



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Figurale Bauplastik an der Chorfassade
von St. Stephan in Wien“

Verfasserin

Maria Ulrike Grün

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, August, 2008	
Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kunstgeschichte
Betreuerin / Betreuer:	Doz. Ao. Univ.-Prof. Dr. Mario Schwarz

Figurale Bauplastik an der Chorfassade von St. Stephan in Wien

Wasserspeier, Konsolfiguren und Giebeltiere

1	Einleitung.....	3
2	Allgemeiner Teil.....	3
2.1	Derzeitiger Stand der Forschung	3
2.2	Funktion, Geschichte und Formenreichtum.....	5
2.2.1	Wasserspeier und Chimären	5
2.2.2	Wasserspeierkonsolen.....	7
2.3	Marginalkunst in der Literatur.....	9
2.3.1	Überlegungen zur Symbolik	9
2.3.2	Historische Entwicklung der Formgebung	11
2.4	Wasserspeier, Konsolfiguren und Giebeltiere im Kontext	12
2.4.1	Kosmographisches Weltbild und sakrale Bildwelt	12
2.4.2	Sprechende Gesten und Formen	15
3	Wasserspeier, Konsolfiguren und Giebeltiere am Chor von St. Stephan	17
3.1	Untersuchungen und neue Erkenntnisse zum Chor	17
3.2	Ergebnisse und Maßnahmen der Restaurierung der Bauplastik am Chor	22
3.3	Anordnung der Speier und Konsolfiguren.....	24
3.3.1	Anordnung an der Südseite des Chores	24
3.3.2	Anordnung an der Chorapsis	25
3.3.3	Anordnung an der Nordseite des Chores	25
3.4	Datierung auf Grund der Bauforschung und im Vergleich.....	25
3.5	Künstlerkontakte und deren Einflüsse auf St. Stephan.....	28
3.6	Beschreibung der einzelnen Speier und Konsolen.....	29
3.6.1	Figurengruppe 1	30
3.6.2	Figurengruppe 2	32
3.6.3	Figurengruppe 3	34
3.6.4	Figurengruppe 4.....	35
3.6.5	Figurengruppe 5.....	37
3.6.6	Figurengruppe 6.....	39
3.6.7	Figurengruppe 7.....	40
3.6.8	Figurengruppe 8.....	42
3.6.9	Figurengruppe 9.....	44
3.6.10	Figurengruppe 10.....	46
3.6.11	Figurengruppe 11	47
3.6.12	Figur 12.....	49
3.6.13	Figurengruppe 13	50
3.6.14	Figurengruppe 14.....	52
3.6.15	Figurengruppe 15.....	53
3.6.16	Figurengruppe 16.....	54
3.6.17	Figurengruppe 17.....	55
3.6.18	Figurengruppe 18.....	57
3.6.19	Figurengruppe 19.....	59
3.6.20	Figurengruppe 20.....	59
3.6.21	Figur 21.....	61
3.6.22	Figurengruppe 22	61

3.6.23	Figurengruppe 23	62
3.6.24	Figurengruppe 24	64
3.6.25	Figurengruppe 25	66
3.6.26	Figurengruppe 26	67
3.6.27	Figurengruppe 27	68
3.6.28	Figurengruppe 28	69
3.6.29	Figurengruppe 29	70
3.6.30	Figurengruppe 30	71
3.6.31	Figurengruppe 31	72
3.7	Zusammenfassung der Beschreibung	73
3.7.1	Speierdarstellungen	73
3.7.2	Konsolfiguren	74
3.8	Zur Problematik der Deutung der Speier und Konsolen als Figurengruppen	74
3.8.1	Lesbarkeit	75
3.8.2	Hierarchische Ordnung	75
3.8.3	Darstellungstradition der Tugenden und Laster	77
3.8.4	Der Adel als Stütze und Diener der Kirche	78
3.8.5	Konklusion	78
3.9	Zur Tradition von Dachchimären an gotischen Kirchengebäuden	80
3.9.1	Allgemeine Betrachtung	80
3.9.2	Die Giebeltiere der Strebepfeiler am Chor	81
4	Zur Bauplastik des 19. Jahrhunderts am Chor	86
4.1	Sozialhistorischer Hintergrund	86
4.2	Zur Geschichte der Denkmalpflege	88
4.3	Zur Geschichte der Restaurierung des Domes	89
4.4	Einflüsse der Baumeister auf die Restaurierung	92
4.5	Die Restaurierung der Chorfassade	94
5	Zusammenfassung und Ergebnisse	96
6	Forschungsausblick	96
7	Abbildungsnachweis	98
8	Bibliographie	101
8.1	Zu Dom und Mittelalter in Wien	101
8.2	Zu Wasserspeiern	103
8.3	Zu Friedrich Schmidt	106
8.4	Allgemein	107
9	Abbildungen	109
10	Lebenslauf	167
11	Abstract	168

1 Einleitung

Diese Arbeit dient einer ersten Katalogisierung und Beschreibung der 31 Wasserspeier, der 29 darunter angebrachten Figurkonsolen sowie der 30 Tierplastiken an den Enden der Strebebfeilergiebel am Chor von St. Stephan in Wien (Abb. 49).

Alle Figuren sind in etwa auf der Höhe der Traufleiste zu sehen bzw. etwas darunter an den Giebelenden. Dort waren sie, teils ob ihrer Aufgabe das Regenwasser vom Mauerwerk abzuleiten, teils wegen ihrer exponierten Lage, stets Wind und Wetter ausgesetzt, was nicht ohne Folgen bleiben konnte. Doch erst ab dem 19. Jahrhundert war die Behebung der entstandenen Schäden den Dombaumeistern und einem Kreis von Kunstinteressierten ein wichtiges Anliegen. So spiegelt die Geschichte dieser Plastiken in knapper Form auch jene des Domes in verschiedenen Epochen.

Zur Klärung der Frage nach dem Sinn des großen Formenreichtums der Tierplastiken sowie zu deren eventueller Deutung wurden auch Arbeiten aus anderen Disziplinen zu Rate gezogen.

Schließlich verlangt die Frage nach stilistischen und ikonographischen Vorbildern oder Verwandtschaften auch den Hinweis auf Plastiken in anderen Teilen des Domes oder an anderen Bauwerken.

2 Allgemeiner Teil

2.1 Derzeitiger Stand der Forschung

Wer Wasserspeier hört, denkt auch heute meist noch an die Geschichte Victor Hugos „Der Glöckner von Nôtre-Dame“, die zuletzt 1996 durch Walt Disneys Zeichentrickfilm auch einem sehr jungen Publikum zugänglich wurde. Dies verweist auf den Umstand, dass die Beschäftigung mit dieser Art von Bauplastik in gewisser Weise dem Geist der Romantik verbunden ist und erst in der Folge die wissenschaftliche Beschäftigung einsetzte.

Noch heute gilt Eugène-Emmanuel Viollet-le-Ducs Artikel „Gargouilles“ in seinem „Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Francaise du XI au XVI Siècle“, Bd. 6, der 1863 in Paris erschienen ist, als Referenzwerk für die architektur- und kunsthistorische Betrachtung von Wasserspeiern (Abb. 70). Erst im 20. Jahrhundert wurde das Thema erneut aufgegriffen, diesmal in den U.S.A. durch Lester Bridham Burton¹. Es war dies die erste monographische Arbeit, die sich mit Wasserspeiern und den ihnen verwandten Skulpturen, wie Aufnehmer- und Konsolfiguren, auseinandersetzte. Der Schwerpunkt seines Werks liegt in der umfangreichen Fotosammlung, in der sowohl mittelalterliche als auch restaurierte und erneuerte Exemplare Eingang gefunden haben, weniger in der Interpretation, diese wird nur kurz angesprochen. Dies blieb Maximilian Steiner vorbehalten, dessen 1953

¹ Burton, Lester Bridham: Gargoyles, Chimeres, and the Grotesque in French Gothic Sculpture; New York 1930.

erschienene Dissertation sich als religionsgeschichtlich-ethnologischer Deutungsversuch versteht².

Andere Arbeiten rücken ein einziges Bauwerk in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen. So zum Beispiel G. W. Granger³, der, ebenso wie später Heike Köster⁴, seine Aufmerksamkeit auf das Freiburger Münster lenkte. Im gleichen Jahr erschien Janetta Rebold Bentons Werk „Holy Terrors. Gargoyles on Medieval Buildings“⁵. Die beiden letztgenannten Arbeiten sind Bildbände, die dem Leser einen kurzen Überblick über verschiedene Deutungsmodelle zur Formenwahl der Wasserspeier bieten.

Kurz vor der großen Ausstellung anlässlich der Beendigung der Innenrestaurierung des Regensburger Domes (1984-1988) beendete Birgit Frener ihre Magisterarbeit über die Speier des Domes⁶. Eine kurze Zusammenfassung ihrer Arbeit findet sich im Katalog zur oben genannten Ausstellung⁷. Eine weitere sehr umfangreiche Studie stammt von Regina E. G. Schymiczek, die sich mit der Entwicklung der Wasserspeierformen des Kölner Domes befasste⁸. Sie verweist auch auf zwei weitere Autoren, Ronald Sheridan und Anne Ross, die sich in ihrem 1975 erschienenem Werk „Gargoyles and Grotesques. Paganism in the Medieval Church“ dazu verpflichteten, nur originär mittelalterliche Grotteskdarstellungen, zu denen sie auch die Wasserspeier zählen, zu untersuchen⁹. Leider kommen darin nur drei Wasserspeier vor. Auch andere Monographien zum Thema „marginal art“ zu deren Bereich auf alle Fälle auch die Wasserspeier zu rechnen sind, bringen wenig neue Einsichten. Einige seien hier erwähnt:

1992 publizierte Michael Camille seine Untersuchungen zum Thema „Randkunst“¹⁰ und auch Nurith Kenaan-Kedars befasste sich in ihrer Abhandlung mit diesem Bereich¹¹. Über Wasserspeier finden sich darin jeweils nur einige Absätze, wie zum Beispiel zu deren technischer Funktion. Ähnlich ist die Situation auch in all jenen Schriften, die sich mit Kathedralplastik im Allgemeinen befassen.

Eine kritische Auseinandersetzung mit verschiedenen Deutungsversuchen bietet Peter Dinzeltbacher in seinem Beitrag „Monster und Dämonen am Kirchenbau“¹². Im

² Steiner, Maximilian: Wasserspeier an Kirchengebäuden als Bestandteil des mittelalterlichen Dämonenglaubens. Ein religionsgeschichtlich-folkloristischer Deutungsversuch mit 88 Abb., Diss. Phil. maschinschriftlich, Erlangen 1953.

³ Granger, G. W.: Gargoyles of Freiburg Cathedral: Forms, Placement, Symbolism; Phil. Diss. Case Western University 1969.

⁴ Köster, Heike: Die Wasserspeier am Freiburger Münster, Lindenberg 1997.

⁵ Benton, Janetta Rebold: Holy Terrors. Gargoyles on Medieval Buildings, New York 1997.

⁶ Frener, Birgit: Der Regensburger Dom St. Peter. Versuch einer Chronologie seiner Mittelalterlichen Speier und deren Nachfolger; maschinschriftliche Magisterarbeit, München 1988.

⁷ Frener, Birgit: Die Wasserspeier am Regensburger Dom. in: Morsbach, Peter: Der Dom zu Regensburg. Ausgrabung, Restaurierung, Forschung. Ausstellung anlässlich der Beendigung der Innenrestaurierung des Regensburger Domes 1984-1988. München / Zürich 1989, S. 120-131.

⁸ Schymiczek, Regina: Über deine Mauern, Jerusalem, habe ich Wächter bestellt... Zur Entwicklung der Wasserspeierformen am Kölner Dom. Europäische Hochschulschriften, Kunstgeschichte; Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford, Wien 2004

⁹ Sheridan, Ronald und Ross, Anne: Gargoyles and Grotesques. Paganism in the Medieval Church; Boston 1975.

¹⁰ Camille, Michael: Die Kunst der Gotik. Höfe, Klöster und Kathedralen. Köln 1996

¹¹ Kenaan-Kedar, Nurith: Marginal Sculpture in Medieval France; Aldershot/Vermont 1995.

¹² Dinzeltbacher, Peter: Monster und Dämonen am Kirchenbau, in: Müller, Ulrich und Wunderlich, Werner (Hg.): Dämonen, Monster, Fabelwesen. Mittelalter Mythen. Bd. 2; St. Gallen 1999, S. 103-126.

gleichen Band befindet sich auch der Aufsatz von Albrecht Classen, der vor allem auf die noch immer offenen Fragen in Bezug zu den Wasserspeier-Motiven hinweist¹³.

Einige der Gründe für die relativ geringe Anzahl von Arbeiten zum Thema „Wasserspeier“ liegen sicher im Mangel an schriftlichen Quellen, in der, oft nur schwer wahrnehmbaren Position am Kirchengebäude und im, in den meisten Fällen witterungs- oder restaurationsgeschädigten Material. Diese Umstände begleiteten auch die vorliegende Untersuchung an den Plastiken im Bereich der Traufzone am Chor von St. Stephan, doch soll damit zumindest ein Beitrag zur Vertiefung geleistet werden.

2.2 Funktion, Geschichte und Formenreichtum

2.2.1 Wasserspeier und Chimären

Von der Funktion her betrachtet sind sie Abtraufen, die das Regenwasser eines Daches von den Mauern ablenken sollen, da ein direktes Herablaufen am Gebäude leicht zu Erosionsschäden führen würde.

Bereits in der Antike lassen sich unterschiedlich gestaltete Bauelemente zur Erfüllung dieser Aufgabe nachweisen, wie die künstlerisch gestalteten Löwenköpfe an griechischen Tempeln, so z.B. jene am Zeus-Tempel in Olympia, der 471 - 465 v. Chr. erbaut und im 6. Jh. zerstört wurde¹⁴. Ähnliche Figuren sind auch aus der etruskischen und sogar schon aus der altägyptischen Kultur bekannt¹⁵. Der erste literarische Hinweis auf die Verwendung von Wasserspeiern findet sich in Vitruvs Zehn Bücher über Architektur (1. Jh. v. Chr.). Hier wird neben einer genauen Anweisung über die Positionierung der Speier an der Fassade auch die Gestaltung der Ausgüsse in Form von Löwenköpfen vorgeschrieben, die „gleichsam speiend die Wassergüsse aus dem Rachen zu entleeren scheinen“¹⁶. In nachantiker Zeit verlor sich jedoch diese bewährte Tradition bis zum Beginn der Spätromanik bzw. Frühgotik. Erst die sich aus der neuen Bauweise ergebenden exponierteren Architekturformen wie auch der reiche Skulpturenschmuck bedurften eines gezielten Schutzes vor herabströmendem Regenwasser. Da es damals im Umfeld der betroffenen Gebäude keine Kanalisation gab, erübrigten sich auch Regenfallrohre und man griff die Lösung der Abtraufungen wieder auf bzw. entwickelte sie erneut, um das Wasser vom Mauerwerk wegzuführen. Die ersten bekannten Exemplare sind schlichte Halbrohre, deren Zweck rein technischer Natur war. Diese frühen Exemplare befanden nicht nur direkt an der Gesimszone, sondern auch an den Schwebebögen (wie beispielsweise in den Kathedralen von Burgos oder an der Nôtre-Dame von Paris). Die ältesten mittelalterlichen Gargoyles scheinen diejenigen an der Kathedrale von Laôn von ca. 1220 zu sein; jedenfalls legen ihre primitiven

¹³ Classen, Albrecht: Gargoyles – Wasserspeier. Phantasieprodukte des Mittelalters und der Moderne, in: Müller, Ulrich und Wunderlich, Werner (Hg.): Dämonen, Monster, Fabelwesen. Mittelalter Mythen. Bd. 2; St. Gallen 1999, S. 127-134.

¹⁴ Lexikon der Kunst. Bd.12; Freiburg 1990, S. 229.

Mertens-Horn, Marlene: Die Löwenkopf-Wasserspeier des griechischen Westens im 6. und 5. Jh. im Vergleich mit den Löwen des griechischen Mutterlandes. Mainz 1988.

¹⁵ Ludwig, Kirsten: Wasserspeier. Form und Funktion eines Altägyptischen Architekturdetails. München 1989 (Magisterarbeit).

¹⁶ Vitruvius: Zehn Bücher über Architektur, Berlin o. J., S. 97 f., zit. in: Steiner, Maximilian: „Wasserspeier an gotischen Kirchengebäuden als Bestandteil des mittelalterlichen Dämonenglaubens“. Diss. Masch.; Erlangen 1953, S. 16.

Formen diese Datierung nahe¹⁷. Gefolgt wurden sie von den Speiern an späteren Teilen der Nôtre-Dame in Paris, welche bereits jene phantasievollen Formen zeigen, die für die Gotik so typisch wurden¹⁸. Von da an verbreiteten sich diese überaus funktionalen Skulpturen und zugleich höchst originellen Elemente in ganz Europa. Seit dem späten 13. Jahrhundert finden sich zunehmend menschliche Formen (z.B. an der Kathedrale von Poitiers) sowie eine wesentlich sorgfältigere bildhauerische Bearbeitung. Allgemein sind es jedoch tierische oder tierähnliche Wesen mit großteils erschreckendem oder abstoßendem Äußeren, doch erstreckt sich die Bandbreite auch auf solche von offen obszöner oder skatologischer, eher grotesker bis zu witziger Art wie z.B. jene am Freiburger Münster¹⁹.

Freilich besteht zwischen den mittelalterlichen und den antiken Wasserableitern ein großer Unterschied was die äußere Form angeht, obwohl die bautechnische Absicht die gleiche blieb. So fanden die bei antiken Speiern anzutreffenden Formen, wie die schon erwähnten Köpfe von Löwen aber auch solche von Ebern, Pantheren, Hunden und Delphinen keine direkte Nachahmung. Die uns heute überall begegnenden Skulpturen sind oft von solch eigenwilliger Form, dass sie fast immer als monströs empfunden werden.

Ebenso auffällig ist die entweder lautmalerische oder bildhafte Bezeichnung in den meisten europäischen Sprachen. So spricht man im Englischen von „gargoyle“, abgeleitet aus dem Altfranzösischen „gargoule“ das zum heutigen „gargouille“ wurde und offiziell mit Abflussrinne oder Traufe übersetzt wird. Der Ausdruck geht jedoch auf eine alte Form von „gargariser“, also gurgeln zurück. Im Italienischen wird entweder der französische Begriff entlehnt oder „gronda sporgente“ (abstehende, hervorragende Traufe) bzw. „doccione“ verwendet. Das Holländische kennt den „waterspuwer“ also Wasserspucker. Wobei all diese Bezeichnungen teils etymologisch, teils metaphorisch zusammenhängen.

Interessant ist, dass sich an den verschiedensten Gebäuden nicht ausschließlich Wasserspeier im funktionalen Sinne befinden, sondern die Außenwände von vielen äußerst seltsamen steinernen Wesen „besetzt“ sind, die, da sie kein Wasser leiten, als „Chimaera“ zu bezeichnen sind.

Die meisten mittelalterlichen Gargoyles sind aus Sandstein oder Marmor, nur gelegentlich findet man auch solche aus Blei (wie an der Kathedrale von Reims). Im 19. Jahrhundert griff man bei der Nachahmung der mittelalterlichen Vorbilder gerne auf diese Skulpturen zurück, wobei man sich überwiegend des Metalls bediente (wie im Falle des Hôtel Dieu in Beaune)²⁰. Viele der Wasserspeier waren wahrscheinlich farbig gefasst, obgleich heute davon ob der starken Verwitterung keine eindeutigen Spuren feststellbar sind. Erstaunlich ist, dass trotz der großen Zahl von noch

¹⁷ Classen, Albrecht: Gargoyles – Wasserspeier. Phantasieprodukte des Mittelalters und der Moderne. In: Müller, Ulrich; Wunderlich, Werner (Hg.): Dämonen, Monster, Fabelwesen. Mittelalter Mythen. Bd. 2; St. Gallen 1999, S. 127-135.

¹⁸ Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel: Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XIe au XVIe Siècle. Bd. 6 ; Paris 1863, S. 21. Zitiert in: Schymiczek, Regina E. G.: Über deine Mauern, Jerusalem habe ich Wächter gestellt. Zur Entwicklung der Wasserspeierformen am Kölner Dom. Frankfurt am Main 2004, S. 16.

¹⁹ Koester, Heike / Jeras, Jean: Die Wasserspeier am Freiburger Münster. Lindenberg 1997.

²⁰ Classen, Albrecht: Gargoyles-Wasserspeier, Phantasieprodukte des Mittelalters und der Moderne. In: Müller, Ulrich; Wunderlich, Werner (Hg.): Dämonen, Monster, Fabelwesen. Mittelalter Mythen. Bd. 2; St. Gallen 1999, S. 128.

vorhandenen Wasserspeiern praktisch keiner dem anderen gleicht und somit jede dieser Skulpturen ein individuelles Kunstwerk darstellt.

Wasserspeier, so grotesk und obszön sie oftmals wirken mögen, bilden einen integralen Bestandteil der gotischen Architektur. Sie waren künstlerischer Ausdruck und phantasievolle Verkörperung für eine breite Skala von Gefühlen - auch bei den Betrachtern. Ungeachtet der individuellen Erklärungen, welche symbolische Funktion man diesen Figuren letztlich zuschreiben möchte, entscheidend bleibt für unser Verständnis, dass sie im Auftrag der Kirche an allen architektonisch erdenklichen und bautechnisch funktionalen Stellen religiöser Einrichtungen angebracht wurden und somit stets im Kontext des kirchlichen Lebens gesehen werden müssen. Erst im späteren Mittelalter tauchen viele Gargoyles auch an weltlichen Gebäuden auf.

Als architektonisches Element behielten die Speier bis heute ihre funktionale Bedeutung. Dass sie jedoch in keiner der auf das Mittelalter folgenden Epochen durch andere Systeme ersetzt, sondern vielmehr renoviert und ergänzt wurden, erklärt sich nur aus der großen Faszination, die sie bis heute nicht nur auf romantische Dichter und einige Fachleute ausüben.

2.2.2 Wasserspeierkonsolen

Wie auch andere Vergleichsbeispiele zeigen, treten Wasserspeier und Chimären (Dachskulpturen ohne wasserableitende Funktion) nicht nur in St. Stephan in Wien in Begleitung von Figurkonsolen auf. Die Einführung der Konsolen ergab sich allgemein aus der Notwendigkeit, die aus der Gebäudefront weit herausragenden wasserableitenden Rohre bzw. Figuren zu stützen.

Genaue Datierungen der ersten Speierkonsolen liegen bisher nicht vor. Während Enlart sie erst für die 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts ansetzt²¹, zeigt sie Viollet-le-Duc schon in einer Skizze von Speiern, die er in die Zeit um 1220 datiert²². Es scheint jedenfalls festzustehen, dass man bereits sehr früh, diese exponierten Skulpturen zu stützen begann. Eine Kombination von Stütze und wasserableitenden System stellen die doppel­figurigen Speier dar, die wahrscheinlich das Unter­setzen einer Konsole überflüssig machen sollten, doch wurden diese Unterfiguren nie sehr gebräuchlich. Diese zweite Figur wurde in weiterer Folge vom eigentlichen Speier getrennt und am tragenden Kragstein dargestellt. Es gibt jedoch weiterhin Speier, die an Stelle des ursprünglich in den Pranken gehaltenen ganzen Wesens einen Kopf umklammern bzw. sich auf diesen stützen.

Entsprechend der ursprünglichen Aufgabe, die Wasserspeier zu tragen und zu stützen, ist die häufigste Darstellung die eines „Lastenträgers“, in welcher Art auch immer. Oft sieht man „zusammengekauerte Figuren“, deren Gesichter alle Regungen eines dienenden Wesens zeigen. Realistische, fratzenhafte, auch humoristische Charaktere sind unter ihnen vertreten. Zweifellos finden sich, nach dem aus der Romanik übernommenen Brauch, auch zum Dienen gezwungene Dämonen darunter. Gebannte also, die durch das Bild ihres Gebanntseins abwehren halfen. Die offensichtlich von den Pranken der Raubtiere oder von den Fängen der

²¹ Steiner, Maximilian: Wasserspeier an Kirchengebäuden als Bestandteil des mittelalterlichen Dämonenglaubens, Erlangen 1953, S. 206, Anm. 248.

²² Steiner, Maximilian: Wasserspeier an Kirchengebäuden als Bestandteil des mittelalterlichen Dämonenglaubens, Erlangen 1953, S. 206, Anm. 249.

Vogeltiere umklammerten Gestalten sind vermutlich Besiegte bzw. wie Steiner schreibt, „von den dämonengleichen Dämonenwehrrern überwundene Wesen, deren Bild des Besiegtseins dem Gesetz der imitativen Magie folgte, nach dem vom Bild des Sieges Sieg ausströmte“²³. Dies gilt besonders, wenn dämonische Tiere (im Dienste der Kirche) „nackte Menschen oder andere Tiere unter sich in Gewalt haben“²⁴. Nicht anders sind viele dieser Stützfiguren zu deuten, denn wie auch bei der Beobachtung echter Raubtiere wird einem ihre Gefährlichkeit um so mehr bewusst, wenn man sie mit der Beute in den Klauen sieht. Die Darstellungen sollten also beweisen, dass das Abwehrtier schon Dämonen überwunden hat und dienten somit der Steigerung der abschreckenden Wirkung.

Daneben haben natürliche auch viele der Abbildungen einen eher erzählerischen, droilatischen oder dekorativen Sinn. Ein grober Überblick verstärkt den Eindruck, dass die Stützfiguren der frühen Gotik mehr apotropäische Inhalte hatten, während die späteren Konsolenbilder eher erzählender Art waren und oft auch keinen unmittelbaren (für uns erkennbaren) Sinnzusammenhang mit den über ihnen befindlichen Speierfiguren aufweisen und eher Abgeklärtheit, denn Aggression überwiegen.

Auch die Figuren an den Speierkonsolen von St. Stephan sind dieser Entwicklungsstufe zuzuordnen wie ein Blick auf die in chronologischer Folge bei Steiner angeführten Beispiele zeigt²⁵.

„Ein bärtiger, großohriger Mensch (Konsole), darüber ein fledermausartiges Flügeltier / Mates-Gassicourt, 1200?.
 Hockender Mensch unter einem Drachentier / Laon, St. Martin, 12. Jahrhundert?
 Hockender Mensch unter wolfsartigem Tier / Saint-Père sous Vézelay, 13. Jh.
 Menschengestalt, darüber ein Rind / Reims.
 Dämonenkopf in den Hinterpranken eines Vierfüßlers / Nürnberg, St. Lorenz, um 1400.
 Kleineres Tier in den Hinterpranken eines Vierfüßlers / Nürnberg, St. Lorenz, um 1400.
 Menschenkopf in den Hinterpranken eines Vierfüßlers / Nürnberg, St. Lorenz, um 1400.
 Mensch, darüber ein Löwe / Freiburg, 13. Jahrhundert.
 Mensch, darüber ein zähnefletschendes Kalb / Freiburg, 13. Jahrhundert.
 Mann, darüber eine Sau mit Horn auf der Schädelmitte / Freiburg, 13. Jahrhundert.
 Affe mit Spiegel, darüber ein kahlköpfiger Alter / Freiburg, 13. Jahrhundert.
 Schlange und Molch, darüber ein Totengerippe / Freiburg (späte Arbeit).
 Bärtiger Mann mit Umhang, eventuell ein Mönch, darüber, seitlich versetzt, ein vierfüßiges Tier / Wimpfen im Tal, Peterskirche“.

Als letztes Beispiel führt er auch die Figurengruppen des Chores von St. Stephan an.

²³ Steiner, Maximilian: Wasserspeier an Kirchengebäuden als Bestandteil des mittelalterlichen Dämonenglaubens, Erlangen 1953, S. 209, Anm. 255.

²⁴ Kohlbrugge, J.H.F: Tier und Menschenantlitz als Abwehrzauber, Bonn 1926, S.27; vgl. auch Steiner, M.: Kap. D III, 1a.

²⁵ Steiner, Maximilian: Wasserspeier an Kirchengebäuden als Bestandteil des mittelalterlichen Dämonenglaubens, Erlangen 1953, S. 207.

2.3 Marginalkunst in der Literatur

2.3.1 Überlegungen zur Symbolik

Der unerschöpfliche Formenreichtum führt bis heute zu regen Auseinandersetzungen was die geistige, dämonologische oder religiöse Bedeutung der Gargoyles ausmachen könnte. Etwas überspitzt könnte man sagen, dass es fast so viele divergierende Ansätze und Ergebnisse gibt wie Untersuchungen.

So nahm Emile Mâle²⁶ an, dass sich in den Wasserspeiern ein Urbewußtsein der Menschheit manifestiere, das zunächst von mündlicher Erzähltradition bewahrt und erst im hohen Mittelalter erneut in diesen skurrilen Skulpturen Ausdruck gefunden habe²⁷. Man hat die Gargoyles auch mit den Monsterbildern und den grotesken Figuren, die in Straßenprozessionen und Mysterienspielen zum Einsatz kamen, in Verbindung gebracht, doch dabei geflissentlich übersehen, dass diese Aufführungen, mit Ausnahme des innerfranzösischen Raums (Mitte 12. Jahrhundert)²⁸, erst wesentlich später ab dem 13. bzw. 14. Jahrhundert aufkamen und daher anzunehmen ist, dass eher den steinernen Speiern Vorbildcharakter zukommt²⁹. Am weitesten verbreitet ist die Auffassung, die steinernen Fratzen wären apothropäischen Charakters, das heißt ihre Funktion besteht darin das Böse abzuwehren bzw. der umgekehrte Schluss: sie sind die Personifikation des Bösen oder der Sünden und ihr Anblick soll den Gläubigen zur Rechtschaffenheit motivieren³⁰. Ronald Sheridan und Anne Ross wiesen jedoch jüngst darauf hin, dass Chimären sogar innerhalb von Kirchen auftauchen und deswegen nicht immer dazu dienen konnten, dem Böse den Zutritt in die Kirche zu verwehren³¹. Stattdessen repräsentieren sie ihrer nach Meinung archaische Überbleibsel paganen Glaubens. Hier erfolgt sofort der Einwand all jener, die darauf hinweisen, dass kirchliche Auftraggeber und Baumeister meist nicht nur über einen hohen Bildungsstand verfügten, sondern auch sehr genaue Vorstellungen darüber hatten, was die Ausführung der Bauarbeiten anbelangte. Michael Camille sieht hingegen in den Wasserspeiern Objekte, die den Schmutz aus der Kirche leiten und damit primär eine hygienisch-architektonische und zugleich moralisch-theologische Reinigungsfunktion besäßen³². Dieser Ansicht ist jedoch entgegen zu stellen, dass Regenwasser nicht ohne weiteres mit Schmutz identifiziert werden kann, da es ja vor allem vom Himmel fällt und Wasser allgemein, auch durch seine Verwendung bei der Taufe, positiv besetzt ist. Janetta Rebold Benton deutet die Formen der Wasserspeier

²⁶ Mâle, Emile (1862 – 1954), französischer Kunsthistoriker, zahlreiche ikonographische Arbeiten über mittelalterliche Kunst.

²⁷ Mâle, Emile: *Religious Art in France of the 13th Century. A study of medieval iconographie and its sources* (Orig.: *L'Art religieux du 13e siecle en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*). Hg.: Bober, Harry; Übers.: Mathews, Marthiel (Übersetzung der 9. Auflage) Princeton, New Jersey 1984, S.58 ff.

Mâle, Emile: *Die Gotik. Die französische Kathedrale als Gesamtkunstwerk*. Übers.: Betz, Gerd; 2. Auflage, Sonderausgabe, Stuttgart 1994, S. 77.

²⁸ Sedlmayr, Hans: *Die Entstehung der Kathedrale*. Zürich 1950, erweiterte Auflage Wiesbaden 2001, S. 40.

²⁹ Bridaham, Lester Burbank: *Gargoyles, Chimeres and the Grotesque in French Gothic Sculpture*. New York 1930, 2. erw. und revidierte Aufl. 1969, S. X-XIV. Zitiert in: Classen, Albrecht: *Gargoyles-Wasserspeier*, op. cit. S. 129.

³⁰ Abbé Auber: *Histoire et théorie du symbolisme religieux*. Paris 1870-71. Zitiert in: Classen, Albrecht: *Gargoyles-Wasserspeier*, op. cit. S. 129.

³¹ Sheridan, Ronald; Ross, Anne: *Gargoyles and Grotesques. Paganism in the Medieval Church*. Boston 1975, S. 12. Zit. in: Classen, Albrecht: *Gargoyles-Wasserspeier*, op.cit. S.129.

³² Camille, Michael: *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*. Cambridge, Mas. 1992, S. 78. Zitiert in: Classe, Albrecht: *Gargoyles-Wasserspeier*, S.129.

dahingehend, dass sie durch ihre Symbolik die Betrachter erschrecken und einschüchtern bzw. auch an die Hölle selbst erinnern sollten³³. Hier stellt sich dem modernen Betrachter jedoch die Frage, wie Architekturelemente, die meist so weit entfernt sind, dass man sie vom Straßenniveau kaum erkennen kann, eine wie oben beschriebene Wirkung erzielen soll.

Aus verschiedenen Untersuchungen wissen wir, dass Höllengestalten oftmals die Phantasie der mittelalterlichen Menschen beschäftigten. Auf diesen Aspekt geht auch Benton näher ein, wenn sie darauf hinweist, dass die Gargoyles insoweit keine menschheitsgeschichtliche Ausnahme darstellen. Trotzdem gibt es einen deutlichen Unterschied zwischen Höllentorabbildungen, wie sie oftmals in Tympana über den Haupttoren von Kirchen und Kathedralen zu sehen sind und den monströsen Wasserspeiern: bei ersteren ist der topographische und dämonologische Kontext klar definiert, bei zweiteren ist hingegen nur die nützliche Funktion für den Erhalt der Bausubstanz erwiesen. Dennoch kann man eine Verbindung zwischen der theologischen Monstertradition und den abschreckenden Skulpturen nicht völlig ausschließen, weil die Typologie in vielerlei Hinsicht doch recht ähnlich ist. Besonders auffallend ist die Übereinstimmung zwischen visionären Bildern und Schreckgestalten aus der Apokalypse und den Wasserspeiern.

Benton meint, dass diese Skulpturen die menschlichen Alpträume in Stein fassen sollten, um die Menschen an ihre Ängste und ihr Schuldbewusstsein zu gemahnen, die ihnen als physische Realität vorgeführt und als Bedrohung für ihre Seele bewusst gemacht wurden³⁴. Das löst zwar nicht das Problem, dass die meisten der angesprochenen Figuren weit oben aus den Mauern ragen, doch geht es vielleicht auch gar nicht um ein unmittelbares Wahrgenommenwerden sondern einfach um Präsenz. Benton führt dazu das, auch von einigen anderen Autoren vorgebrachte, jedoch eher fragwürdige Argument an, dass während der langen Bauzeiten viele der Handwerker nicht nur an den Skulpturen arbeiteten sondern sie auch aus nächster Nähe erlebten, so wie später all jene, die in diesen luftigen Höhen zu tun hatten, wie unter anderen die Türmer.

Interessant erscheint auch die Tatsache, dass bei weitem nicht alle Speier von abschreckender Art sind. Oft entdeckt man teils komische, lächerliche, närrische oder absurde Figuren, die sicher nicht als Ausgeburten der Angst angesehen werden können und vor denen auch niemand Angst empfindet. Von daher ziehen einige Autoren die Schlussfolgerung, die bildenden Künstler könnten vor allem im Spätmittelalter gerne solchen Schabernack inszeniert haben, um sich und den Betrachtern ein wenig Auszeit zu gönnen in einer Welt, die von strengen und rigiden Paradigmen beherrscht wurde³⁵. Ein gutes Beispiel für diesen Ansatz bilden die

³³ Benton, Janetta Rebold: Gargoyles. Animal Imaginary and Artistic Individuality in Medieval Art. In: Animals in the Middle Ages. A Book of Essays. Hg.: Nona C. Flores. New York; London 1996 (Garland Medieval Casebooks), S. 147-165, hier S. 157.

³⁴ Benton, Janette Rebold: Gargoyles. Op. cit. S. 159.

³⁵ So spricht, um nur ein Beispiel zu nennen, Hamann-Mac Lean in seinem materialreichen Aufsatz über Drölerien in den Kirchenskulpturen des 12. bis 16. Jahrhunderts von „Freiräumen und Tummelplätzen für Bildhauerphantasie“, in denen „dem begabten Anfänger unter den Bildhauern Gelegenheit gegeben werden sollte ... seine Erfindungsgabe unter Beweis zu stellen“ und deutete diese Phantasie unter Berufung auf Bernhard von Clairvaux als das „rein vitale und damit ex definitione heidnische Element“. Vgl. Richard Hamann-Mac Lean: Künstlerlaunen im Mittelalter. In: Skulptur des Mittelalters. Hg. von Friedrich Möbius und Ernst Schubert. Weimar 1987, S. 385-452. Zit. in: Kröll, Katrin / Steger, Hugo (Hg.): Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters. Freiburg 1994, S. 14, Fn.11.

Misericordi³⁶ (Abb. 54 und 55), wie die oft schelmischen, manchmal auch vulgären Schnitzereien an den Chorstühlen genannt werden. Ebenso die Narrenspiele in den Kathedralen wie sie der Chronist der Stadt Laon, Melleville, aus dem 13. Jahrhundert beschreibt³⁷.

2.3.2 Historische Entwicklung der Formgebung

Betrachtet man die Entwicklung des Formenreichtums unter historischer Perspektive, so kann man zwischen den hochgotischen und den spätgotischen Gargoyles beachtenswerte Unterschiede feststellen. Je später die Speier zu datieren sind, desto grotesker und auch phantastischer werden diese³⁸.

Noch im 12. und 13. Jahrhundert spielte der religiöse Faktor eine bedeutende Rolle bei der Gestaltung von Wasserspeiern. Das heißt typologisch stehen sie in enger Verbindung zu den Höllendarstellungen in der früh- und hochmittelalterlichen Literatur sowie zu bildlichen Darstellungen.

Ab dem 14. und 15. Jahrhundert scheinen hingegen zunehmend Volksüberlieferungen, Erzählungen aus dem oder über den enigmatischen Orient sowie auch der Einfluss der Monster- und Reiseliteratur (Marco Polo, John Mandeville³⁹ – ein Reise- und Abenteuerbericht einer Fahrt in das Heilige Land um die Mitte des 14. Jahrhunderts) auf die Gestaltung dieser Figuren eingewirkt zu haben. Dass die Künstler späterer Jahrhunderte Wasserspeier auch als phantasievolles und kreatives Dekor schufen, ohne sich von religiöser, geistlicher oder moralischer Programmatik leiten zu lassen, ist offensichtlich⁴⁰. Weiters ist auch der Ansatz von Katrin Kröll zu berücksichtigen⁴¹. Wie sie in ihren komparativen Untersuchungen vorführt, stand im Mittelalter „Buchwissen und Sinnenfreude“ in einem eigentümlich engen Zusammenhang. Dementsprechend dienten die Gargoyles sowohl zur bloßen Dekoration bzw. Unterhaltung als auch zur theologischen Belehrung. Sie sind somit Repräsentanten einer anderen Welt, die sich auch innerhalb der christlichen Welt zu erkennen gibt, wie auch als konkret wahrnehmbare Schreckensgebilde aus den Erfahrungen mit willkürlichen Naturgewalten und Alpträumen, mit denen die Kirche die Gläubigen konfrontieren wollte, um sie auf die innere Bekehrung vorzubereiten⁴². Sie sollen vor allem das Bedürfnis nach sinnlicher Erfahrbarkeit und Schau aller Dinge befriedigen, wie Hans Sedlmayr dies in seiner ausführlichen Arbeit über die Entstehung der Kathedrale darlegt⁴³.

³⁶ Kröll, Katrin: Der schalkhaft beredsame Leib als Medium verborgener Wahrheit. In: Kröll, Katrin / Steger, Hugo (Hg.): Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters. Freiburg 1994, S. 239-294, Abb. 103-106, S. 251.

³⁷ Sedlmayr, Hans: Die Entstehung der Kathedrale. 1950 Zürich, erweiterte Auflage Wiesbaden 2001, S.44.

³⁸ Keenan-Kedar, Nurith: Marginal Sculptures in Medieval France. Towards the Deciphering of an Enigmatic Pictorial Language. Brookfield, VT. 1995, S. 143. Zit. in: Classen, Albrecht: Gargoyles-Wasserspeier, S. 130.

³⁹ Bericht einer Seefahrt aus dem 14. Jahrhundert: The Travels of Sir John Mandeville (1356) neu aufgelegt London 2005.

⁴⁰ Classen, Albrecht: Gargoyles-Wasserspeier. Op. cit. S. 130.

⁴¹ Kröll, Katrin: Der schalkhaft beredsame Leib als Medium verborgener Wahrheit. In: Kröll, Katrin; Steger, Hugo (Hg.): Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters. Freiburg 1994, S. 239-294, hier S. 288 f.

⁴² Siehe die Abbildungen in: Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Katalog von Peter Jezler. München 1994 (2. durchgesehene Auflage).

⁴³ Sedlmayr, Hans: Die Entstehung der Kathedrale. 1950 Zürich, erweiterte Auflage Wiesbaden 2001, S.44.

2.4 Wasserspeier, Konsolfiguren und Giebeltiere im Kontext

2.4.1 Kosmographisches Weltbild und sakrale Bildwelt

Wenn wir nun davon ausgehen, dass zumindest zum Zeitpunkt ihrer Entstehung sowohl die Speier, als auch ähnliche Darstellungen, durchaus verständliche Zeichen waren, ist es nahe liegend unsere Aufmerksamkeit auf das Weltbild zur Zeit ihres Auftretens zu lenken.

Dieses fällt in etwa in die Zeit der Salier, als im gesamten Bereich der Westkirche ein reiches Repertoire solcher, „drolastisch“⁴⁴ zu nennenden Darstellungen, in allen nur erdenklichen Bildmedien (Bauplastik, Handschriftenilluminationen, Chorgestühle, Profanbauten, Kleinkunst) festzustellen ist. Wasserspeier sind daher als Teil einer gemeinsamen europäischen Bildsprache zu betrachten und ihr „Sinn“ erschließt sich erst aus dem Kontext der damaligen Literatur, Musik und Spielmannskunst, der Kosmographie, der Bibelexegese und der Volksfrömmigkeit. Ohne vorerst näher auf den jeweiligen mythischen Ursprung dieser „Bildvokabel“ eingehen zu wollen, fällt bei der Untersuchung ihrer Platzierung ihre ikonographische Randstellung auf, die mit dem Begriff als „Marginalia“⁴⁵ treffend definiert ist.

In einer weithin analphabetischen Gesellschaft wurde der kommunikative Austausch zwischen der schriftkundigen Elite und dem illiteraten Volk in den Bereichen Herrschaft, Kultur und Religion in hohem Maße mittels symbolträchtiger Gesten, Zeichen und Bildformeln geleistet⁴⁶, die als eine Art „Kürzel ausgedehnte Sinngehalte zu vermitteln hatten, die aus zeitlichen, räumlichen, ja perzeptionellen Gründen in keiner anderen Form übermittelt werden können“⁴⁷. Für den religiösen Bereich wird die Vermittlung von Inhalten an Laien durch Bilder vor allem durch Augustinus⁴⁸ und Gregor den Großen⁴⁹ ausdrücklich bestätigt. Hannes Kästner zitiert in seiner Untersuchung⁵⁰ nicht nur die beiden Kirchenmänner, sondern verweist auch auf weiterführende Literatur zum Thema christlicher Deutungstraditionen.

Weiterentwickelt wurde diese Auffassung dann in der Metapher vom „Buch der Natur“ als zweite Offenbarung für Heiden und Schriftunkundige, die an den Dingen

⁴⁴ Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache; 23., erweiterte Auflage, Berlin / New York 1995, S 195: Adj unter dem Einfluß von franz. *drôle* „lustig, spaßhaft. Dt. drollig, entlehnt aus dem nndl. *drol* „Knirps, Possenreisser“, verwandt mit drall und drillen.

⁴⁵ Kluge: op. cit., S.540: *marginal* Adj. per. fremd. „am Rand liegend“ (< 16. Jh.). Entlehnt aus neo-kl. *marginalis*, zu l. *margo* „Rand“. Als Substantivierung Marginalie / Marginale (Randbemerkung, Randmarke).

⁴⁶ Vgl. dazu Schmitt, Jean-Claude: *La Raison des Gestes dans l'Occident médiéval*. Paris 1990. Zit. in : Kästner, Hannes, in : Kröll, K. (Hg.): *Mein ganzer Körper ist Gesicht*. Freiburg / Breisgau 1994, S. 217, Fn. 8.

⁴⁷ Bak, Janós M.: *Symbolik und Kommunikation im Mittelalter*. In *Medium Aevum Quotidianum* 20(1990) Paris 1990, S. 8. Zit. in: Kästner, H., in: Kröll, K. (Hg.): *Mein ganzer Körper ist Gesicht*. Freiburg / Breisgau 1994, S. 217, Fn. 9.

⁴⁸ „Zum Buch werde dir die göttliche Schrift, damit du dies hörst. Zum Buch werde dir der Weltkreis, damit du dies siehst. In jenen Schriften lesen nur die, die die Buchstaben kennen; aus dem Ganzen der Welt soll auch der Unkundige lesen.“ Augustinus, *Enarrationes in psalmos*, XLV, 6-7. Nach der Mauriner-Ausgabe hg. v. Dekkers, E. und Fraipont, I., 3 Bde. Turnhout 1962 (CCL 32, S. 1-167).

⁴⁹ „Denn was die Schrift denen bietet, die lesen können, das bietet das Gemälde den Gläubigen, die nicht lesen können. Dasselbe stellt auch den des Lesens Unkundigen ein nachahmungswürdiges Beispiel vor Augen und lehrt so ohne Buchstaben lesen.“ (Epist. XI,13 = PL 77,1128 C). Übersetzung nach Michel, P.: *Tiere als Symbol und Ornament. Möglichkeiten und Grenzen der ikonographischen Deutung, gezeigt am Beispiel des Züricher Großmünsterkreuzgangs*. Wiesbaden 1979, S. 91 mit weiteren Zeugnissen für die Auffassung vom Bild als Buch der Analphabeten.

⁵⁰ Kästner, Hannes: *Kosmographisches Weltbild und sakrale Bilderwelt: Meerwunder und Wundervölker im mittelalterlichen Kirchenraum*; in: Kröll, K. (Hg.): *Mein ganzer Körper ist Gesicht*. Freiburg / Breisgau 1994.

von Gottes Schöpfung - und dazu gehören auch die „*monstra*“⁵¹ - sowohl seine Größe, wie auch seine Heilsabsichten ablesen konnten. Kästner verweist in diesem Zusammenhang auf den bekannten Maeren-Autor Stricker, der noch vor der Mitte des 13. Jahrhunderts in einem Lehrgedicht auf die besagte Buchmetaphorik zurückgreift. Für Stricker ist das erste Buch jenes des Himmels, das Gott selbst geschaffen hat, das zweite ist das Buch der Gemälde – das sind alle von Menschenhand geschaffenen Illustrationen zur Heilsgeschichte und zu den Tugend- und Lasterlehren; schließlich drittens das Buch der Vorbilder, das sich aus dem vorbildhaften Leben der Geistlichen zusammensetzt (dieses Buch – so fügt Stricker bei – sei jetzt allerdings beschädigt und verderbt). Im Buch der Bilder jedoch könnten die Laien „*vil sanfte*“ erkennen, was für ihr Seelenheil nützlich sei: „*Da sicht man vbel vnd gvt / was got hat getan vnd tvt / Da mac man sich wol bi verstan / Was man tvn sol oder lan.*“⁵². Kästner untersuchte anhand der Grundkonzepte der ältesten Weltkarten christlichen Ursprungs, wie etwa der *mappa mundi* des Kosmas Indikopleustes (um 540) oder der Weltkarte des Beatus von Liebana (776) deren Übernahme in hochmittelalterliche Bildwerke. Um diese „lesen zu können“ weist er auf drei grundlegende Fakten über das Fabelwesen im Mittelalter hin:

- Wunderwesen und Wundervölker gehörten damals nicht ins Reich des Imaginären, sie wurden für existent gehalten. Ein Blick in die Bestiarien belegt überdies, dass sie ihren festen Platz im Schöpfungsplan hatten.
- Seit den Wundererzählungen der griechischen Weltreisenden Herodot, Ktesias und Megasthenes, den Berichten der römischen Autoren Plinius d. Ä. und des Solinus, die das griechische Wissen tradierten, ist der Lebensraum der *monstra marina* bevorzugt der die Ökumene umschließende Ozean. Den *homines monstruosi* werden stets die Randzonen der bewohnten Welt als Wohnorte zugewiesen. Sie existieren am fernen Horizont des abendländischen Kulturkreises zunächst meist in Anlehnung an die Alexandersage im fernöstlichen Indien und dem als benachbart gedachten Äthiopien, dann aber auch in Afrika oder am Nordrand der Erde.
- Der mit den Fabelwesen verbundene Vorstellungskomplex aus der fiktiven Geographie und imaginären Ethnographie gehörte nicht ausschließlich zum Wissensvorrat der gelehrten Elite, auch die nicht schriftkundigen Laien waren gerade durch die erzählende Literatur wie den Alexanderromanen, die Brandan-Legende oder die Galsromane über die Wesen und Unwesen unterrichtet.

Ein Beispiel für die meist kreisförmigen Ökumenekarten ist die *Londoner Psalterkarte* von 1225 (Abb. 56 und 57). Sie zeigt die Erde als eine vom Weltmeer umflossene Scheibe, deren Landmasse durch die Binnenmeere in T-Form in drei Kontinente gegliedert ist. Neu ist, dass im Vergleich zu älteren Beispielen Jerusalem den Erdmittelpunkt und das Zentrum des Heilsgeschehens bildet⁵³. Diese neue

⁵¹ Kluge: op.cit. S.568. *Monstrum* n. „Ungeheuer“ (< 16.Jh.). Entlehnt aus l. *monstrum* (eigentlich mahnendes Zeichen der Götter durch eine widernatürliche Erscheinung) zu l. *monere* „erinnern, mahnen“; dann verallgemeinert.

⁵² Stricker: Der Pfaffen Leben. In: Franz Pfeiffer: Altdeutsches Übungsbuch. Wien 1866, S. 27-29, V. 31-34.

Zitiert in: Kästner, Hannes: Kosmographisches Weltbild und sakrale Bildwelt. In: Kröll, K. (Hg.): op. cit. S. 218.

⁵³ Zwar ist seit Isidor von Sevilla Jerusalem als Weltmittelpunkt bekannt, als geographische Tatsache findet er aber erst in den Karten des 13. Jahrhunderts seine Bestätigung. Vgl. Leithäuser, Joachim G.: *Mappae mundi*. Die geistige Eroberung der Welt. Berlin 1958, S. 74-77 und das grundlegende Werk von Arentzen, Jörg-Geerd:

Zentrierung der Welt um den Mittelpunkt des christlichen Glaubens – eine Folge der Kreuzzüge – veränderte auch die Qualität der Wundervölker-Signaturen, die bei der Londoner Psalterkarte am Südrand der Erde eingezeichnet sind. Die Wohnstätten der monströsen Wesen markieren nun nicht mehr nur das Exotisch-Fremde an der äußersten Peripherie der Erde, sie stehen nun in äußerster Entfernung vom Zentrum des Heils. Somit wurden sie *signa* der Erlösungsferne, Signaturen für die bedrohliche, weil heidnisch-barbarische Randzone der Ökumene⁵⁴. Dort, in der äußersten Ferne des Ostens dachte man sich auch das dem Menschen unzugängliche und auf immer verlorene irdische Paradies mit seinen vier Strömen. Auf der Psalterkarte grenzt es ans Weltmeer, die Hereford-Karte (13. Jahrhundert) zeigt es als Insel im östlichen Randmeer⁵⁵.

Dass sich diese Struktur nicht nur auf Karten sondern auf die Darstellung von Welt insgesamt bezieht, beweist auch die von Kästner ebenfalls angeführte Fensterrose (um 1235) von Lausanne (Abb. 58). Ohne hier näher auf das vielschichtige, Programm scholastischer Weltanschauung einzugehen, fällt die Vierteilung durch die Paradiesesflüsse als wichtiges Strukturelement auf. Die Wundervölker sind in den vier Ecken jeweils einem Fluss zugeordnet. Auch wenn dem illiteraten Laien des 13. Jahrhunderts der Zugang zu den Details des scholastischen Weltbildes mit seinen vielen symbolischen Bezügen ohne Interpretationsanleitung verschlossen blieb, so ließ sich die zeichenhafte Bedeutung, der den vier Paradiesesströmen zugeordneten *homines monstrosos*, aufgrund des allgemeinen Vorwissens leicht erschließen. Die Kombination der vier, am unzugänglichen Rand der Welt entspringenden Flüsse mit viermal zwei Völkern, ihre Orientierung nach den vier Himmelsrichtungen und den vier Hauptwinden ordnet auch die *monstra* der Symbolzahl „Vier“ als Zahl der Welt zu; sie stellen in diesem Zusammenhang sowohl die exotische Ferne aber eben auch die Ferne von Gott dar.

Imago Mundi Cartographica. Studien zur Bildlichkeit mittelalterlicher Welt und Ökumenekarten unter besonderer Berücksichtigung des Zusammenwirkens von Text und Bild. (Münstersche Mittelalter-Schriften Bd. 53). München 1984, Register S. 361 ff. Abbildung der Weltkarten auch bei Myss, Walter: Kirchendecke von St. Martin in Zillis. Bildwelt als Weltbild. Beuron 1965, S. 23 und 24.

⁵⁴Kästner, Hannes: Kosmographisches Weltbild und sakrale Bilderwelt: Meerwunder und Wundervölker im mittelalterlichen Kirchenraum; in: Kröll, K. (Hg.): Mein ganzer Körper ist Gesicht. Freiburg / Breisgau 1994, S.227, Fn. 26: Im Tympanon des Hauptportals von Vezlay signifizieren die Monstren Länder am Rande der Welt, die von den Aposteln missioniert werden sollen. Eine besonders interessante Rolle haben in diesem Kontext die Cynophali, die hundertköpfigen Menschen, deren Bestialität man nicht nur mit den das Abendland bedrohenden, barbarischen Mongolen und Tartaren in Zusammenhang brachte, sondern die man auch in Anlehnung an Psalm 21 als Verleumder und Spötter Christi mit dem hündischen Heidenbild identifizierte. Vgl. Jones, W.R.: The Image of the Barbarian in Medieval Europe. In: Comparative Studies in Society and History. Cambridge, Bd. 13, 1971, S. 376-407.

Dickerhof, Harald: Canum nomine gentiles designator. Zum Heidenbild aus mittelalterlichen Bibellexika. In: Secundum Regulam Vivere. Festschrift für P. Norbert Backmund O Praem. Hg. von Melville, Gert. Windberg 1978, S. 41-71.

Hundsköpfige als Spötter bei der Passion Christi erwähnt Marrow, James H.: Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metapher into Descriptive Narrative. (Ars Neerlandica Bd. 1). Kortrijk 1979, S. 33 und Fig. 6.

Zu den „Enden der Erde – vom Saum der Ökumene“ vgl. Anna Dorothea von den Brinken: Fines Terrae. Die Enden der Erde und der vierte Kontinent auf mittelalterlichen Weltkarten. (Monumenta Germaniae Historica. Schriften Bd. 36). Hannover 1992, S. 148-184.

⁵⁵ Abb. in: Kästner, Hannes: Kosmographisches Weltbild und sakrale Bilderwelt: Meerwunder und Wundervölker im mittelalterlichen Kirchenraum; in: Kröll, K. (Hg.): Mein ganzer Körper ist Gesicht. Freiburg / Breisgau 1994, S.226. Abb. der Hereford-Karte und der Ebsdorfer Karte im Bildteil von Arentzen, Jörg-Geerd: Imago Mundi Cartographica. Studien zur Bildlichkeit mittelalterlicher Welt und Ökumenekarten unter besonderer Berücksichtigung des Zusammenwirkens von Text und Bild. (Münstersche Mittelalterschriften Bd. 53). München 1984, Abb. Nr. 46, 48 und 50.

In der Verkörperung des „Ungewohnt-Fremden“, das vom Zentrum des Heilsgeschehens abgerückt erscheint, kann das *monstrum* in der religiösen Bildersprache leicht als Feind des wahren Gottesvolkes gekennzeichnet und mit der Konnotation: „barbarisch-dämonisch-böse“ gekoppelt werden. Als Gegenfiguren zu religiös positiv besetzten Figuren in und an sakralen Kunstwerken sind sie so, selbst ohne gelehrte Allegorese von Laien, als Vertreter einer unchristlichen Lebenshaltung zu identifizieren⁵⁶.

2.4.2 Sprechende Gesten und Formen

Ausgehend von der, den Kirchenbau schützenden und damit erhaltenden Funktion der Wasserspeier, nämlich als Traufen zu dienen, ergibt sich trotz der großen Bandbreite an Formen die Frage nach der Verarbeitung des Zu- und Ablaufes des Wassers in der Gesamtkomposition. Wie der Deutschsprachige Begriff nahe legt „speien“ die Mehrzahl der Gargoyles, doch nicht alle. Ein nicht unbeachtlicher Teil der Figuren entledigt sich des Wassers auf analem Weg und diese werden, im französischen Sprachraum sehr bildlich als „*chieur*“ bezeichnet.

Auffallend ist jedoch, dass diese „Gesten“ nicht nur dort anzutreffen sind, wo man sie erwartet, sondern auch an verschiedenen Stellen des Kircheninventars (Chorgestühl, Buchmalerei), sowie an der bildlichen bzw. plastischen Ausstattung des Gebäudes.

Die im Deutschen als *Zanner* und *Blecker* bezeichneten Maulaufreisser und Hinternentblößer stellen mit Abstand die zahlenmäßig größte Gruppe der „Drölerien“ dar. Das Zannen wurde manchmal auch Zähneblecken bezeichnet und bedeutete soviel wie „den Mund weit aufsperrn, dabei die Zähne zeigen und das Gesicht verziehen“⁵⁷. Das Zannen hielten die Gebrüder Grimm zwar für literarisch gering bezeugt, da die so bezeichnete Gebärde der „niedrigen Volkssprache“ angehörte, doch findet sich der Ausdruck immerhin sowohl im *Reinhart Fuchs* als auch bei Rabelais. Katrin Kröll führt in Ihrer Untersuchung noch einige weitere Beispiele für das Entblößen des Hinterteils an. So zum Beispiel im 1501 erschienenen *Leben Äsops* von Sebastian Brant, wo der Diener Äsop seine schlafende Herrin zum Gespött macht, indem er ihr den Hintern entblößt⁵⁸, sowie in der „Ofenepisode“ des Dialogs von *Salomon und Markolf*, in der der Bauer Markolf, ein geistiger Verwandter Eulenspiegels, dem König sein Hinterteil zeigt, weil dieser sein Gesicht nicht mehr sehen will. Wie eine sprichwörtliche Redewendung mutet es an, wenn im gleichen Text davon die Rede ist „*die köpfe zuo den ersen zu keren*“⁵⁹. Auch im Alltag war die Gebärde anscheinend gebräuchlich, denn Michael Beheim berichtet, dass die Wiener Bürger während der Unruhen von 1462 der Kaiserin Eleonora ihre nackten

⁵⁶ Erst im 17. Jh. vollzieht sich der Bruch im religiösen Deutungsmuster. Nun wurden monstra, d.h. menschliche oder tierische Missbildungen auf Plätzen und Märkten zur Schau gestellt. Im 18. Jh. erfolgt dann der Schritt von der säkularisierten Neugierde zum wissenschaftlichen Interesse. Vgl. in: Kästner, H.: op. cit. S. 236, . Fn. 44

⁵⁷ Grimm, Jakob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 2, Sp. 256. Zit. in Kröll, K.: op. cit. S. 240, Fn. 6.

⁵⁸ Kröll, K.: op.cit. S. 240 und Fn. 3: Die Herrin soll die aufgetragenen Speisen vor dem Hund bewachen, legt sich aber mit der Bemerkung „mein arsbacken haben augen“ schlafen, worauf Esop ihr den Hintern entblößt, „das sie desterbas zu dem tisch möchte schauen“. Auf dem Titelblatt der deutschen Ausgabe ist u.a. ein nacktes Hinterteil mit Augen zu sehen. Brant, Sebastian: *Esopus Leben* (lat. Ausgabe 1501) in der deutschen Übersetzung Steinhöwels. Freiburg i. B. 1569, S. XVI a-b (zitiert nach dem Exemplar der BNU Strasbourg C 118315).

⁵⁹ Kröll, K. op. cit. S. 240 und Fn. 4: *Salomon und Markolf*. Hg. von Hartmann, Walter. Halle 1934, Vers 1544-53 und 3107.

Hinterteile entgegenreckten und riefen: „*du kaiserin und ir juncfrawen! ir sollt in diese spiegel schauen!*“, was laut Kröll auch Beheim als „Schalksgebaren“ deutet⁶⁰.

Sehr viel häufiger als in der Literatur treten beide Gebärden hingegen in der bildenden Kunst auf. Ein Beweis dafür, dass die Gebärden des *Zannens* und *Bleckens* im Mittelalter sehr häufig verwendete Mittel grotesk-komischer Körpersprache waren, deren Bedeutung ähnlich negativ besetzt war wie der Begriff „Schalk“⁶¹. Auch wenn aus dem vorhandenen Material hervorgeht, dass solches Verhalten ganz allgemein als grober Verstoß gegen den mittelalterlichen Sittenkodex gewertet wurde, ist die Deutung der erwähnten Gebärden nicht sicher geklärt. Kröll weist in ihrer Studie „Der beredsame Leib als Medium verborgener Wahrheit“ nach, dass *Zannen* und *Blecken* als austauschbare Ausdrucksformen mit synonyme Bedeutung aufgefasst wurden und im allegorisch-typologischen Sinne das „abtrünnige Gottesvolk“ verkörpern. Die Verbindung ergibt sich aus der sexuellen Gestik mit den Erzählungen über Babylon, Sodom, Salome und damit auch zu einem mit Todsünden behafteten Leben in irdisch-leiblicher Verstrickung. Da Zungenrecken und zur Schau gestellte Geschlechtlichkeit zudem als Zeichen von Teufelsverwandtschaft gedeutet wurden, sollen die *Zanner* und *Blecker* auch vor der *civitas diaboli* warnen, was sich unter anderem in der Darstellung von *zannenden* und *bleckenden* Teufeln äußert.

Trotz der scheinbar rein negativen Auslegung vermitteln die exegetischen Texte jedoch auch in der Bibel begründete positive Aspekte. So lief zum Beispiel der als Präfiguration Christi geltende Prophet Jesaja drei Jahre lang „nackt, barfuß und mit entblößten Hintern herum“ (*nudam et discalceatam, discoopertis natibus*, Jes. 20,4). In diesem Falle gereicht sein Verhalten nicht ihm zur Schande, sondern richtet sich gegen die (dem Teufel gleichgesetzten) Ägypter. Gerade daraus ergibt sich die oft verwirrende Mehrdeutigkeit des Bildtypus und die in der volkskundlichen Forschung übliche Auslegung als Abwehrzauber⁶². Dabei spielt die Vorstellung „des Schlagens des Feindes mit dessen eigenen Waffen“ sicher eine ganz wesentliche Rolle, die so auf den ganz einfachen Nenner von „wie du mir so ich dir“ gebracht wird.

⁶⁰ Kröll, K. op.cit. S.240 und Fn. 5: Michael Beheims Buch von den Wienern. Hg. von Th. G. v. Karajan. Wien 1867, S. 193.

⁶¹ Kluge: op. cit. S.710: Schalk m. (< 8. Jh.). Mhd. schalc(h), schalk, ahd. scalc, as.scalk aus g. skalka- m. „Knecht“ auch in gt. skalks, anord. skalkr, ae. scealc, afr. skalk. Die Bedeutung wird im Mittelhochdeutschen zu „gemeiner Mensch“ (im übertragenen Sinn), später abgeschwächt, indem das Wort auf erkennbar harmlosere Übeltäter, vor allem Spötter angewandt wurde. Herkunft unklar.

⁶² Zum Zannen: Schmidt, Leopold: Die volkstümlichen Grundlagen der Gebärdensprache. In: Beiträge zur sprachlichen Volksüberlieferung. Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. (Veröffentlichungen der Kommission für Volkskunde Bd. 2.) Berlin 1953, S. 239 ff.

Moser, Oskar: Zur Geschichte und Kenntnis der volkstümlichen Gebärden. In: Mitteilungen des Geschichtsvereins für Kärnten. 144. Jg. (1954), S. 762 ff.

Scharfe, Martin: Neidköpfe im Remstal. In: Württembergisches Jahrbuch für Volkskunde. Jg. 1957/58, S.156 ff. Röhrich, Lutz: Gebärde-Metapher-Parodie. Düsseldorf 1967, S. 26 ff.

Zum Blecken: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hg. von Bächtold-Stäubli, Hanns und Hoffmann-Krayer, Eduard. Bd. 4, Berlin (Reprint) 1987, Sp. 61 ff. (Art. „Hinterer“).

Röhrich, Lutz: Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten. Bd. 1, Freiburg i. B. 1991, S. 68 ff. (Art. „Arsch“).

Zum Abwehrzauber: Hauschild, Thomas: Der böse Blick. Ideengeschichtliche und Sozialpsychologische Untersuchungen. Hamburg 1979.

Hauschild, Th.: Abwehrmagie und Geschlechtssymbolik im mittelmeerischen Volksglauben. In: Baessler-Archiv. NF. Bd. 28 (1980), S. 73 ff. Sämtliche Literaturhinweise in: Kröll, K.: op.cit. S. 241-241, Fn. 9.

3 Wasserspeier, Konsolfiguren und Giebeltiere am Chor von St. Stephan

Die Auseinandersetzung mit jenen Elementen der Bauplastik, die in erster Linie der Regenwasserentsorgung dienen, ist auch eine mit der Baugeschichte des Domes⁶³. Da Wasserspeier naturgemäß ganz besonders der Witterung ausgesetzt sind, ist der Originalbestand bereits sehr reduziert. Ihre Erhaltung sowie die Auseinandersetzung mit den neueren Exemplaren stellen nicht nur im Rahmen dieser Untersuchung ein wichtiges Anliegen dar.

3.1 Untersuchungen und neue Erkenntnisse zum Chor

Eine Besonderheit des Albertinischen Chores ist, dass er von den Restaurierungen des 19. Jahrhunderts weitgehend verschont geblieben ist. In der Folge hat nicht nur die Innenchorausstattung ein einzigartiges Figurenprogramm aus dem 14. Jahrhundert aufzuweisen, sondern auch die Außenfassade im Bereich der Umgangsgalerie, deren Dachskulpturen ebenfalls teilweise zum Originalbestand zu rechnen sind. Zu diesem zählt eine bis heute weitgehend gut erhaltene Gruppe von Figurkonsolen sowie fünf darüber angebrachte originale Wasserspeier.

Bis zur Restaurierung 1989 - 1992 waren über Material, Originalität und Zustand dieser Teile wenige Unterlagen vorhanden. Die Grundlagen entstanden im Zuge der antiquarischen, historischen und kunsttopographischen Bestandsaufnahmen des 18. und 19. Jahrhunderts⁶⁴. Diesen folgten erste Ansätze zu gezielten Bauuntersuchungen während der Wiederherstellungsarbeiten nach den Beschädigungen des Zweiten Weltkrieges, die insbesondere in den Publikationen von Marlene Zykan ihren Niederschlag gefunden haben. Für eine systematische Bauforschung reichten damals jedoch weder Mittel noch Möglichkeiten. Erst in jüngster Vergangenheit kam es zu einer Kooperation der Kommission für Kunstgeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften⁶⁵ mit dem Bundesdenkmalamt und der Dombauhütte, die sich das Ziel setzte, die laufenden Erhaltungs- und Restaurierungsmaßnahmen am Dom mit dem Einsatz systematischer Bauforschung zu koordinieren⁶⁶.

⁶³ Eine Zusammenstellung der Bau- und Restaurierungsgeschichte findet sich im Anhang dieser Arbeit. Hier sei nur kurz auf zwei grundlegende Forschungsarbeiten verwiesen:

Böker, Johann Josef: Der Wiener Stephansdom, Architektur als Sinnbild für das Haus Österreich, Wien 2007.

Kieslinger, Alois: Die Steine von St. Stephan, Wien 1949.

⁶⁴ Ogesser, Joseph, Priester am Domstift verfasste 1779, basierend auf einem ausgedehnten Quellenstudium, seine Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien, die auch nach mehr als zwei Jahrhunderten Beachtung verdient. Im 19. Jahrhundert gelangen Friedrich von Schmidt im Zuge seiner Restaurierung neue Einblicke in die Entstehungsgeschichte des Bauwerkes, die jedoch größtenteils erst unter dem nachfolgenden Dombaumeister Julius Hermann im Wiener Dombauvereinsblatt veröffentlicht wurden. Begleitet und ergänzt wurden diese Untersuchungen am Bau durch die grundlegenden archivalischen und liturgiegeschichtlichen Untersuchungen von Wilhelm Anton Neumann, die vorerst ebenfalls im Wiener Dombauvereinsblatt veröffentlicht wurden und dann zusammenfassend 1907 in der Geschichte der Stadt Wien. Die immer noch grundlegende Monographie über den Stephansdom ist der einschlägige Band der Österreichischen Kunsttopographie, den Hans Tietze, methodisch an einer gesicherten Quellengrundlage für die Zuschreibung von Kunstwerken orientiert, 1931 herausbrachte. Nähere Ausführungen in: Böker, Johann Josef.: Der Wiener Stephansdom, Architektur als Sinnbild für das Haus Österreich, Wien 2007, S.20 ff.

⁶⁵ Obmann der kunsthistorischen Kommission war damals Hermann Fillitz, derzeit ist es Artur Rosenauer.

⁶⁶ Bacher, Ernst: Aktuelle Bauforschung in St. Stephan, in: ÖZKD; XLVII, Jg. 1993, S. 105.

Eine erste Grundlage dafür ist die Erstellung eines breit angelegten petrographischen Befundes, der 1989 am Albertinischen Chor begonnen wurde und am gesamten Bau nach und nach fortgesetzt werden soll, stellt die Arbeit Alois Kieslingers „Die Steine von St. Stephan“⁶⁷ dar. Viele seiner Aussagen und Feststellungen wurden durch die jüngsten Untersuchungen bestätigt bzw. konnte auf sie aufgebaut werden. Die interdisziplinären Forschung, zu der auch engagierte Forscher der Universität Wien und der Universität für Bodenkultur herangezogen wurden, hat durch die Zusammenarbeit während der Restaurierung zu wesentlichen neuen Erkenntnissen und Konservierungsergebnissen geführt. Diese werden in einigen Fällen auch eine Neubewertung älterer Daten in Chroniken oder in bisherigen Arbeiten erfordern⁶⁸.

So zeigen die vorliegenden detaillierten Untersuchungen (Abb. 52 und 53), dass der Altbestand des Chores aus dem 14. Jahrhundert im wesentlichen aus vier Gesteinstypen besteht, nämlich aus Atzgersdorfer Stein, Auer Stein, Badenum Wien-Süd und aus quarzreichen Sandsteinen des Weinviertels⁶⁹. Im untersten Bereich des aufgehenden Mauerwerks, etwa bis zur Höhe der Fenstersohlbänke oder den untersten Gesimsen der Strebebögen, wurde vor allem Badenum Wien-Süd verwendet, mit großer Wahrscheinlichkeit Abbruchmaterial von einem romanischen Vorgängerbau. Darüber folgen, bis in die Höhe der Kämpferbereiche der Spitzbogenfenster, Quader aus Atzgersdorfer und Götzensdorfer Stein, die durch die ganz unterschiedliche Verwitterung leicht zu unterscheiden sind. Bemerkenswert ist die Verwendung des Kalksandsteins von Au am Leithagebirge ab dem Bereich oberhalb der Kämpferzone. Den Götzensdorfer Sandstein hat man mit Vorliebe an den Kanten der Strebebögen versetzt, weil man dieses Material offensichtlich für das beständigere gehalten hat. Ein Irrtum, der den Ersatz durch neue Steine im 19. Jahrhundert, diesmal wählte man Margarethener Kalksandstein, erklärt. Dieser weist zwar eine für die Bildhauerei ideale Homogenität auf, doch neigt er unter Großstadtatmosphäre zu starken Verwitterungsschäden.

Eine der jüngeren Arbeiten, die die Ergebnisse der Untersuchungen am Bau aufgreift, stammt von Hans Böker⁷⁰ (Abb. 51). Ausgehend von der Frage nach dem zur Zeit Rudolfs geplanten Standort der beiden Fürstenportale kam er auf Grund der Mauerwerksbefunde zu folgendem Schluss: Die Toranlagen befanden sich ursprünglich an den Westseiten unterhalb der beiden Rosenfenster und waren somit Bestandteil der beiden, zunächst nur eingeschossigen Kapellenräume, deren Fertigstellung – was zudem mit der stilistischen Datierung der beiden Portale konform geht – jeweils für die Jahre 1365 und 1366 gesichert ist. Durch die Portale waren diese Kapellen zugleich als fürstliche Oratorien⁷¹ definiert, um sich mit dem Moranduspatrozinium der nördlichen der beiden zugleich auf einen vermeintlichen Vorläufer des Herrscherhauses zu beziehen.

⁶⁷ Kieslinger, Alois: Die Steine von St. Stephan, Wien 1949.

⁶⁸ Genauere Literaturverweise finden sich in den Aufsätzen von Koller, Manfred und Nimmrichter, Johann in: Der Dom. Mitteilungsblatt des Wiener Domerhaltungsvereins, Folge 2/1992.

⁶⁹ Rohatsch, Andreas: St. Stephan. Herkunft, Petrographie und Verwitterung der Baugesteine des Albertinischen Chores, Diss. an der Universität für Bodenkultur, Wien 1991.

Müller, H.W. / Rohatsch, A. / Schwaighofer, B. / Ottner, F. und Thinschmidt, A.: Gesteinsbestand in der Bausubstanz der Westfassade und des Albertinischen Chores von St. Stephan, in: ÖZKD; XLVII, Jg. 1993, S. 106-116, hier S. 114.

⁷⁰ Böker, Hans: Parlerisches am Wiener Stephansdom. In: Parlerbauten: Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium, Schwäbisch Gmünd 17. – 19. Juli 2001, Stuttgart 2004, S. 103-107.

⁷¹ Liebenwein, W.: Privatoratorien des 14. Jahrhunderts. In: Die Parler 1350-1400, Bd. 3 (Köln 1978), S. 189-192.

Die Zuordnung der Portale zu den beiden westlichen Kapellenräumen führte in weiterer Folge zur Frage nach jenem Bauteil auf den sich das eigentliche Erweiterungsprojekt Rudolfs IV. bezogen hatte. In der kunstgeschichtlichen Literatur wurde dieses durchgängig mit dem Neubau des Langhauses gleichgesetzt, auch wenn die enorme stilistische Distanz zu den beiden anstoßenden Kapellen immer wieder zu denken gab. Dazu kommt, dass in Rudolfs kurzer Regierungszeit die Mauern maximal eine Höhe von zwei Metern erreichen konnten.

Böker verweist nun auf lange Zeit ignorierte Urkunden. Während nämlich keine einzige Quelle das Langhaus als rudolfisch anspricht und im Allgemeinen nur von einer Erweiterung der Kirche die Rede ist, so berichtet die *Tegernseer Chronik* für das Jahr 1359 konkret davon, dass Rudolf den Grundstein zu Chor und Turm gelegt habe⁷². Da aber bereits vorausgehend für das Jahr 1340 eine Chorweihe überliefert ist, erschien diese Nachricht mit der angenommenen Bauabfolge unvereinbar und wurde entsprechend ignoriert. Eine weitere Angabe in der ein Jahrhundert später verfassten Chronik des Rektors der Wiener Universität, Thomas Ebendorfer, Rudolf habe die Kirche „fast bis auf die Grundmauern abbrechen und in sieben Jahren wieder errichten lassen“, wurde, da nicht mit den Vorstellungen vom Langhausausbau vereinbar, zumal erst ab 1420 Nachrichten zum Abbruch des Vorgängerbaus vorliegen, in den Bereich des Wunschdenkens verwiesen⁷³. Auch die Nachricht Rudolf habe „das Gewölbe“ bzw. „das Dach“ errichtet, wie sie jeweils Lazius und Ogesser überlieferten⁷⁴, schien mit der postulierten Baugeschichte unvereinbar. Entsprechend erschien auch die Angabe Rudolf habe 1365, das ist im siebenten Jahr nach ihrem Baubeginn, die Kirche auf das Patrozinium „Aller Heiligen“ neu geweiht, obsolet. Böker bezieht diese Nachrichten nun, wie in der *Tegernseer Chronik* stipuliert, auf den Innenausbau des bestehenden Hallenchores des Domes, der zudem in stilistischer Hinsicht, vor allem aber in den Maßwerkzeichnungen, mit den beiden Westkapellen zusammenpasst. Diese Annahme erscheint auch im Hinblick auf die Zuständigkeit der Entscheidungsträger sinnvoll. Böker geht daher davon aus, dass Rudolf, in Zusammenhang mit seiner Stiftsgründung, an diesem Bauteil mehr gelegen sein musste, als an einem – in städtischer Regie – stehenden Neubau des Langhauses. Bedenkt man die politische Bedeutung dieses Schritts zu mehr Unabhängigkeit von Passau, so ist auch leichter zu verstehen, warum der Herzog den erst 1340 vollendeten Chorbau seines Vaters Albrecht II. bis auf die weiter bestehenden Umfassungsmauern niederlegen und über neuen Pfeilern wieder errichten ließ, bevor das von ihm begründete Kollegiatstift 1365 in den neu geweihten Chor übersiedeln konnte⁷⁵.

⁷² Zykan, M.: Der Hochturm zu St. Stephan in Wien (Diss. Phil. Wien 1967) S. 20, zitiert in: Parlerbauten: Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium, Schwäbisch Gmünd 17. – 19. Juli 2001, Stuttgart 2004, S. 104.

⁷³ Perger, R.: Die Baumeister des Wiener Stephansdomes im Spätmittelalter. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 23, 1979, S. 66-107, zitiert in: Parlerbauten: Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium, Schwäbisch Gmünd 17. – 19. Juli 2001, Stuttgart 2004, S. 104.

⁷⁴ Lazius, W.: *Rerum Viennensis commentarii quatuor libros distincti* (Basel 1546) S. 128. Ogesser, J.: Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien (Wien 1779) S. 19, zitiert in: Parlerbauten: Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium, Schwäbisch Gmünd 17. – 19. Juli 2001, Stuttgart 2004, S. 104.

⁷⁵ Böker, Hans J. Parlerisches am Wiener Stephansdom. In: Parlerbauten: Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium, Schwäbisch Gmünd 17. – 19. Juli 2001, Stuttgart 2004, S. 104. Noch genauere Ausführungen zu einer neuen Datierung und Bewertung des Chores auf Grund von Baubefunden in: Böker, Johann Josef: *Der Wiener Stephansdom, Architektur als Sinnbild für das Haus Österreich*, Wien 2007, S. 44 – 53.

Dass für den Hallenchor von St. Stephan tatsächlich eine längere Bauzeit mit zumindest einer größeren Unterbrechung angenommen werden muss, war auch in der Vergangenheit bereits mehrfach vermutet worden. Böker verweist in diesem Zusammenhang auf die Ansicht von Dombaumeister Julius Hermann gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Letzterer stellte fest, dass „die freistehenden Pfeiler (...) eine wesentlich andere Gliederung, viel höhere und kräftigere Sockel“ besäßen und entsprechend „*bei diesen Pfeilern ein Schritt nach vorwärts in der architektonischen Entwicklung festzustellen sei*“⁷⁶. Eben diese Beobachtung wurde nicht von allen Fachleuten in gleicher Weise gedeutet. So kam der erste systematische Erforscher des Domes, Wilhelm Anton Neumann, zu der Ansicht, dass „*die Gliederung der Wandpfeiler (...) entwickeltere gotische Formen*“ zeige⁷⁷. Eine Meinung, der sich auch Tietze anschloss⁷⁸. Doch schon 1946 wies Donin darauf hin, dass es im Sinne der Bauabfolge unlogisch erscheinen muss, den Innenausbau vor der Errichtung der Außenmauern zu beginnen⁷⁹.

Diese bekannten Kontroversen waren einer der Gründe für die Forschung ihre Aufmerksamkeit auf all jene Fakten zu lenken, die zur Klärung beitragen können. Abgesehen von der bereits erwähnten materialtechnischen Analyse des Steinmaterials am Chor unterzog man auch die Maßwerkszeichnungen der Fenster und die Profile an selbigen einer kritischen Betrachtung. Dazu kamen Detailbeobachtungen am Bauwerk, wie der Größe der Quader und deren Verband hinsichtlich bisher unbeachteter Baufugen sowohl im Inneren wie auch an der Fassade unter Einbeziehung der formalen Gestaltung des Hallenchores.

Die konsequente Auswertung der Ergebnisse bestätigt die Annahme einer zweistufigen Ausbauphase des Chores. So fanden sich genügend Hinweise dafür, dass ursprünglich ein isolierter Saalchor vorgesehen war, der erst sekundär um die beiden Apsiden erweitert wurde. Die bautechnischen Befunde legen somit nahe von einem vierjochigen Saalchor mit 5/8-Schluss auszugehen, wobei dieser noch während des Ausführungsprozesses zum Hallenchor erweitert wurde. Von dieser ersten Chorplanung ist heute nur noch das bestehende Chorthaupt erhalten. Böker weist in seiner Arbeit⁸⁰ darauf hin, dass in diesem Zusammenhang auch der im Steinbefund nachgewiesene Materialwechsel nachvollziehbar wird. Da sich keine baugische Erklärung finden lässt, die sich aus den unterschiedlichen Eigenheiten des Steinmaterials ergäbe, kann diese letztlich nur in der baugeschichtlichen Abfolge während der Errichtung des Hallenchores zu suchen sein. Die Abseiten des albertinischen Hallenchores müssen daher nachträglich bis in die Höhe des Steinwechsels reduziert und zusammen mit dem neuen Innenausbau sowie mit der damit notwendigen Einwölbung wiedererrichtet worden sein. Dies stellt eine bislang

⁷⁶ Hermann, Julius: Über die zwei gotischen Bauperioden des St. Stephansdomes. Wiener Dombauvereins-Blatt, 2. Serie (1889 – 97), S. 122. Zit. in: Böker, Johann J.: Der Wiener Stephansdom, Architektur als Sinnbild für das Haus Österreich, Wien 2007, S. 46, Anm. 170.

⁷⁷ Neumann, Wilhelm Anton: Baugeschichte von Sanct Stephan (gotische Periode). in: Starzer, Albert (Hg.): Geschichte der Stadt Wien, Bd. III, II. Hälfte, Wien 1910, S. 459 – 494, hier S. 468. Zit. in: Böker, Johann J.: Der Wiener Stephansdom, Architektur als Sinnbild für das Haus Österreich, Wien 2007, S. 46, Anm. 171.

⁷⁸ Tietze, Hans: Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien. Österreichische Kunsttopographie, Bd. XXII, Wien 1931, S. 8. Zit. in: Böker, Hans: Der Wiener Stephansdom, Architektur als Sinnbild für das Haus Österreich, Wien 2007, S. 46, Anm. 172 und 173.

⁷⁹ Donin, Richard Kurt: Der Wiener Stephansdom und seine Geschichte in: Beiträge zur Geschichte, Kultur und Kunstgeschichte der Stadt Wien, Bd. III, Wien 1946. Zit. in: Böker, Johann J.: Der Wiener Stephansdom, Architektur als Sinnbild für das Haus Österreich, Wien 2007, S. 48, Anm. 174.

⁸⁰ Böker, Johann J.: Der Wiener Stephansdom, Architektur als Sinnbild für das Haus Österreich, Wien 2007, S. 53.

nicht erkannte Umbauphase in nachalbertinischer Zeit dar und führt in der Folge auch zu neuen Einsichten.

Bereits als Saalchor, der das einfache Chorquadrat mit Apsis der bestehenden Querhausbasilika ersetzte, mehr noch aber in der folgenden Ausbaustufe zum Hallenchor ist ein gesteigerter Anspruch zu erkennen. Die Ähnlichkeit mit anderen Stiftschören legt nahe, dass mit dem Wiener Chor Neubau gleichfalls der architektonische Raum für eine stiftsähnliche Gemeinschaft geschaffen werden sollte. Mit dem beanspruchten Ernennungsrecht der Pfarrer war Albrecht ein entscheidender Schritt zum Ausbau von St. Stephan zur habsburgischen Residenzkirche gelungen. Die Geistlichkeit von St. Stephan bestand in jener Zeit aus dem Pfarrer und sieben „höheren“ Geistlichen und der neue Chor bildete somit den adäquaten Rahmen. Die Errichtung des Hallenchores in seiner heutigen Form bereits unter Albrecht II. anzusetzen, stößt jedoch auf einen entscheidenden Erklärungsbedarf, da er für die Funktion einer städtischen Pfarrkirche eindeutig zu groß gewesen wäre. Auch als Grablege des Herrscherhauses war zu diesem Zeitpunkt kein Bedarf, da Albrecht und Johanna von Pfürt in ihrer Gründung, der Kartause von Gaming, beigesetzt wurden. Folglich sprechen auch diese Umstände dafür einen Umbau zu seinem bekannten Erscheinungsbild erst in rudolfinischer Zeit anzunehmen.

Diese relativ neuen Überlegungen erfordern damit auch eine Neudatierung der Plastiken des Chores. Nach Bökers These ist davon auszugehen, dass alle relevanten Teile neu zu gestalten waren, somit auch die Pfeilerfiguren und die Schlusssteine. Eine genaue stilrelevante Untersuchung der Steine mit der Darstellung der Jungfrau mit dem Einhorn⁸¹ bzw. des Engels mit dem Spruchband⁸² zeigen jedoch so viele Gemeinsamkeiten mit den Konsolfiguren an den Wandpfeilern (z.B. die Prophetengestalt mit Spruchband⁸³) aber auch mit jenen an der Außenfassade des Chores, dass diese sicher für eine gemeinsame Entstehungszeit sprechen. Die bisherigen Annahmen datieren diese Plastiken in den Zeitraum 1325 – 1340, Bökers Überlegungen zufolge wären sie jedoch während des endgültigen Ausbaus des Chores, aller Wahrscheinlichkeit nach also während der kurzen Regierungszeit Rudolfs IV. (1358 – 1365), entstanden.

Eine Stilanalyse der lebensgroßen Steinbildwerke des Albertinischen Chores ist aufgrund der Uneinheitlichkeit der Stilsprache jeder einzelnen Figur besonders schwierig. Wie schon Wlattnig feststellte, stehen unterschiedliche Figurentypen und oft völlig disparate Stiltendenzen neben einander⁸⁴. Dieses inhomogene Stilbild ist von einem besonderen Variationsreichtum der Erscheinungsformen gekennzeichnet, der nicht nur auf unterschiedlich geschulte Kräfte, sondern unter Umständen auch auf einen längeren Entstehungszeitraum schließen lässt. Dieser Vermutung auf den Grund zu gehen wäre die Aufgabe einer weiteren Untersuchung unter Berücksichtigung der jüngsten Erkenntnisse. Hinsichtlich der Stilverwandtschaft der

⁸¹ Schluss-Stein aus dem nördlichen Chorschiff, heute im Lapidarium, Abb. in: Zykan, Marlene: Zu Entstehung und Programm der gotischen Figurenzyklen in St. Stephan in Wien, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Wien 2000, Abb. 364, S. 349.

⁸² Symbol des Evangelisten Matthäus, heute ebenfalls im Lapidarium, Abb. in: Ausstellungskatalog „Videnska gotika“, Wien 1991, S. 63.

⁸³ Zykan, Marlene: Zu Entstehung und Programm der gotischen Figurenzyklen in St. Stephan in Wien, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Wien 2000, Abb. 365, S. 349.

⁸⁴ Wlattnig, Robert: Das Statuenprogramm des Albertinischen Chores von St. Stephan und die Ausstrahlung der Wiener Domwerkstätte im 14. Jahrhundert, in: Gotik in Slowenien, Ljubljana 1995, S. 81.

Konsolskulpturen ist eine Verbindung zur relativ gleichzeitigen Regensburger (Abb. 71 und 72) bzw. Freiburger Domplastik naheliegend. Doch auch in diesem Fall ist auf stilistische Abweichungen bzw. Entwicklungen hinzuweisen.

3.2 Ergebnisse und Maßnahmen der Restaurierung der Bauplastik am Chor

Von 1989 bis 1992 war die Südchorfassade vom Südturm bis zur Friedrichs-Chor-Apsis in Arbeit. Die Dombauhütte wechselte schadhafte Teile der Brüstung und der Strebebögen aus. Das am stärksten belastete Kranzgesims wurde durch Bleifolie mit Tropfnasen abgedeckt. Die Restaurierwerkstätten des Bundesdenkmalamtes führten 1990/91 die Konservierung der 12 Speier der Südfassade aus der Zeit um 1860 und der darunter befindlichen Konsolfiguren aus dem 14. Jahrhundert durch. Ebenso kam es, hinsichtlich der Bauetappen und der Konstruktionsformen zu deren bauhistorischer Erforschung, weiters wurden erste Nachweise von steinfarbener Aussenbemalung, analog zu bereits bekannten Ergebnissen im Innenraum erbracht.⁸⁵ Auch die Konsolfiguren zeigten Farbreste (Augen, Lippen). Die Farbanalysen und der chemische Befund der Verwitterungskrusten wurden vom naturwissenschaftlichen Labor des Bundesdenkmalamtes vorgenommen⁸⁶.

Da die Speier 1 bis 11 der Südseite während der Renovierung um 1894 neu angefertigt und versetzt wurden, verwundert es wenig, dass die Aussenmaße kaum variieren. Nur der Dämon-Speier 12 entstand erst im 20. Jahrhundert, entweder in den 1930er oder 50er Jahren⁸⁷, doch weicht er hinsichtlich der Maße nicht von den anderen ab. Durchschnittlich ragen sie 120 cm weit aus der Wandfläche und bestehen aus etwa 60 cm hohen und 45 cm breiten St. Margarethener Steinblöcken.

Nicht alle Speierfiguren waren in wasserableitender Funktion vorgesehen. Dies ist auf den Umstand zurückzuführen, dass sich darunter auf Straßenniveau verschiedene Anbauten befinden und es nicht sinnvoll ist Regenwasser von einem Gebäude auf ein anderes zu leiten. In der Zwischenzeit wurden auch die ehemals „speienden“ Figuren durch ein geschlossenes Regenrinnensystem ersetzt, um fernerhin das unkontrollierte Durchnässen der Fassade zu vermeiden. Wie Koller darlegt, wies ihr Verwitterungszustand nach etwas mehr als 100 Jahren die typischen Phänomene ungeschützter Kalksteine auf: „Die exponierte Oberseite ist blank und strukturgegeben ausgewaschen (Muschel und Korallenformen), an der geschützteren Unterseite waren ein bis zwei cm dicke schwarze Gips-Ruß-Kalksinterkrusten vorgelagert, die stellenweise mit der Steinoberfläche abgesprungen waren. Dazu kamen noch verschiedene Verluste von Figurendetails durch Frostabsprengungen, welche die Formen ausgedünnt und die Oberflächen vergrößert und damit die weitere Abtragung beschleunigt haben. Auf diese Weise war es zu einer stetigen Formreduktion gekommen“⁸⁸.

⁸⁵ Müller, H.W. / Rohatsch, A. / Schwaighofer, B. / Ottner, F. und Thinschmidt, A.: Gesteinsbestand in der Bausubstanz der Westfassade und des albertinischen Chores von St. Stephan, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Bd. 47, Jg. 1993.

⁸⁶ Vergleichbar detailreiche Farbfunde waren zuletzt an den Skulpturen des frühen 15. Jahrhunderts am Nordportal der unter dem Einfluss der Wiener Bauhütte entstandenen Stadtpfarrkirche in Steyr / OÖ, möglich. Die Restaurierberichte finden sich in der Baumonographie: Koch, Rudolf / Prokisch, Bernhard: Die Stadtpfarrkirche Steyr. Baugeschichte und Kunstgeschichte. Steyr 1993.

⁸⁷ Laut Auskunft der Dombauhütte.

⁸⁸ Koller, Manfred: Restaurierung des Albertinischen Chores – Konservierung der Steinskulpturen. In: Der Dom. Mitteilungsblatt des Wiener Domerhaltungsvereins, Folge 2/1992.

Eine der ersten Maßnahmen war eine Teilreinigung der Krusten durch Quellung mit Wasserkompressen. Die anschließende Skalpellarbeit wurde erst nach partieller Vorfestigung mit Akrylharzlösung vorgenommen. Darauf folgte die Abtragung der sperrenden Sinterschichten, wobei sandende Partien mehrmals mit Akrylsäureester getränkt und bis zur Aushärtung in Folien verpackt wurden. Gebrochene Teile (Füße, usw.) wurden mit Epoxydharz geklebt und bei Bedarf armiert, Risse und kleinere Fehlstellen wurden mit angepasster Kunststeinmasse gekittet. Im Fall von Speier 13 wurde der fehlende Teil des Kopfes ergänzt. Als gleichmäßige Porenfüllung und Verschleißschicht dient eine abschließende Lösskalk-Steinmehl-Schlämme, die nach der ersten Überwinterung noch hydrophobiert wurde⁸⁹.

Die 12 jeweils dazugehörigen Konsolfiguren des 14. Jahrhunderts bestehen, im Gegensatz zu den Skulpturen des 19. Jahrhunderts, aus „Auer“-Stein und aus durchschnittlich 40 x 50 großen Blöcken, die bis zu 40 cm weit ausragen. Ihre geschützte Lage, Auerstein von hoher Qualität, aber auch ihre wohl bis ins 19. Jahrhundert vorhandene vollständige Bemalung (erkennbar an den tief eingedrungenen Bindemittelbräunungen) haben hier die Verwitterung verzögert. Wie sehr die ursprüngliche steinfarbene Bemalung den Schutz der Oberfläche gewährleisten konnte, zeigt ein Vergleich der Verwitterungsstadien der alten und der vor knapp 100 Jahren erneuerten Konsole Nummer 3 mit der „Sängerin“. So zeigt diese bereits akute Steinaufbrüche und die Formverluste entsprechen in etwa jenen der etwa 650 Jahre alten Figuren. Manfred Koller weist in seinem Bericht jedoch auch auf ein Problem der jüngeren Vergangenheit hin. Durch die in den letzten 250 Jahren ständig aggressiver werdende Umweltbelastung durch den „sauren Regen“, werden Steine in exponierteren Lagen bei Regenfällen regelmäßig abgewaschen, während sich Russteile sowie gelöste Kalk- und Gipsinter an den geschützteren Stellen anlagern. Diese Oberflächen werden dadurch verdichtet und oft zentimeterhoch verkrustet, bis sie zuletzt, wenn die Spannungen zu groß werden abplatzen. In diesem Prozess häutet sich die bildhauerische Oberfläche ebenso wie Profile und Quadern. Die Formen „verdünnen“ und der Steinkern wird immer schwächer⁹⁰.

Aus diesem Grund ist die sorgfältige Abtragung dieser Krusten – nach ausreichender Vorfestigung lockerer Partien – entscheidend für die Stabilisierung und Erhaltung der noch vorhandenen gotischen, aber auch der später erneuerten Oberflächen. Im Zweifelsfall belassen gewissenhafte Restauratoren lieber Reste an Sinterschichten, als zu radikal zu reinigen und dadurch erst recht die Oberfläche zu schädigen bzw. zu reduzieren. Das schonendste Verfahren ist die schon erwähnte langsame Feuchtquellung und danach ein schichtenweises Abtragen mit feinen Skalpellen und flexiblen Mikroschleifgeräten. Die Sorgfalt ist natürlich mit einem sehr großen Zeitaufwand verbunden. Im Falle der Restaurierung des Südchores waren dies über 300 Stunden.

⁸⁹Koller, Manfred: Restaurierung des Albertinischen Chores – Konservierung der Steinskulpturen. In: Der Dom. Mitteilungsblatt des Wiener Domerhaltungsvereins, Folge 2/1992.

Siehe dazu auch Koller, M.: Denkmalpflege mit Opferschichten, in: ÖZKD 1989, S. 48-53.

Restaurierung des Albertinischen Chores – Konservierung der Steinskulpturen, in: Der Dom, Mitteilungsblatt des Wiener Domerhaltungsvereins. (Illustr.), Wien 1993.

⁹⁰ Eine kurze Übersicht zur komplexen Problematik der Gefährdung und Erhaltung von Steinskulpturen mit drei Beispielen von Steinepitaphien des Stephansdomes: Koller, M.: Zur Situation der Steinkonservierung, in: Epigraphie 1988 (Fachtagung Graz 1988, Hsg. Koch, W.), Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 213. Band, Wien 1990, S. 357-364.

Die sonstigen Konservierungsmethoden entsprachen den bei den Wasserspeiern beschriebenen Verfahren, jedoch ohne Anwendung der abschließenden Porenschlämme. Der sehr feinkörnige Auerstein zeigte nach dem Abschleifen der Krusten eine glatte, geschlossene Oberfläche, die nur noch farblos hydrophobiert werden musste, um die neuerliche Verwitterung hinauszuzögern. Auf Vorschlag der Experten wurde festgelegt, dass nach Abschluss der Restaurationsarbeiten alle 5-10 Jahre Nachkontrollen durchgeführt werden, um notwendige Schadensbehebungen gleich im Anfangsstadium vorzunehmen.

Während der Arbeiten am Chor wurden die Konsolfiguren kopiert⁹¹ und der Ausbau sowie der Ersatz der Originale überlegt, jedoch ob des schweren und sehr teuren Eingriffs in die alte Bausubstanz abgelehnt. Ein weiterer Grund diese Idee wieder fallen zu lassen sind die großen Depotprobleme für die geborgenen Originale. Zurzeit steht weder für die durch Kopien ersetzten Bauplastiken des Domes noch für jene anderer Wiener Bauwerke ein eigenes Lapidarium zur Verfügung. Einige besonders wertvolle Objekte sind im Wien-Museum-Karlsplatz zu besichtigen, andere wieder im Bereich der Katakomben bzw. der Dombauhütte des Domes, doch herrscht überall Platzmangel.

3.3 Anordnung der Speier und Konsolfiguren

Die Anordnung der Speier erfolgte jeweils links und rechts am oberen Abschluss der Strebepfeiler, wo sie gemeinsam mit der maßwerkgezierten Umgangsgalerie einen horizontalen Akzent in der sonst hauptsächlich vertikal gegliederten Chorfassade bewirken.

Insgesamt umfasst der figürliche Schmuck 31 Wasserspeier, 29 Figurkonsolen und 30 Tierfigürchen an den Strebepfeilergiebeln. Während die Giebelfigürchen fast zur Gänze im Zuge der Restaurierung von 1894 ausgewechselt wurden, sind noch fünf der Speier original (Nr. 16, 18, 20, 21 und 22) sowie alle Figurkonsolen mit Ausnahme von Nr. 3 und 27. Seit der Restaurierung 1990-91 durch die Werkstätten des Wiener Bundesdenkmalamtes wird der Bestand regelmäßig kontrolliert und bei Bedarf gewartet. Im nachfolgenden Text sind die noch in Originalzusammensetzung erhaltenen Gruppen durch Unterstreichen hervorgehoben. Die Wasserspeier sind *kursiv* gesetzt, die Konsolfiguren hingegen normal.

3.3.1 Anordnung an der Südseite des Chores

Beginnend in der Südturmecke (Pfeiler A07)⁹² Richtung Friedrichsapsis, also von West nach Ost, sind die Speier und Konsolfiguren in folgender Weise angeordnet:

1. Rechts von A07: *Speier: Widder* / Konsolfigur: Querflötenspieler (Abb. 1)
2. Links von A08: Zottelige Bärin / Hornbläser (Abb. 2)
3. Rechts von A08: Luchs / Junge Frau I mit Spruchband (Abb. 3)
4. Links von A09: Mähnenwolf / Trommler (Abb. 4)
5. Rechts von A09: Geflügelter Dämon mit Schlange / Figur mit Gugel I (Abb. 5)
6. Links von A10: Frau mit Wasserkrug / Glatzköpfiger mit Kugel (Abb. 6)

⁹¹ Die Kopien befinden sich zur Zeit auf dem Dachboden des Domes

⁹² Die Positionsangaben beziehen sich auf die Gebäudegliederungsstruktur des Wiener Stephansdomes vom 16.12.2002. Siehe Abb. 49 im Anhang.

7. Rechts von A10: *Eselin auf einer Judenfigur reitend* / „Königin“ (Abb. 7)
8. Links von A11: *Bärtiger mit Krug* / Figur mit Gugel II (Abb. 8)
9. Rechts von A11: *Stier* / Junge Frau II (Abb. 9)
10. Links von A12: *Gehörnter Flügeldämon* / Jüngling I mit Kugel (Abb. 10)
11. Rechts von A12: *Löwe auf einem Tier* / Jüngling II mit Krug und Kelch (Abb. 11)
12. Ecke X12: *Dämon* / keine Konsole (Abb. 12)

3.3.2 Anordnung an der Chorapsis

13. Links von B13: *Dämon mit Pinselschwanz* / Figur mit Gugel III (Abb. 13)
14. Rechts von B13: *„Wilder Mann“* / Jüngling III mit geknöpftem Hemd (Abb. 14)
15. Links von B14: *Zottiges Tier mit Schlappohren* / Mann mit Hut (Abb. 15)
16. Rechts von B14: *Alte, barbuisige Frau / Kentaur mit Schlange* (Abb. 16)
17. Links von C14: *Kleiner Widder* / Junge Frau III (Abb. 17)
18. Rechts von C14: *Katzenartiges Tier / Kentaur II* (Abb. 18)
19. Links von C13: *Frau mit Wasserschaff* / Jüngling IV (Abb. 19)
20. Rechts von C13: *Hund mit Männerkopf / Jüngling V* (Abb. 20)

3.3.3 Anordnung an der Nordseite des Chores

21. Ecke Y12: *Dämon mit Satyrohren* / keine Konsole (Abb. 21)
22. Links von D12: *Sitzender Mann, bekleidet / Jüngling VI* (Abb. 22)
23. Rechts von D12: *Geflügelter Drachenspeier* / Jüngling VII (Abb. 23)
24. Links von D11: *Jagdhund I / Jüngling VIII mit Ball* (Abb. 24a, 24b)
25. Rechts von D11: *Mähnenwolf* / Jüngling IX (Abb. 25)
26. Links von D10: *Tierdämon mit menschl. Zügen* / Junge Frau IV (Abb. 26 und 26a)
27. Rechts von D10: *Jagdhund II / Jüngling X* (Abb. 27)
28. Links von D09: *Löwin* / Jüngling XI (Abb. 28)
29. Rechts von D09: *Tierdämon mit Fledermausflügelohren* / Jüngling XII (Abb. 29)
30. Links von D08: *Löwendämon mit „Schalen“-Ohren* / Junge Frau V (Abb. 30)
31. Rechts von D08: *Löwendämon mit Affenschädel* / Jüngling XIII (Abb. 31)

3.4 Datierung auf Grund der Bauforschung und im Vergleich

Die jüngste Arbeit zur Plastik des Chores stammt von Robert Wlattnig⁹³. Im Rahmen seiner Untersuchung der Wiener Plastik in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts erwähnte er, unter anderem, auch die Wasserspeier und Konsolen des Chores. Ein Bereich auf den er in seinen Beiträgen in den Ausstellungskatalogen „Gotik in Slowenien“ und „Videnska gotika“ etwas näher einging⁹⁴.

Er stellte fest, dass vor allem die Konsolfiguren an der Nordseite stilistisch den Statuengruppen im Inneren auffallend nahe stehen und somit angenommen werden kann, dass sie etwa zeitgleich entstanden sind. Weiters ist, betrachtet man die

⁹³ Wlattnig, R.: Die Wiener Plastik in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts (Chorplastik von St. Stephan, Minoritenkirche u. a.) und ihr Verhältnis zur gleichzeitigen Wiener Malerei. Diplomarbeit, Wien 1988.

⁹⁴ Wlattnig, R.: Das Statuenprogramm des Albertinischen Chores von St. Stephan und die Ausstrahlung der Wiener Domwerkstätte im 14. Jahrhundert, in: Gotik in Slowenien, Ljubljana, 1995, S. 79 – 93.

Wlattnig, R.: Sochařský program Albertinského chóru. Ikonografické a slohové úvahy k sochařské výzdobě Sv. Štěpána v. 1. polovině 14. století, in: Ausstellungskatalog „Videnska gotika“, Sochy, sklomalby a architektonická plastika z dómu sv. Štěpána ve Vídni. Výstava Národní Galerie v Praze ve spolupráci s Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1991, S. 59-76.

Figuren entsprechend dem Baufortschritt von Nord nach Süd, im Bereich des Übergangs vom Frauen- zum Mittelchor die Verwendung anderer Kragsteinformen zu beobachten. Bezüglich seiner weiteren Rückschlüsse ist zu bedenken, dass man zum Zeitpunkt seiner Untersuchung gerade erst mit den Gesteinsuntersuchungen und den Sanierungsarbeiten begonnen hatte. Die Konsolfiguren waren noch nicht von ihren Verkrustungen befreit und viele Details damit kaum sichtbar.

Sicher war jedoch, dass die Figuren an der Dachtraufe in die Zeit kurz vor Fertigstellung des Chores zu datieren sind, welche nun, unter Einbeziehung der Ergebnisse der Bauforschung und Bökers Schlussfolgerungen, mit dem Jahr 1365 anzunehmen ist⁹⁵. Der zeitliche Rahmen der Gestaltung beträgt somit nur wenige Jahre, dennoch sind formale Abweichungen bzw. stilistische Unterschiede in der Ausführung der einzelnen Darstellungen zu beobachten.

So haben einige der Konsolfiguren Ähnlichkeiten mit den Arbeiten der so genannten „Ersten Domwerkstatt“, die im Inneren des Nord- und Mittelchores tätig war. Die Arbeiten dieser Gruppe stammen zum Großteil von Steinmetzen, die in Regensburg und an den oberrheinischen Kathedralen wie Freiburg im Breisgau geschult worden waren. Vergleicht man die Konsolfiguren des Chores zum Beispiel mit der Regensburger Grabplatte des Domdekans Ulrich von Au (gest. 1326) so bestätigt die große Ähnlichkeit der Gesichtsproportionen und der Art der Anordnung der Faltenwürfe diesen Einfluss⁹⁶. Die wesentlichen Merkmale dieser Künstlergruppe zeigen sich vor allem im Figuralstil, welcher geprägt ist durch ein massives Körpervolumen, das durch die Flächenausbreitung des Gewandes eine zusätzliche Dominanz erhält. Ob der sparsamen Gestik und des verhaltenen Gesichtsausdrucks wird der hieratische Eindruck zusätzlich verstärkt. Weiters ist eine eher unbewegte Frontalität, wie am Verkündigungengel⁹⁷ im Nordchor zu beobachten, wobei abgesehen von den genannten Einflüssen auch stilistische Grundlagen des Trecento übernommen wurden.

Dagegen ist eine zweite Gruppe abzugrenzen, die bereits eine ponderierte Körperorganik zeigt. So zum Beispiel an der Statue des hl. Thomas, der einzigen original erhalten gebliebenen Apostelfigur des Südchores. Die Blockhaftigkeit des älteren Figurenschemas wurde von einem schlanken, in der Haltung gelockerten und ponderierten Figurentypus abgelöst. „Die Gewandführung nimmt stärker auf die Körperorganik Bezug, und die Gewandoberfläche erhält durch ein präziös verlaufendes Saumlineament eine effektvolle Akzentuierung“⁹⁸. Die künstlerische Entwicklung zeigt sich auch in der Wiedergabe einer expressiven und zugleich sensitiven Physiognomie. In Bezug auf den Kopftypus hat Schmidt bereits auf die Vorbildwirkung französischer Skulpturen verwiesen. So zum Beispiel die Apostelfiguren in der Saint-Pierre Kirche von Duclair in Rouen in der Normandie, die ursprünglich aus der ehemaligen Abteikirche von Jumièges stammen. Die Statuen aus Jumièges sind ihrerseits aus der Pariser Skulptur der zwanziger Jahre des 14.

⁹⁵ Böker, Johann Josef: Der Wiener Stephansdom. Architektur als Sinnbild für das Haus Österreich, Wien 2007.

⁹⁶ Hubel, Achim: Mittelalterliche Plastik in Kreuzgang und Kapitelhaus des Regensburger Domes, in: Der Dom zu Regensburg. Ausgrabung, Restaurierung, Forschung; München / Zürich 1989, S. 53-73, Abb. 1 und Abb. 2.

⁹⁷ Schweigert, Horst: Gotische Plastik unter den frühen Habsburgern von ca. 1280 – 1358. (Katalog 67-88), S. 318-343; in: Brucher, Günter: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich; München, London, New York 2000, Bd.2, Abb. 74, S. 330.

⁹⁸ Schweigert, Horst: Gotische Plastik unter den frühen Habsburgern von ca. 1280 – 1358. (Katalog 67-88), S. 318-343; in: Brucher, Günter: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich; München, London, New York 2000, Bd.2, Abb. 74, S. 330.

Jahrhunderts abzuleiten und werden von der jüngeren Forschung in die Zeit um 1332-1335 datiert⁹⁹.

Diese wahrscheinlich in Frankreich geschulten und vielleicht auch eigens gerufenen Bildhauer etablierten nicht nur ihre künstlerische Richtung innerhalb der Dombauhütte, sondern sind auch an verschiedenen Wiener Bauwerken (z.B. Minoritenkirche) nachweisbar.

Bei einer eingehenden Betrachtung der Kragsteinformen und der einzelnen Figuren sind folgende Details zu beobachten:

- Die Kragsteine der Konsolfiguren am Südchor weisen alle die gleiche Ausführung (Typ 1)¹⁰⁰ auf. Auch die folgenden Figuren (13, 14, 15, 16 und 18) an der Chorapsis gehören zum Typ 1. Ab der Mitte der Apsis und am Nordchor finden sich hingegen verschiedene Ausführungen (17, 27, 26, 25 und 24 Typ 2¹⁰¹, 19 Typ 3¹⁰², 20 fast Typ 1, 22 Typ 4¹⁰³ sowie 31, 30, 29 und 28 Typ 5¹⁰⁴).
- Es besteht jedoch kein direkter Zusammenhang zwischen der Form der Kragsteine und der Ausführung der einzelnen Figuren. So weisen im Vergleich die laut Baufolge ersten Figuren 31, 30, 29, 28 und 26 (27 ist aus dem 19. Jahrhundert) untereinander nicht mehr Gemeinsamkeiten auf als mit den darauf folgenden. Liebevoll, fast verspielt ausgearbeitete Faltendrapierungen wechseln mit einfacheren Wiedergaben, voluminösere Figuren mit grazil bewegten, wobei letztere durchaus dem runderen Gesichtstyp angehören können.
- Einige der Figuren am Südchor sind physiognomisch besonders differenziert und naturnah ausgearbeitet. Dazu gehört vor allem die Gruppe der Musikanten. Hier lässt im Speziellen die Ausführung der Lippen des Flötenspielers (1) und des Hornbläusers (2) auf genaue Beobachtung schließen. Doch ist zu bedenken, dass viele der anderen Gesichter durch die Witterung stark in Mitleidenschaft gezogen wurden.

Wenn wir davon ausgehen, dass die Gugel und die verschiedenen barettartigen Kopfbedeckungen zu den besonders modischen Accessoires zählten, dann sind diese Details zusammen mit der Art der Gewandführung und der Physiognomie ein Hinweis auf den Einfluss der neu zugezogenen Künstler.

⁹⁹ Schmidt, Gerhard: Die Wiener Herzogenwerkstatt und die Kunst Nordwesteuropas, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 30/31 (1977/78), S. 180 ff, Abb. 83.

¹⁰⁰ Konsole Typ 1: Die Konsole besteht aus einem einzigen Stein, der im oberen Drittel über die ganze Breite quaderartig bearbeitet ist und erst darunter in eine mit der Wandfläche abschließende Kehle übergeht.

¹⁰¹ Konsole Typ 2: Die Deckplatte der Konsole ist im unteren Drittel abgeschrägt und ruht auf einem sich nach unten, auf beiden Seiten konkav geschwungen verjüngenden Keil.

¹⁰² Konsole Typ 3: Der Übergang von der Deckplatte zum unteren, zur Wand hin gewölbten Teil der Konsole ist kehlig abgestuft.

¹⁰³ Konsole Typ 4: Wie Typ 2, jedoch ohne den abgeschrägten Übergang.

¹⁰⁴ Konsole Typ 5: Gerade Deckplatte, mit einer sich kehlig bis zum Keilansatz verjüngend Stufe. Der Keil verjüngt sich konkav.

3.5 Künstlerkontakte und deren Einflüsse auf St. Stephan

In der Auseinandersetzung mit der Chorplastik ist, im Hinblick auf die Ergebnisse der Bauforschung, auch der ungeheure Umfang der, in der relativ kurzen Regierungszeit Rudolfs, zu realisierenden Bauabschnitte (Chorausbau, Singertor, Bischofstor, Südturmhalle, Katharinenkapelle sowie die seitlichen Doppelkapellen) zu berücksichtigen. Die stets mit dem weiteren Ausbau unter Rudolf dem Stifter in Zusammenhang gebrachte Herzogswerkstadt bestand mit Sicherheit nicht nur aus jenen Kräften, die zuvor schon in Wien tätig waren, sondern aus dem Zusammenschluss aller verfügbaren Kräfte, wahrscheinlich auch Meister die von Bauplätzen in Frankreich und Italien kamen.

Trotz der allgemein vermuteten Stagnation nach der albertinischen Bauphase, in deren Folge ein Abwandern vieler Handwerker angenommen wird, ist davon auszugehen, dass sie meistens an Baustellen im näheren Herrschaftsgebiet der Habsburger neue Aufgaben fanden oder sogar auf Wunsch der Auftraggeber vermittelt wurden. Ebenso, dass das tradierte Wissen auch an die nächste Generation weitergegeben wurde, sodass Musterbücher über längere Zeit im Einsatz waren und der Kontakt zu Wien bestehen blieb.

Der von Rudolf geplante Ausbau lässt darauf schließen, dass für dieses Vorhaben alle verfügbaren Kräfte gebraucht und auch von Auswärts eingeladen wurden. Dies geht auch aus dem Bericht des Wiener Geschichtsschreiber Thomas Ebendorfer von Haselbach (1388-1464) hervor, nämlich, dass der Herzog „aus allen Provinzen Österreichs berühmte Werkleute herbeigerufen hatte...“¹⁰⁵. Die Aufträge wurden mit einiger Sicherheit vorerst auf verschiedene Meister und ihre Werkleute verteilt, doch im steten neben- und miteinander Schaffen musste es auch zu einer gegenseitigen Beeinflussung kommen. Da weder die Speier noch die sie tragenden Konsolen eine repräsentative Aufgabe zu erfüllen hatten, scheint es naheliegend, dass alle angeführten Abweichungen auf das Zusammenwirken einer großen Werkstatt zurückzuführen sind. Diese Annahme erlaubt dann auch, den Entstehungszeitraum auf die Zeitspanne von wenigen Jahren einzuschränken.

Im Vergleich zeigt sich, dass die bereits erwähnte Differenzierung physiognomischer Eigenheiten eine Besonderheit der Wiener Plastiken ist und von hier aus weiter verbreitet wurde. Hinter der Variation des Motiv- und Formenschatzes steht somit keine zeitliche Staffelung, sondern die unterschiedlichen Auffassungen einzelner Bildhauerpersönlichkeiten.

Auch nach der rudolfinischen Bauphase entstand sicher eine ähnliche Wanderbewegung wie zwanzig Jahre zuvor. Dies erscheint vor allem durch den Umstand begründet, dass der kontinuierliche Einfluss des Wiener Stils an Pfarrkirchen und Klosteranlagen des niederösterreichischen und steirischen Raums um die Mitte und im 3. Viertels des 14. Jahrhunderts, wenn auch in unterschiedlicher Intensität, leicht nachweisbar ist.

Einige Beispiele für eine enge künstlerische Beziehung bzw. Kontinuität finden sich in der, als fürstliche Grablege des Habsburger gestiftete Doppelkartause Gaming, der damals größten Anlage im deutschsprachigen Raum, deren Fertigstellung mit

¹⁰⁵ Bachleitner, Rudolf / Kodera, Peter (Photographie): Der Wiener Dom, Wien 1966, S.14.

1342 angenommen wird¹⁰⁶. Ungefähr in diese Zeit fällt auch der Weiterbau des Zisterzienser Stiftes Neuberg an der Mürz (Weihedatum des Kreuzganges 1344)¹⁰⁷. Wie in Gaming gibt es ein besonderes Nahverhältnis zum Herrscherhaus, denn Neuberg war eine persönliche Gründung Herzog Ottos des Fröhlichen, eines Onkels von Rudolf IV. Weiters wurde mit den aufwendigen Neubauten am Zisterzienserkloster in Zwettl und an der Dominikanerinnen Kirche in Imbach¹⁰⁸ begonnen. Der Chor von Zwettl wird seit langer Zeit mit Rudolf dem Stifter in Verbindung gebracht, der mit diesem Bau den Parlerchor des Prager Veitsdomes seines Schwiegervaters Karl IV. übertreffen wollte¹⁰⁹. Die zurzeit in Imbach laufende Bauforschung ist zwar noch nicht abgeschlossen, doch die bisherigen Ergebnisse der dendrochronologischen Untersuchungen ergeben, laut Ronald Woldron, mit Sicherheit eine Datierung in das letzte Viertel des 14. Jahrhunderts¹¹⁰. Einige der figürlichen Konsolen sind Darstellungen an den Pfeilern des Chores von St. Stephan so ähnlich, dass sie unter Umständen von gleicher Hand entstanden sind (Abb. 65, 66 und 67). Es wird weiters vermutet, dass das leider nur mehr fragmentarisch erhaltene christologische Ausstattungsprogramm der Imbacher Katharinenkapelle auf den Einfluss von Wiener Theologen zurückzuführen ist¹¹¹. Zur gleichen Zeit wurde, wahrscheinlich unter der planerischen Leitung eines Meisters der Wiener Bauhütte, mit der Errichtung des Turmes der Pfarrkirche von Deutsch Altenburg¹¹² (Abb. 62) im östlichen Niederösterreich begonnen sowie mit der Ausführung des Giebelkranzes am Karner in Pulkau¹¹³ (Abb. 63 und 64). Weitere Konzepte, die letztlich auf den westlichen Cathedralbau zurückgehen und mit einiger Sicherheit von Wien aus bis nach Ostmitteleuropa verbreitet wurden, finden sich an den Strebepfeilerbekrönungen der Schwarzen Kirche von Kronstadt in Siebenbürgen und in den Konsolfiguren an der Außenseite des Chores der Marienkirche in Krakau¹¹⁴ (Abb. 69).

3.6 Beschreibung der einzelnen Speier und Konsolen

Hinsichtlich der stilistischen und ikonographischen Beurteilung ist der Umstand zu berücksichtigen, dass nur fünf der Speier (16, 18, 20, 21 und 22) aus dem 14. Jahrhundert hingegen die restlichen 26 aus dem 19. Jahrhundert stammen. Im Falle der noch *in situ* vorhandenen Figurkonsolen ist das Verhältnis zwischen originalen und jüngeren Exemplaren umgekehrt. Bis auf zwei sind alle der aus der Zeit der Bauvollendung und damit im Vergleich mit zeitgenössischen Werken von besonderem Interesse. Auf die unterschiedlichen Auffassungen dieser beiden durch

¹⁰⁶ Saliger, Arthur: Die Gäminger Kartausenkirche und ihre kunsthistorische Stellung, in: 650 Jahre Kartause Gaming, Ausstellungskatalog Gaming 1992, S. 483 ff.

¹⁰⁷ Brucher, Günter: Gotische Baukunst in Österreich, Salzburg – Wien 1990, S. 98 ff.

¹⁰⁸ Imbach im Nibelungengau in der Wachau, Niederösterreich.

¹⁰⁹ Sedlmayr, Hans: Die Entstehung der Kathedrale, Zürich 1950, ergänzte Neuauflage Graz 1979, S. 474.

¹¹⁰ Woldron, Ronald: „Ein im Dachraum der Katharinenkapelle erhaltener, primärer Balken wurde offensichtlich 1355/56 gefällt. Damit steht fest, dass der Rohbau der Kapelle nicht vor der Mitte der 1350er Jahre fertig gestellt war. Da zumindest die Konsolen des Gewölbes erst nach dem Versatz bearbeitet wurden, dürfte der Imbacher Meister demnach erst ab etwa 1355 gewerkt haben.“ E-Mail vom 02.05.08.

¹¹¹ Wlattnig, Robert: Das Statuenprogramm des Albertinischen Chores von St. Stephan und die Ausstrahlung der Wiener Domwerkstätte im 14. Jahrhundert, in: Gotik in Slowenien, Ljubljana 1995, S. 88.

¹¹² Schreiner, Carola: Studien zur Baugeschichte der Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt in Bad Deutsch Altenburg, Wien 1997, S. 1997: Turmbau 1350-1380; wird der Parler Schule zugeschrieben.

¹¹³ Der Karner ist seit April 2008 eingerüstet und auch hier erwartet man neue Erkenntnisse in Folge der Untersuchungen während der Sanierung der Fassade.

¹¹⁴ Wlattnig, Robert: Das Statuenprogramm des Albertinischen Chores von St. Stephan und die Ausstrahlung der Wiener Domwerkstätte im 14. Jahrhundert, in: Gotik in Slowenien, Ljubljana 1995, S. 89.

Jahrhunderte getrennten Kunstperioden wird in einem eigenen Abschnitt ausführlicher eingegangen.

Seit der letzten Restaurierung 1989 bis 1992 besitzt das Bundesdenkmalamt eine sehr ausführliche Photosammlung der Chorfassade und somit auch der relevanten Figuren. Die Nummerierung der Speier entspricht jedoch nicht der bauchronologischen Abfolge, sondern jener der Arbeitsrichtung während der Restaurierung – also beginnend an der Südseite des Chores an der Hochturmecke, von West nach Ost. Da auch in den Planskizzen und Beschreibungen des Bundesdenkmalamtes diese Reihenfolge aufscheint, findet sie auch im Rahmen dieser Arbeit Anwendung.

3.6.1 Figurengruppe 1

Speier: Widder / Konsolfigur: Querflötenspieler (Abb. 1)

3.6.1.1 Speier 1: Widder

Standort: Friedrich-Apsis, Ecke Südturm/Südwandabschnitt S08 (rechts von A07)¹¹⁵.

Material: Kalksandstein von St. Margarethen im Burgenland

Maße: ca. 120 cm lang, 45 cm breit, 60 cm hoch

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1859

Bildhauer: unbekannt

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I, Speier 1.

Symbolik: Allgemein gilt der Widder seit dem Altertum als Zeichen der Kraft und Fruchtbarkeit und somit als jenes Tierkreiszeichen, das mit dem astronomischen Frühlingsbeginn, ein Sinnbild der Auferstehung und des Neubeginns. Die Astrologen reihen den Widder zusammen mit Schütze und Löwe unter die Feuerzeichen ein; Mars hat in ihm sein „Taghaus“, seine entsprechende Farbe ist daher das Rot, sein zugeordnetes Metall der Stahl. In der Deutung des Wesens von im Zeichen des Widders Geborenen finden sich folgende Eigenschaften: Neigung zum Kampf, Widerspruchsgeist, Vergeudung von Liebe, Energie und Drang zum Fortschritt¹¹⁶. Beim Opfer des Widders anstelle Isaaks (I Mos 22, 1-14) wird durch den Tod des Tieres das Leben des Menschen gerettet. Schon in den frühchristlichen Auslegungen findet sich zum Beispiel bei Ambrosius (De Abraham) die Deutung als Christussymbol, bzw. bei Augustinus „Der Widder im Dornbusch ist Jesus Christus, mit der Dornenkrone gezeichnet und ans Kreuz geheftet“. Es gibt jedoch auch die negative Deutung als einer der Böcke im Gegensatz zu den Lämmern in der Gegenüberstellung der Verdammten und Geretteten beim Jüngsten Gericht. Dabei findet er sich oft in Verbindung mit Darstellungen der Synagoge oder der Luxuria¹¹⁷. Im Falle der Böcke zeigt sich die Umdeutung des ursprünglich positiv besetzten Paarungsverhaltens. Im Zuge der Repression der Sexualität werden diese Tiere zu „stinkenden, unreinen, schnelle Befriedigung suchenden Wesen, die beim Weltgericht die Rolle der zur ewigen Höllenqual Verdammten darstellen“¹¹⁸.

¹¹⁵ Alle Bezeichnungen der Bauabschnitte beziehen sich auf das Schema der Gebäudegliederungsstruktur des Domarchivs, Stand 16.12.2002.

¹¹⁶ Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole. München 1989, S. 482-483.

¹¹⁷ Mohr, Gerhard Heinz: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Düsseldorf/Köln 1971. S. 304.

¹¹⁸ Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole. München 1989, S.73.

Beschreibung: Der Widder hat beide Vorderbeine, wie zum Sprung bereit angewinkelt, doch hockt er, weit weniger dynamisch, einfach auf den Hinterkeulen. Auch die Haltung des Kopfes mit dem senkrecht nach unten geöffneten Maul, entspricht weder der eigentlichen Funktion das Wasser so weit wie möglich vom Mauerwerk zu entfernen noch der Haltung eines speienden Wesens. Der gesamte Körper der Skulptur, mit Ausnahme der Gesichtspartie und der Vorderläufe, ist mit strähnig gelocktem Vlies bedeckt. Vor allem an den geschützteren Stellen, ist die ursprünglich ins Detail gehende Bearbeitung der Steinoberfläche noch gut nachvollziehbar. Insgesamt war der Bildhauer um eine naturgetreue Darstellung so sehr bemüht, dass manche Ringellocken, die durch Bohrungen betont werden, als solche sogar vom Straßenniveau aus erkennbar sind. Trotz der gut getroffenen Kopfform mit anatomisch richtigen Proportionen wirkt die Skulptur, im Vergleich zu den wenigen Originalspeiern, starr und undynamisch.

Der Speier 1 wurde im Zuge der Restaurierung von 1894 neu versetzt, ohne konkreten Hinweis auf eine ähnliche Vorgängerfigur und wies, wie auch alle anderen, bis zu den Restaurierungsarbeiten von 1989 /1992, die nach 130 Jahren typischen Phänomene ungeschützter Kalksteine auf und befindet sich nach fachlicher Reinigung und Sanierung in gutem Zustand.

Vergleichsbeispiele: Es scheint naheliegend, dass in jenen Fällen, in denen die Originalspeier bis zur Unkenntlichkeit beschädigt waren, die Bildhauer des 19. Jahrhunderts sich in erster Linie von den vorhandenen Exemplaren von St. Stephan inspirieren ließen. So befindet sich genau in der Mitte der Chorapside ein zweiter Widderspeier (Speier 17), dessen Proportionen und Bewegung den mittelalterlichen Speiern so ähnlich ist, dass dem Künstler das Original noch als Modell diente. Ebenso ist der, seit der Errichtungszeit der Dome übliche Austausch mit anderen Bauhütten anzunehmen, bzw. die Kenntnis von Originalen oder Fotomaterial. Was nicht heißt, dass die alten Figuren 1:1 kopiert wurden, sie stellen vielmehr einen lockeren ikonographischen Fundus dar, aus dem man sich nach Lust und Laune bediente.

So befindet sich am Regensburger Chor ein bis heute sehr gut erhaltener Widder¹¹⁹. Das Tier ist ebenfalls ganzfigurig mit angewinkelten Beinen und naturalistischer Fellstruktur dargestellt, steht jedoch nicht frei in den Raum, sondern lagert mit überhängendem Hals auf einer Platte. Dadurch wirkt die Komposition in sich schlüssiger, denn der gesamte Bewegungsablauf passt zur speienden Haltung. Ein weiterer Widder (16. Jh.) ist am Freiburger Münster¹²⁰ erhalten. Obwohl Kopf und Gehörn sehr naturnah wirken, ist das Tier geschoren oder haarlos. Die Vorderläufe liegen zwischen den leicht angewinkelten Hinterbeinen am Mauerwerk auf, als ob es sich gerade erheben wollte. Ein Bewegungsmotiv, das sich noch bei einigen anderen Speiern in Freiburg findet und ihnen eine gewisse Dynamik verleiht. Ein sehr alter Widderspeier (1270)¹²¹ hockte einst in Siegburg¹²² an der Pfarrkirche St. Servatius

¹¹⁹ Schymiczek, Regina: Höllenbrut und Himmelswächter. Mittelalterliche Wasserspeier an Kirchen und Kathedralen, Regensburg 2006, S. 43, Abb. 36.

¹²⁰ Schymiczek, Regina: Höllenbrut und Himmelswächter. Mittelalterliche Wasserspeier an Kirchen und Kathedralen, Regensburg 2006, S. 44, Abb. 37

Steiner, Maximilian: Wasserspeier an Kirchengebäuden als Bestandteil des mittelalterlichen Dämonenglaubens, Erlangen 1953, S. 160. Der Autor erwähnt hier weitere Beispiele aus Freiburg aus dem 13. und 14. Jh. und aus Rouen 13. Jh., jedoch ohne Abb.

¹²¹ Schymiczek, Regina: Höllenbrut und Himmelswächter. Mittelalterliche Wasserspeier an Kirchen und Kathedralen, Regensburg 2006, S. 45, Abb. 39

und befindet sich nun im Museum. Sehr ruhig erfüllt er, auf den Hinterläufen hockend, die Vorderläufe dazwischen abgestützt, seine Aufgabe mit blökend geöffnetem Maul. Die Fellzeichnung ist weitgehend erhalten, doch bestand sie von Anfang an nur aus sehr flach eingeritzten, willkürlich über die Oberfläche verlaufenden Haarsträhnen. Ganz anders das Magdeburger Exemplar aus dem 19. Jahrhundert nach spätmittelalterlichem Vorbild¹²³. Voller Ingrimms hockt das wild gelockte, dämonische Wesen an der Dachtraufe, bereit sich jeden Augenblick auf ein Opfer zu stürzen.

3.6.1.2 Figurkonsole 1: Querflötenspieler

Material: Auer-Stein

Datierung: 1365

Die Konsole besteht aus einem einzigen Stein, der im oberen Drittel über die ganze Breite quaderartig bearbeitet ist und erst darunter in eine mit der Wandfläche abschließende Kehle übergeht (Typ 1). Die Figur reicht von der Mitte des oberen Drittels bis an die rechte untere Ecke des Steins.

Die Bewegung der Figur wendet sich aus der Sicht des Betrachters flötespielend, in einer leichten Drehbewegung nach links. Der Flötist kniet leicht seitlich, wobei er sein rechtes Knie aufstützt und das linke Bein ist ab Kniehöhe nach hinten gestreckt. Diese bei Konsolfiguren weit verbreitete Art der Darstellung ist jedoch nicht nur auf den beschränkt vorhandenen Handlungsraum zurückzuführen, sondern vermittelt auch den Eindruck die Figuren würden auf niederen Bänken oder Schemeln hocken. Beide Arme sind nach oben angewinkelt um die Flöte an die Lippen zu führen. Das leicht wellige Haar ist in etwa kienlang und aus dem Gesicht frisiert. Ein Mantelcape fällt weich von den Schultern bis über den Saum des ebenfalls bodenlangen Gewandes. Der Gesichtsausdruck ist ruhig und ganz auf das Spiel konzentriert. Von der Seite erkennt man gut die spieltechnisch richtig dargestellten Lippen.

3.6.2 Figurengruppe 2

Zottelige Bärin sich auf einen Baumstamm stützend / Hornbläser (Abb. 2)

3.6.2.1 Speier 2: Zottelige Bärin, sich auf Baumstamm stützend

Standort: Chorsüdwand, links vom Strebepfeiler A08.

Material: Kalksandstein von St. Margarethen im Burgenland

Maße: ca. 120 cm lang, 45 cm breit, 60 cm hoch

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1859

Bildhauer: unbekannt

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I, Speier 2

Symbolik: Schon in prähistorischer Zeit von kultischer Bedeutung. Als Nachttier und wegen seines Verschwindens während der Winterruhe wird es zum lunaren Tier. In Griechenland hatte die Göttin Artemis besondere Beziehung zum Bären. In Athen

¹²² Siegburg in der Kölner Bucht, Nordrhein-Westfalen.

¹²³ Schymiczek, Regina: Höllenbrut und Himmelswächter. Mittelalterliche Wasserspeier an Kirchen und Kathedralen, Regensburg 2006, S. 45, Abb. 38

hießen ihre Dienerinnen *artoi* = Bärinnen. Die Zähne und Klauen der Tiere waren bei den Germanen geschätzte Amulette. Die Kirchenväter hingegen deuteten den Bären als den Teufel, in diesem Sinne findet er sich auch in der Plastik des Mittelalters. Er findet sich vor allem als Symbol- und Reittier einzelner Laster, im Besonderen der Wollust und des Zornes¹²⁴.

Beschreibung: Auch diese Tiergestalt ist in hockender Haltung dargestellt, doch stützt sie sich mit der rechten Vorderpfote auf einem Ast oder Miniaturbaumstamm auf. Die linke Tatze ist bis in Schulterhöhe gehoben und ragt in etwa genauso weit in den Raum wie das aufgerissene Maul mit dem kurzen Unterkiefer und den noch erhaltenen Reißzähnen. Der Stirnknochen bildet über den Augen dicke Wülste, die die darunterliegende Partie durch die Schattenbildung tiefer und bedrohlicher wirken lassen. Das rechte Ohr ist noch gut erhalten, das andere jedoch durch die Abwitterung seines oberen Endes beraubt. Von der Stirne bis an die Flanken ist das Tier in grobsträhniges Fell gehüllt. An der geschützteren Bauchseite und an der Innenseite der erhobenen Tatze sind Details, wie zum Beispiel Krallen noch gut erkennbar. Die Oberseite hingegen ist im vorderen Bereich durch Witterungseinfluss stärker beeinträchtigt. Die Art der Oberflächengestaltung und der kompositorische Aufbau entsprechen in etwa dem des Widders.

Der Bärenspeier wurde ebenfalls im Zuge der Restaurierung von 1894 neu versetzt. Wie schon beim Widder gibt es keinen Hinweis auf eine ähnliche Vorgängerfigur an dieser Stelle. Im Zuge der Arbeiten am Chor 1990/91 wurde auch dieser Speier saniert.

Vergleichsbeispiele: Maximilian Steiner erwähnt Bären am Dom von Halberstadt sowie in Wetzlar¹²⁵.

3.6.2.2 Figurkonsole 2: Hornbläser

Material: Auer-Stein

Datierung: 1365

Die Konsole 2 „Hornbläser“¹²⁶ entspricht dem Typ 1, doch ist sie, vom Betrachter aus gesehen, im Bereich der linken oberen Kannte etwas beschädigt und nachbearbeitet. Ob die leichte Abstufung im quaderartigen oberen Drittel des Steins original ist oder aus der Zeit der Renovierung stammt, war nicht festzustellen. Die Darstellung der Figur nimmt die ganze Höhe der Konsole ein.

Die Figur ist in einer ähnlichen Hockhaltung wie der Querflötenspieler wiedergegeben, doch wendet sie sich mit ihrem Instrument, vom Betrachter aus gesehen nach rechts, also zum Pfeiler hin. Besonders faszinierend ist die äußerst genaue Wiedergabe der Ausführung des Instruments¹²⁷ (Platerspiel oder

¹²⁴ Lurker, M.: Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart 1991, S. 71.

¹²⁵ Steiner, Maximilian: Wasserspeier an Kirchengebäuden als Bestandteil des mittelalterlichen Dämonenglaubens, Erlangen 1953, S. 156.

¹²⁶ Die Bezeichnung „Hornbläser“ wurde beibehalten, da sie so auch in den Unterlagen des Domes geführt wird. Das Instrument ist jedoch ein Platerspiel bzw. eine Blatterpfeife (Abb. 32 und Abb. 74).

¹²⁷ Laut Auskunft von Philipp Stastny (Bildhauer der Dombauhütte St. Stephan) handelt es sich um ein im Mittelalter gebräuchliches Platerspiel („bladder play“) oder Blatterpfeife, einer mittelalterliche Form der Sackpfeife. Sie besteht aus Anblasrohr, dem Luftsack und einer Spielpfeife. Ihr besonderes Merkmal ist der

Blatterpfeife, Abb. 32) und der Spielhaltung. Auch wenn die heutige Oberfläche aufgrund der Abwitterung keine genauen Details der Kleidung mehr erkennen lässt, ist infolge des Faltenverlaufs im Bereich des Rückens anzunehmen, dass auch dieser Musikant über dem Langhemd einen Mantel trägt. Dies umso mehr, als der Dargestellte zudem einen Hut trägt. Auch hier bedeckt die Kleidung die ganze Gestalt bis über die Füße. Die Form der Kopfbedeckung entspricht einer in der Mitte geknickten Kapuze, deren Ende jedoch nicht zugespitzt ist und über den Kopf gelegt bzw. hochgestellt wurde. Der Rand ist einmal umgeschlagen und wird von einer kleinen Brosche gehalten. Diese Form war ab der Mitte des 14. Jahrhunderts ein beliebtes modisches Accessoire und findet sich auf verschiedenen Darstellungen höfischen Lebens¹²⁸. Das Gesicht wird umrahmt von überschulterlangen Haaren und wirkt offen aber auf das Spiel konzentriert.

3.6.3 Figurengruppe 3

Luchs / Junge Frau I, mit Spruchband (Abb. 3)

3.6.3.1 Speier 3: Luchs

Standort: Chorsüdwand, rechts vom Strebepfeiler A08.

Material: Kalksandstein von St. Margarethen im Burgenland

Maße: ca. 120 cm lang, 45 cm breit, 60 cm hoch

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1859

Bildhauer: unbekannt

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I, Speier 3.

Symbolik: Schärfe des Blickes, „Luchsaugen“. Der Luchs wurde für fähig gehalten, durch Wände hindurchzusehen und weist bei positiver Deutung auf die Wachheit Christi hin¹²⁹. Aufgrund seines rötlichen Fells ist er jedoch genauso wie das Eichhörnchen und der Fuchs in der germanischen Mythologie dem Gott Loki und dem Element des Feuers zugehörig und wird aus diesem Kontext heraus in der christlichen Kunst oft auch mit der Unterwelt = Hölle und dem Teuflischen gleichgesetzt¹³⁰. In der Wappenkunst auch als „Tigerwolf“ bezeichnet, nach Böckler 1688 „die Deutung einer geschwinden, schnellen Schlaugigkeit und trefflich-scharfsehenden Verstandes“¹³¹.

Beschreibung: Auch dieses Tier hockt aufrecht, doch stützt es sich mit dem linken Vorderlauf auf ein Buch und hat die Rechte noch vorgestreckt. Das Haarkleid ist bis auf die Kopfbehaarung, bestehend aus, üppigen Schnur- und Backenbart sowie einem entsprechenden Haarbüschel zwischen den Ohren, und ein wenig Brustfell glatt. Damit zeichnen sich Rippen und Muskelspiel deutlicher an der Oberfläche ab. Die Tatzenform erinnert eher an Hundepfoten. Auch die Physiognomie hat mit den betonten Backenknochen, den tief liegenden Augen und der markanten Nase eher etwas menschliches denn katzenartiges. Die Deutung als Luchs bezieht sich daher

kugelförmige Resonanzkörper, in dem sich zwei Blättchen befinden. Die gegeneinander schwingenden Rohrblätter, ähnlich jenen von Oboe und Fagott, erzeugen dabei einen spezifischen obertonreichen Klang.

¹²⁸ Kybalová, Ludmilla: Das große Bilderlexikon der Mode. Vom Altertum zur Gegenwart; Berlin 1976.

¹²⁹ Cooper, J. C.: Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole. Leipzig 1986, o. S. „Luchs“.

¹³⁰ Mohr, Gerd Heinz: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Düsseldorf/Köln 1981, S. 193.

¹³¹ Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole, München 1989, S. 276.

ausschließlich auf die für diese Tierart markante Behaarung der Ohren.

Vergleichsbeispiele: Im weitesten Sinn gehört dieser Speier in die Gruppe der katzenartigen Fabelwesen. Eventuell ist auch der Speier 18 als Luchs zu deuten oder gedeutet worden und somit im 19. Jahrhundert als Idee Modell gestanden. In der Körperhaltung sind die beiden Speier einander durchaus ähnlich, jedoch nicht in der Physiognomie, da der Bartschmuck der jüngeren Plastik fast wie eine Karikatur der damals gerade aktuellen Mode anmutet. Mittelalterliche Vorbilder mit bärtigen Rautieren bzw. Wildkatzen mit menschenähnlichen Köpfen finden sich unter anderen in Amiens¹³². Auffallend ist auch die Ähnlichkeit zu Speier 15, der nicht nur aus der gleichen Zeit ist, sondern auch auf die gleiche Vorlage zurückzugehen scheint.

3.6.3.2 Figurkonsole: 3 Junge Frau I

Material: Margarethener – Sandstein

Datierung: wahrscheinlich 1860

Die Konsole entspricht dem Typ 1, Die Figur nimmt nahezu die ganze Höhe der Konsole ein.

Die Figur ist seitlich knieend dem Pfeiler zugeneigt, das Gesicht streng frontal, in den Händen der leicht vom Körper abgespreizten Arme ein unbeschriftetes Band haltend, dargestellt. Sie trägt ein langärmeliges, bodenlanges, körperbetont fallendes Kleid, welches am halsfernen runden Ausschnitt mit einer Brosche geschmückt ist. Diese Aufmachung entspricht zusammen mit den offen auf die Schulter fallenden Haaren derjenigen lediger junger Frauen. Das unbeschriftete Band, das diese Figur in Händen hält und der Umstand, dass sie zwischen Musikern dargestellt ist, hat dazu geführt sie als „Sängerin“ zu bezeichnen. Es ist anzunehmen, dass der Bildhauer des 19. Jahrhunderts sich von anderen Bänder tragenden Vorbildern, z.B. Engeln, inspirieren ließ. In der stärker ovalen Gesichtsform und in der Art der Faltenanordnung orientiert sich diese Plastik hingegen am Zeitgeschmack. Unter dem Saum des Gewandes sind, im Gegensatz zu den durchgehend beschuhten Originalen, die nackten Zehenspitzen zu erkennen.

3.6.4 Figurengruppe 4

Mähnenwolf auf einem Baumstamm sitzend / Trommler (Abb. 4)

3.6.4.1 Speier 4: Mähnenwolf, auf einem Baumstamm sitzend

Standort: Chorsüdwand, links vom Strebepfeiler A09.

Material: Kalksandstein von St. Margarethen im Burgenland

Maße: ca. 120 cm lang, 45 cm breit, 60 cm hoch

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1859

Bildhauer: unbekannt

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I, Speier 4.

Symbolik: Der Wolf ist im Allgemeinen das Symbol für Wildheit, ja des Satanischen. In diesem Verständnis findet man ihn bereits im 4. Jahrhundert auf einem Fresko in der römischen Prätentatkatokombe, wo ein Lamm zwischen zwei Wölfen dargestellt

¹³² Steiner, Maximilian: Wasserspeier an Kirchengebäuden als Bestandteil des mittelalterlichen Dämonenglaubens, Erlangen 1953, S. 159, Abb. 47.

ist¹³³. Er ist raubgierig, bereit, sich jederzeit auf das Lamm, das Symbol der Gläubigen, zu stürzen, es wegzutragen und zu töten. Auch in den vorchristlichen Kulturen sind Wölfe meist negativ besetzt. So muss in der nordischen Mythologie der gewaltige Feriswolf gefesselt werden, doch bricht dieser im Endkampf (Weltuntergang) seine Bande, verschlingt die Sonne, bis er im Zweikampf mit Altvater Odin getötet wird, wobei dieser selbst den Tod findet. In der Antike galten Wölfe als „Gespenstertiere“, deren bloßer Anblick bereits sprachlos machte. Manchmal wurde in frühen Kulturen das gefürchtete Raubtier auch zum mächtigen Schützer der hilflosen Kreatur, wie im Falle der „kapitolinischen Wölfin“ und ähnlichen Sagen. In christlichen Erzählungen ist nur den Heiligen die Macht gegeben, durch ihre liebende Überzeugungskraft die Wildheit des reissenden Tieres in „Frömmigkeit“ zu verwandeln (Franz von Assisi)¹³⁴.

Im Fall des Speiers 4 trägt das wolfartige Wesen zudem eine zottige Schultermähne wie ein Löwe, wohl um seine Kraft und Wildheit zu unterstreichen. Ebenso die mächtigen Fangzähne, die aus dem Oberkiefer ragen.

Beschreibung: Wie die vorhergehenden Figuren, hockt auch diese Bestie auf den Hinterkeulen, beide Vorderpfoten befinden sich, mit ein wenig Spielraum, dazwischen aufgestützt. Vom Hals bis über die Schultern reicht eine üppige Mähne, deren leicht gewellte Strähnen sich an den Spitzen einringeln. Ähnlich wie bei Speier 1 wird dieses Motiv durch Bohrungen betont. Die Rippenbögen markieren den hungrigen Leib und die Muskeln scheinen zum Sprung bereit gespannt. Im Gegensatz zu so viel Naturalismus ist die Physiognomie sehr vieldeutig. Am ehesten entspricht sie der eines Wolfs, doch gerade die Details sind äußerst widersprüchlich. Auffallend sind in diesem Zusammenhang die langen Haarbüschel am Ansatz der Ohren, die dicken Augenwülste und die eberähnliche Schnauze mit den beiden Hauern.

Vergleiche: Am Chor befinden sich zwei weitere Speier (25, 31), beide von 1869, mit ganz ähnlichem Körperaufbau und zwar sowohl bezüglich der Beinstellung als auch hinsichtlich der Gestaltung der Mähne. Besonders die Übereinstimmungen mit dem Speier 25 sind bemerkenswert. Erst bei genauer Betrachtung fällt auf, dass bei letzterem die Mähne etwas kürzer ist, die Strähnen feiner und weniger gelockt sind und zudem die Hauer fehlen. Die Abweichungen beim Speier 31, liegen hauptsächlich in der Schädelform. So hat dieses Wesen keine Ohren, dafür eine „deckelartige“ Schädelplatte, die ein wenig an bestimmte Papageien- oder Affenarten erinnert. Der Unterkiefer mit betonten Fangzähnen ist um einiges kürzer als die runde Schnauze. Details, die nur aus nächster Nähe sichtbar sind und aus einiger Entfernung in der Summe eher an einen Raubvogel erinnern, ein Umstand, der im Katalog des BDA zur Bezeichnung „Greif“ geführt haben mag. Ob diese 3 Speier auf ein gemeinsames Original oder Reste eines solchen zurückgehen oder ausschließlich auf Werkstattentwürfe des 19. Jahrhunderts muss offen bleiben. Sicher ist, dass sie viele Verwandte an anderen Kirchen und Domen besitzen. So gibt es zum Beispiel allein am Kölner Dom fünf Speier, aus verschiedenen Epochen, wobei die Ähnlichkeit unserer „Mähnenwölfe“ mit dem so genannten „Monsterhund“

¹³³ In diesem Falle bezieht sich die Darstellung auf die Erzählung „Susanna im Bade“ (Apokryph. Daniel-Anhang), im Speziellen: Susanna unter der Beschuldigung der beiden Greise. Zitiert in: Mohr, Gerd Heinz: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Düsseldorf/Köln 1981, S. 306

¹³⁴ Biedermann, Hans: Knauer Lexikon der Symbole, München 1989, S. 488-491.

(von 1843-50, nach einem verlorenen spätmittelalterlichen Modell), wie auch mit dem noch originalen „Drachenhund“ durchaus Aufmerksamkeit verdient¹³⁵.

3.6.4.2 Figurkonsole 4: Trommler vor unzialem „A“

Material: Auer-Stein

Datierung: 1365

Konsole Typ 1. Die Figur reicht über die ganze Höhe der Konsole. Von vorne betrachtet befindet sich links neben dem Kopf der Figur ein unziales „A“¹³⁶.

Der junge Trommler hockt frontal mit leichtem Beinabstand an seiner Konsole. Er hält das tamburinartige Instrument seitlich vor sich, eingeklemmt zwischen seiner linken Schulter und dem Unterarm und schlägt es mit zwei kurzen Stöckchen. Seine Kleidung besteht aus einem einfachen Hemd mit rundem Ausschnitt und kurzen Ärmeln, das er bis über die Knie hochgeschoben hat und einer weichen, barettartigen Kopfbedeckung, die in einem längeren, zur Seite drapierten Teil endet. Sein Haar ist leicht gewellt und reicht gerade über die Ohren. Mehr als bei den anderen Figuren wirken seine Gesichtszüge heiter. Er scheint sogar zu lächeln. Seine Konsole ist an der Frontfläche mit einem eingemeißelten unzialem „A“ versehen, zu dem es bisher keine schlüssige Erklärung gibt.

3.6.5 Figurengruppe 5

Geflügelter Dämon, mit Schlange / Figur mit Gugel I (Abb. 5)

3.6.5.1 Speier 5: Geflügelter Tierdämon mit Schlange

Standort: Chorsüdwand, rechts vom Strebepfeiler A09

Material: Kalksandstein von St. Margarethen im Burgenland

Maße: ca. 120 cm lang, 45 cm breit, 60 cm hoch

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1859

Bildhauer: unbekannt

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I, Speier 5.

Symbolik: Mittelalterliche Dämonendarstellungen gehen auf verschiedene Quellen zurück. Vorderasiatische (hethitische), griechisch-römische und keltische Einflüsse durchdringen einander. Nach der von Pseudo-Dionysius Areopagita entwickelten christlichen Dämonologie sind Dämonen Engel, die ihr Wesen verloren haben. Diese Auffassung ist ein Rückbezug auf die, vermutlich unter persischen Einflüssen und überhaupt erst seit der babylonischen Gefangenschaft ausgebildete jüdische Dämonenlehre. Die guten Engel stehen den bösen gegenüber. Die Vorstellung ihres Falles knüpft an 1.Mose 6, 2 an¹³⁷. Dies ist der Grund warum viele der Darstellungen geflügelt sind. Um sie jedoch eindeutig ins Reich der Finsternis zu verweisen, sind es meist Fledermausflügel, wie im Fall des Speiers 5.

¹³⁵ Schymiczek, Regina: Über deine Mauern, Jerusalem, habe ich Wächter bestellt... Zur Entwicklung der Wasserspeierformen am Kölner Dom. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford, Wien 2004, Abb. 7: „Drachenhund“ 8, 9, 10: „Monsterhund“ und 11, S. 45 – 49.

¹³⁶ Unziale (lat.), mittelalterliche Majuskelschrift mit gerundeten Formen, in: Meyers Großes Taschenlexikon in 24 Bänden, Mannheim / Wien / Zürich 1983, Bd. 23, S. 17.

¹³⁷ Mohr, Gerd Heinz: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, Düsseldorf/Köln 1981, S. 68.

In vielen Fällen leiten die Kirchenlehrer den heidnischen Götterglauben und Kult von der Einwirkung der Dämonen auf die Gemüter der Menschen her. Um ihr Werk zu vollbringen, können sie so gut wie jede Gestalt annehmen, d.h. sie können auch von angenehmen Äußeren sein. Nur in Südostfrankreich herrscht dagegen, vielleicht unter cluniazensischen Einfluss, fast manichäische Verschiedenheit. Dämonen, deren Gestalt eine Synthese verschiedener Elemente zeigt (Raubtiertatzen, Vogelflügel, Schlangenschwanz – wie zum Beispiel in Charlieu/Frankreich)¹³⁸, bedeuten nicht selten das Gegenbild des Tetramorph. Manche dieser Vorstellungen über tierische Dämonenerscheinungen aus Mönchsberichten, sind uns durch Petrus Venerabilis (1092-1156) überliefert. Sie gehen zu einem Gutteil auf hellenistisch-agnostische Einflüsse zurück, die in den Physiologus und die mittelalterlichen Bestiarien eindringen. Ebenso spielt die „Dämonisierung“ von vorchristlichen Vorstellungen Nordeuropas eine wichtige Rolle. Es muss jedoch betont werden, dass die offizielle Kirchenlehre die Wirksamkeit der Dämonen immer nur durch Gottesrat und Zulassung bedingt dachte.

Die Schlangensymbolik ist ungeheuer reich und vielfältig, doch kann in diesem Fall von einer negativen Bedeutung ausgegangen werden. Sie ist sicher mit den überlieferten Vorstellungen des Sündenfalls und der apokalyptischen Vision (Offb. Joh. 12; 13; 16, 3; 20, 2)¹³⁹ in Zusammenhang zu bringen und damit das Symbol der Sünde schlechthin. Das Festhalten der Schlange hat hier nicht die Bedeutung des Bannens, sondern sie ist vielmehr als Attribut oder Erkennungszeichen zu interpretieren.

Beschreibung: Der Kompositorische Aufbau der Skulptur entspricht hinsichtlich der Haltung und Körperbau jenem von Speier 3 und 4, d.h. das Wesen hockt auf den Hinterbeinen, die Vorderbeine sind dazwischen aufgestützt. Die wesentliche Abweichung besteht vor allem darin, dass hier nicht eine konkrete Tiergattung dämonisiert wird, sondern verschiedene Elemente negativ besetzter Tiere bewusst kombiniert werden. So besitzt dieser Speier an den Schultern Membranflügel, am Schädel einen Hahnenkamm, kurze spitze Ohren, einen zottigen Backenbart sowie tiefliegende Augen unter dicken Brauenwülsten. Während die Rückseite der Vorderläufe Felllocken zeigt, ist der übrige Körper unbehaart. Zwischen den hundartigen Pfoten ringelt sich eine Schlange.

Vergleich: Abgesehen davon, dass nicht näher bekannt ist, ob es ein ähnlicher Speierrest als Vorlage diente, gibt es eine große Zahl von verwandten Drachen an fast allen Domen Europas. Einige nennt Maximilian Steiner in seiner Arbeit¹⁴⁰. So z.B. das Fabeltier mit Drachenflügeln vom Regensburger Dom¹⁴¹. Auch in Köln gibt einige Exemplare aus dem 19. Jahrhundert, die hinsichtlich der Flügelformen, des Körperbaues oder anderer Details Ähnlichkeiten aufweisen¹⁴².

¹³⁸ Mohr, Gerd Heinz: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, Düsseldorf/Köln 1981, S. 68.

¹³⁹ Mohr, Gerd Heinz: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, Düsseldorf/Köln 1981, S. 256.

¹⁴⁰ Steiner, Maximilian: Wasserspeier an Kirchengebäuden als Bestandteil des mittelalterlichen Dämonenglaubens, Erlangen 1953, S. 157.

¹⁴¹ Der so genannte Fledermausdrache, Regensburger Dom, datiert um 1350. Abb. 89, in: Schymiczek, Regina: Höllenbrut und Himmelswächter, Regensburg 2006.

¹⁴² Schymiczek, Regina: Über deine Mauern, Jerusalem, habe ich Wächter bestellt... Zur Entwicklung der Wasserspeierformen am Kölner Dom. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford, Wien 2004, Abb. 79 und 80.

3.6.5.2 Figurkonsole 5: Figur mit Gugel I

Material: Auer-Stein

Datierung: 136

Konsole Typ 1.

Die Figur nimmt die gesamte Konsolhöhe ein und hat abgesehen von ihrer markanten Kopfbedeckung keine weiteren Attribute. Sie ist in der gleichen Haltung wie der Querflötenspieler dargestellt. Deutet man die von fast allen Figuren eingenommene hockende Haltung dahingehend, dass die Dargestellten auf lehnenlosen Hockern sitzen, so könnte man von einem Zuschauer sprechen. Dazu würden auch die Haltung der Hände – die rechte locker am Oberschenkel aufliegend, die andere an der Hüfte – sowie der ruhige Gesichtsausdruck passen. Die Kopfbedeckung ist eine so genannte „Gugel“, d.h. eine Kapuze mit kragenartigem Schulterstück, die in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts zu einer beliebten männlichen Kopftracht wurde und bezeichnend ist für die modische Silhouette der Gotik¹⁴³.

Das Faltenspiel gibt in differenzierter Weise den Fall des Stoffes und die Bewegung wieder.

3.6.6 Figurengruppe 6

Frau mit Wasserkrug / Glatzköpfiger mit Kugel (Abb. 6)

3.6.6.1 Speier 6: Frau mit Wasserkrug

Standort: Chorsüdwand, links von Strebepfeiler A10.

Material: Kalksandstein von St. Margarethen im Burgenland

Maße: ca. 120 cm lang, 45 cm breit, 60 cm hoch

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1859

Bildhauer: unbekannt, ergänzt durch den Dombildhauer Philipp Stastny

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I, Speier 6

Beschreibung: Dargestellt ist eine junge Frau mit langem, weich gelocktem Haar, das ihr über die Schultern und den Rücken fällt und durch ein Band in Form gehalten wird. Obwohl in hockender Haltung, hat sie das linke Knie ein wenig mehr gebeugt als das rechte, auf dem ihre Hand ruht. Sie trägt ein ärmelloses, in weiten Falten bis zum Boden herabfallendes ungegürtetes Kleid, so dass nur die Zehen des rechten Fußes zu sehen sind. Mit dem rechten Unterarm stützt sie sich am Oberschenkel auf wobei sie mit der linken Hand eine geschulterte Vase hält. Soweit die stark verwitterten Gesichtszüge eine nähere Deutung erlauben, blickt sie ruhig, wie versonnen oder ein wenig traurig zu Boden wohin sich das Wasser aus ihrem Gefäß ergießt.

Weibliche Vorgängerinnen dieser Art finden sich in der Funktion als Wasserspeier im Mittelalter selten. Der Typus der Kannen- oder Vasengießer beiderlei Geschlechts war jedoch seit der Antike als Brunnenfigur im Sinne einer Personifikation der Quell- und Flussgötter bekannt. Da diese Ideen erst in der Renaissance neuerlich Popularität erlangen, liegt es näher davon auszugehen, dass der Künstler des 19.

¹⁴³ Kybalová, Ludmilla: Das große Bilderlexikon der Mode. Vom Altertum zur Gegenwart; Berlin 1976, S. 362.

Jahrhunderts eher an die verschiedenen Darstellungen von Badehelferinnen in illuminierten Handschriften gedacht hat, wie wir sie aus der Wenzelsbibel kennen. Die Dienste dieser Bademägde waren zwar geschätzt und gesucht aber auch schlecht beleumundet. Zu sehr stand alles was sie taten im Dienste der Freuden dieser Welt, so dass sie immer wieder ins Schussfeld der Hüter von Sitte und Moral gerieten.

Vergleich: Am Regensburger Dom gibt es eine männliche Figur, die gerade im Begriff ist einen Krug zu entleeren, den so genannten „Dombaumeister“ um dessen Entstehung sich eine heute noch bekannte Sage rankt. Diese verbindet die Darstellung mit der Person des Erbauers der steinernen Brücke¹⁴⁴.

3.6.6.2 Figurkonsole 6: Glatzköpfiger mit Kugel

Material: Auer-Stein

Datierung: 1365

Konsole Typ 1, an der rechten Kante etwas gebrochen.

Wie die anderen Figuren kniet auch diese leicht zur Seite des Pfeilers gewandt. Ihre signifikantesten Merkmale sind die Kugel, die sie in der Rechten hält (die Linke ruht locker am Oberschenkel) und der vollkommen kahle Schädel. Aus nächster Nähe betrachtet sind an der Kugel noch Spuren zweier gravierter, einander im rechten Winkel kreuzender Linien zu sehen. Die männliche Figur ist mit einem bis zu den Ellbogen reichenden bodenlangen Hemd bekleidet sowie einem vorne offenen Cape, das über der Brust von einer Schmuckspange zusammengehalten wird. Die Bewegung und der Fall der Kleidung werden durch das Faltenspiel aufgenommen, wobei der rechte Teil des Mantels scheinbar von einer Windböe oder heftigen Bewegung hoch gewirbelt wird. Auch wenn der Kopftypus in etwa derjenigen der anderen Figuren entspricht, wirkt er ob der Haarlosigkeit und der markanten Ohren größer. Dazu kommt, dass der offene Mund, die von den breiten Nasenflügeln nach unten laufenden Gesichtsfalten und die betonten Augenbrauen über den streng geradeaus blickenden Augen einen eher finsternen Eindruck erwecken.

3.6.7 Figurengruppe 7

Eselin, auf einer Judenfigur reitend / „Königin“ (Abb. 7)

3.6.7.1 Speier 7: Eselin, auf einer Judenfigur reitend

Standort: Chorsüdwand, rechts vom Strebepfeiler A10.

Material: Kalksandstein von St. Margarethen im Burgenland

Maße: ca. 120 cm lang, 45 cm breit, 60 cm hoch

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1859

Bildhauer: unbekannt

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I, Speier 7.

¹⁴⁴ Frener, Birgit: Die Wasserspeier am Regensburger Dom, in: Morsbach, Peter: Der Dom zu Regensburg. Ausgrabung, Restaurierung, Forschung, Zürich 1998, S. 122. Siehe auch: Trebe, Richard: 700 Jahre Dom zu Regensburg, Regensburg 1975; Böck, Emmi: Regensburger Stadtsagen, Legende und Mirakel; Regensburg 1982, S. 278 ff.; Bauer, Karl: Aus Kunst-, Kultur- und Sittengeschichte, 2 Bde; Regensburg 1980, S. 240.

Symbolik: In der christlichen Bildkunst finden sich Esel hauptsächlich in folgenden vier Szenen: Als widerspenstiges Reittier des Zauberers Bileam¹⁴⁵ (4. Mose 22), zusammen mit dem Ochsen im Stall von Bethlehem, als Reittier sowohl bei der Flucht nach Ägypten wie beim Einzug Jesu in Jerusalem. In unserem Fall ist die Erzählung von Bileams Erlebnis mit seiner störrischen, sprechenden Eselin, die mehr vom Willen Gottes begreift als er selbst, der schließlich wider seinen Willen dem Volk Israel Segen zusprechen muss, obwohl er zum Fluchen gekommen ist. Oft wird der Zauberer mit einem offenen und einem geschlossenen Auge dargestellt um auf den Umstand des ungenügenden Begreifens hinzuweisen¹⁴⁶. Die Antike stellte oft Dionysos auf einem Esel reitend dar. Ebenso findet sich der Esel in Verbindung zu den Fruchtbarkeitsgöttern Ceres und Priapus, in der Folge der Dämonisierung der Lust stehen Esel (ähnlich wie die Böcke) in der romanischen Plastik als Symbole von Trägheit und Unzucht. „Dummheit“ ist im Mittelalter auch mangelnde Glaubensbereitschaft, weshalb der Apostel Thomas (der Zweifler an der Auferstehung Jesu) und das Judentum (die „Synagoge“) zusammen mit Eseln dargestellt werden¹⁴⁷.

Beschreibung: Speier 7 ist auch aus der Entfernung gut als Esel zu identifizieren, wobei es den Bildhauer eindeutig darum ging das weibliche Geschlecht des Tieres zu betonen. Ein Umstand, der der Eselin, eine widernatürliche Anzahl von Milchdrüsen beschert, die eher an jene von Muttersauen oder Hündinnen erinnern. Trotz der Verwitterung im Bereich des Kopfes und der Schulterpartie lassen sich in diesem Bereich noch gut die Reste eines etwas wolligeren Fells erkennen. Dazu kommen die für einen Esel etwas kurze Kopfform und die vorspringenden Augenbogen, sodass trotz der langen Ohren auch etwas wölfisches in diesem Speier anklingt. Das Tier hockt, steil aufgerichtet, auf seinen Hinterbeinen und hat die beiden Vorderläufe so angewinkelt, dass die kleine Figur, die zwischen seinen Beinen steht, sich an den Vorderhufen festhalten kann. Diese trägt ein langes Gewand mit passendem Mantel, die in linearen Falten bis zum Boden fallen und nur der Fuß des leicht angewinkelten Spielbeins unter dem Saum hervorragt. Die hohe spitze Kopfbedeckung erinnert an jene Art wie sie auch bei Darstellungen alttestamentarischer Hohepriester zu finden ist. Die Figur ist damit als Jude gekennzeichnet. Damit ist eine Deutung im Sinne einer Schmähung des Judentums durch die Gleichsetzung mit der Bileamslegende naheliegend.

Vergleich: Ob es einen Speier dieser Art im Altbestand gab, ist nicht belegt. Es gibt jedoch zahlreiche Beispiele für das Heranziehen der biblischen Legende in der bildenden Kunst. So finden sich Darstellungen Bileams auch auf mehreren romanischen Kapitellen in französischen Kirchen wie in St. Lazare / Autun, in St. Andoche / Saulieu oder auch St. Trophime / Arles. Doch auch auf Bronzetüren wie in San Zeno / Verona (11. Jh.) oder im Nordportal der Kathedrale in Chartres (13. Jh.)¹⁴⁸. Bisher ist kein Speier bekannt, der als direktes Vorbild gedient haben könnte, doch gibt es an vielen Domen solche, die eindeutig als Juden gekennzeichnet sind. Regina Schymiczek beschreibt zwei dieser Exemplare am

¹⁴⁵ Auch unter der Bezeichnung Balaam bekannt. Er war ein nicht israelitischer Seher. Die negative Zeichnung Bileams in 4. Mose 31,16 = Verführung der Israeliten zum Baalskult, führte dazu, dass er im späten Judentum und im N.T. zum Prototypen aller Verführer und Irrlehrer wurde (2. Petr. 2,15; Apk. 2,14). Siehe: Brockhaus, Enzyklopädie in 30 Bänden, Bd. 4, S.92.

¹⁴⁶ Mohr, Gerd Heinz: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, Düsseldorf/Köln 1981, S. 93.

¹⁴⁷ Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole, München 1989, S. 125.

¹⁴⁸ Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole, München 1989, S. 125

Kölner Dom¹⁴⁹ und verweist auf einen verwandten Typus des Bartweisers, der auch als Jude gedeutet wird in Freiburg.

3.6.7.2 Figurkonsole 7: „Königin“

Material: Auer-Stein

Datierung: 1365

Konsole Typ 1

Diese weibliche Gestalt trägt ein Diadem mit Lilienmotiven über dem bis über die Schultern reichenden Schleier. Bekleidet ist sie mit dem damals typischen, am Oberkörper anliegendem Gewand, doch ohne Mantel. Unter dem leicht gerüschten Saum des Schleiers erkennt man das lange lockige Haar. Um die Schultern trägt sie ein breites Band oder schmale Stola, die sie mit beiden Händen, wie um ein Verrutschen zu vermeiden, festhält. Die Form erinnert jedoch weniger an ein Kleidungsstück, sondern an ein Spruchband. Im Stein sind keine Spuren einer Beschriftung zu erkennen, doch befand sich diese vielleicht auf der ursprünglichen, im 19. Jahrhundert entfernten Fassung. Ihre Gesichtszüge wirken freundlich, je nach Blickwinkel scheint sie zu lächeln. Das Faltenrelief folgt dem Fall und der Bewegung, wobei die Ausführung am Oberkörper eher flach ist. Erst ab den Knien sind die einzelnen Falten tiefer ausgeformt, doch ob der Länge des Gewandes liegt der Saum auf und schwingt teilweise aus.

3.6.8 Figurengruppe 8

Bärtiger mit Krug / Figur mit Gugel II (Abb. 8)

3.6.8.1 Speier 8: Bärtiger mit Krug

Standort: Chorsüdwand, links vom Strebepfeiler A11.

Material: Kalksandstein von St. Margarethen im Burgenland

Maße: ca. 120 cm lang, 45 cm breit, 60 cm hoch

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1859

Bildhauer: unbekannt

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I, Speier 8

Symbolik: Zottige Menschen auch „Wildleute“ genannt, spielen im mittelalterlichen Denken eine wichtige Rolle. Sie verkörpern das Wesen der ungebändigten Natur. Klassische Vorbilder sind die Satyrn, Silene und Faune, ebenso der Naturgott Pan. In der Bibel werden die Sa'irim, die „Zottigen“, als Feldteufel bezeichnet. In der mittelalterlichen Novellensammlung „*Gesta Romanorum*“ (um 1300) werden die Wildleute in ihren monströsen Gestaltungen, auch „Monstra et Potenta“ genannt, symbolhaft aufgefasst und zu Vorbildern des Menschen stilisiert, der in seiner vollkommenen Form nur zu leicht selbstgefällig wird. Bekannterweise werden gerade Eremiten oder strenge Büsser oft als bärtige und nur mit Fellen bekleidete Menschen dargestellt. Ebenso gibt es die „Wildleute“ als Beispiel für die unzivilisierte aber auch

¹⁴⁹ Schymiczek, Regina: Über deine Mauern, Jerusalem, habe ich Wächter bestellt... Zur Entwicklung der Wasserspeierformen am Kölner Dom. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford, Wien 2004, S. 102, Abb. 54 und 55 sowie Fußnote 283.

unverdorbene Menschheit¹⁵⁰. Im Allgemeinen verkörpern sie jedoch das ungebändigte Triebleben.

Dadurch, dass der Speier 8 neben sich einen Humpen und unter dem rechten Fuß noch einen Krug beigegeben hat, verkörpert er einen Trinker und somit einen dem Laster der Unmäßigkeit/Gula verfallenen Menschen. Laster werden hauptsächlich als Gegensätze zu den Tugenden verstanden. Bildliche Darstellungen stehen daher anfangs auch in engem Zusammenhang mit der *Psychomachie* des Prudentius¹⁵¹.

Beschreibung: Speier 8 ist ebenfalls aus dem 19. Jahrhundert und zeigt eine sitzende Männergestalt mit aufgerichtetem, bloßen Oberkörper, leicht in den Nacken geneigtem Kopf sowie weit geöffnetem Mund. Der rechte Unterarm ruht auf dem Oberschenkel, der linke Arm hängt locker angelegt am Körper nach unten und greift nach einem neben der Figur stehenden Humpen. Zudem liegt ein kleiner Becher oder Krug unter der rechten Fußspitze. Ab der Taille ist der Körper in ein in lockere Falten gelegtes, bis über die Füße reichendes Tuch gehüllt. Das gewellte strähnige Haar reicht bis über die Schulter. Der Bart ist kraus, jedoch nicht allzu lang. Die Anordnung von Krug und Humpen kennzeichnen den Mann als Trinker. Auch der weit aufgerissene Mund erinnert an Grölennde in trunkenem Zustand.

Vergleiche: Obwohl es keine Indizien für das Aussehen des ursprünglichen Speiers gibt, ist es dennoch naheliegend, dass Exemplare aus dem Originalbestand zur Anregung herangezogen wurden. In Frage kämen vor allem jene beiden menschlichen Gestalten am Chor (Speier 21 und 22). Doch ist auch eine Reihe von männlichen Figuren in ganz ähnlicher Haltung an anderen Bauten zu finden, teilweise auch aus dem ursprünglichen Bestand. So befindet sich am Kölner Dom ein mit „Schildträger“ bezeichneter Speier¹⁵² in sehr ähnlicher Pose und nacktem Oberkörper wie unser „Trinker“, doch hält jener in seiner Linken anstelle des Humpens eben besagtes Schild. Am selben Dom finden sich noch einige andere Speier in menschlicher Gestalt, die von Schymiczek allgemein als Halsgreifer und Bartweiser bezeichnet werden und alle noch aus dem 13. bzw. 14. Jahrhundert stammen¹⁵³.

3.6.8.2 Figurkonsole 8: Figur mit Gugel II

Material: Auer-Stein

Datierung: 1365

Konsole Typ 1.

Die Figur trägt ebenso die modische Gugel und ein bodenlanges Gewand mit trichterartig erweiterten Dreiviertelärmeln wie die Konsolfigur 5, jedoch nicht lose fallend sondern gegürtet. Die Haltung ist ebenfalls kniend, doch in paralleler Beinstellung und nicht zum Pfeiler sondern zur vorhergehenden Figur, der so genannten Königin, gewandt. Die Falten entsprechen der Bewegung und sind wenig

¹⁵⁰ Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole, München 1989, S. 484-486.

¹⁵¹ Lurker, Manfred: Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart 1991, S. 425.

¹⁵² Schymiczek, Regina: Über deine Mauern, Jerusalem, habe ich Wächter bestellt... Zur Entwicklung der Wasserspeierformen am Kölner Dom. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford, Wien, S. 96, Abb. 51.

¹⁵³ Schymiczek, Regina: Über deine Mauern, Jerusalem, habe ich Wächter bestellt... Zur Entwicklung der Wasserspeierformen am Kölner Dom. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford, Wien 2004, S. 93-103, Abb. 49-55.

tief. Da das Hemd gegürtet ist, bildet der Stoff am Oberteil über die ganze Breite reichende flache Schüsselfalten.

3.6.9 Figurengruppe 9

Stier, auf einem Getreidebündel hockend / Junge Frau II (Abb. 9)

3.6.9.1 Speier 9: Stier, auf einem Getreidebündel hockend

Standort: Chorsüdwand, rechts vom Strebepfeiler A11.

Material: Kalksandstein von St. Margarethen im Burgenland

Maße: ca. 120 cm lang, 45 cm breit, 60 cm hoch

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1859

Bildhauer: unbekannt

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I, Speier 9

Symbolik: In vielen alten Kulturen ist der Stier der Inbegriff vitaler Stärke und maskuliner Macht, doch bleibt symbolkundlich seine Deutung zwiespältig. Während Kraft und Wildheit imponieren, flößt die dumpfe Brutalität seiner Attacken, wie der Mensch sie erlebt, Furcht ein. Religionsgeschichtlich ist die Rolle des Stieres überaus bedeutsam, was sich in den Stierkulten äußert, die vor allem mit Bezug auf Zeugungskraft des Tieres. In der astrologischen Tierkreis-Symbolik ist der Stier das zweite Zeichen des Zodiakus, ein „Erdzeichen“ und den unter seiner Regentschaft geborenen werden Eigenschaften wie Schwerfälligkeit, Bindung an Grund und Boden, Festigkeit und Vitalität zugeordnet¹⁵⁴. Das Sternzeichen beherrscht den Zeitraum zwischen dem 21. April und dem 21. Mai. Dies ist die Zeit in der in den Mittelmeerländern die Getreideernte erfolgt, daher auch seit dem Altertum die Verbindung zur Landwirtschaft und den Erntefesten.

Beschreibung: Das Kompositionsschema folgt, bis auf das Fell und den Kopf, vor allem jenem von Speier 1. Auch in diesem Fall lassen die angewinkelten vorderen und hinteren Extremitäten weniger an ein hockendes, als viel mehr an ein gerade zum Sprung ansetzendes Tier denken. Mit dem linken Hinterlauf und dem Quastenschweif hält es ein Garbenbündel, das nur Sinn macht, wenn der Speier als Monatszeichen gedeutet wird. Kopf- und Halspartie sind zweifelsfrei die eines Rindes bzw. Stieres, wobei das geöffnete Maul nichts Bedrohliches an sich hat, sondern sich ausschließlich aus der ursprünglichen Funktion erklärt. Warum gerade dieses Monatsbild an dieser Stelle im 19. Jahrhundert als Ersatz gewählt wurde, lässt sich nicht ganz schlüssig erklären, doch finden sich auch am Südturm, der ebenfalls im 19. Jahrhundert einer Generalsanierung unterzogen wurde, noch weitere zeitgleiche Exemplare aus dem Tierkreis.

Vergleich: Maximilian Steiner nennt in seiner Dissertation einige Rinder-Darstellungen an den von ihm untersuchten Kirchen. So zum Beispiel an der Kathedrale von Rouen, wobei in diesem Fall die Figur nur mehr sehr vage erkennbar ist. Weiters ein Rind auf einer Menschenkonsole in Reims, drei Kühe in Naumburg, zwei Ochsen in Strassburg, ein Rind am Regensburger Dom (Scheinwasserspeier). In Freiburg gibt es nicht nur einen Ochsen über einem bartlosen Mann, sondern auch ein zähnefleischendes Kalb über einer Konsole, die ebenfalls einen Mann zeigt; weiters ein Kalb auf einem Bauern und darunter auf der Konsole einen äsenden

¹⁵⁴ Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole, München 1989, S. 427-428.

Ziegenbock und ein Kalb mit Hornansätzen und Ziegenbart. Steiner datiert alle Freiburger Speier ins 13. Jahrhundert¹⁵⁵. Bei Ausgrabungen im Inneren des Regensburger Doms wurden 1984/85 Teile eines gotischen Originalspeiers gefunden, der danach zusammengesetzt und mit Steinersatzmasse ergänzt wurde¹⁵⁶. Auch wenn dieses Exemplar im 19. Jahrhundert nicht als Vorbild gedient haben kann, so ist die große Ähnlichkeit dennoch frappierend.

Der Wiener Stier ist somit nicht aus einer künstlerischen Laune des 19. Jahrhunderts entstanden, sondern besitzt zahlreiche Verwandte in ganz Mitteleuropa. Für den Fall, dass an St. Stephan der Originalspeier schon unlesbar gewesen sein sollte, könnten sie als Anregung gedient haben.

3.6.9.2 Figurkonsole 9: Junge Frau II

Material: Auer-Stein

Datierung: 1365

Konsolen Typ 1. Die Figur bedeckt fast die ganze Konsole.

Die Dame trägt einen damals hochmodernen Kopfputz, der aus einem zu einem Kranz gewundenen Tuch, dem so genannten Turban bestand, der mittels eines darüber geschlagenen Schleierbandes unter dem Kinn gebunden und damit gehalten wurde. Junge, unvermählte Frauen trugen das Haar darunter offen oder von einem Netz zusammengehalten, wie im Falle der hier beschriebenen Figur. Das bodenlange Kleid ist halsnah geschnitten und gegürtet, ein Mittel zur bewussten Betonung der weiblichen Formen. Der Gürtel bediente man sich beim Untergewande, vor allem dann, wenn man nur in diesem, im Hauskleid gewissermaßen, erschien. Dem Gürtel wurde Zaubermacht zugeschrieben; in Wirklichkeit zauberte er freilich nur eine attraktivere Figur, wie sie dem zeitgenössischen ästhetischen Ideal entsprach¹⁵⁷. Die Dame ist ebenfalls mit angewinkelten Beinen, doch in der Körperhaltung frontal dargestellt. Die Linke ruht entspannt am Oberschenkel, die Rechte hingegen ist abgewinkelt und nach oben gerichtet, wobei die Handfläche dem Betrachter zugewandt ist. Die Geste erinnert an ein Winken oder Grüßen. Das Gesicht wirkt durch den Kopfschmuck etwas runder, der Blick ist geradeaus gerichtet und die Lippen sind leicht geöffnet, der Ausdruck ist jedoch ganz neutral.

¹⁵⁵ Steiner, Maximilian: Wasserspeier an Kirchengebäuden als Bestandteil des mittelalterlichen Dämonenglaubens, Erlangen 1953, S. 160.

¹⁵⁶ Frener, Birgit: Die Wasserspeier am Regensburger Dom, in: Der Dom zu Regensburg. Ausgrabung, Restaurierung, Forschung; Regensburg 1989, S. 131, Abb. XIII.

¹⁵⁷ Kybalová, Ludmilla: Das große Bilderlexikon der Mode. Vom Altertum zur Gegenwart; Berlin 1976, S. 114 und 118, Abb. 142.

3.6.10 Figurengruppe 10

Gehörnter Flügeldämon / Jüngling I mit Kugel (Abb. 10)

3.6.10.1 Speier 10: Gehörnter Flügeldämon

Standort: Südchorapsis, links vom Strebepfeiler A12

Material: Kalksandstein von St. Margarethen im Burgenland

Maße: ca. 120 cm lang, 45 cm breit, 60 cm hoch

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1859

Bildhauer: unbekannt

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I, Speier 10.

Symbolik: Der Teufel (griech. diabolos), der Widersacher und Verwirrer (Satan), ist das Gegenbild des Gottes im Himmel – er ist der Regent der Hölle. Seine diversen Attribute stammen in erster Linie von verschiedenen vorchristlichen Gottheiten, die entweder innerhalb des ursprünglichen Mythos Unterweltgottheiten zugeordnet waren oder jenen Wesen, die auf Grund ihrer Eigenschaften in der christlichen Welt dämonisiert bzw. negativ interpretiert wurden. So erinnern die Bocksbeine und Hörner an den griechischen Naturgott Pan. Nicht immer aber sehr oft wird der Teufel auch mit den Flügeln der nachtaktiven Fledermäuse ausgestattet, um sie von jenen der Engel zu unterscheiden und seine Rolle als Herr der Finsternis zu unterstreichen. Seine Symboltiere sind vor allem Schlangen und Drachen¹⁵⁸.

Beschreibung: Ähnlich wie die Speier 4 und 5 stemmt sich auch diese, ebenfalls auf den Hinterläufen hockende Figur, mit gestreckten Vorderbeinen gegen die Wand, wobei zwischen den Beinen ein Quastenschwanz, fast schlangenartig hervorschaut. Die Tatzen sind markant knochig, ähnlich Hundepfoten gearbeitet. Die dichte, strähnig gelockte Mähne reicht vom Schädel über die Schultern bis in die Achselhöhlen und verbindet sich in fließender Weise mit dem Gefieder, der an den Schulterblättern sitzenden Flügel. Besondere Sorgfalt wurde auf die physiognomische Gestaltung des aus vielerlei Wesen aufgebauten Kopfes verwandt. Auch wenn auf den ersten Blick der Raubtiercharakter ohnedies überwiegt, so ist es doch erst die Summe der verschiedenen Elemente, wie die doch sehr menschlich angelegte Nase, die kleinen Ohren, die bockartigen Hörner sowie der Bart am Unterkiefer, die die Unberechenbarkeit dieses Unwesens vermitteln. Dazu kommen, wie auch bei den anderen Dämonenspeiern des 19. Jahrhunderts, die tiefliegenden Augen unter dicken Augenwülsten um die Bedrohlichkeit noch weiter zu steigern. Nur die Haltung des Kopfes mit dem nach unten gewandten Blick vermittelt dem emporblickenden Betrachter, dass auch dieser Dämon bereits gebannt ist und nun in dienender Funktion hier festhockt.

Vergleiche: Teufelsdarstellungen haben in der christlichen Kunst eine so lange Tradition und es gibt so zahlreiche Variationen, dass in diesem Fall eine Unzahl von Vorbildern Pate gestanden sein könnte.

¹⁵⁸ Biedermann, Hans: Knauer's Lexikon der Symbole, München 1989, S. 440-441.

3.6.10.2 Figurkonsole 10: Jüngling I mit Kugel

Material: Auer-Stein

Datierung: 1365

Konsole Typ 1. Die Figur bedeckt fast die gesamte Höhe der Konsole.

Die Frisur des jungen Mannes ist wenig differenziert wiedergegeben und es ist anzunehmen, dass glattes Haar und ein klassischer Pagenschnitt dargestellt sind. Sicher ist dieser wenig differenzierte Eindruck auf den witterungsbedingten Oberflächenverlust zurückzuführen. Sein Blick ist geradeaus gerichtet, wobei der wohlgeformte Mund zwar geschlossen, der Ausdruck dennoch heiter und gelassen ist. Das Gesicht wirkt durch die frontale Darstellung eher rund. Auch diese Gestalt wendet sich nicht zur Seite sondern hockt gerade. Seine Linke ruht am Oberschenkel, während er in der Rechten einen, nicht näher definierbaren runden Gegenstand in Brusthöhe hält. Auch an dieser „Kugel“ sind noch Reste zweier sich rechtwinklig kreuzender Linien zu sehen. Die Kleidung besteht aus einem bodenlangen, langärmeligen Hemd mit halsnahe Schnitt. Das Faltenprofil variiert, so ist es am Oberkörper eher flach hingegen ab Kniehöhe unterstreicht die voluminösere Form die Weite des am Boden aufliegenden Gewandes.

3.6.11 Figurengruppe 11

Löwe, auf einem Tier / Jüngling II mit Krug und Kelch (Abb. 11)

3.6.11.1 Speier 11: Löwe, auf einem Tier

Standort: 11, an der rechten Seite des fünften Strebepfeilers

Material: Kalksandstein von St. Margarethen im Burgenland

Maße: ca. 120 cm lang, 45 cm breit, 60 cm hoch

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1859

Bildhauer: unbekannt

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I, Speier 11.

Symbolik: Astrologisch ist der Löwe als Sternbild der Sonne verbunden, daher sind auch seine Symbolzüge solarer Art. Grundlage dafür sind wohl die Stärke des Tieres wie auch seine goldbraune Farbe und die strahlenartige Mähne des Männchens. In der Antike wurden Götter und Heroen der mythischen Zeit, etwa Herakles, nicht selten als Löwenüberwinder dargestellt. In diesem Falle geht es um die Manifestation des Sieges des menschlichen Geistes über die scheinbar unbezwingbare animalische Natur. In der christlichen Symbolik ist die Gestalt des Löwen zwiespältig besetzt: Einerseits als Symbol der Stärke des Stammes Juda, dann aber auch als Bild des verschlingenden Widersachers, vor dem nur Gott selbst Schutz gewähren kann (Daniel in der Löwengrube)¹⁵⁹. Der Mensch möge im Sinne Gottes verbleiben, damit er nicht in die Versuchung des Löwen falle, denn der Teufel geht laut 1. Petr. 5; 8 „umher wie ein brüllender Löwe und sucht wen er verschlinge“¹⁶⁰. Der im Mittelalter viel beachtete Physiologus bietet noch eine weitere Interpretation mit rein positiver Deutung an: Dem Löwen wird die Fähigkeit nachgesagt, seine totgeborenen

¹⁵⁹ Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole, München 1989, S. 273-275.

¹⁶⁰ Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole, München 1989, S. 441.

Jungen drei Tage nach der Geburt durch anhauchen zum Leben zu erwecken, was mit der Auferstehung Jesu drei Tage nach dem Kreuzestod gleichgesetzt wurde¹⁶¹.

Da Löwen seit der Antike zum beliebtesten Wasserspeiermotiv zählen, muss man von einem generell apotropäischen Charakter ausgehen. Steiner konstatiert, dass bereits in römischer Zeit halbe oder dreiviertel Tierfiguren anstelle der Köpfe treten, die das Regenwasser teils aus ihren Mäulern oder zwischen ihren Vorderbeinen hindurch laufen ließen. Zum Teil waren sie auch über einem Ausguss in Hockstellung angebracht. Diese Hockstellung wird von Steiner als „Wächterhaltung“ gedeutet. Eine Bestätigung des abwehrenden Charakters findet sich auch in der Verwendung von Löwen als Wächterfiguren in der Architektur von Palast- und Stadttoren, Tempeln sowie an Grabdenkmälern¹⁶².

Beschreibung: Die Hockstellung mit aufgestützten Vorderbeinen und nach unten blickendem Haupt entspricht jener der schon bei Speier 4, 5 und 10 beschriebenen. Auffallend ist, dass die Löwenfigur sich auf ein kleines Tier stützt oder dieses zwischen ihren Pranken fest hält, welches ebenfalls ein Löwe zu sein scheint und dessen bemerkenswert langer Schwanz erst am Maul desselben endet. Die Mähne reicht vom Stirnansatz, wo sie noch eher kurz ist und fällt dann in langen leicht gelockten Strähnen bis an die Achseln. Auch an der Innenseite der Vorderläufe sind kurze Fellzotteln zu sehen. Dass man sich das übrige Haarkleid kurz vorstellen muss, wird durch die sich abzeichnenden Rippen vermittelt. Auch die Physiognomie des Tieres entspricht weitgehend der Natur, wobei sogar die Fangzähne erhalten sind.

Vergleiche: Löwenspeier finden sich bereits sehr früh an verschiedenen Domen, so zum Beispiel in Regensburg¹⁶³ bzw. in Köln¹⁶⁴.

3.6.11.2 Figurkonsole 11: Jüngling II mit Kelch und Krug

Material: Auer-Stein

Datierung: 1365

Konsole Typ 1. Die Figur bedeckt fast die gesamte Höhe der Konsole.

Die jugendliche Gestalt kniet, gerade aufgerichtet, am rechten Bein und hat das linke nur angewinkelt. Das halsnah geschnittene, bodenlange Gewand fällt in nur wenigen, mäßig tiefen Falten gerade herab. Mit der Linken drückt die Figur einen großen Deckelkrug an sich, mit der Rechten hingegen, hält sie einen flachen Kelch. Das Gesicht macht einen ruhigen Eindruck und wird von dem in lockigen Strähnen bis in den Nacken und über der Stirn ganz kurz gehaltenem Haar gerahmt.

¹⁶¹ Seel, Otto: Der Physiologus. Zürich 1995, S.6.

¹⁶² Steiner, Maximilian: Wasserspeier an Kirchengebäuden als Bestandteil des mittelalterlichen Dämonenglaubens, Erlangen 1953, S. 17-18.

¹⁶³ Schymiczek, Regina: Höllenbrut und Himmelswächter, Regensburg 2006, S. 34.

¹⁶⁴ Schymiczek, Regina: Über deine Mauern, Jerusalem, habe ich Wächter bestellt... Zur Entwicklung der Wasserspeierformen am Kölner Dom. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford, Wien 2004, S. 53, Abb. 13, 14, 15.

3.6.12 Figur 12

Dämon / keine Konsole (Abb. 12)

3.6.12.1 Speier 12: Dämon

Standort: Ecke Südchorapsiswand S22/Hauptapsissüdwand S13

Material: Kalksandstein von St. Margarethen im Burgenland

Maße: ca. 120 cm lang, 45 cm breit, 60 cm hoch

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1930er oder 1950er Jahre

Bildhauer: unbekannt

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I, Speier 12.

Symbolik: Siehe Speier 5

Beschreibung: Das fast waagrecht aus der Ecke ragende Tier, erinnert entfernt an eine Löwin oder an einen Kampfhund. Es hockt auf den Hinterkeulen und stützt sich mit der rechten Vorderpfote genau an der Kante des Pfeilers auf. Mit der linken, gespreizten Pfote fasst es sich knapp unter dem Ohr an die linke Wange. Der massige Schädel hat eher kleine, katzenartige Ohren, dicke Augenwülste, eine kurze markante Nase und beeindruckende, einander an den Spitzen berührende Fangzähne im gefletschten Maul. Die Summe dieser Komponenten lassen den Schädel besonders dämonisch aussehen. Das Haarkleid ist nur an einzelnen Stellen ein wenig zottelig. So an der Unterseite der Vorderbeine, an der Brustpartie und am Kinn. Wobei dieser „Bart“ eine Abweichung vom Löwen- bzw. Hundeschema darstellt und eher an den eines Bockes erinnert.

Unter diesem Speier befindet sich keine Konsolfigur, wobei dies wegen der Eckposition auch nur schwer möglich wäre. Es gibt jedoch keine Aufzeichnungen darüber ob hier von Anfang an ein Speier war (dieser ist immer ohne praktische Funktion gewesen) und wie die ursprüngliche Lösung ausgesehen hat.

Vergleich: Es gibt zwei Hundespeier am Regensburger Dom aus dem 19. Jahrhundert mit ähnlichen Proportionen jedoch ohne Bart¹⁶⁵. Auch sehr alte Löwenspeier besitzen oft nur eine angedeutete Mähne und könnten als Anregung gedient haben. Ein solches Exemplar von 1260 befindet sich im Diözesanmuseum in Köln¹⁶⁶.

3.6.12.2 Keine Konsole

¹⁶⁵ Frener, Birgit: Die Wasserspeier am Regensburger Dom, in: Morsbach, Peter: Der Dom zu Regensburg. Ausgrabung, Restaurierung, Forschung, Zürich 1998, S. 130, Abb. X und XI.

¹⁶⁶ Schymiczek, Regina: Über deine Mauern, Jerusalem, habe ich Wächter bestellt... Zur Entwicklung der Wasserspeierformen am Kölner Dom. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford, Wien 2004, S. 51.

3.6.13 Figurengruppe 13

Dämon mit Pinselschwanz / Figur mit Gugel III (Abb.13)

3.6.13.1 Speier 13: Dämon mit Pinselschwanz

Standort: SO-Ecke der Chorapsis, links vom Pfeiler B13

Material: Kalksandstein von St. Margarethen im Burgenland

Maße: ca. 120 cm lang, 45 cm breit, 60 cm hoch

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1859, Ergänzung 1991 und Oktober 2002.

Bildhauer: Philipp Stastny hat im Zuge der Sanierungsarbeiten den Kopf der Plastik ergänzt.

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I, Speier 13.

Symbolik: Ob der Ausstattung mit Affenkopf und Pinselschwanz muss man die Figur zu den Dämonen rechnen. Die näheren Überlegungen zu diesen finden sich bereits bei Speier 5. Die Symbolik der Affen bezieht sich vor allem auf ihren Nachahmungstrieb, ihre Intelligenz und Hinterlist. Bei Heraklit ist der Affe Symbol menschlicher Unvollkommenheit und im christlichen Mittelalter verweist er auf verschiedene Laster¹⁶⁷. Ulrike Bergmann verweist darauf, dass der Affe, als Begleiter der von der Kirche als Teufelshelfer verurteilten musizierenden Spielleute, oft selbst als Musikant abgebildet und damit „verteufelt“ wurde¹⁶⁸. Darüber hinaus wurden die körperliche Ähnlichkeit des Affen mit dem Menschen und sein Nachahmungstrieb als Übertretung der gottgegebenen, natürlichen Hierarchie und als Zeichen der Heuchelei gesehen. Umstände, die ihn ebenfalls zum Symbol des Bösen und des Teufels machten¹⁶⁹.

Beschreibung: Die Figur entspricht im Körperbau einem hockenden Mann, der die Beine eng an seinen Körper gezogen hat. Die rechte Hand liegt entspannt am Knie, wobei der „Kuhschwanz“ locker über den Unterarm fällt. Mit dem linken Arm scheint er das Bein an den Körper zu ziehen. Auffallend ist, dass die Figur normale menschliche Füße hat und nicht die bei solchen Wesen üblichen Bocksbeine.

Zum Zeitpunkt der Chorsanierung verlief ein tiefer Sprung schräg durch den Kopf. Nach Rücksprache mit dem damaligen Diözesankonservator Saliger entschied man sich für ein fachgerechtes Abtrennen und eine Neuanfertigung. Diese war eine genaue Kopie des originalen Stückes. Auf den Fotos des BDA lässt sich die Ergänzung sehr gut erkennen. Die Fuge verläuft oberhalb des Halses und von dort hin zum Zottelbart am Unterkiefer. Wann der Speier am Kopf beschädigt wurde ist nicht ganz sicher. Einige vermuten als Ursache den Großbrand von 1945. Ebenso wahrscheinlich ist die Einwirkung der Sprengkraft des Eises, wie der unten geschilderte Fall zeigt. Der vom Bildhauer Philipp Stastny ergänzte Teil hatte kein langes Leben. Trotz der Verwendung eines besonders gut geeigneten Steinblocks und der Trockenlegung der Speier, führte ein extremer Eisregen nur wenige Jahre später zu einem weiteren Schaden. Alle Speier trugen an jenem Tag phantastische Eisbärte. Doch im Fall von Speier 13 hatte sich in der Rinne im Bereich des Schädels

¹⁶⁷ Lurker, Manfred: Wörterbuch der Symbolik; Stuttgart 1991, S. 7-8.

¹⁶⁸ Bergmann, Ulrike: Das Chorgestühl; Köln 1995, S. 34. Zitiert in: Schymiczek, Regina: Über deine Mauern, Jerusalem, habe ich Wächter bestellt... Zur Entwicklung der Wasserspeierformen am Kölner Dom. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford, Wien 2004, S. 61.

¹⁶⁹ Sachs, Hannelore: Christliche Ikonographie in Stichworten; München, Berlin 1994, S. 21.

ein so mächtiger Eisklumpen gebildet, dass der Kopf erneut und zudem weiter hinten riss. In der Folge wurde das Stück abermals vom Steinmetzmeister kopiert und der Speier saniert. Der abgetrennte Kopf befindet sich zurzeit als Anschauungsmaterial in der Dombauhütte

Vergleich: Der Typus des faunischen Dämons ist weit verbreitet. Ein sehr gut erhaltenes Exemplar aus der Zeit um 1260 ist am Kölner Dom erhalten. Eine Gemeinsamkeit sind die „verwehten“ Haare, doch ist der Kölner Speier bocksbeinig und umklammert mit beiden Armen ein langhalsiges Musikinstrument¹⁷⁰. Obwohl Affen in der mittelalterlichen Marginalkunst sehr beliebt waren und auch als Wasserspeier an vielen Kathedralen anzutreffen sind, sind sie für das 13. und 14. Jahrhundert weder in Straßburg noch in Freiburg belegt. Erst für das 16. Jahrhundert ist ein Exemplar am Freiburger Münster nachweisbar, das vielleicht einen ähnlichen Vorgänger hatte¹⁷¹. Am Kölner Dom sind sie hingegen ungewöhnlich oft vertreten. Schymiczek erwähnt drei Speier aus der Zeit um 1260 und einen aus dem 19. Jahrhundert (1842), welcher Elemente der alten Exemplare zu einer neuen Gestalt kombiniert, wobei das Motiv in Köln auch am Chorgestühl zu finden ist¹⁷².

3.6.13.2 Figurkonsole 13: Figur mit Gugel III

Material: Auer-Stein

Datierung: 1365

Konsole Typ 1, die Figur bedeckt fast die ganze Konsole in der Höhe.

Die Kleidung entspricht in etwa jener der beiden anderen Figuren mit Gugel (Figurkonsole 5 und 8). Das heißt, auch hier trägt der Mann ein bodenlanges, gegürtetes Unterkleid mit Dreiviertelärmeln, darüber ein langes Cape und eine Gugel. Die Spitze der Kopfbedeckung ist hochgeschlagen und ragt ein wenig in die Stirn. Durch Abwitterung fehlt ein Teil der rechten Gesichtshälfte. Die Figur ist frontal dargestellt, das rechte Knie angewinkelt, das linke etwas zur Seite gestreckt. Mit der Rechten stützt er sich auf die Konsole, die Linke ruht entspannt am Oberschenkel. Der Kopf ist überproportional groß, die Physiognomie jedoch so detailgenau gearbeitet, dass sie Portraitcharakter zu haben scheint. Ähnlich wie im Fall des Glatzköpfigen wird durch die bewegten Gewandfalten der Gestalt eine gewisse Dynamik verliehen, welche durch die markanten Züge, den leicht geöffneten Mund und den auf den Betrachter gelenkten Blick zusätzlich verstärkt wird.

¹⁷⁰ Schymiczek, Regina: Über deine Mauern, Jerusalem, habe ich Wächter bestellt... Zur Entwicklung der Wasserspeierformen am Kölner Dom. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford, Wien 2004, S. 91, Abb. 47.

¹⁷¹ Schymiczek, Regina: Über deine Mauern, Jerusalem, habe ich Wächter bestellt... Zur Entwicklung der Wasserspeierformen am Kölner Dom. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford, Wien 2004, S. 61.

¹⁷² Schymiczek, Regina: Über deine Mauern, Jerusalem, habe ich Wächter bestellt... Zur Entwicklung der Wasserspeierformen am Kölner Dom. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford, Wien 2004, S. 61-64, Abb. 23, 24, 25 und 26.

3.6.14 Figurengruppe 14

„Wilder Mann“ / Jüngling III mit geknöpftem Hemd (Abb. 14)

3.6.14.1 Speier 14: Nackter „Wilder Mann“

Standort: SO-Ecke der Chorapsis, rechts vom Pfeiler B13

Material: Kalksandstein von St. Margarethen im Burgenland

Maße: ca. 120 cm lang, 45 cm breit, 60 cm hoch

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1859

Bildhauer: unbekannt

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I, Speier 14.

Symbolik: siehe Speier 8.

Beschreibung: Auf den ersten Blick ähnelt der „Wilde Mann“ dem „Trinker“ (Speier 8). Sieht man jedoch etwas genauer hin, ist zu erkennen, dass die Figur in diesem Fall vollkommen nackt und das ganze Gesicht von einem zotteligen Bart bedeckt ist. Dazu kommt eine, von den Pobacken bis an den halben Oberschenkel reichende dichte, fellartige Behaarung. Auch im Fall des „Wilden Mannes“ reicht das Kopfhaar in gelockten, ungekämmten Strähnen bis auf die Schultern. Die Haltung und vor allem der Ausdruck sind jedoch im Detail sehr gegensätzlich zu Speier 8. Zwar hocken beide Figuren mit aufgestütztem rechten Unterarm, doch der „Wilde Mann“ hat den linken Unterarm so um den Brustkorb geschlungen, dass die daraus resultierende Haltung nahe legt, die Figur könnte an Bauchgrimmen oder Kälte leiden, wenn nicht sogar an beidem. Trotz des geöffneten Mundes „schreit“ dieser Speier nicht, sondern blickt, ähnlich wie fast alle Tierspeier, einfach zu Boden.

Vergleich: Motivische Vorbilder dieser Art findet man am Chor der Kirche Saint-Urbain in Troyes und am Regensburger Dom. Als unmittelbare Anregung dürfte jedoch der Speier 16 gewirkt haben, einer der wenigen aus der Entstehungszeit des Chores. Auch wenn jener von weiblicher Gestalt ist, wirken die beiden Figuren zusammengehörig. Diese alte, verwahrloste Frau wurde bereits als Luxuria gedeutet¹⁷³. Für den Fall, dass der „Wilde Mann“ einen menschlichen Vorgänger in Stein besaß, so verkörperte dieser im Sinne des mittelalterlichen Verständnisses das ungebändigte Triebleben. Also das seit der Spätromanik bekannte männliche Gegenstück zur Luxuria.

Trotzdem ist der „Wilde Mann“ ein Kind seiner Zeit und erinnert mehr an jene armen, verlaufenen Faune wie Franz von Stuck sie so oft malte.

3.6.14.2 Figurkonsole 14: Jüngling III mit geknöpftem Hemd

Material: Auer-Stein

Datierung: 1365

Konsole Typ 1, Die Figur bedeckt fast die ganze Konsole.

¹⁷³ Wlattnig, Robert: Das Statuenprogramm des Albertinischen Chores von St. Stephan und die Ausstrahlung der Wiener Domwerkstätte im 14. Jahrhundert, in: Gotik in Slowenien, Ljubljana 1995, S. 86.

Die Figur sieht hinsichtlich Frisur und Kleidung jener unter dem Speier 11 sehr ähnlich, nur ist dieses Hemd an der Brust mit 4 großen Knöpfen geschlossen. Die Haltung ist fast spiegelgleich, doch hält dieser Jüngling nichts in den Händen, sondern weist mit der Linken nach oben während die Rechte das Knie umfasst. Diese Geste des „nach oben Weisens“ findet sich auch beim Kentauren der Konsole 16 und hat Wlattnig zu der Überlegung angeregt, die beiden Figuren, Speier und Konsole, auf einander zu beziehen.

3.6.15 Figurengruppe 15

Zottiges Tier mit Schlappohren / Mann mit Hut (Abb. 15)

3.6.15.1 Speier 15: Zottiges Tier mit Schlappohren

Standort: Chorapsiswand S14, links vom Pfeiler B14

Material: Kalksandstein von St. Margarethen im Burgenland

Maße: ca. 120 cm lang, 45 cm breit, 60 cm hoch

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1859

Bildhauer: unbekannt

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor II, Speier 15.

Symbolik: siehe Speier 4.

Beschreibung: So wie die Speier 2 und 3 stützt sich auch diese Figur nur mit einem Vorderlauf am Steinsockel ab und hat den anderen, in diesem Fall den rechten, vorgestreckt. Eine Geste, die an das so genannte Bartweisen erinnert¹⁷⁴. Beide Beine sind körperseitig zottelig behaart. Der Rest ist bis auf den Kopf an der Oberfläche nicht weiter gestaltet und daher als kurzhaarig zu interpretieren. Aus nächster Nähe ist zu erkennen, dass das Tier an den Hinterpfoten anstelle von Pranken Paarhufe besitzt. Der Kompositcharakter setzt sich am Kopf fort: Was auf den ersten Blick noch wirkt wie ein Mensch mit mittig gescheitelten Harrsträhnen, die bis ans Unterkiefer reichen, entpuppt sich als Wesen mit zwar menschlichen Zügen aber zotteligen Schlappohren und langem „nach hinten gewehtem“ Backenbart.

Vergleich: Gewisse Ähnlichkeiten, die den Künstler des 19. Jahrhunderts vielleicht inspiriert haben, finden sich bei Speier 20 an der NO-Ecke des Chores. Dieses noch originale Stück zeigt einen Hund mit fein gearbeiteter Menschenhaut.

3.6.15.2 Figurkonsole 15: Mann mit Hut

Material: Auer-Stein

Datierung: 1365

Konsole Typ 1. Die Figur reicht über die gesamte Höhe der Konsole.

¹⁷⁴ Schymiczek, Regina: Über deine Mauern, Jerusalem, habe ich Wächter bestellt... Zur Entwicklung der Wasserspeierformen am Kölner Dom. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford, Wien 2004, S. 94. Die Autorin greift diesen Begriff der von Eibl-Eibesfeld, Irenäus und Sütterlin, Christa geprägt wurde. Siehe: Eibl-Eibesfeld, Irenäus / Sütterlin, Christa: Im Banne der Angst. Zur Natur- und Kunstgeschichte menschlicher Abwehrsymbolik; München 1992, Kapitel 11, Anmerkung 1.

Es ist nicht ganz klar, ob das Obergewand des Mannes deshalb keinerlei Faltenzeichnung aufweist, weil damit ein besonders eng anliegendes Modell dargestellt wurde oder weil die Oberfläche durch Abwitterung und die Bearbeitung im 19. Jahrhundert ihre Struktur verloren hat. Erst unterhalb des Knies sind einige voluminöse Falten zu erkennen, die in paralleler, an Dachpfannen erinnernder Form, angeordnet sind. Nur an den geschützten Stellen sind noch Reste der ursprünglich durch feine Falten akzentuierten Gewandoberfläche zu erkennen, wobei die Schwere des Mantelstoffes durch drei ineinander greifende Faltenrollen betont wird. Wie schon bei den anderen Figuren ist das Hemd bodenlang. Die Figur kniet, das rechte Bein aufgestützt, das linke nach hinten abgewinkelt, den Blick auf die Nachbarkonsole gerichtet. Den Oberkörper wendet sie jedoch dem Betrachter zu, wodurch sie, trotz der Bewegung, etwas hölzern wirkt. Die linke Hand liegt an der Hüfte und hält gleichzeitig einen Gewandzipfel des über den Rücken fallenden Umhanges. Der rechte Arm schmiegt sich an die Konsole und reicht bis an das Knie. Die Haartracht ist ungefähr kinnlang und leicht gewellt. Die Kopfbedeckung erinnert an jene der Jäger, doch findet man sie auch bei Herren auf zahlreichen Darstellungen höfischer Feste. Es handelt sich um ein Modell, dass vorne zu einem Spitz geformt ist, mit etwas breiteren Seitenkrempe, die hochgebogen wurden.

3.6.16 Figurengruppe 16

Alte, barbusige Frau / Kentaur mit Schlange (Abb. 16)

3.6.16.1 Speier 16: Alte, barbusige Frau

Standort: Chorapsis, rechts vom Pfeiler B14

Material: Auerstein

Maße: Keine genauen Maßangaben vorhanden, doch nur geringfügige Abweichungen von jenen der Speier des 19. Jahrhunderts sichtbar.

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1365

Bildhauer: unbekannt

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor II, Speier 16.

Symbolik: Die barbusige Alte entspricht in vieler Hinsicht dem Schema der Luxuriadarstellungen. Laster, Untugenden und Hauptsünden werden in der bildenden Kunst oft durch vorwiegend hässliche Menschengestalten symbolisiert. So findet man die Wollust meist als Frau dargestellt, oft alt oder entstellt durch Schlangen, die sich aus ihr herauswinden oder in sie hineinzukriechen versuchen. Genauso finden sich Darstellungen nackter oder mit entblößten Brüsten abgebildeter Figuren.

Beschreibung: Die an den exponierten Stellen abgewitterte und an der Unterseite stark versinterte Oberfläche wurde während der Restaurierung gereinigt und stabilisiert. Die Figur befindet sich nun, im Rahmen des Möglichen, in einem relativ guten Zustand. Auch wenn aus den genannten Gründen einige Details wie die Haare nur mehr andeutungsweise erkennbar sind und auch die Gesichtszüge gelitten haben, so mangelt es der Gestalt dennoch nicht an Ausdruckstärke. Auf einem flachen Schemel oder Kissen hockend, den rechten Arm am Unterschenkel aufgestützt, fasst sie sich mit der linken Hand an die, etwas über schulterlangen Haare, als ob sie sie zurückstreifen wollte. Der Kopf ist leicht in den Nacken gelegt, so dass das Gesicht, im Gegensatz zu den modernen Speiern weniger zu Boden als vielmehr fast geradeaus blickt. Der Mund ist weit geöffnet, so dass über die

eigentliche Funktion hinaus der Eindruck des Schreiens erweckt wird. Nackt wie sie dargestellt wurde, zeigt sie ihre alten, schweren Brüste ohne Koketterie oder Scham. Ob nun die Geste des „Haarezurückstreifens“ als Ausdruck von Eitelkeit oder als Haareraufen zu interpretieren ist, ändert nicht viel an der Deutung der Figur als Luxuria¹⁷⁵. Letzteres wird allgemein jedoch als Zeichen der Verzweiflung gesehen, was darauf hindeuten würde, dass sie nicht nur als Personifikation einer der Todsünden, sondern auch als Verdammte dargestellt wurde. Eine Überlegung, die zu dem entsetzt wirkendem Gesicht passen würde.

Vergleich: Weibliche Gargoyles sind während des Mittelalters noch seltener als männliche. Es finden sich jedoch Darstellungen von wilden, dämonenhaften oder verführerischen Frauengestalten ab dem späten 11. Jahrhundert vor allem an den Pilgerwegen. Diese Art des Reisens war einesteils Ausdruck einer neuen Spiritualität, diese ging aber andererseits mit einer zuvor nicht existente Dämonisierung der Sexualität¹⁷⁶ einher. Aus diesem Tatbestand finden sich Vulvafrauen und bald auch die Personifikation der Wollust, zur Abschreckung der Betrachter, an Bestienpfeilern, Kapitellen oder an den Fassaden der Kirchen. Mit dem Einsetzen der Gotik gelangen solche Darstellungen in die Reihe der gebannten, „dienstbar“ gemachten und somit selbst bannenden Wesen, wie eben die Speier.

3.6.16.2 Figurkonsole: 16 Kentaur mit Schlange

Material: Auer-Stein

Datierung: 1365

Der Kentaur ist wie viele der anderen Figuren in Drehung dargestellt und zwar so, dass der Oberkörper frontal wiedergegeben ist, der pferdeartige Unterleib jedoch seitlich. Der Kopf ist der eines reifen, bärtigen Mannes mit kinnlangem Haar, das Gesicht bereits ein wenig faltig. Die Gestalt ist in einen weiten, knielangen Überwurf gehüllt, der den Pferdeleib größtenteils bedeckt. Der rechte Arm ist angewinkelt, die Hand liegt an der Brust und scheint nach oben zu weisen. Die Linke ist seitlich leicht vom Körper weggestreckt und hält eine sich einringelnde Schlange zurück. Die äußeren Enden des Mantels sind auf einer Seite eingerollt und bilden Trichterfalten, auf der anderen bilden sich Wellen, die bis zum Boden reichen. Vor dem Körper bildet der Stoff jedoch mehrere schüsselige Falten, von denen zwei eher wulstartig ausgeführt sind.

Dieser Kentaur und ein zweiter unter Speier 18 sind die einzigen nicht menschlichen Wesen in der Gruppe der Konsolfiguren. Ein Umstand, der in die Deutung der gesamten Figurengruppe einzubeziehen ist.

3.6.17 Figurengruppe 17

Kleiner Widder / Junge Frau III (Abb. 17)

3.6.17.1 Speier 17: Kleiner Widder

Standort: Chorapsis, links vom Pfeiler C14

Material: Margarethener Sandstein

¹⁷⁵ Wlattnig, Robert: Das Statuenprogramm des Albertinischen Chores von St. Stephan und die Ausstrahlung der Wiener Domwerkstätte im 14. Jahrhundert, in: Gotik in Slowenien, Ljubljana 1995, S. 86.

¹⁷⁶ Bredekamp, H.: Wallfahrt als Versuchung. San Martín in Frómista, in: „Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele“ (Hg.: Fachschaft Kunstgeschichte München), Berlin 1989, S. 221-258.

Maße: ca. 120 cm lang, 45 cm breit, 60 cm hoch

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 19. Jh.

Bildhauer: unbekannt

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor II, Speier 17.

Symbolik: Siehe Speier 1

Beschreibung: Anders als der Speier 1 ist dieser ein wenig mehr geneigt, der Kopf etwas weiter nach vor gestreckt, so dass das Wasser weiter von der Mauer weggelenkt wird. Zudem ist nur ein Vorderbein aufgestützt, das zweite ist nach vor gerichtet. Ursprünglich bedeckten, nur wenig erhabene, gelockte Strähnen den ganzen Körper, doch ob der Oberflächenverluste sind sie nur noch an geschützteren Stellen erhalten. Die stark eingerollten Hörner umschließen fast das ganze Ohr. Die Augen sind sehr rund ausgeführt. Gemeinsam mit dem kämpferisch geöffneten Maul, das noch Reste einer Zahnreihe aufweist, verleihen sie dem Gesicht etwas äußerst Bedrohliches.

Aufgrund der Steinanalyse muss auch dieser Speier dem 19. Jahrhundert zugeordnet werden. Dennoch weicht er sowohl kompositorisch als auch im Ausdruck sehr stark von den anderen Speiern, vor allem auch von Speier 1, ebenfalls ein Widder, ab. Ein weiterer Unterschied zu den Figuren des 19. Jahrhunderts ist die Maulöffnung und damit die Speirichtung. Bei den alten Exemplaren ist sie stets so, dass das Wasser so weit wie möglich von der Mauer abgelenkt wird, jene der neuen hingegen, richten den Wasserstrahl fast in einem 90 Gradwinkel zum Boden. Der Speier 17 entspricht in dieser Hinsicht den mittelalterlichen Vorbildern. Auch ein Vergleich der Sockelformen zeigt ein ähnliches Ergebnis. Weiters wirkt dieser Bock hinsichtlich der Statur viel zierlicher und damit den Originalspeiern ähnlicher. Die Locken des Vlieses werden nur durch einige flache Kringel angedeutet und die Form der Augen ist weniger naturnahe sondern fast rund.

Eine der Erklärungen für das Abweichen vom Kompositionsschema der Renovierung in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts wäre, dass die Reste des alten Speiers noch so weit erhalten waren, dass sie dem Bildhauer als genaue Vorlage (vielleicht sogar mittels Abguss) dienen konnten. Eine andere Überlegung wäre, davon auszugehen, dass dieses Exemplar einer anderen Renovierungsphase entstammt.

Hinsichtlich des Erhaltungszustandes gelten bezüglich Verwitterung und Erhaltung die zuvor bei Speier 16 gemachten Aussagen.

Vergleich: Wie schon erwähnt, zählen Böcke zu den häufig anzutreffenden Typen. Originale aus dem 13. bzw. 14. Jahrhundert gibt es zum Beispiel noch in Freiburg, Köln und Regensburg, wenn auch mit ganz anderem Aussehen.

3.6.17.2 Figurkonsole 17: Junge Frau III

Material: Auer-Stein

Datierung: 1365

Konsole Typ 2: Die Deckplatte der Konsole ist im unteren Drittel abgeschrägt und ruht auf einem sich nach unten, auf beiden Seiten konkav geschwungen sich verjüngenden Keil.

Die Figur trägt die Haare bedeckt mit einem breiten, bis auf die Schultern fallenden Schleier, der über der Stirn in feinen Rüschen endet, wie er ab der ersten Hälfte des 14. Jahrhundert in Mode war¹⁷⁷. Darunter sieht man einige gelockte Haarsträhnen. Ein Hinweis darauf, dass der Schleier nicht dazu diente das Haar zu verbergen, sondern nur Accessoirescharakter hatte und in dieser Form vor allem von jungen Frauen getragen wurde¹⁷⁸. Trotz der durch Verwitterung angegriffenen Oberfläche ist noch zu erkennen, dass das bodenlange Kleid lange Ärmel hat, halsnah endet und mit einer Knopfreihe bis in Taillenhöhe geschmückt ist. Ein weiteres modisches Detail ist der Gürtel, dessen Ende frei nach unten hängt. Im Gegensatz zu allen anderen Figuren, ist die Kleidung ohne Faltenpiel, nur mittels gravierter Linien gestaltet, dennoch nimmt die Gewandführung auf die Körperhaltung Bezug.

Die junge Frau hockt frontal, sich mit der, ein wenig seitlich des Körpers abgespreizten Linken an der Konsole abstützend, die Rechte am Knie. Trotz des Knieschlusses fällt das Kleid so, dass beide Beine zu erkennen sind.

3.6.18 Figurengruppe 18

Katzenartiges Tier / Kentaur II (Abb.18)

3.6.18.1 Speier 18: Katzenartiges Tier

Standort: Chorapsis, rechts vom Pfeiler C14

Material: Auerstein

Maße: In etwa wie Kopien

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1365

Bildhauer: unbekannt

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor II, Speier 18.

Symbolik: Abgesehen von der Verehrung in Altägypten, gelangten Katzen auch als Attribute der Göttin Diana zu besonderen Ehren. Besonders *schwarze Katzen* galten als zauberkräftig. Selbst das Ausstreuen ihrer Asche auf Feldern sollte alle Arten von Schädlingen fernhalten. Bei den Kelten hingegen symbolisieren Katzen die bösen Mächte. Als trügerisch galt das je nach Lichteinfall sich verändernde Auge der Katzen. Auch ihre Fähigkeit bei fast völliger Dunkelheit zu jagen, brachte sie in Ruf, mit den Mächten der Finsternis verbündet zu sein. Sie wurden mit Lüsterheit und

¹⁷⁷ Kybalová, Ludmilla: Das große Bilderlexikon der Mode. Vom Altertum zur Gegenwart; Berlin 1976, S. 112, Abb. 134.

¹⁷⁸ Einige Darstellungen dieses modischen Attributs finden sich in der Velislavbibel (1340), Prag, Universitätsbibliothek. Abb. in: Kybalová, Ludmilla: Das große Bilderlexikon der Mode. Vom Altertum zur Gegenwart; Berlin 1976, S. 112 und 144.

Grausamkeit in Verbindung gebracht und galten vor allem als Hilfsgeist (lat. spiritus familiaris) der Hexen. So ist die schwarze Katze bis heute im Volksmund ein Symbol des Unglücks. Interessant sind in diesem Zusammenhang auch Darstellungen der „Verkehrten Welt“, die Mäuse zeigen, welche gegen die in Festungen verschanzten Katzen Krieg führen. Wie im Falle der Johanneskapelle in Pürgg / Steiermark. Eine positive Auslegung des Kampfgeistes der Katze findet sich hingegen in der Heraldik, wie Böckler 1688 vermerkt: „Die Katze ist unverdrossen und listig, den Raub zu erjagen. Derowegen haben die alten Schwaben, Schweitzer und Burgunder Katzen in ihren Wappen geführt mit der Deutung der Freiheit“¹⁷⁹.

Beschreibung: Auch dieser Tierspeier, der unverkennbar alle Merkmale einer Katze bzw. eines Katers trägt, ist in aufgerichteter Hockstellung, die beiden Vorderbeine durchgestreckt, wiedergegeben. Abgesehen von einem gewissen Verlust an Oberfläche durch Verwitterung befindet er sich seit der Restaurierung in gutem Zustand. Die arttypischen Ohren sind steil aufgerichtet und das Maul, wie bei einer miauenden Katze, weit geöffnet. Sowohl an den Pfoten der Vorder- wie auch der Hinterbeine sind die Krallen aus der Nähe gut sichtbar.

Vergleich: In den Verzeichnissen von Steiner und Schymiczek findet sich kein einziger Katzenspeier, abgesehen von den drei tigerartigen die Steiner erwähnt¹⁸⁰. Ob diese die kennzeichnenden Streifen aufweisen ist nicht erwähnt, doch ist nicht anzunehmen, dass in unserem Fall diese vorhanden gewesen sein sollten, auch wenn die Oberfläche Verluste erlitten hat. Warum gerade die Wiener Bildhauer dem kleinen Jäger ein so imposantes Denkmal setzten, ist nicht ganz klar. Es gibt jedoch eine Erzählung, der zufolge die zweite Frau Herzog Heinrich Jasomirgotts, Theodora, aus ihrer byzantinischen Heimat eine Katze nach Wien gebracht haben soll, die sich nicht nur im Kampf gegen die Mäuse bewährt hat, sondern auch an der Auffindung des entführten Sohnes beteiligt gewesen sein soll¹⁸¹. Die Frage, ob hier ein dämonisiertes Wesen zum Dienen verurteilt wurde oder ein tugendsamer Jäger seine Schutzfunktion ausübt, ist wahrscheinlich nicht zu klären, doch beides scheint möglich.

3.6.18.2 Figurkonsole: 18 Kentaur II

Material: Auer-Stein

Datierung: 1365

Konsole Typ 1. Die Figur bedeckt fast die ganz Höhe der Konsole.

Auch dieser zweite Kentaur ist so dargestellt, dass der Pferdeleib von der Seite zu sehen ist, der menschliche Oberkörper hingegen von vorne. Auch diese Figur hat gewelltes, kinnlanges Haar sowie einen kurzen Bart und blickt gelassen in die Ferne. Die Kleidung besteht hingegen aus einer seitlich geschlitzten Tunika, die in mehreren, nicht sehr tiefen Falten bis über den Pferdeleib fällt. Beide Arme sind sehr kräftig ausgeführt, wobei der rechte so zur Seite geführt wird, dass die Hand bis

¹⁷⁹ Böckler, 1688. Zitiert in: Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole, München 1989, S. 233.

¹⁸⁰ Steiner, Maximilian: Wasserspeier an Kirchengebäuden als Bestandteil des mittelalterlichen Dämonenglaubens, Erlangen 1953, S. 161: „Tigerartiges Raubtier, Meaux, 12. Jh. (?); Reims, Kathedrale; Naumburger Dom (Abb. 56)“.

¹⁸¹ Ellert, Gerhard: Die Katze der Herzogin. Erzählung aus der Babenbergerzeit. Wien-München 1961.

unter den Pferdebauch reicht. Der linke Arm ist nur mehr bis in Ellbogenhöhe erhalten, denn der untere Teil ist durch Abwitterung stark reduziert.

3.6.19 Figurengruppe 19

Frau mit Wasserschaff / Jüngling IV (Abb. 19)

3.6.19.1 Speier 19: Frau mit Wasserschaff

Standort: Chorapsis, links vom Pfeiler C13

Material: Kalksandstein von St. Margarethen im Burgenland

Maße: ca. 120 cm lang, 45 cm breit, 60 cm hoch

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1859

Bildhauer: unbekannt

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor II, Speier 19.

Symbolik: wie Speier 6

Beschreibung: Die junge, muskulöse Frau hockt nackt auf einem Stein und leert gerade ihren auf der rechten Schulter gelagerten Wasserbottich. Das Haar fällt ihr fast glatt über die Schultern bis auf Brusthöhe, wobei sie den Kopf leicht in den Nacken gelegt hat und freundlich aufblickt. Mehr noch als ihre bekleidete Schwester von Speier 6 scheint sie eine Verwandte der Quellnympfen zu sein. Darstellungen ganz ähnlicher Art waren im 19. Jahrhundert immer wieder an Brunnen und an gefassten Heilquellen beliebt. Ihre dienende Aufgabe ist seit der Sanierung der Speier erfüllt.

Vergleich: Speier 6

3.6.19.2 Figurkonsole 19: Jüngling IV

Material: Auer-Stein

Maße:

Datierung: 1365

Konsole Typ 3: Der Übergang von der Deckplatte zum unteren, zur Wand hin gewölbten Teil der Konsole ist kehlig abgestuft.

Der junge Mann trägt ein bodenlanges, bis über die Ellbogen reichendes Hemd mit halsnahe Ausschnitt, dessen feiner, naturnaher Faltenwurf die Körperformen gut erkennen lässt. Er kniet mit dem linken Bein, das rechte ist aufgestützt und fasst mit beiden nach hinten abgewinkelten Armen so an die Konsole, dass der Eindruck entsteht er würde diese halten oder stützen. Das runde Gesicht hat gleichmäßige Züge und macht einen gelassenen, eventuell ein wenig müden Eindruck. Die Haare fallen in weichen Wellen über die Ohren und sind ungefähr kinnlang, über der Stirn jedoch, der Mode entsprechend, ganz kurz geschnitten.

3.6.20 Figurengruppe 20

Hund mit Männerkopf / Jüngling V (Abb. 20)

3.6.20.1 Speier 20: Hund mit Männerkopf

Standort: Chorapsis, rechts vom Pfeiler C13

Material: Auerstein

Maße: In etwa wie Kopien

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1365

Bildhauer: unbekannt

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor II, Speier 20.

Symbolik: Im Mittelalter erscheint der Hund meist als Bild der Vasallen- und Gattentreue. Symbolkundlich steht er in erster Linie für Treue sowie Wachsamkeit und nicht selten als Hüter der Jenseitspforte (Kerberus). Auch gelten Hunde als „geistersichtig“ und damit auch als Warner vor unsichtbaren Gefahren. Negative Aspekte des Hundes werden seltener ausgedrückt, so etwa bei den Nordgermanen als Höllenhund *Garm*, der beim Weltuntergang den Gott Tyr tötet und zugleich von diesem getötet wird; das alte Griechenland sah die dunkle Göttin Hekate von Kampfhunden begleitet. Schwarze Hunde galten auch als dämonische Begleiter von Hexen oder Magiern (z. B. von Faust und Agrippa von Nettesheim 1486-1535)¹⁸².

Da der Speier 20 jedoch einen menschlichen Kopf mit einem sehr zart modellierten Profil besitzt, ist die Ambivalenz der Symbolik auch durch die Form betont. Das kinnlange Haar, der gepflegte Bart und die feinen Gesichtszüge lassen eher an Porträt als an ein Monster denken.

Beschreibung: Der Körperbau entspricht dem eines Jagdhundes, der auf den Hinterläufen hockt und sich mit den Vorderbeinen aufstützt. Interessant ist der schon erwähnte menschliche Kopf.

Vergleich: Das Mittelalter zieht bei der Bedeutungsunterscheidung immer auch das Aussehen heran. War etwas wohlgestaltig so vermittelte dies fast immer Positives, das Schmutzige, Verwilderte und/oder Missgestaltige hingegen das Gegenteil. Liffert Klementine beschreibt einen höfischen Brauch zu Beginn des 14. Jahrhunderts: Einem weißen Windspiel eines Herrschers musste Anfang Jänner der fällige Tribut in einem Beutel an ein vergoldetes Halsband gebunden werden, damit er es zu seinem Herrn trage¹⁸³. Hier steht der Hund für Vasallentreue. Analog dazu gelten Hundedarstellungen zu Füßen von auf Epitaphien abgebildeten Personen als Symbol der Treue. Wer hier in „hündischer“ Ergebenheit dient muss ungeklärt bleiben, dass er seine Pflicht viele Jahrhunderte eifrig erfüllt bleibt ohne Zweifel.

Auch wenn die Zahl der Hundespeier an Kirchen und Domen von großer Zahl sind, ist dennoch keiner dieser Art überliefert.

3.6.20.2 Figurkonsole 20: Jüngling V

Material: Auer-Stein

Datierung: 1365

Konsole Typ 1. Die Figur bedeckt fast die gesamte Höhe der Konsole.

Trotz der stark verwitterten Oberfläche ist zu erkennen, dass das schmal geschnittene, bodenlange Hemd lang Ärmel hat. Das Haar ist kinnlang und umfängt das runde Gesicht in weichen Wellen. Der Ausdruck ist gelassen und freundlich.

¹⁸² Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole, München 1989, S.207.

¹⁸³ Liffert, Klementien: Symbol-Fibel. Kassel 1955, S. 46.

Auffallend ist die starke Drehbewegung, denn obwohl die Figur seitlich auf den eingeschlagenen Beinen hockt wendet sie sich mit dem Oberkörper ganz dem Betrachter zu. Die Arme sind angewinkelt, so dass die Linke an der Hüfte liegt und die Rechte an die Taille fasst. Dadurch, dass die Unterarme ganz an die gewölbte Fläche der Konsole geschmiegt sind und genau bis an deren Rand reichen, entsteht der Eindruck die Figur wolle sich dagegen stemmen.

3.6.21 Figur 21

Dämon mit Satyrohren / keine Konsole (Abb. 21)

3.6.21.1 Speier 21: Dämon mit Satyrohren

Standort: Ecke Apsiswand N13/Nordchorwand N22

Material: Auerstein

Maße: In etwa wie Kopien

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1365

Bildhauer: unbekannt

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor II, Speier 21.

Symbolik: Trotz der menschlichen Gestalt weist die Form des Kopfes, vor allem der Ohren das Wesen als Dämon aus. Nähere Angaben zur Symbolik der Dämonen finden sich bei Speier 5.

Beschreibung: Diese Figur hockt vollkommen nackt genau in der NO-Ecke der Chorapside auf einer Ansammlung von Steinen, Kohlen oder Knollen, die Beine so stark angezogen, dass auch die Füße noch auf dem Haufen platzfinden. Der rechte Arm ist angewinkelt und die Hand liegt locker auf dem Knie. Die linke Hand ist unter die Pobacke geschoben, scheinbar um das unbequeme Sitzen ein wenig zu erleichtern. Wie bei fast allen originalen Speiern ist der Kopf etwas in den Nacken geneigt wodurch die Mundöffnung so ausgerichtet ist, dass das Wasser in weitem Bogen von der Mauer ablenkt wird. Der Schädel ist vollkommen kahl, nicht ein Haarbüschel ist zu sehen. Die Augenbrauen sind hochgezogen, die Nase knollig und die spitzen Satyrohren steil aufgestellt. Durch die Summe von Mimik und Gestik vermittelt die Gestalt ein Bild des Jammers und wirkt somit eher bedauerlich als gefährlich. Auch hier fehlt, ob der Anbringung genau an der Kante des Pfeilers, wie bei Speier 12 die Konsolfigur. Aufgrund der Platzierung ist das Maul auch vergeblich aufgerissen, denn es war nie speiender Funktion.

Vergleich: Durch seine Ohren als Fabelwesen gekennzeichnet, steht auch dieser Speier in Verbindung zu Legenden, Mythen und Sagen sowie deren Deutung und Auslegung durch die Männer der Kirche. Die spezielle Art der Umsetzung hingegen, zeugt von der einfühlsamen Phantasie des Bildhauers.

3.6.21.2 Keine Figurkonsole

3.6.22 Figurengruppe 22

Sitzender Mann, bekleidet / Jüngling VI (Abb. 22)

3.6.22.1 Speier 22: Sitzender Mann, bekleidet

Standort: Nordchor, links vom Pfeiler D12.

Material: Auerstein

Maße: In etwa wie Kopien

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1365

Bildhauer: unbekannt

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor II, Speier 22.

Beschreibung: Die hockende, männliche Gestalt ist mit einer ärmellosen Tunika bekleidet, die ab der Schulter ungegürtet locker bis über die Knöchel fällt, so dass nur die Fußspitzen ein klein wenig hervor schauen. Beide Arme liegen auf den Oberschenkeln auf, wobei die Hände die Knie umfassen. Darunter bildet der Stoff des Gewandes fächerförmige, weiche Falten. Der Kopf ist tief in den Nacken gelegt, sodass die Figur mit weit geöffnetem Mund nach oben zu starren scheint. Das Haar ist in etwa kinnlang und fast glatt. Durch den witterungsbedingten Verlust an Oberfläche sind die einzelnen Strähnen nur mehr zu erahnen, doch die Bartlosigkeit, der geordnete Eindruck der Haare und die unauffälligen Gesichtszüge kennzeichnen ihn als Mitglied der besser gestellten Gesellschaftsschichten.

Vergleich: Siehe Speier 8

3.6.22.2 Figurkonsole 22: Jüngling VI

Material: Auer-Stein

Maße:

Datierung: 1365

Konsole Typ 4: Wie Typ 2, jedoch ohne den abgeschrägten Übergang.

Die männliche Figur hockt frontal, beide Beine parallel nach hinten gewinkelt. Sie trägt ein halsnah geschnittenes, bodenlanges, langärmeliges Hemd. Die Haartracht entspricht der höfischen Mode und entspricht in etwa jener der anderen Jünglingsfiguren. Das Gesicht ist eher rund und der Mund zeigt ein feines Lächeln. Die rechte Hand liegt locker am Knie, die linke liegt, nach oben gerichtet am Herzen. Am Oberkörper fällt das Hemd locker, jedoch nicht weit, den Körper umspielend. Erst ab der Kniehöhe machen einige tiefere, der Sitzhaltung entsprechende Falten den glockenartigen Schnitt der Kleidung bewusst.

3.6.23 Figurengruppe 23

Geflügelter Drachenspeier / Jüngling VII (Abb. 23)

3.6.23.1 Speier 23: Geflügelter Drachenspeier

Standort: Nordchor, rechts vom Pfeiler D12.

Material: Margarethener Sandstein

Maße: ca. 120 cm lang, 45 cm breit, 60 cm hoch

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1859

Bildhauer: unbekannt

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor II, Speier 23

Symbolik: Hier wurden die bedrohlichen Eigenschaften verschiedener räuberischer Tiere zu einem monströsen Fabelwesen kombiniert: Raubtierkörper mit Greifvogelschwinge und Schuppenschwanz. Ein echter Drache.

Drachen sind mythische Mischwesen aus Schlange, Echse, Vogel und manchmal auch Löwen. In seiner Gestalt der Natur widersprechend, galt er den vorderasiatischen Völkern als verabscheuungswürdiges, gottfeindliches Tier. In den Religionen und Mythen des Vorderen Orients und Europas bedeutet der Sieg über den Drachen die Überwindung des Chaos, der Finsternis bzw. des Bösen. Ob nun der babylonische Gott Marduk Tiamat besiegt oder Apollon Python, die Vorstellung findet sich auch in Europa in den Heldensagen um Siegfried und Beowulf oder dem heiligen Georg¹⁸⁴.

Legenden von drachentötenden Heiligen erfreuten sich im 12. Jahrhundert großer Beliebtheit und wurden in der bildenden Kunst häufig dargestellt. Drachenartige Wasserspeier waren daher sehr populär und sind bis heute weit verbreitet. Es entstanden sogar Feste, bei denen ein Drache die Hauptrolle spielte. Ein Beispiel dafür ist das Drachenfest in der Stadt Rouen. Der Legende nach belagerte ein Drache die Stadt, der dann in einem Kampf mit dem heiligen Romain getötet wurde. Der Drachenkörper sollte verbrannt werden, doch Kopf und Hals widerstanden dem Feuer. Sie wurden als Mahnmal an die Stadtmauer geschlagen, wo sie schließlich versteinerten¹⁸⁵. Dieser Drache von Rouen soll sogar das Urbild aller Wasserspeier sein, denn angeblich war er unter dem Namen „La Gargouille“ bekannt. Der Name ist bis heute der Begriff, der im Französischen noch immer auf alle Wasserspeier angewandt wird.

Basierend auf der Offenbarung des Johannes (Offb. 20, 10) und den Interpretationen der Kirchenväter wurde der Drache, auch die große Schlange genannt, zum Symbol des Teufels, des Bösen und der Inbegriff alles Dämonischen. Dies führt weiters zur Gleichsetzung mit der Schlange, deren Verführung Evas zur Vertreibung aus dem Paradies führte.

Obwohl die Anatomie der Drachen in der bildenden Kunst des Mittelalters sehr variabel gehandhabt wurde, so ist doch, der meist geringelte Schuppenschwanz das wesentliche Merkmal. Oft sind sie zudem mit Flügeln versehen. Ein Hinweis darauf, dass sie zusätzlich zu ihrer animalischen Kraft auch über die zeit- und raumübergreifende Fähigkeit des Fliegens verfügen¹⁸⁶.

Beschreibung: In der Haltung korrespondiert dieses Exemplar mit all den anderen Speiern, die sich angriffslustig mit den Vorderbeinen an ihrer Auflage mit Vehemenz abspitzen. Der körperliche Aufbau ist jedoch im Vergleich viel phantastischer. Der Kopf entspricht weitgehend dem eines Kampfhundes. Die Ohren sind steil aufgerichtet, das Maul geöffnet, so dass die Zähne zu sehen sind und der Blick entschlossen nach vorne gerichtet. All diese Komponenten vermitteln den Eindruck unbedingter Angriffsbereitschaft. Wie auch immer der Künstler sich die Oberfläche des Tieres gedacht hat, klar ist nur, dass es an der Brust auffallend behaart ist. An dieser Stelle sowie an den Gelenken der vorderen Extremitäten sind lockige Strähnen zu sehen. Auch zwischen den Ohren besitzt es einen regelrechten Haarschopf. Die Vorderbeine enden jedoch als Vogelklauen, die gut zu den großen Schwingen an den Schultern passen, deren Schwungfedern bis an das Mauerwerk reichen. Die einzelnen Federn sind von einander abgesetzt und dachschindelartig in

¹⁸⁴ Lurker Manfred: Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart 1991, S. 149.

¹⁸⁵ Benton, Janetta Rebold: Holly Terrors. Gargoyles on Medieval Buildings, New York 1997, S. 11-12.

¹⁸⁶ Hamann, Richard: Kunst und Askese. Bild und Bedeutung in der romanischen Plastik in Frankreich, Worms 1987, S. 204.

drei Reihen unterschiedlicher Länge, sich zu den Flügelspitzen hin verjüngend, angeordnet. Doch hockt das Wesen nicht auf seinen Hinterbeinen sondern auf einem eingerollten Schuppenschwanz, der in einer Quaste endet. Dieser Schwanz ist die verjüngte Fortsetzung des Hinterleibs und das wesentliche Charakteristikum eines Drachen

Vergleich: Einige ganz ähnlich aufgebaute "Hundedrachenspeier" gibt es am Kölner Dom. Zwei sind noch von 1260, wobei einer sich seit langem im Lapidarium befindet und seit 1930 durch eine Kopie ersetzt wurde¹⁸⁷.

3.6.23.2 Figurkonsole 23: Jüngling VII

Material: Auer-Stein

Datierung: 1365

Konsole Typ 2. Die Figur reicht bis an die Deckplatte.

Die Bewegung des jungen Mannes wendet sich, aus der Sicht des Betrachters, in einer leichten Drehbewegung nach links, dennoch ist der Oberkörper nach vor gerichtet. Er kniet am linken Knie während das rechte aufgestützt ist. Mit dem linken an die Konsole gestützten Arm hält er ein unbeschriftetes Spruchband, das sich U-förmig um den Konsolenkeil schmiegt. Die Rechte liegt locker am Oberschenkel auf. Der Körperbau eher kräftig. Seine Kleidung besteht aus einem am Oberkörper anliegenden, bodenlangen, langärmeligen Hemd, das in der Mitte gebunden ist. Dadurch bilden sich über dem Gürtelband einige flache, in Längsrichtung verlaufende Falten, die dann von der Taille abwärts tiefer werden und der Bewegung der Figur folgen. Das lockige Haar rahmt das Gesicht und reicht abgestuft bis in den Nacken. Der Gesichtsausdruck ist ruhig und freundlich.

3.6.24 Figurengruppe 24

Jagdhund / Jüngling VIII mit Ball (Abb. 24a und 24b)

3.6.24.1 Speier 24: Jagdhund I

Standort: Nordchor, links vom Pfeiler D11.

Material: Kalksandstein von St. Margarethen im Burgenland

Maße: ca. 120 cm lang, 45 cm breit, 60 cm hoch

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1859, das rechte Ohr wurde 1990/91 von der Dombauhütte ergänzt

Bildhauer:

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor II, Speier 24.

Symbolik: Abgesehen von der Hundesymbolik (siehe Speier 20) besteht auch die Nähe zu den Mythen über die „Wilde Jagd“. Eine weit in die christliche Zeit hinein überlieferte Vorstellung, die auf das Wüten von Wodans „Wildem Heer“ zurückgeht. Vor allem die Winter- und Gewitterstürme wurden mit diesen Legenden identifiziert und das Heulen des Windes mit jenem der die Jäger begleitenden Hunde. Noch 1675 dichtete Hohberg¹⁸⁸: „Wann des Gewitters Sturm und Ungestüm herknallet, / in

¹⁸⁷ Schymiczek, Regina: Über deine Mauern, Jerusalem, habe ich Wächter bestellt... Zur Entwicklung der Wasserspeierformen am Kölner Dom. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford, Wien 2004, S. 77, Abb. 34, 35, 36 und 37.

¹⁸⁸ Biedermann, Hans: Knauer's Lexikon der Symbole, München 1989, S. 431.

einem hohlen Fels ein Täublein sich versteckt. / Also, wann diese Welt die Frommen überfallet, / in Christi sind sie sicher und bedeckt.“

Beschreibung: Dieser Speier ist kein Fabelwesen, sondern ein schlanker aber muskulöser Hund mit mittelgroßen, jedoch wachsam aufgestellten Ohren, das Maul mit den spitzen Fangzähnen kläffend geöffnet. Sprungbereit hockt er, die Vorderbeine gegen die Mauer gestemmt seit mehr als 100 Jahren am Dom. Die kräftigen Extremitäten und die sich abzeichnenden Rippen erinnern stark an den Körperbau von Speier 3 und 4. Die leichte Rechtsdrehung der Figur steht jedoch den mittelalterlichen Vorbildern näher.

Vergleich: Da Hunde und Wölfe zu den am häufigsten dargestellten in Europa heimischen Tieren unter den Wasserspeiern zählten, ist es eher verwunderlich, dass sie hier am Chor eher eine Minderheit bilden. Doch muss dabei der Verlust an Originalspeiern bedacht werden über deren Aussehen wir nur Vermutungen anstellen können. Viele andere Dome in Mitteleuropa stehen hingegen bezüglich der Motivwahl stark in der Tradition der französischen Kathedralen. Fast immer sind die Hunde in Hockhaltung dargestellt, sich mit den Vorderbeinen gegen das Mauerwerk abstützend. Schymiczek zählt am Kölner Dom 10 Hunde und hundeähnliche Speier. In Strassburg findet man Hunde hauptsächlich in einer Sprunghaltung wiedergegeben, bei der die Vorderbeine angewinkelt an der Brust anliegen. Die Figuren sind im Allgemeinen weniger naturalistisch, dafür umso expressiver in ihrer Aggressivität¹⁸⁹. Am Freiburger Münster ist nur ein Hundespeier aus dem 13. Jahrhundert erhalten. Dieser halbfigurige Miniaturspeier in Form eines Jagdhundes ist umgeben von Pflanzendarstellungen, wodurch der Eindruck entsteht das Tier würde gerade aus einem Gebüsch brechen. Mit der rechten Vorderpfote scheint es sich an der überkragenden Steinplatte richtig festzukrallen. Die Rippenbögen und die Nackenmuskulatur sind sehr genau herausgearbeitet, die Binnengliederung des Kopfes trägt hingegen vereinfachte, eher graphische Züge¹⁹⁰. Steiner zählt auch eine Reihe von französischen Beispielen auf. So je ein Exemplar an St. Etienne in Beauvais und in Grand Andely, beide aus dem 13. Jahrhundert, weitere in Rouen, St. Quen (14. Jh.) und Landerneau (16.Jh.)¹⁹¹.

3.6.24.2 Figurkonsole 24: Jüngling VIII mit Ball

Material: Auer-Stein

Datierung: 1365

Konsole Typ 2. Die Figur reicht nur bis unter die Deckplatte.

Die Figur ist im Moment des Ballwerfens dargestellt. Daraus ergibt sich eine unterschiedliche Belastung der Beine. Das rechte Bein entspricht dem Spielbein und wird leicht angewinkelt um die Kante der Konsole herum geführt. Das linke stützt sich an der Konsole auf und ist damit etwas stärker angewinkelt. Der rechte Arm ist bis in die Höhe des Kopfes gehoben, wobei die Hand einen kugelförmigen Gegenstand,

¹⁸⁹ Schmitt, Otto: Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters. Bd. 1; Frankfurt am Main 1924, Tafel 74 und 75. Zitiert in: Schymiczek, Regina: Über deine Mauern, Jerusalem, habe ich Wächter bestellt... Zur Entwicklung der Wasserspeierformen am Kölner Dom. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford, Wien 2004, S 37.

¹⁹⁰ Köster, Heike: Die Wasserspeier am Freiburger Münster; Lindenberg 1997, S. 14 und S. 18, Abb. 14.

¹⁹¹ Steiner, Maximilian: Wasserspeier an Kirchengebäuden als Bestandteil des mittelalterlichen Dämonenglaubens, Erlangen 1953, S. 158.

wahrscheinlich einen Ball umfasst. Der linke Arm ist ein wenig gebeugt wobei die Hand bis in Hüfthöhe reicht. Der Kopf ist leicht zur rechten Hand geneigt, wobei der Oberkörper ebenfalls ein wenig nach rechts hinten gedreht ist. Die Bekleidung besteht ausschließlich aus einem weiten, kurzärmeligen, langen Hemd, das in der Mitte mit einem schmalen Band gebunden ist. Durch die Weite bildet der Stoff am Oberteil zwei bis drei U-förmige Falten. Ab dem Taillenband folgt der Fall des Gewandes der Körperbewegung, d. h. es umspielt das Stützbein. Auf der anderen Seite ist es ein wenig hochgezogen. Das Faltenrelief ist nicht sehr tief. Einzig die mittlere Falte ist etwas voluminöser ausgeführt. Die Frisur entspricht auch hier dem schon beschriebenen Schnitt für Jünglinge. Das eher runde Gesicht wirkt fröhlich und entspannt. Die gesamte Dynamik und die weit auseinander stehenden Augen lassen die Gestalt eher kind- als jugendlich wirken.

Trotz der witterungsbedingten Einbußen an der Oberfläche weist die Art der Faltenbildung und die Drapierung des Hemdes große Ähnlichkeiten mit derjenigen des Engels an einem der Dienste im Frauenchor auf¹⁹².

3.6.25 Figurengruppe 25

Mähnenwolf / Jüngling IX (Abb. 25)

3.6.25.1 Speier 25: Mähnenwolf

Standort: Nordchor, rechts vom Pfeiler D11

Material: Kalksandstein von St. Margarethen im Burgenland

Maße: ca. 120 cm lang, 45 cm breit, 60 cm hoch

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1859

Bildhauer: unbekannt

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor II, Speier 25.

Symbolik: Wie Speier 4.

Beschreibung: Das muskulöse Tier mit ausgeprägtem Brustbein hockt, sich mit den Vorderbeinen an einem Rundholz abstützend, an der Chorwand. Die markante Kopfform ist äußerst naturalistisch ausgeführt. Auffallend sind die betonten Augenbrauenwülste, die in einem eleganten Schwung bis zum Ansatz der steil aufgerichteten Ohren reichen. Die Zähne im leicht geöffneten Maul sind gut erhalten, wobei auch das alte Bleirohr noch zu sehen ist. Ähnlich wie bei Speier 4 wird die Gefährlichkeit des Tieres durch die löwenartige Halsmähne betont. Doch ist die Fellstruktur feinsträhniger wiedergegeben.

Vergleich: Wie Speier 4.

3.6.25.2 Figurkonsole: 25 Jüngling IX

Material: Auer-Stein

Datierung: 1365

Konsole Typ 2. Die Figur endet unter der Deckplatte.

¹⁹² Abb. 3, in : Wlattnig, Robert: Das Statuenprogramm des Albertinischen Chores von St. Stephan und die Ausstrahlung der Wiener Domwerkstätte im 14. Jahrhundert, in: Gotik in Slowenien, Ljubljana 1995, S. 81.

Die jugendliche männliche Gestalt hockt mit gegrätschten, nach hinter abgewinkelten Beinen mit auf die Knie gestützten Händen unter der Konsole. Das eher runde Gesicht wird von leicht lockigen, nach höfischer Art frisierten Haaren gerahmt. Der Blick ist gelassen auf den Platz unter dem Dom gerichtet, die ganze Figur wirkt entspannt. Die Bekleidung besteht, so weit erkennbar, aus dem üblichen langen, hochgeschlossenen, langärmeligen Hemd, das von einem Gürtel auf Figur gebracht wird. Der Schnitt des Hemdes ist zwar gut erkennbar, doch nur durch wenige, kapp angedeutete Falten strukturiert. Ursprünglich waren die Arme symmetrisch angewinkelt, so dass beide Hände auf den Knien ruhen, doch ist vom linken nur mehr ein Stumpf unter der Schulter und die Hand erhalten. Die Hockhaltung und die der Hände sind mit jener des Engels am Dienst im Frauenchor des Domes ident.

3.6.26 Figurengruppe 26

Tierdämon mit menschlichen Zügen / Junge Frau IV (Abb. 26 und 26a)

3.6.26.1 Speier 26: Raubtierartiger Dämon mit menschlichen Zügen

Standort: Nordchor, links vom Pfeiler D10

Material: Kalksandstein von St. Margarethen im Burgenland

Maße: ca. 120 cm lang, 45 cm breit, 60 cm hoch

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1859

Bildhauer: unbekannt

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor II, Speier 26

Symbolik: Wie Speier 5

Beschreibung: Hinsichtlich des Körpers ist dieser den Speiern 3 und 4 sehr ähnlich. Wie bei Nummer 4 sind die Vorderbeine steif an einer kleinen Steinbank aufgestützt, die Rippen zeichnen sich deutlich ab und die Tatzen sind die eines Hundes oder Löwen, doch fehlt diesem die Mähne. Nur an der Brust sind kleine Zotteln zu sehen. Das Dämonische manifestiert sich erst im Bereich des Kopfes. Dieser erinnert auf den ersten Blick ein wenig an den eines Hundes, doch ist die Schnauze breiter und am Unterkiefer sitzt ein Ziegenbart. Die Nase und die Backenknochen sowie die tiefliegenden Augen wirken fast menschlich. Die Ohren hingegen, lassen sich nicht ohneweiters einer bestimmten Tierart zuordnen. Sie sind relativ groß, steil aufgerichtet und die Muschel lässt an Tritonshornschnellen denken. Obwohl das Maul geöffnet ist, hinterlässt die leichte Neigung des Kopfes den Eindruck das Wesen warte noch auf den Befehl zum Einsatz.

Vergleich: Die Zahl der verwendeten Elemente erweitert das Inspirationsfeld, wobei vor allem in Paris einige der Speier aus dem 19. Jahrhundert eine ähnliche Integration menschlicher Züge bei Dämonendarstellungen aufweisen.

3.6.26.2 Figurkonsole 26: Junge Frau IV

Material: Auer-Stein

Datierung: 1365

Konsole Typ 2. Die Figur endet unter der Deckplatte.

Die junge Frau kniet so, dass beide Beine nach ihrer rechten Seite gerichtet sind. Der Oberkörper ist aufgerichtet, jedoch leicht zur rechten Seite gewandt. Der rechte

Arm ist leicht angewinkelt, die Hand wird an die Taille herangeführt. Der linke Arm ist ebenfalls angewinkelt, liegt jedoch am Körper an. Der Unterarm ist nur noch als Stumpf erhalten und ragte ursprünglich in den Raum. Bekleidet ist sie mit einem bodenlangen Unterkleid, darüber einen über die Schultern fallenden Mantel. Das Haar wird von einem Schleier, dem so genannten „Couvre-Chef“ bedeckt, der um den Nacken herumgeführt über die linke Schulter fällt. Das Kleid ist eher weit geschnitten und bildet eine Reihe von schüsseligen Falten von denen die letzte etwas tiefer ist. Darunter folgen mehrere, differenziert gezeichnete Falten der Bewegung der Figur bis zu den Zehenspitzen. Auffallend ist, dass einige dieser Falten, im Unterschied zu allen anderen Figuren, an den Enden röhrenartig ausgeführt wurden. Sie bilden nicht nur eine effektvolle Akzentuierung der Gewandfläche sondern betonen zudem die detailreiche und zarte Darstellung der Gestalt. Die Drapierung reicht über den schmalen Keil der Konsole bis an Quaderblock derselben. Die Figur unterscheidet sich nicht nur in der Gewandstruktur, sie ist auch die zierlichste der ganzen Gruppe.

3.6.27 Figurengruppe 27

Jagdhund II/ Jüngling X (Abb. 27)

3.6.27.1 Speier 27: Jagdhund II

Standort: Nordchor, rechts vom Pfeiler D10

Material: Kalksandstein von St. Margarethen im Burgenland

Maße: ca. 120 cm lang, 45 cm breit, 60 cm hoch

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1859

Bildhauer: unbekannt

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor II, Speier 27.

Symbolik: Siehe Speier 20 und 24.

Beschreibung: Dieser Jagdhund ist eine getreue Wiedergabe seiner lebenden Vorbilder. Der Schädel ist eher rund, die Schnauze kurz und die Schlappohren sind nicht allzu lang. Unter dem Kinn und im Bereich der Flanken ist die Behaarung etwas länger. Der übrige Körper des Tieres ist glatt, so dass sich die Rippen leicht abzeichnen. Sprungbereit hockt es, beide Vorderbeine aufgestützt, mit offenem Maul, den Blick nach vorn gerichtet.

Vergleich: Siehe Speier 20 und 24.

3.6.27.2 Figurkonsole 27: Jüngling X

Material: Margarethener -Sandstein

Datierung: 1869 ff.

Konsole Typ 2. Die Figur reicht minimal über die Höhe der Deckplatte.

Die Figur ist eine Kopie aus dem 19. Jahrhundert und wurde ursprünglich, wohl ob der Physiognomie und der runderen Körperformen, weiblich gedeutet. Dem widerspricht jedoch die Frisur, denn kinnlanges Haar wurde im 14. Jahrhundert ausschließlich von Männern getragen. Ob die Darstellung auf ein ähnliches Original zurückzuführen ist, ist schwer zu sagen, denn Haltung und Bewegung finden sich an den Konsolfiguren 23 und 17 sowie seitenverkehrt auch an der Figur 13, wobei die

Nähe zu Figur 23 augenscheinlich ist. Es ist somit eher anzunehmen, dass letztere als Vorlage diente und entsprechend dem Zeitgeschmack nachempfunden wurde. Abweichungen zu den Originalen finden sich, abgesehen vom Stil, in der Wiedergabe der Frisur – alle anderen Männer oder Jünglinge haben kurze Stirnlöckchen – und der Handhaltung – keine der Figuren hat die Hand geballt. Außerdem findet sich an keiner der Plastiken der mit einer Bordüre gefasste, halserne runde Ausschnitt, ausgenommen Figur 3, die ebenfalls erneuert wurde. Die Proportionen orientieren sich am rundgesichtigen Typus.

3.6.28 Figurengruppe 28

Löwin / Jüngling XI (Abb. 28)

3.6.28.1 Speier 28: Löwin

Standort: Nordchor, links vom Pfeiler D09

Material: Kalksandstein von St. Margarethen im Burgenland

Maße: ca. 120 cm lang, 45 cm breit, 60 cm hoch

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1859

Bildhauer: unbekannt

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor II, Speier 28

Symbolik: Eigenschaften wie Löwe (Speier 2)

Beschreibung: Das Bundesdenkmalamt führt diesen Speier unter der Bezeichnung Hund, doch dürfte dies auf eine ältere Aufnahme aus einem ungünstigen Winkel zurückzuführen sein. Das seit der Renovierung zur Verfügung stehende Photomaterial ermöglicht neue Einsichten. So hat das Tier nicht nur die typische Kopfform mit den runden Ohren, sondern auch den langen Schwanz mit Quaste. Diese liegt jedoch so zwischen den Tatzen, dass sie nur aus der Nähe und von unten zu sehen ist. Zwischen der Nase und den Lefzen sind drei Linien zu sehen, die mit einiger Sicherheit als Schnurbartaare gedeutet werden können. Ansonsten ist der Körper, bis auf die Rückseite der Vorderbeine unbehaart. Ein Umstand, der vielleicht den Künstler veranlasste sich besonders genau den Zehen mit ihren gut sichtbaren Krallen zu widmen. Wie bei den meisten Speiern aus dem 19. Jahrhundert hockt das Tier und stemmt sich mit seinen muskulösen Beinen gegen die Mauer. Dadurch, dass die Figur fast waagrecht aus der Wand ragt und nach unten blickt, wurde auch das Wasser ursprünglich fast senkrecht zum Boden gelenkt.

Vergleich: Löwinnen sind nirgendwo extra erwähnt, doch liegt es nahe ihre Existenzberechtigung auf eine naturnahe Interpretation zu jener Stelle im Physiologus zurückzuführen, wonach der „Löwe“ seine totgeborenen Jungen am dritten Tage durch anhauchen zum Leben erweckt. Was liegt näher als daran zu denken, dass wo es Löwen und Löwenjunge gibt, es auch Löwinnen geben muss, denn auch bei den Löwen sind Weibchen für das Gebären zuständig.

3.6.28.2 Figurkonsole 28: Jüngling XI

Material: Auer Stein

Datierung: 1365

Konsole Typ 5, Wie Typ 2 doch die Deckplatte ist nach oben hin dachartig abgeschrägt.

Auch diese Figur hockt leicht gegrätscht, mit nach außen abgewinkelten Beinen, doch ist die Bewegung des Oberkörpers etwas ungewöhnlich. Die rechte Schulter ist hochgezogen, sodass der Ellbogen bis in die Kehlung der Konsole reicht und der Arm frei in den Raum hängt. Der linke Arm hingegen hängt fast ungebeugt, wobei die Hand das Knie berührt. Durch die dabei entstehende leichte Drehung ist von der Seite auch ein Teil des ganz an die Wölbung der Konsole geschmiegteten Rückens zu sehen. Der Kopf ist etwas in den Nacken gelegt, wodurch das nur kinnlange Haar bis zur Schulter reicht. Vergleichbare „Verrenkungen“ gibt es sonst nur bei Akrobaten in der Miniaturmalerei oder bei zum Tragen „verurteilten“ Konsolfiguren. Eine von der Haltung vergleichbare Figur, die jedoch arbeitsmäßig gekleidet ist, befindet sich in der Katharinenkapelle der Dominikanerinnenkirche in Imbach und wird dort als „Werkmeister“ bezeichnet. Im Unterschied zum Imbacher Meister trägt der Dargestellte unter seinem gegürteten Überkleid ein bodenlanges Hemd, das sowohl beim Adel als auch bei angesehenen Bürgern nur zu festlichen Anlässen angelegt wurde. In allen Bereichen in denen Bewegungsfreiheit notwendig war, trugen Männer damals eng anliegende Hosen und kurze, in den Hüften gegürtete Röcke¹⁹³. Das Naheliegendste wäre anzunehmen, dass die hockende Gestalt die Konsole wie eine Lehne nutzt und sich einfach anlehnt.

Der beachtliche Verlust an Oberfläche ist an der „stehen gebliebenen“, für den Auerstein typischen Ader zu beobachten. Doch auch unter Berücksichtigung dieses Umstandes dürfte der obere Teil des Hemdes nie besonders differenziert ausgeführt worden sein. Erst ab der Schritthöhe bildet das nur knielange, wahrscheinlich schurzähnliche Obergewand drei schüsselartige Falten. Das Faltenspiel des langen und unten weiten Hemdes entspricht weitgehend dem der anderen Figuren und folgt der Bewegung wobei die rechte Schuhspitze etwas unter dem Saum hervorschaut.

3.6.29 Figurengruppe 29

Tierdämon mit Fledermausflügelohren / Jüngling XII (Abb. 29)

3.6.29.1 Speier 29: Tierdämon mit Fledermausflügelohren

Standort: Nordchor, rechts vom Pfeiler D09

Material: Kalksandstein von St. Margarethen im Burgenland

Maße: ca. 120 cm lang, 45 cm breit, 60 cm hoch

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1894

Bildhauer: unbekannt

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor II, Speier 29

Symbolik: Allgemein wie Speier 5.

Beschreibung: Bocksbeinig hockt der Dämon, die rechte Vorderpfote aufgestützt, die linke ans Maul gelegt, fast nachdenklich blickend an seinem Ort. Es scheint nicht einfach zu sein mit so vielen Naturen in einer Brust auch noch der Aufgabe des Wasserspeiens nachzukommen. Der Kopf erinnert an eine Raubkatze, denn ihn zieren nicht nur ausgeprägte Schnurbartaare, sondern auch ein kleinen Backenbart. Doch die Ohren sind von fremder Art. Über eine Vielzahl von Stegen spannt sich die

¹⁹³ Kybalová, Ludmilla: Das große Bilderlexikon der Mode. Vom Altertum zur Gegenwart; Berlin 1976, S. 120, Abb. 147.

Membran wie bei einer Fischflosse oder einem Fledermausflügel. Die kahle, sehr flache Stirn endet in einem dicken Wulst über den weit geöffneten Augen. Kahl oder nur sehr spärlich behaart ist auch der Körper, denn wie bei einigen anderen Speiern zeichnen sich die Rippen deutlich ab.

Vergleich: Allgemein wie bei Speier 5.

3.6.29.2 Figurkonsole 29: Jüngling XII

Material: Auer Stein

Datierung: 1365

Konsole Typ 5. Die Figur reicht nur bis an die Deckplatte.

Auf den ersten Blick gleicht die Bewegung jener des Ball werfenden Jünglings, doch hält diese Figur nichts in der bis in Kopfhöhe gehobenen Hand. Die linke Hand liegt locker am Schoß. Die rundgesichtige Figur blickt, den Kopf leicht zur Seite geneigt, auf den Domplatz hinunter. Die Kleidung besteht aus einem langen, gegürtetem Hemd, das die Beine, bis auf die linke Fußspitze, verhüllt. Die Art der Faltendarstellung ist jener der Figuren 28 und 15 sehr ähnlich. Unklar ist, ob der Jüngling über seinem Langhemd ein zweites, nur bis zum Oberschenkel reichendes Kleidungsstück trägt oder ob dieser Eindruck nur durch eine etwas betonter ausgeführte Falte und den Oberflächenverlust entsteht.

3.6.30 Figurengruppe 30

Löwendämon mit hohlen „Schalen“-Ohren / Junge Frau V (Abb. 30)

3.6.30.1 Speier 30: Löwendämon mit hohlen „Schalen“-Ohren

Standort: Nordchor, links vom Pfeiler D08.

Material: Kalksandstein von St. Margarethen im Burgenland.

Maße: ca. 120 cm lang, 45 cm breit, 60 cm hoch.

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1859

Bildhauer: unbekannt

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor II, Speier 30.

Symbolik: Allgemein wie Speier 5 und mit den negativen Eigenschaften von Speier 2.

Beschreibung: Dieser Speier stemmt sich mit seinen muskulösen Vorderbeinen kraftvoll gegen die Mauer. Die hinteren Extremitäten weichen vor allem dadurch vom Schema ab, dass sie weniger einem Raubtier als einem „Krallenfrosch“ zugehören scheinen. Um wenigstens von vorne einen wilden Eindruck zu machen, hat das Wesen einen Löwenkopf. Gleich hinter den Wangen beginnt eine, vom Kinn bis auf die Brust reichende Mähne aus lockigen Strähnen, die sich unter dem Maul zu einem kleinen Bart zusammen drehen. Am Maul sind kräftige, im Relief ausgeführte Schnurbartaare zu sehen. Abgesehen von den fast trichterförmigen Augenhöhlen sind auch die Ohren recht ungewöhnlich geraten. Die Form erinnert an kleine, sehr flache Brotlaibchen, die man auseinander gebrochen und ausgehöhlt hat.

Vergleich: Allgemein wie Speier 5.

3.6.30.2 Figurkonsole 30: Junge Frau V

Material: Auer Stein

Datierung: 1365

Konsole Typ 5. Figur reicht bis an die Deckplatte.

Die Gestalt zierlicher als die anderen Figuren der Nordseite ähnlich wie die Figur 26, an die sie, wenn auch seitenverkehrt, hinsichtlich der zur Seite gedrehten Bewegung erinnert. Ebenso hier kniet die Gestalt aufrecht, den Oberkörper ein wenig zur Seite geneigt, als ob sie der auf Halshöhe befindlichen Konsolkante ausweichen wollte. Der linke Arm der Figur hängt locker, ohne am Körper anzuliegen, an der Seite herunter, wobei die Hand leicht das Gewand berührt. Die Rechte liegt unverkrampft in der Mitte der Brust, wobei fast der ganze Arm vom Mantel bedeckt ist. Sie trägt ein bodenlanges, köpernahes Kleid und darüber einen langen, weiten Umhang. Dieser fällt von den Schultern, über die Oberarme, bis über ihre nach links gewandten Beine und bedeckt auch noch die Schuhspitzen. Er wird über der Brust von einem breiten gürtelartigen Band gehalten. Die linearen, leicht erhabenen Falten folgen der Bewegung der Figur und bilden im Bereich des Saumes kleine, sich überschlagende Wellen. Die Kopfbedeckung besteht aus einem das Gesicht umspielenden, schulterlangen Schleier, der die Haare nicht ganz bedeckt. Diese insgesamt sehr subtile Ausführung entspricht, bis auf die Form der Konsole, den Figuren 5 und 7 an der Südseite.

3.6.31 Figurengruppe 31

Löwendämon mit Affenschädel / Jüngling XIII (Abb. 31)

3.6.31.1 Speier 31: Löwendämon mit Affenschädel

Standort: Nordchor, rechts vom Pfeiler D08

Material: Kalksandstein von St. Margarethen im Burgenland

Maße: ca. 120 cm lang, 45 cm breit, 60 cm hoch

Zustand: gut, restauriert 1990/91

Datierung: 1859

Bildhauer: unbekannt

Photomaterial: BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor II, Speier 31.

Symbolik: Zu den Eigenschaften des Löwen gesellen sich hier auch die des Affen. In der christlichen Bilderwelt wird der Affe ausschließlich negativ gesehen. Er gilt als die Karikatur des Menschen und ist das Symboltier für die Laster: Eitelkeit (mit einem Spiegel in der Hand), Geiz und Unkeuschheit. Auch unflätige, hemmungslose oder übelwollende Menschen werden als Affen dargestellt oder sie personifizieren den Teufel selbst. Gefesselte Affen stellen meist Sünder dar, das heißt den Menschen in den Schlingen des Teufels¹⁹⁴.

Beschreibung: Das löwenartige Wesen hockt, die beiden Vorderbeine aufgestützt an der Wand. Die üppige Mähne fällt in lockigen Strähnen in zwei Stufen vom Hals über die Schultern. Die Rippenbögen zeichnen sich unter der Haut ab und der, zwischen den Hinterbeinen eingeklemmte Quastenschwanz reicht über die rechte Tatze bis zur Sitzfläche. Ungewöhnlich ist der Kopf. Die Schädelplatte ist kappenartig betont. Unter dem Wulst den sie bildet liegen die schmalen Augen. Die Schnauze mit den

¹⁹⁴ Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole, München 1989, S. 18-20.

markanten Nasenlöchern erinnert an einen Affen mit weichen, hängenden Lefzen und großen Fangzähnen. Aus einiger Entfernung wirkt die runde Schnauze mit der eigenartigen Schädelplatte von der Seite, wie der Kopf eines Raubvogels. Dies ist wohl auch die Erklärung warum der Speier im Archiv des BDA als Greif geführt wird.

Vergleich: Allgemein wie Speier 5.

3.6.31.2 Figurkonsole 31: Jüngling XIII

Material: Auer Stein

Datierung: 1365

Konsole Typ 5. Die Figur reicht bis an die Deckplatte.

Die Figur hockt mit aufgerichtetem, jedoch mit leicht zur Seite geneigtem Oberkörper. Das kinnlange, wellig nach beiden Seiten fallendes Haar ähnelt im Schnitt dem der anderen Jünglinge. Das jugendliche Gesicht ist eher rund und blickt unbestimmt in den Raum. Beide Arme sind leicht gebeugt, wobei die linke Hand an der Außenseite des Oberschenkels liegt, die rechte hingegen am Ansatz der Beuge. Das bodenlange, jedoch kurzärmelige Hemd wird in der Taille von einem schmalen Band gehalten. Die Gewandführung nimmt auf die Bewegung und Haltung des Körpers Bezug. So bilden sich am Oberkörper zwei bis drei flache Schüsselfalten, unterhalb des Taillenbandes folgt der Fall des Stoffes jedoch in fließender Form der hockenden Haltung.

3.7 Zusammenfassung der Beschreibung

3.7.1 Speierdarstellungen

An der nördlichen Chorfassade, deren Traufen noch mehrheitlich dem Originalbestand zuzurechnen sind, finden sich hauptsächlich Hunde, Raubtiere, menschenähnliche und tierische Dämonen sowie ein Mensch dargestellt.

An der Süd- und Ostseite sieht man neben europäischen Raubtieren wie Luchs und Bär, die auch zu den Protagonisten der Tierfabeln, Legenden und Märchen zählen, auch gewöhnliche Haustiere wie Esel, Stier und Widder. In mehreren Fällen trifft man auch auf Kompositformen aus Teilen verschiedener Tierarten oder solchen, die menschliche und animalische Elemente kombinieren. Wobei das Zwitterwesen (Speier 20) mit dem elegant geschwungenen Hundekörper und dem zarten menschlichen Antlitz in der Nordostecke noch aus dem 14. Jahrhundert stammt. Dieser Speier ist nicht nur hinsichtlich der künstlerischen Qualität beachtenswert, sondern auch bezüglich seiner Form, da anthropomorphe Speier im deutschsprachigen Raum nur sehr selten zu finden sind. Es gibt jedoch auch den rein menschlichen Typus, sowohl weiblichen als auch männlichen Geschlechts. Einmal eine alte, barbuisige Frau noch aus dem Originalbestand (Speier 16) und zwei weitere Nackte (Speier 19, weiblich und Speier 14, männlich) aus dem 19. Jahrhundert. Diese letzten beiden speien jedoch nicht, sondern haben Krüge bzw. Vasen in gießender Haltung geschultert. Damit fallen sie, im Vergleich mit den übrigen Speiern, ikonographisch aus dem Rahmen. Das ist wohl auf den Umstand zurückzuführen, dass man zwar historische Vorlagen zu Rate gezogen hat, doch mit einiger Wahrscheinlichkeit nicht die Reste der ursprünglichen Skulpturen, sondern interessante Exemplare anderer Dome. Motivische Vorbilder dieser Art finden sich am Chor der Kirche Saint-Urbain in Troyes und vor allem der schon erwähnte

„Dombaumeister-Speier“¹⁹⁵ am Regensburger Dom. Auch hinsichtlich der übrigen Wiener Speiertypen besteht eine enge Verwandtschaft zu den etwas älteren Zyklen am letztgenannten Dom wie auch zu jenen des Freiburger Münsters.

3.7.2 Konsolfiguren

Einige der Figuren an der Südseite des Chores fallen in erster Linie durch ihre Tätigkeit auf. Während nahezu alle anderen Darstellungen Menschen in entspannter Haltung zeigen, befinden sich unter den ersten vier Skulpturen drei Musiker. Die Figur 3 ist eine Ergänzung aus dem 19. Jahrhundert, die ohne Hinweis auf einen Originalvorgänger, eine junge Frau mit einem unbeschrifteten Band zeigt. Der Umstand, dass sie von Musikern umgeben ist, hat dazu geführt, dass oft als „Sängerin“ gedeutet wurde. Alle weiteren Figuren sind Mitglieder der höfischen Gesellschaft, die durch verschiedene Attribute wie verschiedene Kopfbedeckungen, Krone, Krug oder Kugeln meist näher definiert werden. Nur drei Figuren sind weiblich.

Auffallend ist die lebendige Charakterisierung der Physiognomien, die meist durch geschmeidige Bewegungen unterstrichen wird.

Die Konsolform entspricht durchgehend dem Typ 1.

An der Ost- und Nordseite gibt es verschiedene Konsoltypen. Diese variieren vor allem im Bereich der Chorapsis häufig. Der Nordteil hingegen weist nur Typ 2 und 5 auf.

Die Gesichter der Figuren sind überwiegend rund, die Physiognomien ruhig und weniger differenziert.

Auffallend sind die beiden Kentauren. Sie sind die einzigen mischgestaltigen Figuren, die zudem der antiken Mythologie entstammen. Bis auf drei Junge Frauen sind alle Figuren männlich

3.8 Zur Problematik der Deutung der Speier und Konsolen als Figurengruppen

In einigen der bisherigen Untersuchungen ist man davon ausgegangen, dass zumindest die fünf originalen Speier in Verbindung mit den Konsolfiguren eine thematische Einheit bilden, da auch die Pfeilerfiguren unter den Baldachinen im Chor durch die Darstellungen an ihren Konsolen Sinngruppen ergeben¹⁹⁶. So befindet sich unter der thronenden Anna mit Maria an einem der Pfeiler im Inneren des Chores, eine die Statue stützende Konsole, bestehend aus einer Prophetengestalt mit Spruchband und darüber drei Löwen. Die drei Ebenen ergeben zusammen eine Anspielung auf den Thron Salomons¹⁹⁷. Betrachtet man nun die infrage kommenden

¹⁹⁵ Frener, Birgit: Die Wasserspeier am Regensburger Dom, S. 121 Abb. 2; in: Morsbach, Peter: Der Dom zu Regensburg. Ausgrabung, Restaurierung, Forschung; München / Zürich 1989.

¹⁹⁶ Wlattnig, Robert: Das Statuenprogramm des Albertinischen Chores von St. Stephan und die Ausstrahlung der Wiener Domwerkstätte im 14. Jahrhundert, in: Gotik in Slowenien, Ljubljana 1995, S. 86.

¹⁹⁷ Wlattnig, Robert: Das Statuenprogramm des Albertinischen Chores von St. Stephan und die Ausstrahlung der Wiener Domwerkstätte im 14. Jahrhundert, in: Gotik in Slowenien, Ljubljana, 1995, S. 80, Anm. 5: In Sempeter bei Cilli ist eine ungefähr gleichzeitige Löwenmadonna überliefert, die wahrscheinlich von einem Wiener oder einem Wiener Neustädter Steinbildhauer geschaffen wurde.

originalen Gruppen, so sind verschiedene Deutungen zwar möglich jedoch nicht zwingend.

Vom Typus her betrachtet stehen die Wiener Speier den etwas älteren Zyklen am Freiburger Münster und am Regensburger Dom¹⁹⁸ nahe. Ein Umstand den wahrscheinlich schon Friedrich Schmidt berücksichtigte, denn offensichtlich wurde bei der Restaurierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts versucht, durch bewusste Rückgriffe auf mittelalterliche Exemplare der beiden genannten Dome, die eigene Arbeit künstlerisch abzusichern. So ist bekannt, dass Schmidt mit seinen Studenten und anderen Interessierten Studienfahrten zu verschiedensten Monumenten unternahm. Die dort gemachten Aufnahmen und Skizzen standen als Anschauungsmaterial zur Verfügung. Dennoch ist davon auszugehen, dass im Fall der im 19. Jahrhundert erneuerten bzw. ausgetauschten Wasserspeier nicht nur in der Form, sondern wahrscheinlich auch thematisch von ihren gotischen Wiener Vorläufern stark abweichen. Dies ist insofern besonders bedauerlich, da mit dem Verlust der Form des Speiers auch eine möglicherweise beabsichtigte Aussage der Figurengruppe kaum mehr rekonstruierbar ist.

Die Zusammensetzung der Figurengruppen am Chor gibt bis heute eine Reihe von Rätseln auf. So können wir nicht einmal in jenen fünf Fällen, in denen die Originalspeier über ihrer angestammten Konsole platziert sind mit Sicherheit von „Figurengruppen“ sprechen, da kein klarer Bezug gegeben ist.

3.8.1 Lesbarkeit

Einer der Gründe für diese Problematik könnte die bereits erwähnte Veränderung während der Hoch- und Spätgotik hinsichtlich der „Lesbarkeit“ der religiösen Bildausstattung sein. Viele der Abbildungen wiesen in dieser Phase einen eher erzählerischen, droilatischen oder dekorativen Sinn auf, deren ursprünglich apotropäische Bedeutung nur mehr vage empfunden wurde. So ist es im Zusammenhang mit der künstlerischen Nähe zu den Konsolfiguren der Katharinenkapelle in Imbach interessant zu beobachten, dass sich dort in den Zwickelfüllungen der Dreipassnischen kleine Darstellungen befinden. Doch nur wenige sind religiös intendiert, in der Mehrzahl handelt es sich um typische Drollerien.

3.8.2 Hierarchische Ordnung

Weiters stellt die Über- bzw. Unterordnung von Figuren im Allgemeinen eine Form von hierarchischer Ordnung dar. Die Darstellungen von Siegern über Besiegten, von Herren über Dienenden gehören zu ältesten in allen Kulturen. Alle Beispiele in Steiners Untersuchung entsprechen diesem Schema.

Nicht so im Falle des Chores von St. Stephan. Entsprechen die Speier noch weitgehend ihrer Rolle die marginalisierte Welt, das Unbekannte, das Bedrohlich-Dämonische darzustellen oder dies zu spiegeln, stellt sich die Frage nach der Aufgabe der Konsoldarstellungen. Im Regelfall hätten sie Teil am Wesen der Außenseiter oder es würde ihnen die Darstellung des bezwungenen, sich unterordnenden Prinzips zufallen. Diesem Konzept entspricht die Mehrzahl der von

¹⁹⁸ Granger, G. W.: Gargoyles of Freiburg Cathedral: Forms, Placement, Symbolism, Phil. Diss. Case Western Reserve University 1969.

Frener, B. Der Regensburger Dom St. Peter. Versuch einer Chronologie seiner Wasserspeier und deren Nachfolger, Diplomarbeit München 1988.

Steiner untersuchten Fälle¹⁹⁹. Nun sind die Wiener Konsolfiguren im Vergleich zu den Speiern aber weder furchterregend noch hässlich, es scheint sich vielmehr um eine höfische Gesellschaft bei einem festlichen Zusammentreffen zu handeln. Dies würde jedoch bedeuten, dass im vorliegenden Fall Tiere und Mischwesen Menschen übergeordnet sind. Dies entspräche entweder einer Umkehrung des üblichen Darstellungsprinzips oder verlangt danach beide Ebenen unabhängig von einander zu betrachten.

Bisher gibt es auch nur zu einer Figurengruppe einen Deutungsversuch. Dieser bezieht sich auf Speier und Konsole 16 am mittleren Chorpolygon. Ersterer hat die Form einer nackten alten Frau mit verzerrtem Gesichtsausdruck, die sich an die Haare fasst. Eine Geste, die allgemein mit dem Haareraufen der Verzweiflung in Zusammenhang gebracht wird und häufig bei Luxuria-Darstellungen zu finden ist. Die dazugehörige Konsolfigur zeigt einen Kentaur, der mit der linken Hand eine Schlange bändigt und mit dem Zeigefinger seiner Rechten auf die weibliche Gestalt weist.

Nun sind Kentauren Fabelgestalten, deren Wesen in den Beschreibungen meist von heimtückisch bis zu gewalttätig reicht. Dies erlaubt zwei gegensätzliche Deutungen. Die eine wäre, die Eigenschaften der mythologischen Gestalten zusammen mit der darüber angebrachten Figur zu interpretieren, also im Sinne einer Steigerung des Negativen. Eine zweite, ganz gegensätzliche Deutung ergibt sich, wenn der Kentaur den weisen Cheiron (Chiron) darstellt. Dieser gilt nach griechischer Vorstellung als Sohn des Titanen Chronos, der ihn mit der Nymphe Philyra zeugte. Anders als seine gewalttätigen Brüder ist er freundlich und weise, ein Meister der Heilkunde, des Leierspiels und der Jagdkunst sowie der Erzieher der berühmtesten Helden²⁰⁰. Somit passt er auch besser zu den anderen, durchaus friedlichen Konsolfiguren und es ergibt sich die Möglichkeit die Figurengruppe wie folgt zu entschlüsseln: Der Weise Meister, im Sinne der Kirche der Rechtgläubige, erkennt die Niedertracht der Schlange und bezwingt sie, wobei er zugleich mit seiner Rechten auf eine der Personifikationen des Bösen in Gestalt der Luxuria hinweist²⁰¹.

Speier 22 zeigt einen mit einer weiten Tunika bekleideten sitzenden Mann, der, die Hände an den Knien mit tief in den Nacken gelegtem Kopf und weit geöffnetem Mund nach oben zu starrt. Das kinnlange, modisch frisierte Haar sind Zeichen seines materiellen Wohlstands. Die kleine Konsolfigur darunter fasst sich mit der Linken ans Herz und blickt freundlich ruhig auf den Domplatz. In Analogie zu Wlattnigs Deutung der Figurengruppe von Speier 16 als „Luxuria und Cheiron“, könnte man auch in diesem Fall von einem personifizierten Laster ausgehen²⁰². Passend zur Kopfhaltung, Frisur und Kleidung wäre hier die Deutung als Hochmut möglich. Die Konsolfigur entspräche somit der Humilitas.

¹⁹⁹ Steiner, Maximilian: Wasserspeier an Kirchengebäuden als Bestandteil des Mittelalterlichen Dämonenglaubens, Erlangen 1953.

²⁰⁰ Meyers großes Taschenlexikon in 24 Bänden, Mannheim/Wien/Zürich 1983, Bd. 4, S. 250.

²⁰¹ Feuchtmüller, Rupert: Von Bildern und Sinnbildern im Altarraum unseres Domes, in: Der Dom. Mitteilungsblatt des Wiener Dömerhaltungsvereins, 1 / 1990.

²⁰² Wlattnig, Robert: Das Statuenprogramm des Albertinischen Chores von St. Stephan und die Ausstrahlung der Wiener Domwerkstätte im 14. Jahrhundert, in: Gotik in Slowenien, Ljubljana 1995, S. 86.

Ob diese Interpretation der künstlerischen Absicht entspricht oder einem Zufall ist schwer zu sagen, denn die Figurengruppen der anderen originalen Speier und Konsolen (17: Widder / kniende Figur mit schulterlangem Schleier; 18: katzenartiges Tier / Kentaur, beide Arme angewinkelt; 20: Hund mit Männerkopf /seitlich sitzende Figur, die linke Hand an der Hüfte; 22: sitzender Mann im weitem Gewand / kniende Figur, die linke Hand am Herzen;) lassen vielerlei Deutungen zu.

Der Sinngehalt der übrigen Konsolfiguren lässt sich ohne die dazugehörigen Speier noch weniger befriedigend rekonstruieren. Einige der Figuren am Nord und Südchor halten Spruchbänder bzw. verschiedene runde Gegenstände (Kugeln oder Bälle) in den Händen andere wieder Musikinstrumente oder Gefäße, wie im Falle der Darstellung 11. Wlattnig deutet sie in seiner Arbeit als Temperantia mit Krug und Trinkschale²⁰³. Auch hier ist zu berücksichtigen, dass die Haartracht in Form eines „Pagenschnitts“ auf eine männliche Gestalt, vielleicht einen Mundschenk schließen lässt.

3.8.3 Darstellungstradition der Tugenden und Laster

Um zu überprüfen, ob eine Interpretation der Konsolfiguren als Darstellung der Tugenden möglich wäre, stellt sich die Frage nach der Tradition solcher Darstellungen.

Schon in den Anfängen des Christentums wurden sie im Buch „Der Hirt“ von Hermas durch Jungfrauen personifiziert, etwas später sogar als gewappnete Jungfrauen. Émile Mâle vermutete, dass Tertullian der erste war, der Tugenden als Kriegerinnen beschrieb²⁰⁴. Die Idee eines Kampfes im Inneren des Menschen, einer „Psychomachie“ - ein Grundgedanke des Christentums – fand ihre erste Darstellung bei Prudentius²⁰⁵. Er stellte die Tugenden und Laster in Form zweier kampfbereiter Armeen einander gegenüber. Die auf dieses Bild aufbauenden Erzählungen finden sich bei nahezu allen großen Gelehrten des Mittelalters und fanden alsbald auch Eingang in die bildende Kunst. Die interessantesten Illustrationen zu diesem Thema finden sich im „Hortus deliciarum“²⁰⁶. Die Zeichnungen des eigenartigen Manuskripts weisen keinerlei Zusammenhang mit der vorangegangenen Gruppe auf. Sie zeigen die Tugenden in der Gestalt von Rittern des 12. Jahrhunderts. Das heißt aus den kriegerischen Jungfrauen sind fränkische Edelleute geworden. Ein harter Kampf findet statt: man glaubt einem ritterlichen Turnier beizuwohnen. In den darauf folgenden, gotischen Jahrhunderten legen die Tugenden ihre Rüstungen ab und man sieht vermehrt friedliche Attribute in ihren Händen, wie zum Beispiel in Chartres. Oft werden sie zum Inbegriff innerer Ruhe. Auch die Laster werden nicht mehr personifiziert jedoch in Aktion dargestellt. „Wurde das Leben von den Christen während der Romanik als Kampf aufgefasst, so preisen gotische Darstellungen in Paris, Amiens und Chartres die Idee, dass das Leben des Christen, der sich immer an die Tugenden gehalten hat, der Friede selbst ist, es ist schon die Ruhe in Gott“²⁰⁷.

²⁰³ Wlattnig, Robert: Das Statuenprogramm des Albertinischen Chores von St. Stephan und die Ausstrahlung der Wiener Domwerkstätte im 14. Jahrhundert, in: Gotik in Slowenien, Ljubljana 1996, S 87.

²⁰⁴ Mâle, Émile: Die Gotik. Die französische Kathedrale als Gesamtkunstwerk, Zürich 1984, S. 109.

²⁰⁵ Prudentius, Clemens Aurelius, geb. in Spanien 348, gestorben nach 405. Bedeutender christlicher Dichter der lateinischen Spätantike dessen Werke bis zum Beginn der Aufklärung zu den am meisten gelesenen Dichtern Europas gehörte. In: Meyers großes Taschenlexikon in 24 Bänden, Mannheim/Wien/Zürich 1983, Bd. 17, S. 333.

²⁰⁶ Nachzeichnungen im Cabinet des Estampes, Paris (Coll. de Bastard). Zitiert in: Mâle, Émile: Die Gotik. Die französische Kathedrale als Gesamtkunstwerk, Zürich 1984, S. 111, Anm.20.

²⁰⁷ Nähere Ausführungen und Hinweise zu Abbildungen in: Mâle, Émile: Die Gotik. Die französische Kathedrale als Gesamtkunstwerk, Zürich 1984, S. 115.

In Reims wurde gegen Ende des 13. oder zu Beginn des 14. Jahrhunderts eine Reihe von Reliefs mit Darstellungen der Laster und Tugenden ausgeführt, in der sich trotz aller Verstümmelungen noch die Spuren dieser Idee finden lassen.

Ein weiteres Phänomen der gotischen Periode ist die auf 12 erweiterte Anzahl der Tugenden und Laster. Meist finden sich auf den ersten Bildern Darstellung der, auf Paulus zurückgehenden geistigen Tugenden: Glaube, Hoffnung und Liebe. Ihnen folgen die auf Augustinus bzw. Platon zurückgehenden Haupttugenden: Mäßigung, Stärke, Klugheit und Gerechtigkeit. Thomas von Aquin schließlich, legte in seiner „Summa“ dar, wie aus diesen sieben alle anderen Tugenden von selbst entstehen.

Eine Möglichkeit die Anzahl der möglichen Tugenden und Untugenden auch über die Zahl 12 zu erhöhen, boten die gerne in Predigten verwendeten Metaphern. Doch ist zu bedenken, dass auch in diesen Fällen kennzeichnende Attribute beigegeben sind und die dargestellten Tugenden so gut wie ausschließlich weiblich sind.

3.8.4 Der Adel als Stütze und Diener der Kirche

Die ältesten Darstellungen von Adeligen finden sich an den französischen Kathedralen. Ursprünglich wurde sie nur jenen zuteil, die am Werden des Reichs des Heils mitgewirkt haben, wie Chlodwig, Karl der Große oder Ludwig der Heilige. Beispiele dafür sind die Glasgemälde der hohen Fenster des Hauptschiffes in Reims. Hier wird jedoch jeder Herrscher in Begleitung des ihn salbenden Bischof dargestellt. Zudem befinden sie sich in einer Reihe mit den Königen des Alten Testaments wie David und Salomon um auf deren Tugenden, Mut und Gerechtigkeit, hinzuweisen. Die Figuren an den Portalen von Chartres und Saint-Denis sind wie Vöge bewies, die im Matthäus-Evangelium in der Genealogie Jesu genannten jüdischen Könige und Königinnen²⁰⁸. Auch sonst nahmen hochgestellte Persönlichkeiten, wenn sie als Stifter auftraten meist eine kniende, dienende Haltung ein. Erst im 14. Jahrhundert findet sich eine Reihe von Adelskulpturen in gleicher Größe und an ebenso prominenten Plätzen wie jene von Heiligen. So zum Beispiel an den Strebebfeilern des Nordturmes in Amiens. Eine Entwicklung, wie sie auch an den Wiener Fürstenportalen zu sehen ist. Auch sie sind Zeichen der Verbundenheit des Herrscherhauses mit dem Glauben und der Kirche. Sie sind Wächter und Stützen am Haus, wie auch symbolisch an der Gemeinschaft der Gläubigen.

3.8.5 Konklusion

Weder der Vergleich mit anderen Figurengruppen aus dem Bereich der Dachtraufen noch mit Darstellungen des Kampfes zwischen Gut und Böse erlauben zurzeit eine sichere Deutung.

Da jedoch die Dargestellten Mitglieder einer höfischen Festgesellschaft sind und sich zudem an jenem Gebäudeteil des Domes mit dem Stiftergrab befinden, besteht auch noch die Möglichkeit sie in diesem Zusammenhang zu deuten. So fällt auf, dass auch in anderen Kirchen an denen der Neubau des Chores im Zusammenhang mit der Idee einen Familiengrabraum zu schaffen, weltliche Figuren, ohne näheren religiösen Bezug, tragende Rollen als Konsolfiguren oder an Kapitellen wahrnehmen, wie im

²⁰⁸ Vöge, Wilhelm: Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter, Straßburg 1894, zitiert in: Mâle, Émile: Die Gotik. Die französische Kathedrale als Gesamtkunstwerk, Zürich 1984, S. 310.

Fall der Liebfrauenkirche in Arnstadt²⁰⁹. Man könnte fast meinen einen Hofstaat vor sich zu haben.

Ungefähr zur Zeit der Errichtung des Chores von St. Stephan begann man in Krakau mit dem Bau einer neuen Hauptpfarrkirche. Die Initiative ging von einem wohlhabenden Vertreter des Stadtpatriziats – Nikolaus Wierzynek der Ältere, dem Truchsess von Sandomir – aus. Seine weitreichenden Beziehungen erlaubten ihm eine niveauvolle Bauhütte zu organisieren, deren Kräfte auch aus entfernten Gebieten stammten. Die große stilistische Nähe zur Wiener Plastik der 14. Jahrhunderts gab schon seit langem zur Vermutung Anlass, dass eine Gruppe der Steinmetze in direktem Kontakt mit der Wiener Domhütte stand. Der schmale, langgezogene Chor vom „Kapellentyp“ war nach der Meinung Crossleys als eine Art „Grabkapelle“ der Familie Wierzynek gedacht²¹⁰. Die Konsolfiguren unter dem Kraggesims dieses Chores weisen tatsächlich so große Ähnlichkeit mit jenen von St. Stephan auf, dass die künstlerische Beziehung nicht zu leugnen ist. Auch an diesem Chor gibt es beachtliche stilistische Schwankungen, die auf die Ausführung durch mehrere Künstler unterschiedlicher Ausbildung verweist. Von besonderem Interesse sind die dargestellten Themen. Einige der Figuren gehören auf Grund ihrer Kleidung der besonders wohlhabenden Oberschicht und deren Umkreis an, andere wie das Kentaurenweibchen und Konsole mit der Darstellung „Philis und Aristoteles“ wurzeln im reichen Schatz der allgemein bekannten Erzählungen und gebräuchlichen Metaphern²¹¹. Der Tod des Initiators Wierzynek führte zu einer Unterbrechung der Bautätigkeiten, ein Umstand der vielleicht erklärt warum diese Konsolen nichts „tragen“, denn im Gegensatz zu Wien befinden sich darüber keine Speier.

Dies erlaubt die Annahme, dass die Konsolen keinen direkten Zusammenhang mit den darüber befindlichen Plastiken haben, bzw. nicht aus einem gemeinsamen Konzept hervorgehen mussten. In weiterer Folge liegt es nahe in den Figuren jene dargestellt zu sehen, die zum Werden des Chores beigetragen haben. Sie sind jedoch nicht individuell gekennzeichnet, sondern stehen als Personifikationen umgeben von metaphorischen Darstellungen der List, der Lust und des Trugs, dienend bzw. büßend an der Wand.

In diesem Sinne sind die Konsolfiguren ein Glied in einer langen Entwicklungsreihe von Figurengruppen im Traufbereich. Zum ältesten Typus wären jene zu zählen, die Speier in Verbindung mit Fratzenköpfen an den Konsolen zeigen. Ab dem 13. Jahrhundert treten an die Stelle der Fratzen vermehrt Menschen, wenn auch als Opfer oder zumindest Besiegte. Erst im Zuge des sich zunehmend entwickelnden Diesseitsbewußtseins sieht sich der Mensch nicht mehr so sehr als ein dem Schicksal Ausgelieferter, sondern mehr als „Verhandlungspartner“, der sich zwar seiner Sünden / Schulden bewusst ist, doch bereit durch eigenes Tun und die

²⁰⁹ Möbius, Friedrich und Helga: Bauornament im Mittelalter. Symbol und Bedeutung, Wien 1974; Konsole und Kapitell im Chor (1275-1300), Abb. 103, 104 und 105.

²¹⁰ Gadomski, Jerzy: Die sakrale Baukunst des Mittelalters in Krakau (950-1500), in: Kowalska, Zofia: Die sakrale Architektur Krakaus vom romanischen Beginn bis zur heutigen Zeit, Wien 1993, S. 33 -73, Zitat S. 54.

²¹¹ Aristoteles wollte Alexander den Großen, dessen Lehrer er war, von der Liebe zu Philis (oder Campaspe) abbringen. Das junge Mädchen rächte sich indem es eines Morgens sehr leicht und anziehend bekleidet vor dem Philosophen erscheint. Dieser gerät bei ihrem Anblick in verzückte Erregung und schwört ihr seine Liebe. Sie ist bereit ihm Glauben zu schenken, wenn er sich satteln und reiten lässt. Von Alexander in dieser demütigenden Lage überrascht und zur Rede gestellt, findet der alte Philosoph sofort eine passende moralisierende Erklärung: um wie viel mehr muss ein junger Fürst sich vor der Liebe hüten, wenn sogar ein alter Philosoph sich so leicht in ihren Fallstricken fängt.

Fürsprache der Anderen, diese auszugleichen. Die nächste Phase führt dann zu Darstellungen wie sie am Grabmal Friedrichs III im Südchor zu sehen ist. Hier befinden sich die Symbole für die, die Seele bedrohenden Sünden am Fuße der Tumba und darüber die Fürbittenden.

3.9 Zur Tradition von Dachchimären an gotischen Kirchengebäuden

3.9.1 Allgemeine Betrachtung

Da Dachchimären den Wasserspeiern verwandte Skulpturen sind treffen auf sie auch viele der schon gemachten Aussagen hinsichtlich Symbolik und Entwicklungsgeschichte zu. Eine weitere Ähnlichkeit liegt im Aussehen (Abb. 59,60, und 62). So weisen viele der bekannten Beispiele Tiergestalt auf. Besonders markante Exemplare sind die riesigen Ochsen auf den Türmen der Kathedrale von Laon. Auch die Chimärenreihen am Reimser Dom sowie die muntere, vielgestaltige Versammlung auf den Galerien von Amiens und der Nôtre Dame in Paris (letztere stammen von der Renovierung unter Viollet-le-Duc) sind relativ groß. Daneben gibt es unzählige kleinere Chimären, vielfach zwischen Wasserspeiern an Dachrändern, Türmen, Giebeln und in Zwickeln. An deutschen Domen und Münstern wurden sie mit Vorliebe als Krönung auf Fialspitzen gesetzt²¹².

Betrachtet man die erwähnten Beispiele etwas näher, so fällt auf, dass die meisten dieser Tiere den speienden Skulpturen verwandt sind und zumindest die waagrecht angebrachten wären ebenso gut als Wasserspeier vorstellbar. Es fehlt ihnen ausschließlich die Wasserrinne. Dies ist zugleich ein Verweis darauf, dass der Symbolcharakter der praktischen Funktion zumindest gleichgestellt war. Durch die große Ähnlichkeit in Form und Haltung sind sie fraglos mit der gleichen apotropäischen Absicht in die oberen Zonen gesetzt worden wie ihre speienden Verwandten.

Um manche der besonders auffälligen Exemplare ranken sich auch lokale Legenden, wie im Falle der schon erwähnten Ochsen von Laon. So wird berichtet, dass jene Ochsen, die beim Heranschaffen der Steinquader für die Kathedrale geholfen hatten, als Belohnung in Stein verewigt wurden. Sie, die sich im Dienst der Kirche abgemüht und Großes geleistet hatten wurden nun nicht nur gewürdigt, sondern sind offenbar zu „heiligen“ Tieren geworden, d.h. durch ihr Tun hatten sie Heilkraft erlangt. Dank dieser hatte ihr Abbild die Fähigkeit Böses abzuwehren, wobei noch dazu kommt, dass sie gehörnte Tiere sind²¹³.

Ob den Meistern des 19. Jahrhunderts eine der Wiener Domlegenden von den drei gebannten Spuk- und Springteufeln (Luziferl, Spiriginkerl und Spirifankerl)²¹⁴ bekannt

²¹² Einige weitere Beispiele in: Steiner, Maximilian: Wasserspeier an Kirchengebäuden als Bestandteil des mittelalterlichen Dämonenglaubens, Erlangen 1953, S. 210.

²¹³ Eine von Guibert de Nogent erzählte Legende schein die lokale Überlieferung zu bestätigen: Eines Tages kam am Abhang des Berges einer der Ochsen, die einen schwer beladenen Wagen hinaufzogen, vor Erschöpfung zu Fall. Der Wagenlenker wusste nicht, wie er seinen Weg fortsetzen sollte, als plötzlich ein anderer Ochse erschien und sich zum Einspannen bereitstellte. So konnte der Wagen hinaufbefördert werden, aber nach beendeter Aufgabe verschwand der Ochse wieder. In: Mâle, Emile: Die Gotik. Die französische Kathedrale als Gesamtkunstwerk, Stuttgart/Zürich 1985, S.76.

²¹⁴ Elisabeth Jaendl: Der Stephansdom im alten Wien - Geschichte und Geschichten, Wien 1997, S. 26: Sage von den drei Teufeln: Die drei Teufel Luziferl, Spirifankerl und Spiriginkerl trieben sich auf dem Stephansplatz herum. Sie hatten allerlei Bosheiten im Sinn, neckten die Gläubigen, die zur Kirche eilten und versteckten den

war und ihre Phantasie beflügelte ist nicht sicher, doch möglich. Offensichtlich ist jedoch, dass der Wille zu einer gewissen Harmonie bestand sowie das Bemühen sich in den historischen Rahmen zu fügen.

3.9.2 Die Giebeltiere der Strebepfeiler am Chor

Auch die kleinen Tiere an den Schenkelenden der Strebepfeilergiebel sind den Dachchimären zuzurechnen. Insgesamt befinden sich 30 solcher Figuren an der Chorfassade, denn abgesehen von den jeweils zweien pro Pfeiler sitzt auch je einer an den Eckpfeilern im Übergang der Mittelchorapsis zu den beiden Seitenchören. Laut Steinanalyse soll noch ein Stück aus Auer-Stein und damit original sein (Tier 29). Alle anderen 29 stammen aus der Zeit der Arbeiten am Dom unter Dombaumeister Ernst bzw. Friedrich Schmidt. Ob und wie viele ähnliche kleine Wesen vor der Restaurierung von 1894²¹⁵ vorhanden waren ist nicht zu sagen, da sie auch auf jüngeren Photos nur aus nächster Nähe genauer erkennbar sind und dazu bisher keinerlei schriftliche Angaben ausfindig gemacht werden konnten. Der Hinweis im Dombauvereinsblatt (*... Ähnlich wie mit der Galerie verhält es sich mit den Strebepfeilerabdachungen am Chor, welche – da sie von dem bestehenden Gerüste aus leicht zu erreichen sind – in die Restaurierung einbezogen wurden.*)²¹⁶ bietet ebenso wie bei den Wasserspeiern, keine sichere Basis für eine Datierung sondern erlauben nur Vermutungen und vage Schlussfolgerungen.

Die Größe der Giebeltierchen überschreitet jene der Krabben an den Giebeln nur um etwa ein Drittel. Dies dürfte mit ein Grund sein, dass sie kaum auffallen und bisher nicht dokumentiert wurden. Je nach der jeweiligen Windausgesetztheit zeigt das Material (Margarethener Sandstein) Zeichen starker Abwitterung bzw. Verkrustungen. Die Gestalten erinnern mehrheitlich an kleine Hunde. Es gibt jedoch auch ein Schwein, einen Büffel und eine Figur mit Menschengestalt. Alle anderen sind Fabelwesen aus dem Reich der Phantasie, wobei zwei ob ihrer Flügel zu dem Drachen zu zählen sind und zwei weitere Figuren menschenähnliche Züge tragen. Ein drittes Mischwesen hat einen menschlichen Oberkörper. Alle hocken bzw. liegen mit angewinkelten Hinter- und Vorderbeinen. Die Haltung des Kopfes ist unterschiedlich. Manche Wesen neigen ihn zur Seite, andere blicken zu Boden oder hinauf, doch scheinen sie alle „auf Posten“ zu sein. Das Darstellungsschema variiert vor allem in der Ausführung der Details. So haben einige Schlappohren andere kurze, runde oder spitze aber auch menschenähnliche Ohrmuscheln. Ähnlich sind die Abweichungen im Bereich des Rückens und der „Füße“. Die Form der Köpfe variiert von oval bis rund und bis auf ein Tier haben alle Figuren das Maul mehr oder weniger weit geöffnet. Alle Figuren wurden an ihren Kehrseiten, das heißt dort wo sie dem Regenwasser, das von den Giebeln abläuft am stärksten ausgesetzt sind, mit Bleiblechen geschützt.

Stilistisch und hinsichtlich des Figurentypus sind keine besonderen Abweichungen festzustellen, doch ist davon auszugehen, dass verschiedene Bildhauer am Werk waren, wie die unterschiedliche Liebe zur Detailgestaltung erkennen lässt. Wobei bei

Steinmetzgesellen Hammer und Meißel. Endlich wurden die drei Teufel gefangen und an die Kirchenwand gebannt. Aus ihrer misslichen Lage konnten sie sich nicht befreien und mussten dort ausharren, bis sie zu Stein erstarrten.

²¹⁵ Nähere Ausführungen zur Restaurierung des Domes im 19. Jahrhundert finden in den Kapiteln „Zur Geschichte der Restaurierung des Domes“ und „Die Restaurierung der Chorfassade“.

²¹⁶ Wiener Dombauvereins-Blatt, Bd. 2, S. 113.

der Beurteilung dieser Details die unterschiedlich starke Verwitterung miteinbezogen werden muss.

Die Reihung der Tiere beginnt am westlichsten Pfeiler des Südchores (A 08).

3.9.2.1 Tier 1: Hund I mit geschlossener Schnauze

Position: A 08 links, Abb. 33

Das Tier hat eine etwas längere, geschlossene Schnauze und dicke Augenbrauenwülste, wie sie auch bei einem Großteil der Speier zu beobachten sind, sowie große runde Ohrmuscheln. Der Körper ist rund und das Rückrat kaum betont. Die Pfoten entsprechen an allen vier Extremitäten jenen von Hunden, wobei an den Vorderpfoten die einzelnen Zehen gut zu erkennen sind. Es hockt wie auch alle anderen ganz an der unteren Giebelspitze.

3.9.2.2 Tier 2: Hund II mit runden Ohren

Position: A 08 rechts, Abb. 33

Die Form der Ohren erinnert an jene von Teddybären. Die Schnauze war gebrochen, doch wurde die Bruchstelle mit Steinmasse ein wenig ausgeglichen. Auch hier sind an einer Vorderpfote noch die ursprünglich an allen Extremitäten ausgearbeiteten Zehen zu sehen.

3.9.2.3 Tier 3: Hund III mit aufgestellten Ohren

Position: A 09 links, Abb. 34

Die Schnauze ist leicht geöffnet. Die großen runden Augen werden von Augenbrauenwülsten betont, die bis an die Nasenwurzel reichen und in die Schnauze übergehen. Die Ohren sind etwas größer, muschelartig und aufgestellt. Er unterscheidet sich von seinem Nachbarn durch einen kleinen Backenbart. Hier sind die Zehen auch an den Hinterläufen noch gut zu erkennen.

3.9.2.4 Tier 4: Hund IV mit markanten Rückenwirbeln

Position: A 09 rechts, Abb. 34

Der Kopf erinnert durch die kleinen runden Ohren fast an einen Bären. Das Maul ist leicht geöffnet. Die Augen sind rund in liegen etwas tiefer. Die Tatzen sind bereits etwas verwittert, doch noch erkennbar.

3.9.2.5 Tier 5: Kleiner Büffel mit drei Hörnern

Position: A 10 links, Abb. 35

Anatomisch weicht nur das dritte Horn von der Gestalt eines lagernden Büffels ab. Trotz eines gewissen Oberflächen Verlustes ist die Form der Hufe noch gut zu erkennen, sowie das kapp darüber endende zottelige Fell. Das Maul ist geöffnet und am Rücken ragen einige Wirbel wie kleine Höcker heraus.

3.9.2.6 Tier 6: Drachenhund mit einem Horn

Position: A 10 rechts, Abb. 35

Auffallend sind das kleine Horn in der Stirnmitte und die spitz aufgestellten, blattartig gezackten Ohren, von denen eines bereits fehlt. Das Tier hat eine breite Schnauze, tiefliegende, umrandete, fast runde Augen. An einer Vordertatze sind die Zehen noch erkennbar. Das Maul ist geöffnet.

3.9.2.7 Tier 7: Paarhufer, verwittert

Position: A 11 links, Abb. 36

Der Pfeiler befindet sich an der Südostecke des Chores und weist auf Grund der Windverhältnisse sehr starke Oberflächenverluste auf. Der Kopf ist rund und man erkennt noch die Ausnehmungen wo sich die Ohren befanden, ebenso die tiefliegenden Augenhöhlen, den breiten Nasenrücken und das leicht geöffnete Maul. Die Extremitäten sind paarhufig, doch erlaubt die Verwitterung keinen Rückschluss auf eine bestimmte Tierart.

3.9.2.8 Tier 8: Drache mit kleinen Flügeln

Position: A 11 rechts, Abb. 36

Bemerkenswert ist die rüsselartig verlängerte, jedoch sonst hundeähnliche Schnauze. Zwischen den spitzen, aufgestellten Ohren sieht man ein Büschel dichter Locken. Das Maul ist hechelnd geöffnet. Die kleinen Flügel setzen direkt an den Schulterblättern an, doch erlaubt die Verwitterung keine nähere Aussage zu den Füßen.

3.9.2.9 Tier 9: Fabeltier I mit drei Zehen

Position: A12 links, Abb. 37

Das Tier hat einen runden Kopf und schaut noch oben. Dazu eine sehr breite Schnauze, tiefliegende, durch wulstige Brauen betonte Augen und kleine, runde aufgestellte Ohren. Das Maul ist geöffnet. Die Tatzen enden in drei dicken Zehen.

3.9.2.10 Tier 10: Wildschwein

Position: A 12 rechts, Abb. 37

Das Tier ist eindeutig ein Schwein mit Rüssel, aufgestellten Ohren und paarigen Hufen. Das Maul ist geöffnet und am Rücken sind einzelne Wirbelknochen erkennbar. Letztere und die stehenden Ohren unterscheiden wildlebende von domestizierten Tieren.

3.9.2.11 Tier 11: Fabeltier II

Position: X 12, Abb. 38

Trotz der relativ geschützten Lage ist die kleine Figur schon stark verwittert. Anatomisch ist es ein echtes Fabelwesen und weist hinsichtlich seiner Verwandtschaften eine große Vielfalt auf. Der Kopf erinnert, trotz der abgebrochenen Ohren an einen Affen mit tiefliegenden Augen und einer breiten, weit geöffneten Schnauze. Der Körper gleicht einem großen Ei. Die Beine sind nicht mehr gut erkennbar, doch dürfte das eher Paddel denn Zehen gehabt haben.

3.9.2.12 Tier 12: Hund V mit spitzen Ohren

Position: B 13 links, Abb. 39

Die Figur ist gut erhalten und nur geringfügig verwittert. Die Schnauze ist geöffnet, die spitzen, kräftigen Ohren aufgestellt und die Augen verschwinden fast unter den mächtigen Brauenbögen. Am Rücken sind einzelne Wirbel sichtbar und an den Pfoten die kräftigen Zehen.

3.9.2.13 Tier 13: Tier, verwittert

Position: B 13 rechts, Abb. 39

Das stark verwitterte Tier dürfte ebenfalls ein kleiner Hund gewesen sein, doch sind keine Details mehr erkennbar.

3.9.2.14 Tier 14: Fabeltier III mit menschlichen Zügen

Position: B 14 links, Abb. 40

Das Gesicht des Wesens hat menschliche Züge mit einer breiten Nase, normalen Augen und einem markanten Stirnwulst. Das Maul und die knapp unter dem Scheitel beginnenden Schlappohren, ebenso die hockende Haltung und die behuften Tierbeine weisen in das Reich der Phantasie. Bemerkenswert ist das Minenspiel, das ob der nur geringen Oberflächenverluste gut lesbar ist. Es erinnert an einen keifenden, zahnlosen Alten.

3.9.2.15 Tier 15: Fabeltier IV mit Knollnase

Position: B 14 rechts, Abb. 40

Der Kopf erinnert an Gnome. Das heißt einesteils hat er menschliche Züge, doch zieren ihn eine mächtige Knollnase und große, spitze Tierohren. Die hockende Haltung ist ident mit jener der Tiere mit denen die Figur auch den Körper gemein hat, wobei die Extremitäten paarhufig enden.

3.9.2.16 Tier 16: Fabeltier V

Position: C 14 links, Abb. 41

Bemerkenswert ist der Kopf mit der langen Schnauze und den dreifachen Brauenbögen, wobei jedoch die Augen nicht so tief liegen wie bei einigen anderen Tieren. Am markanten Rückgrat erkennt man die einzelnen Wirbel. Die Beine enden paarhufig.

3.9.2.17 Tier 17: Fabeltier VI

Position: C 14 rechts, Abb. 41

Der Schädel ist oval und hat Wolfsohren. Die normal gezeichneten Augen liegen unter feinen Brauenbögen. Die Nase ist breit und im geöffneten Maul erkennt man noch die Zähne. Die vorderen Extremitäten sind teilweise gebrochen und auch die hinteren sind stark verwittert. Die Figur wirkt aggressiver als die anderen.

3.9.2.18 Tier 18: Fabeltier VII mit menschlichen Zügen

Position: C 13 links, Abb. 42

Ähnlich wie Tier 14 hat auch dieses Wesen menschliche Züge in der oberen Gesichtshälfte. Die Augen werden durch markante Brauenbögen betont, doch die Nase ist breit und flach. Das Maul ist offen, doch „keift“ es nicht, sondern macht einen eher freundlichen Eindruck. Es hat koboldhaft spitze Ohren und „Kalbshaxen“. Am gekrümmten Rücken ragen die einzelnen Wirbel höckerartig hoch.

3.9.2.19 Tier 19: Fabeltier VIII mit Menschenkopf

Position: C 13 rechts, Abb. 42

Das Wesen ist halb Mensch halb Tier. Auch wenn die Haare nur kinnlang sind, dürfte es sich ob der Gesichtszüge doch um ein weibliches Wesen handeln. Die vorderen Extremitäten sind als Hände gestaltet, im Gegensatz zu den hinteren, die tierischer Natur sind. Das Rückgrat ist leicht erhaben gearbeitet und ursprünglich dürfte das Wesen ein gewelltes, strähniges Fell besessen haben, doch ist die Oberfläche witterungsbedingt stark in Mitleidenschaft gezogen.

3.9.2.20 Tier 20: Fabeltier IX mit Watschelfüßen

Position: Ecke Y12, Abb. 43

Das Tier hat einen hundeähnlichen, birnenförmigen Kopf mit breiter Schnauze, tief liegenden Augen und einem großen, offenen Maul, ohne jedoch gefährlich zu wirken. Die Oberschenkel sind überproportional und der Körper eher walzenförmig, wobei die die Beine in einer Art „Zehenflossen“ enden. Sein phantasievoller

Stammbaum hindert es jedoch nicht daran wachsam „auf Posten zu sein“ und „bellend“ seine Aufgabe zu erfüllen.

3.9.2.21 Tier 21: Fabeltier X mit Bart

Position: D12 links, Abb. 44

Auch diese Figur hat einen birnenförmigen Kopf, dessen Schädelkalotte drei gratartige Höcker aufweist. Die ausgeprägten Augenwülste gehen in die Nase über, wodurch die großen Augen höhlenartig eingebettet liegen. Das große Maul ist leicht geöffnet und endet in einem Ziegenbart. Die Ohrenform ist vom Menschen geliehen, die Beine jedoch eher von einem Flusspferd. Der Körperbau ist gedrungen, doch bilden die einzeln sichtbaren Wirbel einen deutlichen Grat. Eines der Vorderbeine fehlt bereits und es ist nur mehr ein kleiner Fußstumpf erhalten. Auch die übrige Oberfläche ist verwittert, doch die Form noch gut erkennbar.

3.9.2.22 Figur 22: Auf den Knien liegender Mann

Position: D 12 rechts, Abb. 44

Diese Figur ist kein Misch- oder Fabelwesen, sondern ein auf den Knien kauender, kopfabwärts vorgebeugter Mann. Bemerkenswert ist der Kopf ob seiner sehr auffälligen Physiognomie, an der besonders der große, geöffnete, dicklippige Mund und die breite Nase ins Auge stechen. Die Gesichtszüge lassen darauf schließen, dass der Dargestellte schon etwas älter ist. Die Haare sind etwa schulterlang und der dichte Bart ist nicht sehr lang, doch stark gelockt. Das Gewand ist langärmelig und die wenigen Falten markieren die Körperformen. Dazu trägt er ein kleines, gerade den Hinterkopf bedeckendes Käppchen.

3.9.2.23 Tier 23: Fabeltier XI, paarhufiges Schnabeltier

Position: D 11 links, Abb. 45

Der Kopf des Tieres ist ohrlos, auch wenn diese vielleicht ursprünglich in sehr flacher Form vorhanden waren. Es hat große Augen und der sich verbreiternde Nasenrücken geht in eine schnabelartige Schnauze über. Vom Kinn bis an den Bauch reicht eine kleine Zottelmähne, die durch seine Wendung des Kopfes nach links gut sichtbar ist. Am Rücken sind noch Andeutungen des Rückgrats erkennbar. Auch die Beine sind oberflächlich bereits sehr angegriffen, doch sind noch fast überall die Paarhufe zu erkennen.

3.9.2.24 Tier 24: Fabeltier XII mit Knollnase und drei Zehen

Position: D 11 rechts, Abb. 45

Das ist physiognomisch der Figur 15 (Knollnase) verwandt, doch fehlt hier ein Teil des Unterkiefers, weiters sind die Ohren klein und rund. Die Füße sind dreizehig und an der Unterseite der Vorderbeine ist ein zotteliger Fellstreifen zu erkennen. Das Rückgrat ist noch gut zu erkennen.

3.9.2.25 Tier 25: Drachenhund II

Position: D10, links, Abb. 46

Diese Figur ist im Vergleich zu den meisten anderen sehr gut erhalten und der Oberflächenverlust minimal, sodass auch Details noch gut sichtbar sind. Der hundeartige, eher runde Kopf hat eine kurze geöffnete Schnauze, tiefliegende Augen und spitze, hochstehende Ohren. Die Wirbel sind einzeln ausgeführt und der ganze Körper ist mit kurzen Zotteln bedeckt. Die Vorderpfoten haben lange knöchige Zehen und an den Schulterblättern sitzen relativ große gefiederte Flügel.

3.9.2.26 Tier 26: Torso mit Krallenfüßen

Position: D 10 rechts, Abb. 46

Von dieser Figur ist nur noch der Unterleib vorhanden, wobei diese knapp an der unteren Giebelspitze enden. Es ist davon auszugehen, dass das Tier ursprünglich über diese hinaus ragte und daher gebrochen ist, denn alle anderen sind entweder weiter hinten angebracht oder sind sogar bis an die Kinnspitze mit dem Stein verbunden. Der bestehende Teil zeigt abgesehen von der Bruchstelle auch starke Verwitterungsmerkmale. Bemerkenswert sind die noch gut erhaltenen krallenartigen Zehen an den Hinterbeinen.

3.9.2.27 Tier 27: Wollhund

Position: D 09 links, Abb. 47

Das Tier ist eine Mischform von Schaf und Hund. Von letzterem hat es die runden Ohren und den Kopf, der jenem der Hunde an der Südseite des Chores ähnlich ist und von den Schafen das wollige Fell und die Bocksbeine. Die Details sind aufgrund geringen Oberflächenverlustes noch gut wahrnehmbar.

3.9.2.28 Tier 28: Torso eines Paarhufers

Position: D 09 rechts, Abb. 47

Diesem Tier fehlt nur der Kopf. Die Bruchstelle ist bereits versintert und sehr nachgedunkelt, doch ist die übrige Oberfläche relativ gut erhalten. Die Vorderläufe sind die eines Paarhufers. Die Hinterbeine jedoch, enden wie bei einigen anderen Tieren mit drei Zehen.

3.9.2.29 Tier 29: Fabeltier XIII

Position: D 08 links, Abb. 48

Laut Steinbefund ist dies das einzige originale Tier, doch entspricht es in der Art der Ausführung, im Erhaltungszustand, in den Proportionen und der Komposition so sehr den Arbeiten aus dem 19. Jahrhundert, dass es sich empfiehlt, in diesem Fall die Analyse zu überprüfen.

Der leicht nach oben gerichtete Kopf des Tieres ist birnenförmig, die Augen tiefliedend und die relativ lange, runde Schnauze an der Oberseite gebrochen. Dieser Umstand gewährt den freien Blick in das Maul mit gut erkennbarer Zunge. Die verhältnismäßig großen Ohren sind seitlich leicht eingerollt, enden in einer Spitze und sind nach hinten gerichtet. Am Rücken sind noch die einzelnen Wirbel zu sehen, sonst ist die Oberfläche glatt. Die Beine enden in Paarhufen.

3.9.2.30 Tier 30: Fabeltier XIV

Position: D 08 rechts, Abb. 48

Das Tier ist ebenfalls ein Paarhufer, doch ist die Wirbelsäule ein durchgehender Grat. Die Ohren sind rund, ebenso der Kopf, mit leicht nach unten gerichtetem Blick, und die Schnauze, die leicht geöffnet ist.

4 Zur Bauplastik des 19. Jahrhunderts am Chor

4.1 Sozialhistorischer Hintergrund

Da ein Großteil der bisher besprochenen Arbeiten in Folge der Restaurierung während des 19. Jahrhunderts entstanden ist, gelten sie auch als Zeugen der Rezeptionsgeschichte des Mittelalters in jener Zeit. Eine der Folgen dieser

Auseinandersetzung mit der Vergangenheit auf der Suche nach Antworten für ein neues Selbstverständnis führte unter anderem zum Historismus in seinen verschiedenen Ausprägungen und im hier relevanten Fall zur Neugotik.

Es geht hier nicht darum einen genauen Abriss dieser Entwicklung vorzulegen, sondern die restauratorischen Tätigkeiten in ihrem historischen Umfeld darzustellen, denn jede künstlerische Strömung befindet sich zum Zeitpunkt ihres Entstehens im Spannungsfeld zwischen Alltagsleben und den jeweils geistigen Idealen und setzt damit Zeichen der jeweiligen politischen und sozialen Ordnung. Da Kunst nie absichtslos ist, zeigt sich in der Auseinandersetzung damit worauf zurückgegriffen wird, sehr deutlich ihre Funktion als Medium, auch oder gerade im Hinblick darauf wie mit Altbestand umgegangen wird.

Das Mittelalter ist im Denken der Moderne in zweierlei Weise gegenwärtig, d.h. in einer positiven und einer negativen Auffassung, die wieder zu Verurteilung von bzw. zur Identifikation mit einzelnen Phänomenen führt. Diese Ambivalenz spiegelt auf ihre Weise die Frage nach dem Fortschritt und dem Umgang bzw. der Beurteilung von diesem²¹⁷. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts befindet sich Europa in einer Phase großer Umbrüche. Die Ideen der Aufklärung hatten das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft grundlegend verändert und die Frage nach der Freiheit oder der Bindung des Einzelnen stellte sich stets aufs Neue. Die industrielle Revolution wirkte sich in allen Lebensbereichen aus, wobei auch alte Werte des Zusammenlebens und der Produktion außer Kraft gesetzt wurden. Landflucht, Proletarisierung der Kleingewerbetreibenden, Auflösung der Familienstrukturen durch Abwanderung der Männer, manchmal der Frauen in die Produktionszentren waren an der Tagesordnung. Die ständige Unsicherheit führte zu einer vermehrten Sehnsucht nach Stabilität und Sicherheit, die gerade in unteren Bildungsschichten stark religiös orientiert war. Klare moralische Vorgaben, Glaube an Wunder und Unsterblichkeit fanden sich hier ebenso wie die gelebte soziale Fürsorge einiger neuer Orden. Doch auch im Bildungsbürgertum finden sich ähnliche Tendenzen. Schon 1799 vertrat Novalis in seiner berühmten Beschwörung jener „*schönen, glänzenden Zeiten, wo Europa ein christliches Land war, wo eine Christenheit diesen menschlich gestalteten Weltteil bewohnte; ein großes gemeinschaftliches Interesse ... die entlegensten Provinzen dieses weiten geistlichen Reiches verband*“²¹⁸ eine das vorreformatorische Zeitalter (Mittelalter) verklärende Haltung.

Die von der Aufklärung propagierte Vernunft bot in keinem der beiden Fälle emotionalen Halt und so wurde die gerade erst als finster und verworren empfundene Epoche zu einem neuen Ideal. Die bereits in der Romantik einsetzende Begeisterung für Ruinen lenkte den Blick alsbald von jenen der Antike auf solche des Mittelalters. Künstlerischen Ausdruck fand dieser romantische Blick in den Werken von Joseph Anton Koch (1786-1839), Moritz von Schwind (1804-1871), Karl Friedrich Lessing (1808-1880) und Arnold Böcklin (1827-1901) und vielen anderen. In der Baukunst mündete diese Entwicklung in die neuromanischen und neugotischen Ausformungen des Historismus.

²¹⁷ Burckhardt, Jakob: Über das Mittelalter, in: Burckhardt, J.: Weltgeschichtliche Betrachtungen. Historische Fragmente aus dem Nachlass (Gesamtausgabe Bd. 7), Berlin / Leipzig 1929, S. 148 ff.

²¹⁸ Oexle, Otto Gerhard: Das entzweite Mittelalter, in: Althof, Gerd: Die Deutschen und Ihr Mittelalter. Themen und Funktionen moderner Geschichtsbilder vom Mittelalter, Darmstadt 1992, S.15.

4.2 Zur Geschichte der Denkmalpflege

Jahrhunderte hindurch wurden Schäden einfach dadurch behoben, dass alte Teile durch neue ersetzt wurden, wobei es mehr um Inhalt und Funktion kaum jedoch um das Erhalten der ursprünglichen Form ging. Doch haben die immensen Zerstörungen an den Kulturgütern während der Revolutionsjahre Frankreich dazu bestimmt das Geburtsland der staatlichen Denkmalpflege²¹⁹ zu werden. Einer der bekanntesten Vertreter der stilistischen Restauration war Eugene Viollet-le-Duc, der sein Interesse ursprünglich ganz auf die Erforschung und Erhaltung von Denkmälern richtete. Erst im Verlauf der weiteren Entwicklung gerät er mehr und mehr in den Sog historisierender Dogmatik und schöpferischer Erneuerung, die schließlich auch in seinen „Dictionaire Raisonné de l'Architecture Francaise“ (1854-68) Eingang fand. Das Restaurationsziel lag von da an nicht nur im Erhalten, sondern vor allem im stilgerechten Restaurieren, im Schaffen stilistischer Einheit und bei Bedarf ebenso in einer Vervollständigung, im Sinne einer Vervollkommnung der Objekte auch mittels neuer Techniken. Unter diesen Blickpunkten ist auch seine Sanierung der Nôtre-Dame in Paris zu sehen. Ohne sie gäbe es an dieser Kirche viele der heute berühmten Wasserspeier und Chimären nicht. John Ruskin, eigentlich ein Schriftsteller, proklamiert in seinen „Seven Lamps of Architecture“ (1849) und in „Stones of Venice“ die radikale Gegenposition.

In den deutschen Landen hatte die Kunst des Mittelalters bei der Formulierung politischer Ziele im 19. Jahrhundert von allem Anfang an uneingeschränkte Bedeutung als Symbol nationaler Bestrebungen. Wenn Friedrich Schinkel vor seiner Reise nach Italien in Wien 1804 Station macht und dabei den Stephansdom besucht, so findet sich diese Tendenz zur Stilreinheit sogar in seinen Zeichnungen. Zum Beispiel ersetzte er in seiner Skizze alle Barockaltäre der Kirche kurzer Hand durch eine historisierende Ausstattung. Weiters formuliert er noch vor dem Erscheinen des „Dictionaire“ Viollet-le-Ducs praktisch den gleichen Standpunkt wie sein französischer Kollege: *„Es kann der Stil eines Gebäudes nicht mehr nach einseitigen Geschmackansichten und Einfällen einzelner Individuen bestimmt werden, sondern es muss dabei nach den in der Kunst gültigen Gesetzen verfahren werden“* (1825)²²⁰.

An dieser Einstellung änderte sich auch in den folgenden Jahrzehnten nichts. Die nationale Begeisterung nahm zu und erreichte mit dem Ausbau des Kölner Domes um die Jahrhundert Mitte einen Höhepunkt. In diesem geistigen und künstlerischen Milieu wurde nicht nur Friedrich Schmidt während seiner Ausbildung zum Steinmetz und Baumeister geprägt, sondern auch auch seine Zeitgenossen wie Leopold Ernst.

In Österreich war die Situation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus der Sicht der Denkmalpflege viel ruhiger. Zwar gab es genügend Schäden zu beheben, die während der Napoleonischen Kriege entstanden waren, doch ging es weder um die Wiederherstellung einer zerstörten Vergangenheit noch um historisierende Restaurierungen als Medium zur Bildung eines nationalen Identitäts- und Zusammengehörigkeitsgefühls. Solche Gründe spielten auch nach der Märzrevolution zum Zeitpunkt der Gründung der K. K. Central-Commission 1850²²¹

²¹⁹ Gründung der Commission des Monuments Historiques nach der Juli-Revolution 1930.

²²⁰ Schinkel, Karl Friedrich zit. in: Bacher, Ernst: „Restauratio“ und Historismus. Friedrich Schmidt und die Denkmalpflege. In: Friedrich von Schmidt (1825-1891). Ein gotischer Rationalist. Ausstellungskatalog des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1991.

²²¹ 1850 Gründung der K.K Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. Vorerst dem Handelsministerium unterstellt, ab 1859 dem Unterrichtsministerium. 1873 Reorganisation der „K.K. Zentral-

noch keine entscheidende Rolle. Alle Bau- und Erhaltungsmaßnahmen wurden vorerst noch punktuell, zur Behebung der jeweils drängendsten Probleme, ohne Gesamtkonzept vorgenommen. Der problematischste Bauteil am Dom, nach den Auswirkungen der Sprengung der Basteien durch die Truppen Napoleons, war der hohe Südturm. Dieser war bereits 1810 notdürftig repariert worden und wurde nun unter Paul Sprenger eingerüstet und die letzten 20 m der Turmspitze erneuert. Seit diesen Arbeiten regte sich zunehmend das Interesse am Dom und in der Folge kam es zur Befürwortung einer Generalsanierung und für den „Weiterbau“ des Domes. Der vorgeschlagene Plan umfasste den Ausbau der Langhausgiebel, den Umbau der Westfassade und die Vollendung des Nordturmes. Auch über eine „stilgerechte Adaptierung“ des Innenraumes wurde nachgedacht. Diese romantischen Vorschläge wurden zuerst aus finanziellen, dann aber auch aus künstlerischen Überlegungen abgelehnt. Eine neue Denkweise forderte, dass Änderungen unter größtmöglicher Schonung des Vorhandenen erfolgen sollten.

Zwischen diesen beiden Polen – stilgerechte Vervollständigung und schonendes Bewahren des Vorhandenen - sind die Tätigkeiten der Dombaumeister Leopold Ernst (ein Schüler Pietro Nobiles, ab 1853 als Architekt am Dom von St. Stephan und ab 1858 als Dombaumeister) und Friedrich von Schmidt, der von Köln über Mailand nach Wien kam, zu sehen.

4.3 Zur Geschichte der Restaurierung des Domes

Der Übergang von der letzten Ausbauphase in jene der Restaurierungen erfolgte bereits im 16. Jahrhundert nach dem schweren Erdbeben von 1590, in dessen Folge der Südturmhelm und die Primtorvorhalle restauriert (aus heutiger Sicht „repariert“) wurden.

Eine genaue Auflistung der Tätigkeiten zwischen dem 16. und dem 19. Jahrhundert findet sich in der Zeittafel von Ernst Zöchling²²² und im Katalog „850 Jahre St. Stephan“²²³. War es ursprünglich eine Naturkatastrophe, die den Dom erschüttert und eine Sanierung notwendig machte, so waren die Schäden im 19. Jahrhundert eine Folge des Beschusses und der Sprengungen während der Franzosenkriege. Die Arbeiten zur Wiederherstellung wurden 1910 dem Hofarchitekten Aman übertragen²²⁴, der noch ganz auf der Grundlage des Technisch-Baupolizeilich notwendigen agierte. 1823 und 1843 veröffentlichte Tschischka seine Forschungen über den Zustand des Domes, die gemeinsam mit den 1850 publizierten Untersuchungen über das Riesentor von Melly (Zeichnungen von Öscher) zu den besten Quellen jener Zeit zählen.

Kommission für die Erforschung und die Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“ und Aufteilung derselben in drei Sektionen: Prähistorie und Archäologie / Architektur, Plastik und Malerei des Mittelalters der neueren Zeit bis zum Ende des 18. Jahrhunderts / Historische Denkmale der verschiedensten Art von der ältesten Zeit bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.

²²² Zöchling, Ernst: Zeittafel zur Bau- und Restauriergeschichte von St. Stephan. Archiv der Dombauhütte 2006.

²²³ Zeittafel mit Randbemerkungen zur Bau- und Ausstattungsgeschichte von St. Stephan, in: 850 Jahre St. Stephan. Symbol und Mitte in Wien, Wien 1997, S.475 -491.

²²⁴ Tietze, Hans: Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien, in: Österreichische Kunsttopographie, Bd. 23, Wien 1931, S. 66 verweist auf die dazu veröffentlichten Berichte in den Vaterländischen Blättern für den österreichischen Kaiserstaat von 1811, S. 333 ff. und 341 ff. und in Hormayers Geschichte Wiens, 2. Jg. Bd. 1, Heft 2, S. 172 ff.

Die Ausbesserungen von 1810 erwiesen sich als bloß provisorische Maßnahme, da wie Hormayr²²⁵ berichtet „*der Turm eine besorgniserregende Abweichung von der Senkrechten zeigte*“. Als sich 1838 bereits Steine von dem sich krümmenden Turmhelm lösten, entschloss man sich ihn einzurüsten und einer gründlichen Untersuchung zu unterziehen. Die Ergebnisse waren so unerfreulich, dass das Abtragen der Turmspitze in einer Länge von 60 Fuß verfügt wurde. Der Eingriff erfolgte von 1839 bis 1940 unter der technischen Leitung des Architekten J. Baumgartner, den Wiederaufbau (Einweihung 1842) hingegen übernahm der Hofbaurat Paul Sprenger. Seinem Projekt basiert auf der Idee, die Turmspitze nicht neuerlich in Stein auszuführen sondern diese, nach dem neuesten Stand der Technik und zur Entlastung der alten Bausubstanz, durch ein Eisengerippe zu ersetzen.

Dieses, zu seiner Zeit ungeheures Aufsehen erregende Unternehmen, war der Beginn des Bemühens um eine systematische Wiederherstellung des Domes und dessen kontinuierliche Betreuung²²⁶. Die Grundlage dazu bildet der Bericht, der 1845 von Fürsterzbischof Milde (Daten und Pläne von Baumgartner, Rösner und Riwnatz) der Regierung übermittelt wurde. Diese Unterlagen stehen, hinsichtlich ihrer ästhetischen Ansprüche auf dem Boden der Romantik, deren Auffassung mit den praktischen Erfordernissen in Einklang gebracht werden soll. Alle dort angeführten Forderungen, Wünsche und Vorschläge standen während der gesamten zweiten Jahrhunderthälfte im Spannungsfeld zwischen dem finanziell Möglichen und dem künstlerisch Wünschenswerten. Wobei das Wünschenswerte eine nahezu exakte Wiedergabe der Entwicklung, hinsichtlich der sich ändernden denkmalpflegerischen Einsichten darstellt. Immer wieder finden sich Aussagen im Abstand von nur wenigen Jahren „über das Glück der Beschränkung“ durch den meist sehr knappen finanziellen Rahmen wie 1857 bei Gustav Heider: „... *denn das eigentliche Verständnis des mittelalterlichen Stils und damit die Fähigkeit, die Bildung desselben in würdiger Weise und den gegebenen Mustern entsprechend zu reproduzieren, ist das Ergebnis der jüngsten Vergangenheit und gewiss würden umfangreichere, auf diesen Bau in früherer Zeit verwendete Mittel die Notwendigkeit einer stilgemäßen Wiederherstellung in neuerer Gegenwart nicht nur nicht beseitigt, sondern vielleicht noch dringender gemacht haben, als der eigentliche Bauzustand des Domes*“²²⁷

Zwei Ereignisse des Jahres 1852 prägen die Geschichte der Domrestaurierung: Einesteils die unter dem Architekten Leopold Ernst wiederhergestellte Savoyisch-Liechtensteinsche-(bzw. Tirna)-Kapelle - der erste Versuch einer stilreinen Regotisierung – und die Anregung zur Gründung eines Baufonds zur Finanzierung des Dombaus, im Speziellen der Ziergiebel, infolge der Rede von Heinrich Graf O'Donell vor dem Severinusverein.

Im Frühjahr 1853 begann man mit der Aufstellung der Gerüste an der Südseite, wobei die Durchführung des Ausbaus der Giebel „*dem im gotischen Baustyle bewährten Architekten und Ingenieur des k.k. Handelsministeriums Leopold Ernst*“

²²⁵ Tietze, Hans: Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien, in: Österreichische Kunsttopographie, Bd. 23, Wien 1931, S. 67.

²²⁶ Für die Geschichte der Restaurierungen von 1844-1880 sind die urkundlich belegten Berichte von Fr. Kleindienst in D.V.B. I, Nr. 13-38 zu empfehlen. Zitiert in: Tietze, Hans: Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien, in: Österreichische Kunsttopographie, Bd. 23, Wien 1931, S. 67.

²²⁷ Heider, Gustav: Die Restauration des St. Stephansdomes in Wien, in: M.Z.K. II, Nr.1. Zitiert in: Tietze, Hans: Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien, in: Österreichische Kunsttopographie, Bd. 23, Wien 1931, S.68.

übertragen wurde²²⁸. Sowohl Heider als auch Dehio waren voll des Lobes über die Art der Ausführung und bewunderten den „starken künstlerischen Instinkt“. Neben diesem Hauptunternehmen fand 1854/55 auch die Restaurierung der Barbarakapelle durch die Architekten Ferstel und Friedrich Strache statt. Der Giebelausbau machte weiters eine genaue Untersuchung des Bauzustandes der beiden Langhausseiten notwendig und führte in der Folge zur Aufdeckung zahlreicher, zum Teil schwerer Gebrechen, besonders an den Pfeilern und Fensterbögen, die zwischen 1854 und 1857 behoben wurden. Den Abschluss dieser Etappe bildete die von Ernst angeregte Restaurierung des Bischofstores im Jahr 1857 während der es zum ersten Mal zu ernststen Meinungsverschiedenheiten hinsichtlich der denkmalpflegerischen Methoden bzw. Auffassungen kam.

Diese Diskussionen stellen das Ende der überwiegend romantischen Denkmalpflege dar und führen mit der Gründung der Zentralkommission über in eine neue Phase, in der die Tätigkeiten auf eine wissenschaftlich breitere Ebene gestellt und die Arbeiten einer strengerer Qualitätskontrolle unterzogen wurden. Da die in den folgenden Dokumenten angeführten Anliegen sich nachhaltig auf die weitere Entwicklung ausgewirkt haben, möchte ich sie kurz näher erwähnen:

1. Anton Harmats Denkschrift, in der er Vorschläge zur Gründung eines Dombauvereines machte, dessen Aufgabe die Vollendung des unausgebauten Turmes und eine umfassende Restaurierung des ganzen Domes sein sollte.
2. Gustav Heiders Aufsatz im zweiten Band der M. Z. K (1857), in dem er die Art der Gebrechen klar charakterisiert und ein Restaurierungsprogramm, dass gewisse populäre Desiderata, wie die Umgestaltung der Westfassade oder den Ausbau des Nordturmes mit entscheidenden Gründen ablehnt und klar zwischen Wiederherstellung des Schadhafte und der stilgemäßen Wiederherstellung des Inneren scheidet. - Seine Mahnung zum vorsichtigen Vorgehen hatte weiter reichenden Plänen und Projekten „impulsiv-kreativer“ Künstlerkreise ein Gegengewicht zu bieten-.
3. Karl Rösners Promemoria, die er 1856 dem Kardinal Rauscher übereichte. Er berichtet darin nicht nur über die laufenden Restaurierungsarbeiten und das Projekt alle Fenster zum Andenken an die glückliche Lebensrettung des Kaisers (Attentat 1853) sämtliche Fenster des Domes bunt zu verglasen, sondern bringt auch ein wichtiges Anliegen zur Sprache: Die Unverzichtbarkeit einer einheitlichen Behandlung der Restaurationsfragen und die Notwendigkeit der Schaffung eines die verschiedenen Interessen koordinierenden Organs, dessen Organisationsstatut von einem Komitee von drei Personen vorbereitet werden soll.

Rauscher griff die Idee auf und der Dombauverein wurde mit allerhöchster EntschlieÙung mit 14. Juni 1857 genehmigt, staatliche und Gemeindegewerkschaften zur Verfügung gestellt, ein Exekutivbaukomitee gebildet und zur technischen und künstlerischen Leitung der zum Dombaumeister ernannte Leopold Ernst berufen. Die ausgearbeiteten Statuten bildeten nicht nur für ihn, sondern auch für alle späteren Dombaumeister die Grundlage für die weitere Planung.

²²⁸ Tietze, Hans: Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien, in: Österreichische Kunsttopographie, Bd. 23, Wien 1931, S. 69.

Bereits im Frühling des Jahres 1858 begann Ernst mit der Untersuchung des Bauzustandes der ganzen Kirche und gelangte zu dem Ergebnis *„dass der trostlose Bauzustand des Äußeren dieses ehrwürdigen Denkmals nur bis zu einem gewissen Grade einem natürlichen Verwitterungsprozesse und den gewaltsamen Einwirkungen des Feuers uns feindlicher Geschoße zuzuschreiben sei; denn beinahe ebenso nachteilig haben an diesem Bauwerke eine Reihe missverstandener Restaurationen und an manchen Punkten eine von vornherein mangelhafte Baukonstruktion gewirkt“*²²⁹.

Auf Grund der Ergebnisse seiner Untersuchung verfasste Ernst ein Restaurationsprogramm, doch hatte man wie Hans Tietze berichtet, bereits 1856, noch vor dem Ergebnis der Untersuchungen, mit dem Restaurieren der Strebepfeiler an den Westkapellen, der Galeriegeländer, des Hauptgesimses und der Fenstermaßwerke begonnen. Erst die Arbeiten am Äußeren des hohen Chores, und zwar an den zwei Längsseiten des Apostel- und des Frauenchores im Jahr 1859 und die Vollendung 1860 an der Ostseite standen bereits im Zeichen der jüngsten Entwicklung.

Gegen mehrere der getroffenen Maßnahmen wurden sowohl von Fachleuten als auch von interessierten Laien verschiedene Einsprüche erhoben²³⁰, ein Umstand der den damaligen Unterrichtsminister Graf Franz Thun und Kardinal Rauscher dazu veranlasste das Exekutivbaukomitee durch einen als Vertreter und Vertrauensmann der Zentralkommission geltenden und daher von ihr zu ernennenden Fachmann zu verstärken. In dieser Eigenschaft wurde am 25. Mai 1860 Friedrich Schmidt in das Komitee entsandt.

Doch nicht die Querelen oder die immer noch begrenzten finanziellen Mittel verhinderten manche Wünsche, sondern die bereits während der ersten Untersuchung des Bauzustandes 1858 festgestellten schweren Schäden an den konstruktiven und dekorativen Teilen des hohen Turmes. Am schmerzhaftesten war die Erkenntnis, dass die neue Südspitze bereits nach nur 15 Jahren erhebliche Mängel aufwies. Die neuerliche Sanierung, diesmal in größerem Ausmaß, band auf längere Zeit viele Mittel und Kräfte. Der 1862, sehr jung verstorbene Baumeister Ernst konnte die Vollendung nicht mehr erleben. Diese erfolgte erst 1864 unter Friedrich von Schmidt. Ihm oblag nicht nur die Fortführung der Restaurierung sondern auch - nicht nur im Falle des Südturmes - die Sanierung der, aus Unerfahrenheit im Umgang mit lange nicht geübten Techniken und der Anwendung neuer, noch wenig erprobter Technologien, begangenen Fehler.

4.4 Einflüsse der Baumeister auf die Restaurierung

Wie aus dem bisher gesagten hervorgeht, ist Leopold Ernst eine durch ihre Ausbildung und Zeit geprägte Persönlichkeit, deren wahres Können sich in der Herangehensweise an die und der Bewältigung der sich stellenden Aufgaben zeigt. Trotz seiner Liebe zur Stilreinheit und zur Vervollkommnung eines Bauwerkes noch ganz im Sinne eines Viollet-le-Duc brachten ihn seine Erfahrung und die Auseinandersetzung mit anders denkenden Zeitgenossen zu neuen Einsichten. Im

²²⁹ Tietze, Hans: Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien, in: Österreichische Kunsttopographie, Bd. 23, Wien 1931, S.70.

²³⁰Siehe: Kleindienst und Neumann, zitiert in: Tietze, Hans: Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien, in: Österreichische Kunsttopographie, Bd. 23, Wien 1931, S.70.

Gegensatz zu Friedrich Schmidt ist sein Wirken nur an wenigen anderen Bauwerken zum Tragen gekommen. Er war ganz seinen Aufgaben am Dom verpflichtet.

In Hinblick auf die großteils unter seiner Bauaufsicht durchgeführten Arbeiten ist es interessant zu beobachten, dass trotz seiner immer betonten Stiltreue manche Figuren in Grafenegg ihre Verwandtschaft mit den Bauplastiken an der Chorfassade nicht verleugnen können.

Schmidts Tätigkeit als Dombaumeister kennzeichnet umfassendes Fachwissen und Pietät gegenüber dem Bauwerk. Auch wenn er von einer Idee überzeugt war, beugte er sich den Argumenten der Kommission sowie der öffentlichen Meinung und verzichtete auf spektakuläre Neuerungen zu Gunsten der Pflege und Erhaltung. Durch Max Fleischer sind einige Aussagen Friedrich Schmidts überliefert, die viel von seiner Einstellung und seinem Vorgehen erkennen lassen: *„Was ihr auch machen möget, eines bedenkt – es muss wahr sein. Wahrheit in der Form, Wahrheit in der Construction.“* *„die Kunst erfordert es, dass das kleinste Objekt, der bescheidenste, unbedeutendste Gegenstand eine künstlerische Behandlung erfahre, stets von der idealen Seite aufgefasst werde.“*²³¹ Bei seinen Schülern ließ er jede Individualität gelten und achtete Eigenständigkeiten des Einzelnen. Außerdem förderte er durch Studienreisen zu den bedeutendsten Bauwerken der Monarchie den Erfahrungsschatz. Die vor Ort angefertigten Skizzen und Aufnahmen durch die Wiener Bauhütte²³² sollten publiziert werden und weiteren Studenten und Interessierten zur Verfügung stehen. Eine dieser Reisen führte nach Bad Deutsch-Altenburg zur Pfarrkirche Maria Empfängnis²³³. Es ist überliefert, dass bei der Bauaufnahme 1862 auch Skizzen des Westturmes angefertigt wurden. Im Vergleich zeigt sich, dass wahrscheinlich einige Speier Vorbildwirkung für die Neuanfertigungen des Chores von St. Stephan hatten. Die erneuerten Speier zeigen umgekehrt auch Ähnlichkeiten (Augenwülste und Augenform) mit den Neuanfertigungen am Albertinischen Chor. Da die Renovierungsarbeiten in Bad Deutsch-Altenburg nach Beendigung der Arbeiten am Wiener Chor begannen, ist ein Erfahrungsaustausch und ein Rückgriff auf die gleichen Vorlagen anzunehmen. Als Beispiel sei hier nur auf die Hundefigur (Abb. 62) in der rechten Ecke des Turmes in Bad Deutsch-Altenburg²³⁴ und auf eines der Giebeltiere am südlichen Langhaus von St. Stephan (Giebel S 03, Mitte links) hingewiesen.

Am 23. Jänner 1891 starb der langjährige Dombaumeister Friedrich von Schmidt. Um Unterbrechung in den Arbeiten der Bauhütte zu vermeiden, beschloss der Ausschuss des Wiener Dombauvereins über Vorschlag des Baukomitees in der Sitzung vom 29. Jänner dem bisherigen Bauführer der Restaurationsarbeiten, Architekten Julius Hermann, der bereits seit 1873 an den Restaurierungsarbeiten am Dom mitwirkte und ein Schüler Schmidts war, vorerst mit der provisorischen und noch im selben Jahr mit der ständigen Leitung zu beauftragen. Während seiner

²³¹ Fleischer, Max: Artikel in der Neuen Freien Presse, am 30. 01. 1891: Freiherr von Schmidt als Mensch, Lehrer und Chef. Reprint 1991 in: Friedrich von Schmidt (1825-1891). Ein gotischer Rationalist. Ausstellungskatalog des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1991, S. 51.

²³² Wiener Bauhütte: Ein von Schmidt gegründeter Akademikerverein zum Behufe der Publikation.

²³³ Die Bauaufnahmen von 1862 zeugen von einem sehr ruinösen Zustand, dem eine tief greifende Renovierung von 1897-1900 unter Leitung Richard Jordans, einem Schüler Friedrich von Schmidts, entgegenzuwirken bemüht war. In: Geng-Sezstag, Gertrude / Reinisch, Wolfgang: Marienkirche Bad Deutsch-Altenburg, 6. Aufl., Bad Deutsch-Altenburg 2005, 22 ff. und in: Aichinger-Rosenberger, Peter / Benedikt, Christian: Dehio - Niederösterreich, südlich der Donau, Wien 2003, S. 115.

²³⁴ Abb. S. 8, in: Geng-Sezstag, Gertrude / Reinisch, Wolfgang: Marienkirche Bad Deutsch-Altenburg, 6. Aufl., Bad Deutsch-Altenburg 2005.

Tätigkeit am Dom hatte er zudem die Möglichkeit erhalten auch anderwärts auf dem Gebiet der kirchlichen Kunst Erfahrungen zu sammeln. So leitete er 1876-80 im Auftrag Friedrich von Schmidts die Restaurierungsarbeiten im Kreuzgang der Freisinger- und Agneskapelle des Stiftes Klosterneuburg. Wenig später baute er nach den Plänen seines Meisters den Turm der Stadtpfarrkirche in Steyer²³⁵. Er galt somit nicht nur als erfahren, sondern auch mit den Idealen Schmidts und den Vorgaben der K.K. Central-Commission vertraut.

4.5 Die Restaurierung der Chorfassade

In den Aufzeichnungen zur Restaurierung des Domes finden sich nur wenige Stellen, die sich unmittelbar auf die Chorfassade beziehen. Dies ist vor allem auf den Umstand zurückzuführen, dass sie weder schwere Schäden wie der Südturm noch stilistische „Abweichungen“ wie das Riesentor aufwies und damit nur bedingt die Aufmerksamkeit der Restauratoren auf sich lenkte. In stilistischer Hinsicht entsprach sie vielmehr dem Idealtypus gotischen Stils und diente somit als Vorbild bzw. Anschauungsmaterial. Die Untersuchungen von 1858 unter Leopold Ernst stellten zwar auch hier Verwitterungsfolgen fest, doch soweit aus den Dombauvereinsberichten hervor geht, fanden in der Folge nur Ausbesserungsarbeiten statt. Da diese weder große Geldsummen noch einen größeren Zeitrahmen erforderten, wurden sie bereits im darauf folgenden Jahr durchgeführt. Vieles wäre wahrscheinlich heute noch anders hätte man damals nicht zum Ausgießen der Fugen und für Ausbesserungen Portlandzement verwendet, dessen stark quellende Eigenschaft damals noch nicht bekannt war. Die Auswirkungen waren verheerend und erforderten eine Generalsanierung der „renovierten“ Teile, von denen viele nicht mehr zu retten waren und durch Neuanfertigungen ersetzt werden mussten. Was wann genau getan oder unterlassen wurde, lässt sich bis heute leider nicht genau feststellen und alle Aussagen über den Zeitpunkt des einen oder anderen Eingriffs sind immer nur Schlussfolgerungen und Vermutungen.

Mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit ist anzunehmen, dass bereits während der ersten Renovierung des Chores 1859 die Fassade gereinigt wurde und dabei die noch vorhandene farbige Fassung der Konsolfiguren entfernt wurde. Im stilistischen Vergleich der im 19. Jahrhundert neu angefertigten Speier mit den wasserableitenden Figuren am Schloss Grafenegg zeigt sich eine bemerkenswerte Ähnlichkeit in der Formensprache. Es ist kann also davon ausgegangen werden, dass bis auf den Speier 17 alle Exemplare von den Bildhauern unter Leopold Ernst ausgeführt wurden. Die Materialproben haben zwar ergeben, dass die Figur 17, ein kleiner Widder, ebenfalls aus Margarethener Stein ist, doch die bereits erwähnten Unterschiede zu den anderen Speiern des 19. Jahrhunderts in Form und Ausführung, lassen vermuten, dass er nicht gleichzeitig mit diesen entstanden ist.

Das Äußere des Chores galt nach 1859 als saniert und wurde während der Schmidtära somit nicht verändert. Es finden sich in den Berichten des Wiener Dombauvereins dazu auch keine nennenswerten Pläne aus dieser Phase. Klar war nur, dass nach dem Entdecken der Folgen der Verwendung von Portlandzement auch dieser Teil des Gebäudes einer neuerlichen Sanierung bedurfte. Erst im Jahr 1894 findet sich in der Juni-Ausgabe des Vereinsblattes ein Hinweis auf besagte

²³⁵ Wiener Dombauvereins-Blatt, Bd. 2, S. 43.

Arbeiten, die zu diesem Zeitpunkt bereits im Gange waren: „... ob der günstigen Jahreszeit für die Außenarbeiten, insbesondere an der Dachgalerie, ausgenützt werden musste.“ „... Was die Chorgalerie anbelangt, so zeigt sich, dass die feinen Maßwerkstücke des Geländers den verderblichen Wirkungen des Zementvergusses noch weniger Widerstand zu leisten vermochten, als die größeren Werkstücke, und dass tatsächlich das Meiste neu gemacht werden musste. Ähnlich wie mit der Galerie verhält es sich mit den Strebepfeilerabdachungen am Chor, welche – da sie von dem bestehenden Gerüste aus leicht zu erreichen sind – in die Restaurierung einbezogen wurden.“²³⁶ Eine weitere Eintragung ähnlichen Inhalts stammt vom 16. Feb. 1896, in der es heißt: „Die Restaurierung der Dachgalerie am Chor ist im August vorigen Jahres vollständig beendet worden. Wie vorauszusehen war, konnten auch von dem in diesem Teile der Galerie über dem 12-Botenchore nur wenige alte Werkstücke verwendet werden, die weitaus größte Zahl war durch Zement zerrissen und musste daher neu hergestellt werden.“²³⁷

Aufmerksamkeit erregt in dem Bericht von 1896 die Erwähnung der Folgeschäden der Verwendung von Zement. Es ist anzunehmen, dass damit der Einsatz von Portland-Zement²³⁸, der auch bei der Errichtung der ersten Giebel unter Baumeister Ernst zu Einsatz kam, gemeint ist. Offen bleibt nur die Frage ab wann die Schäden bekannt waren und welche Sicherungsmaßnahmen getroffen worden waren, denn bereits im Herbst 1882 erkannte man, „dass die Verwendung von Portland-Zement zum Ausgießen der Fugen an den erst 1854 errichteten Giebeln, durch Ausdehnung zu schlimmen Absprengungen geführt habe und in der Folge diese ohne Verzug abgenommen werden mussten“²³⁹.

Da die beschädigten Originalspeier bereits bei der ersten Restaurierung ausgetauscht worden waren, hatte die Verwendung des besagten Zements hier keine größeren Schäden verursacht. Die quellende Eigenschaft hatte vor allem dort besonders negative Auswirkungen wo er zum Ausgießen von Fugen und zum Ausbessern von Kleinteilen verwendet wurde. Die Arbeiten betrafen daher eher das Maßwerk der Galerie. Da der oben erwähnte Speier 17 von den Arbeiten aus dem Jahr 1859 abweicht, besteht die Möglichkeit, dass während dieser zweiten Bauphase versetzt wurde.

In den bisher bekannten Publikationen finden sich keine Hinweise darauf wer von den an der Sanierung beteiligten Werkleuten das eine oder andere Stück der Dachplastiken ausführte. Ebenso wenig haben sich Unterlagen mit Detailzeichnungen oder Vorlagen erhalten. Allgemein kann davon ausgegangen werden, dass die bereits erwähnten Aufzeichnungen und Photos der Studienreisen der Bauhütte sowie die laufenden Erhebungen der „K. K. Zentralkommission“ zur Anregung dienten. Weiters boten auch die Originale, wenn oft auch stark beschädigt, Orientierungshilfe. Wobei anzumerken ist, dass der Grund für die Abweichung von der grazilen Ausführung der Originalspeier zu Gunsten einer robusteren Form nicht unbedingt eine Folge des Zeitgeschmacks war, sondern wahrscheinlich darin

²³⁶ Wiener Dombauvereins-Blatt, Bd. 2, S. 113.

²³⁷ Wiener Dombauvereins-Blatt, Bd. 2, S. 137.

²³⁸ 1824 von Aspdin entwickelter Zement, der aus mehr drei Viertel Kalksteinanteil besteht, bei 1400° C gebrannt und danach fein gemahlen wird. Der Name geht auf den für seine Härte bekannten Portlandstein zurück. In: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 2, Stuttgart 1997, S. 348.

²³⁹ Tietze, Hans: Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien, in: Österreichische Kunsttopographie, Bd. 23, Wien 1931, S.75.

bestand, sie gegenüber Witterungseinflüssen haltbarer zu machen. Ein Ziel, das bereits Schmidt ein großes Anliegen war wie aus einem Bericht vom 6. September 1880 an seine Gesellen hervor geht: *„...nicht ohne ein Gefühl innerer Befriedigung auf die redlich vollbrachte Arbeit zurückblicken, denn das Äußere des St. Stephansdomes war in einer Weise restauriert worden, welche nach menschlichem Ermessen eine unbegrenzte Dauer verspricht.“*²⁴⁰

Auch wenn keine Restaurierung von unbegrenzter Dauer ist, so konnten damals doch die wichtigsten Arbeiten im Bewusstsein, dass der Dom sich wieder in einem guten baulichen Zustand befand, abgeschlossen werden. Da die nach dem Brand von 1945 notwendigen Interventionen im Rahmen des Wiederaufbaues vor allem im Bereich der Substanzsicherung lagen, waren erst die oben genau beschriebenen Maßnahmen der 1990er Jahre geeignet die Chorfassade abermals als saniert zu betrachten.

5 Zusammenfassung und Ergebnisse

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurde, entgegen der häufig kolportierten Meinung die Gestaltung der Wasserspeier und Chimären sei das Ergebnis freier Künstlerphantasie, auf deren Verankerung im mittelalterlichen Weltbild und dessen Darstellung auf verschiedenen Bildträgern sowie in Schriften verwiesen, wie auch auf die Veränderungen der Plastiken in Aussehen und Ausdruck im Zuge der gesellschaftlichen Entwicklungen.

Ein weiterer Abschnitt befasst sich mit der Problematik der Datierung des Chores im Zusammenhang mit den jüngsten Ergebnissen der Bauforschung und zur Baugeschichte unter Einbeziehung der damit einhergehenden Sanierung der Chorfassade.

Der Schwerpunkt dieser Untersuchung war die Beschreibung der einzelnen Plastiken an der Fassade des Chores von St. Stephan, getragen von der Absicht hiermit einen Beitrag zur Erfassung des Skulpturenbestandes am Dom zu leisten und auf deren Beziehung zu ähnlichen Figuren an anderen Bauwerken zu verweisen. Da ein beachtlicher Teil der in Frage kommenden Arbeiten während des 19. Jahrhunderts entstanden ist, schien es angebracht ein wenig auf die Begleitumstände ihres Entstehens, unter Berücksichtigung der Entwicklung des Denkmalschutzes und der beteiligten Personen, einzugehen.

Auch die in den bisher publizierten Arbeiten zur Bauplastik des Domes gerne erwähnten Figurkonsolen wurden einzeln erfasst und beschrieben. Die Anmerkungen zur ursprünglichen Bedeutung der dargestellten Figuren können, ob der nur wenigen bekannten Vergleichsbeispiele ähnlicher Darstellungen in der Funktion von Speierträgern, nur als Versuch gesehen werden und bedürfen zur Absicherung noch der weiteren Forschung.

6 Forschungsausblick

Da die vorliegende Arbeit ausschließlich die figurale Bauplastik an der Chorfassade erfasst, besteht der nächste Schritt in der Untersuchung und Beschreibung aller anderen Wasserspeier und Giebelfiguren des Domes zu St. Stephan unter Einbeziehung der Ergebnisse der weiteren Bauforschung und Sanierungsarbeiten.

²⁴⁰ Zehetner, Franz / Zöchling, Ernst: 150 Jahre Dombauverein, Wien 2007, S. 9.

Da die Marginalskulpturen des Domes aus verschiedene Epochen stammen, wäre zur besseren Handhabe als Nachschlagwerk und Quellenverweis für ähnliche Aufzeichnungen eine Chronologie der behandelten Exemplare sowie eine Auflistung nach Themen wünschenswert.

Weiters wirft das, von einem besonderen Variationsreichtum der Erscheinungsformen gekennzeichnete Stilbild der Chorplastiken im Zusammenhang mit den Ergebnissen der These Bökers viele neue Fragen auf. Den verschiedenen Vermutungen auf den Grund zu gehen wäre ebenfalls die Aufgabe weiterer Untersuchungen unter Berücksichtigung der jüngsten Erkenntnisse.

7 Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Widder /Querflötenspieler²⁴¹; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I.
- Abb. 2: Zottelige Bärin / Hornbläser; BDA Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I.
- Abb. 3: Luchs / Junge Frau I mit Spruchband; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I
- Abb. 4: Mähnenwolf / Trommler; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I
- Abb. 5: Geflügelter Dämon mit Schlange / Figur mit Gugel I; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I
- Abb. 6: Frau mit Wasserkrug/ Glatzköpfiger mit Kugel; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I
- Abb. 7: Eselin auf einer Judenfigur reitend / „Königin“; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I
- Abb. 8: Bärtiger mit Krug / Figur mit Gugel II; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I
- Abb. 9: Stier / Junge Frau II; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I
- Abb. 10: Gehörnter Flügeldämon / Jüngling I mit Kugel; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I
- Abb. 11: Löwe auf einem Tier / Jüngling II mit Krug und Kelch; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I
- Abb. 12: Dämon / keine Konsole; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I
- Abb. 13: Dämon mit Pinselschwanz / Figur mit Gugel III; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I
- Abb. 14: „Wilder Mann“ / Jüngling III mit geknöpftem Hemd; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I
- Abb. 15: Zottiges Tier mit Schlappohren / Mann mit Hut; Speier; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I, Konsole: Aufnahme 2008, M. U. Grün
- Abb. 16: Alte, barbusige Frau / Kentaur mit Schlange; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I
- Abb. 17: Kleiner Widder / Junge Frau III; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I
- Abb. 18: Katzenartiges Tier / Kentaur II; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I
- Abb. 19: Frau mit Wasserschaff / Jüngling IV; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I
- Abb. 20: Hund mit Männerkopf / Jüngling V; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I
- Abb. 21: Dämon mit Satyrohren / keine Konsole; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I
- Abb. 22: Sitzender Mann, bekleidet / Jüngling VI; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I
- Abb. 23: Geflügelter Drachenspeier / Jüngling VII; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I

²⁴¹ Alle Wasserspeier, Figurkonsolen und Giebeltiere ohne Ortsangabe befinden sich an der Chorfassade von St. Stephan in Wien.

- Abb. 24: Jagdhund I / Jüngling VIII mit Ball; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I
- Abb. 25: Mähnenwolf / Jüngling IX; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I
- Abb. 26: Tierdämon mit menschlichen Zügen / Junge Frau IV; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I
- Abb. 27: Jagdhund II / Jüngling X ; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I
- Abb. 28: Löwin / Jüngling XI; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I
- Abb. 29: Tierdämon mit Fledermausflügelohren / Jüngling XII; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I
- Abb. 30: Löwendämon mit hohlen „Schalen“-Ohren / Junge Frau V; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I
- Abb. 31: Löwendämon mit Affenschädel / Jüngling XIII; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I
- Abb. 32: Platerspiel bzw. Blatterpfeife; (07.06.2008) in:
<http://www.histnastrje.gajdy.cz/zvetsene/pistola-s-mechurinou8.html>
- Abb. 33: Tier 1: Hund I mit geschlossener Schnauze / Tier 2: Hund II mit runden Ohren; Aufnahme 2008, M. U. Grün
- Abb. 34: Tier 3: Hund, III mit aufgestellten Ohren / Tier 4: Hund IV mit markanten Rückenwirbeln; Aufnahme 2008, M. U. Grün
- Abb. 35: Tier 5: Kleiner Büffel mit drei Hörnern / Tier 6: Drachenhund mit einem Horn; Aufnahme 2008, M. U. Grün
- Abb. 36: Tier 7: Paarhufer, verwittert / Tier 8: Drache mit kleinen Flügeln; Aufnahme 2008, M. U. Grün
- Abb. 37: Tier 9: Fabeltier I mit drei Zehen / Tier 10: Wildschwein; Aufnahme 2008, M. U. Grün
- Abb. 38: Tier 11: Fabeltier II; Aufnahme 2008, M. U. Grün
- Abb. 39: Tier 12: Hund V mit spitzen Ohren / Tier 13: Tier, verwittert; Aufnahme 2008, M. U. Grün
- Abb. 40: Tier 14: Fabeltier III mit menschlichen Zügen / Tier 15: Fabeltier IV mit Knollnase; Aufnahme 2008, M. U. Grün
- Abb. 41: Tier 16: Fabeltier V / Tier 17: Fabeltier VI; Aufnahme 2008, M. U. Grün
- Abb. 42: Tier 18: Fabeltier VII mit menschlichen Zügen / Tier 19: Fabeltier VIII mit Menschenkopf; Aufnahme 2008, M. U. Grün
- Abb. 43: Tier 20: Fabeltier IX mit Watschelfüßen; Aufnahme 2008, M. U. Grün
- Abb. 44: Tier 21: Fabeltier X mit Bart / Figur 22: Auf den Knien liegender Mann; Aufnahme 2008, M. U. Grün
- Abb. 45: Tier 23: Fabeltier XI, paarhufiges Schnabeltier / Tier 24: Fabeltier XII mit Knollnase und drei Zehen; Aufnahme 2008, M. U. Grün
- Abb. 46: Tier 25: Drachenhund II / Tier 26: Torso mit Krallenfüßen; Aufnahme 2008, M. U. Grün
- Abb. 47: Tier 27: Wollhund / Tier 28: Torso eines Paarhufers; Aufnahme 2008, M. U. Grün
- Abb. 48: Tier 29: Fabeltier XIII / Tier 30: Fabeltier XIV, Aufnahme 2008, M. U. Grün
- Abb. 49: St. Stephan / Wien, Choransicht von Nordosten; BDA, Ordner: Wien I, St. Stephan – Wasserspeier: Chor I
- Abb. 50: St. Stephan / Wien, Gebäudegliederungsstruktur, Grundriss: Pfeiler und Wände, Stand 16.12.2002; Archiv der Domhütte

- Abb. 51: St. Stephan / Wien, Grundriss mit Eintragung der Bauphasen, inkl. Legende; Beilage in: Böker, J. J., Der Wiener Stephansdom. Architektur als Sinnbild für das Haus Österreich, Wien 2007
- Abb. 52: St. Stephan / Wien, Chorfassade, gesteinskundliche Aufnahme, inkl. Kennzeichnung der Position der Originalspeier; Archiv der Domhütte
- Abb. 53: St. Stephan / Wien, Chorfassade, gesteinskundliche Aufnahme, Legende; Archiv der Domhütte
- Abb. 54: Münster von Alt-Breisach, Chorgestühl-Misericordi: Zanner und Blecker; Fotos: K. Kröll
- Abb. 55: Ulmer Münster, Chorgestühl-Misericordi: Zanner und Blecker; Fotos: K. Kröll
- Abb. 56: Mappa mundi, Londoner Psalterkarte; http://www.mittelalter-server.de/Mittelalter-Karten/Historische-Karten-bild_13.html (07-08-2008)
- Abb. 57: Mappa mundi, Londoner Psalterkarte, Detail in Kontrastfarben; http://www.mittelalter-server.de/Mittelalter-Karten/Historische-Karten-bild_13.html
- Abb. 58: Lausanne / Kathedrale, Maßwerfenster – Skizze nach einem Entwurf von Villard-de-Honnecourt; <http://kunst.gymszbad.de/architektur/arch-gotik/rosetten/bilder/lausanne/laussane-02-s.gif> (07-08-2008)
- Abb. 59: Notre Dame / Paris, Westturm-Chimären (1220); Abb. 96, in: Möbius, F. und H.: Bauornament ..., S. 118-182.
- Abb. 60: Notre Dame / Paris, Westturm-Chimären (1220); Abb. 97, in: Möbius, F. und H.: Bauornament ..., S. 118-182.
- Abb. 61: Dom / Magdeburg, Paradiesvorhalle, Kentaurin als Wasserspeier (um 1350); Abb. 98, in: Möbius, F. und H.: Bauornament ..., S. 118-182.
- Abb. 62: Marienkirche / Bad Deutsch-Altenberg, Speierhund – Strebepfeiler SO, Aufnahme 2008, M. U. Grün
- Abb. 63: Karner / Pulkau, Wasserspeier – Nord; Aufnahme 2008, M. U. Grün
- Abb. 64: Karner / Pulkau, Wasserspeier – Nord, Detail; Aufnahme 2008, M. U. Grün
- Abb. 65: Dominikanerkirche / Imbach, Katharinenkapelle, Konsolfigur: Engel I; Aufnahme 2008, M. U. Grün
- Abb. 66: Dominikanerkirche / Imbach, Katharinenkapelle, Konsolfigur: Engel II; Aufnahme 2008, M. U. Grün
- Abb. 67: Dominikanerkirche / Imbach, Katharinenkapelle, Konsolfigur: Musikant; Aufnahme 2008, M. U. Grün
- Abb. 68: St. Stephan / Wien, Chorfassade – Süd, Konsolfigur 6; Aufnahme 2008, M. U. Grün
- Abb. 69: Marienkirche / Krakau, Chorfassade, Konsolfiguren; Abb. in: Frey, D.: Krakau, Fotos Titzentaler, E.
- Abb. 70: Viollet-le-Duc, Wasserspeier – Skizzen, Dictionnaire de l'Architecture Française du XI. – XVI. siècle, Paris ; Abb. 9, 10 und 11 in : : Frey, D.: Krakau
- Abb. 71: Dom / Regensburg, Grabplatte des Domdekans Ulrich von Au; Abb. I. in: Hubel, A.: Mittelalterliche Plastik...
- Abb. 72: Dom / Regensburg, Grabplatte des Domdekans Ulrich von Au, Detail; Abb. I. in: Hubel, A.: Mittelalterliche Plastik...
- Abb. 73: Dom / Regensburg, ausgegrabener gotischer Originalwasserspeier; Abb. XII in: Frener, B.: Wasserspeier...
- Abb. 74: St. Stephan / Wien, Chorfassade – Süd, Konsolfigur 2; Aufnahme 2008, M. U. Grün

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

8 Bibliographie

8.1 Zu Dom und Mittelalter in Wien

Bachleitner, Rudolf: Das Statuenprogramm des Albertinischen Chores. Wien 1958.

Böker, Hans: Laurenz Spenning und der Wiener Dombau im 15. Jahrhundert. Ausstellung des BDA in Kartause Mauerbach: Geheimnis im Stein. Das Erbe der mittelalterlichen Dombauhütte und ihrer Meister. Mauerbach 2001.

Böker, Hans: Parlerisches am Wiener Stephansdom. In: Parlerbauten: Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium, Schwäbisch Gmünd 17. – 19. Juli 2001, Stuttgart 2004.

Böker, Johann Josef: Der Wiener Stephansdom. Architektur als Sinnbild für das Haus Österreich, Wien 2007.

Brauneis, W. / Perger R.: Die mittelalterlichen Kirchen und Klöster in Wien, Wien / Hamburg 1977.

Fritzsche, G.: Die Entwicklung des „Wiener Realismus“ in der Wiener Malerei. 1331 bis Mitte des 14. Jahrhunderts. (Diss. KG, Maschinschrift). Wien / Köln / Graz 1983.

Ginhart, K. (Hg.): Die bildende Kunst in Österreich. Gotische Zeit (von etwa 1250 bis um 1530), Baden bei Wien 1938.

Ginhart, K.: Die gotische Bildnerei in Wien, in: Die Geschichte der Stadt Wien, N.R. VII/1, Wien 1970.

Gruber, Reinhard H.: Die Domkirche Sankt Stephan zu Wien. Wien 2004.

Jaindl, Elisabeth: Der Stephansdom im alten Wien – Geschichte und Geschichten, Wien 1997.

Jezler, Peter (Hg.): Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. (2. durchgesehene Auflage), München 1994.

Kat. Ausst.: Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Köln 1978.

Kat. Ausst.: Die Zeit der frühen Habsburger. Dome und Klöster 1279-1379, Wr. Neustadt 1979.

Kat. Ausst.: Gotik in der Steiermark, St. Lambrecht 1978.

Kat. Ausst.: Kaiser Karl IV. 1316-1378, Nürnberg 1978.

Kat. Ausst.: Vídeňská Gotika. Sochy, sklomalby a architektonická plastika z domu Sv. Štěpána ve Vídni. Výsava Národní Galerie v Praze ve spolupráci s Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1991.

Kat. Ausst.: Wien im Mittelalter, Wien 1976.

Kieslinger, Alois: Die Steine von St. Stephan, Wien 1949.

Koch, Rudolf / Prokisch, Bernhard: Die Stadtpfarrkirche Steyr. Baugeschichte und Kunstgeschichte. Steyr 1993.

Koller, Manfred / Nimmrichter, Johann: Der Dom. Mitteilungsblatt des Wiener Domerhaltungsvereins, Folge 2/1992.

Koller, Manfred, Nimmrichter, Johann: Restaurierung des Albertinischen Chores – Konservierung der Steinskulpturen, in: Der Dom. Das Mitteilungsblatt des Wiener Domerhaltungsvereins, Folge 2 /1992.

Koller, Manfred: Denkmalpflege mit Opferschichten, in: ÖZKD 1989, S. 48-53.

Koller, Manfred: Zur Situation der Steinkonservierung, in: Epigraphie 1988 (Fachtagung Graz 1988, Hsg. Koch, W.), Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften 213. Band, Wien 1990, S. 357-364.

Kosegarten, Antje.: Die Chorstatuen der Kirche Maria am Gestade in Wien, in: ÖZKD 6/ 1963, S. 1-12.

Kühnel, H.: Gotische Kunstwerke in Österreich, Wien 1972.

Lanc, E.: Die neu aufgedeckten Wandmalereien der Michaelerkirche in Wien, in: ÖZKD 29/ 1975, S. 1 ff.

Lenzenweger, J.: Albrecht II, der Lahme, Herzog von Österreich und die Päpste von Avignon, in: Römische Historische Mitteilungen 1962/63 und 1963/64, Graz / Köln 1964, S. 29 ff.

Lhotsky, A.: Geschichte Österreichs seit der Mitte des 13. Jahrhunderts (1281-1358), II/1 Wien 1967.

Möbius, Friedrich und Helga: Bauornament im Mittelalter. Symbol und Bedeutung, Wien 1974.

Müller, H.W. / Rohatsch, A./ Schwaighofer, B./ Ottner, F. und Thinschmidt, A.: Gesteinsbestand in der Bausubstanz der Westfassade und des Albertinischen Chores von St. Stephan, in: ÖZKD, XLVII (1993), S. 105 ff, 106-116.

Niederstätter, Alois: Österreichische Geschichte 1278-1411. Die Herrschaft Österreich: Fürst und Land im Spätmittelalter. (Hrg. Herwig von Wolfram), Wien 2002.

Seebach, Gerhard: Baugeschichtliche Untersuchungen am Hallenchor von St. Stephan in Wien, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XLVII (1993), S. 133-138.

Tietze, Hans: Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien, in : Österreichische Kunsttopographie Bd. 23, Wien 1931.

Wlattnig, R.: Das Statuenprogramm des Albertinischen Chores von St. Stephan und die Ausstrahlung der Wiener Domwerkstätte im 14. Jahrhundert, S. 79 – 93; in: Höfler, Janez (Hg.): Gotik in Slowenien, Vorträge des internationalen Symposiums Ljubljana, Narodna galerija 20.-22. Oktober 1994, veröffentlicht 1995.

Wlattnig, Robert: Sochařský program Albertinského chóru. Ikonografické a slohové úvahy k sochařské výzdobě Sv. Štěpána v. 1. polovině 14. století, in: Ausstellungskatalog „Videňská gotika“, Sochy, sklomalby a architektonická plastika z dómu sv. Štěpána ve Vídni. Výstava Národní Galerie v Praze ve spolupráci s Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1991, S. 59-76.

Wlattnig, Robert: Die Wiener Plastik in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts (Chorplastik von St. Stephan, Minoritenkirche u. ä.) und ihr Verhältnis zur gleichzeitigen Wiener Malerei. Diplomarbeit, maschinschriftlich, Wien 1988.

Zehetner, Wolfgang: Sanierungsarbeiten am Stephansdom. In: Colloquium zur Bauforschung: Kunstwissenschaft und Denkmalpflege an den Domen von Wien, Prag und Regensburg. Fachtagung im Rahmen des Raphael-Programms der EU, September 2000; Hg.: Wilhelm Weidinger; Regensburg 2001.

Zykan, Marlene: Der Hochturm zu St. Stephan in Wien (Diss. Phil. Wien 1967) S. 20, zitiert in: Parlerbauten: Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium, Schwäbisch Gmünd 17. – 19. Juli 2001, Stuttgart 2004, S. 104.

Zykan, Marlene: Zu Entstehung und Programm der gotischen Figurenzyklen in St. Stephan in Wien, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Wien 2000, S. 347-358.

8.2 Zu Wasserspeiern

Arentzen, Jörg-Geerd: Imago Mundi Cartographica. Studien zur Bildlichkeit mittelalterlicher Welt und Ökumenekarten unter besonderer Berücksichtigung des Zusammenwirkens von Text und Bild. (Münstersche Mittelalter-Schriften Bd. 53). München 1984.

Benton, Janetta Rebold: Gargoyles. Animal Imaginary and Artistic Individuality in Medieval Art. In: Animals in the Middle ages. A Book of Essays. Hg.: Flores, Nona C.. New York; London 1996 (Garland Medieval Casebooks)

Benton, Janetta Rebold: Holly Terrors. Gargoyles on Medieval Buildings, New York 1997.

Bredenkamp, H.: Wallfahrt als Versuchung. San Martín in Frómista, in: „Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele“ (Hg.: Fachschaft Kunstgeschichte München), Berlin 1989.

- Bridaham, Lester Burbank: Gargoyles, Chimeres and the Grotesque in French Gothic Sculpture. New York 1930, 2. erw. und revidierte Aufl. 1969.
- Brinken, Anna Dorothe von den: Fines Terrae. Die Enden der Erde und der vierte Kontinent auf mittelalterlichen Weltkarten. (Monumenta Germaniae Historica. Schriften Bd. 36), Hannover 1992.
- Camille, Michael: Die Kunst der Gotik. Höfe, Klöster und Kathedralen. Köln 1996
- Camille, Michael: Image on the Edge: The Margins of Medieval Art. Cambridge, Mas. 1992.
- Classen, Albrecht: Gargoyles – Wasserspeier. Phantasieprodukte des Mittelalters und der Moderne, in: Müller, Ulrich und Wunderlich, Werner (Hg): Dämonen, Monster, Fabelwesen. Mittelalterliche Mythen. Bd. 2; St. Gallen 1999.
- Dickerhof, Harald: Canum nomine gentiles designator. Zum Heidenbild aus mittelalterlichen Bibellexika. In: Secundum Regulam Vivere. Festschrift für P. Norbert Backmund O Praem. Hg. von Melville, Gert. Windberg 1978.
- Frener Birgit: Die Wasserspeier am Regensburger Dom, in: Morsbach, Peter: Der Regensburger Dom. Ausgrabung, Restaurierung, Forschung; München 1989 (Kat. zur Aust. in Regensburg)
- Hamann, Richard: Kunst und Askese. Bild und Bedeutung in der romanischen Plastik in Frankreich, Worms 1987.
- Hamann-Mac Lean, Richard: Künstlerlaunen im Mittelalter; in: Möbius, Friedrich / Schubert, Ernst (Hg.): Skulptur des Mittelalters; Weimar 1987.
- Hauschild, Thomas: Der böse Blick. Ideengeschichtliche und Sozialpsychologische Untersuchungen. Hamburg 1979.
- Kästner, Hannes: Kosmographisches Weltbild und sakrale Bildwelt: Meerwunder und Wundervölker im mittelalterlichen Kirchenraum, in: Kröll, Katrin / Steger, Hugo (Hg): Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters; Freiburg im Breisgau 1994.
- Koester, Heike / Jeras, Jean: Die Wasserspeier am Freiburger Münster. Lindenberg 1997.
- Kröll, Katrin / Steger, Hugo (Hg): Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters; Freiburg im Breisgau 1994.
- Kröll, Katrin: Der schalkhaft beredsame Leib als Medium verborgener Wahrheit; in: Kröll, Katrin / Steger, Hugo (Hg.): Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters; Freiburg 1994.

- Leithäuser, Joachim G.: Mappae mundi. Die geistige Eroberung der Welt; Berlin 1958.
- Ludwig, Kirsten: Wasserspeier. Form und Funktion eines Altägyptischen Architekturdetails. München 1989 (Magisterarbeit).
- Mertens-Horn, Marlene: Die Löwenkopf-Wasserspeier des griechischen Westens im 6. und 5. Jahrhundert im Vergleich mit den Löwen des griechischen Mutterlandes. Mainz 1988.
- Michel, P.: Tiere als Symbol und Ornament. Möglichkeiten und Grenzen der ikonographischen Deutung, gezeigt am Beispiel des Züricher Großmünsterkreuzgangs. Wiesbaden 1979.
- Moser, Oskar: Zur Geschichte und Kenntnis der volkstümlichen Gebärden. In: Mitteilungen des Geschichtsvereins für Kärnten. 144. Jg. (1954), S. 762 ff.
- Müller, Ulrich; Wunderlich, Werner (Hg.): Dämonen, Monster, Fabelwesen. Mittelalter Mythen. Bd. 2; St. Gallen 1999, S. 127-135.
- Myss, Walter: Kirchendecke von St. Martin in Zillis. Bildwelt als Weltbild. Beuron 1965.
- Ruppitsch, Claudia: Wasserspeier und Neidköpfe, in: SAGEN.at. Version 1.8 vom 04.07.2007
- Scharfe, Martin: Neidköpfe im Remstal. In: Württembergisches Jahrbuch für Volkskunde. Jg. 1957/58, S.156 ff.
- Schmidt, Leopold: Die volkstümlichen Grundlagen der Gebärdensprache; in: Beiträge zur sprachlichen Volksüberlieferung. Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. (Veröffentlichungen der Kommission für Volkskunde Bd. 2.) Berlin 1953.
- Schmitt, Jean-Claude: La Raison des Gestes dans l'Occident médiéval, Paris 1990.
- Schreiner, Klaus/Müntz, Marc (Hsg.): Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen; Erträge einer Tagung. München 2002.
- Schymiczek, Regina: Über deine Mauern, Jerusalem, habe ich Wächter bestellt.... Zur Entwicklung der Wasserspeierformen am Kölner Dom. Europäische Hochschulschriften, Kunstgeschichte; Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford, Wien 2004.
- Steiner, Maximilian: Wasserspeier an Kirchengebäuden als Bestandteil des mittelalterlichen Dämonenglaubens. Ein religionsgeschichtlich-folkloristischer Deutungsversuch mit 88 Abb., Diss. Phil. maschinschriftlich, Erlangen 1953.
- Stricker: Der Pfaffen Leben; in: Pfeiffer, Franz: Altdeutsches Übungsbuch, Wien 1966.

8.3 Zu Friedrich Schmidt

- Bacher, Ernst: „Restauratio“ und Historismus. Friedrich Schmidt und die Denkmalpflege. In: Friedrich von Schmidt (1825-1891). Ein gotischer Rationalist. Ausstellungskatalog des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1991.
- Csendes, Peter: Friedrich Schmidt – 100. Todestag, in: Wiener Geschichtsblätter, 46. Jg., Heft 1. 1991, S. 31 ff.
- Czeike, Felix: Das Rathaus. Wiener Geschichtsbücher, Bd. 23; Wien / Hamburg 1972.
- Eggert, Klaus: Die Ringstraße. In: Wiener Geschichtsbücher, Bd. 7, Hg. Pötschner, Peter; Wien / Hamburg 1971.
- Kaiser, Paul: Friedrich von Schmidt und das Wienerische. Das Verhältnis seiner Bauten zum Genius Loci im Spiegel zeitgenössischer Publikationen, Wien (1991 noch in Vorbereitung, zitiert im AK des Historischen Museums der Stadt Wien 1991).
- Kat. Ausst.: Friedrich von Schmidt (1825-1891). Ein gotischer Rationalist. Historisches Museum der Stadt Wien, 148. Sonderausstellung, Wien 1991.
- Neuman, Erwin: Friedrich von Schmidt. Ein Beitrag zu einer Monographie und zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Wien 1952. (Phil. Diss., masch.)
- Planner-Steiner, Ulrike: Friedrich von Schmidt, in: Die Wiener Ringstraße – Bilder einer Epoche, Bd. 8, Wiesbaden 1978. (Zusammen mit Klaus Eggert, Gottfried Semper und Carl von Hasenauer).
- Sonderheft zum Rathausjubiläum 1973; Wiener Geschichtsblätter, 28. Jg., Wien 1973.
- Vatter, Arnold: Friedrich von Schmidt, in : Lebensbilder, Bd. 14, 1991.
- Versuch eines Porträts über den wohl bedeutungsvollsten spätgotischen Baumeister seiner Zeit, einem Wahlwiener aus Württemberg, (masch. 17 Seiten).
- Wahl, Gerhard: Freiherr von Schmidt, in: Einhorn, 18. Jg., März 1991.

8.4 Allgemein

Abbé Auber: Histoire et théorie du symbolisme religieux. Paris 1870-71.

Arentzen, Jörg-Geerd: Imago Mundi Cartographica. Studien zur Bildlichkeit mittelalterlicher Welt und Ökumenekarten unter besonderer Berücksichtigung des Zusammenwirkens von Text und Bild. (Münstersche Mittelalterschriften Bd. 53). München 1984.

Augustinus, Enarrationes in psalmos. Nach der Mauriner-Ausgabe hg. v. Dekkers, E. / Fraipont, I., 3 Bde. Turnhout 1962 (CCL 32, S. 1-167).

Bak, Janós M.: Symbolik und Kommunikation im Mittelalter. In Medium Aevum Quotidianum 20(1990) Paris 1990.

Ellert, Gerhard: Die Katze der Herzogin. Erzählung aus der Babenbergerzeit. Wien-München 1961.

Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole; Hg.: J.C. Cooper, Übersetzung aus dem Englischen: Middell, Gudrun und Matthias. Leipzig 1986.

Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 23., erweiterte Auflage, Berlin / New York 1995.

Knaurs Lexikon der Symbole. Hg.: Biedermann, Hans, München 1989.

Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Autor: Mohr, Gerd Heinz, Düsseldorf/Köln 1981.

Lexikon der Symbole; Hg.: Bauer, Wolfgang/Dümotz, Irmtrad/Golowin, Sergius/Röttgen, Herbert. Wiesbaden 1980.

Liffert, Klementien: Symbol-Fibel. Kassel 1955.

Mâle, Emile: The Gothic Image: Religious Art in France of the Thirteenth Century. New York 1984.

Meyers großes Taschenlexikon in 24 Bänden, Mannheim/Wien/Zürich 1983.

Morsbach, Peter: Der Regensburger Dom. Ausgrabung, Restaurierung, Forschung. München 1989 (Kat. zur Aust. in Regensburg).

Reinhard, Wolfgang: Lebensformen Europas. München 2004.

Röhrich, Lutz: Gebärde-Metapher-Parodie. Düsseldorf 1967.

Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten. Bd. 1, Hg.: Rörich, Lutz, Freiburg i. B. 1991.

Sedlmayr, Hans: Die Entstehung der Kathedrale, Zürich 1950 / Neuauflage Graz 1976 bzw. Wiesbaden 2001.

Seel, Otto: Der Physiologus. Zürich 1995.

Wörterbuch der Symbolik: Hg.: Lurker, Manfred, Stuttgart 1991.

9 Abbildungen



Abb. 1: St. Stephan / Wien, Chorfassade - Süd, Pfeiler A 07 rechts, Figurengruppe 1: Widder / Querflötenspieler



Abb. 2: St. Stephan / Wien, Chorfassade - Süd, Pfeiler A 08 links, Figurengruppe 2: Zottelige Bärin / Hornbläser

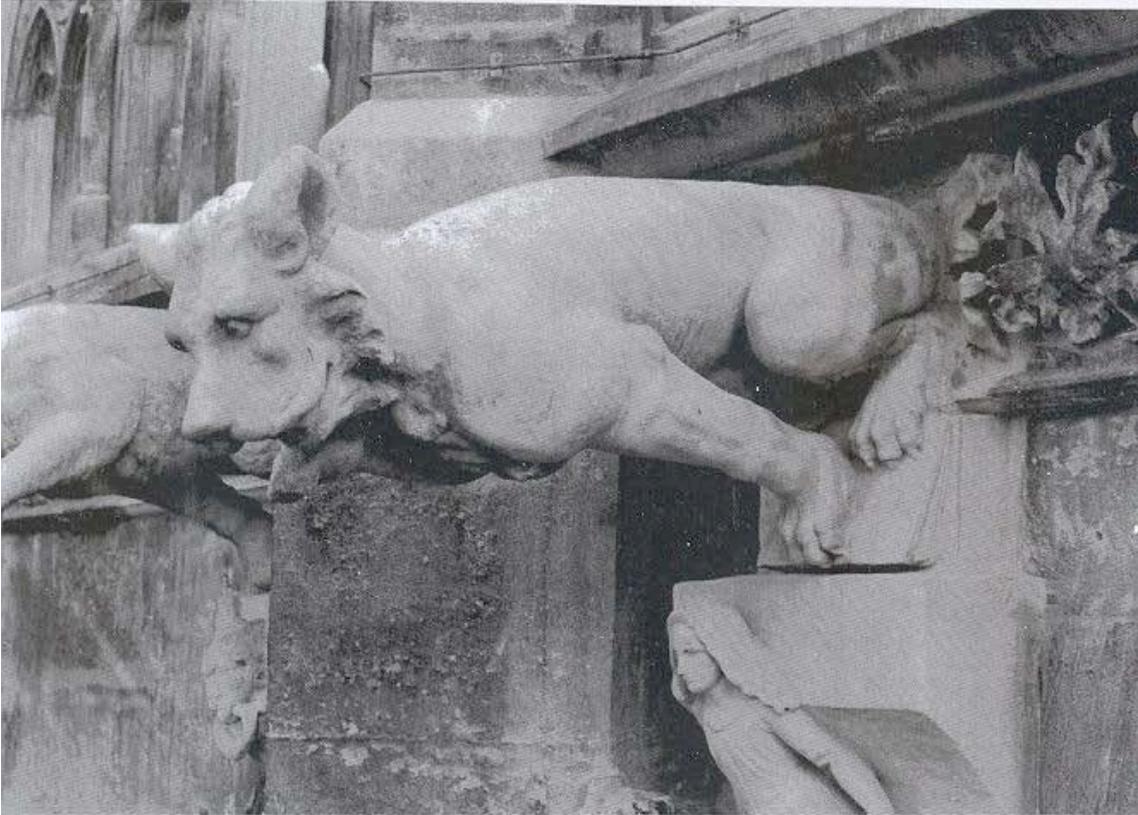


Abb. 3: St. Stephan / Wien, Chorfassade - Süd, Pfeiler A 09 rechts, Figurengruppe 3: Luchs / Junge Frau mit Spruchband



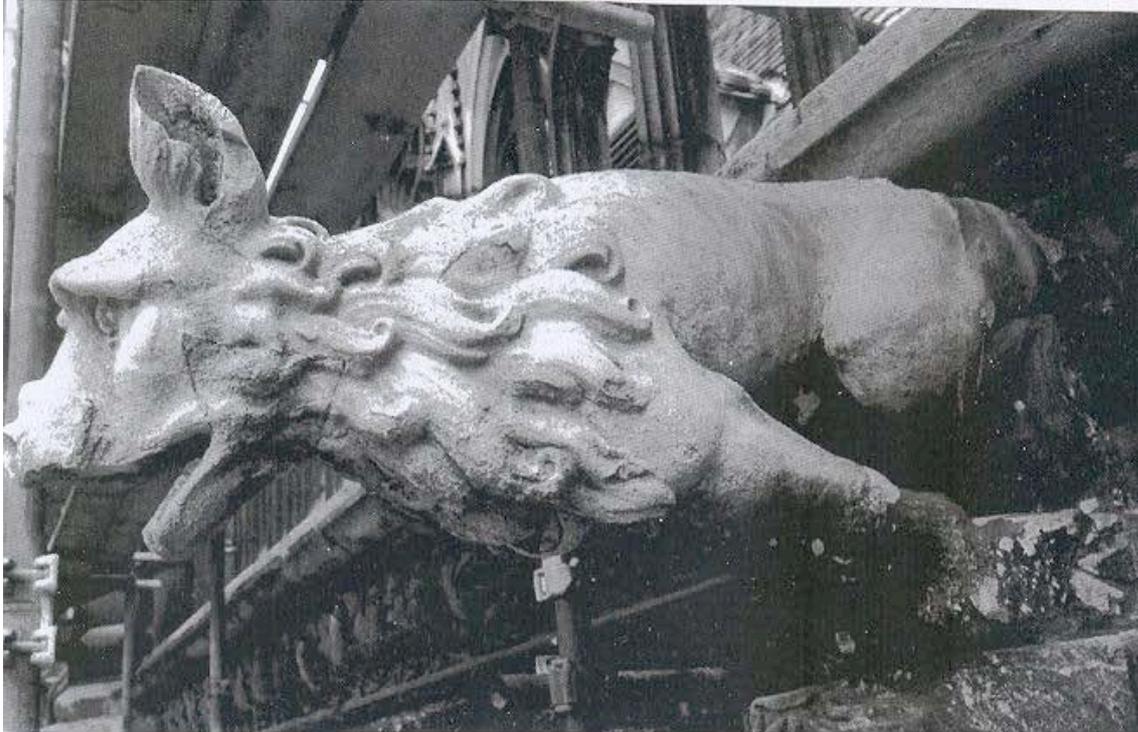


Abb. 4: St. Stephan / Wien, Chorfassade - Süd, Pfeiler A 09 links, Figurengruppe 4:
Männerwolf / Trommler





Abb. 5: St. Stephan / Wien, Chorfassade - Süd, Pfeiler A 09 rechts, Figurengruppe 5: Geflügelter Dämon / Figur mit Gugel





Abb. 6: St. Stephan / Wien, Chorfassade - Süd, Pfeiler A 10 links, Figurengruppe 6: Frau mit Krug / Glatzköpfiger



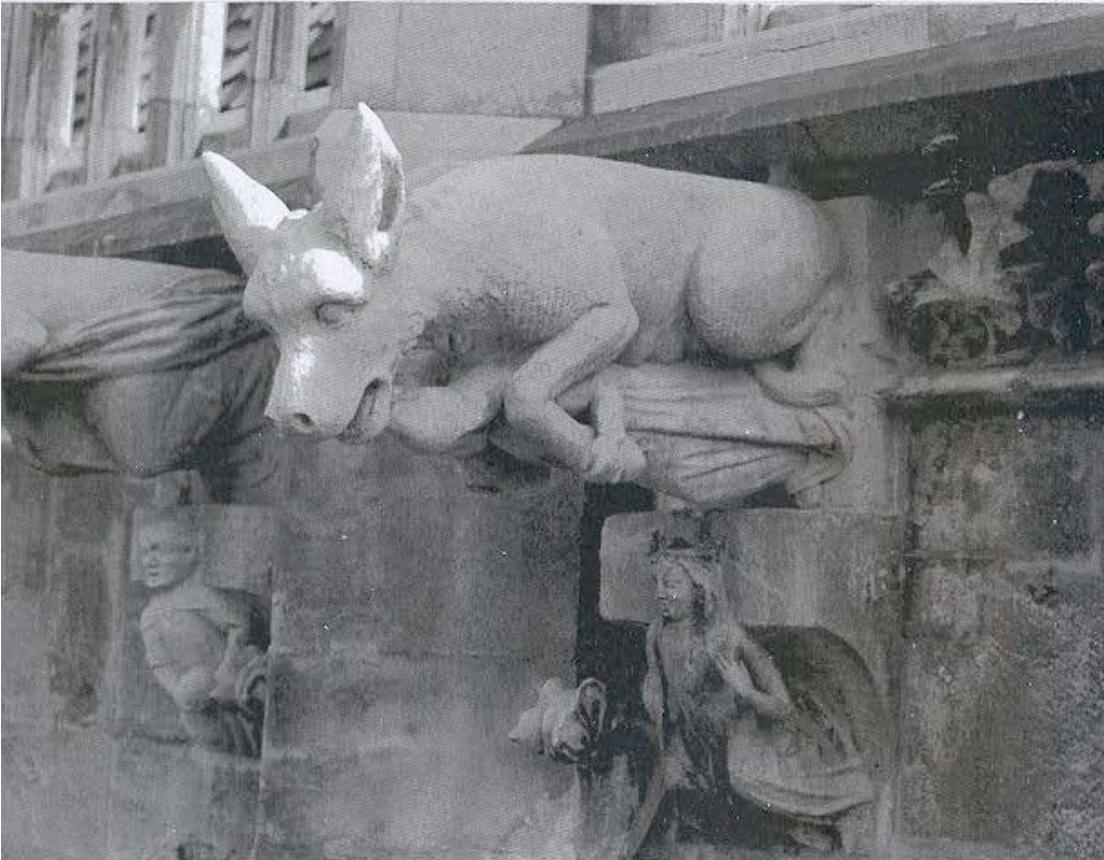


Abb. 7: St. Stephan / Wien, Chorfassade - Süd, Pfeiler A 10 rechts, Figurengruppe 7:
Eselin auf einer Judenfigur / "Königin"



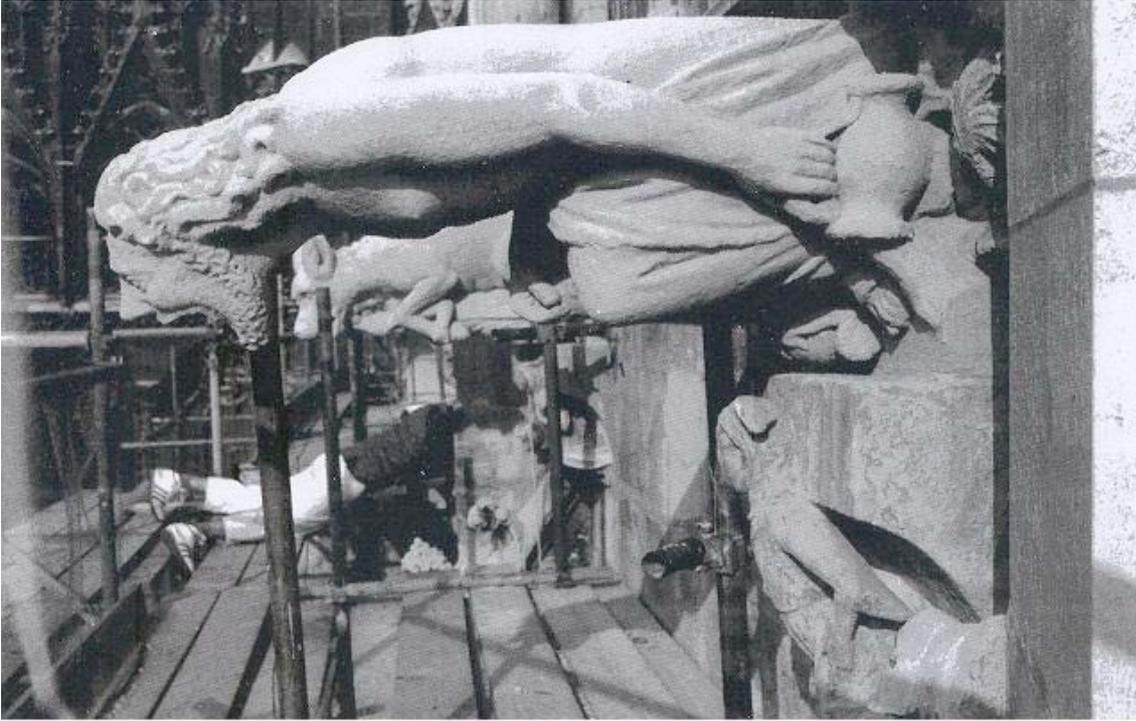


Abb. 8: St. Stephan / Wien, Chorfassade - Süd, Pfeiler A 11 links, Figurengruppe 8:
Bärtiger mit Krug / Figur mit Gugel II





Abb.9: St. Stephan / Wien, Chorfassade - Süd, Pfeiler A 11 rechts, Figurengruppe 9, Stier / Junge Frau

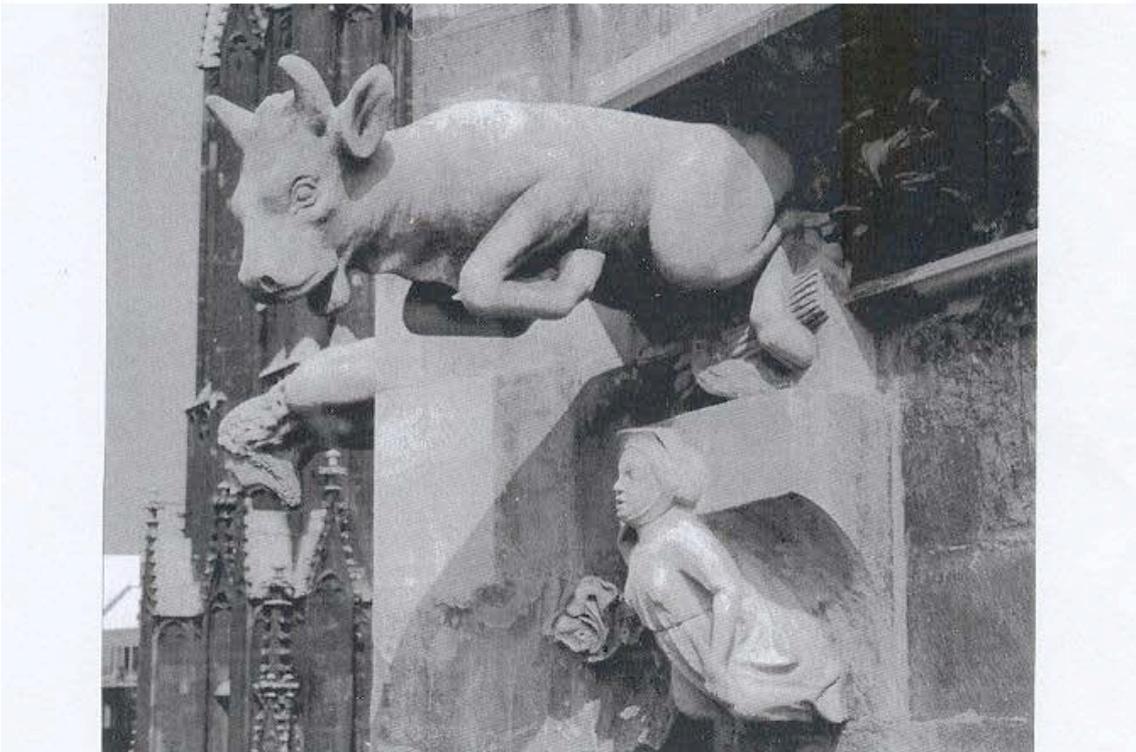




Abb. 10: St. Stephan / Wien, Chorfassade - Süd, Pfeiler A 12, Figurengruppe 10, Gehörnter Flügeldämon / Jüngling I mit Kugel



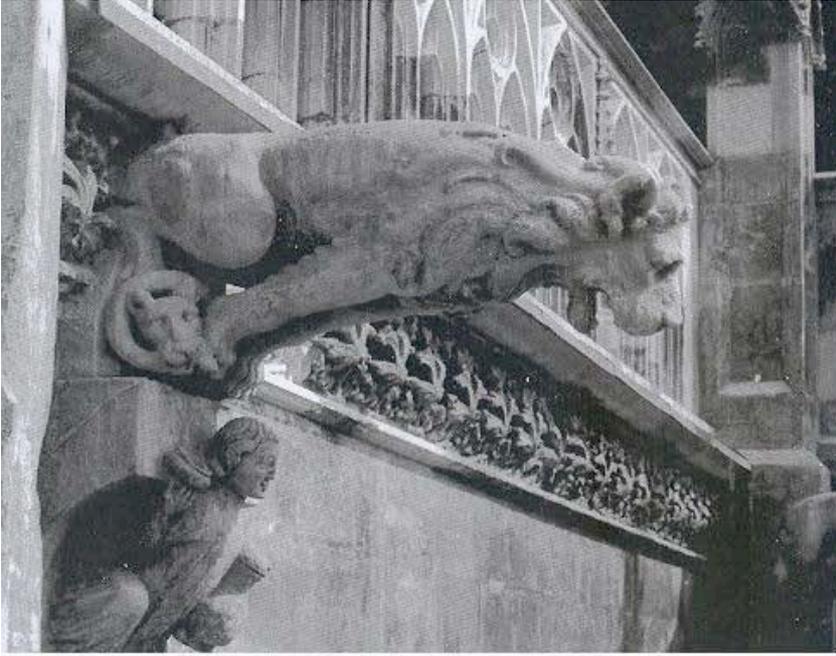


Abb. 11: St. Stephan / Wien, Chorfassade - Süd, Pfeiler A 12 rechts,
 Figurengruppe 11: Löwe auf einem Tier / Jüngling II mit Krug und
 Kelch





Abb. 12: St. Stephan / Wien, Chorfassade - Südost, Eckpfeiler X 12, Figur 12: Dämon / keine Konsole,





Abb. 13: St. Stephan / Wien, Chorapsis, Pfeiler B 13 links, Figurengruppe 13: Dämon mit Pinselschwanz / Figur mit Gugel III

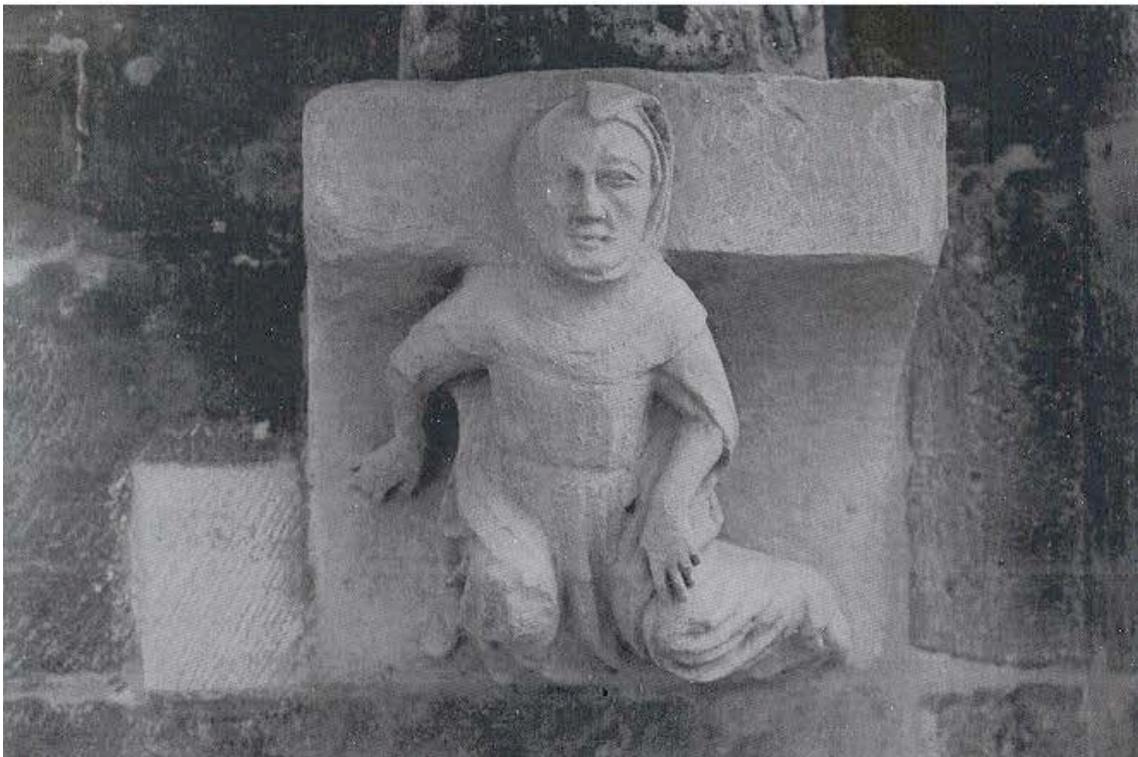




Abb. 14: St. Stephan / Wien, Chorapsis, Pfeiler B13, Figurengruppe 14:
"Wilder Mann" / Jüngling III, mit geknöpftem Hemd



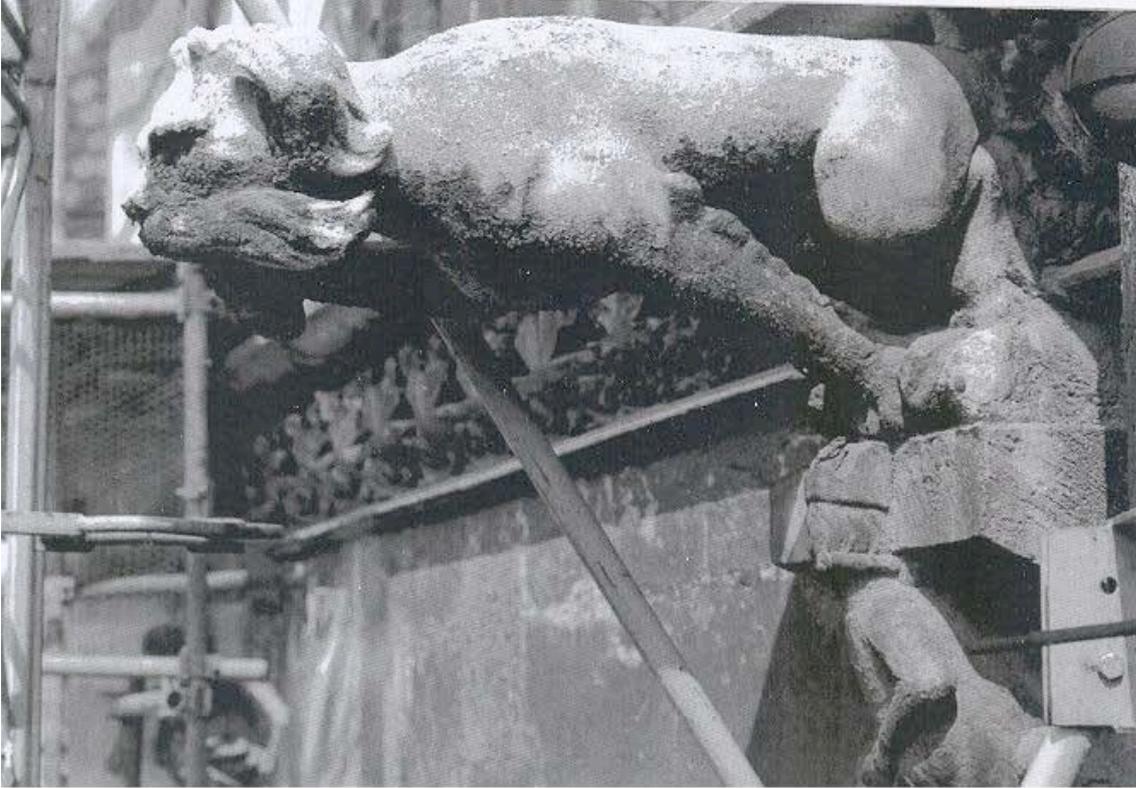


Abb. 15: St. Stephan / Wien, Chorapsis, Pfeiler B 14 links, Figurengruppe 15: Zottiges Tier mit Schlappohren / Mann mit Hut





Abb. 16: St. Stephan / Wien, Chorapsis, Pfeiler B 14 rechts,
Figurengruppe 16: Alte, barbusige Frau / Kentaur mit Schlange





Abb. 17: St. Stephan Wien, Chorapsis, Pfeiler C 14 links,
Figurengruppe 17: Kleiner Widder / Junge Frau III





Abb. 18: St. Stephan / Wien, Chorapsis, Pfeiler C 14 rechts,
Figurengruppe: 18: Katzenartiges Tier / Kentaur II



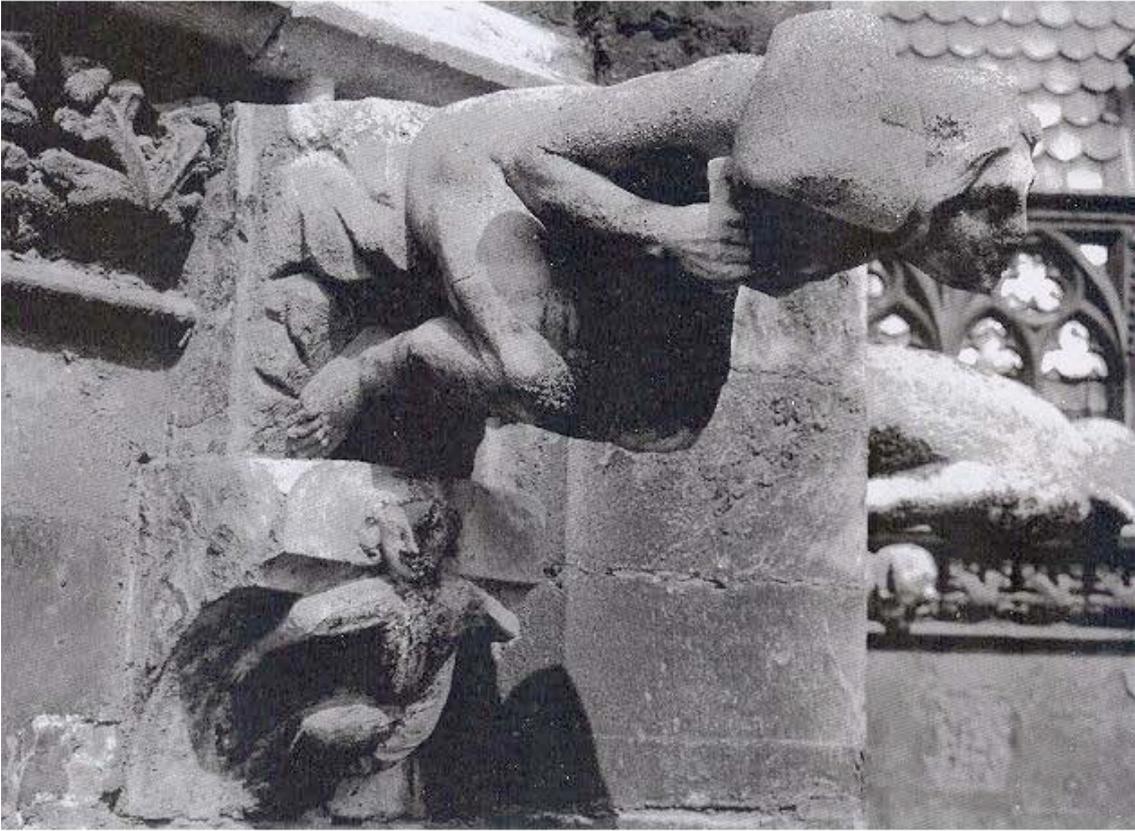


Abb. 19: St. Stephan / Wien, Chorapsis, Pfeiler C 13 links,
Figurengruppe 19: Frau mit Wasserschaff / Jüngling IV





Abb. 20: St. Stephan / Wien, Chorapsis, Pfeiler C 13 rechts,
Figurengruppe 20: Hund mit Männerkopf / Jüngling V



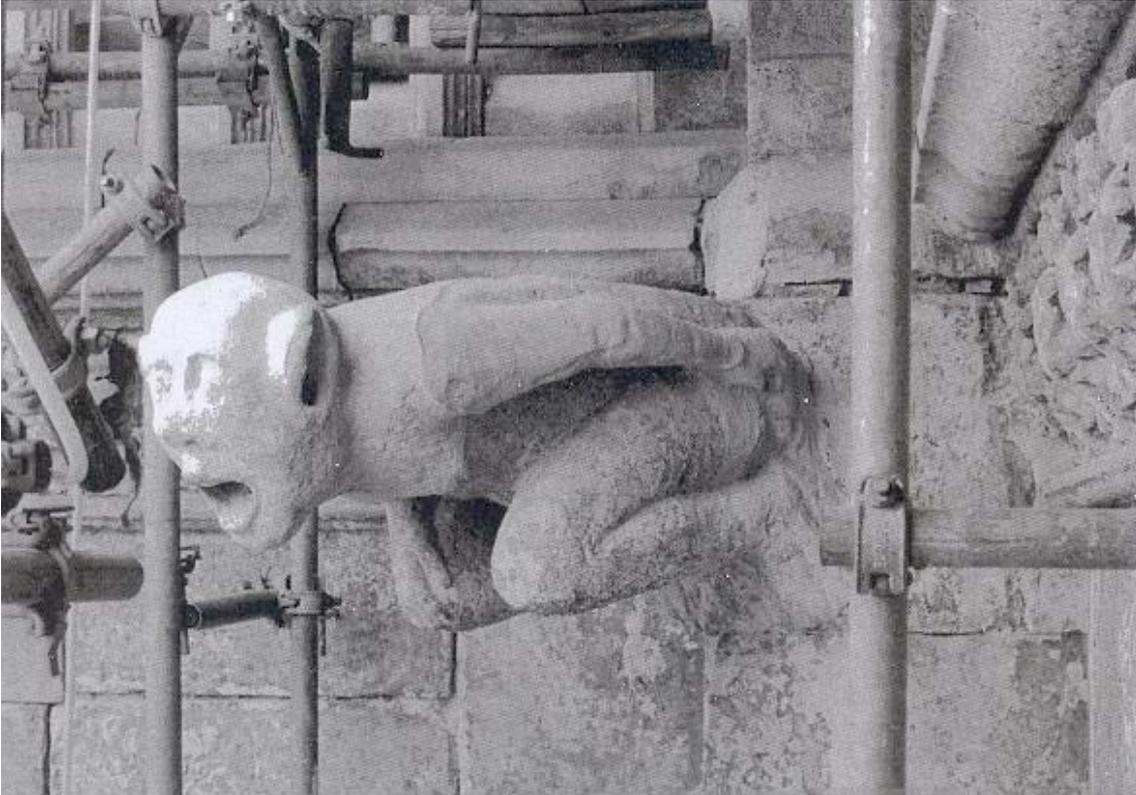


Abb. 21: St. Stephan / Wien, Chorfassade - Nordost, Eckpfeiler Y 12,
Figur 21: Dämon mit Satyrohren / keine Konsole





Abb. 22: St. Stephan / Wien, Chorfassade - Nord, Pfeiler D 12 links,
Figurengruppe 22: Sitzender Mann, bekleidet / Jüngling VI





Abb. 23: St. Stephan / Wien, Chorfassade - Nord, Pfeiler D 12 rechts,
Figurengruppe 23: Geflügelter Drachenspeier / Jüngling VII





Abb. 24a: St. Stephan / Wien, Chorfassade - Nord, Pfeiler D11 links, Speier 24: Jagdhund I



Abb. 24b: St. Stephan / Wien, Chorfassade - Nord, Pfeiler D 11 links, Konsolfigur 24: Jungling VIII, mit Ball

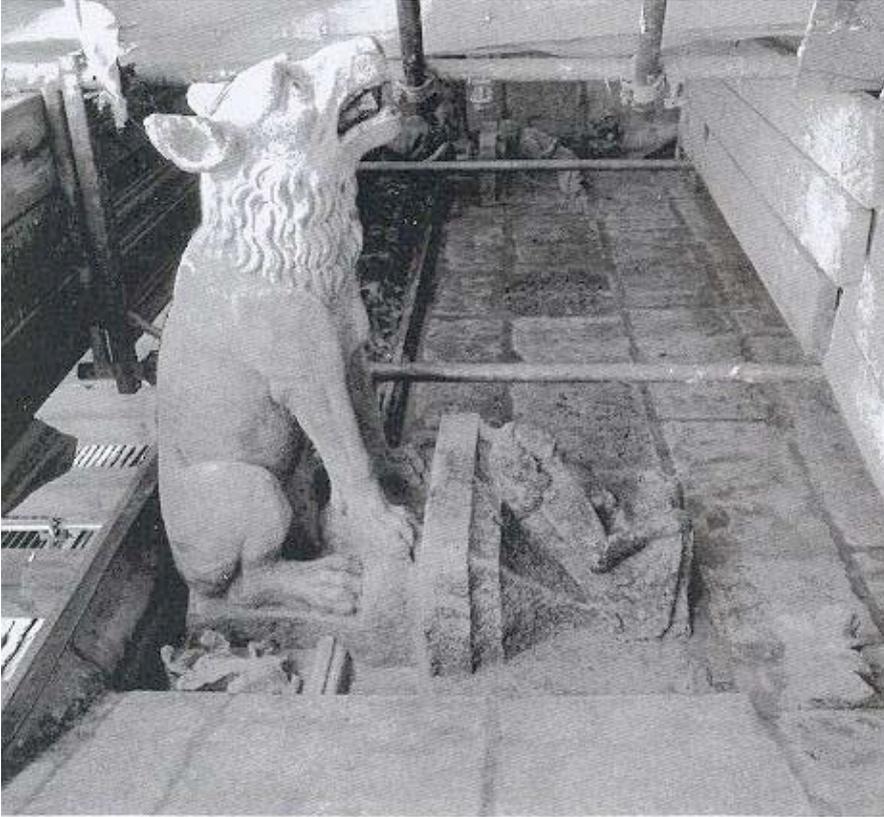


Abb. 25; St. Stephan / Wien, Chorfassade - Nord, Pfeiler D 11 rechts, Figurengr. 25: Mähnenwolf / Jüngling IX

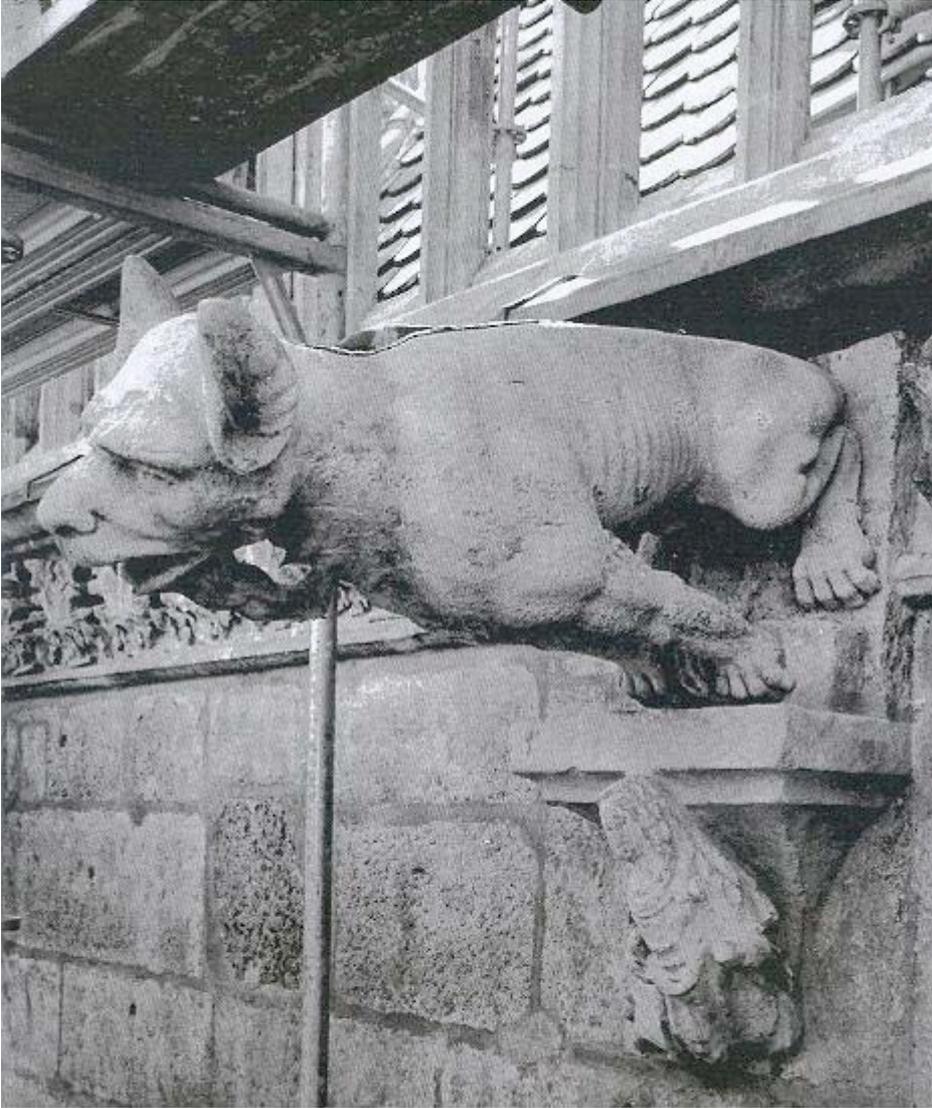


Abb. 26: St. Stephan / Wien, Chorfassade - Nord, Pfeiler D 10 li.
Figurengruppe 26: Tierdämon m. menschl. Zügen / Junge Frau IV



Abb. 26 a: St. Stephan / Wien, Chorfassade - Nord, Pfeiler D 10 links, Figurengr. 26: Tierdämon mit menschl. Zügen / Junge Frau IV



Abb. 27: St. Stephan / Chorfassade - Nord, Pfeiler D 10 rechts, Figurengruppe 27: Jagdhund II / Jüngling XI

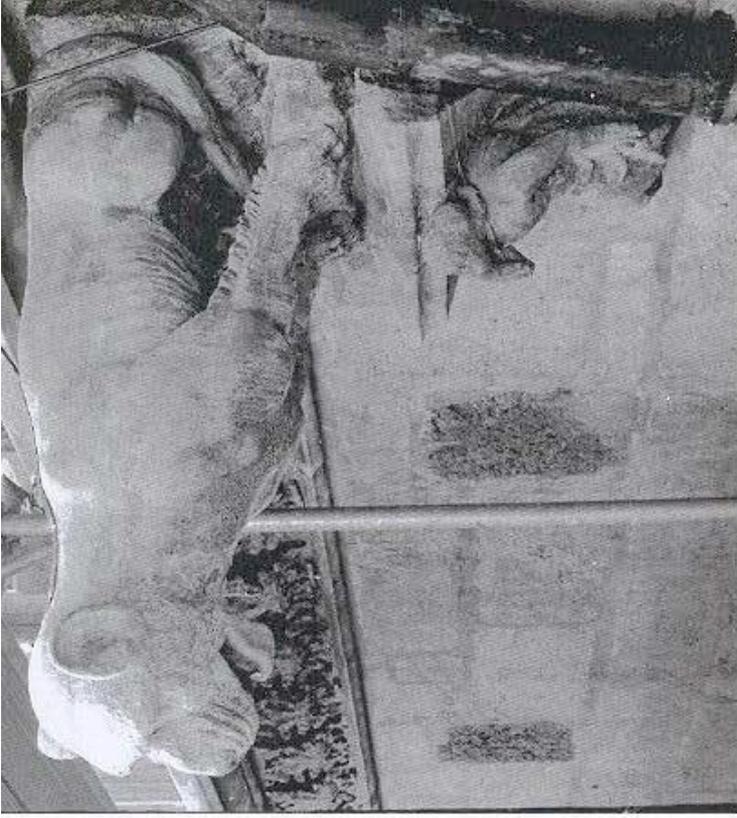


Abb. 28: St. Stephan / Wien, Chorfassade - Nord, Pfeiler D 09 links,
Figurengruppe 28: Löwin / Jüngling XI



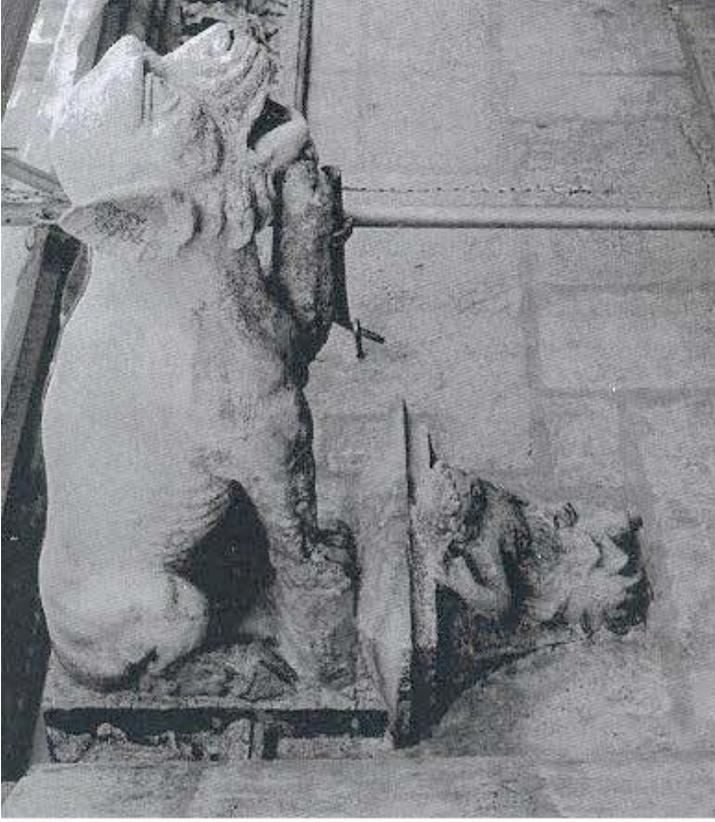


Abb. 29: St. Stephan / Wien, Chorfassade - Nord, Pfeiler D 09 rechts, Figurengruppe 29: Tierdämon mit Fledermausflügelohren / Jüngling XII





Abb. 30: St. Stephan / Wien, Chorfassade - Nord, Pfeiler D 08 links,
Figurengr. 30: Löwendämon mit hohlen "Schalen"-Ohren / Junge Frau V





Abb. 31: St. Stephan / Wien, Chorfassade - Nord, Pfeiler D 08 rechts,
Figurengruppe 31: Dämon mit Affenschädel / Jüngling XIII





Abb. 32: Platterspiel oder Blatterpfeife



Abb. 33: St. Stephan / Wien, Chorfassade – Süd, Pfeiler A 08, links: Tier 1, Hund I mit geschlossener Schnauze; rechts, Tier 2: Hund II mit runden Ohren



Abb. 34: St. Stephan / Wien, Chorfassade – Süd, Pfeiler A 09, links: Tier 3, Hund III mit aufgestellten Ohren; rechts, Tier 4: Hund IV mit markanten Rückenwirbeln



Abb. 35: St. Stephan / Wien, Chorfassade – Süd, Pfeiler A 10, links: Tier 5, Büffel mit drei Hörnern; rechts, Tier 6: Drachenhund mit einem Horn



Abb. 36: St. Stephan / Wien, Chorfassade – Süd, Pfeiler A 11, links: Tier 7, Paarhufer, verwittert; rechts, Tier 8: Drache mit kleinen Flügeln



Abb. 37: St. Stephan / Wien, Chorfassade – Süd, Pfeiler A 12, links: Tier 9, Fabeltier I mit drei Zehen; rechts, Tier 10: Wildschwein

□



Abb. 38: St. Stephan / Wien, Chorfassade, Eckpfeiler X 12, Fabeltier II



Abb. 39: St. Stephan / Wien, Chorapside, Pfeiler B 13, links: Tier 12, Hund V mit spitzen Ohren; rechts: Tier 13, verwittert II



Abb. 40: St. Stephan / Wien, Chorapside, Pfeiler B 14, links: Tier 14, Fabeltier III mit menschlichen Zügen; rechts: Tier 15, Fabeltier IV mit Knollnase

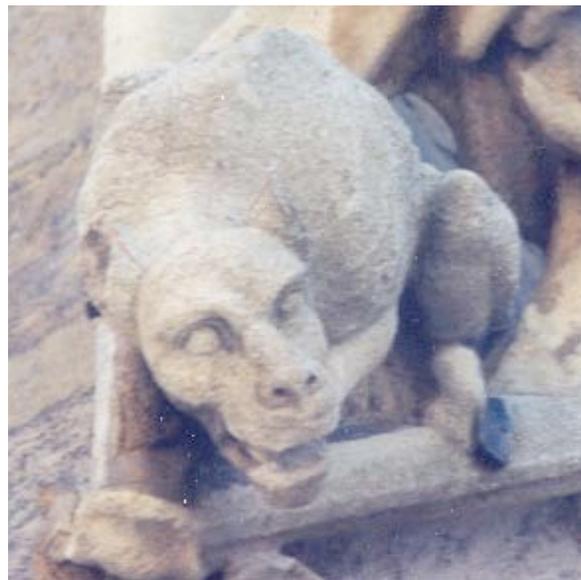


Abb. 41: St. Stephan / Wien, Chorapside, Pfeiler C 14, links: Tier 16, Fabeltier V; rechts: Tier 15, Fabeltier VI



Abb. 42: St. Stephan / Wien, Chorapside, Pfeiler C 13, links: Tier 18, Fabeltier VII mit menschlichen Zügen; rechts: Tier 19, Fabeltier VIII mit Menschenkopf



Abb. 43: St. Stephan / Wien, Chorfassade, Eckpfeiler Y 12, Tier 20: Fabeltier IX mit Watschelfüßen



Abb. 44: St. Stephan / Wien, Chorfassade - Nord, Pfeiler D 12, links: Tier 21, Fabeltier X mit Bart; rechts: Tier 22, Auf den Knien liegender Mann



Abb. 45: St. Stephan / Wien, Chorfassade - Nord, Pfeiler D 11, links: Tier 23, Fabeltier XI, paarhufiges Schnabeltier; rechts: Tier 22, Fabeltier XII mit Knollnase und drei Zehen



Abb. 46: St. Stephan / Wien, Chorfassade - Nord, Pfeiler D 10, links: Tier 25, Drachenhund II; rechts: Tier 26, Torso mit Krallenfüßen



Abb. 47: St. Stephan / Wien, Chorfassade - Nord, Pfeiler D 09, links: Tier 27, Wollhund; rechts: Tier 28, Torso eines Paarhufers



Abb. 48: St. Stephan / Wien, Chorfassade - Nord, Pfeiler D 08, links: Tier 29, Fabeltier XIII; rechts: Tier 30, Fabeltier XIV

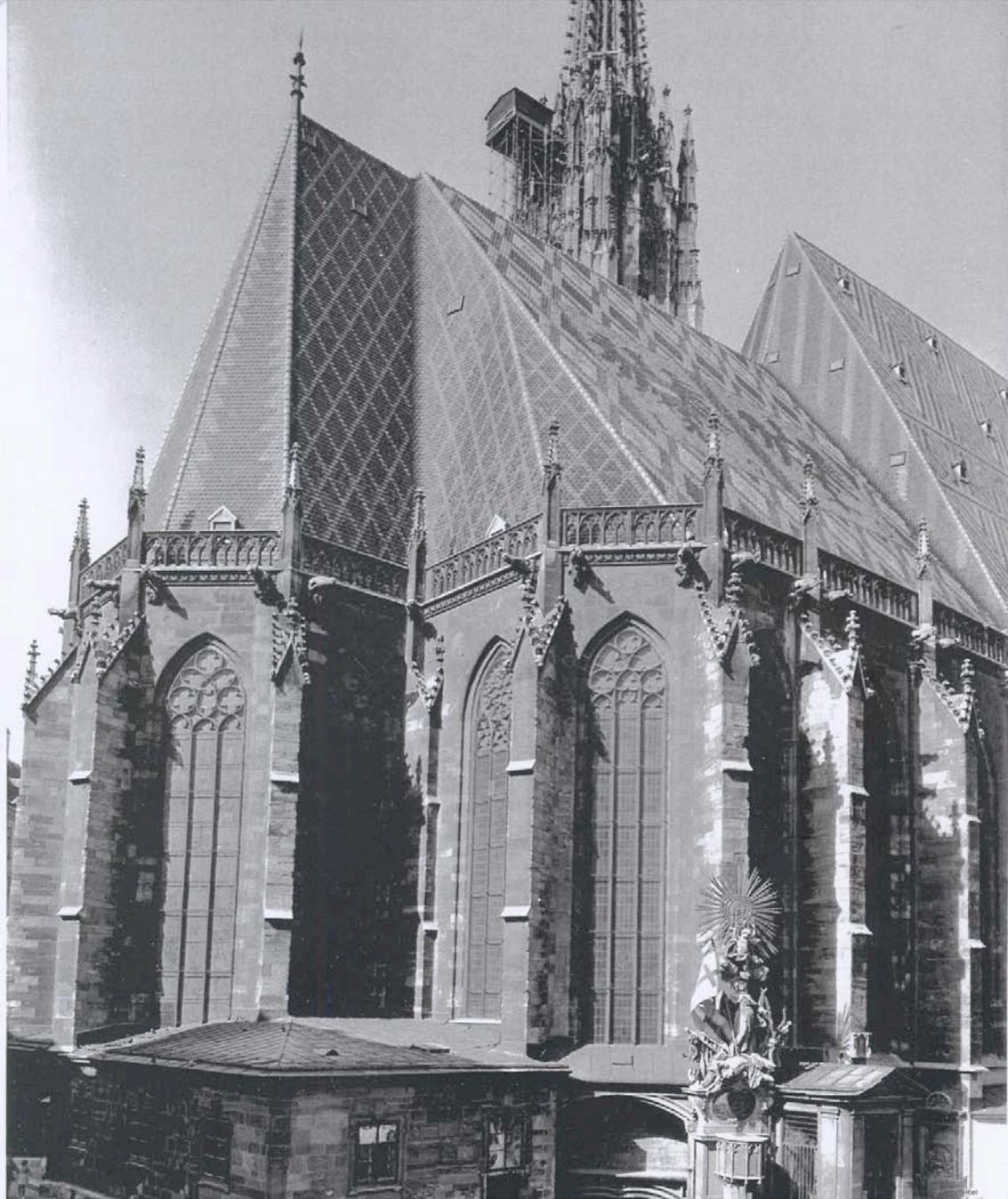


Abb. 49: St. Stephan / Wien, Chorfassade

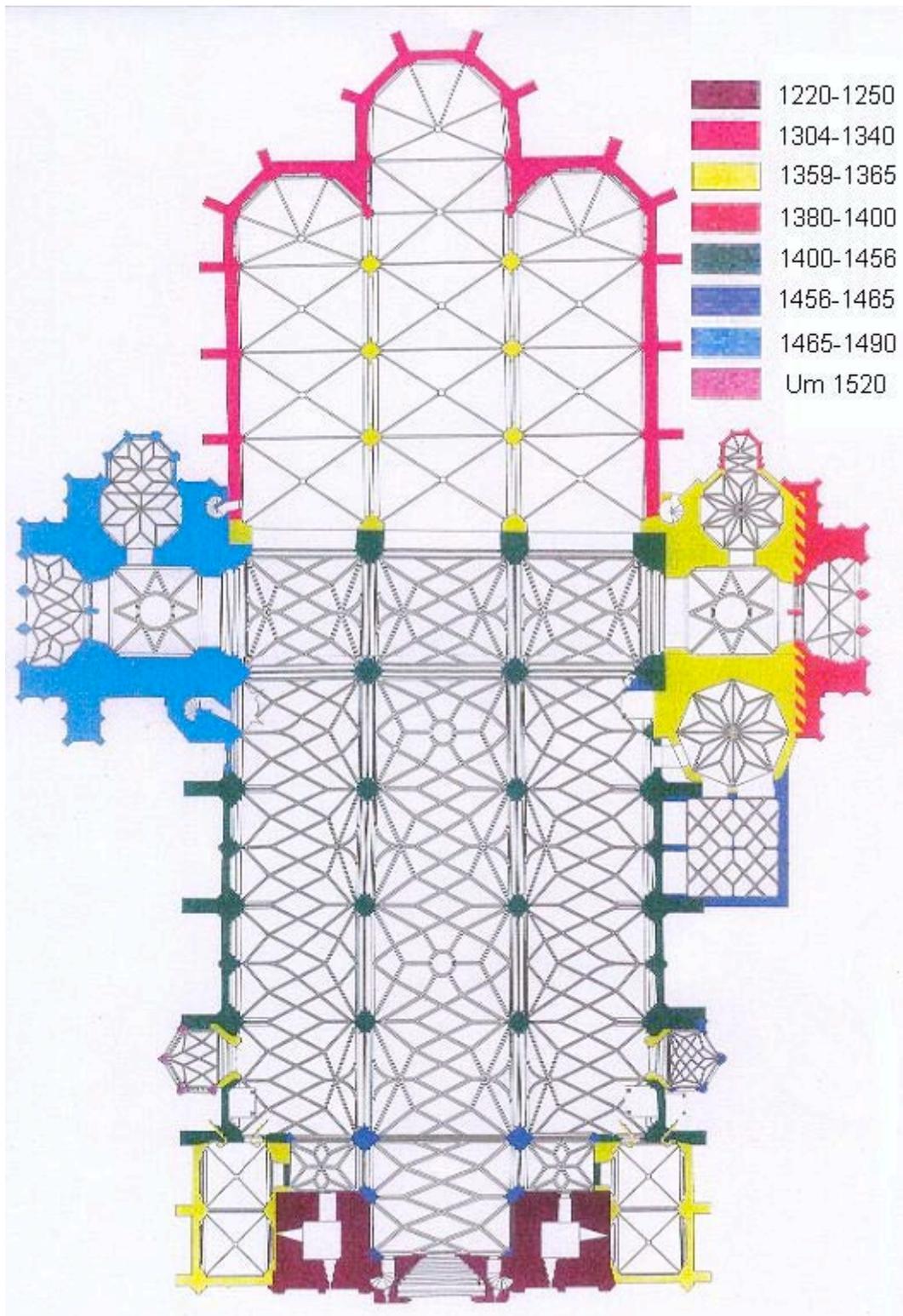


Abb. 51: St. Stephan / Wien, Bauphasen

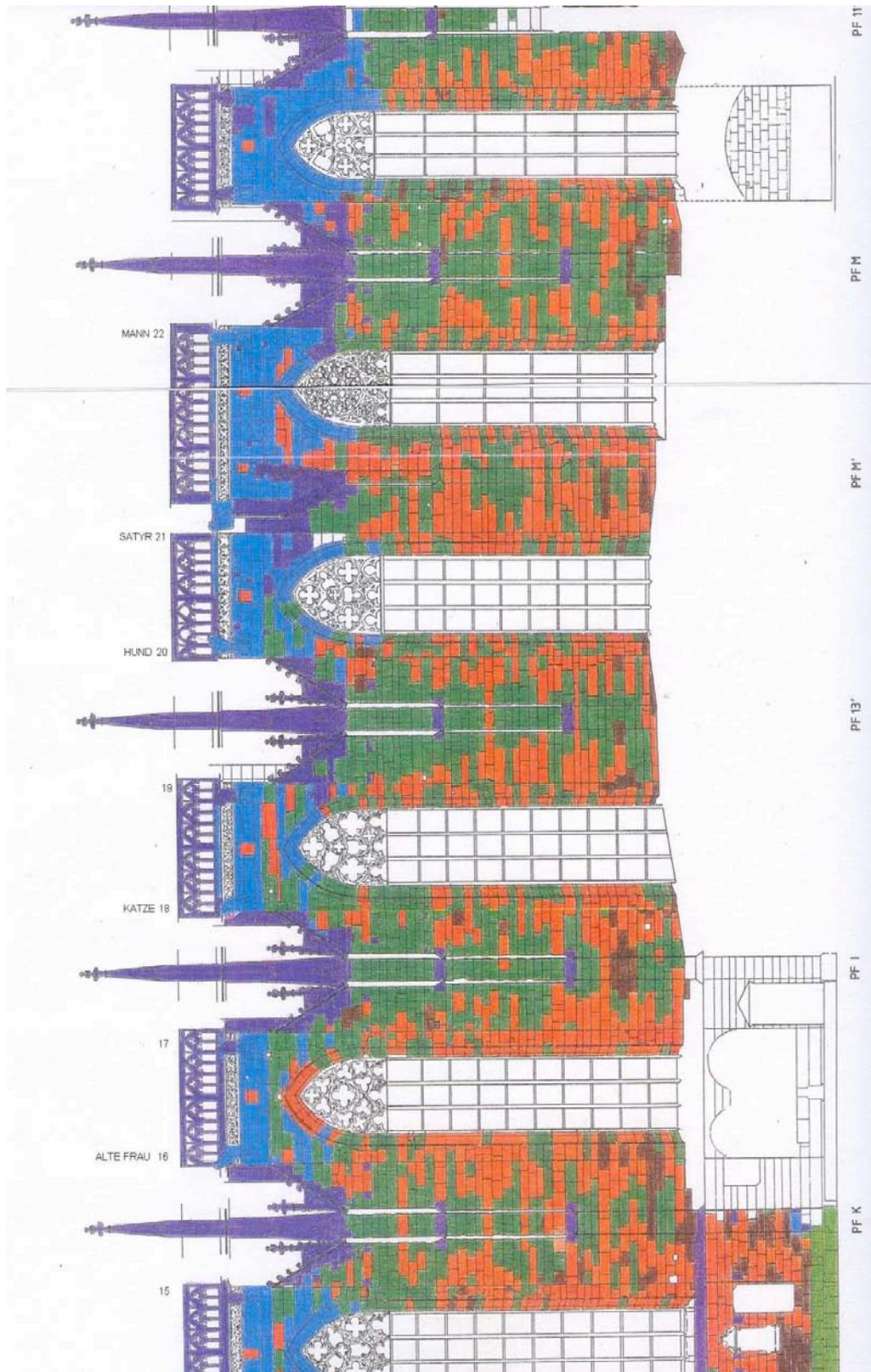


Abb. 52: Gesteinskundliche Aufnahme, Chorfassade

Abb.53 Legende zu den Plänen der gesteinskundlichen
Aufnahmen von St. Stephan – Westfassade und
Albertinischer Chor

	Leithakalk vom Westrand des Wiener Beckens (Badenium Wien-Süd)		Kalksandstein von Breitenbrunn/Lg.
	Leithakalk aus Mannersdorf/Lg.		Kalksandstein vom Westrand des Wr. Beckens
	Leithakalksandstein aus Au/Lg.		Konglomerat vom Westrand des Wr. Beckens
	Atzgersdorfer Kalksandstein		Leithakalk aus Wöllersdorf
	Sandstein aus Veim-Götzendorf		Dolomitbrekzie
	Zogelsdorfer Kalksandstein		Kalksandstein aus St. Margarethen

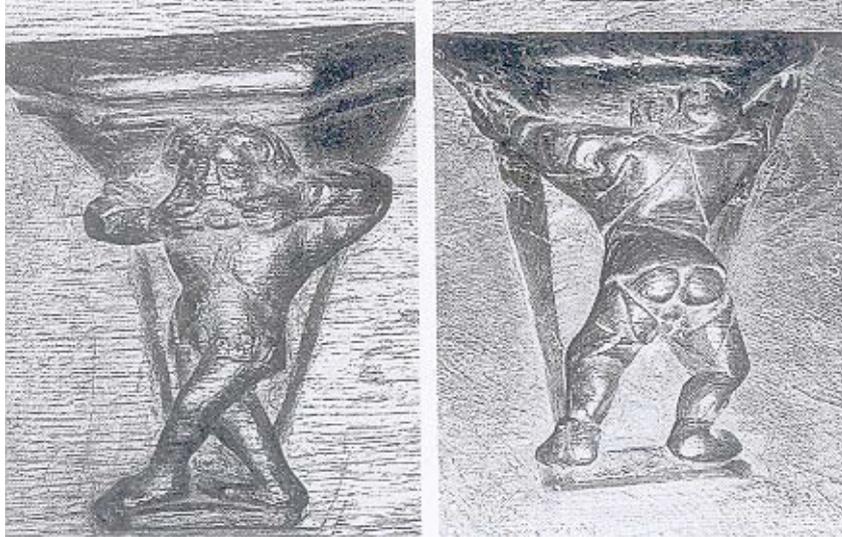


Abb. 54: Münster / Alt-Breisach, Chorgestühl-Misericordi:
Zanner und Blecker, um 1460

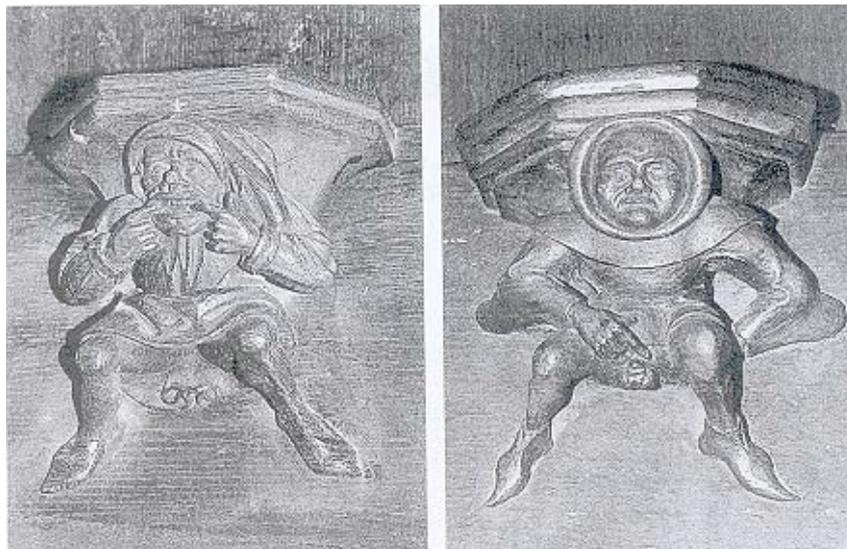


Abb. 55: Ulmer Münster, Chorgestühl-Misericordi:
Zanner und Blecker, um 1469



Abb. 56: Mappa mundi: Londoner Psalterkarte

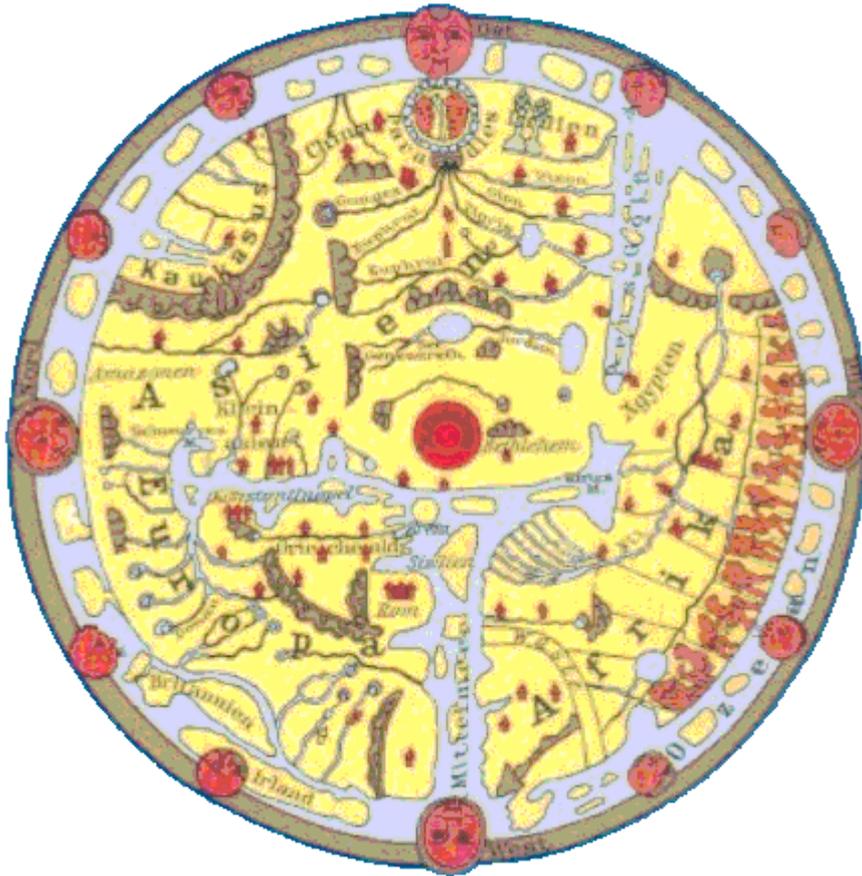


Abb. 57: Mappa mundi, Londoner Psalterkarte, Detail in Kontrastfarben

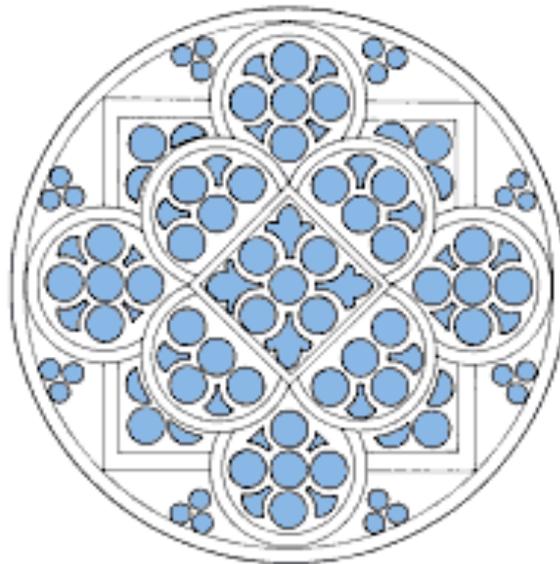


Abb. 58: Lausanne / Kathedrale, Maßwerkfenster – Skizze nach einem Entwurf von Villard-de-Hornecourt

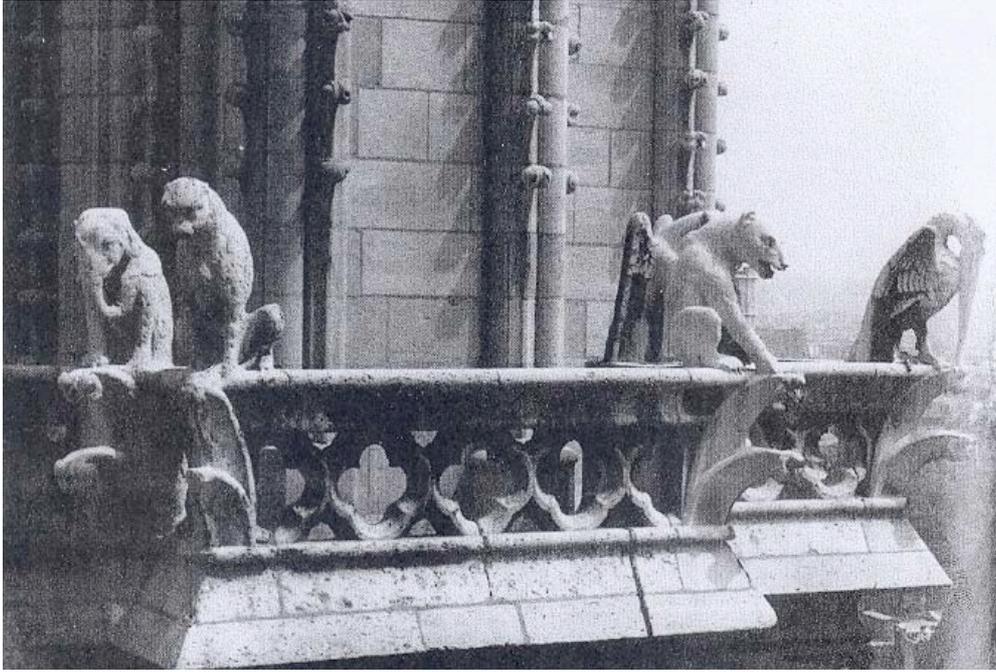


Abb. 59: Notre Dame / Paris, Westturm- Chimären (1220)

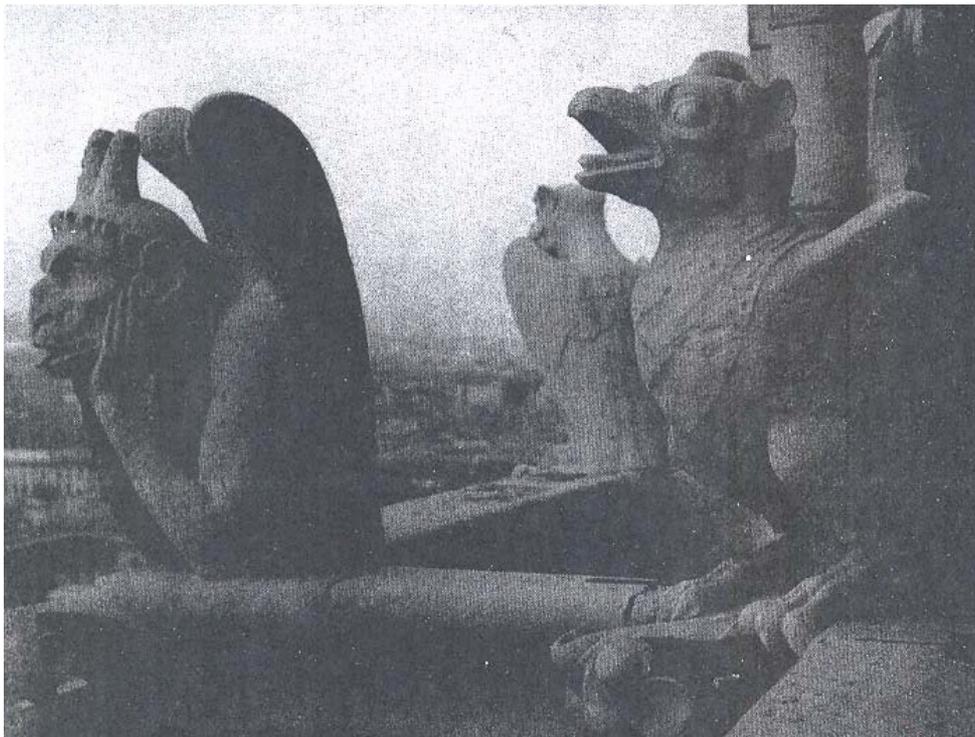


Abb. 60: Notre Dame / Paris, Westturm- Chimären (1220)



Abb. 61; Dom / Magdeburg, Paradiesvorhalle,
Wasserspeier-Kentaurin (um 1350)



Abb. 62: Marienkirche / Bad-Deuschaltenburg, Strebepfeiler – SO, Wasserspeier



Abb. 63: Pulkau / Karner, Nordseite, Wasserspeier
Abb. 64: Pulkau / Karner, Wasserspeier - Detail

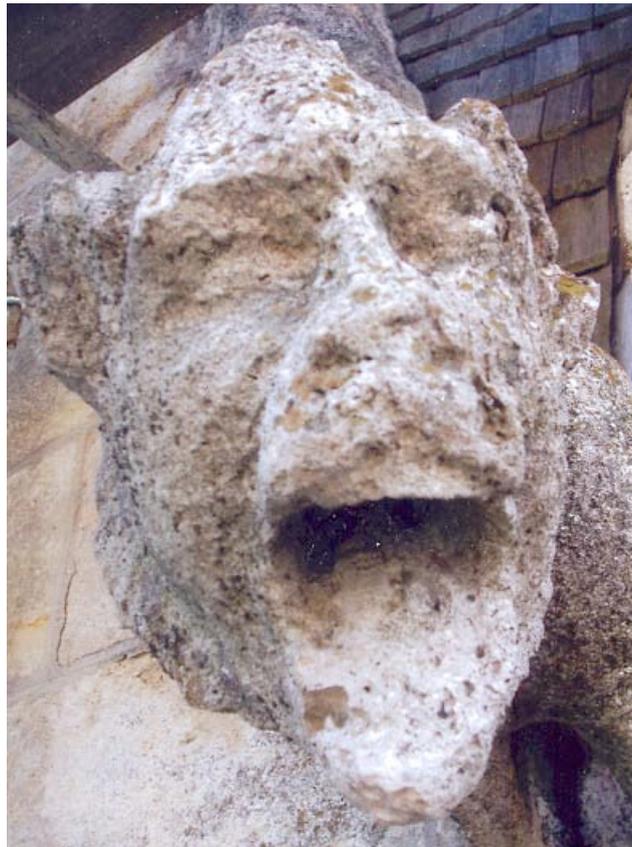




Abb. 65: Dominikanerkirche / Imbach, Katharinenkapelle, Konsolfigur: Engel I Abb.
66 : Dominikanerkirche / Imbach, Katharinenkapelle, Konsolfigur: Engel II





Abb. 67: Dominikanerkirche / Imbach, Katharinenkapelle, Konsolfigur: Musikant Abb.
68 (unten): St. Stephan / Wien, Chorfassade, Konsolfigur 6



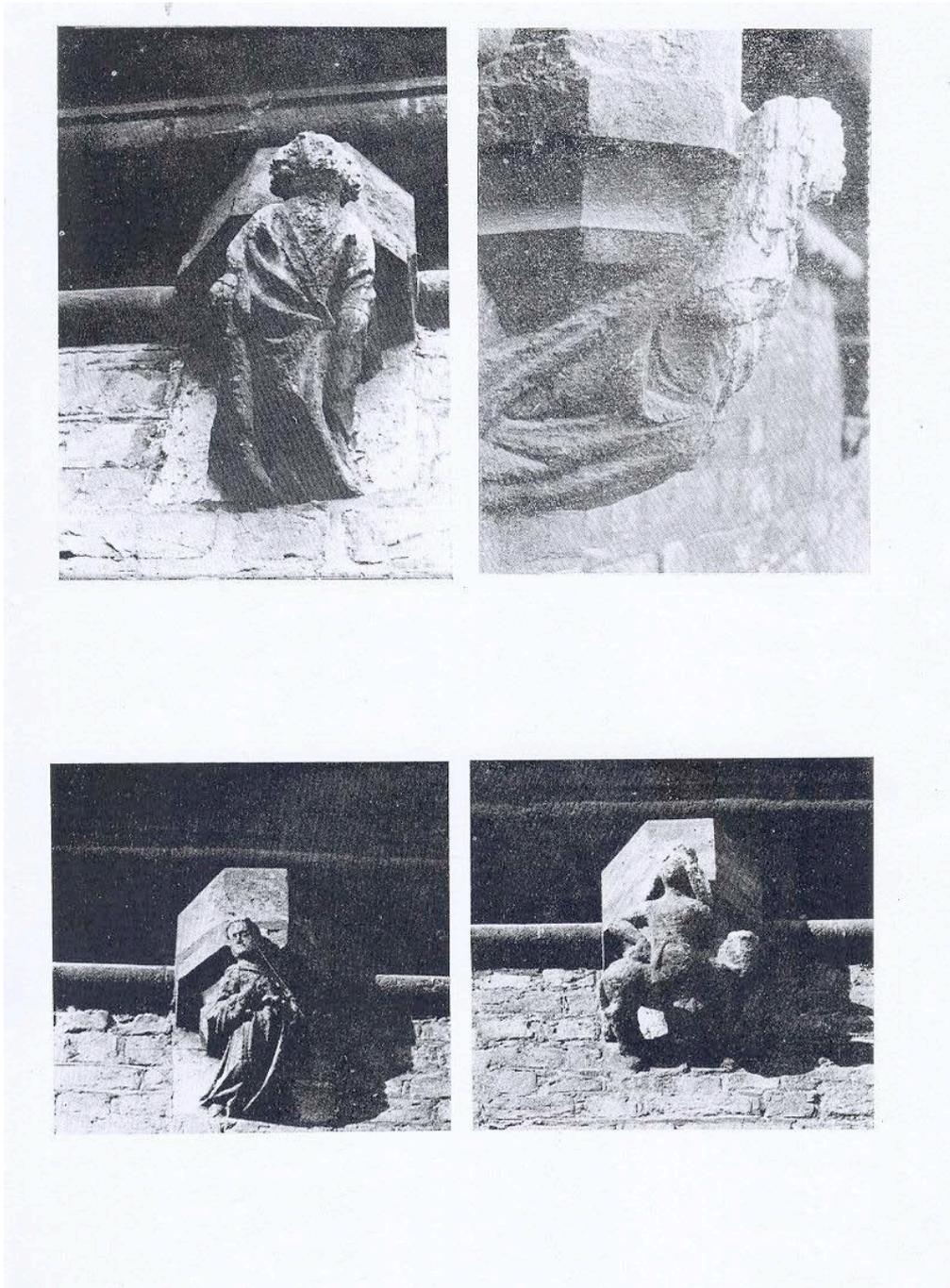


Abb. 69: Marienkirche / Krakau, Chorfassade, Konsolfiguren, M.14. Jh.

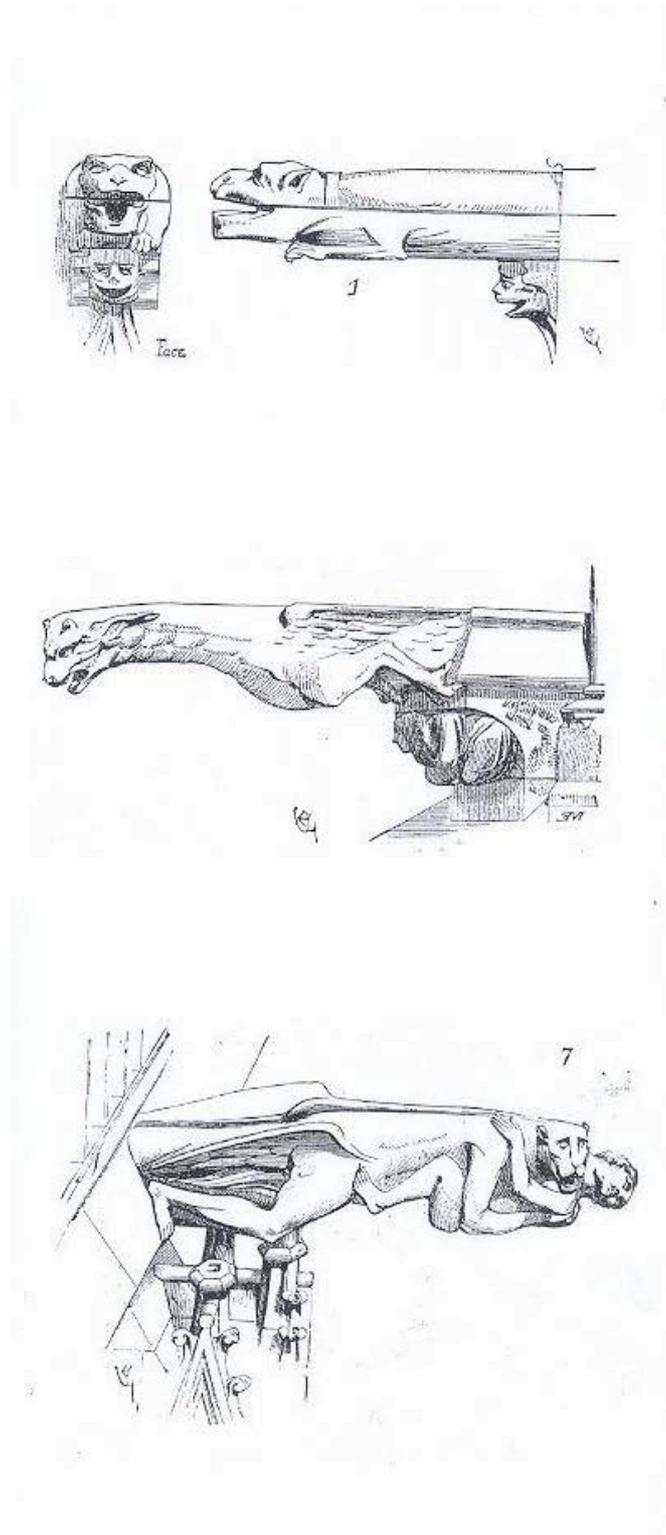


Abb. 70: Wasserspeier-Skizzen, Viollet-le-Duc: a) Kathedrale / Laon
b) Notre Dame / Paris, c) Kathedrale / Clermont-Freand



Abb. 71 (links): Dom / Regensburg, Grabplatte des Domdekans
Ulrich von Au (gest. 1326)

Abb. 72 (rechts): Dom / Regensburg, Grabplatte, Detail



Abb. 73: Dom / Regensburg, Originalwasserspeier um 1350



Abb. 74: St. Stephan / Wien, Chorfassade – Süd, Konsolfigur 2, Musikant mit einem Platerspiel bzw. Blatterpfeife (vgl. Abb. 32)

10 Lebenslauf

Maria Ulrike Grün

1956 geboren am 12. November in Wien / Österreich

1963 – 1967 Volksschule in Österreich

1967 – 1971 Gymnasium in Tarragona / Spanien in spanischer Sprache

1971 – 1976 HTL für Textiltechnik in Wien

1976 – 1986 Technische Angestellte in der Textilindustrie im In- und Ausland (Spanien, Portugal und Marokko)

1986 – dato Kulturvermittlung im Rahmen der „Wien Aktion“ für das Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur.

11 Abstract

Figurale Bauplastik an der Chorfassade von St. Stephan in Wien

Wasserspeier, Konsolfiguren und Giebeltiere

Nach einer kurzen Einleitung in der die Arbeitsinhalte vorgestellt werden (Katalogisierung und Beschreibung der 31 Wasserspeier, der 29 Konsolfiguren und der Giebeltiere, Behandlung der stilistischen und ikonographischen Vorbilder, Klärung der Frage nach dem Sinn des großen Formenreichtums sowie der Versuch einer Deutung der Plastiken, Behandlung des Problems des Denkmalschutzes und der Restaurierungen) folgt im allgemeinen Teil die Auseinandersetzung mit dem derzeitigen Stand der Forschung, mit der Funktion, der Geschichte und dem Formenreichtum der behandelten Bauplastiken.

Da die in den Randzonen der Architektur angesiedelten Skulpturen eine klare verwandtschaftliche Beziehung zu den Marginalien der Buchmalerei aufweisen, wurde in einem weiteren Abschnitt auf die historische Entwicklung der Formen und auf die Behandlung dieses Themenbereichs in der Literatur eingegangen. Interessant erscheint in diesem Zusammenhang, dass viele Deutungsversuche den gesellschaftlichen Hintergrund bzw. das Weltbild zur Zeit der Entstehung außer Acht lassen. Da jedoch nur die Einbeziehung dieser Ebenen eine seriöse Grundlage zur Entschlüsselung der Symbolik bieten, stellt ein weiterer Teil der Arbeit die Bauplastiken im Kontext des kosmographischen Weltbildes (Mittelalterliche Weltkarten) und dessen Auswirkungen auf die sakrale Bilderwelt (Fensterrosen) dar. Da Buchwissen und der Zugang zu schriftlichen Quellen in dieser Kulturepoche nur einer kleinen Minderheit vorbehalten war, mußte jegliche Information entweder mündlich oder durch „sprechende“ Gesten und Formen (Zanner und Blecker) vermittelt werden. Diese auch heute noch zum Teil gebräuchlichen Redewendungen, Gesten und Mimiken unterstützen den Zugang und das Verständnis für uns fremd gewordene Darstellungen.

Der Dritte Teil der Arbeit verweist darauf, dass die Auseinandersetzung mit jenen Elementen der Bauplastik, die in erster Linie der Regenwasserentsorgung dienen, immer auch eine mit der Baugeschichte des jeweiligen Gebäudes ist. Witterungsbedingt ist der Originalbestand meist bereits sehr reduziert, doch finden sich am Chor von St. Stephan noch fünf Speier und 27 Figurkonsolen aus dem 14. Jahrhundert. Im Bemühen um eine aktuelle Datierung wurden die neuesten Ergebnisse der gesteinskundlichen Untersuchungen durch eine Expertengruppe (Müller / Rohatsch / Schwaighofer / Ottner und Thinschmidt) und die darauf aufbauenden Erkenntnisse Johannes J. Bökers zur Baugeschichte des Domes herangezogen. Die jüngsten Bauarbeiten am Chore waren die Maßnahmen zur Restaurierung der Bauplastik in deren Rahmen Witterungsschäden behoben und substanzerhaltende Vorkehrungen getroffen wurden. Die dazu nötigen Gerüste ermöglichten auch eine genaue Betrachtung von Details, die aus der normalen Perspektive verborgen bleiben und nun in die Katalogisierung sowie Beschreibung einbezogen werden konnten. Im näheren Eingehen auf die Formen der figuralen Bauplastik wurde auch auf künstlerische Beziehungen (Süddeutschland und Donaauraum) und Einflüsse sowie auf ikonographische und stilistische Parallelen verwiesen.

Da ein Großteil der Wasserspeier und nahezu alle Giebeltiere im Zuge der Restaurierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts versetzt wurden, ist der vierte Abschnitt dieser Periode gewidmet. Auch wenn diese nicht so weit zurück liegt wie die Epoche der Errichtung des Chores, so hat sich doch der Umgang mit historischer Bausubstanz seitdem grundlegend geändert. Die folgenden Ausführungen sollen dazu beitragen zu verstehen wie die neuen

Speier zu ihrer Form kamen, wer die entscheidenden bzw. verantwortlichen Kräfte waren, die Einfluss auf die Gestaltung hatten und in welchem kulturellen Umfeld sich diese bewegten.

Da keine Untersuchung alle Fragen beantworten bzw. alle Probleme lösen kann, finden sich im Forschungsausblick einige Anregungen für eine weiterführende Auseinandersetzung mit der figuralen Plastik an der Fassade des Domes und mit der Frage nach dem Zusammenhang zwischen Stifterpersönlichkeiten und der Entscheidung für bestimmte Bildmotive bzw. Themen ausgehend von den ungewöhnlich „friedlich“ dargestellten Figuren an den Konsolen.

Dem Text ist ein vollständiger Bildkatalog der behandelten Plastiken angeschlossen.