das Deuteronomion 8, 2–18 wie auch das Buch Nehemia (9, 19ff.). Von da weg konnte es unmittelbar in die Hei-

[22] Vgl. zu solcher Mariensymbolik in mittelalterlicher Kunst L. Kretzenbacher, Heilsverkündigung und Tierfabel. Zu einer der Chorwandfresken von St. Georg in Rhäzüns (Schweizerisches Archiv für Volkskunde 68/69, Basel 1972/73, 308–322, 4 Abb. auf Tafeln 769–771, zugleich FS f. R. Wildhaber, Basel).

ligen Schriften des Neuen Bundes Eingang finden als *praefiguratio* der Eucharistie im 1. Korintherbriefe (10, 3) wie als Vor-Bild der Himmelsseligkeit nach der Geheimen Offenbarung Johannis 2, 17: „Wer überwindet, dem will ich von dem verborgenen Manna geben..." Vom hohen Mittelalter aber steht eben dieses himmlische Manna ganz deutlich über die Eucharistie-Symbolik hinaus, ausgesprochen auch in den Alpenländern und, wie noch unser Bildwerk zeigt, weiterwirkend als mariologische Aussage über die Gottesmutterschaft Mariens, von der die irrende Menschheit die Rettung, das Heil erwartet. Auch dieser Sinnbild-Gedanke ist wörtlich einbezogen in eine heilsgeschichtliche mittelhochdeutsche Dichtung, die der Wiener Arzt Heinrich von Neustadt um 1300 als seine Schau auf „Gottes Zukunft", auf die Menschwerdung des Erlösers in der Theotokos in Versen besingt, als hätte er in ihnen zweihundert Jahre vorher schon unser Bild beschreiben wollen mit der Fülle der Symbola zu Mariens Ehre:[23]

Marien lop und rum
Nu suln wir wider an heben
Dem buch ein reht wise geben:
Wie herlich die schrift sagt
Waz do geschach, da die magt
Irs sußen kindes genaz,
Waz freuden uf der erden waz,
Und waz zeichen do geschach,
Do uber ging der freuden bach,
Daz der wissagen mûnt
Lange het für gekûnt.
Als ich ez an dem bûch laz,
So spricht Ysaias
‚Seht ein magt swanger wirt,
Einen sun sie gebiert,
Der wirt Emanuel genant:
In dutsche „mit uns Got" bekant.
Hünig und butern sol er eßen,

[23] S. Singer (Hrsg.), Heinrichs von Neustadt „Apollonius von Tyrland" nach der Gothaer Handschrift, „Gottes Zukunft" und „Visio Philiberti" nach der Heidelberger Handschrift (DeutscheTexte des Mittelalters, VIII), Berlin 1906, 353f., Vers 1485–1574.

Daz er wol künne meßen
Und daz beste uz erweln
Und daz bose do hin zeln.'
Ezecheiel sah ein porten,
Die waz an allen orten
Besloßen wol und bespart.
Die porte nie uf getan wart:
Doch kam der künig durch das dor
Daz beide sider und vor
Verrigelt und beslozzen waz.
Alsus Maria genaz,
Daz sie reine magt bleip.
Daz selbe Salomon auch schreip,
Do er sach sitzen schone
Ein magt in himel throne,
Die hatte ein kint uf der schoz,
Daz waz kuniges genoz:
Daz bistu, magt uz erkorn!
Du ving uns den einhorn,
Den nieman wol gevahen kan
Ez du ein reine magt dan.
Er wart, vil suße reine magt,
In din küsche schoz gejagt.
Du bist daz fuwer der minne,
Do sich der venix inne
Ernüwet, wann er alt ist.
Der alte Got mit wiser list
Wart bi dir ein kindelin:
Gelobt muz er iemer sin!
Du Aarones rute,
Die da selber blüte
Durre, bloz, an alles saff!
Die Gotes vuhte dich da traff
Die der heilig geist dar gab.
Du aller selden urhab!
Du bist des trostes arke,
Dar inner Got der starke
Hiez manna legen, himelbrot.

Die arke waz von golde rot,
Und die zwelf stein klar
Waren dar uf (die rede ist war),
Die tafel dar an selber Got
Schreib die zehen gebot.
Da inne lag die gerte
Mit der an sime geverte
Moyses den stein slůg,
Daz dar uz wazzer floz gnůg.
Mitten in der arken waz
Ein guldin eimer, als ich laz.
Die arke bist du, reine meit:
Got selber hat in dich geleit
Die alten und die nůwen e:
Die steine von den ich sprach e;
Daz himel brot hast du getragen;
Mit der gerten wart geslagen
Der stein da wazzer us floz:
Maria da bist du gnoz:
Uz dir floz der bronne
Dem der mane und die sonne
Und alle sterren gebent lop.
Du bist der sterre von Jacob,
Von dem der wissage sprach,
Do er dich in der gotheit sach.
Sit daz dich Got hat uz erkorn,
Und er von dir wart geborn
Uns zu troste, helferin,
So můßest du gesegnet sin,
Frauwe, ob allen wiben!
Gemalen noch geschriben
Kan nieman volle din důgent.
Gesegent si din suße jůgent,
Din zarter sun Ihesus Crist,
Der ein fruht dins libes ist!

Welch eine Schau in dieser Dichtung von „Gottes Zukunft" um 1300! Gewiß nicht bedeutsam in der eher schwachen Kunst der Sprache, aber „dicht" in dem, was Heinrich von Neustadt

sozusagen ineinander sieht als Visionär in Präfigurationen, Prophetien und Sinnbildern des Alten Testamentes, durch Gottes Lenkung „erfüllt" in der Stunde, da Maria das Heil der Welt gebiert, im Augenblick von „Gottes Zukunft" zu den Menschen! Und doch gehen viele mittelalterliche Bilder des deutschen Kunstschaffens, gehen im besonderen die uns nahe stehenden Kärntner Bildwerke der Mystischen Jagd im vorreformatorischen Vollklang spätmittelalterlicher religiöser Inbrunst und Marienhymnik noch weiter im Anhäufen, Aneinanderreihen noch mancher Symbola und Prophetien.

Links vom Manna-Eimer endet auch ein Schriftband auf dem Bilde zu Maria Gail, das vom schwebenden Kinde mit dem Kreuze hernieder reicht bis über das Haupt der Jungfrau. Es ist aber auf die Heilig-Geist-Taube zwischen dem Jesusknaben und der für ihn als Mutter Auserwählten bezogen im Liebesruf aus dem Hohen Liede (2, 13 f.): *Veni. columba. mea. in. foraminibus. petre. in caverna. (macerie)*. Das wird in der deutschen Züricher Bibel von 1955 übersetzt: „... komm, Du, meine Taube in Felsenklüften, im Versteck an der Bergwand ..."

Noch je ein weiteres Sinnzeichen für die *Virginitas Mariae* hat der uns unbekannt gebliebene Meister innerhalb und außerhalb der den Garten fest umschließenden Mauer angebracht. Sicher geschieht es auch hier nach graphischen Vorlagen, die es in Fülle zu jener Zeit des ausgehenden 15. wie des beginnenden 16. Jahrhunderts besonders in weit flatternden Holzschnitten wie in Kupferstichen gab.

Unter der *Archa domini* erheben sich sechs weiße Lilien über den Mauerring. Ein Spruchband mit zwei Schriftzeilen fällt über die Mauer hinaus und läßt am äußersten Bildrande rechts unten eine Inschrift erkennen. Wiederum ist sie dem *Canticum canticorum*, dem Hohen Liede (2, 2) des Alten Testamentes mit seiner Liebessymbolik in den nachmals so gerne auf Maria ausgedeuteten Sehnsuchtsseufzern entnommen: *Sicut. lilium. inter. spinas. sic. | amica. mea. inter. filias.*

Ganz vorne am Bildrande rechts unten liegt vor der *Porta clausa* als einem zinnenbewehrten Mauerturm mit einer geschlossenen, mit Eisenbeschlägen bewehrten Türe ein braunes Schaffell. Als *Vellus gedeonis*, als Gedeons Vließ erläutert das Schrift-

band dieses Losorakel-Requisit der wunderbaren Verheißung Gottes an Gedeon im „Buch der Richter" (6, 36–40). Zweimal versuchte Gedeon Gott, ob er ihm ein Zeichen setze für Seine Glaubwürdigkeit, Israel zur Freiheit zu führen: einmal wolle er das Schaffell im Wüstensande über Nacht liegen lassen, daß es vom Tau feucht werde, indes der Sand ringsum trocken bliebe. Zum andern solle der Wüstensand naß werden vom Tau der Nacht und nur eben dieses Vließ trocken in der nassen Umgebung: *... ponam hoc vellus lanae in area. Si ros in solo vellere fuerit, et in omni terra siccitas, sciam, quod per manum meam, sicut locutus es, liberabis Israel. | Factumque est ita. Et de nocte consurgens. expresso vellere, concham rore implevit ...*

Hier aber ist diese alttestamentliche Szene des Gesprächs zwischen Gott und dem von ihm auserwählten „großen Richter", dem Heerführer der Israeliten Gedeon im typologischen Denken des Mittelalters schon zu einem Mariensinnzeichen umgedeutet. Darum darf eben Gedeon auf unserem Bilde als gepanzerter Ritter mit umgeschnalltem Schwerte und mit gefalteten Händen vor seinem Orakelvließ knien. Schon in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts hatte Honorius von Autun (Augustodunensis) in seiner Predigt zum Tage Mariae Verkündigung Gedeons Vließ als Mariensinnzeichen für die wunderbare Befruchtung der *Virgo intacta* durch den für sie bestimmten Tau vom Himmel verwendet: *Vellus infusum est Virgo sacra, fecunda prole. Area inhumecta est virginitas ejus intacta. Rursum area rore immaduit, quia Ecclesia donis Spiritus sancti fecunda claruit. Per hoc signum, id est Virginis partum, daemones, qui sunt humani generis hostes, devincuntur, et fideles cum triumphali gloria in caelis coronabuntur. Vellus vero humore caruit quia Synagoga a donis spiritualibus sterlis aruit.*[24]

So schließt sich der Ring der starken Mauer um den *Hortus conclusus*. Sie ist von einem hohen Rundturm (*Turris eburnea*) und von drei zinnenbekrönten Tortürmen mit fest verschlossenen Türen bewehrt. Es sind dies die *Porta clausa*, die *Porta aurea*

[24] Honorius von Autun, Speculum ecclesiae; die Stelle bei Migne PL 172, In annuntiatione Stae Mariae, 901f., 904. Das Mariensymbol auch in der mittelalterlichen serbischen Freskomalerei zur Bild-Verkündigung. Vgl. J. Radovanović, La Toison de Gédéon dans la peinture serbe du Moyen âge. (Zograf 5, 1975, 38–43).

und – nach dem Gebote Gottes, die nach Osten weisende Außenpforte des Heiligtums gegen jedermann verschlossen zu halten gemäß Ezechiel 44,2 – *Porta Ezechielis*. In der Mitte dieses „Verschlossenen Gartens" sitzt Maria als Jungfrau. Sie nimmt das zu ihr flüchtende Einhorn auf in der Demut der „Magd des Herrn", so wie sie dem Engel geantwortet hatte: *Fiat mihi secundum verbum tuum*, indes dieses *verbum caro factum* bereits im Bilde sichtbar auf sie niederschwebt im Augenblick der Menschwerdung des Gottessohnes im Schoß dieser Jungfrau, auf die hin eine solche Fülle von Symbola und Prophetien im Bildwerk vereint erscheint.

Unser Bild auf dem spätgotischen Flügelaltare zu Maria Gail steht nun in dieser so eindrucksvollen Thematik innerhalb Kärntens keineswegs allein. Es ist nur bislang kaum je besonders beachtet worden. Gegengleich fast bis zur Identität hat Kärnten wiederum ein Flügelaltarbild im Kunstbesitz der Niederlassung des Deutschen Ordens zu Friesach, das nun nach jahrelanger Abwesenheit in den Sammlungen des Deutschen Ordens zu Wien durch sorgfältige Restaurierung in den Werkstätten des Bundesdenkmalamtes wiederum zu seinem aussagekräftigen Glanz aus der Zeit um 1515 zurückgeführt wurde. Das Bild kehrt 1978 nach Friesach zurück.[25] Dorthin war es übrigens erst 1883 aus dem

[25] Das gesamte Altarwerk aus der Kirche am Ossiachersee, die manchmal auch unter dem Namen jener von Heiligenstatt geht, befand sich lange Zeit in den Sammlungen des Hauses des Deutschen Ordens zu Friesach/Kärnten. Die Nachrichten darüber sind nicht einheitlich, so früh das Kunstwerk schon bekannt war. Vgl. Kunsttopographie des Herzogthums Kärnten, hrsg. von der Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmäler, Wien 1889, 52; K. Ginhart, Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirks St. Veit a. d. Glan (= Die Kunstdenkmäler Kärntens VI/1), Klagenfurt o. J., 44f.

Dazu vgl. noch: J. Graus, Das Einhorn und seine Jagd in der mittelalterlichen Kunst. (Der Kirchenschmuck, Blätter des christlichen Kunstvereins der Diözese Seckau, 25, Graz 1894, 73–81, bes. 78–80); F. G. Hann, Das Einhorn und seine Darstellungen in der mittelalterlichen Kunst Kärntens. (Carinthia I, Jg. 1899, 78–88).

Das 1977 in den Restaurierwerkstätten des Bundesdenkmalamtes in Wien wiederhergestellte Werk aus dem Eigentum des Deutschen Ordens, das in seiner Wiener Ausstellungszeit die Signatur „alt W 1174", nunmehr (laut Briefmitteilung der genannten Werkstatt durch Herrn Dr. Gerhard Bittner, Nov. 1977) die Signatur „W 5936" führt, wird im neuen Dehio für Kärnten,

damals abgetragenen Kirchlein von Heiligengestade am Ossiachersee gekommen. Es hatte auch dort zu einem Schreinaltar mit Maria zwischen Margaretha und Katharina in der Mitte gehört und war genau wie das Gegenstück zu Maria Gail, das aus der gleichen Werkstatt stammen dürfte,[26] für die Außen-(Werktags-)Seite links oben bestimmt gewesen.

Des weiteren verwahrt das Landesmuseum für Kärnten zu Klagenfurt in seiner Mittelalter-Abteilung einen holzgeschnitzten Altarschrein, angeblich aus einer „Werkstatt von St. Veit, um 1510".[27] Dort fehlen Rahmung und Rankenwerk, ja selbst das Einhorn ist weggebrochen. Eine Nachschnitzung von 1967 ist heute wieder entfernt (Abb. 3). Im Ganzen aber ist dieser (einstmals braun überstrichene, heute von dieser Farbübermalung befreite) Reliefschrein eine im Kompositorischen den Tafelwerken von Friesach wie von Maria Gail wesensgleiche Umsetzung ins Plastisch-Holzgeschnitzte, bei dem die zusätzlichen Schriftbänder weggelassen sind, sodaß die Symbola für sich selber sprechen müssen, es wohl in der Entstehungszeit des Altarwerkes für die Mehrzahl der Beschauer entgegen unserem heutigen Sinnbild- und Legendenwissen auch konnten. Das Schnitzwerk ist aus der Kirche zu Maria Saal gekommen.

Gleichviel, ob man diese drei Kärntner Denkmäler der Mystischen Jagd nach dem Einhorn, die untereinander vom Kompositorischen her gesehen wesensgleich sind und auf jeden Fall dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts angehören, als Nachbildungen einer graphischen Vorlage in einer und derselben Werkstatt ansehen will oder ob man sie (neben der gelegentlichen Zuordnung zur Michael Pacher-Schule[28]) drei verschiedenen Werk-

Wien 1976, 136 zwar erwähnt, doch das Thematisch-Bedeutsame eben der Mystischen Jagd taucht nicht als Vermerk auf. So fehlt auch im ikonographischen Register das Stichwort „Einhorn" wie jenes vom „Hortus conclusus". – Für die Besorgung vorzüglicher Aufnahmen des eben fertig restaurierten Bildes danke ich dem Bundesdenkmalamt Wien, Herrn Dr. Gerhard Bittner sowie meinem Freunde Hofrat Univ.-Prof. Dr. Leopold Schmidt-Wien, der sie vermittelte. (Holztafel 236×91 cm).

[26] Die Beschriftung der in Anm. 24 genannten Aufnahmen lauten allerdings auf „Villacher Werkstatt um 1515". Aufnahmen der RW des BDA Wien Nr. 15164 und 15165. (Siehe unsere Abb. 2).

[27] Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt, Mittelalter-Abteilung.

[28] J. Graus, 78.

Das ſechſt buch
Von der menſchwerdung gottes nach geiſtlicher außlegung der hyſtori von dem einhorn.

Aus: "Der beschlossen gart des rosencrantz Marie". Nürnberg 1505 bei Ulrich Pinder.

stätten, d. h. denen zu Friesach, St. Veit an der Glan oder Villach zuweist, vom Kultur- und Geistesgeschichtlichen her sind sie Manifestationen einer weit besonders im deutschen Kulturraum verbreiteten Idee, wobei sicherlich die Graphik in ihren weit flatternden Blättern immer wieder die Vorlage abgab. Man vergleiche z. B. den geschnitzten und polychromierten Altarschrein eines Lübecker Meisters um 1506 (Datum mit dem Wappen des Lübecker Domvikars Johann Parchem unter dem Schreinrand), der derzeit als Leihgabe der dortigen Domgemeinde im St. Annenmuseum zu Lübeck steht (Abb. 4).[29] Die Bildkomposition ent-

[29] Vgl. M. Hasse, Lübeck, St. Annen-Museum, Die sakralen Werke. Katalog, Lübeck, 2. Aufl. 1970, Nr. 64. Schreinausmaße 200:102:21 cm. Für die freundliche Besorgung einer Photoaufnahme zugleich mit der gütig gewährten Reproduktionserlaubnis danke ich dem Leiter der Mittelalter-Abtlg. des St. Annen-Museum, Herrn Dr. Jürgen Wittstock-Lübeck (20. VII. 1978).

Aus der „Historie von Herzog Leuppold und seinem Sohn Wilhelm von Österreich", Augsburg 1441 bei Anton Sorg.

spricht weitgehend, nur vom Zentralteil mit Maria und dem Einhorn in ihrem Schoß gegenüber den südostalpinen Beispielen, so auch jenem Schnitzaltar aus Maria Saal zu Klagenfurt „seitenverkehrt" angeordnet, dem zu jener Zeit geläufigen Gefüge der Sinnbildfülle zu Mariens Ehre. Auffallend am Lübecker Beispiel ist lediglich die Ersetzung des sonst üblichen Altares mit der *virga Aaron* durch eine Art Tabernakel in der Bildmitte oberhalb von Jungfrau und Verkündigungsengel als „geistlicher Jäger" mit Horn, Jagdspieß und den Hunden. Darinnen zieht statt des ergrünenden Stabes der Erwählung ein Bildnis des Gekreuzigten innerhalb der Palisadenumzäunung des *Hortus conclusus* den Blick auf sich. Es mahnt zu Sinnbildverbindungen von Jungfrau, Einhorn, Verkündigung und Vorahnung der *compassio* mit dem Erlöserleiden des eben von Gottvater zur Empfängnis Entsandten. „Symbola" zum Marienpreis sind auch hier in großer Anzahl aus dem doch wohl spätestens zu Ausgang des 15. Jahrhunderts auch bildlich geprägten Konzept einer graphisch verbreiteten Vorlage entnommen, die zwischen Lübeck und dem Elsaß und quer durch Mittel- und Süddeutschland bis in die Südostalpen wirksam werden.

Aus der Rückschau auf die auch sonst bekannte, hier auf unseren Denkmälern aber überaus dicht begegnende Fülle der Einzelsinnbilder zu typologischem Denken über das Heilsgeschehen der Menschwerdung Christi ist es nach unseren Begriffen nicht unverständlich, wenn sich das Konzil von Trient nach der Mitte des 16. Jahrhunderts gegen solches „Bild-Erzählen" durch sinnlich-allzu-„sinnliche" Zeichen in der allerdings nur sehr allgemeinen Formel gegen *imagines forma impudica et lasciva* ausgesprochen hat. Dies geschah jedoch – entgegen vielen Behauptungen in der wissenschaftlichen Literatur – nirgends mit ausdrücklichem Bezug auf die „Mystische Einhornjagd". Auch in der berühmten *sessio XXV* vom Jahre 1563 wird die reformkirchliche Aversion gegen den Überschwang spätmittelalterlichen „Bild-Erzählens", wie sie kulturhistorisch in der leidigen Frage von Bilderkult und Bildersturm ja nicht neu ist,[30] nur in sehr allgemein gehaltenen Worten der Beachtung empfohlen.[31] Bedenkt man aber den orientalisch-brünstigen Stil der Wörter und der Bilder für das Sinnlich-Erotische im *Canticum canticorum*, dem „Hohen Liede Salomonis", das gleichwohl von der Kirche als ein „kanonisches" Bibelwerk geführt wird, so konnte ein Reformkonzil und können nachreformatorische Jahrhunderte den so früh einsetzenden, fast alle maßgebenden Geister des früh- und des hochmittelalterlichen Abendlandes zu tiefgreifender und weitreichender Exegese aufrufenden Drang zu einer typologischen Auswertung des Hohelied-Textes[32] wohl tatsächlich nur noch schwer verstehen. Dennoch wurden auch die auf solche *falsi dogmatis imagines*, auf *superstitio* u. ä. bezogenen „Verbote" wie so viele andere auf dem Konzil von Trient erlassen, erwiesen sich aber als kaum wirksam. In bestimmten Landschaf-

[30] Vgl. H. Bredekamp, Kunst als Medium sozialer Konflikte, Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution. Frankfurt/M. 1975 (Edition Suhrkamp 763).

[31] H. Jedin, Entstehung und Tragweite des Trienter Dekretes über Bilderverehrung. (Theologische Quartalsschrift 116, 1935, 143–188, 404–429; im besonderen 184–187).

[32] F. Ohly, Hohelied-Studien. Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis um 1200. (Schriften der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der J.W. Goethe-Universität Frankfurt am Main, Geisteswissenschaftliche Reihe, 1), Wiesbaden 1958.

ten kirchlicher „Reformen", vor allem gerade auch in vielen deutschen Diözesen wurden sie von Anfang an kaum und nachmals durch lange Zeit so gut wie überhaupt nicht beachtet.

Gewiß kann man auch für den Raum der Südostalpen nicht übersehen, daß manche Interpretation von Bibelstellen von der offiziellen Kirche ab dem 15. Jahrhundert schon als allzu volkstümlich-laienfromm, ja wegen der darauf beruhenden Entstehung eines der Kirche unerwünschten „Kultes" als häresienahe erklärt wurde. Dies betraf z. B. eine wegen ihrer „Schicksalsgläubigkeit" verurteilte Kultbildung aufgrund einer eigenwilligen, der Kirche absolut nicht genehmen Auslegung des Verses 4,4 von den *XXIV seniores* der Geheimen Offenbarung, wonach Christus selber zu bestimmten Tagen mit diesen „Vierundzwanzig Ältesten" der Johannesapokalypse zusammensäße, über das kommende Schicksal jedes einzelnen zu „beraten". Im Zusammenhang mit der Hagiographie wie mit der religiösen Dichtung des Mittelalters hatten sich z. B. im Bergknappenkirchlein von Oberzeiring in der Obersteiermark (Mitte des 14. Jahrhunderts) sowie vor allem im Dom zu Gurk Freskobildnisse gefunden, an denen sich an Quatember-Donnerstagen *ceremoniae speciales* des schicksalgläubigen Volkes abspielten, die man 1419 in einem besonderen „Tractatus facultatis theologiae studii Wiennensis contra errorem adorationis viginti quattuor seniorum" zu unterdrücken begann. Das war nicht nur gegen die *simplices ac indocti* gerichtet, vielmehr auch gegen Kleriker, die ohne kirchliche Autorisierung oder Billigung *missas speciales* zu lesen wagten.[33] Solche Freskobilder sind nachmals tatsächlich übertüncht worden, dem Anblick der Gläubigen und damit der Versuchung zu eigenwilliger Auslegung entzogen bis in unser Jahrhundert, das mit der Aufdeckung der Bilderwelt der Gotik so viel erst von seinem Geiste näher zu begreifen imstande ist.

Solche Vorgänge treffen aber für das Bildkonzept der „Mystischen Jagd nach dem Einhorn in Mariens Schoß" nicht zu. Denn weder Freskomalereien noch Schnitzwerke oder Tafelbilder wurden als „anstößig" oder als „glaubensgefährdender Irrtum"

[33] L. Kretzenbacher, Die „Vierundzwanzig Ältesten". Südostalpine Zeugnisse zu einem Kultmotiv aus der Apokalypse. (Carinthia I, 151, Klagenfurt 1961, 579–605, 4 Abb.).

und damit den Bestimmungen jener Trienter *sessio XXV* zuwiderlaufend erklärt und entfernt. Im Gegenteil kann man sagen: die Beliebtheit des Hauptmotives blieb im Deutschen – allerdings anders als bei der erheblich minderen Vertretung unseres Themas in Westeuropa – das ganze 16. und wohl auch noch bedeutende Teile des 17. Jahrhunderts hindurch erhalten. Bei den Nachbarn Kärntens und der Steiermark im Südosten, bei den Slowenen läßt sich die Worttradition für das auch spätmittelalterlich bei ihnen nicht fehlende Bildthema noch bis ins 18. Jahrhundert als gängig erweisen.

WEITERE BILDDENKMÄLER DER „MYSTISCHEN JAGD" IN DEN DEUTSCH-SLAWISCH-ROMANISCHEN SÜDOSTALPEN-LÄNDERN

Der Jäger den ich maine
Der ist vns wol bekandt,
Er jagt ein edles Einhorn,
Sanct Gabriel ist ers genannt.
Kirieleison.

Nikolaus Beuttner, Catholisch Gesang-Buch, Graetz 1602

Räumlich viel näher, zeitlich vielleicht etwas früher und dabei dem gleichen südostalpinen Traditionskreis bildnerischen Umsetzens geistlicher Verkündung aus dem Symbolverstehen visionärer Mystik des abendländischen Spätmittelalters engst verbunden steht das Mauerbild der Engelsjagd auf das Einhorn im Schoß der Jungfrau im Verschlossenen Garten, wie es ein uns namentlich Unbekannter wohl ebenfalls um 1500 an die Nordwand im Inneren des kleinen Filialkirchleins St. Andrä zu Krasce (Spodnje Dole) bei Moräutsch (Moravče) östlich von Laibach/Ljubljana in Krain al fresco gemalt hatte. Durch einen Zeitungsartikel[1] aufmerksam gemacht wurde ich von Freundesseite zu meinem ersten, indessen wiederholten Besuch im Sommer 1977 zu diesem kleinen, längst barockisierten Kirchlein begleitet,[2] dessen Chorabschluß und Freskenschmuck im Inneren ein gotisches Erbe bewahrt haben.

So viel stand jedenfalls schon beim ersten Anblick der freilich nicht immer klar erkennbaren Einzelheiten mit den verblassenden

[1] Nicht signierter Artikel „Freske v Krascah" in der kirchlichen Zs. „Družina – Verski tednik" nr. 25 v. 19. VI. 1977. Die Freskenfunde sind jedoch bereits vermerkt im Krajevni leksikon Slovenije, II, Ljubljana 1971, 83 *(na severni steni velika kompozicija Lov na enoroga)*.

[2] Auch hier möchte ich meiner Kollegin Frau Prof. Dr. Zmaga Kumer, Ljubljana herzlich danken für die gemeinsame Kundfahrt am 14. VIII. 1977 und das Erwirken der Farbphoto-Genehmigung sowie für die Beschaffung von schwer zugänglicher Literatur in Originalen und Ablichtungen.

Farben und Inschriftresten fest: es ist ein Monumentalbild unseres Themas der Mystischen Einhornjagd, über vier Meter breit und an die dreieinhalb Meter hoch. Auch hier ist die *nativitas Christi* im Kompositorischen den zeitnahen, nur wenig späteren Darstellungen auf den vorhin geschilderten drei Kärntner Flügelaltären entsprechend dem Beschauer in noch gotisch empfindender Zeit mittelalterlich breit „erzählt". Dies mit Einzelheiten, die sich nach Sinnzeichen und Raumteilung auch hier doch wohl nur aus der in so vielen lateinischen wie deutschen Dichtungen des Mittelalters vorgegebenen, in Graphiken, Holzschnitten wie Leinenstickereien ebenfalls der Zeit um 1500 so weit verbreiteten Darstellungsweise erklären lassen. Wiederum ist es eine Bildumsetzung nach Art jener mittelhochdeutschen Dichtung, die uns bei Heinrich von Neustadt um 1300 in „Gottes Zukunft" vorgegeben erschienen war. Es ist ja dort schon aus der typologisch denkenden Welt des Mittelalters in eins gefügt. Offenkundig von dort weg hatte es ja die deutschen Holzschnitte und die Meister anderer Bildtechniken als Kompositionsschema bestimmt, sie beinahe kanonartig verpflichtet. Das gilt etwa für einen weit geflatterten Holzschnitt wie den bei Ulrich Pinder zu Nürnberg 1505 gedruckten (vgl. Fig. 1 auf S. 34) oder – älter noch – bei Martin Schongauer's (um 1435/40–1491) berühmtem Gemälde der „Mystischen Jagd" im Unterlinden-Museum zu Colmar im Elsaß oder aber für die Versfassungen im deutschen Kirchenliede, das um 1500 entstanden durch das ganze 16. Jahrhundert immer wieder nachgedruckt wurde bis hin zur Aufnahme in Nikolaus Beuttner's „Catholisch Gesang-Buch" von Graz 1602 mit der Vielzahl seiner Auflagen.

Ich hatte jenes Kirchlein zu Krasce erstmals am 14. VIII. 1977 besucht, die stark verblaßten Bilder in Farben aufnehmen können und mündlich der Meinung Ausdruck gegeben, daß es sich bei der – wie mir mitgeteilt wurde – noch vom greisen, damals fast achtzigjährigen Altmeister slowenischer kunstwissenschaftlicher Forschung, dem inzwischen 1972 verstorbenen France Stelè ausgesprochenen, (m. W. nirgends gedruckten) Datierung mit „3. Viertel 15. Jahrhundert" wohl um einen allzufrühen Ansatz handeln dürfte. Ihm würde ich aus mancherlei, allerdings vorwiegend literaturkundlichen und kulturgeschichtlich-vergleichen-

den Erwägungen des Zusammenklanges mit so reicher Überlieferung des Sonderthemas im Südostalpenraum doch eine Datierung „kurz vor" oder „um 1500" entgegen halten. Doch das sind Fragen, die sich wohl aus eingehenderen stilkritischen Erwägungen, die von der slowenischen Forschung erwartet werden dürfen, mit größerer Wahrscheinlichkeit lösen lassen werden (Abb. 5–7).

Das also in allen seinen Einzelheiten noch voll „gotische" Mauerbild zu Krasce mußte von seinem Meister unter geringfügiger Veränderung des überkommenen Kompositionsschemas deswegen abgewandelt eingefügt werden, weil die zur Verfügung stehende Wand in ihrem obersten Teil durch einen schon bestehenden Jochbogen zweigeteilt erscheint. Das trennt jedoch nur die Gruppe mit und um Gottvater als den Aussender des inkarnierten Logos links oben von jener Szene Mosis vor dem Brennenden Dornbusch und dem „Turm der tausend Schilde" rechts oben im Gesamtbilde. Alles übrige fügt sich in der Anordnung nur wenig variiert in das bekannte Schema kanonähnlicher Tradition ein.

Von zwei Engeln umgeben steht Gottvater im goldenen Kreuznimbus mit einem Buche in der linken, mit segnend erhobener Rechter im roten Pluviale über seinem blauvioletten Hemde in einem Wolkenrund, nur bis zur Leibesmitte sichtbar wie die beiden Engel. Von ihm ausgehend stürzt das nackte Jesuskindlein mit einem großen Holzkreuze in seinen zarten Händen als das fleischgewordene Wort Gottes im Augenblick der Verkündigung des Ratschlusses Gottvaters durch den Engel zur erwählten Mutter hernieder. Links in dieser Bildfläche, dort wo die barocke Erweiterung um ein größeres Kirchenschiff einen Säulenanbau bedingt hatte, läßt sich über den breiten Schadstellen noch der braune Symbol-Löwe erkennen, der seine vor ihm liegenden Jungen durch sein Brüllen zum Leben erweckt. Unter Gottvater und dieser Löwenszene ganz links im oberen Bildfelde noch eine Inschrift in gotischen Fraktur-Minuskeln, bezogen auf das Hohelied-Zitat (4, 15) von den Wassern, die vom Libanon herunterstürzen. Die zugehörige Bilddarstellung ist freilich zerstört.

Darunter beginnt nun die breite Bilderzählung vom „Geistlichen Jäger auf der Mystischen Jagd nach dem Einhorn im Schoß

der Jungfrau Maria": vor einer als *archa dmi* erklärten, zinnenbewehrten Kirchenburg, wohl als das Himmlische Jerusalem zu verstehen, über der (nach den vergleichbaren Bildern zu schließen) der bärtige Prophet Isaias in dunklem Mantel mit einem gleichfarbigen Kopfschleier steht, der blonde Verkündigungsengel: er trägt ein weißes Langkleid, überkreuzt von einer blaugrünen Stola, darüber einen weiten roten Mantel mit goldener Schließe. Seine Linke umspannt den Jagdspieß. Die Rechte hält das große gebogene Jagdhorn zum Munde, das (nur noch schwach in Resten erkennbare) *ave maria gracia plena* ertönen zu lassen. Es gilt der Jungfrau im blonden Langhaar. Sie sitzt, von einem jetzt grün erscheinenden Langkleid mit weißem Mantel darüber verhüllt, geneigten Hauptes im Verschlossenen Garten. Mit ihren beiden Händen greift sie nach dem sehr spitzen Horn des zu ihr springenden *unicornis – monokeros*. Die sonst auf dieser Bildkomposition zwischen Jäger und Jungfrau springenden, meist vier Hunde sind deswegen nicht mehr sichtbar, nur aus Schriftbandresten wie z. B. *veritas* mit ihren lateinischen Namen nach Psalm 84 zu erahnen, weil hier der Einbau einer Sakristeitüre mit steinernem Türsturz und die breit abgeschlagenen Randzonen das Fresko zerstört hatte.

Wohl aber fügen sich die anderen Szenen auf unserem Oberkrainer Fresko in das vorgegebene Sinnbildschema: vor der Rechten der Jungfrau, genau über dem Kopf des Einhorns, der jetzt blauviolett erscheinende Pelikan, der sich seine Brust aufgerissen hatte, daß eben ein Blutstrahl deutlich erkennbar daraus entspringen konnte. Dahinter ein Altar mit der ebenfalls gerade noch erkennbaren Inschrift *virga aron*. Dazu links davon ein achteckiges Brunnenbecken, das wir wohl als den *puteus aquarum* wiederum nach dem Hohen Liede 4,15 deuten dürfen.

Mit Sicherheit läßt sich weiter rechts im unteren Bildfelde, unmittelbar hinter der Jungfrau, der goldene Henkeleimer mit drei auffallend großen weißen Manna-Broten in der *vrna dmi* erkennen. Rechts daneben kniet ein braungelockter Mann in einem (heute grün wirkenden) Panzer; Gedeon also. Er hält die Hände gefaltet, das Vließ als jenes durch besondere Inschrift erklärte *vellvs gedeonis* vor sich. Über dieser Dreiergruppe von Jungfrau, Manna-Behälter und Gedeon baut sich die (anschei-

nend wieder achteckige) *turris* mit den *mille clipei* daran auf, hier durch acht Wappenschilde als jener Turm aus dem Hohen Liede (4,4) kenntlich gemacht. Einer dieser Schilde, links oben, zeigt das Petruswappen mit den gekreuzten Schlüsseln; ganz zu unterst könnte es sich um den rot-weiß-roten Bindenschild der Babenberger handeln. Rechts neben dem Turm und damit genau über Gedeon kniet Moses. Mit der rechten Hand schützt er wie geblendet seine Augen vor dem Brennenden Dornbusch über ihm (*rvbvs Moysi*), in dem wiederum Gottvater mit segnender Hand und mit einem Buche priesterlich gewandet die Theophanie des Gesetzgebers darstellt.

Es verbleibt nur noch zu bemerken, daß der untere Bildrand rechts der später ausgebrochenen Sakristeitüre die von zwei Türmen flankierte, mit Zinnen bewehrte Mauer des *Hortus conclusus* aufnimmt. Nur eine einzige Inschrift (*porta aurea*) dazu ist verblieben. Ganz links unten im Bilde, rechts neben der sekundär eingebauten Kanzel, die leider gerade an der wichtigsten Stelle zerstörte Inschrift in gotischen Frakturbuchstaben auf einem weissen, am Rande als aufgerollt gemalten Schriftbande mit den noch deutlich erkennbaren deutschen und lateinischen Worten: *dy figvr hayst keus*... (Keuschheit?) / *das hat lasn* / ... *Anno dmi 1*.... Mehr ist nicht erhalten geblieben.

Dieses in unserer Zeit erst aufgedeckte Fresko zu St. Andrä/Krasce in Oberkrain findet sein thematisches Gegenstück in einem weiteren Mauerbilde des Spätmittelalters, das sich an der Fassadenwand der Marienkapelle in der einstmaligen Abteikirche zu Cilli (Celje) in der Historischen Untersteiermark, auf dem heute jugoslawischen Staatsgebiete der Teilrepublik Slowenien befindet.[3] Das Fresko (Abb. 8) am oberen Teile der Wand weist wiederum die uns aus dem gesamten bisher angesprochenen Südostraum der Alpen wie ihrer mittel- und westdeutschen Parallelen des Mittelalters bekannte Komposition auf: Maria im Verschlossenen Garten. Aber entgegen allen anderen früheren Darstellungen ist die Jungfrau hier gekrönt. Zudem trägt sie ein Renaissancegewand mit breit herabreichendem Brustausschnitt sowie

[3] Ein früher Hinweis bei E. Cevc, Poznogotska plastika na Slovenskem. Ljubljana 1970, 121 mit der vom Vf. so oft betonten Mächtigkeit der Kärntner Stilimpulse auf die gesamte spätmittelalterliche Kunst dieses Raumes.

mit reich gefältelten Ärmeln. Maria thront hier offenkundig schon als Himmelskönigin, nicht nur als „Braut des Heiligen Geistes". Eben legt ihr das geflüchtete weiße Einhorn (ihm ist die Unzialinschrift *VNICORNIS* beigegeben) seine Vorderpfoten in den Schoß. Nahe der *PORTA CLAVSA* läßt der Jägerengel im wallenden Mantel aus seinem langen Horne das *AVE GRATIA PLENA DOM TECUM* genau über dem Altartisch der *VIRGA AARON* ertönen. Seine vier Hunde *VERITAS*, *PAX*, *IVSTITIA*, *MISERICORDIA* springen, von der Koppel an der Rechten des Engels gehalten, dem Einhorn nach. Hoch über der Szene schwebt Gottvater in den Wolken, der Himmelskaiser mit weit ausgebreiteten Armen im lichten Himmelsteil über dunklen Wolken. Die Sinnbilder für Mariens *castitas* zieren den Bildhintergrund zwischen Gottvater oben, Maria und dem Verkündigungsengel unten: *TVRRIS DAVID*, *PORTA EZECHIELIS*, *TVRRIS EBVRNEA* und über der Gestalt eines Beters (einer Beterin ?) mit gefalteten Händen genau über der gekrönten Jungfrau die Inschrift aus dem Hohenliede (2,2): *SICVT LILIVM INTER SPINAS SIC AMICA MEA INTER FILIAS*. Das Freskobild (s. Abb. 8)[4] wird von den slowenischen Kunsthistorikern dem zweiten oder gar erst dem dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zugeordnet. Dies gewiß zu Recht. Vom Inhalt her aber ist es spätmittelalterlich so wie seine oberkrainerische und seine so stark belegte kärntische Verwandtschaft. Nur von den stilistischen Kriterien, z. B. von der Gewanddarstellung und ihrer Faltengebung an Maria der Himmelskönigin her ist der Übergang dieses Themas zu Cilli/Celje zur Renaissanceepoche der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts abzulesen.[5]

[4] Für die freundliche Besorgung dieses schwer aufzunehmenden Freskobildes hoch über dem Hauptaltar in der Fassadenwand danke ich dem Herrn Landeskonservator für die Steiermark, Herrn W. Hofrat Univ.-Prof. Dr. Ulrich Ocherbauer/Graz und dem Staatsdenkmalamt in Ljubljana. Desgleichen dem Herrn Stadtpfarrer von Cilli/Celje, Herrn Abt Friderik Kolšek (Sept. 1978).

[5] I. Stopar, Opatijska cerkev v Celju. (44. Heft der Kleinen Führer zu den Kultur- und Naturdenkmälern Sloweniens), Ljubljana 1973, 18 (leider ohne Bildbeigabe).

In der Deutung des Engels an der linken Begrenzung des Freskobildes der Mystischen Jagd als „Sv. Florian" ist dem Vf. ein Irrtum unterlaufen.

Gänzlich verschollen ist ein Flügelaltarbild unseres Themas aus dem Spätmittelalter, vielleicht auch erst aus dem beginnenden 16. Jahrhundert zu Maria Saal in Kärnten. Es handelt sich – entgegen irriger Darstellung da und dort in der älteren lokalen Kirchenbeschreibung[6] – nicht um jenen Schnitzaltar, der sich früher einmal ebenfalls in Maria Saal befunden haben soll, nunmehr aber im Landesmuseum für Kärnten zu Klagenfurt, datiert um 1510, ausgestellt wird (vgl. Abb. 3 u. S. 33). Vielmehr handelt es sich offenkundig um ein Malbild als Flügelaltar-Schreinmitte, das uns lediglich auf einem stark nachgedunkelten barocken Ölbild mit einer Historien- und Legendeninschrift von 1767 erhalten ist. Diese bezieht sich auf das Gedächtnis des tausend Jahre vorher erfolgten Todes und der Beisetzung des von Salzburg aus entsandten Karantanien-Missionars und Chorbischofs Modestus († 767).[7] Das Barockbild hängt heute noch an der Nordwand im linken Seitenschiff der Kirche des Kollegiatstiftes Maria Saal, also unmittelbar neben dem so viel besuchten Modestus-Grabe. Wir sehen darauf ein Abbild des 18. Jahrhunderts mit der Darstellung des dem Spätmittelalter angehörigen Urbildes, das gänzlich verschollen ist (Abb. 9).

Ein Engel in weißem Langkleide verfolgt mit lebhaftem Schritt und anscheinend ein Horn blasend ein auffallend großes, weißes Einhorn. Das hat eben seine Vorderpfoten in den Schoß der in

---

[6] M. Größer, Maria Saal in Kärnten. Mit einer kurzen Geschichte des Christentums Kärntens als Einleitung. Geschichte und Beschreibung des Gnadenortes. Klagenfurt 1913. In 4. Auflage besorgt durch A. Schnerich ebenda 1922. Bild auf S. 37 ohne Tafelinschrift von 1767. Freundlicher Hinweis von Frau Dr. Elisabeth Reichmann vom Amt des Landeskonservators für Kärnten (2. III. 1978). Eine Farbdia-Aufnahme des Verfassers als Vorlage für unsere Abb. 9. Darstellung des historischen Zustandes der sog. „Saxen-Capelle", einer Stiftung von Barbara Sachs für Maria Saal 1451.

[7] Zur heute in ihrer Auswirkung auf Christianisierung und Germanisierung *in finibus Carantanorum* wieder sehr umstrittenen Gestalt jenes Chorbischofs vgl. H. Malloth, Wer war Modestus? (Die Kärntner Landsmannschaft 1967/6); Derselbe, Nochmals: wer war Modestus? (ebenda 1968/4, 5–6). – Zu einer frühen Beschreibung des Modestus-Grabes vgl. W. Neumann, Michael Gothard Christalnick. Kärntens Beitrag zur Geschichtsschreibung des Humanismus. (Kärntner Museumsschriften XIII) Klagenfurt 1956, 119. – E. Koerner, St. Modestus. Apostel der Kärntner und Schutzpatron der Hauskapelle Korotan in Wien. (Glas Korotana 1978/6).

hellblauem Langkleide vor einem Walde sitzenden Jungfrau gelegt. Die Innenseiten des als geöffnet dargestellten Schreinaltares weisen links St. Petrus und rechts St. Paulus in voller Gestalt. Das Mittelstück mit der Mystischen Jagd ist bekrönt mit der Darstellung von geschnitzten Figuren der Kreuzigung Jesu zwische Maria und Johannes. Vor die ist noch eine Pietà mit gleich großen Figuren gestellt. Die „Identität" dieses hier im Bilde von 1767 dargestellten Kreuzigungsaltares mit dem auch heute noch unmittelbar nebenan in der Modestus-Kapelle befindlichen wird dadurch wahrscheinlich gemacht, daß auf unserem Nachbilde von 1767 unter den Flügelaltar als dessen Predella jene drei „Leichen der Unschuldigen Kinder von Bethlehem" gemalt sind, die sich heute noch als Schnitzbilder an der alten Predella befinden.

Damit bewahrt aber die so sehr traditionsreiche und tief in der sakralen wie der politischen Geschichte Karantaniens-Kärntens verwurzelte Kollegiatstifts-Kirche von Maria Saal auch heute noch ein weiteres Zeugnis für eine Präsenz der Mystischen Einhornjagd im Sakralraum einer Kirche aus dem späten Mittelalter im Nachbild des 18. Jahrhunderts bis herauf in unsere Zeit, wenngleich das Urbild aus der Mitte der sonst aus der Zeit um 1500 in den Südostalpen auf uns gekommenen Denkmäler unseres Themas verloren gegangen ist.

Tatsächlich sind solche erst in unserer Zeit wiederentdeckten Freskobilder wie jene zu Krasce-St. Andrä oder zu Cilli/Celje oder der Nachweis eines verlorenen Schreinaltars zu Maria Saal keineswegs die einzigen Spuren außerhalb des geschlossenen deutschen Sprachraumes. Karl von Spieß hatte auf solch ein Bildwerk hingewiesen, wie sie „in der Randzone von Deutschen oder von Künstlern unter deutschem Einflusse geschaffen wurden, die dann später von den Einheimischen, selbst von gelehrten Leuten nicht verstanden wurden". Gemeint im besonderen ist das Fresko der Einhornjagd in der Kirche San Pietro Martire zu

[8] K. von Spieß, Marksteine II, 96 mit Verweis auf G. Biàdego, Verona. Bergamo 1914, Bild S. 131; dort offenkundig mißverstanden als „Incoronazione della Vergine". Eine sehr gute (Teil-) Abb. dieses Freskobildes von Falconetto bei R. R. Beer, Einhorn. Fabelwelt und Wirklichkeit. München 1972, Nr. 74. Der schon renaissancehafte Bildcharakter ist offenbar.

Verona,[8] geschaffen von Falconetto (1458–1534), mithin wiederum frühestens zu Ausgang des 15. Jahrhunderts oder unmittelbar unseren kärntisch-krainerisch-untersteirischen Bildwerken um 1500, eher aber bald darnach zeitlich entsprechend.

ALTDEUTSCHE WORT- UND BILDBEZEUGUNGEN ZUM EINHORN-THEMA IN KÄRNTEN

Virgineis digitis
capienda fit haec fera mitis:
qui mundum salvum
facit intrat virginis alvum.

Aus den *Dicta Chrysostomi*, um 1000

Das große und großartige Sinnbildgfüge der „Mystischen Einhornjagd im Hortus conclusus" ist zumal im späten 15. Jahrhundert von vielen Meisterhänden und vielenorts weithin über den ganzen deutschen Sprachraum zu eindrucksvollen Gestaltungen der Bildschau aus religiös erregter Geistigkeit geführt worden. In diesem noch vorreformatorischen Jahrhundert, unmittelbar an der Schwelle seines dann so jäh erfolgten Überganges in eine anders geartete Welt religiöser Vorstellungen und Verkündung verspüren wir noch ebenso die Kraft des Spätmittelalters zum Symbolverstehen wie im besonderen jene zur Verinnerlichung von weit hergetragener, ein volles Jahrtausend zuvor erstmals in Byzanz aufgebrandeter Marienminne.

Die Fülle dieser Denkmäler schloß wie selbstverständlich auch unseren Südostalpenraum mit ein. Sie schenkte uns das auch in den Ausmaßen gewaltige Freskobild zu St. Andrä-Krasce in Krain, dazu die Schreinmitte unseres Themas aus der Werkstatt von Friesach in jenem Schnitzbildwerke aus Maria Saal im Landesmuseum zu Klagenfurt wie das so eindrucksvolle Tafelwerk zu Maria Gail und jenes aus Heiligenstatt am Ossiachersee im Besitz des Deutschen Ordens zu Friesach. Alle diese Werke sind zwischen dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts und der Zeit kurz vor 1520 entstanden. Allesamt erweisen sie sich ausschließlich dem Gedankengut der Mystik des Spätmittelalters sowie der mitteleuropäisch-deutschen Kunstlandschaft zugehörig.

Dennoch braucht man diese noch in den Restbeständen nicht unbeträchtliche Belegdichte nicht etwa nur unter dem Blickwin-

kel auf jenes aus der Kulturhistorie mit ihrer Erfahrung gewonnene Gesetz zu beurteilen, demzufolge sich Erscheinungsformen einer Kultur besonders an ihren Rändern erhalten, geradezu verdichtet weiterleben. Im Gegenteil, das Bildkonzept der „Mystischen Einhornjagd" als des Zentralthemas ist gerade in Kärnten sozusagen früher als überall auch im Schriftlichen der Symbolüberlieferung faßbar.

Im Archiv des Geschichtsvereins für Kärnten zu Klagenfurt liegt als Pergamenthandschrift des ausgehenden 12. Jahrhunderts (Sl Hs 6/19) aus Millstatt (Oberkärnten) neben den alttestamentlichen Texten aus *Genesis* und *Exodus* im *Physiologus* die inhaltlich bedeutsame Reimversfassung unseres Themas. Heute, da diese zudem noch mit Federzeichnungen illustrierte Handschrift in einer wertvollen Facsimile-Ausgabe[1] vorliegt und von der Germanistik im Zusammenhang mit einer Reihe früherer Textabdrucke auch eingehend untersucht ist,[2] wissen wir Wert und Wirkung des „Millstätter Physiologus" auch besser einzuschätzen.

Diese Millstätter Reimfassung des *Physiologus*, die „sich in der Textgestaltung eng an den ‚jüngeren Physiologus' in Wien bzw. an dessen – vielleicht bessere – Vorlage hält",[3] bringt auf fol. 84^{v}–101^{r} mit insgesamt zweiunddreißig Federzeichnungen einen auf sehr anspruchslose Weise mit Hilfe des *schema homoeoteleuton* (Gleichklang-Versende) gebrachten Text eben unseres symbolbezogenen Themas der mystischen Jagd auf das Einhorn im Schoß der Jungfrau:[4]

[1] Millstätter Genesis- und Physiologus-Handschrift. Graz 1967. R: Codices selecti, hrsg. v. F. Sauer-J. Stummvoll, Bd. X. Dazu Kommentarband (Einführung und kodikologische Beschreibung) v. A. Kracher, Graz 1967. – Bei J.W. Einhorn, Spiritalis unicornis, München 1976, als D 233, v. H. Menhardt nach der Herkunftsvermutung nach Regensburg um 1174, v. H. Voss nach Kärnten zw. 1186–1200/1210 versetzt.

[2] F. Maurer, Die religiösen Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts. I, Tübingen 1964, Text 183–185; derselbe, Der altdeutsche Physiologus. Die Millstätter Reimfassung und die Wiener Prosa nebst dem lateinischen Text und dem althochdeutschen Physiologus. (Altdeutsche Textbibliothek, Bd. 67). Tübingen 1967; H. Menhardt, Der Millstätter Physiologus und seine Verwandten. (Kärntner Museumsschriften, Bd. XIV). Klagenfurt 1956. – Dazu Rez. L. Wolff (Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, 81. Bd. Tübingen 1959, 121 f.).

[3] A. Kracher, 16.

[4] F. Maurer, 1967, 11–15.

Ouch ist ein tier, heizzet Einhurn, von dem zellet Phisiologus,
daz ez in siner ahte habe susgetan geslehte.
Ez ist ein tier luzzil gelich dem Chizze.
es ist ein chuonezorn und hat niwan ein horn
an dem houbet den oren nahen: ane disen list chan es nieman gevahen.

Man nimet eine maget unde leittet si an die stat,
da der Einhurne emzlichen wiset nach der sinen spise.
die maget reine laet man da sizzen eine.

So si gesihit der Einhurn, so springet er ir an ir barm
unde slaeffet danne: so wirt er gevangen.
so leittet man in glanze ze des chunigis phalze.

Also tet unsir trohtin der haltunde Christ, der ein geistlich Einhurn ist,
als Davit sprichet alse: „er ist min liebe
also des Einhurnen sun" unde sprichet dannoch darzuo:
„sin gewalt wirt gehohet also daz horn des Einhurnen".
so sprichet ouch Zacharias in dem geslahte Davidis:
„irhuchet got der reine daz horn unsirs heiles;"
und in dem buoche Detronomio da stet gescriben so:
„Moises, do er wihte Josebis geslehte,
do sprach er: ‚du min sun erster,
din ansiune getan ist also des Pharris,
din horn getan ist also des tieres Rinozerotis'."

Daz er abir ein horn hat, uns daz bezeichinot,
daz Christ sprach also her: „ich unde min vater
wir birn ein": Christes houbit ist got rein.

Sin chuone diu meinet, daz furst noch andir gewalt deheine
noch herscaft in vernemen mohten, noch diu helle im vor gesten dohte.

Daz er luzzil ist unde guot, daz meinet diu diumuot
siner liphafte, als er gesprechen mohte:
„lirnet von mir, wand ich senfte bin
an allen smerzen und bin diumuotis herzen."

Got ist so chuone, daz der unchustige tievel
vernemen noch ergrunden mach dei gotes tougen liphaft.
Mit dem willen sines vater in die wamben chom er der
unberuorten magede:
do wart daz wort ze vleisce getan alsus unde wonet ze
gnaden in uns.

Daz der Einhurn ist gelich einem Chizze erlich,
daz bezeichint unsiren haltaere, also sprichet Paulus,
der gewaere:
„got wart gelich getan dem bilde unsires sundigen
lichnam.
do verdamnot er unsir sunde mit sines lichnamen
wunden."

Der „Millstätter Physiologus" erweist sich als fast textgleich mit dem sogenannten „jüngeren Physiologus", einer Prosafassung in einer Handschrift der Österreichischen National-Bibliothek in Wien (cod. 2721). Beide beruhen auf einer lateinischen Vorlage. Die erkannte man in den *Dicta Chrysostomi*, die um das Jahr 1000 wohl in Frankreich entstanden sein dürften, jedenfalls in vielen Handschriften, von denen manche mit Federzeichnungen versehen sind, verbreitet waren und auch durch viele Jahrhunderte blieben.[5]

Das naturwissenschaftlich-theologische Anliegen dieser Gattung Schriften verkündet uns auch der Millstätter Physiologus in diesem Titel:

phisiologus ist ez genennet.
von der tiere natur ez uns zellet.

Mithin werden „mittels der Allegorie... Bezeichnungen zwischen den Eigentümlichkeiten gewisser Tiere und der christlichen Heils-

[5] J.W. Einhorn, 52f.; zu den Hs.-Illustrationen 77ff.; zum Text der *Dicta Chrysostomi III, De unicorni* ebenda die Synopsis der Einhorn-Kapitel in den lateinischen Physiologus-Versionen auf Faltblatt nach 272. – Zur Entstehungsgeschichte der *Dicta Chrysostomi* aus dem ältesten griechischen Text über je eine lateinische Fassung vom Ende des 8. wie jenem des 9. Jh.s vgl. H. Menhardt, 1956, 10.

lehre hergestellt. Es geht also jeweils nicht darum, was eine besonders auffällige, häufig erfundene Eigenschaft oder Verhaltensweise wirklich ‚ist', sondern was sie ‚behandelt', ‚meint', oder um es mit unserem Text wiederzugeben *bezeichint* ... Löwe, Panther, Einhorn, Phoenix ‚bezeichnen' Christus, dagegen Wildesel, Affe, Fuchs und Igel den Teufel. Wenn vom Einhorn erzählt wird, daß es klein und schnell ist, daher nur gefangen werden kann, wenn es im Schoß einer reinen Jungfrau ruht, dann ergibt die allegorische Deutung wie selbstverständlich die Demut Christi, den Bezug auf den einen Gott und die jungfräuliche Geburt."[6]

Nun darf man gewiß nicht so weit gehen, aus der Tatsache solch eines Textes im Handschriftzeugnis des Millstätter Physiologus so etwas wie ein „Volkswissen" anzunehmen. Was das „Volk" über das Einhorn und seine Symbolbedeutung im bildlichen Umsetzen der Heilslehre von der Menschwerdung Christi im Schoß der Jungfrau „weiß", das erfährt es aus Bildbezeugungen und (damit so wesenhaft verbundener) Predigtexegese wie aus dem – wie noch zu zeigen sein wird – nicht unbeträchtlichen Bestand an geistlichen Liedern dieses Themas zu Kirchengesang und Alleinerhebung im deutschen 15. Jahrhundert und – eben unverkennbar darauf beruhend – noch im slowenischen Kirchenlied; dort fortwirkend sogar noch ins vollbarocke 18. Jahrhundert!

Aber diese kostbare Millstätter Handschrift mit Hauptstellen aus *Genesis* und *Exodus* wie eben des uns hier im besonderen angehenden *Physiologus* ist außerdem auch noch mit Federzeichnungen illustriert. Sie erläutern aus langer Tradition griechischer wie lateinischer *Physiologus*-Fassungen diesen im späten 12. Jahrhundert in Kärnten in eine Reimform gepreßten Text im Stil weitreichender Kunsttraditionsbezüge. Nimmt man heute doch an, daß „die Millstätter Zeichnungen vor allem nach Art und Grad ihrer Benutzung byzantinischer Vorbilder der Salzburger Art verbunden" seien; daß diese Handschrift – und das gilt doch wohl für die Illustration zur *Genesis* wie für jene zum *Physio-*

[6] A. Kracher, 17; K. Stackmann, Stichwort „Physiologus" im Verfasser-Lexikon V, 1955, 901–908. Dazu neuerdings: N. Henkel, Studien zum Physiologus im Mittelalter. (Hermaea, Germanistische Forschungen, NF 38) Tübingen 1976.

logus! – „als ein Werk im Salzburger Stil in Kärnten illustriert sein kann."[7]

Gerade in diesem Zusammenhang mit der Kärntner Frühdarstellung des Einhorns im Handschrift-Bilde des späten 12. Jahrhunderts darf man nicht übersehen, daß ein *unicornis* als solches im gleichen Physiologus-Texte der Millstätter Reimfassung ja an zwei Stellen vorkommt. Einmal auf fol. 87^r mit der Jagd des Bogenschützen hinter dem Baume auf das (fast völlig verwischte, nur noch an seinem Kopf mit dem Horn erkennbare) in den Schoß der thronenden Jungfrau geflüchtete Tier (s. Abb. 10).

Zum anderen erkennt man ein Einhorn ganz deutlich im Rudel zusammen mit zwei Löwen, einem Hunde und einer Steingeiß, auch einem Pferde vor der Höhle des Panthers, wie es sein sehr spitzes Horn steil aufwärts reckt auf fol. 85^v (s. Abb. 11). Einzelbezüge auf diese Tierversammlung vor dem in der Höhle schlafenden Panther, der ein Christus-Sinnbild abgibt (. . . *so liget er, sam er si tot.* | *Also tet der heilige Christ, der ein wariu Panthera ist* . . .) sind im Begleittext nicht gegeben.

Daß es des weiteren auch einen Vorgänger der mittelhochdeutschen Prosa- und Reimversfassungen des Physiologus nach den Handschriften des 12. Jahrhunderts bereits im Althochdeutschen gibt, dessen Spuren wiederum gerade nach Kärnten weisen, soll man zwar nicht überbewerten, braucht es aber auch nicht ganz zu übergehen. Die Germanistik hat sich auch hier mit der Textseite befaßt. Dieser sogenannte „Althochdeutsche Physiologus" stammt – nach den Sprachmerkmalen zu urteilen – wohl aus dem alemannischen Raum. Man dachte an Hirsau als Ort der Niederschrift in der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts.[8] Seine Handschrift umfaßt nur zwölf Kapitel, darunter aber auch jenes vom Einhorn *De unicorni*. Sie liegt heute als codex 223 in der Österreichischen National-Bibliothek zu Wien, war aber schon

[7] A. Kracher 29 nach H. Voss, Studien zur illustrierten Millstätter Genesis. (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 4), München 1962.

[8] M. F. Mann, Die althochdeutschen Bearbeitungen des Physiologus. (PB-Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, 11, Halle/S. 1886, 310–329; zum Verhältnis gegenüber den lateinischen Einhorn-Stellen bes. 319); derselbe, Englische Studien 14, 1891, 123–127.

im Mittelalter an das Benediktinerkloster St. Paul im Lavanttal gekommen. Erst zur Zeit des Humanismus war der Codex durch den Büchersammler Wolfgang Lazius nach Wien gebracht und von ihm teilveröffentlicht worden.[9]

Immerhin läßt sich also sagen, daß auch der „althochdeutsche Physiologus" vom Mittelalter an bis in das 16. Jahrhundert in Kärnten zumindest seine bibliothekarische Heimstatt gehabt hatte. Damit konnte er „gelesen" und vielleicht auch in seinem auch hier schon voll vorhandenen Sinnbildbezug auf Christus als Predigtexempel *per allegoriam* in die Wortexegese einbezogen werden:[10]

III. (*De unicorni*).
(*S*)*o heizzit ein andir tier rinocerus, daz ist einhurno, un ist uile lucil un ist so gezal, daz imo niman geuolgen nemag, noh ez nemag ze neheinero uuis geuangen uuerdin. So sezzet man ein magitin dar tes tiris uard ist. So ez si gesihit, so lofet ez ziro. Ist siu denne uarhafto magit, so springet es in iro parm unde spilit mit iro. So chumit der iagere unde uait ez. Daz bezeichenet unserin trotin Christin* (*xpristin*), *der dir lucil uuas durih di demuti der menischun geburte. Daz eina horin daz bezeichenet einen got. Also demo einhurnin niman geuolgen nemag, so nemag ouh nehein man uernemin daz gerune unsiris trotinis, noh nemahta uone nehenigemo menislichemo ougin geseuin uuerdin, er uon der magede libe mennesgen lihhamin fine, dar er unsih mite losta.*

Für die Kontinuität des Wissens um das Fabeltier Einhorn in Kärnten zeugt auch das berühmte spätgotische, mit 1504 und Stifternamen genau datierte Fastentuch (*velum quadragesimale*) zu Haimburg, Bezirk Völkermarkt. Das großartige Bildwerk, mit Leimfarben auf Leinen im Gesamtumfang von 570×501 cm gemalt, weist auf 36 Einzelfeldern, angeordnet in sechs Reihen, die Heilsgeschichte des Alten und des Neuen Testamentes von der Weltschöpfung bis zur Himmelfahrt Christi in eindrucksvoll

[9] K. Stackmann, Verf.-Lex. V, 1955, 904f.

[10] 1. Gesamtausgabe v. E. Steinmeyer, Die kleineren althochdeutschen Sprachdenkmäler. Berlin 1916 (Neudruck 1963), 124–132. – Wir folgen dem Text nach F. Maurer, 1967, 95.

realistischer Gestaltung durch einen heimischen Künstler zu belehrender, katechetisch erzählender Schau. Es ist anzunehmen, daß dieser Künstler von Haimburg, das zur Zeit der Entstehung des großen Fastentuches als Pfarre zum zweiten Male dem nahen Prämonstratenserstift Griffen inkorporiert war, nach graphischen Vorlagen gearbeitet hat. Dies nicht anders als doch wohl die Schnitzer und die Maler der südostalpinen, insbesondere der Kärntner Darstellungen unserer Mystischen Einhornjagd.[11]

Das zweite Bild der obersten Reihe weist Gottvater als Weltenschöpfer mit einem Kreuznimbus als präexistenten Logos beim fünften Schöpfungstage inmitten der eben erschaffenen Tiere (Gen. 1,24f.). Unter denen befindet sich links im Bilde auch deutlich ein weißes Einhorn, wie es unmittelbar neben seinem Schöpfer zu ihm aufschaut (Abb. 12). Auch die Zeitstellung dieses Teilbildes mit dem Einhorn unter den Paradiesestieren auf dem Kärntner Fastentuch von 1504 fügt sich in die eben um die Jahrhundertwende allenthalben in deutschen Landen zu beobachtende Vorliebe für das Fabeltier *unicornis spiritalis* ein, gleichviel ob es das Einhorn unter den Paradiesestieren ist, wie wir es aus vielen Denkmälern eben dieser Zeit kennen[12], oder ob es bereits in seiner Flucht in den Schoß der Jungfrau ein „weltlich"-höfisches Minnemotiv aus langer Tradition abgegeben hatte, ehe es zum so vielfältig dargestellten Mittelpunkt der Mystischen Jagd als Symbol der *incarnatio Christi* im *Hortus conclusus* werden hatte können.

Ein halbes Jahrhundert zuvor war vermutlich in der Schweiz für das ehedem fürstbischöfliche Schloß Straßburg im Gurktal/Kärnten ein mächtiger Gobelin-Wandbehang (Länge: „11 Fuß 1½ Zoll", Höhe: „2 Fuß 1½ Zoll") gewebt worden, der einen Wald darstellt, in dem sich vier „Wildmänner" in farbenbunten Zottelkleidern und vier gleich hohe Fabeltiere zwischen eingestreuten, noch nicht voll enträtselten Buchstabengruppen bewegen.[13] Es sind ein giraffenartiges Fabeltier mit Pferde- oder Ga-

[11] Vgl. F. G. Hann, Die Fastentücher Kärntens. (Carinthia I, Klagenfurt 1892, 48ff.); Katalog „Gotik in Österreich", hrsg. v. H. Kühnel, Krems a. d. D. 1967, Nr. 234 u. S. 251f., Teilbild Farbtafel 15.

[12] Vergleichsnachweise bei J. W. Einhorn, 114 u. Anm. 318.

[13] Ebenda D–896; dzt. in Wien, Österr. Museum f. angewandte Kunst, Inv.-Nr. T 9124. Dazu: A. Ilg, Ein altdeutscher Wandteppich von Schloß

zellenkopf; ein kamelartiges Fabelwesen mit scharfen roten Krallen an den Füßen; ein blauer Greif mit fahlgelbem Schnabel; ein Einhorn. Dieses letztgenannte große Tier am rechten Bildrande zeigt ein rötlich getigertes Fell, hat graue Hufe. Sein gelbes, hellbraun schattiertes Einhorn ist sehr lang und spitz. Es schreitet deutlich als Paarhufer gezeichnet auf den letzten dieser Wildleute zu, auf einen sehr zart gewebten Jüngling in weißem Flockenkleide, das mit roten Glockenblumen gegürtet ist. Der Jüngling hält seine Rechte mit spitzen Fingern wie in einem Redegestus halb erhoben, indes seine Linke das Ende jenes langen Spruchbandes hält. Drei Zeilen davon beziehen sich nach der Interpretation der hier wiedergegebenen Lesung durch den Kunsthistoriker Albert Ilg von 1872[14] auf die ersten drei, als „Laster"-Sinnbilder gedeuteten Fabeltiere:

disse · tierlin · wil · ich · triben,
vnd · wil · on · die · welt – beliben –
das · han · ich · wol enpfhvnden

Die zugehörigen Wildleute führen diese Fabelwesen am Zaum oder treiben sie offenkundig mit Geißelschlägen weg. Anders verhält es sich beim Einhorn und seinem schriftbandtragenden Jüngling. Rund um die beiden sind fünf von insgesamt neunzehnmal wiederkehrenden Doppelknotenornamenten eingewebt, wie wir sie vielfach aus zeitgleichen Bildteppichen als „Liebes-(Minne-) Knoten" (Schleifen) kennen.[15] Hier endet nun das Schriftband dieses Textes auf das Einhorn als Sinnbild des Guten, der *castitas* zumal (Abb. 13):

zv · disen · dierlin · han · ich · mich · verbv(n)den
mit · diesen · dierlin · svn · wier · vns · began
die · welt · ist · wntrwen · fol
mit · dissen · dierlin · ist · vns · wol.

Strassburg in Kärnten. (Mittheilungen der Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, XVII, Wien 1872, 40–49 und Faltbogen-Abb.).

[14] A. Ilg, 45.

[15] U. Zischka, Zur sakralen und profanen Anwendung des Knotenmotivs als magisches Mittel, Symbol oder Dekor. (Diss. München 1975), München 1977, 61–75 u. Abb. 95–113. Teilwiedergabe des Straßburger Teppichs (Abb. 103) nach B. Kurth, Die deutschen Bildteppiche. II, Wien 1926, Abb. 44. 46.

Gerade diese Wildleute mit ihren Fabeltieren, wie wir sie auch im Zusammenhang geistlicher Thematik zu Ausgang des 15. Jahrhunderts auf Wirkteppichen, z. B. im Augustiner-Museum zu Freiburg i. B. oder auf Fresken in Istrien (Beram bei Pazin) als Hintergrund oder Figuren des unteren Bildrandes in kennzeichnender Verkleinerung als Zusätze zur Elisabeth-Maria-Begegnung oder zum Dreikönigsopfer sehr wohl kennen, spielen in der Ikonographie des 15. Jahrhunderts, zumal in der modebetonten Bildgestaltung für das galante Treiben einer maskenseligen höfischen Gesellschaft eine bedeutsame Rolle.[16] Ganz abgesehen davon, daß Fabeltiere wie Greif und Einhorn schon erheblich früher in der symbolbetonten Verwendung auf Paramenten wie dem berühmten Gösser Ornat (aus dem Frauenstift Göß, Steiermark, entstanden zwischen 1239–1269)[17] eine bedeutsame Rolle spielen, sind sie auf dem Straßburger Gobelin ein Beleg mehr für die Kenntnis unseres so vielfach ausdeutbaren *unicornis* in Kärnten.

Sehen wir uns jedoch im 14. Jahrhundert im gleichen Kulturumkreise der Südostalpen um, so blieb uns in den an mystischen Erzähl-Themen (Panther, Löwe, Pelikan usw.) unglaublich reichen Kapitellskulpturen des Kreuzganges im einstigen Cistercienserstift Neuberg an der Mürz, Obersteiermark aus der Zeit bald nach 1340 eine „Einhornjagd" erhalten (s. Abb. 14).[18] Freilich sind das Horn des auffallend großen, bereits in die Knie gegangenen Fabeltieres und das Haupt der Jungfrau, die den Kopf des Einhorns über ihren Schoß hält, bei der Verwendung des Kreuzganges nach der josephinischen Stifts-Aufhebung als Holzlager abgeschlagen worden. Jedoch gerade im Verbund mit den vorhin genannten Szenen und Sinnbildtieren bleibt auch dieses mittelalterliche Beispiel aus der Zeitmitte zwischen den Feder-

[16] Vgl. (in Auswahl): R. Bernheimer, Wild Men in the Middle Ages. Cambridge 1952; L. L. Möller, Die Wilden Leute des Mittelalters. Katalog Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, 1963.

[17] Katalog „Romanische Kunst in Österreich", hrsg. v. H. Kühnel, Krems a. d. Donau 1964, Nr. 178 u. Farbtafel 15, dzt. Wien, Österr. Museum f. angewandte Kunst, Inv.-Nr. T 6903–6906.

[18] Für freundliche Beratung und Bildbesorgung danke ich meinen verehrten Herren Kollegen vom Amt des Landeskonservators für die Steiermark beim Bundesdenkmalamt, Herrn W. Hofrat Univ.-Prof. Dr. Ulrich Ocherbauer und Herrn Dr. Georg Kodolitsch, Graz.

zeichnungen im Millstätter Physiologus und den spätgotischen Flügelaltären und Freskobildern der Südostalpen bedeutsam.

Man wird sich hüten, aus solchen Einzeldaten tragende Pfeiler für eine Kontinuitätsbrücke zur Tradition um den Sinnbildtypus vom Einhorn und seiner Flucht in den Schoß der Jungfrau mit und ohne geistliche Ausdeutung auf Christus und seine Menschwerdung als Gottessohn zwischen 1200 und dem frühen 16. Jahrhundert in Kärnten machen zu wollen. Aber man weiß es andererseits, wie sehr gerade das mittelalterliche Kärnten und mit ihm seine unmittelbaren Nachbarn in der Steiermark und in Krain wie in Friaul eine ständige und vielhundertfach im Bild- wie im Worterbe bekundete Teilhabe an allen Bewegungen des westlichen Abendlandes, seiner deutschen Herzmitte im besonderen über die Internationalität des Latein wie über das Schwergewicht des Deutschen erkennen läßt.[19] Es kann dies wohl bei dem seit dem Mittelalter ausschließlich fast nur religiös intendierten Thema der Mystischen Einhornjagd nach der Gesamtlage der naturwissenschaftlich-theologischen Schriftquellen, der Bildzeugnisse wie der Volkslied-Begleitung und Nachfolge im Kirchensang der Deutschen wie der Slowenen gar nicht anders sein.

[19] E. Nußbaumer, Geistiges Kärnten, Literatur- und Geistesgeschichte des Landes. Klagenfurt 1956; SW: Kärnten in europäischer Schau. Bericht über die 7. Kärntner Hochschulwochen 1960 der Karl Franzens-Universität Graz, hrsg. v. F. Sauer, Graz 1960. Darinnen A. Kracher, Kärntens Dichtung und Literatur im Mittelalter, 42–52.

DEUTSCHE KIRCHENLIEDER VON DER MYSTISCHEN JAGD UND IHR GEISTIGER NÄHRBODEN

Nun höret wunder ding vnnd die sindt groß,
vor freuden schwang sich der selbig Einhorn,
Maria der junckfraw wol inn die schoß,
jr freud vnnd die ward groß.

Aus einem „Bergreihen", gedruckt zu Nürnberg, Anf. 16. Jh.

Das religiös so sehr erregte 16. Jahrhundert hat im deutschen Lied für Kirche, Wallfahrt und Prozession[1] wie für den Gebrauch der Laienfrömmigkeit auch das Thema der Menschwerdung Christi im Bilde der Mystischen Einhornjagd bewahrt. Es sind ganz verschiedene Liedtexte dieser Thematik. Sie sind auf Flugblättern wie in den in sich geschlossenen Gesangbüchern für den kirchlichen Jahrlauf gedruckt überliefert. Hier stehen sie sinngemäß eingeordnet in die Lieder zur Adventszeit, zum Vorausdenken auf den *adventus Domini*. Damit sind sie von Bildgedanken besonderer Art erfüllt wie eben zu dieser Zeit des vorweihnachtlich beginnenden Kirchenjahres mit seinen lateinischen Hymnen und den laienfrommen Volksgesängen, mit dem *Rorate coeli*, dem *Tauet Himmel den Gerechten, Wolken regnet ihn herab*...

Manch eines dieser Lieder geht dabei unter dem Rahmentitel „Bergreihen" als Gattungsnamen.[2] Damit war einstmals ein Lied der Bergleute gemeint, zu ihren Tänzen gesungen, inhaltlich zumeist auf Bergmannsleben und Knappenlos bezogen. Vielfach

[1] Vgl. G. R. Schroubek, Das Wallfahrts- und Prozessionslied. SW: Handbuch des Volksliedes, hrsg. v. R.W. Brednich-L. Röhrich-W. Suppan, Bd. I, München 1973, 445–462.

[2] G. Heilfurth, Bergmannslied. Ebenda I, 761–778; K. Gudewill, Bergreihen. SW: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. v. F. Blume, I, Kassel-Basel 1949, Sp. 1696–1702; Bergreihen. Eine Liedersammlung des 16. Jh.s mit drei Folgen. Hrsg. von G. Heilfurth-E. Seemann-H. Siuts-H. Wolf, Tübingen 1959 (= Mitteldeutsche Forschungen, 16).

ist das Bergwerk da auch geistlich ausgedeutet worden, entsprechend Christus als „Bergmann" gesehen.[3] Doch hat der Sammelnamen „Bergreihen" (auch „Bergreimen") diese berufsspezifische Bedeutung offenkundig früh verloren. Er stand wohl auch im 16. Jahrhundert schon synonym für „Volkslied" überhaupt.[4]

Solcherart ist uns *Ein Schöner Bergkreyen, von einem Einhorn* auf einem Flugblatt erhalten, auf dem auch *Ein ander geistlich lied* mit abgedruckt erscheint. Beide Lieder gehören wohl gleich an den Anfang des 16. Jahrhunderts. Sie weisen thematisch und nach ihrem sprachlichen Ausdruck eher noch in das 15. Jahrhundert zurück. Unser „Bergreihen", den wir hier im vollen Wortlaut wiedergeben, findet sich in einer deutschen Flugschrift mit sieben Druckseiten, von der sich ein Exemplar in der Vaticana zu Rom erhalten hat. Sie war mit der Palatina aus Heidelberg 1623 nach Rom gekommen.[5] Die Titelseite dieser Flugschrift, *Gedruckt zu Nürnberg | durch Friderich | Gutknecht*, weist einen Druckstock als Holzschnitt auf, den wir aus einem anderen Nürnberger Druck (Ulrich Pinder, 1505; s. unsere Fig. 1) wohl kennen.[6]

---

[3] Vgl. in Auswahl: H. Rupprich, Das Wiener Schrifttum des ausgehenden Mittelalters. SB der phil.-hist. Kl. der Österr. Akademie der Wissenschaften, Bd. 228/5, Wien 1954, 73. – Aus späterer Zeit: L. Schmidt, Das Volkslied im alten Wien. Wien 1947, 16 (ein protestantisches Lied von etwa 1530 mit katholisch-parodistischer Kontrafaktur als Trinklied); W. Winkelmann, Der Bergbau in der Kunst. Essen 1958, 199, Abb. 143 (Goslar 1665), Text 132.

[4] F. Kirnbauer, Bausteine zur Volkskunde des Bergmanns oder Bergmännisches Brauchtum. Wien 1958, 92.

[5] Rom, Vaticana, Pl. V, 444, 28 (= Deutsches Volksliedarchiv Freiburg i.B., Bl. 5009, Ph. 502, 20, 393), verzeichnet bei J. W. Einhorn, Unicornis, D 312 B. – Für die freundliche Besorgung von Ablichtungen danke ich Herrn Univ.-Prof. Dr. Lutz Röhrich, 21. XII. 1977.

[6] Der Nürnberger Druck bei Ulrich Pinder, *Der beschlossen gart des rosencrantz Marie*, 1505, 6. Buch, Bl. IX^{v}, weist einen Holzschnitt, auf dem Maria in einer Hügel- und Baumlandschaft ihre Linke an den Hals eines Einhorns legt. Für die unter Anm. 5 genannte Flugschrift wurde dieser Nürnberger Druckstock auf Querformat gebracht und durch einen Zusatzstock (Baum, Strauchwerk) erweitert. Vgl. J. W. Einhorn, Unicornis, 357, D-312 A und B. Weitere Drucke dieser Art des „Bergreihens" erschienen jeweils mit geringen Textunterschieden, auch Kürzungen, 1531 und 1533 zu Zwickau bei Wolfgang Meierpeck, 1536 und 1537 zu Nürnberg bei Kunigund Hergotin (?) sowie 1574 wiederum zu Nürnberg bei Falentin Furman. Ein

Ein Schöner / Bergkreyen, von einem / Einhorn. Ich sahe mir den Mayen / mit roten Rößlein umbher / stan. etc.

ICh sahe mir den Mayen mit ro-/ ten Rößlein umbher stan, darzu / mit manchem hermlein die sinde / klar, wie das die rotten Rößlein sol-/ len stan, die kleinen Waldtuögelein / die haben sich auffgehan.

Ich hört mir die liebste(n) fraw Nach-/ tigal gesang, sie sang so wol das inn / dem Waldt erklang, wol zwischen / zweyen bergen vnd eim Tieffen thall, / hört ich mir erklingen, vil manchen / edlen schal.

Der Jeger der nam des klanges eben / war, er jagte den Einhorn gantz lieb-/ lich vnd offenbar, der Einhorn west / sich Edel er west sich gantz hochgebo-/ ren, Gott hat jn selber außerkoren.

Der Einhorn west sich Edel er west / sich weiß, er hielt sich eben auff einem / schmalen steig, wie das jn kein Man / auff erden solte fahen , er wer dann zumal / ein seuberliches Junckfrewlein.

---

anderes Flugblatt, gedruckt zu Nürnberg o. J. bei Valentin Newber, erhalten in der Palatina (V, 182, 78) befindet sich als Kopie im Deutschen Volkslied-Archiv zu Freiburg i.B. als Ph 502 = BL 5102, versehen mit einer Holzschnittvignette der Jungfrau, die mit gekreuzten Armen vor einer Baumgruppe auf die Tiere wartet, die sich ihr von rechts nähern. Ein Einhorn ist darunter entgegen dem Liedtexte nicht zu erkennen. (1 Expl. Staats-Bibliothek Ost-Berlin, Hymn 5519 = DVA BL 399). Das gilt auch für einen Flugblattdruck o. J. bei Hans Guldenmundt, dessen Text (Pal. V 182, 86; im DVA Ph 502, 32 = BL 5107) auf der Titelseite einen Holzschnitt trägt, der nur noch – dem Textcharakter als Adventlied entsprechend – die Engelsverkündigung an die vor dem Betpult kniende Maria weist, über der bereits der Heilige Geist als Taube schwebt.

Nun höret wunder ding vnnd die | sindt groß , vor freuden schwang sich | der selbig Einhorn , Maria der junck-| fraw wol innd ie schoß , jr freud vnnd | die ward groß.

Der Einhorn warff sich zu rück , | wol in den grünen Wald , sein gewerb | das ist manig tausentfalt , Sein kün-| heit die kan niemandt außglosieren, | sein weißheit ist aller welt ein zile.

Da war er recht als ein Lemmelein, | wol in der keuschen Junckfraw leibe | rein, vnd gebar sich Maria zu weyh-| nachten inn kalterzeit , es hette ge-| schneid.

Wer vns dieser Einhorn nicht ge- | born , so werden wir arme sünder gar | verlorn , so empfahen wir jhn so gar | vnwirdigklich , Gott helff vns allen | in seines Vaters reich , Got helff vns | allen zu gleich.

Wölt jr wissen wer diser Einhorn | ist, es ist vnser lieber Herr Jesu Christ, | von dem man hört singen vnnd lesen | in der Schrifft , der für vns an dem | heiligen Creutze gestorben ist, sein na-| me der heist Jesu Christ.

Ein Naturbild stellt der „Dichter" hier voran: Rote Rosen im Mai, Gesang der Waldvögelein, der Nachtigall. Der Jäger jagt das edle, das weiße, das „hochgeborene', von Gott selber „auserkorene" Einhorn, das aber kein Mann zu fangen vermöchte. Nur einer reinen Jungfrau wird dies gelingen. Das geschieht. Dann springt das Einhorn in den Wald zurück. Niemand vermag seine Kühnheit, seine Weisheit zu ergründen, zu erklären. Nun wendet sich das Bild: im Leib der Jungfrau wächst das „Lämm-

lein" heran. In kalter Weihnachtszeit wird es geboren. Daran schließen sich unmittelbar die geistlichen Betrachtungen von der Heilsnotwendigkeit dieses Einhorns als Sinnbild der Erlösergeburt bis hin zur Aussage einer direkten Symbol-Identität von Einhorn = Christus, wie sie seit Jahrhunderten überliefert ist.

Solche Symbolik des Liedes wurzelt wie die Vielzahl der zeitgleich den Menschen vor Augen stehenden Bildkonzeptionen eben im geistigen Nährgrunde geistlicher Ausdeutung von Heilsgeschichte und Heilshoffnung. Sie ist so klar schon vorgegeben in der unglaublich weit und dicht verbreiteten Fülle der Symbolaussagen des „Physiologus". Sie gründet, über die Lande hin allein schon durch die Internationalität des Latein verbreitet, in den theologischen Spekulationen aufgrund typologischer Schriftauslegung. So z. B., um aus der Fülle verfügbarer Quellen wenigstens drei herauszuheben, bei Hugo von St. Victor (1096–1141), der aus Sachsen kam und zu einem der bedeutendsten Scholastiker und Mystiker des Abendlandes, seit 1133 zum Leiter der geistig so weit ausstrahlenden Klosterschule von St. Victor in Paris aufsteigen konnte. In seiner dogmatischen Schrift *De bestiis et aliis rebus libri quatuor* heißt es im II. Buche, Kap. VI:[7]

De monocerote sive unicorni animali

Est animal quod dicitur monoceros. Monoceros (μονόκερως) autem Graece, unicornis dicitur Latine, eo quod unum cornu habet in medio capite. Physiologus dicit hanc unicornem habere naturam quod sit pusillum animal, et haedo simile. acerrimumque habet in capite cornu unum, ipsumque nullus venator vi aut praevenire aut capere postest, sed hoc dundaxat commento ac dolo capiunt illud. Puellam virginemque speciosam ducunt in locum illum ubi moratur, et dimittunt eam solam, cum autem ipsa viderit illud, aperit sinum suum, quo viso, omni ferocitate deposita caput suum in gremium ejus deponit, et sic dormiens deprehenditur ab insidiatoribus et exhibetur in palatium regis. Sic et Dominus Jesus Christus spiritualis unicornis descendens in uterum virginis per car-

[7] Migne, PL 177, 59.

nem ex ea sumptam captus a Judaeis, morte crucis damnatus est, de quo David: Et dilectus quemadmodum filius unicornis (*Ps. XXVIII*)...

Unmittelbar schließt der Scholastiker die typologisch hieher passenden Schriftbelege an, sie auf Christus hin auszudeuten: Ps. 28,6: ... *et dilectus quemadmodum filius unicornium*; Ps. 111,9: *cornu ejus exaltabitur in gloria*; Luk. 1,69: *Suscitavit cornu salutis nostrae* ... usw.

Ähnlichen Gedankengängen folgt Honorius von Autun, der als Scholastiker der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts sein (uns ansonsten kaum bekanntes) geistliches Leben als Mönch zu Regensburg begann und reiches, weitestwirkendes geistliches Schrifttum zumal in Canterbury niederschrieb. In einer *Liturgica* betreffenden Stelle *De Nativitate Domini* seines großen Werkes *Speculum ecclesiae* bezieht er auch das Einhorn in die Prophetien der Christgeburt ein:[8]

Hanc etiam ipsae bestiae futuram figuris expresserunt. Unicornis dicitur bestia, uno tantum cornu ferocissima; ad quam capiendam virgo puella in campum ponitur, ad quam veniens, et se in gremio ejus reclinans, capitur. Per bestiam hanc Christus exprimitur, per cornu ejus insuperabilis fortitudo exprimitur. Qui in uterum Virginis reclinans captus est a venatoribus, id est in humana forma inventus est a suis amatoribus.

Hier lebt letzten Endes Physiologus-„Wissen" in der mittelalterlich-lateinischen theologischen Exegese fort, wie sie ein halbes Jahrtausend früher bereits Beda (um 672–735) als *castitas*-Symbolik ausgesprochen hatte:[9]

Unicornis enim est animal castissimum. Unde etiam non capitur nisi per veras virgines, quia ad eas venit et caput in gremium earum ponit et obdormit ...

Solch ein typologisch ausgerichtetes Bilder-Denken der mittelalterlichen lateinischen Theologie konnte denn auch mühelos

[8] Ebenda PL 172, 819.
[9] Ebenda PL 93, 909.

herüber genommen werden in die zeitgleiche oder in die ihr folgende deutsche Hochdichtung. Meister Rûmzlant, ein Niederdeutscher „von Sachsen", dessen Lebenswege und zeitweilig scharfe Sprüche wir aus den Jahrzehnten um 1260–1290 kennen, schrieb diese Verse der Mystischen Jagd:[10]

... einborner Gotes sun, do jagte dich herabe |
din vater wan er uns verlos vil note; Er jagte dich
unz an den lip | der reinen meit, als man daz einhorn jeite...

Rûmzlant verfährt zudem etwas anders als die meisten anderen, die das Bild der Mystischen Jagd gebrauchen. Für sie ist es eng an *conceptio* und *nativitas Domini* gebunden. Rûmzlant erweitert das *unicornis*-Bild auch noch hin auf die *passio Christi*, wenn er in seinem Gedichte *ob aller minne minnen* von Christus als dem geistlichen Einhorn sagt: *sin vleisch wart mürwe geslagen, in stach ein jegere tot: do wart ein tiure wilt brete uf gehangen.* Auf die *venatio* zum Sinnbild der *conceptio* folgt noch ein zweiter, m.W. sonst nirgends begegnender Jagd-Vorgang: *man jagte dich darnach wol driu unt drizek jar, unz es volkwam, alse din vater seite.* Die dreiunddreißig Lebensjahre Christi, so oft im Sinnbild ausgedeutet, der Zahlensymbolik zugekehrt,[11] sind hier als Dauer-opfergang im Erdenleben des Erlösers genommen.

Konrad von Würzburg († 1287), der das gängige Einhorn-Motiv in seinem „Trojanerkrieg", auch in einem Spruch und sogar in einem Schwank verwendet hatte, bringt uns in seinem Gedichte von der „Goldenen Schmiede", dem „Geschmeide" als Lobpreis auf die Jungfrau, wie es nachweisbar bis ins 15. Jahrhundert nachwirken sollte, eine besonders eindrucksvolle Stelle, die sich durch die ganz besondere Betonung der Jagd (*venatio*-Motiv gegenüber der Anlockung des *unicornis* durch die Jungfrau gemäß den Physiologus-Berichten[12]) von anderen abhebt und

[10] F. H. Von der Hagen, Minnesinger, III, Leipzig 1838, 388; J.W. Einhorn, Unicornis 197.

[11] Die Zahl von 33 Sprossen der „Himmelsleiter" des Johannes Klimakos (7. Jh.) als ein Beispiel, das lange nachwirkte. Vgl. L. Kretzenbacher, Bilder und Legenden, 16–42 u. Abb.

[12] W. Haug, Studien zur Geschichte und Vorgeschichte der Literatur des europäischen Mittelalters. Begegnung und Verwandlung. (Habil.-Schrift, Msc.) München 1964, 138–140.

damit auf eine eigene Gruppe geistlicher Volkslieder und wiederum im Zusammenhang mit den südostalpinen Bilddarstellungen unseres Themas auf den „Geistlichen Jäger", auf Gabriel, den Verkünder mit den vier Jagdhunden vorausweist:[13]

du bist genant von schulden
ein maget aller megede,
du vienge an eim gejegede
des himels einhürne,
der wart in daz gedürne
dirre wilden werlt gejaget,
und suochte, keiserlichiu maget,
in diner schoz vil senftez leger.
ich meine do der himeljeger,
dem undertan diu riche sint,
jagte sin einbornez kint
uf erden nach gewinne:
do in diu ware minne
treip hernider balde
ze manger sünden walde,
do nam ez frouwe, sine fluht
zuo dir, vil hochgeborniu fruht,
unt slouf in dinen buosen,
der ane mannes gruosen
ist luter unde liehtgevar.
Crist Jesus, den din lip gebar,
der leite sich in dine schoz,
do des vater minne groz
in jagte zu der erden.
er suochte dine werden
kiusche luter unde glanz.
din reiniu staete unmazen ganz
bot im ze fröuden volleist.

Solches Dichten zum Marienpreis im Bild der Mystischen Jagd durch den *himeljeger* auf Gottvaters *einbornez kint* (vgl. Abb. 15 und Abb. 16) steht nun in der Tat dem Volkslied, wie es im späteren 15. Jahrhundert im Deutschen bildparallel begegnet und

[13] J.W. Einhorn, Unicornis 196.

durch das ganze 16. Jahrhundert in vielen Druckfassungen erhalten blieb, sodaß es deutlich auch etwa ins slowenische geistliche Adventlied nachwirken konnte (s. u. S. 78 ff.), schon sehr nahe. Viele andere mittelhochdeutsche Dichter verwenden die gleichen Worte und Bilder, trugen wohl damit auch zum Werden des Kirchenliedes unserer Thematik bei (vgl. Abb. 14 und 15).[14] Aber es erscheint notwendig, zu betonen, daß die dann so häufig begegnende Verbindung von Verkündung an Maria und Einhorn-Jagd durch Gabriel als Textzeugnis und auch als Bild eben ausgesprochen der Gabriels-Jagd im *Hortus conclusus* erst um 1480 nachgewiesen ist. Dies in einem in Niederdeutschland entstandenen lateinischen Zwiegespräch einer Nonne (*sponsa*) mit dem Engel Gabriel als namentlich genanntem *missus . . . a domino quasi quidam venator.* Die heute in Göttingen liegende Handschrift mit ihrer nicht vor 1480 in dieser Gesamtkomposition des *Hortus conclusus* als Schauplatz der *venatio* als *annuntiatio* einschließlich der vielen Sinnbilder (Turm Davids, Brennender Busch Mosis, Aaronsstab, Gedeons Vließ, Versiegelter Brunnen) anzusetzenden Betrachtung der *figurae* erscheint als Bild- und zugleich als Textparallele zu unseren Kärntner Bildwerken, den deutschen Kirchenliedern wie ihren slowenischen Übersetzungen und Umdichtungen als Adventlieder so kennzeichnend, daß die Stelle aus der Göttinger Handschrift, die erstmals 1976 im Druck[15] mitgeteilt worden ist, hier wiederholt sei:

> *O sponsa Christi circumspice te ut dicitur et contemplare pulchritudinem et decorem huius orti. Nam tot habet privilegia tot figuras tot enigmata quot sunt celi sidera. Nunc aliquid dicam de venacione huius orti. Rinoceron velocissi-*

[14] So etwa Heinrich Frauenlob, Heinrich von Mügeln usw. Vgl. K. Nyholm, Studien zum sogenannten geblümten Stil. Abo 1971, 63.

[15] J.W. Einhorn, Unicornis, 203f. und Abb. 111. Die Frage einer sprachlichen Gliederung des Wortes *malamphos* als acc. für die vier Hunde des *venator* bleibt vorerst ungeklärt. Dennoch halte ich es im Gegensatz zu J.W. Einhorn (204, Anm. 631) für wahrscheinlicher, daß dahinter nicht eine Verballhornung von *molossus* = „Molosserhund" und auch nicht das griechische μελάμφωνος steht, sondern μελαμφαής oder μελαμφάος im Sinne von „schwarz erscheinend, dunkel", wie es bereits in der Antike dem Hades – Erebos, der Unterwelt im Sinne des Düsteren, jedenfalls des „Jenseitigen" zugeordnet wird. So z.B. bei Euripides, Helena 518.

mus. Vnicornis castissimus. Panthera pulcherrimus captus est in orto illo. Deus pater fecerat ortum istum secundum beneplacitum diuini cordis sui. Et filius Deus exarsit in amorem huius orti. et concupiscebat decorem florum eius. Erat enim ortus iste virgo tota suauis et venusta decora et amena pulchra et delectabilis. Filius autem dei factus est nimis delicatus in concupiscencia huius orti accepta licencia ludendi in orto isto. ex consilio eterni patris descendit in ortum hunc ut luderet in floribus. Et ego Gabriel missus sum a domino quasi quidam venator habebam mecum quatuor melamphos. Vnus vocabatur Misericordia. Alter Veritas. Tercia Justicia. Quartus Pax et habeam (!) etiam quoddam subtile ac sonorum instrumentum, scilicet paruum aureum cornu, suaue sonantem (!) super omnem melodiam psalterii et cytare per quod melamphos incitabam ad currendam (!). Et ecce dum rinoceron ille velocissimus sive unicornis castissimus delectabiliter saltaret et luderet in amenitate florum huius orti. Interim spiritus domini sufflauit in subtile ac suaue sonantem (!) illud cornu quod ore tenebam. et valde dulciter insonuit in aure virginis. simul et in aure vnicornis. Melodiam autem huius musici instrumenti sic sonabat: Ave maria gracia plena dominus tecum. Steteruntque ambo et auscultabant. darnegest begunden de windeken to lopende unde dat eddele herte to iagende. Et ecce fugiendo et currendo currit in sinum virginis volens ibi quiescere. Statimque puella illa uenusta et decora circumdedit eum gremio uteri sui. Et sic captus est filius dei in decore et odore florum huius orti. multi peccatores et peccatrices per viam currentes ex improuiso hunc ortum intrant et dicant: Aue maria gracia plena. Et statim capiuntur per graciam marie quod illi minime putassent aut credidissent.

Fast unmittelbar schließt hier ein schon volksliednaher Meistergesang aus der Zeit um 1500 an. Der 1450 zu Worms geborene, 1515 zu Nürnberg verstorbene Meister Hans Folz sang es in seinem Loblied auf Maria, die „Himmelskönigin“:[16]

[16] W. Stammler, Spätlese des Mittelalters, II, Religiöses Schrifttum. (Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, 19) Berlin 1965, 135 nach A. L. Mayer, Meisterlieder, Nr. 59, Vers 55–63.

... Die vnß ableit den langen zorn, | Durch den wir waren all verlorn, | Pis uns erlost das keusch einhorn, | Daz got der vater jaget plos | Her in die schos | Dez jungfrewlichen herczen, | Dar in es fur uns wart gecleit | mit der menscheit | Und unß erledigt von ewigen smerczen.

Ebenfalls vor oder um 1500 verfaßt ein vermutlich geistlicher Poet ein Lied in meistersingerlichem Stil mit 21 Strophen auf die Mystische Jagd. Bezeichnenderweise steht hier um 1500, den Bildwerken entsprechend und damit gegenseitig das anscheinend zu dieser Zeit besonders lebendige Symbolwissen um *venatio* und *annuntiatio* aus Engelsmund noch stützend, diese Liedzeile voran: *Ein furst der hat gejaget also lange zit...*[17]

Hier stehen wir ganz nahe an jenem Sondertypus der Lieder von der Mystischen Jagd, wie sie offenkundig aus den Liederbuchdrucken des 16. Jahrhunderts heraus so weit auch in den alpinen Südosten wirken hatten können. Eines davon, das wie eine gesangliche Paraphrase eines unserer Kärntner Altarbildwerke anmutet, von denen wir ausgegangen waren, war im Liederbuche des Johann Spangenberg „Alte und Newe Geistliche Lieder und Lobgesenge...", gedruckt zu Erfurt 1544 zusammen mit drei Reihen Noten erschienen. Auch sein Sohn Cyriacus Spangenberg hat es 1568 in sein „Christliches Gesangbüchlein" aufgenommen und bezeichnet als *Ein alt Christliches Lied, von etlichen Figuren im Alten Testament, darinnen die reine empfengnis Maria bezeichnet.*[18]

Hoch von dem thron ein jeger.

Hoch von dem thron ein Jeger.
der Jaget das Einhorn fein,
Ein ausserwelte Jungfrawe
streckt aus jr ärmlein balde,
mit lust sprang es darein.

[17] W. Stammler, II, 136; nach Hs. 1032 der Stadtbibliothek Trier, Bl. 151–154.

[18] Text nach Ph. Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts. Mit Berücksichtigung der deutschen kirchlichen Liederdichtung im weitesten Sinne und der lateinischen Hilarius bis Georg Fabricius und Wolfgang Ammonius. 3 Bände Leipzig 1864ff., Neudruck in 5 Bänden Hildesheim 1964. Unser Adventlied II, 1867, Nr. 1139, 193f.

2. *Gott sandt von Himels throne*
den Engel Gabriel
All zu Maria der schone,
solt geberen Gottes sone
mit namen Emmanuel.

3. *Die Hündlein so es jagten*
triebens frisch vnd wol getrost,
Die Warheit vnd Gerechtigkeit,
Fried vnd auch Barmhertzigkeit,
der Jungfrawen in den schos.

4. *Die Jungfraw die was edel,*
von Königlicher arth,
Von Dauid vnd dem Salomon,
gebar sie Jhesum, Gottes son,
gantz rein, keusch vnd zart.

5. *Der Busch blieb vnuerseret*
vnd brante durch feures Flam:
So hat Maria die schone
empfangen Gottes Sone
on sund vnd mannes sam.

6. *Sie ist die guldene Pforte,*
verschlossen in ewigkeit,
Darzu der beschlossen garte,
hat gleubt des Engels worte,
bracht heil vnd seligkeit.

7. *Sie ist das Fluß im Dawe*
des Fürsten Gedeon,
Der schöne versigelte Brunne,
gebar mit freud vnd wunne
den einigen Gottes Son.

8. *Sie ist die Rutten Jesse*
welche gar verdurret war,
Mit seliger Blüte vnd fruchte
in Jungfrawlicher tuchte
den Heiland vns gebar.

9. *Sie ist wie Zimmet vnd Balsam*
gar theur vnd freudenreich,
Die schöne Rose von Jericho
vnd der Cedder im Libano,
erhöhet gar wunniglich.

10. *Sie ist der wolg bawete*
Dauid des Königes Thurm,
Geziert so wol vnd milde
mit tausent schönen schilden,
vergleicht des himels thron.

11. *Es war im gülden eymer*
behalden das Himelbrod:
Das hat vertilget alleine
in Maria der reine
hell, sund vnd ewigen tod.

12. *Lob, ehr vnd danck dem Vater*
in Göttlicher Maiestet,
Dem Son vnd heiligem Geiste,
der vns sein gnade leiste
nu vnd in Ewigkeit.

Ein weiterer Liedtypus setzt jeweils mit dem Bilde der *venatio* durch den Erzengel Gabriel ein und geht meist nach drei Strophen über in eine Versparaphrase der Engelsverkündigung an Maria. Wir kennen davon Drucke in einem „Bergkreyen" zu Nürnberg 1551 wie zu Zürich bei Augustin Frieß um 1540 (*Der Geistlich Jäger*). Ähnlich auf einer Vierblatt-Flugschrift zu Augsburg bei Michael Manzer, des weiteren im Gesangbuch des Johann Rawen zu Frankfurt 1589. Hier schließt sich auffallend spät textlich auch noch ein bayerischer Druck dieses Liedes in der Sammlung „Schöne Christliche Creutz vnd Kirchen Gesänger" von Straubing 1615 an. (*Der erste Lobgesang, in Maria Magdalena der Büsserin Melodey zu singen*).[19] Eine von acht auf zehn Strophen erweiterte Form war noch im protestantischen Umgrunde als „Offenes Blatt in groß Folio" ohne Jahrzahl gedruckt zusammen

[19] Die Lesearten bei Ph. Wackernagel, II, 912 zu Nr. 1138.

mit dem Luther-Liede *Nun komm der Heiden Heiland* erschienen.[20] Hieher stellt sich schließlich auch noch der in den Südostalpen so sehr verbreitete Text im „Catholisch Gesang-Buch" des Nikolaus Beuttner zu Graz bereits 1602.[21] Er geht erst in der sechsten Strophe in die *Ave Maria*-Umschreibung über:

Der Engel bließ sein Hörnlein |
Das lautet also wol |
Gegrüsset seystu Maria |
Bist aller gnaden voll |
Kirieleison.

Ein Symbolverstehen für die Zentralszene der „Mystischen Jagd" und für die ringsum angereihten Einzelsinnbilder war ja gewiß niemals Ausdruckseigen und vor allem nicht primäres Anliegen der scholastischen hohen Theologie. Wohl aber zielten die Umsetzer jener Theologie auf volkstümlich Begreifbares, auf sinnfällig „Verständliches" ab. Gerade im Zusammenhang mit Fresken und Holzschnitten, mit Schreinaltären und Tafelbildern und wiederum mit den aus dem 15. Jahrhundert überkommenen, das 16. Jahrhundert erfüllenden Kirchenliedern, in denen diese Gedanken so recht volkstümlich geworden waren, nimmt es nicht wunder, wenn diese Szene der „Mystischen Jagd" als Wort- und damit engst verbunden auch als „Bild"-Bezeugung zeitgleich mit dem frühesten 16. Jahrhundert auch zur geistlichen „Schau" mit erklärendem Wort herangezogen wird. Hier steht der Text des Prozessionsspieles von Zerbst in Anhalt aus dem Jahre 1507. Gerade er enthält ja entgegen anderen Prozessionsspielen und Bilder-Serien der Zeit in ihren Figuralprozessionen überhaupt nur Szenen, die dem „Volke" durch Bibelauslegung längst bekannt und vertraut waren.[22] Das tritt uns eben wieder zusammen mit der Vielfalt der auf unseren Bildwerken und in den Kirchenliedern vorhandenen σύμβολα auch in dem zur Figuralprozession verlesenen Begleittext überaus deutlich vor unser geistiges Auge:

---

[20] Ebenda II, 912f.

[21] Ausgabe W. Lipphardt, Graz 1968. (S. unten S. 74, A. 23 und S. 88, A. 17).

[22] W. Reupke, Das Zerbster Prozessionsspiel 1507. (Quellen zur deutschen Volkskunde 4) Berlin-Leipzig 1930; Hs.-Verse 92–127; 132–136.

ffigura.

Horet, mercket, vorsteit: dysser verslosne garte
Beczeyget uns Mariam dy eddele, zcarte,
In dem sich got selber versloes
Unnd sich mit allen gnaden In sie ergoes.

ffigura.

Horet: der pusch Moysi brante von fewre unvorczert.
Also Maria entpfingk und gebar unvorsert,
Juncfraw und muttir gottis vorwar,
Ahn allen wandell und mangel gar.

ffigura.

Mercket: dys bedewt, dy rwte Aaron bluete,
Beczeyget Mariam, dy do brachte dy blume allir güte,
Ir magetthum behilt und ewige keuscheit schone,
Gotts szon entpfing von hymmelischen trone.

ffigura.

Dysser thron bedewt Mariam zcart,
Dy do vor der erbsunde von gote wart bewart,
Mit vil tausent gulden schilden
Bleyb unvormagkelt dy reine und mylde.

ffigura.

Dysse guldene geslosne pfort
Bedewt, das Maria was und bleib eyn juncfraw vor und nach der gebort
Und bleibet ummer und ewig geslosen.
Der gebort wir alle zcue ewigem heyle haben genossen,

ffigura.

Die person bedewt den engel Gabriel, gesant,
Do ehr die juncfrawe vorslossen fant,
Brachte ir allis heyles grossen groes,
was sie allis leydes bloes.
Dys bylde, bedewt, wie der ewige eynhorn
Quam zcue Marien der juncfrawen auszirkorn.
In den keuschen schoes der ewige heylant
Von dem hymmel mit allen gnaden sich swant.

ffigura.
Dysser vier hundeleynn jaget
Got von ewigkeit hat gesaget:
Frede und gerechtigkeit,
Warheyt unnd barmhertzigkeit
Habenn got alle vier vormocht
Unnd mit ir iaget zcue wege gebracht,
Das got von hymmel quam
Unnde die menscheit an sich nam.

. . . . . .

ffigura.
Das hat Gabriel bereit,
Der engel. Mit seynem grussze
Macht er widder susse
der sunder bitterkeit:
Maria ist wurdenn bereit...

Erst darauf folgen dann Mariens Gang über das Gebirge zu Elisabeth und die Christgeburt in Bethlehem.

Bleibt dieses dem geistlichen „Volksschauspiel" aus pastoraltheologischer Belehrungsabsicht zuzuordnende Beispiel der Figuralprozession von Zerbst 1507 auch vereinzelt in seiner Gattung, so tritt das Thema der „Mystischen Jagd" im deutschen Kirchenliede im Laufe des 16., spätestens zu Beginn des 17. Jahrhunderts (Nikolaus Beuttner, Graz 1602 und spätere Auflagen allerdings durchwegs;[23] Straubing 1615) mehr und mehr zurück.[24]

[23] Vgl. die Übersicht über diese Auflagen: Graz 1602, 1609, ca 1615, ca 1625, 1660, ca 1670, 1675, 1707, 1718 bei W. Lipphardt, Nachwort 36*.

[24] Diese Feststellung gilt trotz der Tatsache, daß sich dieser Liedtypus vereinzelt bis ins 19. Jh. als Kirchenlied erhalten hat. Einer freundlichen Briefmitteilung von Dr. P. J. W. Einhorn, OFM (5. II. 1978) entnehme ich, daß „Der Jäger geistlich" sich etwa am Wallfahrtsort Maria Einhorn, Pfarrei Welschingen in Baden (doch wohl im Zusammenhang mit einem Altarbilde?) in Gebrauch befand. Vgl. J. W. Einhorn, Unicornis 209f. nach J. Machens, Von Einhorn-Bildern in der Diözese Hildesheim. (Unsere Diözese in Vergangenheit und Gegenwart. Zs. d. Vereins für Heimatkunde im Bistum Hildesheim, VIII 1, 1934, 1–23; Str. 1–6 und 10 S. 23). Tatsächlich bestand in Welschingen bereits 1456 eine „Unser Lieben Frauen Pfründe der Bruderschaft des Aingehirns zu Wälschingen". Die dortige Darstellung Marias mit dem Einhorn von etwa 1350 (bei J. W. Einhorn D-310) ist heute übermalt.

Ein Themenkreis wie dieser so deutlich „mittelalterliche" paßt spätestens nach den freilich ohnehin nur zögernd durchgedrungenen Auswirkungen des Tridentinum, das ja gezielt das Mittelalter ablösen sollte, nicht mehr so recht in das offiziell geförderte, also auch im Druck breitenwirksame neue Kirchenlied. Man beläßt es, soweit wir sehen, eigentlich nur dort, wo es in einer zum Zwecke der Gegenreformation auch aus bedeutendem mittelalterlichem Erbe zusammengefügten Sammlung schon steht,[25] die sich ihrerseits „bewährt" haben muß und ohne Verlust eines einzigen Liedes, im Gegenteil noch um weitere Liedtexte vermehrt im gleichen Graz für einen doch großen innerösterreichischen Raum bis 1718, also in insgesamt neun Auflagen weiter gedruckt wurde. Anders steht es im gleichen Südostalpenraum Innerösterreichs bei den Slowenen als den Nachbarn der Deutschen.

[25] Auf solche noch späte Nachklänge, die ohne die Vollfassungen mit der Mystischen Einhornjagd überhaupt nicht verständlich wären, verweist G. M. Dreves, Die Jagd des Einhorns. (Stimmen aus Maria Laach, 43, 1892, 75); (ein Liederbuch Straubing 1819; eine Sammlung geistlicher Volkslieder für das ehemals deutsch-ungarische Wieselburger Komitat „Katholisches Gebet- und Gesangbuch für Kirche und Haus", Wien 1868, hrsg. v. Remigius Sztachovics OSB und noch Karl Simrock's „Deutsche Sionsharfe" von 1857).

SLOWENISCHE ADVENTLIEDER IM BILDE DER MYSTISCHEN EINHORNJAGD

Jager na logo šraja,
v tem trono nebeškem,
v nebesih se sprehaja
sama sveta Trojica ž nim...

Slowenisches Adventlied aus der „St. Veiter Hs." (Šentviški rokopis), datiert 1613

Nun ist es doch wohl für die Kulturverhältnisse im Mehrsprachenraum der Südostalpen im allgemeinen, für jene eine Symbiose von Deutschen und Slowenen zwischen Spätmittelalter und Barock ganz entschieden zu einer wirklichen Eigenart prägenden Geistigkeit im besonderen kennzeichnend, daß jenes Sinnbildgefüge der „Mystischen Einhornjagd im Hortus conclusus" eben nicht nur den bildlichen Gleichklang in der Gesamtkomposition zwischen Straßburg in Kärnten, St. Andrä-Krasce in Krain, Maria Saal, Heiligenstatt/Ossiachersee, Maria Gail und Cilli/Celje zeigt, sondern daß jenes vorhin vorgestellte deutsche Kirchenliedgut des 16. Jahrhunderts als die Wortaussage zum gleichen Bild-Erzählen auf Teppich, Freskowand, Schnitzaltar und Malbildflügel auch im Slowenischen wiederkehrt.

Zwar sind die zugehörigen Texte volkstümlich zu nennender slowenischer Kirchenlieder mit ihrer Sinnbildthematik einer „Erklärung" der Menschwerdung Christi im Symbol der mystischen Einhornjagd samt und sonders erst in der Barockzeit greifbar. Dennoch tragen sie von der ungewöhnlichen Bildaussage her wie von den in ihnen enthaltenen Lehnwörtern aus dem Deutschen, zumal auch solchen für theologische Begriffe wie „Gnade" u. ä., doch unverkennbar das Gepräge der durchaus selbstverständlichen Übernahme des in Spätmittelalter und Barock eben nicht nach den „nationalen" Kriterien des 19. (und leider auch noch unseres späten 20.) Jahrhunderts Trennbaren, vielmehr der Einheit im Geistigen. Dies vor allem dort, wo das Wortgut in Lied

und Gebet Geistliches ausdrückt, allein auf die Darstellung der Heilsgeschichte bezogen ist.[1]

Allerdings muß man hier doch vorsichtshalber auch darauf hinweisen, daß sich in der an sich so erstaunlich reichen protestantischen Literatur der Slowenen, geformt von den slowenischen Reformatoren in ihrer theologiekundigen, am deutschen Vorbild geschulten Predigt und Kirchenliedgestaltung, dieses unser besonderes Thema nirgends findet. Das hängt eindeutig mit der so oft betonten Ablehnung jeglichen „papistischen" Überschwanges des spätmittelalterlich-deutschen Marienkultes und der darin wurzelnden zeitgleichen Lieder noch des 16. Jahrhunderts zusammen. Dazu kommt aber noch, daß Reformatoren wie Primus Truber (1508–1586), Georg Dalmatin (um 1547–1589) und viele andere, deren Leben darauf ausgerichtet war, das Wort Gottes *in der windischen sprach*, ihren Landsleuten also slawisch zu verkünden, ein gegenüber den Altgläubigen völlig anderes Verhältnis zur Heiligen Schrift des Alten wie des Neuen Testamentes hatten. Sie ließen mithin die marianische Exegese des Hohen Liedes und seines Symbolgehaltes[2] ebenso beiseite wie den für das vorreformatorische Mittelalter so sehr kennzeichnenden Weg der Schriftexegese über das theologische, mit Vorliebe typologisch denkende, Symbole suchende Werk der Kirchenväter in Ost und West.[3]

---

[1] Zur ererbten Terminologie in Reformationszeit und Barock vgl.: L. Kretzenbacher, Slovenisch (s)cagati = „verzagen" als deutsches Lehnwort theologischen Gehaltes. (Die Welt der Slaven IX/4, Wiesbaden 1964, 337–361); derselbe, Zur *desperatio* im Mittelhochdeutschen. SW: Verbum et signum. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung. Studien zu Semantik und Sinntradition im Mittelalter, hrsg. v. H. Fromm-W. Harms-U. Ruberg als FS f. F. Ohly, München 1975, 299–310.

[2] F. Ohly, Hohelied-Studien. Grundzüge einer Hohelied-Auslegung des Abendlandes bis um 1200. (Schriften der Wissenschaftlichen Gesellschaft der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main. Geisteswissenschaftliche Reihe, Nr. 1) Wiesbaden 1958.

[3] Zur folgerichtigen Ablehnung jeglichen als Überschwang empfundenen Marienkultes durch die slowenischen Reformatoren des 16. Jh.s, zumal auch im Eliminieren der Erinnerungen daran in jenen geistlichen Liedern, die diese Reformatoren gleichwohl aus dem Deutschen ins Slowenische übersetzen mußten, soferne sie nicht auf wesentlich ältere und noch nicht bis ins Übermaß der mariologischen Ausrichtung verfallene lateinische Texte zurückgrei-

Kehren wir zu den slawischen Sprachzeugnissen für unsere mystische Einhornjagd zurück, so handelt es sich im Grunde um ein slowenisches Kirchenlied der laienfrommen Advent-Einstimmung. Es geht in der darauf bezogenen, nur spärlich vorhandenen literatur- und musikwissenschaftlichen Forschung bei den Slowenen und – nur ganz vereinzelt – bei den Kroaten unter dem Anfangsvers *Jager na lovu šraja* – „Der Jäger schreit bei der Jagd". Es wurde in mancherlei Varianten vom frühen 17. bis noch ins 19. Jahrhundert aufgezeichnet, darf also für jene Zeit bei den Slowenen doch wohl „volkläufig" genannt werden. Dabei wurde der Zusammenhang mit dem deutschen Kirchenliede, wie wir es oben vorstellen hatten können, durchaus erkannt. Nie jedoch wurde es m.W. in den davon unter gar keinen Umständen zu trennenden, ja den Symbolgehalt dauernd im Legenden- und Sinnbild-„Wissen" erhaltenden Kontext der Bildpräsenz dieser Symbola-Konzeption mit dem in Mitteleuropa wie im Südostalpenraum beträchtlichen Denkmälerbestand der Bildkunst religiösen Aussagewillens eben in der mystischen Einhornjagd gestellt.

Ein früher Liedtext im Slowenischen mutet fast wie eine Übersetzung aus jenem deutschen Kirchenliede *Es wolt ein jäger jagen* an, das wir aus mehreren Druckfassungen mit nur geringen Abweichungen untereinander (Zürich um 1540; Nürnberg 1551; Frankfurt/Main 1589; Straubing 1615) kennen.[4]

Od Divize Matere Mariae v' Adventu

Jager na lovu Shraja
V' tim thronu nebeſhkim:
V' nebeſſih ſe ſprehaja
Sveta Troijca shnijm

---

fen wollten, vgl. P. Truber's wörtliche Willensäußerungen bei K. Štrekelj, Slovenske narodne pesmi, III, Ljubljana 1904–07, 649f. (Anm.).

[4] Text bei J. Glonar, „Monoceros" in „Diptamus". Postanek in zgodovina pripovedke o Zlatorogu in stare cerkvene pesmi „Jager na lovu šraja . . .". (Časopis za zgodovino in narodopisje, Jgg. 7, Maribor (Marburg/Drau) 1910, 34–106, bes. 51f.).

Eno serno loviti
Is nebeſs je poſlan,
Ta lovèz je en Angel
Gabriel imenovan.

Ta Sveti Jager ſpreſtri
Perute piſſane
inu serno dotézhe
Maria imenuje.

Jager v' roshih sapiſka
Lep glaſs vunkaj pusti:
Zheſzhena ſi Maria,
Gnade ſi ti polna.

Goſpud Bug ta je ſtabo
Shegnana Maria:
Ti mei v' ſemi shenàmi
Sama ſi isvolena.

Maria ſe preſtraſhi,
Lete ſhtime Boſhije:
Jnu miſli pozhaſſi
Kaj je tu s'enu zheſhzheine.

Angel k' Marij pravi
Nikar ſe ti nebui,
Ti ſi gnada dobila,
Sa vus ſvet bo porod tui.

Pole ti bosh s'pozhela
Is Duha svetiga:
Nam bosh ſinka rodila,
JESUS bo imenovan.

Bres moſha ga bosh s'pozhela
Bres made ſha v'ſiga
Kateriga ſemla nu Nebu
Obſezhi ni moglú.

Maria zhiſta Diuiza
Se niſku perkloni:

Praui ó Bug isijdiſe
Tvoja vola na Nebi.

Pole jeſt ſem ta dekla
Moiga Goſpudi Boga:
Js ſerzàm mu sa vupam
Na njega miloſt gnado.

Angel kir je to peiſſem
Taku lepú sapeil,
Go i je ſletil v' nebeſſa
od mariae lovu v' ſel.

Maria Mati Boſhja
Proſſi Boga ſa naſs,
De njega miloſt gnada
Bode v' ſelei pèr naſs.

Dieser slowenische Text erschien – allerdings ohne jeden Hinweis auf eine Liedweise – im katholischen Glaubenslehre- und Gesangbuch des Johann Ludwig Schönleben (1618–1681), der in seiner Jugend dem Jesuitenorden angehört hatte, jedenfalls als Erneuerer des slowenischen katholischen Schrifttums gilt. Das Büchlein war als *Evangelia inu Lystuvi* zu Graz 1672 bereits als eine Neubearbeitung erschienen.[5] Es ist die Neubearbeitung der Heiligen Schrift samt Katechismus und Liederbuch nach der Ausgabe von Thomas Chrön (Hren) (1560–1630) von Graz 1612 bis 1613.[6] Als Lehr- und Andachtsbuch war dieser slowenische Druck von J. L. Schönleben zu Graz 1672 in der fortgesetzten Gegenreformation zweifellos zumindest im alten Innerösterreich von Bedeutung. Er dürfte demnach auch eine starke, kirchlich gesteuerte Verbreitung gefunden haben.[7] Bereits 1910 war der

[5] Graz 1672 (*v' Nemshkim Gradzu v' tem lejti 1672*).

[6] Zur Bedeutung jenes J. L. Schönleben und seiner kirchlich intendierten Schriften vgl. Slovenski Biografski Leksikon, 10. Lfg., hrsg. v. A. Gspan, Ljubljana 1967, 236–240.

[7] J. L. Schönleben, der 38 lateinische und deutsche Werke veröffentlicht hatte, gab in slowenischer Sprache nur diese Zweitausgabe der *Evangelia inu Lystuvi* heraus. Er wird deswegen und zumal wegen seiner mangelnden Bereitschaft, deutsche Lehnwörter im Slowenischen durch slowenisches Wortgut

slowenische Liedtext von J. Glonar der deutschen Fassung des inhaltsgleichen Adventsliedes vom Engel Gabriel als dem Jäger mit dem Horn in seiner Verkündigung an die „Jungfrau Maria auf der Heiden" gegenübergestellt worden.[8] Aber man war auch früher schon auf diese Zusammenhänge der Liedtexte aufmerksam geworden.[9] Dabei wußte man slowenischerseits, daß jene deutsche Fassung *Hoch von dem thron ein Jeger | der Jaget das Einhorn fein*[10] aus Johann Spangenberg's Liederbuch von Erfurt 1544 bzw. des Cyriacus Spangenberg von 1568 der slowenischen Barockfassung von 1672 viel näher verwandt erscheint, ja überhaupt „nach der Idee und nach der Form allen gleichen späteren Kirchenliedern von Maria Verkündigung" als Grundlage (*matica* = Prägeform) gedient haben mußte.[11] Das allerdings gilt im Deutschen, wo ja sehr viele Bildzeugnisse dem Liedgut vorangehen, wie im Slowenischen mit der Fortdauer solcher Liedthematik gleichermaßen.

Neben der slowenischen Liedfassung bei J. L. Schönleben Graz 1672 bestehen noch weitere Versionen des slowenischen Advent-Kirchenliedes. So z. B. in einer handschriftlich vorliegenden Liedersammlung, die unter dem Namen *Šentviški rokopis* (= St. Veiter Hs.) geht und mit 1613 datiert ist. Der Text dieses Liedes, das mit den Worten beginnt: *Jager na logo šraja*, spricht schon in den beiden ersten Strophen davon, daß dieser *Jager* ein Engel ist und *Gabriel* geheißen; daß er sich zusammen mit der Heiligen Dreifaltigkeit aufmache, „ein Reh zu erjagen" (*eno srno loviti*). Dabei wird also bereits hier das Einhorn (wie auch später 1672 bei Schönleben) durch das Reh ersetzt. Damit ist allerdings ein

zu ersetzen, in seiner Bedeutung für die slowenische kirchliche Barockliteratur hinter Matija Kastelec (1620–1688) zurück gesetzt. Vgl. Zgodovina slovenskega slovstva, Bd. I, Do začetkov romantike, hrsg. v. L. Legiša-A. Gspan, Ljubljana 1956, 284.

[8] J. Glonar, 51f. – Im übrigen fehlt bei Schönleben 1672 die Liedweise. Dies auch in den späteren kirchlichen Ausgaben dieses Druckwerkes etwa 1730, 1741, 1764, 1777.

[9] K. Štrekelj, SNP III, 651 Anm. zu Nr. 6403 mit Hinweisen auf Varianten im Ljubljanski Zvon XII 1892, 316–318; 443–444; 508–510.

[10] Ph. Wackernagel II, Nr. 1136.

[11] J. Glonar, 41. Dennoch glaubt Glonar nicht an eine unmittelbare Übersetzung jenes bestimmten deutschen Liedes; vgl. 50.

Wesentliches der alten Bildkonzeption außerhalb der Einkleidung in eine „Jagd" unverständlich. Es ist denn auch des weiteren bereits hier 1613 von keinen Mariensymbolen jener emblemartigen Invokationen mehr die Rede. Dennoch sind die vier ersten Strophen ein bedeutsames Zeugnis der Umsetzung des Bildgedankens der mystischen Einhornjagd über das deutsche Kirchenlied in ein slowenisches des Frühbarock:[12]

Jager na logo šraja,
v tem trono nebeškem,
v nebesih se prehaja
sama sveta Trojica ž nim.

Eno srno loviti
iz nebes je poslan,
ta lovec je en angel,
Gabrijel je imenvan.

Ta sveti angel sprestre
perota pisane,
inoj srno doteče,
Marija jo imenuje.

Jager v rožič zapiska,
lep glas vnkej spusti:
Češena si, Marija,
gnade si ti polhena.

In der Tat hat man nun diese Fassung vor allem mit der Anfangszeile *Jager na lovu šraja* besonders in den slowenischen Lektionarien, also in den Lieder-, Gebete- und Exhortationssammlungen vom 17. bis tief ins 18. Jahrhundert immer wieder nachgedruckt. Dies bis einschließlich 1758. Erst in der Ausgabe von 1765 wurde auch die Anfangszeile vom Schrei des Jägers auf der Jagd ver-

[12] Text nach M. Smolik, Odmev verskih resnic v slovenski crkveni pesmi od začetka do konca 18. stoletja. (Diss., ungedruckt) Ljubljana 1963, 98f. – Für freundliche Hinweise, Exzerpte und Ablichtungen danke ich Frau Prof. Dr. Zmaga Kumer-Ljubljana vom Musikvolkskunde-Institut an der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste.

ändert in die schlichten Eingangsworte zu einer versifizierten Verkündigungsszene nach Lukas 1,26ff.: *Poslan je angel Gabrijel*, „Ausgeschickt wurde der Engel Gabriel...".[13] Bis dahin allerdings mußte die Vorstellung auch vom Kirchenliede her als volkläufig gelten, da diese Lektionarien so oft nachgedruckt wurden, zumindest in Klerikerkreisen, also bei den Wortverkündern bekannt gewesen waren.

Ähnliches gilt für zwei weitere slowenische Barockfassungen unseres Kirchenliedes von der mystischen Jagd. Sie sind im *Liber cantionum carniolicarum*, dem krainerischen sogenannten *Kalobski rokopis*, d. h. der Handschrift aus Kalobje (bei Cilli/Celje in der historischen Untersteiermark) enthalten. Die lange verschollen geglaubte und wohl mehr durch Zufall in die Untersteiermark gelangte Handschrift ist etwa zwischen 1640 und 1651 entstanden. Sie enthält slowenische religiöse Gedichte, Kirchenlieder, eine Sammlung von Gebeten (*Collectae*) und den Kleinen Katechismus.[14]

Von den 42 enthaltenen slowenischen Liedern des *Kalobski rokopis* erweisen sich 36 als mehr oder minder freie Übersetzungen oder selbständige Bearbeitungen bekannter religiöser Motive. Eindeutig aus dem Deutschen sind 14 Lieder übersetzt, 8 weitere aus dem Lateinischen.[15] Zwei J. Glonar 1910 noch nicht bekannte Fassungen unseres Liedes enthält dieser *Liber cantionum carniolicarum* vor der Mitte des 17. Jahrhunderts. Die eine ist mit dem lateinischen Hinweis auf eine offenbar als gängig vorausgesetzte Liedweise versehen: *Sequens Cantio accomodataad melodiam, Omni die dic Mariae.*[16]

---

[13] M. Smolik, 235.

[14] Zu den Liedtexten wie zur Geschichte und den Quellen vgl. L. Legiša, Liber cantionum carniolicarum. Kalobski rokopis. (Academia scientiarum et artium slovenica, cl. II: Philologia et litterae, opera 27). Ljubljana 1973.

[15] Zur noch umstrittenen Frage, ob ihr Schreiber in der südlichen Form des Dialektes von Innerkrain (Notranjsko) der junge Matija Kastelec (s. o. Anm. 7) sein könnte, von dem wir später slowenische Erbauungsbücher in den Drucken von Graz 1678 und Laibach-Ljubljana 1682, 1684, 1688 nach dem damals für die aufblühenden Bruderschaften gängigen Barocktypus haben, vgl. L. Legiša 170f.

[16] Ebenda 138–141; der Schreiber fügte hier also auch noch die Datierung *1651. in nouo anno* bei.

Sequens Cantio accomodata ad melodiam, Omni die dic Mariae.

1.

En Jager vun gre louitj
Zhes tu nebesku polie,
Keterimu ie pruti priti
Suetu tellu Mariae.

2.

Ta louéz je slahtni Angel
Marÿ dobru posnā,
Samorogza pred se poial,
Gabriel imenouā.

3.

Shtiri hèrte s'saboj vódi
Na ti roki zartani,
Ti so hitri, lepi, bélli,
Koker sam snégh padani.

4.

Hèrt ta pérui je Prauiza,
Ktere v'sueiti ni billu,
Drugi praua je resniza,
Pousod je jo smankalo.

5.

Tretÿ boshia gnada, milost
Ludiem vboshim sgublena,
Pak zheterti mir, Pokojnost,
Na semli pogréshena.

6.

Samarog je vsmilē JESUsh
Praui Bug nu zhlouek bil
Prihod niega shèlil sueit vus,
Enkrat kumaj sadobil.

7.

Samaroga louez ishe
Na nebessih, na semli,
Shtiri lubi ti hertizhi
Tudi po nym hitéli.

8.

Louez sledi taku dolgu
Da se Samarog ulovj
Ter se (v'krillu) prau prelubesniuu
V'krillu Mariae spusti.

9.

Gabriel v'roshizh sapiska
Leip, uessel glass uunkaj gre,
Zheshena si o Maria,
Milosti Boshie pólna.

10.

Sami Gospud Bug ie s tabo
V'mej shenami segnana,
V'saj s'uezhim porodom ne bo
Obena shena obdana.

11.

V'Dezhlnim telli bosh spozhéla,
Enu Deteze suètu,
Shiroku nébu nui semla
Obshezhi ga ni moglu.

JEsusha bosh porodila
Vseh ludyh trosht, uesselie,
Vezhnu Diuiza prebila,
Pred roistuō inu potle.

12.

On bo uekomaj regiral
V' Throni kralia Dauida,
Brumne Dushe v'nebu sbiral,
Suoiga Grad Ozheta.

13.

Niega suetimu jme(nu)ni
Bode use poduershenu,
Na hualo se mu perkloni
Vsako kralsko kolenu.

14.

Pole Maria Diuiza
Precej ie pokleknila
She nje zartana Dushiza
Roke góri usdignila.

15.

Jest sem ta Gospodnia Dekla
(Kaku bom sahua) Js serzhne pohleunosti,
Kaku bom sa hualo rekla
Moîmu Stuarniku dosti?

16.

Leta besseda se sturi
Glih kakor Bug gouori
Sdaîzi JESU sha v'ti uri
Spozhela v'suetim Duhi.

17.

V' Mariae presuetu serze
Samarog se dopusti,
Gabriel pak spet s'perezā
Gori v'nebu pérleti.

18.

Tankaj ta suôj lou osnanja
V'sim tim Chorō Angelskim,
Ah nÿeh uesselie sposnati
Nam tudi Bug uoshi usem.

19.

O Maria sueta Mati
Prossi Stuarnika sa nass,

Da nam hoze milost dati,
Sdaj nu na nass smertni zhass.

20.

De nā hoze milost dati
V'saki greih odpustiti,
V'nebu cesto perkasati,
Kie pomagati priti.

21.

De nass hoze obuaruuati
Pred tim hudim uremenō,
Tozho, kugo proz odgnati,
Bug s'suoim v'kasuuanjom.

22.

De nass hoze obuaruuati
Pred dragoto, lakoto,
Voisko, greihih, ter nepastih
Nui hudizhouih smotih.

23.

De nass hozhe obuaruuati
Pred slem ogniom paklēskim,
Obilnu uesselje dati
V'tim kraliestuim nebeskim.

24.

Nashe dushize sapojo
Leto peissem hualeshnu.
Jesus Syn zhiste Mariae
Nass obari uekomaj.
Amen. 1651.
in nouo ano.

Hier sind wir in der slowenischen Liedfassung noch vor der Mitte des 17. Jahrhunderts völlig im geistigen Umkreis der mystischen Einhornjagd, wenn der *jager* vom Himmel her aufbricht und Maria begegnet, der *jager,* der in der zweiten Strophe als

louêz slowenisiert erscheint, als *slahtni Angel*, „von edlem Geschlecht" benannt wird und das Einhorn vor sich her treibt, *Samorozga pred se poial.*

Genau so wie es das deutsche Kirchenlied in der fränkisch-steirischen Sammlung des Nikolaus Beuttner im *Catholisch Gesang-Buch* von Graz 1602[17] und einer langen Reihe von späteren Ausgaben zu erzählen weiß, führt dieser *Jager-Angel* wie so oft im Malbilde wie auf dem Schnitzwerk des deutschen, zumal auch des kärntnerischen 15. und des frühen 16. Jahrhunderts noch im slowenischen-krainerischen Liede des mittleren 17. Jahrhunderts „Vier Hunde mit sich an seiner zarten Hand, die sind schnell, schön und weiß wie frisch gefallener Schnee" (Str. 3). Der erste von diesen Hunden, das ist die Gerechtigkeit (*pravica*), die es in der Welt nicht mehr gab. Der zweite, das ist die Wahrheit (*resnica*), an der es überall mangelt. Der dritte ist die göttliche Gnade (*boshia gnada, milost*), die den unglücklichen Menschen abhanden gekommen ist. Der vierte Jagdhund aber versinnbildlicht den Frieden (*mir, pokojnost*), den man auf der Erde so sehr vermißt. Hier ist es unmittelbar ersichtlich, wie Bild und Wort ineinander gehen, auf zwei Aussageweisen nach dem *sensus allegoricus* dasselbe verkünden. Man denke an die deutsche Fassung im Lieddruck von Erfurt 1544 (s. o. S. 69–71) oder – viel deutlicher noch, unmittelbar wie eine Umsetzung aus dem Schreinaltarbild von Maria Gail und der ganzen Friesacher Gruppe anmutend – die entsprechende Stelle in jenem wohl im gesamten gegenreformierenden Inner-

[17] *Catholisch Gesang-|Buch: Darinnen | vil schöner, newe, vnd | zuuor nock nie im druck | gesehen, Christliche, andächtige | Gesänger, die man nit allein bey | dem Ambt der H. Meß, in* Pro- / cessionibus, *Creutz: vnd Walfar-|ten, sonder auch zu Hauß sehr | nützlichen gebrauchen mag.: Durch | Nicolaum Beuttner von | Geroltzhouen. | Gedruckt zu Grätz in Steyr, bey | Georg Widmanstetter.* / Cum Licentia Superiorum. / 1602. – Neudruck und Kommentar bei W. Lipphardt, Graz 1968. – Zum Sammler und Herausgeber dieses ersten katholischen Liedbuchdruckes vgl. L. Kretzenbacher, Nikolaus Beuttner aus Gerolzhofen in Franken. Ein fränkisches Schulmeisterleben für die Steiermark. (Zs. des Historischen Vereins für Steiermark LIII, FS f. F. Tremel, Graz 1963, 101–113); zu den Quellen dieses Liedwerkes: D.-R. Moser, Volkslied-Kateches. Das *Exemplum Humilitatis Mariae* in der Missionspraxis der Kirche. SW: Convivium musicorum, FS f. W. Boetticher, Berlin 1974, 168–198, bes. 173ff.

österreich verbreiteten *Catholisch Gesang-Buch* des Nikolaus Beuttner von Graz 1602. Heißt es doch im Liede *Es wolt gut jäger jagen* vom Engel Gabriel, der *jagt ein edles Einhorn* in den Strophen 3–6 in aller Deutlichkeit der Sinnbild-Verkündung:[18]

Er fürth in seinen Henden | Vier Windtspiel schnell vnnd leiß | Das erst war graw | Das ander leibfarb | Das dritt war falb | Das vierdt schneeweiß | Kirieleison.

Das bedeut Gerechtigkeit | Warheit | Barmhertzigkeit vnd Fridt | Das Einhorn ist Herr Jesu Christ | Der vnser Haylandt ist | Kirieleison.

Er jagt dz edle Einhorn | Mit seinem Windtspiel groß | Er jagts gar seuberleichen | Marie der Jungfraw Schoß | Kirieleison.

Der Engel bließ sein Hörnlein | Das lautet also wol | Gegrüßet seystu Maria | Bist aller gnaden voll | Kirieleison.

Aber auch die zweite Liedfassung unseres Themas im *Liber cantionum carniolicarum* reiht sich hier ganz der Bildkonzeption der mystischen Einhornjagd entsprechend an.[19] Es sollte lediglich in einer anderen, den Benützern doch gewiß wieder wohlbekannten Liedweise gesungen werden, *in tono, Horrenda mors.* Der Text selbst gleicht weitgehend dem vorhin mitgeteilten slowenischen Kirchenliede. Er bricht aber dort ab, wo jenes aus der Bildlichkeit der mystischen Jagd aussteigt, ab Strophe 9 eine dichterische Versparaphrase des *Ave Maria gratia plena*-Dialoges der Verkündigung gibt und (in Str. 19ff.) in Bitten an Maria um Hilfe in mancherlei Bedrängnissen des Leibes und der Seele ausklingt.

Nur gleichsam am Rande sei hier noch vermerkt, daß jenes slowenische Kirchenlied unseres Themas auf nicht erklärbare Weise durch einen Unbekannten in einer dem Unterkrainischen nahestehenden Mundart auch in eine kroatische Kirchenliedersammlung aus dem mittleren 18. Jahrhundert, in die *Cithara*

[18] N. Beuttner (nicht erst wie bei Ph. Wackernagel II, 914 zu Nr. 1139 in der Ausgabe Graz 1660, sondern schon) Graz 1602, fol. 170–172; *Geistliche Jäger: Im Thon, wie vnser Frawen Traum, das 30. Gesang, am 104. blat: Oder wie von Sanct Laurentio, am 154. blat.*

[19] L. Legiša, 146 und 207.

octochorda gekommen ist. Sie fehlt zwar in den ersten beiden Ausgaben von Agram/Zagreb 1701 und 1727. Doch findet sie sich in der 3. Ausgabe von Agram 1757.[20] Dort ist sie gewiß ein auch als solcher empfundener Fremdkörper. Es ist kaum wahrscheinlich, daß diese Liedweise nach Wort und Weise „volkläufig" unter den Kroaten, auch nicht unter den Kajkawern unter ihnen genannt werden dürfte. Auch wenn es sogar noch 1891 von Vjenceslav Novak in seine Sammlung altkroatischer Kirchenlieder (*Starohrvatske crkvene popijevke*, Zagreb) aufgenommen wurde, tat es dort ebensowenig eine bekannt gewordene Wirkung. Jedenfalls ist dieses Lied m.W. nie bei den Kroaten aus dem Volksmunde aufgezeichnet worden, so sehr es durch mindestens zwei Barockjahrhunderte zum festen Adventliederbestand der Slowenen gehört hatte.[21]

---

[20] *Cithara octochorda, seu cantus sacri latino-croatici, quos in octo partes pro diversis anni temporibus distributos, ac chorali methodo adornatos, pia sua munificentia in lucem prodire iussit alma, et vetustissima cathedralis ecclesia Zagrabiensis. – Zagrabiae, Typis Antonii Reiner, Inclyti Regni Croatiae Typographi Privilegiati, Anno 1757.* Text 36–37. – Vgl. J. Barlè, Adventska popjevka „Jager na lovu šraja". (Sv. Cecilija XXIX, Zagbreb 1935, 65–69).

[21] Zu Text und Liedweise vgl. J. Barlè bes. 67–69, zuvor bereits im Ljubljanski Zvon XI, 1892, 316–318.

SÜDOSTBEGRENZUNG – SÜDOSTVERGLEICH

Bei einer Regionalüberschau, wie wir sie für die deutsch-slawisch-romanischen Südostalpen versucht hatten, allerdings mit besonderer Begrenzung auf das alte „Innerösterreich", auf Kärnten, die Steiermark und Krain als Träger einer verhältnismäßig dichten Belegfülle für das Szenengefüge der „Mystischen Einhornjagd im Verschlossenen Garten" und mit der möglichst tiefgreifenden Zeitenlotung, die uns hier immerhin beim Millstätter „Physiologus" bis zu den Handschriftdenkmälern der Zeit um 1200 geführt hatte, liegt die Frage nahe, ob sich die Verbreitung des Themas südostwärts noch zu Kroaten und Serben, Slawo-Makedonen und Bulgaren, allenfalls auch noch zu den anderen Südostvölkern wie Rumänen, Neugriechen oder Albanern fortsetzt. Das kann man für unser Thema mit Bestimmtheit verneinen. Die räumliche Verbreitung der Bild- und der Wortdenkmäler endet ganz unverkennbar mit den „Mitteleuropa" zuzurechnenden südostdeutsch-slawisch-romanischen Kunstprovinzen in der so kennzeichnenden Gemengelage mehrerer Sprachnationen, die gleichwohl in Mittelalter, Renaissance und Barock von ziemlich einheitlich-gleichmäßig wirkenden Kulturfaktoren geprägt wurden. Die Denkmäler unseres kanonartig-komplexen Hauptthemas überschreiten nirgends den Bereich des alten Innerösterreich bzw. der im 16. Jahrhundert auch politisch und verwaltungsmäßig zur Einheit zusammengeschlossenen, von Deutschen und von Slawen bewohnten Länder in Richtung Südosten. Alle erkennbaren Verbindungslinien für unser Thema weisen nach dem Norden und dem Nordwesten.

Allerdings darf man nicht übersehen, daß so ziemlich alle jene Einzelsymbole für die *castitas BVM*, die sich im genannten Südostalpenraum so beinahe programmiert fest um die Mittelszene der „Mystischen Einhornjagd" angereiht dutzendfach wiederfinden, geistiges Eigentum der gesamten mittelalterlichen Christenheit sind. Sie waren eben nicht nur dem lateinisch geprägten Westen vertraut und hatten hier in Hymnen, Lobpreisungen, Gebeten eben die Vorstufen der nachmals so entscheidend auch auf

die Bildkunst einwirkenden Litaneien[1] eingewirkt. Die gleichen Symbole, hergeleitet aus nachweisbar sehr langer Überlieferung, im wesentlichen aus den schon früh auf Maria bezogenen Weissagungen der Propheten des Alten Bundes und den sublimierten Liebes-Allusionen des Hohen Liedes Salomonis, begegnen auch zusammen mit immer noch gebrauchten Bezeichnungen, die z.T. selber schon ins frühe Mittelalter zurückreichen, in den Hymnen wie in der Fresken- und Ikonenfülle der ostkirchlichen, sehr häufig auf das Lob der Panagia-Theotokos bezogenen orthodoxen Kunst.

Der lateinische *Hortus conclusus* aus dem Hohenliede findet seine geistlich-bildliche Entsprechung als Sinnzeichen für Mariens *virginitas* aus gleichem Bibel-Ursprunge auch im Russisch-Orthodoxen. Bereits dem 11. Jahrhundert gehört dort der Ehrentitel für die Unberührte als *nerusimaja stena*, als „unerschütterliche Mauer" an.[2] Auf ein weiteres Sinnbild für Mariens Unverletzlichkeit, angelehnt an den alttestamentlichen Bericht von der Theophanie in dem vor Moses auf dem Berge Horeb „Brennenden Dornbusch" (2 Mos. 3,2–6) wurde schon hingewiesen (s. o. S. 84f.). Es hatte zusammen mit dem so oft wiederkehrenden Wortspiel des *urens – non comburens* weite Verbreitung im Abendlande gefunden.[3] Dies gilt aber auch für die Maria hymnisch preisende Aussage in der byzantinisch-griechisch-slawischen Orthodoxie. Dort ist ja dieser „Brennende Dornbusch" (ἡ Φλεγομένη

---

[1] Vgl. G. G. Meersseman, Der Hymnos Akathistos im Abendland. 2 Bände Freiburg/Schweiz 1958/60. S. o. S. 19, A. 12. Zum Werden dieser Litaneien seit dem 12. Jh. bes. 214ff. (Venezianische Litanei); 222ff. (Lauretanische Litanei nach der Pariser Fassung vom Ende des 12. Jh.s); 225 (Padovaner Fassungen des 14. und des 16. Jh.s); später die „Hybriden Litaneien", z.T. als Nachbildungen der Allerheiligen-Litanei, 232–233; Mischungen der Venezianischen mit den „Not"-Litaneien in der Mitte des 15. Jh.s, Pseudo-Bonaventura u. a. 234–256. Vgl. dazu das Stichwort von H. Fromm, Mariendichtung, Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte, begr. v. P. Merker-W. Stammler, II, 2. Aufl. Berlin 1965, 271–291.

[2] Vgl. m.W. zuletzt: M. G. Lechner, Zur Ikonographie der „Gottesmutter des Zeichens". SW: Kunst der Ostkirche. Katalog zur Landesausstellung im Stift Herzogenburg, Wien 1977, 77–90, bes. 82.

[3] L. Kretzenbacher, Bilder und Legenden. Klagenfurt-Bonn 1971, 93 bis 111.

Βάτος, der lateinische *rubus Moyse* im Russischen als die *kurina neopalimaja* oder als der *gorjači kust* durchaus geläufig. Nicht minder eben als Gedeons Vließ oder „Die unerschütterliche Mauer". Aber diese *invocationes*, *laudationes*, Ehrentitel der Lobpreisungen Mariens sind im Raum der Ostkirchen, zumal in jenem der byzantinisch-griechisch-slawischen Orthodoxie-*canones* wie sie besonders in den „Malerbüchern" ihren regelnden Niederschlag gefunden haben, eingebunden in eine dem lateinisch geprägten Westen solcherart fremde Komposition. Gemeint ist jene der Zusatzsymbolik zum Bilde der Κοίμησις-*dormitio Virginis*, des „Entschlafens der Gottesmutter".

Hoch über dem Freskobilde der sterbenden Gottesmutter, deren Seele Christus in Gestalt eines in Windeln gehüllten Kleinstkindes (*animula*, εἴδωλον) zu sich nimmt, sie in Engelsbegleitung himmelwärts zu tragen, erscheint im montenegrinischen Manastir Morača bereits die jenseits zur hohen Himmelsfrau Verklärte. Beidseits neigen sich ihr je acht geflügelte Engel verehrend zu. Je sechs von ihnen haben neben sich noch je einen jener alttestamentlichen Propheten. Deren Aussprüche sind ja früh schon mit dem ersten Aufbranden einer Mariendevotion, nachdem die Konzilsväter Maria zu Ephesus 431 feierlich und für immer die Theotokos-Würde zugesprochen hatten, auf die Mutter Christi, die „vor, während und nach der Geburt" (man vgl. die sinnbildhaften drei Sterne auf den Bildern der Panagia!) „rein" geblieben sei, bezogen worden. Demnach heißt es auch im Westen hinsichtlich aller derer, die ihr „dienen" und sie „vorausgesagt" hatten, in einer „*per Te*"-Oration des 12. Jahrhunderts ausdrücklich: *Tu es electa ante constitutionem mundi et permanes sine fine in regno filii tui, ubi tibi serviunt angeli et archangeli, patriarche et prophete obediunt tibi, apostoli et martyres, confessores et virgines tue dignitati ministrant.*[4] Das Monumentalfresko der Himmelfahrt Mariens (*Uspenje Presvete Bogorodice*) zu Morača ist mit 1574 datiert.

Es findet ein großartiges, noch erheblich älteres und zudem noch weniger „stilisiertes" Gegenstück in einem Wandgemälde des nordostmakedonischen Manastir Staro Nagoričino, gegründet unter dem byzantinischen Kaiser Romanos IV Diogenes

[4] G. G. Meersseman, II, 160.

(1068–71) und 1313 vom serbischen Zaren Milutin als Manastir erneuert. Dieses heute nicht mehr liturgisch besungene, nur noch museal als Kulturdenkmal vielbesuchte Kirchengebäude erhielt seinen reichen Freskenschmuck durch die Meister Mihajlo und Eutihije 1317 und 1318 in jener von Byzanz und Nordgriechenland so sehr bestimmten Kunstperiode, die man dem „narrativen Stil" (1300–1370) zurechnet. In Fülle sind dort die Propheten mit den Symbolen der Marienhymnik um die Mittelszene der Κοίμησις angeordnet. Wieder sind es die geläufigen Sympolträger: Moses mit dem Brennenden Dornbusch und einem Marienbildnis in ihm; Hesekiel, der die *porta aurea, clausa* zusammen mit einem Bande kyrillischer Prophetie-Schrift hält; dazu auch Gedeon mit dem Vließ der Gottesbefragung, aber auch hier als Mariensymbol; Isaias, Daniel, Salomon, Barlaam reihen sich an.

Zur gleichen Zeit wie in Staro Nagoričino entstanden noch viel weiter im Südosten unter Zar Milutin serbische Fresken besonders hoher Ausdruckskraft und Themenfülle in der berühmten Marienkirche der Bogorodica Ljeviška (Leviška) zu Prizren in der Autonomen Region Kosovo-Metohija der Teilrepublik Serbien. Im Spätsommer 1977 hatte mich mein Wanderweg wieder dorthin geführt, wo in einem der bedeutendsten Denkmäler mittelalterlich-südslawisch-orthodoxer Kirchenbaukunst kostbare Fresken in den Jahren 1950–54 entdeckt und sorgfältig restauriert wurden. Man hat indessen die in der Türkenzeit in eine Moschee verwandelte alte Marienkirche zu einem christlichen Kultbau-Denkmal zurückverwandelt und zu musealer Dokumentation dieser einstmals so bedeutenden Stiftung des Serbenzaren Milutin (Regierungszeit 1282–1321), allerdings nicht mehr für eine kirchliche Kultfunktion unter Denkmalschutz gestellt.[5] Dort war mir – nach einer um Jahre zurückliegenden Begegnung mit einer Einhorn-Darstellung auf dem Mauerfries der rumänisch-orthodoxen Klosterkirche von Sucevița in der Provinz Moldau[6] und einer im Narthex der Hauptkirche von Cozia am Südabfall der Karpaten

[5] D. Panić-G. Babić, Bogorodica Ljeviška. Beograd 1975.

[6] Es muß sich hier um eine andere Darstellung als jene bei J.W. Einhorn 229/XIV als „Fresko in der Kirche" handeln, da meine Eigenaufnahme ein Tierfries außen an der Mauerbegrenzung unterm Dach mit einem einzelnen Einhorn in der Reihe von sternbilderartigen Symboltieren zeigt.

zur rumänischen Walachei hin[7] – eine besondere Einhornszene aufgefallen. Sie hat jedoch in den Fresken von 1318 nichts mit der *castitas Mariae*-Symbolik und auch nichts mit der „Mystischen Jagd" zu tun. Das serbische Fresko, das man leider nicht photographieren durfte, aber auch in keiner einzigen Abbildung von dokumentarischem Wert erhalten konnte,[8] zeigt hoch oben das Einhorn, wie es von links auf einen Mann im Langkleide zugeht, der in der Lünette über der Mittelsäule einer Bifore aufrecht unter einem Baum stehend gemalt ist. Der Baum wächst heraus aus dem aufgerissenen Maul eines Ungeheuers. An den Wurzeln des Baumes nagen zwei Mäuse, die eine schwarz, die andere weiß. Beidseits des Baumes finden sich noch mehrere nicht genau bestimmbare Tiere. Auf der rechten Seite der Zentralgestalt aber schwingt ein Mann ein Schwert. Hiebei handelt es sich um eine ganz bestimmte, im 14. Jahrhundert auch in zahlreichen west- und osteuropäischen Miniaturen begegnende Szene aus dem so unglaublich weit verbreiteten Roman von Barlaam und Josaphat (Joasaph). Es handelt sich um Umkehr und Aufbruch des Todbedrohten in ein neues Leben, hier im Freskobilde von 1318 eben noch überkreuzt mit jenem Schwertträger-Motiv aus dem Psalm 143,10 bzw. nach der neuen Zählung 144,11.[9]

Der unendlich reiche Freskenschmuck der Bogorodica Ljeviška zu Prizren enthält aber auch jene Serie von Gesichtsbildnissen der Propheten im Exonarthex, wie sie auch hier der Meister wohl nach langer, kanonartiger Tradition als die Verkünder von Vorausweisungen auf Maria angeordnet hatte: Danilo (Daniel), Zacharias, Jakob, Isaias, Avakum sind zu erkennen trotz der sonst bedeutenden Schäden.[10]

---

[7] Ebenda Einhorn 229/XIII.

[8] Es existiert nur eine unzulängliche Bildskizze im Aufsatz von Sv. R. Radojčić, Jedna scena iz romana o Varlaamu i Joasafu u crkvi Bogorodice Ljeviške u Prizrenu. (Franz. Zusammenfassung). (Starinar. Organ arheološkog instituta. N.S. III/IV, 1952/53, Beograd 1955, 77–81, Skizze S. 79).

[9] Zum Motiv vgl. J.W. Einhorn, Das Einhorn als Sinnzeichen des Todes: Die Parabel vom Mann im Abgrund. (Frühmittelalterliche Studien 6, Münster 1972, 381–417); Derselbe, Spiritalis unicornis, 1976, 219–231; dazu Fig. 13 mit dieser Szene des Mannes im Abgrunde nach einem Holzschnitt aus Augsburg bei Günther Zainer um 1476.

[10] Sv. Radojčić, Staro srpsko slikarstvo. Beograd 1966, 93.

Hier werden die Hymnologie der griechischen wie der lateinischen Frühtexte weiterfinden müssen bis hin zu den Nährgründen, aus denen sich im Mittelalter die klassischen wie die hybrid wuchernden Litaneien zum Marienlob entwickelt hatten, deren *laudationes* und *invocationes* wesenhaft zum Werden solcher geistlicher Sinnbildgefüge wie der „Mystischen Einhornjagd im Verschlossenen Garten" im Westen wie der ähnlichen Symbole in Mund und Händen der Propheten beim Bildkomplex um das „Entschlafen der Gottesmutter" und deren Lobpreisungen zu ihrer Himmelfahrt[11] im Bereich des östlichen Christentums gehören. Doch dies auszuarbeiten und einzuordnen fällt weit außerhalb des Rahmens dieser Studie zur Vertretung der „Mystischen Einhornjagd im *Hortus conclusus*" innerhalb der deutsch-slawischen Südostalpenländer.

[11] Das schließt nicht aus, daß sich die gleichen Propheten, aber auch Kirchenlehrer und Hagiographen wie Johannes Klimakos († 649 als Abt des Dornbusch-Klosters auf dem Sinai) mit Spruchbändern und Sinnzeichen zum Marienlob angereiht finden um die Zentralszene Mariens im Brennenden Dornbusch. Vgl. z. B. eine Ikone dieses Typus aus dem 17. Jh. in der Kirche des hl. Titus zu Iraklion auf Kreta.

REGISTER

Personen

Aaron 18, 28, 35, 42, 44, 67, 73
Albaner 91
Avakum 95

Babenberger 43
Barlaam 94
Beda 64
Beuttner, N. 39, 40, 72, 74, 88, 89
Bulgaren 91

Chrön (Hren), Thomas 80

Dalmatin, Georg 77
Daniel 94, 95
David (s. *turris davidica*)
Duccio di Buoninsegna 11

Einhorn, J. W. OFM 7
Eutihije, Meister 94
Ezechiel 28, 32 und *porta Ezechielis*

Falconetto 24, 46, 47
Folz, Hans 68
Franz von Retz 20, 21
Frieß, Augustin 71

Gabriel, Erzengel 16, 39, 66, 67, 68, 70, 71, 73, 74, 81, 82, 83, 89
Gedeon 30, 31, 42, 43, 67, 70, 93, 94
Glonar, Jože 81, 83
Gottvater 13, 14, 15, 17, 24, 41, 43, 44, 55, 66, 68
Gregor von Tours 25
Gutknecht, Friedrich 60

Heinrich von (Wiener) Neustadt 9, 27–30, 40
Hesekiel 94
Honorius von Autun 31, 64
Hugo von St. Viktor 63

Ilg, Albert 56

Jakob, Prophet 95
Jesaias, Prophet 22, 27, 94, 95
Joseph, hl., Nährvater 18

Kajkawer 90
Katharina, hl. – von Alexandrien 11, 33
Konrad von Würzburg 65
Kroaten 78, 90, 91

Lazius, Wolfgang 54

Makedonen, Slawo – 91
Manzer, Michael 71
Margaretha, hl. 33
Meulen, Van der – (Molanus) 14
Michael, hl. 10
Mihajlo, Meister 94
Milutin, Zar 94
Molanus, Johannes (Van der Meulen) 14
Moses 24, 25, 29, 41, 43, 45, 46, 67, 92, 94

Neugriechen 91
Novak, Vjenceslav 90

Ohly, Friedrich 7

Pacher, Michael 33
Parchem, Johann 34
Philipp, Bruder – der Kartäuser 5, 8

Pinder, Ulrich 34, 40, 60
Propheten 92, 93, 94, 95, 96

Rawen, Johann 71
Romanos IV Diogenes 93, 94
Rumänen 91
Rûmzlant, Meister – 65

Salomon 28, 36, 92, 94
Serben 91
Slowenen 38, 41, 58, 75, 76, 77, 78, 90
Sorg, Anton 35
Spangenberg, Cyriacus 69, 81
Spangenberg, Johann 69, 81
Spieß, Karl von – 23, 46
Stelè, France 40

Schönleben, Johann Ludwig 80, 81
Schongauer, Martin 40

Theotokos 92, 93
Thomas, Ungläubiger 10
Truber, Primus 77

Valentinus, Gnostiker 14

Zacharias 95

Orte

Agram/Zagreb 90
Anhalt 72
Augsburg 35, 71

Beram 57
Byzanz 94

Canterbury 64
Carthago 20
Celje, s. Cilli
Cilli 43, 44, 46, 76, 83
Colmar 40
Cozia 94

Elsaß 40
Ephesus 93
Erfurt 69, 81, 88

Frankfurt/M. 71, 78
Frankreich 51
Freiburg i. Br. 57
Friaul 58
Friesach 11, 23, 32, 33, 34, 48, 88

Göß 57
Göttingen 67
Gonobitz 8
Graz 39, 40, 72, 74, 75, 80, 81, 88, 89
Griffen 55
Gurk 37

Haimburg 54, 55
Heidelberg 60
Heiligenstatt (Heiligengestade) 33, 48, 76
Heliopolis 21
Hirsau 53
Horeb, Berg 92

Innerösterreich 8, 75, 80, 88, 89, 91
Istrien 57

Kalobje 83
Kärnten 8, 10, 11, 12, 16, 19, 21, 30, 32, 33, 38, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 67, 91
Karnburg 9
Karpaten 94
Klagenfurt 33, 35, 45, 48, 49
Kosovo-Metohija, Region – 94
Krain 8, 39, 42, 43, 48, 58, 76, 89, 91
Krasce s. St. Andrä-Krasce

Laibach/Ljubljana 39
Ljubljana, s. Laibach
Löwen, Belgien 14

Loreto 26
Lübeck 34, 35

Maria Gail 9, 10, 11, 12, 19, 23, 25, 30, 32, 33, 48, 76, 88
Maria Saal 9, 33, 35, 45, 46, 68, 76
Melk 19
Millstatt 49, 50, 51, 52, 53, 58, 91
Moldau, Provinz 94
Morača, Manastir 93
Moräutsch/Moravče 39
Moravče, s. Moräutsch

Nagoričino, Staro-, Manastir 93, 94
Neuberg/Mürz 57
Neustadt, Wiener – 9
Niederösterreich 20
Nürnberg 34, 59, 60, 61, 68, 71, 78

Oberzeiring 37
Ossiachersee 33, 48, 76

Paris 63
Pazin 57
Prizren 94, 95

Regensburg 64
Retz 20
Rom 14, 60

Salzburg 45, 52, 53
St. Andrä-Krasce 39, 40, 41, 43, 46, 48, 76
St. Paul im Lavanttal 54
St. Peter im Holz 9
St. Veit a. d. Glan 33, 34
Seckau 11
Seitz, Kartause – (Žiče) 5, 8
Serbien 94
Siena 11
Steiermark 8, 16, 37, 38, 43, 57, 58, 83, 91
Straßburg/Kärnten 55, 57, 76
Straubing 71, 74, 78
Sucevița 94

Schweiz 55

Teurnia 9
Trient 36, 38

Verona 24, 46, 47
Villach 9, 10, 34
Völkermarkt 54

Walachei 95
Wien 20, 32, 49, 51, 53, 54
Worms 68

Zagreb, s. Agram
Zerbst 72, 74
Zürich 71, 78

Žiče, s. Seitz

Sachen

Achteckturm 17
Achtzehn 17
Älteste, Vierundzwanzig 37
Adventlieder 59, 67, 69–71, 72, 76, 78–80, 81, 90
adventus Domini 59
Antiphon 22, 23
Apokryphe 18

arca Domini (Arche, Bundeslade) 26, 28, 29, 30, 42

Barlaam und Josaphat, Roman 95
Barmherzigkeit, Allegorie s. *misericordia*
Bergreihen, Bergreimen 59, 60–62, 71
Bildertheologie 20

Brunnen, Versiegelter *(fons signatus)* 19, 20, 42, 67, 70
Bundeslade 26

Canticum canticorum s. Hohes Lied
castitas 44, 56, 64, 91, 95
Cithara octochorda 89, 90
compassio 15, 35

Defensorium inviolatae virginitatis BMV 20
Dicta Chrysostomi 48, 51
Dornbusch, Brennender 24, 25, 41, 43, 67, 70, 73, 92, 93, 94

Ecclesiasticus 22
Eimer, Goldener (Manna-) – 26, 29, 42, 71
Emblematik 24
Erwählung 17, 18, 19, 35
Ethnologia Europaea 5
Ezechiel, s. *porta Ezechielis*

Fastentuch 54, 55
Federzeichnungen 51, 52
Figuralprozessionen 72, 74
filioque-Formel 14
Flügelaltar 11, 12, 32, 33, 40, 45, 46
Flugblatt 59, 60, 61, 62, 71
fons signatus, s. Brunnen, Versiegelter
Fresko 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 48, 57, 93, 94, 95
Frieden, Allegorie, s. *pax*

Garten, Verschlossener, s. *hortus conclusus*
Gegenreformation 75, 80
Georgslegende 10
Gesangbuch 59
Gnade 84, 88
Gerechtigkeit, Allegorie, s. *iustitia*
Gottes Zukunft, Dichtung 9, 27–31, 40
Graphik 30, 33, 34, 35, 40, 55
Hohes Lied *(Canticum canticorum)* 13, 17, 19, 20, 22, 24, 25, 30, 36, 41, 42, 43, 44, 77, 92
Holzschnitte 30, 34, 35, 40
hortus conclusus (Verschlossener Garten) 7, 12, 13, 16, 17, 20, 25, 31, 32, 35, 39, 42, 43, 48, 55, 67, 70, 73, 76, 91, 92, 96
Hunde, allegorische – 16, 19, 35, 42, 44, 66, 70, 74, 84, 88, 89

invocationes 19

Jakobsstern 29
Jäger (Engel), Geistlicher – 16, 19, 21, 35, 39, 41, 42, 44, 62, 66, 69–76, 81, 82, 84, 87, 89
Jerusalem, Himmlisches – 21, 22, 42
Jesse, Wurzel – 70
Jesuskind 14, 15
justitia 16, 44, 68

Kalobski rokopis, slowen. Hs. 83, 84–87
Katechismus 83
Kirchenlieder 52, 56, 58, 59, 67, 72, 74, 75, 76, 81, 82, 83, 84–87, 88, 89, 90
koimesis, dormitio, Marientod 11, 93, 94, 96
Konzil v. Trient 36
Kupferstiche 30
kurina neopalimaja s. Dornbusch, Brennender
kust gorjači s. Dornbusch, Brennender

Lauretana (Litanei) 19, 25, 26
Leinwandstickereien 40
Lektionarien, Slowenische – 82, 83
Liber cantionum carniolicarum, Slowen. Kirchenlieder-Hs. 83, 84–87, 89
Lilie 30, 44

Ljeviška, Bogorodica, Kirche 94, 95
Litaneien 19, 92, 96
litigatio sororum 16
livres d'heures 19
Löwe, Sinnbildtier 10, 20, 21, 41, 52, 53, 57
Logos 41, 55

Majestà, Kunstwerk 11
Manna 26, 27, 28, 30, 42, 71
Marienleben, Dichtung 5, 8
Marienlied, Melker 19
Marientod 10, 11
Meistergesang 68, 69
Minnemotiv 55
misericordia 16, 44, 68
Missale, Kölner 19
monokeros 42, 63
musica 22, 23
Mysteriendrama 13

nativitas Domini 7, 23, 40, 65
Noli me tangere 10

Offenbarung, Geheime – 21, 23, 27, 31
Orthodoxie 92, 93

Palatina, Bibliothek 60, 61
Panther, Symboltier 52, 53, 57, 68
pax 16, 44, 68
Pelikan, Symboltier 20, 21, 42, 57
Phoenix, Symboltier 21, 28, 52
Physiologus 20, 21, 23, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 58, 63, 64, 65, 91
porta aurea 16, 31, 43, 70, 94
porta clausa 16, 30, 31, 44, 73, 94
porta Ezechielis 16, 28, 32, 44
Präfigurationen 27, 30
Protoevangelium Jacobi 18
Prozessionsspiel 72

Reformation 11, 12, 77
Reh als Symboltier 81, 82
rinoceron 15, 54, 68
rubus Moysi s. Dornbusch, Brennender –
Seelenwaage 10
seniores XXIV s. Älteste, Vierundzwanzig
Siebenzahl 13, 15
Sonne 23, 24
Stabwunder 17, 18
Stella Jacob 22, 23, 29
stena nerusimaja, Mauer-Symbol 92, 93
Stil, narrativer – 94
Strauß, Emblemtier 23, 24
Streit der Göttlichen Schwestern, s. *litigatio*
strut(h)io, s. Strauß
Symbola 12, 19, 20, 27, 30, 32, 33, 35, 36, 49, 55, 63, 72, 77, 78, 82, 91, 92

Schmiede, Goldene –, Dichtung 65
Scholastik 72
Schwestern, Göttliche –, s. *litigatio*

Šentviški rokopis, slowen. Hs. 81

Tabernakel 26, 35
Tau 31
Tiervergleich 20, 21
Turm, s. *turris*
turris davidica 17, 26, 42, 44, 67, 71, 73
turris eburnea 25, 26, 31, 44
Typologie-Denken 21, 22, 26, 31, 36, 40, 63, 64, 77

unicornis spiritalis 7, 15, 42, 44, 53, 55, 57, 63, 64, 65, 68
Untersteiermark, historische –, s. Steiermark

Vas spirituale 26
Vaticana, Bibliothek 60
vellus Gedeonis s. Vließ, Goldenes –
venatio-Motiv 65, 67, 68, 69, 71
veritas 16, 42, 44, 68

Vließ, Goldenes –, 30, 31, 42, 67, 70, 93, 94
Volkskunde, Vergleichende – 5, 8
Volkskultur 6, 8
Volksschauspiel 16, 74
Wahrheit, Allegorie, s. *veritas*
Widder 10
Wildmänner 55, 56, 57
Zahlensymbolik 13, 14, 65

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Textabbildungen:

Fig. 1: Holzschnitt „Von der menschwerdong gottes nach geistlicher außlegung der hystori von dem einhorn". Aus: „Der beschlossen gart des rosencrantz Marie", 6. Buch, Bl. IX^{v}, Nürnberg 1505 bei Ulrich Pinder. Germanisches Museum Nürnberg, Aufnahme 1977 aus Bibl. 4^{0} RL 3026^{b} 34

Fig. 2: Holzschnitt aus der „Historie von Herzog Leuppold und seinem Sohn Wilhelm von Österreich", gedruckt bei Anton Sorg, Augsburg 1481. Bayer. Staatsbibliothek München. (Nach J.W. Einhorn, 1976, D-268, Fig. 9) 35

Tafeln:

Abb. 1: Flügelaltarbild der Mystischen Einhornjagd im Verschlossenen Garten zu Maria Gail, Kärnten, um 1510. Aufnahme Landeskonservator Dr. S. Hartwagner, Klagenfurt, um 1970; Neg.-Nr. 251/13, Bundesdenkmalamt, Klagenfurt.

Abb. 2: Mittelszene eines Tafelbildes der Mystischen Einhornjagd um 1515. Sammlung der Deutschordensherren zu Friesach, Kärnten. Gesamttafel 236×91 cm. Aufnahme der Restaurierwerkstätten des Bundesdenkmalamtes in Wien, RW Nr. 15165, 1977. Für die Aufnahme danke ich Herrn Dr. Bittner vom BDA in Wien.

Abb. 3: Altarschrein-Mittelstück aus Maria Saal, heute in der Mittelalter-Abtlg. des Landesmuseums für Kärnten in Klagenfurt. Das Einhorn 1967 ergänzt, heute wieder abgenommen. (Nach J.W. Einhorn, 1976, D-374, Abb. 116).

Abb. 4: Einhorn-Altar des Domvikars Johannes Parchem, 1506 von einem Lübecker Meister. Lübeck, St. Annenmuseum, Mittelalter-Abtlg. Aufnahme des Museums über freundliche Vermittlung von Herrn Dr. Wittstock, Lübeck, 1978.

Abb. 5: Fresko des Spätmittelalters im Filialkirchlein St. Andrä zu Krasce bei Moräutsch/Moravče, Oberkrain. Nach Farbaufnahmen von L. Kretzenbacher, 1977, 1978.

Abb. 6: Teilstück des Freskobildes Abb. 5, linke untere Bildhälfte.

Abb. 7: Teilstück rechte untere Bildseite.

Abb. 8: Fresko des späteren 16. Jh.s in der Abtei-(Pfarr-)Kirche zu Cilli/Celje in der historischen Untersteiermark, Slowenien. Aufnahme Staatsdenkmalamt für Slowenien in Ljubljana, Dr. Ivan Stopar, 1978.

Abb. 9: Barockbild (1767) mit einem verschollenen Flügelaltar (Mittelteil) der Einhornjagd in der „Saxen"-Kapelle der Kollegiatstiftskirche zu Maria Saal, Kärnten. Nach Farb-Dia-Aufnahme von L. Kretzenbacher, 1978.

Abb. 10: Die Jagd nach dem Einhorn. Federzeichnung in der Millstätter Handschrift der Genesis und des Physiologus, vor 1200, im Archiv des Geschichtsvereins für Kärnten, Klagenfurt, sign. HS 6/19, fol. 87^{r}: der Bogenschütze (links vom Baum) jagt das (kaum noch erkennbare) Einhorn. Aufnahme: Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz 1979; freundlich zur Verfügung gestellt von Dr. Hans Biedermann, Graz.

Abb. 11: Ebenda Millstätter Physiologus, fol. 85^{v}: Das Einhorn in der Tierversammlung vor der Höhle des schlafenden Panthers, des Sinnbilds Christi. Aufnahme wie Abb. 10.

Abb. 12: Gott erschafft die Tiere des Paradieses (1. Mos. 24ff.), darunter das weiße Einhorn. Fastentuch von Haimburg in Kärnten, datiert 1504. Aufnahme des Bundesdenkmalamtes in Wien, Neg.-Nr. N 8291. Für die freundliche Vermittlung danke ich Frau Dr. Elisabeth Reichmann vom BDA in Klagenfurt 1978.

Abb. 13: Aus einem für das Bischofsschloß Straßburg in Kärnten gewebten Bildteppich (3. Viertel des 15. Jh.s) mit Wildmännern und Fabeltieren. Teilabbildung nach Vorlage in den Mittheilungen der Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler XVII, Wien 1872, Faltbogen.

Abb. 14: Kapitellskulptur von Jungfrau und Einhorn (nach 1340) im Kreuzgang des ehem. Cistercienserklosters Neuberg an der Mürz, Obersteiermark. Aufnahme Dr. Kodolitsch, Amt des Landeskonservators für die Steiermark, Graz, 1978.

Abb. 15: Wirkteppich, vermutlich vom Niederrhein, um 1490/1500, mit den drei Hunden *humilitas, iustitia, castitas*. Bayerisches Nationalmuseum, München, Inv.-Nr. T 1687. Für die freundliche Besorgung einer ganzen Reihe von Studienaufnahmen (auch für unsere Abb. 15 und 16) danke ich Herrn Generaldirektor Dr. Lenz Kriss-Rettenbeck und Frau Dr. Nina Gockerell, München.

Abb. 16: Fränkischer Wirkteppich mit Einhornjagd und Verteidigung der Minneburg. Um 1450/60. Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. T 1690.

Abb. 1: Flügelaltarbild der Mystischen Einhornjagd zu Maria Gail, Kärnten, um 1510.

Abb. 2: Mittelszene eines Tafelbildes zu Friesach, Kärnten, um 1515.

Abb. 3: Altarschrein-Mittelstück aus Maria Saal, Kärnten, um 1510.

Abb. 4: Einhorn-Altar eines Lübecker Meisters von 1506.

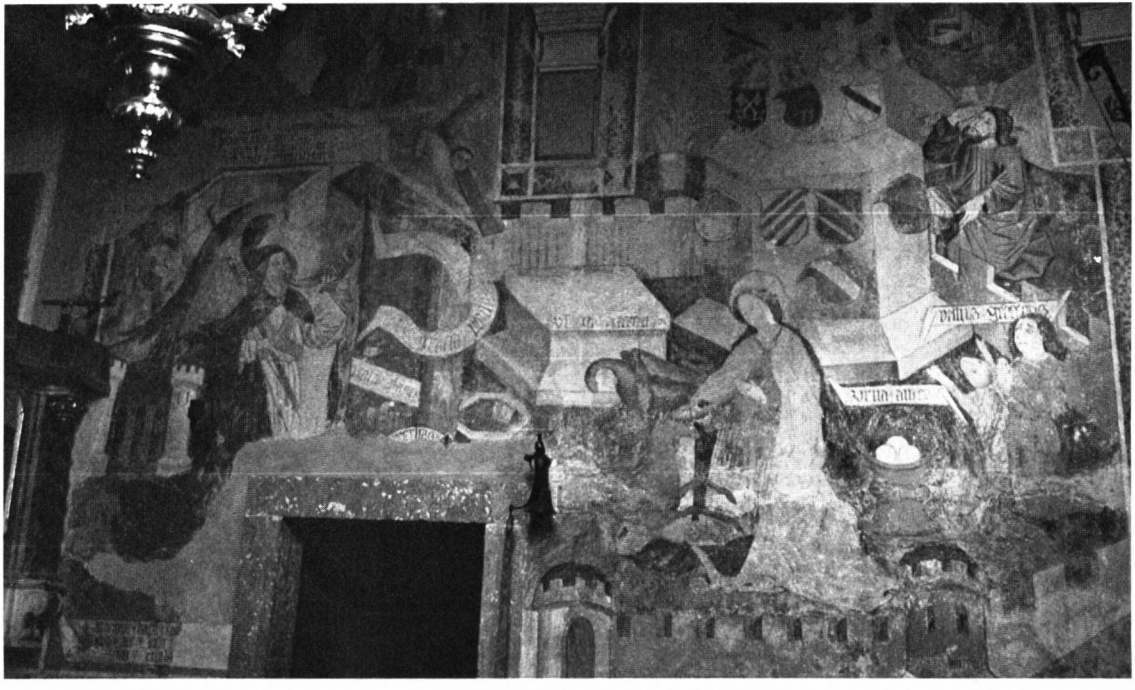

Abb. 5: Fresko des Spätmittelalters zu St. Andrä-Krasce, Oberkrain.

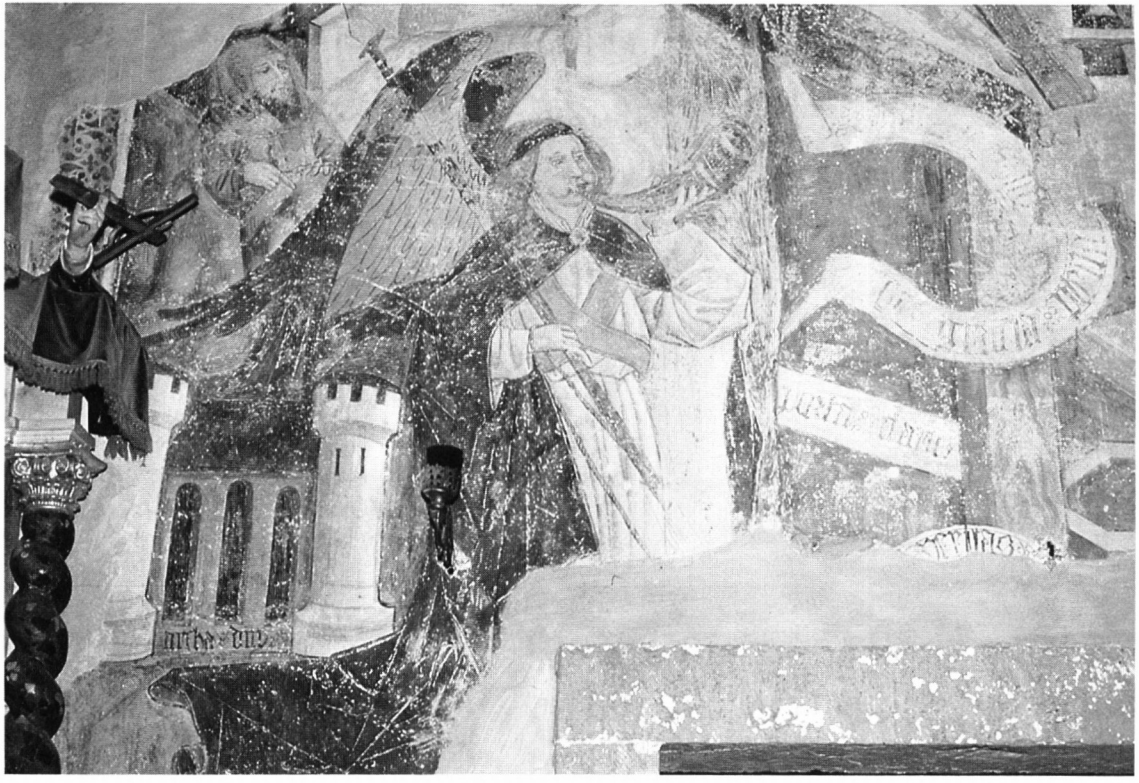

Abb. 6: Teilstück des Mauerbildes von St. Andrä-Krasce.

Abb. 7: Teilstück des Freskobildes zu St. Andrä-Krasce.

Abb. 8: Fresko des späteren 16. Jh.s. zu Cilli-Celje, histor. Untersteiermark, Slowenien.

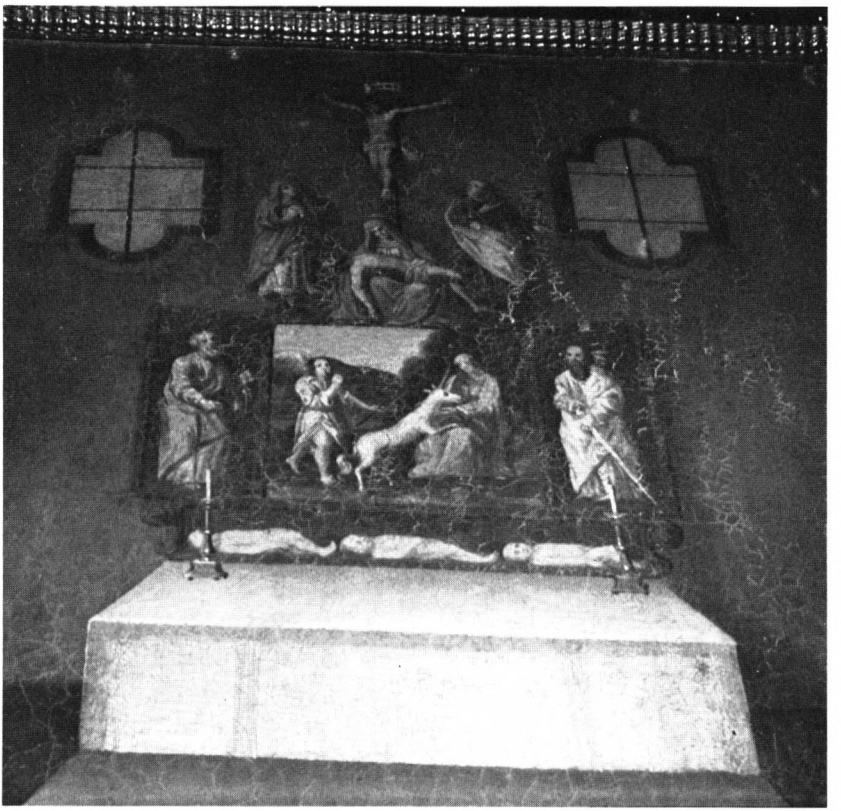

Abb. 9: Barockbild (1767) eines verschollenen Flügelaltares zu Maria Saal, Kärnten.

Abb. 10: Einhornjagd. Federzeichnung um 1200 im Millstätter Physiologus.

Abb. 11: Das Einhorn in der Tierversammlung, Millstätter Physiologus, um 1200.

Abb. 12: Gott erschafft die Paradiesestiere, Fastentuch zu Haimburg, Kärnten, 1504.

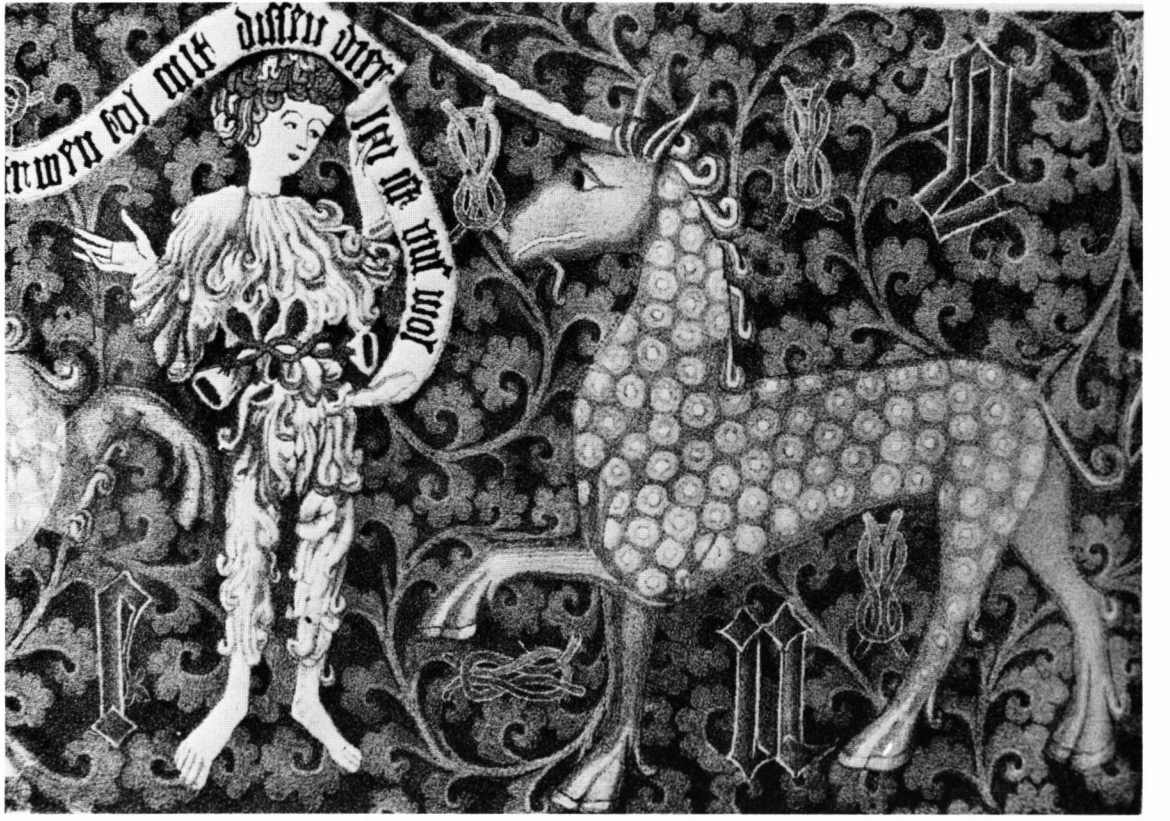

Abb. 13: Wildmann und Einhorn auf einem Bildteppich aus Straßburg, Kärnten, 3. Viertel d. 15. Jh.s.

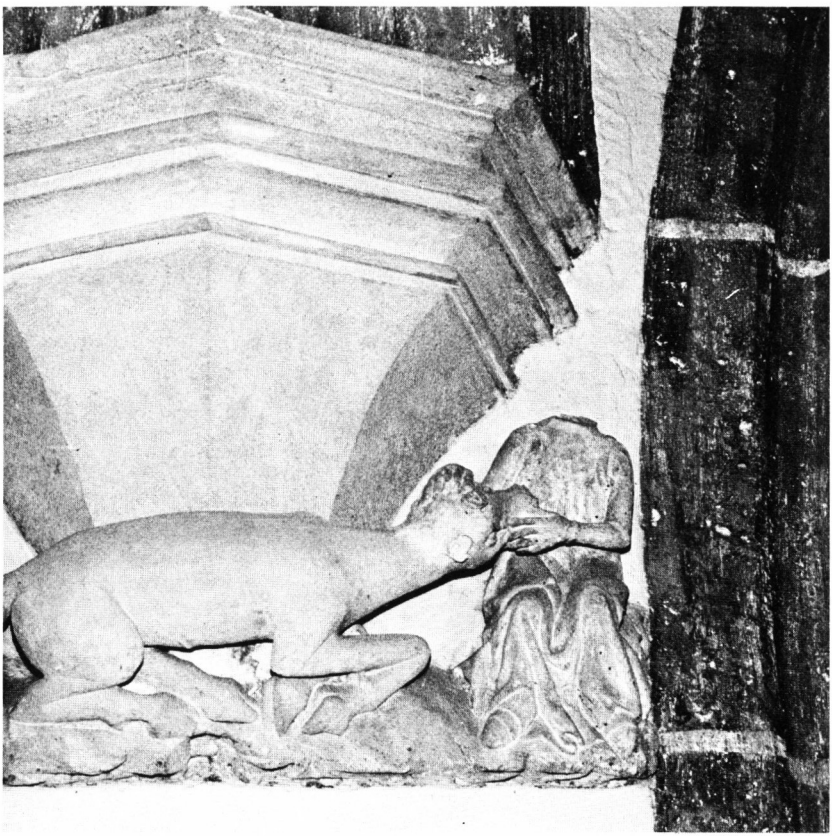

Abb. 14: Kapitellskulptur von Jungfrau und Einhorn zu Neuberg/Mürz, Steiermark, nach 1340.

Abb. 15: Wirkteppich, vermutlich niederrheinisch um 1490/1500.

Abb. 16: Fränkischer Wirkteppich um 1450/60 mit Einhornjagd und Verteidigung der Minneburg.