

6.4



*Friedrich Fuchs*

# *St. Georg in Gronsdorf*

*Stadt Kelheim*



Gruppe  
Geschichte

1996



*Die Kirche St. Georg*  
*in*  
*Gronsdorf*  
*Stadt Kelheim*

*von*  
*Friedrich Fuchs*



Abbildung auf dem Titelblatt:

„Christus und der Ungläubige Thomas“, Wandmalerei im Chor der Kirche von Gronsdorf.

Abbildung auf der Rückseite:

Ornamentales Rankengeäst mit Vögeln, Wandmalerei an der Chorbogenlaibung der Kirche von Gronsdorf.

Impressum:

Autor: Dr. Friedrich Fuchs, Regensburg

Layout: Dr. Friedrich Fuchs

Druck: Druckerei Kelly, Abensberg

Bestellnummer: 6.4

Bezugsquellen: Weltenburger Akademie, Postfach 1270, 93326 Abensberg  
Archäologisches Museum Kelheim  
Anton Röhl, Frankstraße 4, 93326 Abensberg  
Buchhandel

© : Verlag der Weltenburger Akademie Aventinum e.V., Abensberg 1996

Fotonachweis:

Die Fotos wurden vom Diözesanmuseum Regensburg zur Verfügung gestellt. Aufnahmen durch Herrn Wolfgang Ruhl M. A.

Die historische Landkarte (Abb. 1) aus Denkmäler in Bayern (s. Lit.), Frontspitz (Ausschnitt der Karte von Philipp Apian, 1568)

# *Inhalt*

I. Gronsdorf - das „Dorf im Grünen“?	S. 7
II. Der Außenbau	S. 9
III. Der Innenraum.	S. 10
Die barocke Ausstattung im Langhaus	
Der barocke Hochaltar	
IV. Der gotische Chor - Architektur und Malerei	S. 14
V. Die einzelnen Bilder der Ausmalung	S. 18
V.1. Die Schildbogenfelder.	S. 18
1.1. Schildbogen - nördliches Vorjoch: „Ölberg“	S. 18
1.2. Schildbogen - nördliche Polygongerade: „Kreuzigung“	S. 18
1.3. Schildbogen - nördliche Polygonschräge: „Propheten“	S. 19
1.4. Schildbogen - Polygonstirn: „vera ikon“	S. 19
1.5. Schildbogen - südliche Polygonschräge: „Propheten“	S. 19
1.6. Schildbogen - südliche Polygongerade: „Auferstehung“	S. 19
1.7. Schildbogen - südliches Vorjoch: „Gethsemane“	S. 22
V.2. Die Wandzone unter den Schildbögen	S. 22
2.1. nördliche Chorwand: „Apostelabschied“	S. 22
2.2. nördliche Polygonecke: „Erzengel Michael“	S. 23
2.3. Polygonstirn, nördl. Teil: „Stifterwappen“	S. 23
2.4. südliche Polygonecke: „Ungläubiger Thomas“	S. 26
2.5. südliche Polygonschräge: „hl. Bischof Erhard“	S. 26
2.6. südliche Chorwand: „Einzug Christi“	S. 26
2.7. südliche Chorwand, westl. Teil: „Geburt Christi“	S. 27
V.3 Die Ausmalung der Fenstergewände	S. 29
V.4 Die Malereien am Chorbogen	S. 29
VI. Gesamtdeutung und Stil	S. 30
VII. Andere Kostbarkeiten in der Gronsdorfer Kirche	S. 32
1. Ein Renaissancegemälde mit einem Lobpreis Mariens	S. 32
2. Ein Altarkreuz von der Hand Ignaz Günthers	S. 33
3. Ein kostbares Bildwerk der Trinität	S. 35
Anmerkungen	S. 36
Literaturhinweise	S. 39

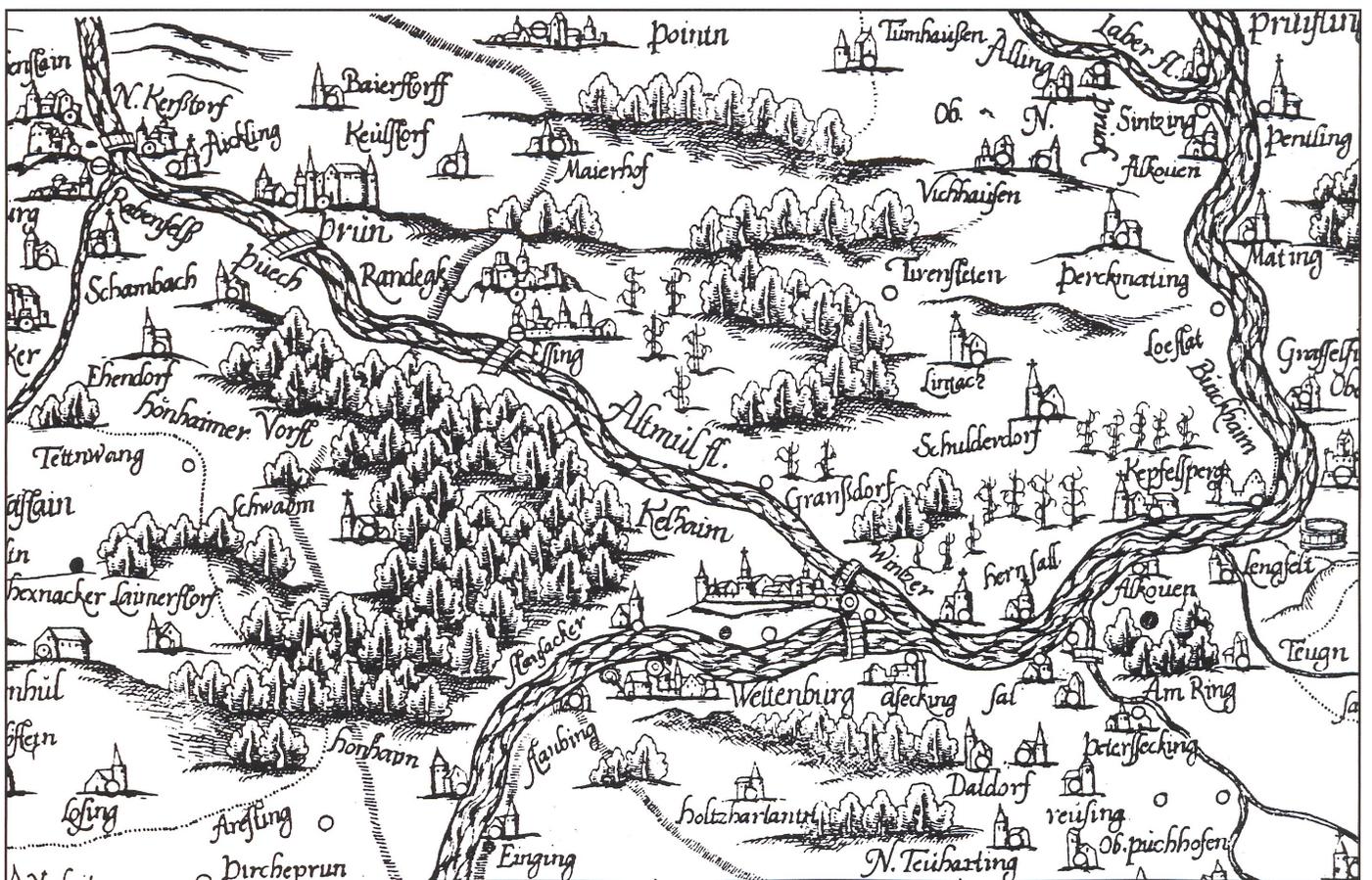


Abb. 1: Ausschnitt aus der Landkarte von Philipp Apian, 1568

## Vorwort

St. Georg in Gronsdorf ist eine Filialkirche der großen Kellheimer Stadtpfarrei Mariä Himmelfahrt. Im Schatten der Pfarrkirche nimmt sich die Filiale klein und bescheiden aus, liegt sie noch dazu abseits von der Hauptstraße wie hingeduckt in der Senke des Altmühltals, heute zusätzlich eingengt durch den Damm des Rhein-Main-Donaukanals. Schlicht im Äußeren, birgt sie im Inneren jedoch ungeahnte Kostbarkeiten.

Die Kirche von Gronsdorf war im Sommer 1995 für die Gruppe Geschichte der Weltenburger Akademie das Ziel einer Exkursion. Die überwältigende Resonanz unter den Teilnehmern formierte sich zu dem Wunsch, all das, was man gesehen und gehört hatte, auch noch einmal nachlesen zu können. Damit war das Thema für ein weiteres Heft in der Reihe der Schriften der Weltenburger Akademie geboren. Der Vortragende bei der Exkursion übernahm gerne die Rolle des Autors. Im Dienste der Kunstsammlungen des Bistums

Regensburg hatte er wenige Jahre zuvor die Gronsdorfer Kirche bei seiner Tagesarbeit näher kennengelernt. Fernziel dieser Arbeit ist ein wissenschaftliches Inventar des gesamten Kunstgutes in den Kirchen der Diözese. Wenn, wie im Falle von Gronsdorf, die Ergebnisse dieser Unternehmung so reges Interesse in der Öffentlichkeit wecken können, dann erfährt wissenschaftliche Forschung ihren Lohn. Die öffentliche Aufmerksamkeit könnte aber auch der Kirche selbst sehr nutzbringend sein, sie verdient Zuwendung und hat diese auch nötig für die Pflege und Erhaltung in der Zukunft.

Der Dank des Verfassers gilt dem motivierenden Echo von seiten der Gruppe Geschichte der Weltenburger Akademie, ihrem neuen Vorsitzenden, Herrn Prof. Dr. Günter Tamme, dem Geschäftsführer Herrn Anton Röhl, dem Vorstandsmitglied Herrn Werner Sturm, und im besonderen auch dem Gronsdorfer Kirchenpfleger Herrn Peter Bäuml. Zu danken ist auch der Druckerei Kelly, Abensberg, für die inzwischen bewährt gute Zusammenarbeit.



Abb. 2: Die Kirche in Gronsdorf

## I. Gronsdorf - das „Dorf im Grünen“?

Nachforschungen zur möglichen Herkunft eines Ortsnamens sind oft ein guter Wegweiser in die Geschichte des jeweiligen Ortes. Im Falle von Gronsdorf allerdings führen die Wege nicht sehr weit, eine direkte Bedeutungsherleitung will nicht gelingen, zu sehr wechselt auch die Schreibweise des Ortsnamens. Die frühesten, bisher bekannten Nennungen um die Mitte des 13. Jahrhunderts lauten auf „Gramsdorf“.<sup>1</sup> Um diese Zeit gab es hier noch keine Kirche und der Ort gehörte zur Pfarrei Kelheim. Man hört von Zehntrechten des bayerischen Herzogs an einer Mühle und an einigen Höfen in „Gramsdorf“. Für eine Deutung dieses Namens bieten sich keine konkreten Ansatzpunkte, außer man geht von einer hypothetischen historischen Person ähnlichen Namens als dem früheren Besitzer des Ortes aus.

Auf der historischen Landkarte Apians von 1568 (Abb. 1) ist Gronsdorf als „Granßdorf“ eingetragen, seltsamerweise aber ohne dem sonst verwendeten Zeichen für das Vorhandensein einer Kirche. Im Spätmittelalter scheint sich der Ortsname allgemein in „Gronsdorf“ umgewandelt zu haben.<sup>2</sup> Ausgehend von dieser Schreibweise läßt ein auch heute noch charakteristisches Merkmal von Gronsdorf bestimmte Mutmaßungen zur Herkunft des Ortsnamens nicht unbegründet erscheinen. Zwei alte deutsche Wörter stehen als Grundsilbe von „Gronsdorf“ zur Auswahl. Das erste ist bis heute in der bayerischen Mundart verbreitet, „gronen“<sup>3</sup> im Sinne von murren oder

grantig sein. Es wäre vermessen, der kleinen Ansiedlung eine solchermaßen anhaltende, negative Stimmungslage zuzutrauen, daß diese schließlich dem Ort seinen Namen gab.

Als zweites kommt das altdeutsche Wort „gruone“ in Betracht, welches soviel bedeutet wie grün, saftig oder blühend. Die Kirche von Gronsdorf liegt bis heute im saftigen Wiesengrund. Ähnlich wie das heutige Grönenbach im Allgäu von einem Ort am „gronen Bach“ herrührt<sup>4</sup> könnte Gronsdorf auf „grones Dorf“ zurückgehen. Vielleicht galt Gronsdorf tatsächlich für die Zeitgenossen als „grünende“ Ansiedlung vor den Toren der Stadt. Allzu ärmlich können die Verhältnisse nicht gewesen sein, schließlich gab es reiche Fischgründe, Mühlenwirtschaft und Weinbau. Naturgemäß war die alte Herzogsstadt Kelheim der nächste Bezugspunkt, und von dort ausgehend wird man auch die Initiativkräfte für den vergleichsweise nicht unbedeutenden Kirchenbau vermuten dürfen, dies solange keine sonstigen, konkreteren Nachrichten über einen Stifter oder Bauherrn zutage kommen. In den Archiven fand sich bisher zu dieser Frage kein gesicherter Hinweis.<sup>5</sup> Das Georgspatrosinium könnte auf eine ritterliche Gründung hindeuten. Für eine archäologische Abklärung des näheren Umfeldes der Kirche, etwa im Hinblick auf einen angrenzenden ehemaligen Adelssitz, gab es bisher keinen geeigneten Anlaß. Das Wenige, was wir aus den Archiven wissen, betrifft die Spätzeit der Kirche und ist schnell aufge-



Abb. 3: Ansicht der Kirche von Norden

zählt.<sup>6</sup> Die Anfänge sind nur über die Kriterien der Stilbeurteilung zu erschließen. Demnach wurde die Architektur im ausgehenden 14. Jahrhundert errichtet und erhielt alsbald eine reiche Ausmalung, die gegen 1400 zu datieren ist. Am Ende des 15. Jahrhunderts (1490) berichten die Quellen von einer Meßstiftung durch Kelheimer Bürger an die Gronsdorfer Kirche. Um diese Zeit war der Bau den Zwölf Boten (12 Apostel) und St. Georg geweiht. Sinn einer solchen Meßstiftung war es, eine materielle Grundlage für einen eigenen Priester zu schaffen. Regelmäßige Gottesdienste waren offenbar vorher nicht sichergestellt. Das Benefizium enthielt einen Hof bei Schambach und weitere Einzelgüter, darunter Äcker, Weingärten und auch Geld.

Für das Jahr 1595 ist die Errichtung eines neuen Hochaltars bezeugt. Dies läßt ferner auf eine größere Umgestaltung des Innenraumes schließen, wovon heute noch veränderte Fensterformen zeugen.

Nur dreizehn Jahre darauf – so heißt es in einer Nachricht von 1608 – begannen Kelheimer Geistliche und Bürger, den Innenraum abermals zu erneuern. Davon ist heute nichts mehr erhalten. Eine zeitgenössische Beschreibung schildert jedoch einen stattlichen Kirchenraum mit einer geschnitzten Madonna auf dem Hochaltar, begleitet von den Heiligen Petrus und Paulus, mit Holzskulpturen an den Seitenaltären und mit einer reichen szenischen Ausmalung an den Wänden.

Mit dem Dreißigjährigen Krieg endete die eigenständige Besetzung des Benefiziums, es wurde fortan von der Stadt-

pfarrei wahrgenommen. Der Krieg brachte auch hier Not und Zerstörung und machte eine weitere grundlegende Erneuerung nötig. Wann die genannte barocke Ausmalung wieder verschwand, wann und wie die heute sichtbare Barockausstattung zustandekam, darüber schweigen die Quellen.

Am Beginn des 20. Jahrhunderts geriet die Gronsdorfer Kirche jedoch unversehens ins Rampenlicht einer großen Öffentlichkeit. Im Chorraum hatte man umfangreiche gotische Wandmalereien entdeckt (Abb. 9), sie wurden als Sensation gefeiert mit enormem Aufwand freigelegt. Damit wurde für den Besucher der Kirche das Rad der Geschichte wieder zurückgedreht in eine ferne Zeit, in der wir vom historischen Umfeld dieses Kirchenbaus nichts wissen. Aufgrund der geschilderten Quellenlage müssen die Anfänge von Gronsdorf und seiner Kirche auch weiterhin im Dunkeln bleiben. Um so mehr geht aber davon jener besondere Reiz des Geheimnisvollen aus, eine aus der Vergangenheit herüberschlagende Größe und Bedeutung, für die wir keine rechte Antwort haben, die aber als der in Stein und Bilder übersetzte Geist jener Zeit leibhaftig uns vor Augen steht. Die vorliegende Schrift will versuchen, durch eingehendes Sehen und Beschreiben die Kirche näher zu verstehen, ihre Alltagszüge ebenso wie ihre Besonderheiten, das Grundschema ihrer Architektur, die Fülle der Ausstattung im Wandel der Jahrhunderte von heute aus in die Vergangenheit zurückschreitend. Richtschnur des Vergleichs wird dabei stets die Vorstellung vom ursprünglichen Aussehen der Kirche zur Zeit der Gotik sein.

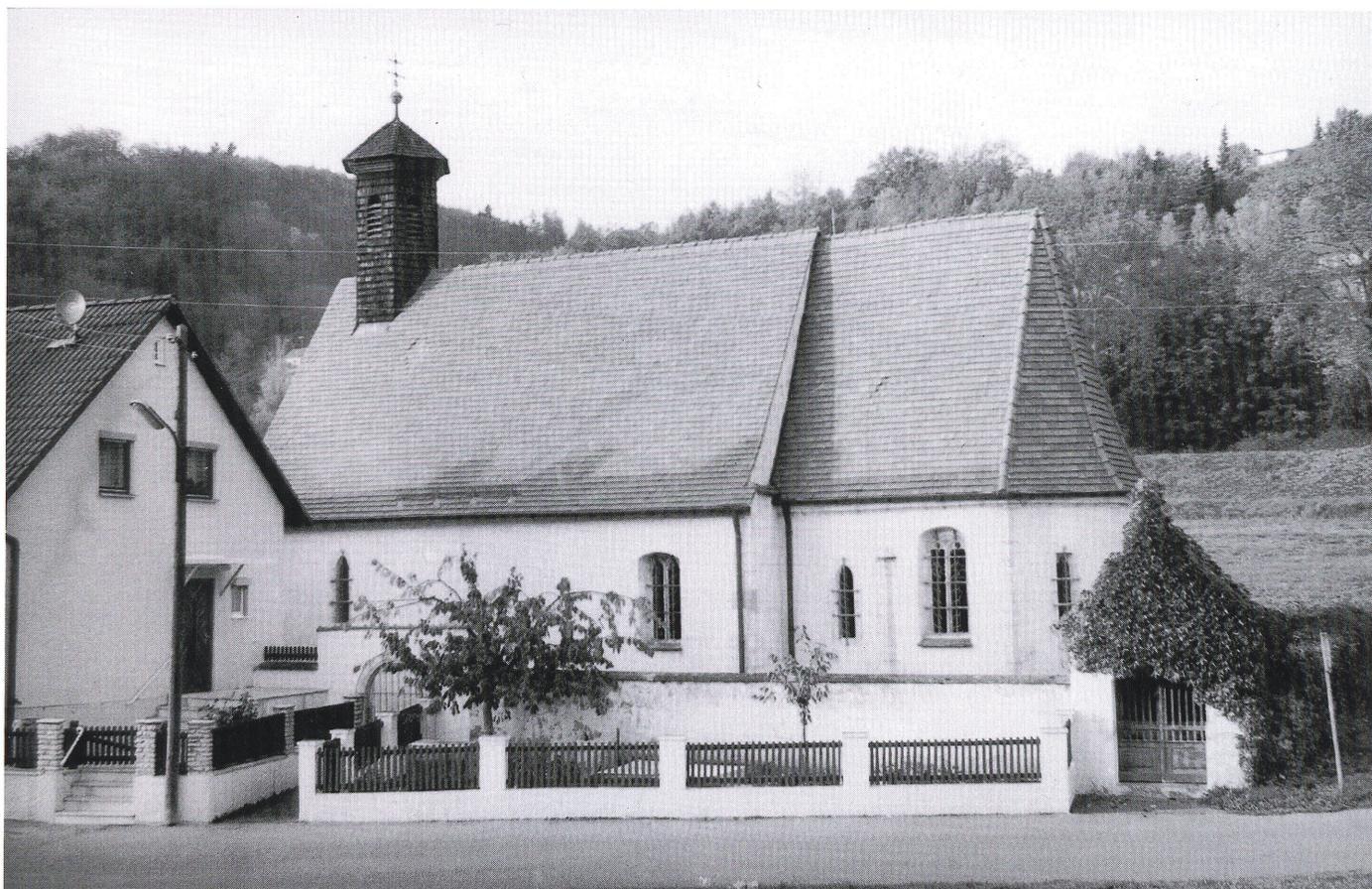


Abb. 4: Ansicht der Kirche von Süden

## II. Der Außenbau

Dem Reisenden auf der Hauptstraße bietet sich heute eigentlich die Rückansicht dar. Weitgehend unverbaut liegt die Kirche am Ostrand der kleinen Ansiedlung. Der waldige Höhenkamm jenseits des Tales mit der Befreiungshalle auf vorgeschobenem Geländeposten läßt das Kirchlein in der Talsohle noch erdverbundener erscheinen. Eine niedrige Mauer trennt den kleinen Kirchhof von den umgebenden Fluren, an der Nordseite führt ein kleiner Durchlaß unmittelbar auf die Felder. Die ehemalige Hauptansicht an der Südseite ist heute verstellt.

Von links schiebt sich ein Wohnhaus bis dicht an die Kirche, das Eingangsportal wird durch ein großes, überhöhtes Bogenportal in der Umfriedungsmauer verdeckt und an der Ostecke behauptet sich ein kleiner Kapellenbau. Ein zusätzlicher Vorgarten aus neuerer Zeit entlang der Straße läßt die Kirche noch mehr in den Hintergrund treten. Umschreitet man den Bau innerhalb der engen Mauerumfriedung, umfängt den Besucher bald ein Gefühl von heimeliger Geborgenheit, obgleich sich die Architektur als besonders schlicht erweist. Im wesentlichen hat sie ihr Gesicht seit dem Mittelalter nicht verändert, lediglich das Dachreitertürmchen über dem Westgiebel ist eine barocke Zutat. Ein mittelalterliches Vorgängertürmchen dürfen wir annehmen.

Das Langhaus bildet ein einfaches Rechteck, der Chor ist stark eingezogen und schließt nach einem Längsjoch polygo-

nal mit den fünf Seiten eines Achtecks. An der völlig schmucklosen Westfassade stützen drei gemauerte Strebe- Pfeiler die Wand, sie war also seit jeher eine abgewandte Seite. An den Langseiten bewirken die ausladenden Traufgesimse und die Fenster eine gewisse Gliederung. Unverändert geblieben ist das schmale Lanzettfenster im Westteil der Süd- wand. Sein nördliches Gegenüber wurde im Barock merklich vergrößert. Das östliche Fensterpaar mit einfachem, doppel- bahnigem Maßwerk stammt aus der Spätgotik, wohl anstelle früherer Lanzettfenster. An der Südwand öffnet sich ein weites Spitzbogenportal aus sorgfältig gehauem Kalkstein. Die Scheitelstirn des Bogens ziert außen ein flaches Reliefkreuz in vertieftem Rechteckfeld. Die Außenkante der Bogenschen- kel ist durch eine tiefe Auskehlung mit begleitenden Rund- profilen architektonisch bereichert, die Kante an den vertika- len Gewändepfosten nur kantig abgefast. Innen umzieht die gesamte Türrahmung ein schlichter Falz für die Aufnahme des Türblattes. Dieses stammt aus dem frühen 20. Jahrhun- dert.

Der Chorbau wirkt allein schon durch die polygonale Bre- chung der Wandflächen und die Häufung der Fenster im Ver- hältnis zum Langhaus weniger massiv. Die Einziehung der Längswände auf einen beträchtlich schmäleren Grundriß bei nahezu gleichbleibender Dachfirsthöhe erzeugt vielmehr den Eindruck eines turmartigen Baukörpers mit steilen Dach-

flächen. Ein Gesims umgürtet auch hier die Traufkante. Die Gebäudekanten der Kirche präsentieren sich in exaktem Sichtsteinquaderwerk, die Flächen sind verputzt, darunter liegt grobes Bruchsteinmauerwerk. Die heutige Verputzung erzeugt jedoch einen fälschlichen Eindruck. Indem die Beputzung der Sichtquader all zu sehr den Seitenauskragungen der Blöcke folgt, wie sie für den Gesamtmauerverbund technisch notwendig sind, entsteht eine stilfremde, etwas zu grob rustizierende Wirkung.

In Sichtquadertechnik sind auch zwei schlanke Strebepfeiler ausgeführt, die an der nördlichen und südlichen Langseite des Chores in die Wandfläche integriert sind. Dreiecksförmig treten sie aus dem Mauerverband und schließen in einem kleinen Pyramidaldach. Die Pfeiler sitzen an der Stelle, wo innen zwei wichtige Auflastpunkte des Gewölbes liegen. Wie versteifende Rippen sollen diese Pfeiler die Seitenschubkräfte des Gewölbes aufnehmen und auf die gesamte Wand verteilen.

Die Fenster des Chores sind unterschiedlich gestaltet und gehören auch unterschiedlichen Zeitphasen an. Das Fenster der Stirnwand ist am aufwendigsten gestaltet und zeigt eine kunstvolle Maßwerkgliederung. Zwei schlanke Spitzbögen werden durch eine Rechteckrahmung mit kleinen Zwickelfeldern eingefasst. In der Nordschräge sitzt ein schlankes Lanzettfenster mit einschwingenden Maßwerkspitzen, sogenannten „Nasen“. Das Gegenstück an der Südschräge ist ebenso gestaltet, wird zudem aber von einer Rechteckrahmung überfangen. Alle drei Fenster im Chorpolygon sind original. Die beiden großen Fenster an den Längswänden stammen aus einer späteren Zeit, vorher waren die Wände geschlossen. Die Maßnahme erfolgte wohl um 1595 im Zuge der Errichtung eines neuen Hochaltars. Im Stil des neuen Fenstermaßwerks gab man sich aber weiterhin mittelalterlich. Ein Paar genaster Spitzbogenbahnen wird von einem gedrückten Korbbogen überfangen.

Das steile Lanzettfenster im Westteil der südlichen Chorwand ist gleichfalls noch original, in sorgfältiger Werksteintechnik ausgeführt, aber ohne Maßwerkzier. In dieser merklich einfacheren Gestaltung drückt sich eine Rangabstufung aus. Die Apsis mit den aufwendigen Fensterformen war der Platz für den Hochaltar, der westlich anschließende Raum lediglich „Vorchor“. Auch innerhalb der Apsisfenster ist eine gewisse Hierarchie zu beobachten. Die überfangende Rechteckrahmung an der Südschräge ist gegenüber dem nördlichen Pendant die reichere Lösung und erklärt sich aus der grundsätzlichen Beobachtung, daß die Hauptansicht nach Süden ausgerichtet war.

Die bescheidene Außenerscheinung der Gronsdorfer Kirche bietet insgesamt keine Ansatzpunkte für weiterführende kunsthistorische Überlegungen. Einzig und allein ein paar Steinmetzzeichen auf dem Sichtquaderwerk geben zu Spekulationen Anlaß. Dieselben Zeichentypen findet man auch am Regensburger Dom in Bauabschnitten des späteren 14. Jahrhunderts. Solche Entsprechungen in den Zeichen sind allerdings noch kein Beweis, daß ein Domsteinmetz hier gearbeitet hat. Sehr wohl aber läßt sich damit die Datierung der Gronsdorfer Kirche zusätzlich absichern. Engere Kontakte der Regensburger Dombauhütte mit der Gegend um Kelheim wären nicht verwunderlich und sie lassen sich in der Region

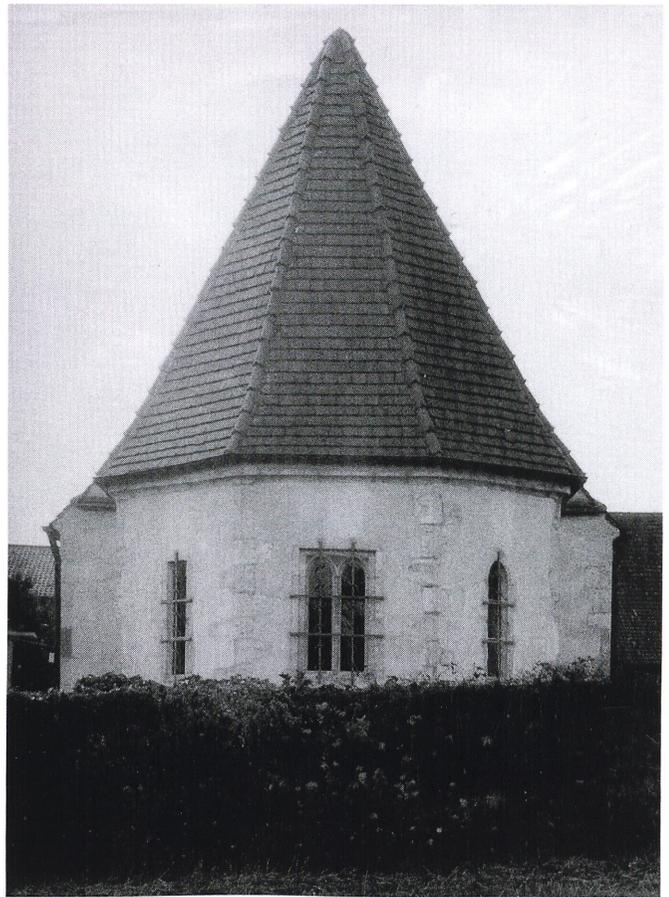


Abb. 5: Der Chor von Osten

auch sonst mehrfach nachweisen, so etwa im nahen Affecking. Schließlich waren unweit von Kelheim die wichtigsten Steinbrüche für den Dombau.

### III. Der Innenraum

Dem Eintretenden vermittelt die enorme Mauerstärke im Türausschnitt nochmals einen leibhaftigen Eindruck vom mittelalterlichen Kern dieses Baus, ansonsten stellt sich bei einem ersten Rundblick ein anderslautendes Bild ein. Obwohl auch hier Einfachheit vorherrscht, gibt dennoch das Barocke den Ton an und läßt die typische Atmosphäre einer schlichten, aber auf ihre eigene Weise dennoch recht anmutigen Landkirche entstehen. Dazu gehören vor allem die bunte Ansammlung von Bildern und Figuren an den Wänden und an den Altären, die phantasievollen Altararchitekturen selbst, die einladenden Gestühlsreihen, der Kanzelbalkon, die Empore mit ihrem verspielten Orgelprospekt und die bescheidene Stuckzier an der Decke. Die freigelegten gotischen Malereien im Chor wirken nur aus kunsthistorischer Sicht fremd, für das unbenommene Auge fügen sie sich in ihrer szenischen Reichhaltigkeit und ihren gedeckten, warmbunten Farben wie selbstverständlich in die Gesamtwirkung des Raumes. Das heutige Erscheinungsbild stammt im wesentlichen von einer letzten großen Renovierung in der Zeit um 1950. Nahe-

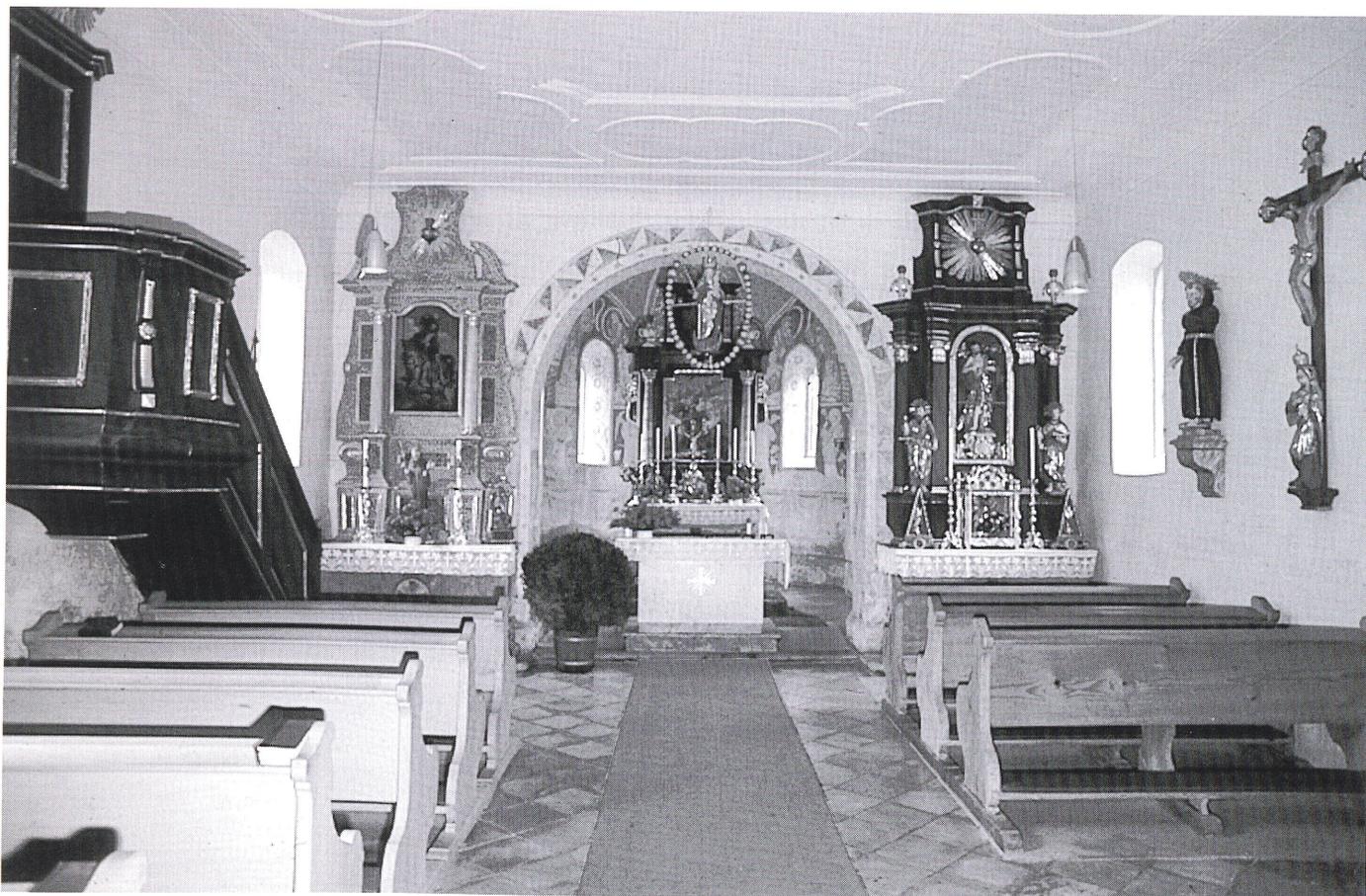


Abb. 6: Der Innenraum

zu alle Einrichtungsstücke hatten dabei eine neue Farbfassung erhalten, die Altäre sogar stark abweichend von ihrem vormaligen Aussehen. 1913/14 hatte die Denkmalpflegebehörde für das Langhaus eine durchgängige Weißtünche angeordnet, um ein neutrales Ambiente für die freigelegte gotische Ausmalung des Chores zu schaffen. Daraus läßt sich schließen, daß im 19. Jahrhundert zumindest die Langhausdecke farbig differenziert war. In ihrem ursprünglichen Zustand war sie aber sehr wahrscheinlich geschlossen weiß.

#### **DIE BAROCKE AUSSTATTUNG IM LANGHAUS**

Seine heutige architektonische Gestalt erhielt das Langhaus im späteren 17. Jahrhundert, als nach dem Dreißigjährigen Krieg eine allgemeine Erneuerungswelle eingesetzt hatte. Die auch in gotischer Zeit flache Decke wurde erneuert und als schlichtes Rahmensystem mit umlaufender Hohlkehle ausstuckiert, ferner wurde das westliche Fenster der Nordwand beträchtlich vergrößert. Obwohl die großen Umgestaltungsschritte im Verlaufe der letzten dreihundert Jahre ablesbar sind, muß unsere Vorstellung vom jeweiligen Aussehen des Kirchenraumes insgesamt dennoch lückenhaft bleiben.

Bei einer chronologischen Rückschau erweisen sich die Kreuzwegbilder als die jüngsten Ausstattungsteile. 1892 schuf sie ein Maler namens Stadler aus Kelheim. Auch die Seitenaltäre sind noch verhältnismäßig jung. Wenngleich

unterschiedlich gestaltet, ist ihr architektonischer Aufbau etwa zeitgleich am Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden. Einzig das Mittelbild am nördlichen Seitenaltar mit „St. Martin bei der Mantelteilung“ ist ebenso alt. Mit Ausnahme einer kleinen Madonna aus unserer Zeit sind sämtliche Figuren an beiden Altären jedoch älter als die Altäre und untereinander wiederum aus verschiedener Zeit. Nördlich sind dies zwei kleine Standfigürchen, ein hl. Leonhard, durch ein falsch ergänztes Attribut zu einem St. Antonius umgedeutet, und der hl. Georg als Drachentöter, beide etwa um die Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden, aber ursprünglich nicht als Paar zusammengehörig.

Am südlichen Altar nimmt ein Spätrokoko-Bildwerk von Christus als „Schmerzensmann“ die Mittelnische ein. Auf der Mensa steht ein Tabernakelschrein mit einer künstlerisch hochwertigen Kleinfigurenszene der hl. Dreifaltigkeit (Abb. 28, 30), ein bezauberndes Rokokowerk, das später noch eingehender betrachtet werden soll. Als seitliche Standfiguren erscheint auf diesem Altar ein frühbarockes Figurenpaar der Apostelfürsten St. Petrus und Paulus. Dabei handelt es sich um jene beiden Figuren, die laut einer Nachricht von etwa 1630 ehemals am Hochaltar zuseiten eines geschnitzten Marienbildes gestanden waren.<sup>7</sup> Aus derselben Quelle wissen wir, daß man im frühen 17. Jahrhundert an den Seiten „alt geschnitten Bilder auf zwei Gesimbse“ gestellt hatte.

Auch die übrigen Ausstattungsstücke im Langhaus seien kurz vorgestellt. Die Madonna im Rosenreif, die vor dem Chorbo-



Abb. 7: Auferstehungschristus, um 1780/90

gen schwebt, ist ein Werk von 1840/50. Ältere Fotos zeigen sie noch auf dem nördlichen Seitenaltar, wo sie das Gemälde teilweise verdeckte. Ihren heutigen Platz erhielt sie bei der letzten Renovierung in den 1950er Jahren.

Die Kanzel entstand zusammen mit den Seitenaltären um 1800/1810. Das neben der Kanzel an der Wand montierte Figürchen des „Auferstehungschristus“ ist von beachtlicher Qualität und zeigt in seiner extrem schlanken, hochgestreckten und elegant geschwungenen Gestalt alle typischen Merkmale des Spätrokoko um 1780/90. Die beiden Mönchsfiguren an der Südwand stellen die Heiligen Franziskus und Antonius dar, beide kurz vor 1800 geschaffen, der Franziskus sicher vom selben Bildhauer wie die Christusfigur im südlichen Seitenaltar. Das Wandkreuz mit der Schmerzensmutter dürfte etwa eineinhalb Jahrzehnte älter sein. Besonderes Augenmerk verdient die kleine Orgel, deren Prospekt schwalbennestartig aus der Emporenbrüstung vorragt. Aufgrund des reichen Akanthusschnitzwerks ist sie gut in die Jahre um 1700/1710 zu datieren.

Dem über dem Eingang an der Südwand postierten Holztafelbild (Abb. 26) mit seinem hochgelehrten Bildinhalt aus der Marienikonographie ist später ein eigenständiges Kapitel zugeordnet.

Der freistehende Taufstein, gleich rechts vom Eingang, mit schönem Maßwerkfries am Beckenrand ist noch ein Relikt der

mittelalterlichen Kirchengestaltung. Im späten 15. Jahrhundert wurde er aus Kalkstein gemeißelt. Sollte er auch ursprünglich zur Gronsdorfer Kirche gehört haben, was aber nicht gesichert ist, dann wäre dies ein wichtiges Indiz, denn nur in den seltensten Fällen besaßen Nebenkirchen einer Pfarrei das Taufrecht. Der dem Taufstein benachbarte, spätgotische Opferstock aus Grünsandstein hat mit Sicherheit seit Anbeginn seinen Platz neben der Türe inne.

#### DER BAROCKE HOCHALTAR

Blickt man nach vorne in den Chorraum hinein, scheint sich dort unvermittelt eine ganz eigene Welt aufzutun. Der Chorbogen wirkt wie ein Tor in eine fernvergangene Blütezeit der Gronsdorfer Kirche. Auch wenn das Auge den Zeitsprung von etwa dreihundert Jahren nicht störend empfindet, weil sich die



Abb. 8: Renovierungsinschrift. Ornamentkartusche (Rückseite) über dem Hochaltarbild.

Wandbilder in ihrer Farbigkeit heute eher zurückhaltend geben, eine gewisse optische Irritation verbleibt dennoch, wenn man sieht, wie der barocke Hochaltar Mühe hat, vor der mittelalterlichen Bilderfülle an den Chorwänden sich zu behaupten. Vermutlich steht er am Platz des gotischen Vorgängers. Jener ist jedoch als schlichter Tischaltar vorzustellen, so daß sich die Ausmalung der Chorwände ungehindert dem Betrachter darbieten konnte. Bevor wir uns dieser mittelalterlichen Bilderwelt eingehend zuwenden, soll noch versucht werden, auch vom früheren barocken Gesicht des Chorraumes eine Vorstellung zu gewinnen.

Nachdem 1914 bei der Freilegung der gotischen Malereien keine systematische Schichtuntersuchung erfolgte, haben wir nur wenige Informationen zu früheren Ausgestaltungsphasen. Völlig ungesichert ist der Verbleib jener vom Benefiziaten Dr. Mayr (um 1628) beschriebenen frühbarocken Ausmalung, die sich über Chor, Langhaus und sogar die Außenwand neben dem Eingang erstreckt haben soll.<sup>8</sup> Diese Wandgemälde waren bei der für 1608/09 überlieferten Erneuerungswelle entstanden. Der heutige Hochaltar ist zwar jünger als diese verlorene barocke Ausmalung, dennoch haben beide zusammen wohl über Jahrzehnte das Aussehen des Chorraumes bestimmt. Bei der tiefgreifenden Neugestaltung der Kirche am Ende des 18. Jahrhunderts, welche neue Seitenaltäre und eine neue Kanzel brachte, wurde auch diese nun altmodisch



Abb. 9: Blick in den Chorraum

gewordene Ausmalung neutral übertüncht. Die Chorbilder sind spätestens 1914 bei der Freilegung der gotischen Male-  
reien zerstört worden, die Bilder im Langhaus könnten sogar unter den zahllosen Tünchschichten noch erhalten sein. Das erwähnte Bild an der Außenwand ist restlos abgewittert.

Auch der Hochaltar selbst erfuhr im Laufe der Zeit mehrfache Veränderungen. Der massive, tischförmige Unterbau aus Kalkstein stammt noch vom gotischen Hochaltar, unverrückt am ursprünglichen Platz. Der aus großen Werksteinblöcken gefügte Sockelkubus trägt eine wuchtige, zweistufig auskragende Mensaplatte. An der Frontseite der unteren Stufung ist eine heute ungenutzte Schachtöffnung zu beobachten. Ursprünglich war sie verschlossen und barg das „sepulchrum“, ein kleines Reliquiengrab, das zum festen Zeremoniell einer Altarweihe gehört. Heute liegt auf der alten Mensa eine Holzplatte auf, in die ein kleiner Stein als „altare portatile“ eingesenkt ist. Einen hohen Aufbau über der Mensa hat es beim mittelalterlichen Altar nicht gegeben, die prächtige Bemalung der Rückwand stand an dessen Stelle. Auch der 1595 errichtete Altar hat sicher den Sockel des Vorgängers benutzt, besaß aber bereits einen geräumigen Retabelaufbau mit geschnitzten Figuren<sup>9</sup>, so daß es zu Überschneidungen mit den Wandmalereien kommen mußte. Vorausgreifend sei gesagt, daß auch nach restauratorischem Untersuchungsbefund<sup>10</sup> die gotischen Wandbilder um diese Zeit größtenteils wohl bereits übermalt waren.

Der heutige Retabelaufbau des Hochaltars entstand im späteren 17. Jahrhundert. Er folgt dem traditionellen „Aedikula-Schema“, das heißt, die Altarwand bildet durch zwei Säulen und ein kräftiges Horizontalgesims einen architektonischen Rahmen nach Art eines Torbogens. Dieser ruht auf eigener Sockelzone, der „Predella“ und trägt einen Giebelüberbau,

den „Altarauszug“, welcher die Aedikula in verkleinerter Form wiederholt. Leistenrahmungen und ornamentales Schnitzwerk bereichern die Retabelwand. Das filigran durchbrochene Geschling aus Akanthusranken im Auszug – engstens verwandt mit dem Zierrat an der Orgel – ist um 1700/1710 hinzugekommen. Die einfachen Ornamentvorhänge zu seiten der Säulen, die großen Flammenvasen auf dem Gesims und die Rahmenkartusche über dem Mittelbild sind weitere Zutaten aus dem späten 18. Jahrhundert. Davon spricht auch eine gemalte Inschrift auf der Rückseite dieser Kartusche.<sup>11</sup> (Abb. 8)

Die beiden Gemälde gehören noch zum Ursprungsbestand. Das Mittelbild schildert in gewohntem Typus den Drachenkampf des hl. Georg. Auf einer Landschaftsbühne mit hohem Himmel und drohend dunklem Gewölk erscheint der hl. Ritter hoch zu Roß und sticht mit seiner Lanze nach dem Drachen. Im Hintergrund bewirkt der Ausblick auf eine zerstörte Burg und eine flehende Mädchengestalt eine anrührende szenische Ausmalung der Georgslegende. Das Bild im Altarauszug ist ikonographisch nicht zu bestimmen, da eindeutige Attribute fehlen. In einem sakralen Rauminterieur erscheint ein prächtig gekleideter Kleriker und vollführt einen ausgeprägten Verweisegestus nach links auf ein Ziel außerhalb des Bildes. Künstlerisch sind die Altarbilder von durchschnittlicher Qualität, in ihrer ländlich unbekümmerten Art aber dennoch sehr reizvoll.

Das bisweilen auf der Mensa aufgestellte Kruzifix (Abb. 29) gehört nur seiner Funktion nach zum Altar. Es kam erst viel später hinzu und ist überdies ein eigenständiges Bildwerk von so hohem Rang, daß ihm – wie auch zwei anderen Kostbarkeiten der Gronsdorfer Kirche – ein eigenständiges Kapitel vorbehalten ist.

## ***IV. Der gotische Chor – Architektur und Malerei***

(Abb. 9–25)

Der Chorraum ist geprägt von der klaren Geometrie seiner Architektur. Die Unterteilung in zwei Joche, die polygonale Apsis und das Kreuzrippengewölbe schaffen eine rhythmische Gliederung. Der Chorbogen aus großen, scharfkantigen Werkblöcken setzt eine markante Schranke zum Langhaus. Wie ein kräftiges Skelett überspannen die Gewölberippen den Raum. Sie fußen auf einfachen Spitzkonsolen, auch die Rippenform ist schlicht. Der Gewölbeschlussstein im Vorjoch gleicht einer Tellertrommel, die Sichtscheibe trägt reliefiertes Blattwerk, das konzentrisch von den Rändern her nach innen wächst. Der Apsisschlussstein, bei dem die sechs Rippen des Polygons zusammenlaufen, ist von ähnlicher Grundform, doch erscheint hier ein Relief der „Hand Gottes“, dem wichtigsten Bildsymbol für Gottvater. Die Strahlkraft des Kreuznimbus, der auf Christus verweist sowie die Auffächerung der Hand finden dabei einen augenscheinlichen Widerhall in der radialen Ausstrahlung der Gewölberippen.

Die Raumgliederung des Chores wird auch durch die Fenster bestimmt. Unverändert sind sie im Polygon, sie öffnen sich in spitzbogigen Trichterlaibungen und sitzen achsial im Gewöl-

besystem, so auch die später ausgebrochenen Segmentbogenfenster an den Längswänden. Das original verbliebene Lanzettfenster an der Südwand des Vorjoches ist jedoch merklich aus der Gewölbeachse gerückt.

Diese architektonische Struktur des Raumes, seine Grundrißgestalt, das Gewölbesystem und die Lage der Fenster, bildete naturgemäß auch das Grundgerüst bei den Planungen für die Ausmalung des Chores. Es galt, ein Bildprogramm zu entwickeln, welches die in Größe und Form sehr unterschiedlichen Wandflächen gut ausfüllen, die inhaltlichen Zusammenhänge deutlich machen und überdies einen möglichst geschlossenen Gesamteindruck erzeugen sollte. Dieser ist heute empfindlich gestört, denn durch die nachträglichen Fensterdurchbrüche sind zwei Bilder nahezu restlos verlorengegangen.

Die Wiederentdeckung der gotischen Ausmalung im Jahre 1912 erregte allergrößtes Aufsehen. Das Generalkonservatorium – die damals höchste bayerische Denkmalpflegebehörde – beantragte beim Ministerium eigene Zuschußmittel für die als kunsthistorisch hochbedeutend eingestufte Gronsdorfer Kirche. Die Chorwände sollten entfeuchtet, die Malereien

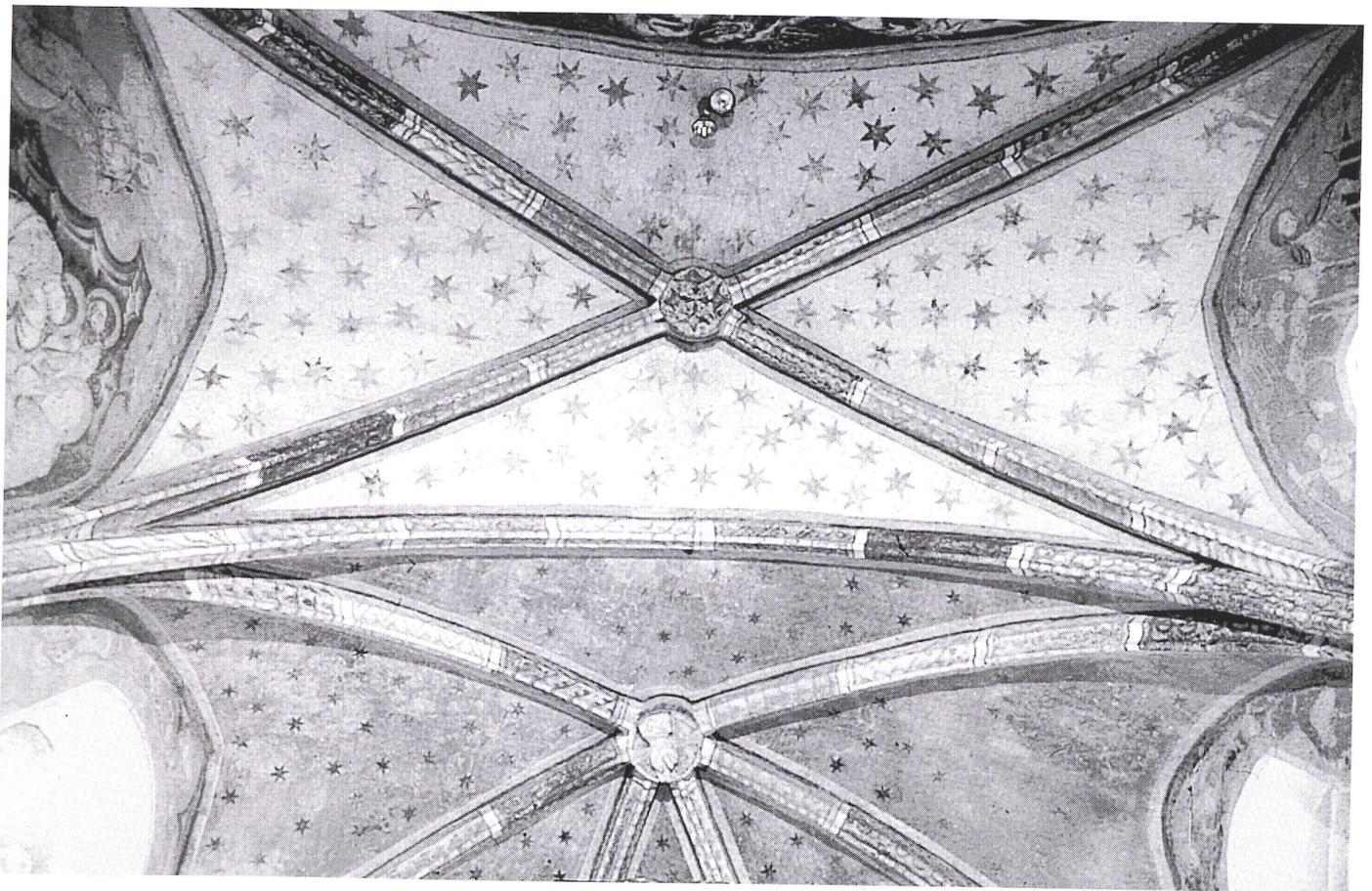


Abb. 10: Blick in das Gewölbe des Chores

freigelegt und restauriert werden.<sup>12</sup> Näheres wissen wir über die damals getroffenen Maßnahmen nicht, auch nicht inwieweit der heutige Zustand mit dem seinerzeit freigelegten Originalbefund übereinstimmt. Wiederholte Entfeuchtungsmaßnahmen sind für die nachfolgenden Jahrzehnte bezeugt, unter anderem eine allem Sachverstand widersprechende Tieferlegung und Betoneinbettung des Fußbodens im Chor, erwartungsgemäß ohne Erfolg, wie die bereits stark fortgeschrittene Schädigung der Bilder ersehen läßt und dringendes Handeln anmahnt.

Die Beschreibung und Deutung muß sich also mit einem reduzierten Bestand begnügen und auf einige Fragen läßt sich keine gesicherte Antwort mehr geben. Gleichwohl darf aber festgestellt werden, daß die Ausmalung des Chores in Gronsdorf zu den bedeutendsten geschlossenen Bilderfolgen zählt, die sich in mittelalterlichen Kirchen erhalten haben.

Die klaren Vorgaben der Architektur können als Leitfaden dienen für die Beschreibung der einzelnen Elemente der Ausmalung. Die Grobgliederung unterscheidet zwischen dem Gewölbe und den Wandflächen. Das Gewölbe ist in die Rippen und Gewölbesegele zu unterteilen. Die Wandflächen werden im oberen Bereich durch die Gewölbeform bestimmt und bilden sogenannte Schildbogenfelder mit je einem Bild. Darunter ergibt sich eine durchgehende Wandzone mit kantigen Brechungen in den Raumecken. Die Bildabfolge orientiert sich teils an diesen Ecken, teils an den Kanten der Fensterlaibungen. Die Laibungen der Fenster sind separat zu beschrei-

ben. Hinzukommen ferner der Chorbogen mit seiner choreinwärts gerichteten Fläche, die Bogenlaibung selbst und ein ins Langhaus weisender Rahmenstreifen. All diese Bereiche sind mit Malerei bedeckt und bilden ein in sich geschlossenes Bilder- und Dekorationssystem.

Ohne Zusammenhang, wie vorgeblendet, aber sicher zeitgleich mit der sonstigen Ausmalung, erscheint ferner eine Abfolge von gemalten Apostelleuchter-Scheiben mit der „Hand Gottes“ vor einem Kreuz. Die in der Regel zwölfteilige Reihe in Analogie der zwölf Apostel erstreckte sich ursprünglich auch über die Langhauswände. Fünf davon sind in symmetrischer Anordnung auf die Chorwände verteilt, eine Scheibe findet sich freigelegt an der Langhauswand. Die Apostelscheiben haben allgemeine symbolische Funktion und gehören gewissermaßen zum Standardprogramm einer Kirchenausstattung, sie sind deswegen auch nicht in die thematische Eigenwelt der Bilderabfolge einbezogen.

Die Bemalung des Gewölbes läßt sich mühelos deuten. Die Schlußsteine sind durch eine eigenständige Farbgestaltung wie Skulpturen behandelt. Breite Fugenmanschetten gliedern die Rippen in regelmäßige Segmente und die einzelnen Rippensteine sind durch unterschiedlichste Marmor- und Schmucksysteme in ihrer Materialwirkung enorm veredelt. Ein gebautes Tragesystem durchaus, aber durch Farbzier in eine höherrangige Bedeutungsebene gehoben. Letztlich will das Gewölbe des Chores als Himmelsgewölbe empfunden werden. Analog dazu erweisen sich die Gewölbesegele mit



Abb. 11: Schildbogen – nördl. Vorjoch, „Christus am Ölberg“

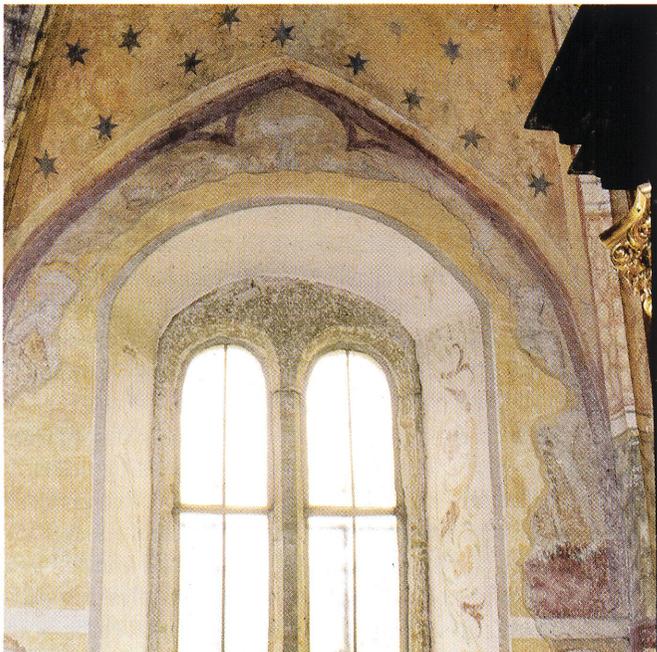


Abb. 12: Schildbogen – nördl. Polygongerade, Fragmente der „Kreuzigung Christi“

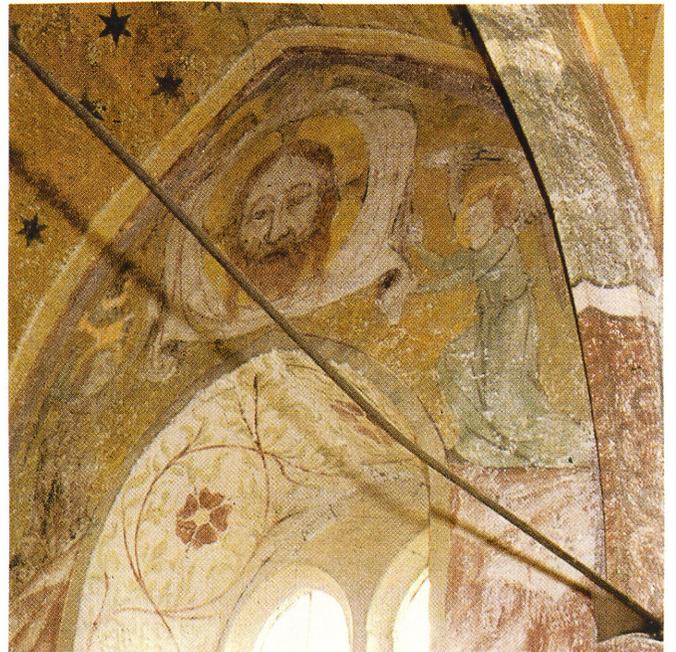


Abb. 13: Schildbogen – Polygonstirn, „vera ikon“

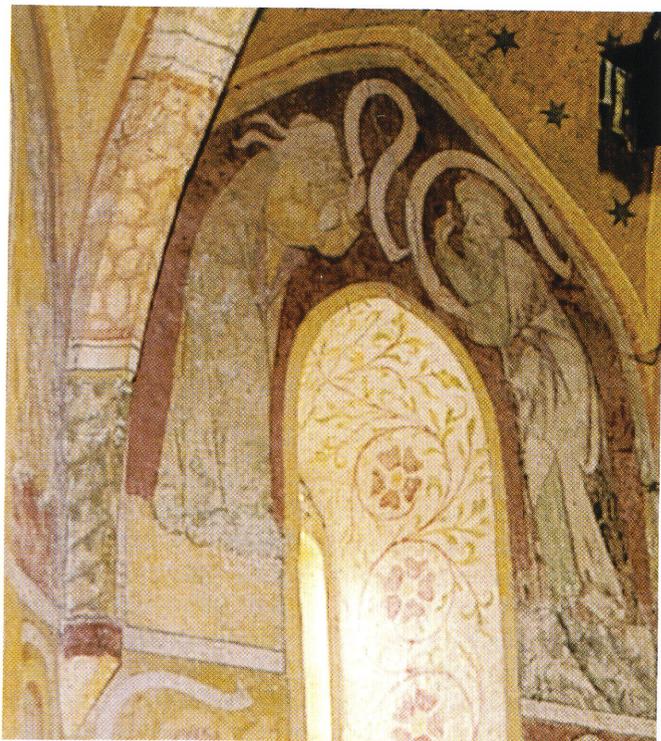


Abb. 14/15: Schildbögen – nördl./südl. Polygonschräge, „Propheten“



Abb. 16: Schildbögen – südl. Polygongerade, Fragmente der „Auferstehung Christi“

ihrem Sternendekor als gemaltes Firmament. Im Vorjoch sitzen goldene Sterne auf weißem Grund, in der Apsis blaue Sterne auf goldockerfarbenem Grund.

Diese Transzendentalisierung des Gewölbes hat ihre inhaltliche Entsprechung – wenn auch stark reduziert – in der Vorhangzone am Fuße der Wandflächen. Auch hier wird die reale Wand durch einen gemalten, höherwertigen Raumabschluß ersetzt, einem goldfarbenen, spielerisch leicht drapierten Vorhang, der girlandenartig mit Ringen an einem umlaufenden Stab fixiert erscheint. Damit wird der im Gewölbe ihre stei-

## V. Die einzelnen Bilder der Ausmalung

Bei der Beschreibung der Einzelbilder an den Wänden empfiehlt sich ein schrittweises Vorgehen, der leichteren Übersichtlichkeit halber vorerst in systematischer Abfolge. Alle Wandflächen sind auf Höhe der Gewölbekonsolen durch ein den ganzen Raum umgürtendes, weißes Band horizontal in zwei Bildzonen unterteilt. Die obere Zone setzt sich aus den Schildbogenfeldern des Gewölbes zusammen, die untere Zone erweist sich als durchgehende Fläche mit Fensteröffnungen. Die horizontale Rhythmisierung der Bildabfolge richtet sich nach den Vorgaben der Architektur oder sie erfolgt durch gemalte Zäsuren. Die sukzessive Betrachtung der Einzelbilder beginnt an der Nordwand oben im westlichen Schildbogen und setzt sich von links nach rechts den Raum umlaufend fort.

### V.1. Die Schildbogenfelder

#### 1.1. Schildbogen - nördliches Vorjoch: „ÖLBERG“

(Abb. 11)

Dargestellt ist die „Ölbergsszene“ aus der Passion Christi. Ein Landschaftsausschnitt mit bizarren Felsformationen dient den Figuren als Bühne. Im Hintergrund unterstreicht kärgliche Vegetation in Gestalt weniger pilzförmiger Bäumchen die Öde und Verlassenheit des Ortes. Christus kniet auf einer niedrigen, von Rissen zerfurchten Plattform, betend ist er einer steilen Felsaufhäufung zugewandt. Auf vergleichbaren Ölbergdarstellungen erscheint dort der Engel mit dem Leidenskelch, hier schneiden nur die messerscharfen Felsgrate und Spitzen in den leeren Himmel und werfen auf diese Weise Schatten des Leidens voraus, deutlich auf Christus hinzielend. Zugleich dient der steile Felskegel auch als abtrennendes Motiv für die Gruppe der drei Apostel, die, dem Wortlaut der Passionsgeschichte folgend, etwas abseits zurückgeblieben waren. Wie unter einer großen Überdachung kauern sie schlafend auf dem Boden.

Die Farbigkeit beschränkt sich auf wenige Grundtöne. Die Gewänder der Figuren waren ursprünglich farbig differenziert, ihre Farbkraft ist heute jedoch stark gemindert, so daß eher das Zeichnerische dominiert. Gut erhalten hat sich die Farbigkeit des landschaftlichen Umraumes. Die kräftige

nerne Existenz überflügelnden Architektur auch im Sockelbereich alle Erdschwere genommen. Die Kraftlinien des Rippensystems leiten für das Auge keine Lasten mehr auf die Wände, die Wände selbst gibt es nicht mehr, sie sind zu Bildern geworden. Die Darstellungen fügen sich in ihrer Flächenverteilung zwar notgedrungen in die Gegebenheiten der Architektur, ihre ureigene Bildräumlichkeit ist jedoch davon losgelöst. Der gesamte Chor wandelte sich durch die Ausmalung zu einer die Materialität des Raumes auflösenden Bilderscheinung.

rostrote Kontrastierung der Felsen verstärkt ihre bizarre Plastizität und schafft eine unmittelbare Vordergrundnähe. Entsprechend dazu erzeugen die miniaturhaften Bäume, die Ockertönung des Hintergrundes und die angedeuteten weißen Wolken den Eindruck von Tiefe.

In geschickter Ausnutzung der Fläche hat der Maler seine Komposition dem Schildbogenfeld angepaßt. Das Zueinander der knienden Christusgestalt und des Felskegels folgt den beiden Bögen und im kleinen wiederholt sich dies noch einmal innerhalb der Gruppe der Apostel.

Und nicht zuletzt wird durch die in den Chor hineinweisende Körperhaltung Christi auch dem Betrachter der Weg innerhalb der Bilderabfolge gewiesen.

#### 1.2. Schildbogen - nördliche Polyongerade: „KREUZIGUNG“

(Abb. 12)

Dieses Wandfeld erfordert ein genaues Hinsehen, um das ehemalige Darstellungsthema wiederzuerkennen. Die große, nachträglich eingebrochene Fensteröffnung zerstörte nahezu das gesamte Bild, und auch noch vieles in der unteren Zone. Die spärlichen Darstellungsreste in den verbliebenen Randzonen des Schildbogenfeldes gestatten dennoch die sichere Rekonstruktion einer Kreuzigungsszene.

Gut erkennbar wird entlang der Schildbogenkante ein gemalter Maßwerkbogen mit zwei Nasen im Scheitelbereich. Durch diese Rahmung erfährt das Bildfeld eine klare innere Symmetrie. Und exakt in der Symmetrieachse erscheint im Scheitel des Maßwerkbogens das Kopfende des Kreuzes mit dem Kreuzschild. Auch der Querbalken ist teilweise noch zu erkennen. Es handelt sich um ein sogenanntes „Astkreuz“, bei dem die Balken aus gewundenen Baumästen bestehen, ein im Spätmittelalter beliebter Typus, der durch das Vegetabile der Balken das Kreuz augenscheinlich als Lebensquell charakterisiert. Gerade noch erhalten geblieben ist auch die rechte Hand Christi. Weitere Darstellungsfragmente an den Rändern können jedoch helfen, das Kreuzigungsbild in der Vorstellung zu komplettieren. Linkerhand ist eine Frauengestalt in typischer Klagegestik zu erkennen, wahrscheinlich die trauernde Maria selbst oder eine Begleiterin. Aus Gründen einer festen Bildtradition darf man sich als zusätzliche Figur auf dieser Seite den Apostel Johannes ergänzend hinzudenken. Die gera-

de noch erkennbare Gestalt auf der anderen Seite des Kreuzes ist eindeutig als der Hauptmann Longinus zu identifizieren. Er ist in angedeutetem Ausfallschritt leicht emporgerichtet dem Kreuz zugewandt. Der Lanzenstoß in die Seite des Gekreuzigten ist nicht mehr sichtbar, jedoch zu erahnen. In der Gesamtvorstellung ergibt sich ein symmetrisch gegliedertes Bild, das Kruzifix in der Mitte, links eine Gruppe Trauernder und rechts Longinus, bei ihm möglicherweise weitere Soldaten.

### **1.3. Schildbogen - nördliche Polygonschräge: „PROPHETEN“** (Abb. 14)

Hier gab es von Anfang an ein Fenster und es läßt sich ersehen, wie geschickt der Maler damit umging. Die schmale Fensteröffnung durchstößt die waagrechte Zonenteilung der Bilderabfolge und gehört allein dadurch einer anderen Realitäts-schicht an. Gleichwohl schafft sie aber faktische Gegebenheiten für das Bildfeld, denn es bleibt nur ein spitzbogiger Wandstreifen übrig, ein denkbar ungünstiges Format für eine zu erwartende Fortführung des Christuszyklus. Der Maler ging offenbar primär von den formalen Möglichkeiten aus und wählte danach sein Bildthema. Die beiden seitlichen Wandstreifen boten gerade Platz für zwei über den Fensterbogen hinweg einander zugeneigte Figuren. Da sich innerhalb des Christuszyklus keine entsprechende Szene anbietet, wechselte der Maler ins Alte Testament und stellte zwei Propheten dar, biblische Gestalten von allgemeiner Bedeutung, die als alttestamentarische Vorausverkünder der Passion Christi aber dennoch in den Bildzusammenhang passen. Den Vorgegebenheiten des Bildformats entsprechend wirken die Gestalten trotz ihrer stoffreichen Tuchmäntel etwas überlängt. Die ehrwürdig bärtigen Charakterköpfe sind in erregtem Disput aufeinander bezogen, unterstützt von den sprechenden Gesten der Hände. Jeder von ihnen trägt ein Spruchband, auch ursprünglich wohl ohne Aufschrift. Der kühne Schwung dieser Bänder scheint bewußt die verbliebene Freifläche zwischen den Häuptern der Propheten auszufüllen. Überdies sind die Spruchbänder ein gegenständliches Bild für die Weissagungen.

Auch in der Farbigkeit ergänzen sich die beiden Propheten. Untergewand und Mantel sind in ihrer Farbe wechselseitig vertauscht. Die Standflächen sind jedoch unterschieden, einmal ein ockerfarbener, ebener Naturboden, einmal ein dunkler Felsengrund. Dies unterbindet den Eindruck einer gemeinsamen Bühne, vermutlich bewußt, denn auch durch den tiefroten Hintergrund, vor dem die Figuren scherenschnittartig konturiert sind, wird der Vorstellung einer realen Bildräumlichkeit entgegengewirkt. Damit erscheinen die Propheten außerhalb von Raum und Zeit der sonstigen Bildfolge.

### **1.4. Schildbogen - Polygonstirn: „VERA IKON“** (Abb. 13)

Bildthema ist das „vera ikon“, der wahre Abdruck des Antlitzes Christi auf dem Schweißbuch der hl. Veronika. Hier ergab sich durch das zweibahnige und damit breitere Fenster ein

noch ungewöhnlicheres Bildfeld, das heißt, die Randstreifen sind besonders schmal. Wieder bot es sich an, diese Bogenfelder mit einwärts gebeugten Figuren zu füllen. Wollte man sie aber auf demselben Bodenniveau plazieren wie die Propheten nebenan, hätte sich eine extreme Überlängung ergeben. Der Maler plazierte deswegen die Figuren höher und füllte die untere Zone mit Felsformationen aus. Die nach innen zu angetreppten Felsen ergänzen sich mit dem Fensterbogen zu einer Art Bergkuppe. Seitlich kniet ein Engelspaar und hält die Enden des Schweißbuches Christi, im Schildbogenscheitel erscheint ein weiterer Engel und hält das Tuch. Das Antlitz Christi ist im Vergleich zu den Engelsfiguren überdimensioniert und erhält auch durch seine symmetrische Position in der Fensterachse eine äußerst intensive Bildwirkung. Die Fäلتung des Stoffes verrät zwar die konkrete Materialität des Schweißbuches, das Antlitz Christi mit Kreuznimbus scheint jedoch einer höherrangigen, transzendentalen Seins-schicht zuzugehören. Die Anbindung an den Passionszyklus ist allein durch das Bildthema gegeben und die Farbigkeit tut das ihre hinzu. Die Felsen sind dieselben wie bei der Ölberg-szene und wie dort erscheinen die Figuren vor ockrigem Grund.

### **1.5. Schildbogen - südliche Polygonschräge: „PROPHETEN“** (Abb. 15)

In diesem Wandfeld wiederholen sich Bildthema und Gestaltungsweise der nördlichen Polygonschräge. Wieder fügen sich zwei zueinandergekehrte Prophetengestalten in die schmalen Bogenfelder zu seiten des Fensters. Ockerfarbener Sandboden beziehungsweise Felsengrund dienen wiederum als Standfläche für die aufragenden Gestalten in ihren fließenden Gewändern. Die großen, bärtigen Greisenhäupter und die scharfe Silhouette der Figuren vor rostrottem Hintergrund geben den Propheten einen monumentalen Zug. Ihr ausgeprägtes Gestikulieren und die steil emporsteigenden Schriftbänder schaffen eine Atmosphäre spannungsvoller Erregung. Nicht zu übersehen ist der demonstrative Verweigestus des rechten Propheten, mit einer Hand deutet er über die Schulter hinweg auf etwas Bestimmtes außerhalb seines Bildraumes. Unzweifelhaft zielt dieser Verweis auf das benachbarte Bildfeld an der Südwand des Chores und ist als prophetische Kunde von der nächsten Station im Christuszyklus zu verstehen.

### **1.6. Schildbogen - südliche Polygongerade: „AUFERSTEHUNG“** (Abb. 16)

An diesem Wandfeld zeigt sich derselbe bedauerliche Befund wie gegenüber im Norden. Die spätere Fensteröffnung zerstörte beträchtliche Flächen der ursprünglichen Ausmalung. Aber auch hier läßt sich anhand der wenigen Reste das Bildthema rekonstruieren, es war die „Auferstehung Christi“. Das dünne Horizontalband auf Höhe der Gewölbekonsolen dient als Basis des Bildfeldes. Beidseits der Fensteröffnung erscheinen wieder bizarre Felsenmotive in gewohnter rostroter Helldunkelkontrastierung. Auf diesem Felsengrund stand ursprünglich der Sarkophag Christi, mit seiner Längsseite parallel zum Bild und nahezu die gesamte Breite einnehmend. Die äußeren Randstücke



Abb. 17: Schildbogen – südl. Vorjoch, „Christus und Magdalena im Garten Gethsemane“



Abb. 18: Nördl. Chorwand, „Apostelabschied“



Abb. 19: Nördl. Polygonecke, „Erzengel Michael und Stifterwappen“



Abb. 20: Südl. Polygonschräge, „hl. Bischof Erhard“

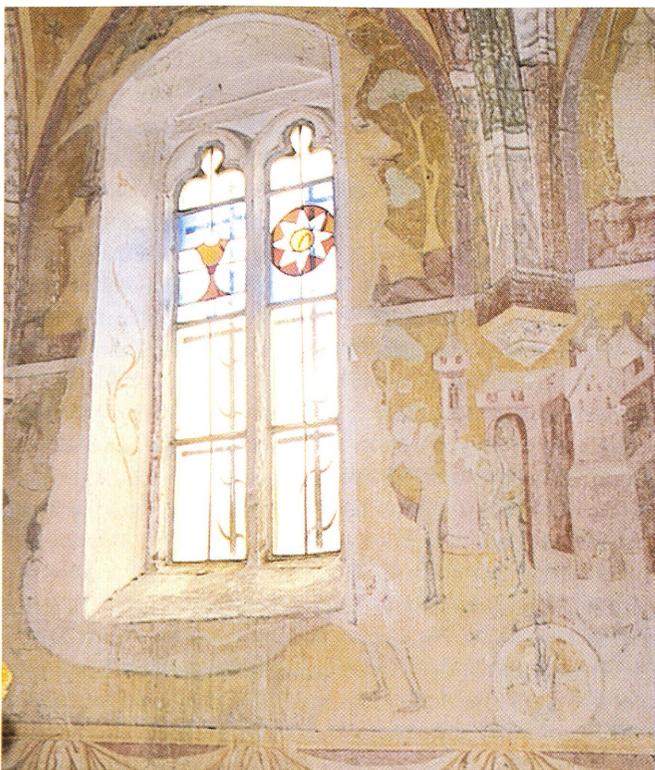


Abb. 21: Südl. Chorwand, Fragmente vom „Einzug Christi in Jerusalem“

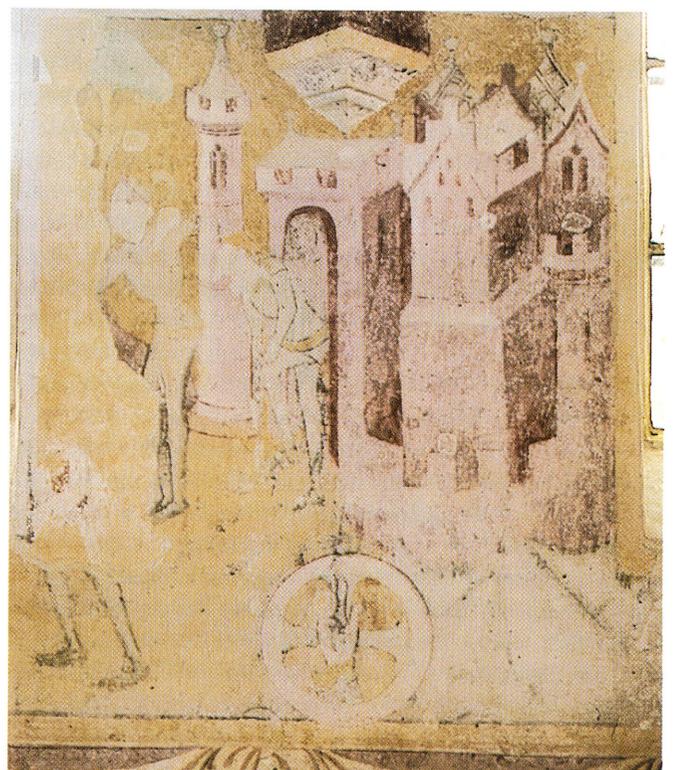


Abb. 22: Mittelalterliche Stadtansicht, Ausschnitt von Abb. 21

dieses Sarkophags haben sich seitlich des Fensters erhalten. Rechts veranschaulicht ein Baum mit zwei Pilzkronen zudem das landschaftliche Ambiente der Grabesstätte Jesu, wie beim Ölbergbild vor ockertonigem Hintergrund. In den oberen Bereichen werden die szenischen Fragmente undeutlicher, dennoch lassen sich mehrere Engel gut erkennen. Die einen stehen als Assistenzfiguren auf dem Sarkophagrand, andere weiter oben halten mit zupackenden Gesten einen horizontalen Stab, an dem ein Stoffbehang befestigt zu sein scheint. Von der Christusgestalt hat sich nichts erhalten, sie war – wie das Kreuz bei der Golgothaszene – in der Mittelachse des Wandfeldes.

### 1.7. Schildbogen - südliches Vorjoch: „GETHSEMANE“

(Abb. 17)

Auffallend ist hier die ungewöhnliche Asymmetrie des Fensters innerhalb der Architektur, gleichzeitig ist aber das Wandbild auf eben diese Asymmetrie harmonisch abgestimmt. Es drängt sich die Vermutung auf, daß das Fenster von Anfang an bewußt aus der Achse gerückt wurde, um auf einer Seite eine größere Bildfläche zu erhalten. Dies würde bedeuten, daß man schon bei Errichtung der Architektur mit einer Ausmalung gerechnet hat, auch wenn das Bildprogramm vielleicht noch nicht feststand.

Trotz schwieriger Verhältnisse angesichts des ungleich geteilten Bildfeldes gelang dem Maler ein überzeugender Gesamtentwurf. Dargestellt ist die sogenannte „Noli me tangere“-Szene im Garten Gethsemane. Am Morgen der Auferstehung begegnet Maria Magdalena dem auferstandenen Christus. Er gibt sich jedoch als Gärtner aus und entzieht sich ihr mit den Worten „Noli me tangere“ (Rühre mich nicht an!), nachdem Magdalena vor ihm niederkniet und sich durch Berühren von seiner Leibhaftigkeit überzeugen möchte.

Deutlich spürt man das Bemühen des Malers, einerseits die intime Situation des Gethsemanegartens darzustellen und gleichzeitig das gesamte Schildbogenfeld inklusive Fensterbogen zu einem ganzheitlichen Bildraum zusammenzufassen. Eine runde Umfriedung aus geflochtenem Weidenzaun sowie Felsenaufhäufungen und eine Baumgruppe verdeutlichen das Interieur des Gartens, in den man aus der Vogelperspektive hineinblickt. Obwohl die Figuren weit darüber hinausragen, ist die stille Abgeschiedenheit der morgendlichen Begegnung szenisch nachfühlbar. Diese Atmosphäre unterstreicht wirkungsvoll ein kleines Detail, der Eingang zum Garten am unteren Bildrand. Es ist eigentlich gar kein Eingang, vielmehr ein ausgespartes Schlupfloch, zu dem ein kleines Stufenpodest hinaufführt. Dieser Darstellungsmodus eines in sich geschlossenen Gartenareals ist der im Mittelalter sehr beliebten Bildtradition des „Paradiesgärtleins“ entlehnt, in welchem bevorzugt die Madonna mit Kind erscheint, umgeben von blühender Natur als Ausdruck der Jungfräulichkeit.

Obwohl die Bildfläche zu eng war und es bei der Garteneinfriedung zu Überschneidungen durch Fenster und Gewölbe kam, die Verankerung dieser Einzelszene im Gesamtbildfeld ist dennoch gut gelöst. Die Figurengröße entspricht dem übrigen Zyklus und die Christusgestalt erscheint bildbeherrschend nahezu im Zentrum des Schildbogens, gegenständlich vorgeführt durch den energisch ausgestellten Arm mit der flat-

ternden Siegesfahne. Auch das landschaftliche Ambiente findet außerhalb des Gartens eine nahezu bruchlose Fortführung, indem der Maler den Lanzettbogen des Fensters als steilen Hügel interpretiert und dort Bäume wachsen läßt. Als ausgesprochen einfallsreich erweist sich aber die Darstellung des Engels im schmalen Streifen östlich des Fensters. Der jugendliche Engel steht auf einem Felsenpodest und ist zudem auch in seiner Gestalt etwas überlängelt, gerade soviel, daß er über den Fensterbogen hinweg in den Gethsemanegarten schauen kann. Eine fliegende Taube veranschaulicht die räumliche Entfernung. Mit andächtig gefalteten Händen wird der Engel somit zum stillen Zeugen des „noli me tangere“, abseits zwar, aber noch beheimatet im Gesamtlandschaftsraum des Bildes; ein gemalter himmlischer Zuschauer als Spiegel- und Leitbild für den Betrachter.<sup>13</sup> Auch hier spricht allein schon aus der Farbigekeit die inhaltliche Verankerung im Passionszyklus. Landschaftsmotive, Figuren und Hintergrund erscheinen in den gewohnten Tönungen.

## V.2. Die Wandzone unter den Schildbögen

Die etwa 1,25 Meter hohe umlaufende Wandzone zwischen der gemalten Vorhangstange und dem weißen Sockelband der Schildbogenfelder wird bei seiner Unterteilung in Einzelbilder nicht mehr durch das Gewölbe bestimmt, obwohl die Wandkonsolen bis in diese Bildzone herunterreichen. Nur die Eckkanten des Raumes und die ursprünglichen Fenster setzen architektonische Zäsuren in der waagrechten Bildabfolge.

### 2.1. Nördliche Chorwand: „APOSTELABSCHIED“

(Abb. 18)

Trotz einer großen Lücke im Fensterbereich läßt sich dieses über eine enorme Breite gehende Bild mühelos identifizieren. Dargestellt ist Christus bei der Aussendung der zwölf Apostel. Das Bildfeld beginnt an der einwärts gerichteten Zungenmauer des Chorbogens, läuft über die gesamte Chorlängswand, knickt sogar noch in die Polygonschräge ein und endet dort an der westlichen Fensterkante. Alle Figuren stehen in einer Reihe nebeneinander auf dunklem Felsboden vor ockerfarbigem Hintergrund. Am äußersten rechten Rand trägt ein kleiner Baum dazu bei, das Bildfeld hier optisch abzuschließen. Die Gestalt Christi, rechts neben der Gewölbekonsolle zwischen Vorjoch und Polygon ist leicht als inhaltliche Bildmitte auszumachen, auch wenn Christus formal nicht die Mitte einnimmt. Während die Apostel schräg auf ihn bezogen sind, erscheint er in hieratischer Frontalstellung als Lehrer mit demonstrativ geöffnetem Buch und sprechend erhobener Rechten. Das asketisch hagere Antlitz ist unbewegt geradeaus gerichtet.

Die Apostel tragen stoffreiche, farbig alternierende Gewänder und die jeweils typischen Attribute. Die Häupter variieren in Typik und Bewegung, einige sind konzentriert auf Christus hin fixiert, einige suchen den Blickkontakt untereinander. Jeder Apostel hält ein Spruchband, das nach Art eines Balda-

chins bogenförmig das Haupt überfängt, bezeichnenderweise bei den Randfiguren in einer entsprechend schwungvollen Abschlußkurvatur. Zur Rechten, von Christus aus gesehen, stehen sieben Apostel. Zur Linken sind am Außenrand des Bildfeldes zwei noch erhalten, die fehlenden drei sind im Bereich des Fensterausschnittes leicht zu ergänzen, der Platz ist gerade ausreichend. Zu allen Aposteln fand sich ehemals über dem Haupt auf dem weißen Horizontalband, das die Schildbogenzone abtrennt, der zugehörige Namenszug. Einige sind heute fragmentiert, andere gänzlich verloren, über Christus wird es nie einen Namen gegeben haben.

Auch die gebogenen Spruchbänder der Apostel tragen Schriftzüge. Obwohl sie nicht mehr zu entziffern sind, glauben wir, ihren Wortlaut dem Sinn nach rekonstruieren zu dürfen. Der „Abschied von den Aposteln“ ist im Lukasevangelium<sup>14</sup> überliefert. Christus versammelt seine Jünger ein letztes Mal, segnet sie und fährt dann in den Himmel auf. In frühen theologischen Schriften wird diese Szene oft zur „Aussendung der Apostel“ uminterpretiert. Kurz vor der Himmelfahrt erteilt Christus an die um ihn versammelten Jünger den Auftrag zur Glaubensverkündung in aller Welt. Die enorme Breite des Bildformats mag als Anspielung auf dieses Auseinandergehen gedacht sein. Aber auch rein formal ließ sich die Versammlung der Zwölf um ihren Herrn am besten in der breiten Aufreihung veranschaulichen.

Das frühe theologische Schrifttum prägte des weiteren die Vorstellung, daß bei der Aussendung der Apostel jeder für sich einen Abschiedsspruch sagte und zwar je einen Satz aus dem „Credo“, dem „Apostolischen Glaubensbekenntnis“. Bildmäßige Verbindungen des Credo mit den Zwölf Aposteln waren in der mittelalterlichen Kunst sehr beliebt. Auch die Gronsdorfer Apostel werden ehemals wohl jeder seinen Glaubensbekenntnisartikel auf dem Schriftband vorgeführt haben. Und nicht zuletzt sei an dieser Stelle daran erinnert, daß die Gronsdorfer Kirche im Mittelalter neben dem Georgspatronium auch den „Zwölf Boten“ geweiht war.

## 2.2. Nördliche Polygonecke: „ERZENDEL MICHAEL“

(Abb. 19)

Die Bilder zu seiten des Fensters stehen inhaltlich in keinem Zusammenhang, demgemäß kehren die Figuren einander den Rücken zu. Die Gestalt des Erzengels Michael ist unverkennbar auf das rechts benachbarte Wappenbild ausgerichtet, die Rolle des Seelenwägers bezieht sich also auf den Träger dieses Wappens. In ihm dürfen wir eine bedeutende Stifterpersönlichkeit sehen, vielleicht den Stifter der Ausmalung.

St. Michael erscheint als betont jugendliche, zierliche Gestalt vor rostrotem Hintergrund. Der schlanke Körper präsentiert sich in nahezu gewichtslosem Stand. Der Stoff des bodenlangen Kleides fällt in ruhigen und glatten Bahnen. Die ausgesprochen schmalen Flügel mit ihren spitzen Enden, Schwertklingen vergleichbar, zeichnen bizarre Konturen. Arme und Blick des Erzengels sind mit der Waage beschäftigt, die auf Kniehöhe quer vor dem Körper schwebt. Die gesenkte Rechte hält das Wiegeholz mit den Waagschalen und die angehobene Linke deutet in Richtung des Wappens. Dieser Gestus teilt das Ergebnis des Wägens mit, die rechte, dem Wappen

zugekehrte Schale wiegt schwerer. Das darin befindliche kindgemäße Figürchen im Adorationsgestus ist eine Personifikation der Seele des Wappenträgers. Seine guten Taten überwiegen. Die Sünden, symbolisiert in Gestalt des kleinen Teufelchens in der anderen Waagschale, wiegen offenbar nicht so schwer.

Solche Darstellungen von St. Michael als Seelenwäger sind im Mittelalter geläufig.<sup>15</sup> In Gronsdorf hingegen ist die Wägung jener einen Seele gemeint. Ob dies als Ausdruck für die Jenseitshoffnung eines Lebenden oder als frommes Gedenken an einen Verstorbenen zu interpretieren ist, muß offen bleiben, solange es nicht gelingt, den Träger dieses Wappens zu identifizieren.

## 2.3. Polygonstirn, nördlicher Teil: „STIFTERWAPPEN“

(Abb. 19)

Das zweibahnige Fenster in der Polygonstirn beläßt seitlich nur sehr schmale Wandstreifen, im nördlichen erscheint das Wappen, südlich folgt ein ganz anderes Bild. Durch die fortlaufende Bodenzone und den rostroten Hintergrund ist das Wappenbild der Erzengel-Darstellung zugeordnet. Die Polygonecke markiert die Grenze zwischen beiden, eine strenge Abgrenzung gibt es jedoch nicht, vielmehr greifen Details beider Bilder wechselseitig über.

Dargestellt ist ein herzförmiger Wappenschild mit figürlicher Bekrönung. Der Schild ist in drei farbige Streifen unterteilt, weiß, gelb und türkisgrün. Weiß gilt als Ersatzfarbe für Silber, gelb für Gold. Lediglich diese Farbstreifen können Anhaltspunkt für eine Bestimmung des Wappens sein, denn ein anderes heraldisches Zeichen hat es trotz deutlicher Farbverluste wohl auch ursprünglich nicht gegeben.<sup>16</sup> Das Wappen ließ sich bisher nicht identifizieren. Die meisten Wappen in der Region sind auf Grabsteinen erhalten und somit ohne Farbigkeit. Zweimal fand sich jedoch ein der gemalten Streifenteilung ähnliches Motiv als Relief, nämlich auf Wappen zweier gotischer Grabsteine an der Außenwand beziehungsweise im Inneren der Kelheimer Stadtpfarrkirche.

Beide Wappen gehören der Verena Halder, der Gattin des Leonhard von Eck, einem bedeutenden Sproß der in Kelheim ansässigen Adelsfamilie.<sup>17</sup> Mag sein, daß deren Ahnen mit dem gemalten Wappen der Gronsdorfer Kirche in Verbindung zu bringen sind.

Der figürliche Überbau des Wappenschildes liefert hierzu keine weiteren Indizien, er ist geprägt von malerischer Phantasie und entspricht der in der Wappenkunst verbreiteten „Helmzier“, die alle möglichen Formen annehmen kann. Hier ist es ein in Seitenansicht präsentiertes, helmartiges Gebilde mit einem grimassenhaften Kopf darüber. Er trägt eine Spitzhaube mit Doppelquastenende und zwei flatternden Nackenbändern. Vorspringende spitze Nase, zahnloser offener Mund und derbes Kinn in Profilansicht vor dunklem Grund geben diesem Kopf besonders häßliche Züge. Die Gesamtfiguration aus Kopf und Helm erscheint durch die Seitenansicht wie ein Brustbild. Das Brustwams mit ausgefranstem Saum ist in Wirklichkeit die „Helmdecke“, in der Wappenkunst ein fester Bestandteil der Helmzier.

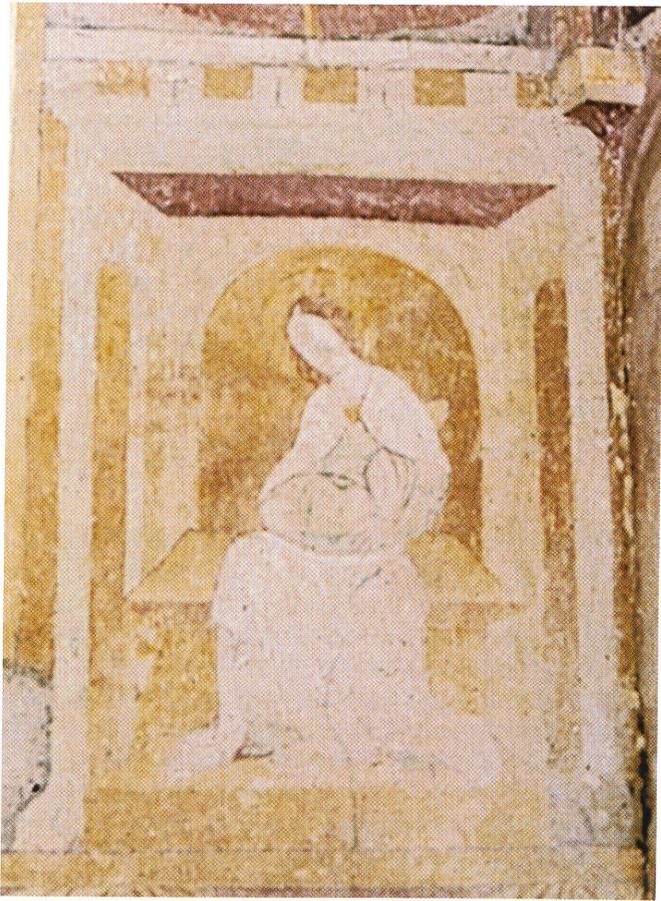


Abb. 23: Südl. Chorwand, westl. Teil, „Geburt Christi“

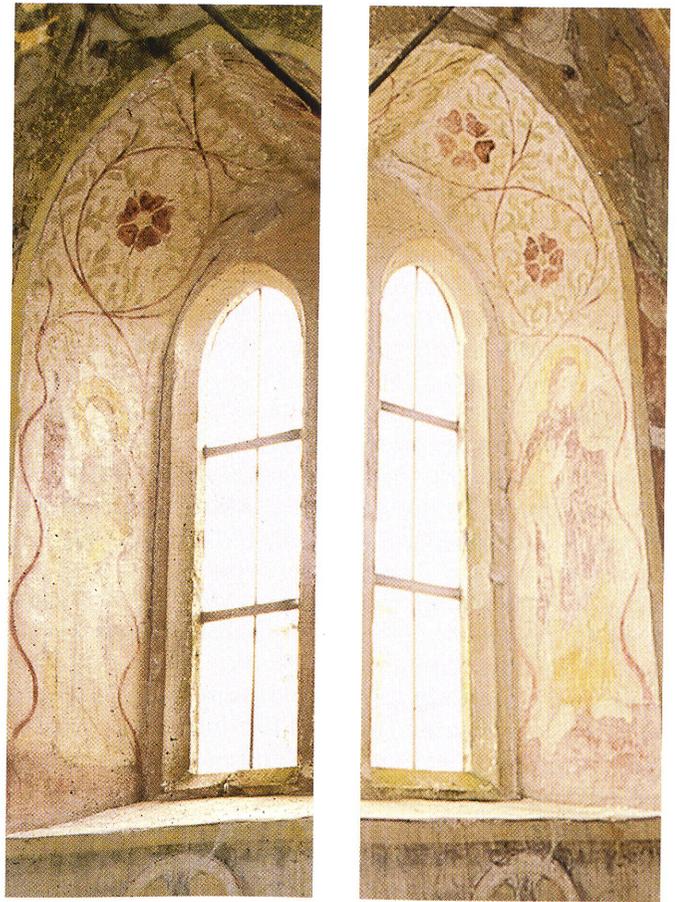


Abb. 24: Chorstirnfenster, „hl. Barbara und hl. Johannes d. T.“



Abb. 25: Malereien am Chorbogen



Abb. 26: Holztafelbild mit Lobpreisungen Mariens, um 1600.

Die Wahl der Seitenansicht liegt augenscheinlich in den effektvolleren Darstellungsmöglichkeiten für das Phantastisch-Ungetüme dieses Kopfes. Das benachbarte Fenster könnte sogar für die Blickrichtung den Ausschlag gegeben haben. Die in der Literatur<sup>18</sup> angeführte Nähe dieses Stifterwappens zu einem spätgotischen „Wappenstein“ in Kelheim ist zwar optisch nachvollziehbar, aber für das Deutungsproblem ohne Belang.

#### **2.4. Südliche Polygonecke: „UNGLÄUBIGER THOMAS“**

(Abb. 1, Einband-Vorderseite)

Wie beim Gegenüber an der Nordseite geht auch hier das Bildfeld über den Polygonknick der Wand hinweg. Wird dort der innere Zusammenhang zwischen Seelenwäger und Stifterwappen nicht sogleich bewußt, hier nun ist sogar eine szenische Interaktion der Figuren gegeben. Christus und der Apostel Thomas stehen einander gegenüber, auf gewohntem Felsengrund und von hohen Baumgewächsen rahmend umfassen, der Hintergrund wieder in tiefem Rostrot, die übrigen Bildelemente in Zeichnung und Farbigkeit reich differenziert. Trotz der äußeren Geschlossenheit der Szene ist die senkrechte Kante der Polygonwand bewußt als imaginäre Grenze eingesetzt. Dies illustriert auch die spitze Gewölbekonsole, die sich wie ein Keil zwischen die Häupter schiebt. Die beiden, in ihrer sakralen Bedeutung so ungleichen Gestalten sind getrennt und gehören dennoch szenisch zusammen. Der Apostel Thomas schreitet bewegt heran, aber nur seine neugierig tastende Hand greift zu Christus hinüber. Christus erscheint in statuarischer Präsentation seiner selbst, bietet dem Suchenden seine Seitenwunde dar und hebt die Rechte im Verweisegestus. Die Vertraulichkeit zwischen Christus und seinem zweifelnden Jünger, die intime Beschaulichkeit der ganzen Szene findet ihren schönsten Ausdruck in der inneren Harmonie des Bildes als Gesamtheit, dem stillen Zueinander der Gestalten und als deren Widerhall auch in der grünnenden Zwiesprache der beiden Bäume.

#### **2.5. Südliche Polygonschräge: „HL. BISCHOF ERHARD“**

(Abb. 20)

Das schmale Bildfeld resultiert aus den architektonischen Gegebenheiten und bietet am besten einer Einzelfigur Platz. Nach Osten setzt das Fenster eine unüberbrückbare Zäsur, gegen Westen schließt nach dem Polygonknick die gerade Chorwand an und unübersehbar erfolgt dort ein neuer szenischer Auftakt, dem die Bischofsgestalt den Rücken zukehrt. Thematisch gliedert sich der Bischof nicht in die Abfolge der Christusbilder ein, gleichwohl aber steht er im selben landschaftlich geprägten Bildraum wie die vorausgehende Szene mit dem Ungläubigen Thomas. Der Hintergrund trägt dieselbe Tönung, der amorphe Felsengrund läuft weiter und beige-sellt ist auch hier ein Bäumchen.

Der Bischof erscheint in ruhiger Schrägstellung. Die bodenlange weiße Albe und die kniehohe Dalmatika fallen in glatten Bahnen, dunkelviolet mit breitem Goldsaum. Ein stoffreicher grüner Mantel mit hellvioletter Futter ergießt sich tief

über den Rücken, an der Front bauschen sich schwere Faltengehänge. Das bärtige, unbewegte Haupt trägt die Bischofsmitra und ist von einem Scheibennimbus hinterfangen, also ein Heiliger, Stab und Buch sind seine Attribute. Sie allein genügen jedoch nicht für eine ikonographische Bestimmung, denn es sind die allgemeinen Insignien eines Bischofs.

Glücklicherweise birgt hier das umlaufende Band am oberen Bildrand die Lösung. Wie bei den vorausgehenden Szenen findet sich auch hier ein Namenszug, obgleich stark fragmentiert, läßt er sich eindeutig als „S. Erhardus“ identifizieren. Erhard ist der erste namentlich bekannte Bischof von Regensburg in der Zeit um 700.<sup>19</sup> Er ist somit der Urvater des Bistums Regensburg, schon im frühen 11. Jahrhundert wurde er heiliggesprochen und während des ganzen Mittelalters hoch verehrt. Welchen besonderen Grund es gab, daß er in der Kirche von Gronsdorf an so bedeutendem Platz und gleichrangig mit Christus und den Aposteln zur Darstellung kam, läßt sich vorerst nicht klären. Mehrere Möglichkeiten bieten sich an. St. Erhard wurde seit dem 14. Jahrhundert bevorzugt in Niederbayern als Viehpatron verehrt. Für die Schuster, Schmiede und Bäcker war er Zunftpatron und in Regensburg galt er als Beschützer gegen die Pest. Vielleicht haben wir auch den Namenspatron eines Stifters im Zusammenhang mit der Gronsdorfer Kirche vor uns.

#### **2.6. Südliche Chorwand: „EINZUG CHRISTI IN JERUSALEM“**

(Abb. 21, 22)

Die Polygonecke im Rücken der Bischofsfigur zieht eine klare Grenze zum Anschlußbild, hier zusätzlich betont durch einen senkrechten weißen Streifen. Das Mittelfeld dieses Bildes ist stark fragmentiert durch das nachträglich eingebrochene Fenster. Rechts dient das originale Lanzettfenster als Bildrand. Die Darstellung ist inhaltlich nicht ohne weiteres zu identifizieren, ein bisheriger Deutungsversuch als Martyrium des hl. Sebastian weist sicher in die falsche Richtung.<sup>20</sup>

Unabhängig vom theologischen Bildinhalt fasziniert zunächst die malerische Ansicht einer mittelalterlichen Stadt mit turmbewehrtem Tor, engstehenden und hoch aufragenden Häusern und einer zinnenbewehrten Dachlandschaft. Im Hintergrund erscheinen zwei mächtige Turmhelme, wohl von einer großen, zweitürmigen Kirchenfront. In Kelheim hat es so etwas nicht gegeben, wohl aber in Regensburg, beim alten romanischen Dom ebenso wie beim gotischen Neubau, der um die Zeit, als die Kelheimer Malereien entstanden, gerade bei der Westfassade angekommen und mit großem Nachdruck im Gange war.

Die Stadtansicht ist im Bild aber nur die Randkulisse für eine ehemals weitläufige Szene, deren Mitte verloren ist. Das Geschehen spielt auf einem freien Straßenplatz vor der Stadt, der sandfarbene Boden ist – wie auch bei den vorausgehenden Bildern – flach wellig, am Rand teils gesäumt von dunklen Felsbrocken und Resten jener typischen Bäume, wie sie auch beim „Ölberg“, bei der „Auferstehung“, im „Gethsemanegarten“ und bei „Christus und Thomas“ vorkommen.

Die wenigen Figurenfragmente scheinen jedoch der Schlüssel für den Inhalt der Darstellung zu sein. Alle Figuren orientieren sich in dieselbe Richtung weg vom Stadttor auf die Mitte

des Bildes hin. Sie tragen zeitgenössische modische Kleidung, hautenge Hosen, spitze Schnabelschuhe, eine extravagante Mütze, ein wespeneng tailliertes Wams und einen gelben, das heißt goldfarbenen „Dunsing“, eine Art Hüftgürtel für die Befestigung von allerhand Zierat oder Waffen, insgesamt also eine höfisch edle Gewandung. Von den zwei gut erkennbaren Figuren neben dem Stadttor verbeugt sich die vordere leicht, die hintere in ausgeprägtem Gestus, indem sie die Hände auf dem angehobenen Knie überschrankt und sich tief verneigt, eine unmißverständliche Ehrfurchtsbezeugung. Wem dieser Achtungsgestus gelten soll, läßt sich nur erahnen. Oft finden sich solche Gestalten an Portalen als szenische Ausmalung der „Introitus“-Thematik, gleichsam als fest installierte Claqueure für den feierlichen Einzug hochgestellter Personen. Unsere Figuren am Stadttor stehen für einen Introitus bereit, der sich von der Seite her über ein gut Teil des länglichen Bildfeldes hinweg erstreckt haben dürfte. Auch wenn wir keine weiteren Anhaltspunkte besitzen, die Vermutung liegt mehr als nahe, daß hier ehemals der „Einzug Christi in Jerusalem“ dargestellt war. Zu diesem Thema passen nicht nur die verbliebenen Reste im Bildfeld, das Thema selbst paßt auch ideal in den Bilderzyklus vom Leben Jesu. Stationen aus der Passion finden sich oben in den Schildbögen. Die „Aussendung der Apostel“ an der Nordwand symbolisiert den Abschied und chronologisch allem vorausgehend erfolgt an der Südwand gegenüber der „Einzug Christi in Jerusalem“. Was noch fehlt ist der Beginn der Heilsgeschichte, der Eintritt Christi in die Welt, und dies ist das Thema des Nachbarbildes.

### 2.7. Südliche Chorwand, westl. Teil: „GEBURT CHRISTI“ (Abb. 23, 27)

Das Wandfeld westlich des schlanken Fensters steht deutlich für sich allein. Der gewohnte Landschaftsbildraum läuft nicht weiter, stattdessen erscheint eine eigenständige Baldachinar-chitektur, ein offenes Gehäuse über vier Pfosten mit Dach und Zinnenkranz. Es beherbergt ein altarähnliches Podest und darauf eine sitzende Frauengestalt mit einem ovalen Bündel auf dem Schoß. Dieses Bündel ist im Detail nicht mehr näher zu bestimmen, aber allein der Gestus der Frauengestalt läßt die Szene unschwer als thronende Gottesmutter mit dem Jesus-kind erkennen, das nach Art eines „Fatschenkindes“ in Windeln gehüllt ist. Der Nimbus, die jugendlich schöne Frauengestalt in gemessener Haltung und vor allem die Erhabenheit des Gehäuses geben das ihre hinzu.<sup>21</sup>

Eine Deutung als „Geburt Christi“ erscheint naheliegend, obgleich das vertraute Bild der Weihnachtsszene in einigen Punkten stark abgeändert ist. Das erzählerische Ambiente fehlt gänzlich, der Bethlehemstall ist zum Thronbaldachin geworden, eine bedeutungsträchtige Aufwertung der Geburt Christi. Wie sehr diese Szene ins Hoheitsvolle gesteigert ist, zeigt sich nicht zuletzt auch in der Aussonderung des hl. Josef, traditionell eine feste Begleitfigur der Christgeburt. Der Maler des Gronsdorfer Zyklus erfand an dieser Stelle eine besonders geschickte Lösung. Joseph erscheint sehr wohl in der Bilderfolge, er ist auch unverkennbar der Mutter/Kindszene zugeordnet, ohne ihr jedoch direkt anzugehören. Die rangniedrige-

re Rolle des Nährvaters ist deutlich zum Ausdruck gebracht. Die Josephsgestalt erscheint an der anschließenden Chorbogen-Zungenmauer, gerahmt von einem gemalten Bogen in optischer Anspielung auf die Bögen des Marienbaldachins. In fülligem Gewand steht er da, einen Arm quer über den Stabknäuel gelegt und das schwere Kinn darauf schmiegend blickt er sinnend auf das Bild schräg gegenüber. Joseph ist also mehr Zuschauer aus gebührendem Abstand.

Nur bei einem schrittweisen Abwandern der Bilderfolge erschließt sich für den Betrachter die Josephsgestalt und damit ihre inhaltliche Dimension als nur temporäre Rolle im Leben Jesu. Bei direkter Betrachtung der „Throngeburt“-Szene gerät Joseph vollends aus dem Blickfeld.

Diese offenkundige Rangabstufung ist ein klarer Widerhall bestimmter theologischer Vorstellungen, die in der Zeit, als die Gronsdorfer Bilder entstanden, besonders aktuell gewesen sind. Im ausgehenden 14. Jahrhundert, einer schweren Krisenzeit für die Kirche, ist generell eine starke theologische Aufwertung Mariens zu beobachten. Ihre Rolle im Heilsplan steigt weit über die der Gottesgebärerin hinaus, alles Irdische an ihrer Gestalt wird zurückgedrängt und sie wird zur Symbolfigur für die Reinigung und Rettung der gespaltenen Kirche. Diese sakrale Überhöhung spricht aus zahllosen mariologischen Bildern dieser Zeit. Oft ist es das Mitleiden unter dem Kreuz oder das eigene Sterben im Nachvollzug des Opfertodes Christi, oft ist es allein die makellose überirdische Schönheit Mariens als Abbild des Himmels.



Abb. 27: Südl. Chorbogenmauer, „hl. Joseph“



Abb. 28: Südl. Seitenaltar, plastische Figurengruppe der „Trinität“. Um 1750/65, Ignaz Günther zugeschrieben.

Bei der Christgeburt in Gronsdorf ist es die hieratische Würde ihrer Erscheinung. Maria ist Gottesmutter, aber zugleich und vor allem auch eine erhabene Throngestalt, herausgehoben aus Raum und Zeit der sie umgebenden Bilder. Die geistige Heimat dieser neuen Mariologie war vor allem Prag als das führende kulturelle Zentrum dieser Zeit. Und auch der Stil der Gronsdorfer Malereien läßt sich von dort herleiten, wie noch aufzuzeigen sein wird.

### ***V.3 Die Ausmalung der Fenstergewände***

Das Polygonstirnfenster (Abb. 24) zeigt in den Laibungsflächen ein Figurenpaar in ornamentalem Rankenwerkdekor, die Malerei hat jedoch durch die Zeit sehr gelitten. Die Farbigekeit bewegt sich im Spektrum der übrigen Bilder und auch die Ikonographie ist noch sicher ablesbar, im Süden erscheint Johannes der Täufer, im Norden die hl. Barbara. Beide tragen einen Nimbus und sind in gegengleicher Schrägansicht vom Fenster weggewandt. Johannes ist durch sein Fellkleid, dessen Zotteln unter dem Schultermantel hervorschauen und durch seine Barfüßigkeit ausgewiesen. Sein Hauptattribut, auf das die Rechte demonstrativ verweist, eine große Scheibe links vor der Brust, läßt sich nur rekonstruierend deuten, weil die Binnenzeichnung vollständig verloren ist. Höchstwahrscheinlich ist die „Johannesschüssel“ gemeint, ein selbständiges Bildmotiv in Anspielung auf das Johannes-Martyrium. Der Legende nach wurde beim Gastmahl des Herodes auf Wunsch der Tänzerin Salome das frisch abgeschlagene Haupt des Johannes auf einer Schüssel präsentiert.

St. Barbara an der nördlichen Laibung erscheint als schlanke, höfisch elegante Gestalt in bodenlang fließendem Gewand. In der angehobenen Rechten trägt sie frei vor dem Körper als Attribut einen Turm, gleichfalls ein Bild ihres Martyriums, und auch hier vollführt die zweite Hand einen nachdrücklichen Verweisegestus.

Ein spezieller Themenzusammenhang mit dem sonstigen Bildprogramm des Chores wird nicht ersichtlich. Johannes der Täufer als prophetischer Vorläufer Jesu fügt sich grundsätzlich in das christologische Programm. Die Paarung von Johannes und Barbara läßt jedoch vermuten, daß hier Namenspatrone eventueller Stifterpersonen dargestellt sind. Die gleichlaufenden Wellenranken zu Seiten beider Figuren schließen sich über dem Haupt, so daß ornamentale Baldachinbögen entstehen. Dort entspringen den braunen Ranken zusätzliche Abzweigungen und die beiden Hauptäste setzen sich über dem Bogenscheitel als weitschweifig überkreuzte Ondulierungen fort, treiben kleine grüne Blätter mit großen roten Blütenrosetten aus und verzieren so auch den oberen Bereich der weiß hinterlegten Laibungsflächen. Daraus ergibt sich eine optische Brücke zu den übrigen Fenstern im Chor, deren Laibungen ausschließlich mit ornamentalem Rankenwerk in gleicher Farbigekeit überzogen sind.

Hier ist jedoch zu unterscheiden zwischen den ursprünglichen und den nachträglich eingebrochenen Fenstern. Die ursprünglichen Fenster in den Polygonschrägen und an der Südwand (Abb. 14, 15, 17) zeigen dasselbe vegetabile Dekorationsssystem

wie das breite Chorstirnfenster (Abb. 24), jedoch nicht als überkreuzte Ranken, sondern als alternierend gedrehte Volutenspiralen mit nach oben zunehmender Dichte der grünen Blätter. Die Enge und Tiefe der Fensterauschnitte und die natürliche Farbigekeit des Rankenwerks verstärken zudem den Eindruck von Üppigkeit und blühender Kraft der Natur.

Ganz anders der Dekor in den Laibungen der nachträglich ausgebrochenen Fenster an der Nord- und Südwand des Chores (Abb. 12, 16, 18, 21). Die schmalen Laibungen tragen einen von zarten Doppellinien begleiteten Streifen mit vegetabler Ornamentik im Stil der Renaissance. Die Farben und auch das vegetabile Grundsystem sind dem Dekor der älteren Fenster angeglichen, die Einzelformen verraten jedoch sehr deutlich ihre Entstehungszeit um 1600. Den Rankenondulationen entspringen phantasievoll verspielte Blattkelchvoluten und Blüten, und auch seltsam amorphe Figurationen sind eingestreut. An dieser Stelle ist daran zu erinnern, daß im Jahr 1595 ein neuer Hochaltar aufgestellt wurde und offenbar in diesem Zusammenhang die Fensterdurchbrüche entstanden sind. Die Zerstörung großer Bereiche der alten Ausmalung hatte eine neutrale Übertünchung der restlichen Bilder zur Folge. Die gleichzeitige Ausmalung der neuen Fensterlaibungen läßt jedoch den Schluß zu, daß man die Rankenmalerei der ursprünglichen Fenster beibehalten und in das Gestaltungskonzept mit einbezogen hatte.<sup>22</sup> Welche Lösung beim Chorstirnfenster gewählt worden war, läßt sich nicht mehr eindeutig feststellen. Möglicherweise hat man die beiden Figurenbilder im Gewände nicht übermalt, denn sie waren durch die Fensterveränderung nicht beeinträchtigt und höchstwahrscheinlich sowieso durch den neuen Altar verdeckt. Vielleicht erklärt sich gerade daraus ihr im Vergleich zu den übrigen Bildern wesentlich schlechterer Erhaltungszustand.

### ***V.4 Die Malereien am Chorbogen***

(Abb. 19, 25 und Einband-Rückseite)

So wie das Gewölbe erweist sich auch der mächtige Chorbogen durch seine Bemalung als vornehmer Bestandteil der Architektur. Alle Massigkeit und Schwere werden durch farbige Gliederungselemente, eigenständige Bilder und zarten Dekor geschickt überspielt. Zum Langhaus hin ist die gesamte Wandfläche des Chorbogens für das Auge auf ein schmales, farbiges Schmuckband reduziert, das die Bogenöffnung dekorativ umrahmt. Weiße Dreiecke sind vor rotem Grund in regelmäßiger Anordnung so gegeneinander versetzt, daß der kristalline Effekt eines plastisch ausgearbeiteten Zickzackfrieses entsteht. Ob die restliche Wandfläche so wie heute auch im Mittelalter geschlossen weiß getüncht war, läßt sich nicht mehr sagen. Sehr wahrscheinlich gab es aber noch eine zusätzliche, sicher dünngliedrige Einrahmung des Frieses, möglicherweise sogar von derselben Art, wie an der choreinwärtigen Seite des Bogens. Dort wird das Zickzackfries von einem gemalten Maßwerkbogen mit Kreuzblume überfangen. Maßwerkbogen und Fries täuschen eine sich selbst tragende Architektur vor, eine leichte Bogenstellung, die wesentlich weniger Masse vorführt als der gemauerte Bogen. Und auch an der Unterseite, der

breiten Laibungswandung, wird diesem Bogen durch Malerei sein optisches Gewicht genommen. Die behäbigen Blöcke mit ihren Lagerfugen verschwinden hinter einem Bild spielerisch heiterer Natur. Zierliche Blattranken voller Grün auf weißem Grund steigen in gleichmäßigen Ondulationen zum Bogenscheitel auf, das rhythmisch überkreuzte Gezweig bildet mandelförmige Nester aus und in jedem davon sitzt ein munter bewegter Vogel. Sie putzen sich, picken umher und recken Flügel und Hälse. Nichts trübt ihr Dasein, die wohlgeordnete Natur ist ihre Heimstadt. Für die Gläubigen sollte dieser Triumphbogen der Natur ein Abbild sein von der Wohlgeordnetheit der Schöpfung.

Aber auch diese Schöpfung ist nicht ganz ohne Schatten. Ob ähnlich wie choreinwärts ehemals auch an der Langhausseite die Restflächen der Chorbogenwand Bilder trugen, wissen wir nicht. An der Innenseite jedenfalls haben sich phantasievolle Darstellungen aus der mittelalterlichen Dämonenwelt erhalten. Zwei riesige Drachenwesen kriechen gleichsam aus den Gewölbezwickeln hervor und streben mit mächtigen Schritten nach oben, fauchend treffen sie im Bogenscheitel aufeinander.

## VI. Gesamtdeutung und Stil

Ein charakteristisches Merkmal von mittelalterlichen Bilderzyklen ist häufig ihr wohldurchdachter innerer Erzählrhythmus. Die Leserichtung der Szenenabfolge ist meist eindeutig vorgegeben, um die inhaltlichen Zusammenhänge klar zu verdeutlichen. Bei der Ausmalung eines ganzen Raumes aber stand dem oft die Architektur hinderlich entgegen. Gewölbegliederung, Raumkanten und Fenster gab es zu berücksichtigen und dennoch sollte sich in der Bildverteilung die geschlossene Ganzheitlichkeit der Architektur möglichst homogen widerspiegeln. Eine lineare Abfolge als die einfachste Lösung war in den seltensten Fällen möglich.

Die Ausmalung des Chores in der Kirche von Gronsdorf erweist sich in dieser Hinsicht als ausgesprochen souverän gelöst. Der durchgehende Vorhangsockel ist ein im Mittelalter vielgeübter Kunstgriff, er bewirkt nicht nur eine anschauliche Rundumverbindung, sondern hebt die Bilder von vorne herein auf ein bedeutungsmäßig höheres Niveau, losgelöst von den realen Raumverhältnissen. Um so mehr braucht aber der Betrachter reale Sehhilfen für das Verständnis der Bildabfolge im Zyklus. Anfang und Ende und auch die Wegrichtung sollten allein schon aus der Form der Bilder sichtbar werden, auch ohne Kenntnis der Inhalte. Hierin mißt sich unter anderem auch die künstlerische Qualität, denn die Bilder müssen Vielfaches sein können, Auftakt, Fortführung, Brückenschlag über den Raum und Schluß.

Zumindest was die allgemeine Richtung in dieser Bilderreihe vom Leben Jesu betrifft, konnte sich der Maler auf den aus der Antike tradierten und auch für das Mittelalter gültigen Grundsatz verlassen, daß die Abfolge von links nach rechts zu verlaufen habe, denn seit uralter Zeit kam auf den Bildern das Gute und Siegreiche stets von links. So liegt es nahe, an der nordwestlichen Ecke des Chores den Auftakt des Zyklus zu suchen. Zum Auftakt gehört einseitig gerichtete Bewegung. Das breitgelagerte Bild der unteren Zone, die „Apostelver-

Alle Schattierungen mittelalterlicher Dämonenphantasie sind hier vereint, Löwenpranken und plumpe Bärenatzen, Krallenfüße von Adler und Ente, kamm- und mähnetragende Schlangenleiber, ein gräßlich aggressiver und ein schlangenvogelförmiger Drachenkopf und zuletzt lange Schwänze, die in dekorativem Astwerk auslaufen, einer davon sogar mit schönen Lilienblüten. Die kontrastreiche Farbigkeit tut das ihre hinzu, grelles Gelb, Weiß und Schwarz vor rotem Grund, die Schwanzblüten aber sind grün.

Eine Interpretation dieser Bilder kann nur im allgemeinen bleiben, zu wenig Konkretes wissen wir über das Neben- und Miteinander von Glauben und Aberglauben im Mittelalter. Aber eben dort ist der Sinn dieser Bilder zu suchen. Das Böse erscheint als allgegenwärtiger Widerpart, im Leben und sogar in der Kirche gegenüber dem Altar, es ist mächtig und von abscheulicher Gestalt, auch wenn es bisweilen in schönheitlichem Aufzug daherkommt. Die Drachenbilder wollen eine stete Mahnung sein, ein lautstarker Kontrapunkt zum Bilderzyklus der Heilsgeschichte an Wänden und Decke des Chores.

sammlung“ mit Christus in der Mitte, ist jedoch eher statisch in sich zentriert. Ganz anders die „Ölbergsszene“ darüber, hier drängt der Bildaufbau zur Fortführung nach rechts. Es folgt (ehemals) die Kreuzigung, eine wiederum in sich symmetrische Bildkomposition.

Symmetrisch und somit bewegungslos aufgebaut sind auch die anschließenden Schildbogenfelder mit den Propheten und dem „vera ikon“ im Polygon. Hier werden nun auch inhaltliche Komponenten bemüht, denn in keinem der Bilder kommt Christus in szenischem Zusammenhang vor, so daß das suchende Auge diese Felder überspringt, um bei der „Auferstehung“ anzugelangen. An der Südwand gegenüber der „Kreuzigung“ ist sie – gleich einem optischen Brückenschlag – formal sehr ähnlich aufgebaut. Der neugierig in den Gethsemanegarten hineinschauende Engel des Nachbarfeldes setzt den Bewegungszug wieder in Gang, in der gegenläufigen Haltung der knienden Magdalena kommt er schließlich zur Ruhe. Und es ist kein Zufall, daß „Gethsemane“ wiederum dem „Ölberg“ gegenüber im formalen Aufbau sehr ähnlich ist. Die Bogenfelder der Längswände schildern somit in klar verständlicher Abfolge Hauptstationen der Passion Christi. Die Felder im Polygon stehen formal eher für sich und sind auch inhaltlich mehr additiv beigeordnet, die Propheten als Symbole der Weissagung, das „vera ikon“ als allgemeingültiges Symbol für die Passion Christi.

Nicht ganz so homogen gestaltet sich die untere Bildzone, wo aber durch die unterschiedlich großen Wandflächen auch die Verhältnisse ungleich schwieriger sind. An der Nordwand bot sich (ehemals) ein großes längliches Feld, im Polygon verblieben zwischen den Fenstern nur schmale Streifen, an der Südwand schloß sich (ehemals) ein großes Querfeld an und westlich des Fensters noch ein schmäleres Feld. Versucht man auch hier wieder, sich den formalen Binnenrhythmus der Bilderreihe zu vergegenwärtigen, muß man – mehr noch als in

der Schildbogenzone – sich den ursprünglichen Zustand vor Augen halten, ohne den barocken Hochaltar und ohne die großen Seitenfenster, das heißt mit vollständigen Wandbildern.

Die ehemals geschlossene Nordwand erschien ideal für die breite Reihenanzahl der Apostelversammlung um die zentrale Gestalt Christi, keine szenische Bewegung führt aus diesem Bild hinaus. Der verlorene „Einzug in Jerusalem“ an der Südwand enthielt dagegen ein markantes Bewegungsmotiv. Es ist klar abgesetzt von dem in die Gegenrichtung blickenden „Bischof Erhard“, das nach rechts orientierte Adventusmotiv klingt jedoch am Stadttor aus, formal wie inhaltlich, das Fenster setzt eine klare Zäsur. Im Wandfeld rechts dieses Fensters erscheint das eigenständige Thema der „Christgeburt“. Und im Bewußtsein, daß diese Szene in der sonstigen Abfolge der Gronsdorfer Heilsgeschichte eigentlich falsch plaziert ist, beheimatete der Maler das Thema – wie oben erläutert – motivisch wie räumlich in einer ganz eigenständigen Bildwelt.

Der „Einzug Christi in Jerusalem“ bildet in anderen Zyklen, die das Leben Jesu in mehr Einzelstationen schildern, den eigentlichen Auftakt zur Passionsgeschichte. Auch in Gronsdorf beginnt die Passion letztlich nicht mit dem „Ölberg“ im nordwestlichen Schildbogen, sondern an der unteren Zone der Südwand und damit auf natürlicher Augenhöhe. Für das Erkennen als Auftaktbild im Zyklus sorgte vermutlich allein der markante Bewegungszug und die breite szenische Ausschmückung, die den Betrachter einlud, sich selbst als Zuschauer beim Einzug Christi zu fühlen. Eine ähnliche Situation haben wir für das Nachbarbild beschrieben, wo der hl. Joseph als gemalter Zuschauer an der Seite steht und sich die thronende Maria mit dem Kind in Frontalansicht dem Betrachter darbietet.

Obwohl der „Einzug Christi“ und die „Geburt“ heilschronologisch nicht zusammengehören und gerade weil auch der optische Brückenschlag vom „Einzug“ zum „Ölberg“ nicht gerade naheliegt, bilden „Einzug“ und „Geburt“ ein inhaltlich sinnträchtiges Paar und dieses läßt sich sogar mit dem „Apostelabschied“ an der Nordwand zu einer Dreiergruppe erweitern. Es sind Szenen von Ankunft und Abschied, ein eigener kleiner Bilderkreis aus dem Leben Jesu, hier durch die formale Eigenständigkeit der Bilder mehr im sinnträchtigen Gegenüber als in chronologischer Abfolge vorgeführt. Am Anfang steht der Eintritt Christi in die Welt durch die Geburt, herausgehoben durch Thron und Baldachin, daneben steht die triumphale Ankunft Christi in Jerusalem am Vorabend der Passion, gegenüber erscheint der Auferstandene als erhabener Lehrer und Aussender der Apostel am Endpunkt seines irdischen Daseins.

Neben einer zyklischen Abfolge in fortlaufender Reihe galt im Mittelalter auch diese Art einer kontrapunktischen Gegenüberstellung als eine beliebte Erzählweise.

Wie in den Schildbögen stehen die Bilder des Chorpolygons auch in der unteren Wandzone mehr für sich. Beim „Seelenwäger“ und dem Stifterwappen ist dies offensichtlich, auch bei St. Johannes und St. Barbara im Fenstergewände und ebenso bei „Bischof Erhard“. Dazwischen aber befindet sich unerwartet der „Ungläubige Thomas“, eine Szene, die dem Passionszyklus angehört und inhaltlich direkt an „Gethsema-

ne“ anschließt, obwohl die beiden Bilder weit voneinander plaziert sind.

Aus rein systematischer Sicht ist festzuhalten, daß der Passionszyklus im Süden unten links mit dem „Einzug“ ansetzt, dann nach oben an die Nordwand überwechselt, dort von links nach rechts rundumläuft und im Süden schließlich wieder unvermittelt zur „Thomas-Szene“ nach unten springt, knapp dorthin, wo die Abfolge begann. Die „Geburt“ ist aus formalen Gründen ausgesondert und ebenso wie der „Apostelabschied“ keine reguläre Szene im Zusammenhang mit der Passion. Festzustellen gilt, daß die „Thomasszene“ wie auch schon „Gethsemane“ inhaltlich der Sequenz zugehört, die das Wirken Jesu nach der Auferstehung schildert und letztlich im „Apostelabschied“ seinen Schlußpunkt findet. Insofern mag die „Thomasszene“ ein inhaltlicher Brückenschlag zum Apostelabschied an der Nordwand sein. Solche Erklärungsversuche mögen in Teilen zutreffen, dennoch überwiegt der Eindruck, daß schlichte Sachzwänge hinsichtlich der zur Verfügung stehenden Wandflächen den Ausschlag gaben, um die „Thomasszene“ so außer der Reihe anzubringen.

Insgesamt aber spricht aus dem Bildprogramm und seiner Einfügung in die Architektur eine hohe intellektuelle und künstlerische Begabung. Der bewegte Erzählrhythmus in der Bildabfolge, die Plazierung der Einzelbilder und auch deren jeweilige innere Komposition sind sehr organisch und effektiv aus den spezifischen Gegebenheiten der Architektur entwickelt. Zierliches Rankenwerk als eine Spielart der Natur fließt bevorzugt dort mit ein, wo der Raum sich ihr am meisten öffnet, in den Laibungen der Fenster. Und auch die Architektur selbst ist bildgebend mit eingebunden in Form ihrer farbigen Gliederungselemente. Die Gewölberippen, die Konsolen und Schlußsteine und die sternefunkelnden Gewölbeseigel sind für die Bildergeschichte Einrahmung und schmückendes Dach.

Bei einer künstlerischen Bewertung dieses Bildprogramms ist zwar das bedauerliche Faktum zu vermerken, daß manche Figuren gerade in den Einzelheiten der Gesichter sehr abgerieben sind, daß die Feinabstufung der ehemaligen Farbigkeit in großen Bereichen stark reduziert ist und auch die Intensität der Farbkraft insgesamt verloren hat.<sup>23</sup> Dennoch ist die weit überdurchschnittliche künstlerische Qualität dieser Ausmalung bis heute spürbar präsent und mit etwas Phantasie läßt sich das prachtvolle farbige Erscheinungsbild dieses Raumes in seinem ursprünglichen Zustand vor Augen rufen. In weitem Umkreis findet sich nichts Vergleichbares für diese inhaltliche und formale Geschlossenheit eines derart großen mittelalterlichen Bilderzyklus, für solche Detailfreude in der Schilderung des szenischen Ambientes, solche Eleganz der Figuren und – die gut erhaltenen Prophetenköpfe sind Ausweis genug – für solche Lebensnähe in den Gesichtern. Und im Vergleich mit den wenigen Beispielen mittelalterlicher Wandmalerei in unserer Region ist auch hinsichtlich des Erhaltungszustandes Gronsdorf mit Abstand führend. Zu nennen sind vor allem die Chorgemälde in den Kirchen von Poikam und Einmuß oder die Deckenbilder im Turmvorhaus von Oberndorf.

Sie alle sind in den Jahrzehnten kurz nach 1400 entstanden und schöpfen in ihrem künstlerischen Stil aus ein und derselben Quelle, obgleich sie von verschiedenen Meistern stam-

men. Die Heimat dieses Stils ist Böhmen mit Prag als dem führenden Zentrum für Politik, Kirche und Kunst dieser Zeit. Zu einigen Gemälden in der Prager Nationalgalerie und auch einer Reihe von Wandmalereien in böhmischen Kirchen und Klöstern zeigt der Gronsdorfer Zyklus eine enge Verwandtschaft.<sup>24</sup> Böhmen und Altbayern waren im 14. und frühen 15. Jahrhundert eine gewachsene Kunstlandschaft und Regensburg war ein wichtiger Ableger des Goldenen Prag mit eigener Strahlkraft auf die Umgebung.

In Regensburg zeugen primär plastische Bildwerke am Dom von diesen engen Beziehungen mit Böhmen.<sup>25</sup> Ob nun die Vermittlung nach Gronsdorf über Regensburg lief oder direkt über Kontakte mit Böhmen, dies läßt sich nicht mehr eruieren, jedenfalls ist der Stil der führenden böhmischen Maler dieser

Zeit, des sogenannten „Meisters von Trebon“ und des „Wittingau-Meisters“ in Gronsdorf auf hoher Qualitätsstufe präsent. Wahrscheinlich sind die Gronsdorfer Bilder um 1390/1400 entstanden. Die Prager Hofkunst dieser Zeit, der sogenannte „Schöne Stil“, zeigt sich in Gronsdorf vornehmlich in der höfischen Eleganz der Figuren und im schönheitlich dekorativen Fluß ihrer Gewänder. Die harmonische Geschlossenheit des Zyklus und seine geschickte Verzahnung mit der Architektur dürften Beleg dafür sein, daß zwischen der Errichtung des Baus und der Ausmalung kein großer Zeitabstand liegen kann. Es scheint vielmehr so, als ob dies in einem Zuge geschah. Die Ausmalung wäre damit auch ein Zeitansatz für die Architektur, die für sich selbst wenig Anhaltspunkte für eine nähere Datierung bietet.<sup>26</sup>

## VII. Andere Kostbarkeiten in der Gronsdorfer Kirche

### 1. Ein Renaissancegemälde mit einem Lobpreis Mariens

(Abb. 26)

Die Gronsdorfer Kirche besitzt neben den Wandmalereien im Chor auch noch ein Holztafelbild von hohem Seltenheitswert, wann und wie es hierhergekommen ist, läßt sich nicht mehr ergründen. Es handelt sich um ein Ölgemälde auf dünner Holztafel, eingefast durch einen schlichten Profilrahmen, auch auf der Rückseite findet sich unerwarteterweise keinerlei Hinweis zur Herkunft dieses Bildes. Das Gemälde ist künstlerisch von eher durchschnittlicher Qualität, im Stil zeigt es deutliche Einflüsse der italienischen Renaissance und läßt sich gut in die Zeit um 1600 datieren.

Höchst bemerkenswert ist das Gemälde jedoch wegen seiner Ikonographie. Es verbindet eigentlich mehrere Einzelbilder in einem, geschickt arrangiert zu einer Art Theaterbühne mit tiefenräumlich gestuften Kulissen. Im Vordergrund ist eine Gruppe von Männergestalten versammelt. Sie tragen biblische Gewandung und Spruchbänder oder Schilde. Sitzend, kniend oder in aufrechter Haltung sind die Figuren in regem Disput miteinander. Es sind Propheten und alttestamentarische Könige, der Gekrönte am linken Bildrand ist durch seine Harve als König David, der rechte durch den Herrscherstab als König Salomo ausgewiesen. Die Spruchtexte helfen auch, die übrigen Figuren zu identifizieren, ihre Weissagungen nehmen Bezug auf das eigentliche Bildthema, die „Verkündigung an Maria“ im Zentrum des Gemäldes.

Diese Szene spielt in einem nach vorne hin klar abgegrenzten, eigenen Bildraum. Ein hoher Mauersockel mit Galeriebrüstung schafft gegenüber der alttestamentarischen Gruppe eine höhergelegene Plattform, und eine architektonische Schaufront aus Arkadenbögen gibt dem Hintergrund eine symmetrische Dreiteilung. Von oben her ergießt sich Gewölk in den Bildraum und verdeckt teilweise die Architektur. Das Mittelfeld gewährt einen Blick in die Kammer der Jungfrau Maria, wo soeben der Verkündigungengel auftritt und Maria überrascht sich ihm zuwendet. Den abgedunkelten

Hintergrund des Zimmers überblendet von oben her gleißendes Licht, darin erscheinen Gottvater und der Heilige Geist, begleitet von quirligem Engelsvolk.

In den beiden seitlichen Arkadenbögen ist in die Galeriebrüstung jeweils eine große Schrifttafel eingelassen, darüber eröffnen sich weite Landschaftsausblicke mit zahlreichen Einzeldarstellungen. Da sieht man einen kleinen umfriedeten Garten und herrliche Blumen auf glattem Wiesenplan, unterschiedliche Bäume, Brunnen, Türme und Tore, auch Sonne und Mond und ein rätselhaftes Tierfell. Die bunt durchmischte Schilderung will naturgemäß viel mehr sein als eine bloße Landschaftskulisse. Jedes dieser Dinge ist ein Bildsymbol für Maria, zusammen sind sie eine Bildergeschichte zu jenen Gedanken, die vorne auf den Schrifttafeln an der Galerie in direkt entsprechendem Wortlaut zu lesen sind und allgemein auch in den Spruchtexten der Propheten und Könige anklingen. Die dichte Häufung solcher „Bilderrätsel“ und ihre gekonnte Verquickung zu einem geschlossenen Szenario machen unser Gemälde zu einem Zeugnis hochstehender theologischer Gelehrtheit, wie man sie in einer kleinen Landkirche nicht erwartet. Die Spruchtexte an der Galeriebrüstung sind ein einziger Lobpreis Mariens, wobei sich gängige Begriffsmetaphern aneinanderreihen, wie sie im „Hohenlied“ und im „Sirach“ in reicher Fülle aufgeführt sind.<sup>27</sup>

Auf dem linken Brüstungsschild ist zu lesen: „LVNA CEDRVS SPECVLV PVTE PLATAN OCVPRES FONS TVRRES MARIA VELLERA PORTA NVTANT“. Der Text rühmt Maria wie folgt: Mond (der aus der Sonne = Christus leuchtet), Zeder<sup>28</sup>, Platane, Zypresse, versiegelter Brunnen (Jüngfräulichkeit), Turm (Leuchtturm, Turm Davids), Vlies (Vlies des Gideon)<sup>29</sup> und Pforte (Paradiespforte, Himmelstor). Zu jeder Metapher findet sich im Landschaftsausschnitt darüber das zugehörige Bild.

Der Spruchtext der rechten Brüstungstafel lautet: „CHRISTI PARA SIGNAT SOL VRBS ROSA LILLIA TEMPLVM PALMA HORTVS CLAVSVS FLOS OLE. AEQ. DECOR“. Maria wird hier mit Christus gleichgestellt, ebenso schön wie dieser ist Maria hier zugleich Sonne (Christus), Stadt (Abbild des himmlischen Jerusalem), Rose, Lilie, Tempel, Palme, umschlossener Garten<sup>30</sup> und Ölbaum<sup>31</sup>, und zu jeder Metapher findet sich wiederum das entsprechende Bild darüber.

Die Spruchtexte der Propheten und Könige beinhalten Weissagungen von allgemeinerem Charakter. Der Prophet (Jesaja) am linken Bildrand verkündet: „ECCE VIRGO CONCIPIST ET PARIET FILIVM. ISA. VII.“ (Seht, die Jungfrau wird ein Kind empfangen, sie wird einen Sohn gebären, Jesaja VII).<sup>32</sup> Bei König David daneben heißt es: „DE FRVCTV VENTRIS TVI PONAM SVPER SEDEM TVAM. PSAL CXXXI“ (Einen Sproß aus deinem Geschlecht will ich setzen auf deinen Thron, Psalm CXXXI).<sup>33</sup> Der Tafeltext des frontal in der Mitte sitzenden Propheten (Mose) lautet: „PROPHETA DE GETE TVA ET DE FRATRIBVS TVIS SICVT NE SVSCITABIT TIBI DNS DEVS TVVS. DEVTER XXVIII“ (Einen Propheten wie mich wird der Herr, dein Gott, aus deiner Mitte, unter deinen Brüdern, erstehen lassen, Deuteronomium XVIII).<sup>34</sup> Der nach hinten gewendete König (Salomo) präsentiert ein Schild mit der Aufschrift: „VENIAT DILECTVS MEVS IN HORTVVM SVVM. CANT. V“ (Mein Geliebter komme in seinen Garten, Hoheslied V).<sup>35</sup> Der gleichfalls zurückgewandte Prophet (Jeremias) rechts neben ihm verkündet: „CREAVIT DOMINVS NOVVM SVPER TERRAM FEMINA CIRCONDABIT VIRVM: JERE. XXXI“ (Denn etwas Neues erschafft der Herr im Land: Die Frau wird den Mann umgeben, Jeremias XXXI).<sup>36</sup> Der sitzende Prophet (Haggia) am Bildrand rechts vorne präsentiert den Spruch: „ADHVC MODICV ET VENIET DESIDERATVS CVNC-TIS GENTIBVS. AGG. II“ (Nur noch kurze Zeit ..und ich lasse alle Völker erzittern ... Haggai II).<sup>37</sup>

Die Spruchtexte der Propheten und Könige aus dem Alten Testament erscheinen als ein Strauß von Weissagungen in der vordersten Bildebene unseres Gemäldes, sie beziehen sich auf Maria und sind auf diese Weise dem Kernthema der „Verkündigung“ auch anschaulich vorausgeschickt. Das Visionäre der Prophetenworte kommt darin zum Ausdruck, daß sich das mariologische Geschehen auf abgehobener Bühne ereignet, das heißt in einer anderen Realität. Und nach Entschlüsselung der Spruchtexte an der Galeriebrüstung liegt schließlich auch eine ganzheitliche Erklärung dieses Bühnenbildes nahe, es ist für sich ein Bild des „Hortus conclusus“, eine wohlgeordnete Welt, in der die Symbole des Marienlobs zu einem „locus amoenus“, einer lieblich anmutigen Gartenlandschaft gruppiert sind und für sich wiederum eine Bühne abgeben für die Kernszene mit der Verkündigung.

Der Maler des Gronsdorfer Bildes hat dieses hochgelehrte Bildprogramm freilich nicht erstmals erfunden, vielmehr stützte er sich auf ein berühmtes Vorbild, aber wahrscheinlich ohne das Original, ein Wandgemälde von Federico Zuccari in der Kirche S. Maria Annunziata in Rom aus dem Jahre 1566, niemals selbst gesehen zu haben. Das Bild war zu seiner Zeit bereits so berühmt, daß wenig später ein Kupferstich davon

hergestellt wurde und so Bildthema und Komposition weite Verbreitung gefunden haben.<sup>38</sup>

Ein solcher Kupferstich diente wohl auch dem Maler des Gronsdorfer Bildes als Vorlage. Damit stellt sich erneut die Frage nach dem Auftraggeber, aber hierzu haben wir keinerlei Nachrichten. Wenn es ein Geistlicher war, darf man ihm hohen Bildungsgrad und eine zeitgemäß moderne Hinwendung zur italienischen Kunst bestätigen, um so mehr würde dieses Kompliment gelten, sollten Bürger von Kelheim den Auftrag gegeben haben. Daß um 1600 die Gronsdorfer Kirche durch Kelheimer Bürger neu gestaltet worden ist, zumindest dies läßt sich aus den wenigen Quellen erschließen.

## 2. *Ein Altarkreuz von der Hand Ignaz Günthers* (Abb. 29)

Auf nicht mehr ergründbarem Wege kam die Gronsdorfer Kirche in den kostbaren Besitz eines eigenhändigen Werkes von Ignaz Günther, dem wohl bedeutendsten Bildhauer des süddeutschen Rokoko. Es ist ein Standkreuz für den Altar, so zierlich und elegant wie für Güntherwerke typisch, übersteigt es die ansonsten schlichte Präsenz des Barock in der Gronsdorfer Kirche um Welten. Der Standsockel ist ein rauschendes Knäuel aus ornamentalem Schnitzwerk, im Kern findet sich ein offener Rahmen, heute rückseitig verblendet, ehemals aber wohl ein Ostensorium für eine Reliquie oder ein Zierstück aus Buntsteinen in Klosterfrauenarbeit. Darüber steigt schlank und steil der Fußbalken des Kreuzes auf, Schlichtheit herrscht hier vor, nur die Kreuzenden sind mit Ornament-schnitzerei eingefaßt.

Hoch über dem Kreuzfuß erscheint wie schwebend der Körper des Gekreuzigten, schlank und schön, und wie ein sensibles Zeichen der Verletzlichkeit liegt die eine Hüfte bloß. Ein sanftes Schwingen durchzieht die ganze Gestalt, es ist in Fingern und Zehen ebenso zu spüren wie an Beinen, Lenden und Brust. Alle Glieder, Sehnen und Muskeln dieses apollinischen Körpers sind für das Auge leibhaftig und dennoch ist nichts Kraftvolles, nichts Angespanntes zu spüren, über allem liegt eine mühelose Leichtigkeit, ein weiches Ineinanderfließen der Formen als wäre der Körper ganz ohne eigenes Gewicht. Nur das Haupt Christi zeigt eine körperliche Regung, in demonstrativer Kraftlosigkeit fällt es zur Seite, auf dem bewegten Antlitz liegen die Züge des durchstandenen Leids und der geöffnete Mund atmet die Tragik der Todesstunde.

Die unaussprechliche Sensitivität der eigenhändigen Arbeiten aus der Reifezeit Ignaz Günthers erschließt sich dem Betrachter am ehesten im Vergleich mit anderen Werken. So manches Stück, das für sich gesehen „Günther-Qualität“ suggerieren mag, erweist sich im direkten Gegenüber bloß als mehr oder weniger gekonntes Nacheifern von dessen letztlich unnachahmlichem Stil. Auch wenn die nicht besonders sensible neue Farbfassung des Gronsdorfer Altarkreuzes den Eindruck etwas trübt, fraglos bewegt es sich jedoch auf der Qualitätstufe des berühmten lebensgroßen Kruzifixus in der Pfarrkirche von Altmanstein und ist wie dieses in den 1760er Jahren entstanden.<sup>39</sup>

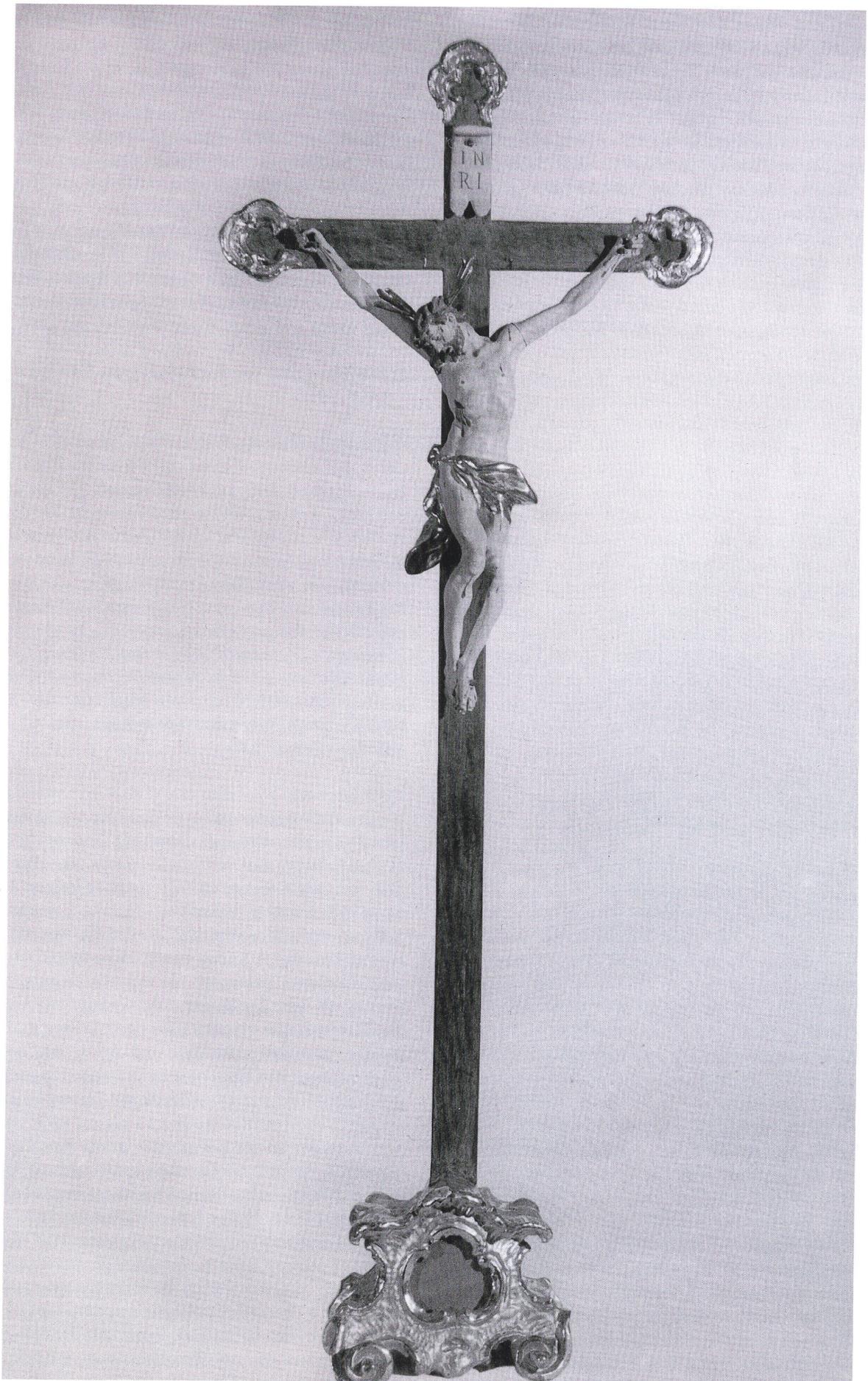


Abb. 29: Altarkreuz, um 1760, Ignaz Günther zugeschrieben.

### 3. Ein kostbares Bildwerk der Trinität

Von der Hand Ignaz Günthers stammt mit großer Wahrscheinlichkeit auch das qualitätvolle Kleinbildwerk, das in einem prächtigen Schrein auf der Mensa des südlichen Seitenaltars verwahrt ist.<sup>40</sup> Das an drei Seiten durchfensterte Schreingehäuse zeigt reichen Schnitzwerkdekor in elfenbeinweißer Fassung und glänzendem Gold. Der Ornamentstil weist ins spätere 18. Jahrhundert. Im Giebelfeld erscheinen drei kleine Kreisrahmen mit glatten Spiegelfüllungen, als Ornamentform untypisch, aber als symbolisches Motiv leicht verständlich, denn es ist ein anschaulicher Verweis auf das Darstellungsthema im Schrein.

Die geschlossene Rückwand ist eine einzige goldene Strahlengloriole vor rotem Grund, und in ihrem Zentrum erscheint auf Wolkenkissen eine figürliche Gruppe von Gottvater und Christus, in ihrer Mitte die Weltkugel und darüber die Taube des Heiligen Geistes. Gottvater ist als ehrwürdiger Greis charakterisiert und trägt wallende biblische Gewänder, in seiner Linken ein Szepter, die Rechte als Schöpferhand über der Weltkugel ausgestreckt. Christus erscheint im Typus des Auferstandenen mit entblößtem, jugendlich schönem Körper, in der Linken das Kreuz als Zeichen des Heils, die Rechte im Verweisegestus. Beide Figuren sind in einer dynamischen Gesamtbewegung ergriffen, die aus dem Hintergrund nach vorne drängt, zusätzlich betont durch die Strahlkraft der Gloriole.

Gottvater und Christus tragen eine reiche Farbfassung mit Vergoldungen, lüstrierten Versilberungen und natürlichem Inkarnat (Abb. 28). Vieles deutet darauf hin, daß hier mit Ausnahme der Vergoldungen die ursprüngliche Fassung bis heute erhalten blieb.<sup>41</sup> Letzte Gewissheit aber ist aus bloßer Anschauung nicht zu gewinnen, denn das Bildwerk befindet sich unzugänglich hinter Glas, weswegen auch nicht überprüft werden konnte, ob die Figuren tatsächlich aus Wachs gefertigt sind.<sup>42</sup> Dies würde aber den guten Erhaltungszustand der Inkarnatfassung erklären. Zudem impliziert das Material Wachs einen Erklärungsansatz für die ursprüngliche Zweckbestimmung dieses Kleinbildwerks. Aus Wachs wurden oft die kleinmaßstäblichen Entwurfsmodelle für große Objekte hergestellt. Unsere Gruppe ist in ihrer auf Untersicht angelegten Bewegungsdynamik am besten im Auszug eines großen Altares vorzustellen. Sehr wahrscheinlich handelt es sich in der Tat um einen „Bozetto“, ein Entwurfsmodell für eine große Bildwerkgruppe der Trinität in der Bekrönung eines Altares, sicher aber für eine andere Kirche.

Auch hier muß im Dunkeln bleiben, wie dieses anmutige Kleinkunstwerk seinen Weg in die Gronsdorfer Kirche gefunden hat. Auch einige andere Fragen zu dieser Kirche müssen unbeantwortet bleiben, beginnend schon mit dem Anlaß für die Errichtung des Baus im späten 14. Jahrhundert. Auch in nachfolgenden Jahrhunderten wurde der Kirche von Gronsdorf wiederholt eine besondere Beachtung zu Teil, wie die prominenten Ausstattungsstücke bezeugen. Und gerade weil diese Kirche letztlich bis heute ungelöste Rätsel verwahrt, geht von ihr ein ganz besonderer Reiz aus, aber auch eine Verpflichtung, dieses kostbare Erbe als Bestandteil unserer Kulturlandschaft auch für die Zukunft zu bewahren.



Abb. 30: Figurengruppe der „Trinität“ (Abb. 28) in Schrein.

#### Nachbemerkung

Die Wandmalereien in der Gronsdorfer Kirche befinden sich seit geraumer Zeit in einem konservatorisch bedenklichen Zustand. Dank des jahrzehntelangen Engagements durch den Gronsdorfer Kirchenpfleger Herrn Peter Bäuml ist zwar eine fürsorgliche Pflege durch kontrolliertes Lüften sichergestellt, dennoch sind aber gravierende Feuchtigkeitsschäden nicht zu verhindern gewesen. Die Ursachen dafür sind frühere Fehlentscheidungen und gegenwärtige Unterlassungen der Fachleute bei baulichen Instandhaltungsmaßnahmen. Die Tieferlegung und Betoneinbettung des Chorfußbodens förderte offensichtlich den Sog der aufsteigenden Feuchtigkeit in den Wänden. Im Außenbereich unterblieb bis heute eine fachgerechte Abschirmung der Fundamente und Mauersockel gegen die vor allem an der Nordseite andrückende Bodenfeuchte. Im Inneren zeugen erschreckende Schadensbilder in Gestalt häßlicher und schädigender Verlaufsschlieren von fehlenden Auffangrinnen des Kondenswassers an den Fenstern.

Auch wenn die Euphorie der Entdeckungszeit dieser wertvollen Wandgemälde verklungen sein mag, selbst in Zeiten knapper öffentlicher Kassen sollte aber zumindest der bauliche Unterhalt unserer Denkmäler nicht zurückstehen müssen.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> ETTELT, R., Geschichte der Stadt Kelheim. Von der Stadtgründung bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Kelheim 1983, 61, 65, 76, 78, 85.

<sup>2</sup> ETTELT (vgl. Anm. 1), passim.

<sup>3</sup> SCHMELLER, J. A., Bayerisches Wörterbuch, München 1872-77, Nachdruck Leipzig 1939, Bd. I, Sp. 997 ff.

<sup>4</sup> REITZENSTEIN, W. A., Frh. v., Lexikon bayerischer Ortsnamen, München <sup>2</sup>1991, 164.

<sup>5</sup> ETTELT spricht in einer früheren Studie (Die Stadtpfarrei Maria Himmelfahrt in Kelheim, Manuskript, Kelheim 1977, 18) von Zusammenhängen mit einer für 1350 bezeugten großen Jahrtagstiftung. Dieses Manuskript enthält aus organisatorisch-technischen Gründen keine Quellennachweise. In seiner 1983 erschienenen „Geschichte der Stadt Kelheim“ (vgl. Anm. 1) führt Ettelt diese Jahrtagsstiftung jedoch nicht mehr an.

<sup>6</sup> Zusammenstellung des Quellenmaterials bei ETTELT (vgl. Anm. 1), 826-828.

<sup>7</sup> ETTELT (vgl. Anm. 1), 827.

<sup>8</sup> ETTELT, (vgl. Anm. 1) 827. Nach dieser Beschreibung gab es im Chor Darstellungen von Christus und dem Kirchenpatron St. Georg, ferner im Langhaus sieben Wandbilder mit folgenden Themen: Gefangennahme Jesu, Entblößung, Geißelung, Ecce homo, Christus fällt unter dem Kreuz, Kreuzaufrichtung und Kreuzigung. Unter dem Bild der Kreuzerhöhung gab es eine Inschrift: „Ceso deo daemon, atque ad serpentiam victus / Cerne ad serticis, dia trophaea crucis / Exiatio mox illa tuo / Crux inclyta stabit, / Humani generis stabit ad auxilium“. Zeitgenössische Übertragung durch Dr. Mayr: „Der Teufel soll weichen Gott! / Die Erhebung des Kreuzes macht ihn zum Spott. / Sein Schaden durchs Kreuz soll bald angehn. / Das Heil aber des Menschen weiß (makellos) wird stehn.“ Ein weiteres Wandbild muß es außen neben dem Eingangportal gegeben haben. Es zeigte eine Ölbergdarstellung und war somit die Anfangsszene des Passionszyklus im Inneren. Nach der auf dem Bericht Dr. Mayr's basierenden Darstellung in einem unpublizierten Manuskript von R. ETTELT aus dem Jahre 1977 (vgl. Anm. 5) gab es im Chor und Langhaus noch vor dieser barocken Ausmalung an den Wänden zehn gemalte Epitaphien aus der Zeit um 1600, woraus zu schließen ist, daß mit der Aufstellung des neuen Hochaltares von 1595 die gotische Wandmalerei übertüncht worden war.

<sup>9</sup> Dies nach der frühbarocken Beschreibung des Benefiziaten Dr. Mayr; s. ETTELT (vgl. Anm. 1), 827.

<sup>10</sup> Kurzuntersuchung durch den Verfasser, 1993.

<sup>11</sup> In schöner Pinselschrift ist dort zu lesen: „Lorenz Binder und Anna Binderin haben dissen Altar im Jahr 1797 machen lassen“; das heißt der Altar wurde zu Teilen ergänzt und neu gefaßt.

<sup>12</sup> Der Kunstmaler „Böckl aus Weichs“ (bei Regensburg) und der Kelheimer Maler „Oberneder“ wurden aufgefordert, Konzepte und Kostenvoranschläge zu erstellen. Bischöfliches Zentralarchiv Regensburg, Pfarrakten Gronsdorf.

<sup>13</sup> Die Deutung dieser Engelsgestalt als „Verkündigungengel mit Bezug auf die Maria der Verkündigung im unteren Bildfries“ ist nicht nachvollziehbar; s. HANDBUCH DER DEUTSCHEN KUNSTDENKMÄLER / Georg Dehio, Bayern II, Niederbayern, bearb. von M. Brix u. a., München · Berlin 1988, 182; DENKMÄLER IN BAYERN, Bd. II, 30. Niederbayern, Landkreis Kelheim, hrsg. v. M. Petzet, bearb. v. G. Paula, V. Liedke, M. M. Rind, München · Zürich 1992, 230ff.

<sup>14</sup> NEUES TESTAMENT, Das Evangelium nach Lukas, 24,50.

<sup>15</sup> Nicht weit von Gronsdorf, in der Expositurkirche Prunn, fand sich unlängst hinter dem südlichen Seitenaltar ein vergleichbares, wenn auch etwa hundert Jahre jüngeres Bild, dort allerdings von allgemeingültiger Aussage. Die Sündengefahr ist dort durch ein Teufelchen symbolisiert, das mit aller Kraft eine Waagschale nach unten zieht, um das Gute zu schmälern.

<sup>16</sup> Und selbst die Farben sind nicht ganz eindeutig. Der heute türkisgrün erscheinende Schildzwickel ist auch als umgeschlagenes ehemaliges Blau denkbar. Ohne Pigmentanalyse ist hierzu kein sicheres Urteil möglich.

<sup>17</sup> Die Eck (oder Ecker von Kelheim) waren aus Oberndorf zugewandert und nannten sich ursprünglich Hueber. Der bedeutendste unter ihnen war Leonhard von Eck, „ein gelehrter, beredter, im ganzen Reich berühmter geschickter Weltmann“, wie ihn der Chronist Wiguleus Hundt (1514-1588) rühmt. Der Wappenschild der Eck zeigt eine Rose im Querbalken. Dem genannten Leonhard von Eck († 1501) gehört ein prächtiger Grabstein an der nördlichen Außenwand der Kelheimer Stadtpfarrkirche. Zu Füßen seines Wappens finden sich dort zwei kleine Wappen seiner Frauen mit Namensangaben auf Schriftband, das linke Schild mit Schrägbalken gilt Verena Halder.

Der Grabstein in der Kirche (Westwand) ist alleinig dieser Verena Halder gewidmet, 1497 ist sie gestorben. Die Halder sind ein altes Adelsgeschlecht aus Weilheim.

Zu den Wappen: DIE WAPPEN DES BAYERISCHEN ADELS, Nachdruck v. J. Siebmachers großes Wappenbuch Bd. 22, Neustadt 1971, Abgestorbener bayerischer Adel, Teil 1, S. 5, 33.

Zu den Grabsteinen: KUNSTDENKMÄLER VON BAYERN, IV, Bd. 7, München 1922, 175/176. KUNSTINVENTAR DES BISTUMS REGENSBURG, Stadtpfarrkirche Kelheim, bearb. v. F. FUCHS, 1990.

<sup>18</sup> KUNSTDENKMÄLER VON BAYERN, IV, Bd. 7, München 1922, 142. ETTELT (vgl. Anm. 1), 827. Der besagte „Wappenstein“, eigentlich ein ehemaliger Gewölbeschlußstein aus dem spätgotischen Rathaus war nach dessen

Abbruch im 19. Jahrhundert in das an selber Stelle errichtete Rentamtsgebäude eingemauert worden und befindet sich nun nach dessen Abbruch an der Westwand des Sparkassengebäudes. Als Relief vor rundem Profilteller erscheint dort eine Profilbüste in der Art der Gronsdorfer Helmzierfigur.

<sup>19</sup> Bischof Erhard wurde in der ersten Regensburger Bischofskirche am Platz der heutigen Niedermünsterkirche bestattet. In deren archäologischem Untergeschoß sind die Fundamente dieses Baus sowie die Grablege Erhards freigelegt; außerdem die Fundamente weiterer vier Kirchen, die jeweils diese Grablege mit einbezogen. Im frühen 14. Jahrhundert wurden schließlich seine Gebeine gehoben und in einen wertvollen Schrein verbracht, zu dessen Aufstellung man einen aufwendigen Tabernakelaltar aus Stein errichteten ließ (an der nördlichen Seitenschiffwand, unweit des ursprünglichen Grabplatzes).

<sup>20</sup> KUNSTDENKMÄLER VON BAYERN, IV, Bd. 7, München 1922, 142.

<sup>21</sup> Zu denken wäre auch an eine Interpretation als sogenannte „Maria gravida“, das heißt als Darstellung der schwangeren Maria. Dagegen sprechen aber verschiedene Aspekte, die hier in der gebotenen Kürze nicht ausgeführt werden können. Ein Hauptargument ist dabei die ausgesprochen hieratisch repräsentative Darstellungsweise des Gronsdorfer Bildes.

<sup>22</sup> Dies bestätigt auch eine restauratorische Befunduntersuchung der verbliebenen Schichtenreste, durchgeführt vom Verfasser.

<sup>23</sup> Dieser Prozeß wurde durch die Freilegung der Bilder im frühen 20. Jahrhundert nicht unerheblich beschleunigt, denn bekanntermaßen schädigt das natürliche Licht die Farben im Laufe der Zeit. So viel Licht wie seither haben die Bilder früher zu keiner Zeit abbekommen, denn als die großen Fenster um 1600 eingebrochen wurden, ist der Großteil der verbliebenen Malereien unter einer „schützenden“ Übertünchung verschwunden.

<sup>24</sup> Zu nennen sind beispielsweise die Wandmalereien in der St. Laurentiuskirche in Kožlany, im St. Jakobskloster von Libis und im Benediktinerkloster Sázava. Für wertvolle Hinweise danke ich meinem Kollegen Herrn Dr. Jan Royt vom Kunsthistorischen Institut der Karlsuniversität Prag.

<sup>25</sup> Zu Regensburg und Prag s. FUCHS, F., Das Hauptportal des Regensburger Domes, München · Zürich, 1990.

<sup>26</sup> Dies freilich im Gegensatz zur früher geäußerten Vermutung von ETTELT (vgl. Anm. 5), wonach die Kirche im Zuge einer für 1350 überlieferten Jahrtagstiftung entstanden sein könnte.

<sup>27</sup> Das „Hohelied“, ein Teil des Alten Testaments, basierend auf einer Sammlung ehemals profaner Liebeslieder; „Sirach“, gleichfalls eines der Bücher des Alten Testaments, hier insbesondere der Abschnitt „Lob der Weisheit“. Die Schreibweise

der lateinischen Sprüche auf dem Gemälde weist verschiedene Abkürzungen und auch kleine Abweichungen vom Vulgatatext auf (Württembergische Bibelanstalt Stuttgart <sup>3</sup>1975). Die Übertragungen ins Deutsche folgen der Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, Stuttgart <sup>4</sup>1987. Wertvolle Hilfe bei der Identifizierung der Bibeltextstellen verdanke ich meiner Kollegin Dr. Genoveva Nitz.

<sup>28</sup> Dieser und die nachfolgenden Vergleiche Mariens mit einer Platane, einer Palme und mit dem Ölbaum basieren vor allem auf dem „Lob der Weisheit“ (Sirach 24,13ff.) und finden sich häufig auch in der späteren geistlichen Literatur und Dichtung. An der Zeder und ähnlich auch an der Zypresse beispielsweise waren es ihr hoher, schlanker Wuchs, der Wohlgeruch und die Festigkeit und Resistenz des Holzes gegen Schädlinge, die Heilkraft des Zedernöls, dessen praktischer Wert als Konservierungsmittel und vieles andere mehr, all diese Eigenschaften erfuhren eine gleichnishafte Umdeutung auf die Gestalt Mariens und ihr Wirken im Heilskontext; siehe NITZ, G., Stichworte „Zeder“ und „Zypresse“, in: Lexikon für Marienkunde Bd. 6, hrsg. v. Institutum Marianum Regensburg, 1994, 780f., 815f.

<sup>29</sup> Der alttestamentarische Bericht vom „Vlies des Gideon“ ist ein Gleichnis für die Jungfrauengeburt. Gideon, ein Führer der Israeliten, erbat ein Zeichen von Gott, um sein Volk aus der Knechtschaft der Midianiter zu befreien. Ausgelegte Wolle sollte vom Tau verschont beziehungsweise umgekehrt nur die Wolle vom Tau benetzt werden. „...In der Geburt aus der Jungfrau erfüllte sich die Schrift. Wie der Tau auf Gideons Vlies kamst du herab und hast die Menschen gerettet...“, heißt es im Deutschen Stundenbuch; s. SCHARBERT, J., Stichwort „Gideon“, in: Lexikon für Marienkunde, Bd. 2, hrsg. v. Institutum Marianum Regensburg, 1989, 636f.

<sup>30</sup> Zum „Hortus conclusus“ als außerordentlich vielschichtigem Mariensymbol siehe NITZ, G., Stichwort „Hortus conclusus“, in: Lexikon für Marienkunde, Bd. 3, hrsg. v. Institutum Marianum Regensburg, 1991, 247ff.

<sup>31</sup> Der Ölbaum ist in der Bibel ein allgemeines Zeichen für Fruchtbarkeit, Wohlstand und Frieden und wird in diesem Sinne auch auf Maria übertragen; s. DÜRIG, W., Stichwort „Olivia speciosa“, in: Lexikon für Marienkunde, Bd. 4, hrsg. v. Institutum Marianum Regensburg, 1992, 689f.

<sup>32</sup> ALTES TESTAMENT, Die Bücher der Propheten, Das Buch Jesaja 7,14.

<sup>33</sup> ALTES TESTAMENT, Die Psalmen, Psalm 132,11. Der Maler des Schriftzuges in Gronsdorf hat die Bibelstelle fälschlich mit Psalm 131 bezeichnet.

<sup>34</sup> ALTES TESTAMENT, Die Bücher des Mose, Das Buch Deuteronomium 18,15.

<sup>35</sup> ALTES TESTAMENT, Die Bücher der Lehrweisheit und die Psalmen, Das Hohelied 4,16. Der Maler des Schriftzuges in Gronsdorf hat die Bibelstelle fälschlich als Vers 5,1 angeführt.

<sup>36</sup> ALTES TESTAMENT, Die Bücher der Propheten, Das Buch des Jeremia 31,22.

<sup>37</sup> ALTES TESTAMENT, Das Buch Haggai 2, 6,7 (frei modifiziert).

<sup>38</sup> Das Wandgemälde fiel bereits 1621 einem Neubau zum Opfer, gleichwohl hatte es Federico Zuccari als Maler weit über Italien hinaus berühmt gemacht; s. eine Abbildung des Stiches in GULDAN, E., Eva und Maria, Graz · Köln 1966, 190, u. Abb. 70, 71.

<sup>39</sup> Die Zuschreibung des Gronsdorfer Kreuzes an Ignaz Günther findet sich erstmals bei SCHÖNBERGER, A., Werke Ignaz Günthers in seiner Heimat, in: Pantheon. Internatio-

nale Zeitschrift für Kunst, München 1977, Jg. 33, 2, 124ff. Der im selben Aufsatz getroffenen Günther-Zuschreibung des großen Kruzifixes an der Außenwand der Kelheimer Stadtpfarrkirche ist jedoch keinesfalls zuzustimmen.

<sup>40</sup> Für diese Zuschreibung hat sich auch bereits A. SCHÖNBERGER (vgl. Anm. 39) 129 ausgesprochen, er datiert in die 1750er Jahre.

<sup>41</sup> Dies im Gegensatz zur Einschätzung durch A. SCHÖNBERGER (vgl. Anm. 39) 129. Die Fassung des Schreins wurde in jüngerer Zeit erneuert, in diesem Zuge wohl auch die Vergoldung der Figuren.

<sup>42</sup> SCHÖNBERGER (vgl. Anm. 39).

## *Literaturhinweise*

ALTES TESTAMENT: Das Buch Deuteronomium  
Das Buch der Weisheit  
Das Buch des Jeremia  
Das Buch Haggai  
Das Buch Jesaja  
Das Buch Jesus Sirach  
Das Hohelied  
Die Psalmen

ARCHIVALIEN im Bischöflichen Zentralarchiv Regensburg,  
Pfarrakten Kelheim.

DENKMÄLER IN BAYERN, Bd. II, 30. Niederbayern,  
Landkreis Kelheim, hrsg. v. M. Petzet, bearb. v. G. Paula, V.  
Liedke, M. M. Rind, München · Zürich 1992, 230ff.

DIE WAPPEN DES BAYERISCHEN ADELS, Nachdruck  
von J. Siebmachers Großes Wappenbuch Bd. 22, Neustadt  
1971.

ETTELT, R., Die Stadtpfarrei Maria Himmelfahrt in Kelheim,  
unveröffentlichtes Manuskript, Kelheim 1977.

ETTELT, R., Geschichte der Stadt Kelheim. Von der Stadt-  
gründung bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Kelheim 1983.

FUCHS, F., Das Hauptportal des Regensburger Domes, Mün-  
chen · Zürich, 1990.

GULDAN, E., Eva und Maria, Graz Köln 1966.

HANDBUCH DER DEUTSCHEN KUNSTDENKMÄLER /  
Georg Dehio, Bayern II, Niederbayern, bearb. von M. Brix u.  
a., München · Berlin 1988.

KUNSTDENKMÄLER VON BAYERN, IV, Bd. 7, München  
1922, 230ff.

KUNSTINVENTAR DES BISTUMS REGENSBURG,  
Stadtpfarrei St. Maria Himmelfahrt Kelheim, bearb. von F.  
FUCHS, 1990.

LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE, 8  
Bde., hrsg. v. E. Kirschbaum SJ, Rom · Freiburg · Basel · Wien  
1968-1976.

LEXIKON FÜR MARIENKUNDE, 6 Bde., hrsg. v. Institu-  
tum Marianum Regensburg, 1989-1994.

NEUES TESTAMENT: Das Evangelium nach Lukas.

REITZENSTEIN, W. A., Frh. v., Lexikon bayerischer Orts-  
namen, München <sup>2</sup>1991.

SCHMELLER, J. A., Bayerisches Wörterbuch, München  
1872-77, Nachdruck Leipzig 1939.

SCHÖNBERGER, A., Werke Ignaz Günthers in seiner Hei-  
mat, in: Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst, Mün-  
chen 1977, Jg. 33, 2, 124ff.

