

## DIE MOTIVE VOM MARIENTOD AUF SLOWENISCHEN FRESKEN IM LICHT DER MITTELEUROPÄISCHEN IKONOGRAPHIE

Gyöngyi Török, Budapest

Obwohl unter dem außerordentlich reichhaltigen mittelalterlichen Freskenmaterial in Slowenien die Darstellungen vom Marientod schon oft behandelt worden sind, ist den eigentlichen Wurzeln eines besonderen Typus, der dadurch gekennzeichnet ist, daß Maria nicht im Bett, in liegender Haltung, sondern während des Gebetes kniend inmitten der Apostel stirbt, noch nicht genügend Aufmerksamkeit gewidmet worden.<sup>1</sup>

Wir können hauptsächlich zwischen zwei Typen der Marientodikonographie unterscheiden, nämlich zwischen der alten, ihrem Ursprung nach byzantinischen Ikonographie, wo Maria im Bett liegend stirbt, und zwischen dem Tod der knienden Maria. Ersteren finden wir auf den Fresken von Koseč, Vuzenica, den zweiten — was wir jetzt behandeln möchten — auf den Fresken von Muljava und von Vrh über Zelimlje.<sup>2</sup> Bisher wurde in der Literatur der slowenischen Kunstgeschichte die Frage nach dem Grund der Änderung der Ikonographie des Marientodes nicht aufgeworfen.<sup>3</sup>

Die ersten Beispiele der neuen Ikonographie, wo wir Maria im Augenblick ihres Todes in kniend betender Haltung sehen, wobei aber nichts auf einen körperlich geschwächten Zustand hinweist, tauchten in der böhmischen Malerei etwa ab 1360 auf und haben dort ihre erste Ver-

<sup>1</sup> V. Steska, Gotske podobe Marijine smrti na Slovenskem, *ZUZ*, XV, 1938, S. 59—69.

F. Stelè: *Monumenta Artis Slovenicae, I: Srednjeveško stensko slikarstvo*, Ljubljana 1935, S. 34.

<sup>2</sup> F. Stelè, op. cit., Abb. 40, 110, 111. F. Stelè: *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja*, Ljubljana 1969, Abb. 167.

<sup>3</sup> G. Török, Die Ikonographie des letzten Gebetes Mariä, *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1973, S. 151—205. Hier haben wir uns mit der ganzen Entwicklung des ikonographischen Prozesses ausführlich beschäftigt und so fühlen wir uns berechtigt, uns auf diese Arbeit stützend, hier nur einzelnen Beispiele aufzugreifen.

breitung gefunden. So sieht man z. B., wenn man die Federzeichnung eines böhmischen Musterbuches um 1390 in the Harris Museum and Art Gallery in Preston betrachtet, Maria mit gefalteten Händen kniend vor dem Betpult, auf dem ein geöffnetes Buch liegt.<sup>4</sup> Sie ist durch das querstehende Bett von der Gruppe der Apostel abesondert. Am Kopfende des Bettes sehen wir Christus, der die Seele Mariens in Empfang nimmt. Auf diese Weise wird eindeutig bewiesen, daß die Szene nicht nur ein Gebet, sondern auch den Tod Mariens darstellt.

Bekanntlich erscheint ein neues Motiv relativ gleichzeitig in verschiedenen Orten, ohne daß man die Beispiele in ein unmittelbares Abhängigkeitsverhältnis bringen könnte. Die Ursache für dieses gleichzeitige Auftauchen einer ikonographischen Neuerung an verschiedenen Orten, oder gar in verschiedenen Kunstgattungen, muß man wohl in der einheitlichen Tendenz der regionalen Entwicklung innerhalb Mitteleuropas sehen. So stellt das Tympanon des Südportals der Liebfrauenkirche in Buda auch schon sehr früh, um 1370, Maria am Betpult kniend dar.<sup>5</sup> Auf einem Glasfenster der Krakauer Corpus-Christi-Kirche um 1420 sehen wir Maria im Gebet versunken, ebenfalls mit einem geöffneten Buch auf dem Betpult. Christus wird mit der Seele Mariens von zwei adorierenden Engeln flankiert über der Zone der hinter dem Bett stehenden Apostel dargestellt.<sup>6</sup> Das Auftauchen des Motivs in der polnischen Kunst am Anfang des 15. Jahrhunderts läßt sich auch mit der Vorherrschaft und dem starkem Einfluß der böhmischen Kunst auch in den Nachbarländern erklären.

Eine Erklärung für diese Änderung in der Marienodikonographie wird mit der besonderen Marienverehrung in Prag unter Karl IV. vermutet.<sup>7</sup> Die Aufnahme des apokryphen Textes eines Pseudo-Melito über den Transitus Mariä und dessen Übersetzung in die tschechische Sprache dürfte bereits der religiösen Strömung, die Mariens besonder Bedeutung als Fürbitterin betonte, zuzuschreiben sein. In einem tschechischen Gedicht über die Siebente Freude Mariä aus der Mitte des 14. Jahrhunderts wird erzählt, daß Maria niederkniete und betete, als sie sterben wollte, um mit ihrem Sohn in der Ewigkeit vereint zu

<sup>4</sup> *Medieval and Early Renaissance Treasures in the North West*, Whitworth Art Gallery, University of Manchester, Whitworth Park, Manchester 1976, S. 44, Kat. Nr. 92 (J. Alexander), Abb. 18.

Török, op. cit., S. 151—162. (Vgl. die Beispiele vom Vyšhrader Antiphonar um 1360 (Vorau, Stiftsbibliothek), das Opatovicer Brevier um 1370—80 (Krakau, Kapitelbibliothek), den Frauenburger Flügelaltar um 1380—90 (Bischöfliches Schloß) und das Breslauer Missale um 1400 (IF 341 Breslau, Universitätsbibliothek.) Alle abgebildet: Török, op. cit., Abb. 1, 7, 8, 10.

<sup>5</sup> Török, op. cit., S. 159 ff., Abb. 11—13. J. Csemegi: *A budavári főtemplom középkori építéstörténete*, Budapest 1955.

<sup>6</sup> T. Dobrowolski: *Sztuka Krakowa*, Kraków 1978, Abb. 116.

<sup>7</sup> Török, op. cit., S. 116. E. Winter: *Frühhumanismus, Seine Entwicklung in Böhmen und dessen europäische Bedeutung für die Kirchenreformbestrebungen im 14. Jahrhundert*, Berlin 1964, S. 39. ff. *Vom Mittelalter zur Reformation*, hrsg. von K. Burdach, Bd. IV, T. 4. J. Klapper: *Schriften Johannes von Neumarkt, Gebete des Hofkanzlers und des Prager Kulturkreises*, Berlin 1935, B. III, T. 2.

sein.<sup>8</sup> Obwohl die Erzählung — auch in der Schilderung der Ankunft der Apostel — mit dem apokryphen Text übereinstimmt, wird hier auf das Zwiegespräch von Maria und Christus ein besonderer Akzent gelegt. Während des Zwiegesprächs trennte sich die Seele Mariens vom Körper. Die Erklärung für das Motiv des letzten Gebetes Mariens ist also darin zu sehen, daß sich der Hauptakzent von der Darstellung des »Sterbens« auf die des letzten Gebets und auf ihr Zwiegespräch mit Gott verschoben hat. Da außerdem ein Zwiegespräch mit Gott für die Gläubigen nur in Form eines Gebetes möglich ist, gäbe es bereits eine Erklärung für die kniend betende Maria. Der Gedanke der Himmelfahrt, der sich in Siena in Form der Assunta äußerte, hat sich in Mitteleuropa in dieser Form ausgedrückt.

Die ikonographische Entwicklung geht von den oben besprochenen früheren Darstellungen weiter, wo die kniende Maria von der Gruppe der Apostel durch das Bett getrennt war. Schon im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts wird in der böhmischen Malerei in zahlreichen Beispielen das Zusammensinken Mariens als Vernschaulichung ihres Sterbens zum Thema. Bezeichnenderweise wird dieses Zusammenbrechen nur dadurch verdeutlicht, daß der hinter dem Bett inmitten der Apostel stehende Johannes über das Bett greift, um Maria zu stützen. Dies sehen wir zum Beispiel im Hasenburg-Missale der Wiener Nationalbibliothek (Cod. 1844. fol. 247 r) um 1409.<sup>9</sup> Das einzige uns bekannte Beispiel dieser Periode, wo Maria nicht von Johannes, sondern von Petrus gestützt wird, ist auf der böhmischen Miniatur auf fol. 230 verso des Krakauer Graduale Nr. 45 um 1415 zu finden.<sup>10</sup> Dieses nimmt die geniale Lösung in der Plastik von Veit Stoss am Krakauer Marienaltar (1477—1489) voraus. Der Maler des oben genannten Graduale konnte scheinbar die räumliche Stellung Mariens nicht richtig erfassen: Maria scheint vor dem Bett zu schweben, anstatt auf dem Boden zu knien. Dieselbe Unsicherheit finden wir auf dem burgenländischen Fresko in Rust.<sup>11</sup> Auf den Bildern, wo Maria richtig vor dem Bett, bzw. vor einem Betpult kniet, scheint Johannes die Breite des Bettes kaum überwinden zu können, wie wir auf dem Epitaph von Agnes Glockengießer (1433) in Nürnberg

<sup>8</sup> Patera: *Soatovivský rukopis v Praze*, Praha 1886, S. 109—144. Patera, A. Podlaha: *Soupis rukopisu knihovny metropolitny kapitoly pražské*, Praha 1910, S. 388—389. Alle Apokryphen zum Tod Mariä in englischer Übersetzung bei: M. R. James: *The Apocryphal New Testament*, Oxford 1924, S. 194—227. C. Tischendorf: *Apocalypses apocryphae Mosis, Esdrae, Pauli, Johannis item Mariae dormitio*, Leipzig 1866, S. 113—136. M. Haibach Reinisch: *Ein neuer »Transitus Mariae« des Pseudo-Melito. Textkritische Ausgabe und Darlegung der Bedeutung dieser ursprünglicheren Fassung für Apokryphenforschung und lateinische und deutsche Dichtung des Mittelalters*, Rom 1962.

<sup>9</sup> *České umění gotické 1350—1420*, Praha 1970, Kat. Nr. 378, S. 287. Török, op. cit., S. 171 ff. (Vgl. die Beispiele: Martyrologium Usuardi um 1410 /Gerona, Diözesanmuseum/, Sedlecer Missale um 1414 /Budapest, Museum der Bildenden Künste/.)

<sup>10</sup> B. Miodonska: *Iluminacje Krakowskich rekopisów z I. potowy w. XV. w Archiwum Kapituły Metropolitalnej na Wawelu*, Kraków 1967, Abb. 13.

<sup>11</sup> Török, op. cit., S. 177. *Allgemeine Landestopographie des Burgenlandes*, Eisenstadt 1963, II/1, S. 518 ff.

sehen können.<sup>12</sup> Diese Lösungen beweisen, daß auf Grund des im Stil nicht zu bewältigenden Problems der räumlichen Darstellung diese ikonographische Lösung nicht mehr fortleben konnte. Infolge der Auflösung der ästhetischen Ideale des weichen Stils und angesichts der Forderungen des neuen Realismus nach einer Klärung der Raumverhältnisse war es nicht mehr möglich, daß Johannes und die niedersinkende Maria nur in der Fläche und in fließenden Bewegungszügen auf zwanglose Weise verbunden wurden. Nachdem das Bett zwischen den Figuren zu einem hindernden Möbel geworden war, blieb Johannes nichts anderes übrig, als seinen Platz hinter der Lagerstatt zu verlassen und nach vorne zu kommen, um Maria aufzufangen. Diese ikonographische Neuerung mußte sich also aus den stilistischen Gesetzen der neuen Malerei ergeben.<sup>13</sup>

Zu diesem Typus, wo Maria und Johannes vor dem Bett dargestellt werden, gehören auch die zwei Darstellungen in Muljava und in Vrh über Želimplje.<sup>14</sup> Auf dem Fresko von Muljava scheint Maria, die von Johannes gestützt wird, weder auf der Stufe des Bettes, noch davor zu knien; ihre räumliche Stellung ist ziemlich ungeklärt. Dasselbe gilt für die zwei hockenden, lesenden Apostel am Fußende des Bettes. Dem Maler hat es scheinbar große Schwierigkeit bereitet, die drei räumlichen Schichten zu unterscheiden, nämlich für Maria und Johannes einen breiteren Vordergrund zu sichern. Der Name des Malers, Johannes concivis in Laybaco, und das Datum des Fresko (1456) sind uns bekannt. Der Maler mit seinen puppenhaften Figuren und mit dem erwähnten Raumproblem knüpft noch stark an die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts an. Die herunterfallenden, kraftlosen Hände sowie die geschlossenen Augen Mariens zeigen aber schon im realistischen Sinne die körperliche Schwäche im Augenblick des Todes. Die drei im Vordergrund hockenden, lesenden Apostel bilden eigentlich die zwei Eckpfeiler der Komposition und der linke, das Buch für Maria haltende Apostel erfüllt die Rolle eines Betpultes. Die Eliminierung des Betpultes in solcher Weise ist charakteristisch für die Darstellungen im 14. und im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts und ist auf Grund der räumlichen Schwierigkeiten gut zu verstehen. Ähnliche Lösungen finden wir im Vyšehrad Antiphonar um 1360, im Martyrologium Usuardi um 1410, am Langendorfer Altar um 1420/25, auf dem Flügelaltar aus Ptazskowa um 1430/40 und bei dem Meister der Darbringungen um 1430.<sup>15</sup> Andererseits war die wichtige Rolle der im Vordergrund hockenden Apostel schon bei dem liegenden Typus des Marientodes herausgebildet und konnte leicht für die neue Lösung beibehalten werden.

<sup>12</sup> A. Stange: *Die deutsche Malerei der Gotik*, Bd. IX, München-Berlin 1958, S. 18.

<sup>13</sup> Török, op. cit., S. 179 ff. (Vgl. die Beispiele: Altar aus Langendorf /Wielowieś/ um 1420–25 /Breslau, Diözesanmuseum/, Altar aus der Marienkirche zu Danzig/Warschau, Nationalmuseum usw.)

<sup>14</sup> F. Stelè: *Gotsko stensko slikarstvo*, Ljubljana 1972, Abb. 50. Frühere Literatur auf s. XCII, (Muljava), frühere Literatur auf S. CI (Vrh nad Želimpljem).

<sup>15</sup> Török, op. cit., Abb. 1, 19, 22, 23, 27.

In der Ikonographie des liegenden Marientodes bildet sich im Laufe der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ein spezifischer Typus heraus, der für das ganze 15. Jahrhundert bestimmend bleibt. Die flächenhafte Anreihung der zwölf Apostel hinter dem Bett wird aufgelöst und durch Gruppenbildungen ersetzt, deren charakteristisches Moment die vor dem Bett hockenden Apostel bilden.<sup>16</sup> Diese ikonographische Wandlung hat eine doppelte Bedeutung. Sie zielt einheitlich in realistische Richtung, hinsichtlich der Komposition äußert sich darin das Bestreben, eine plastische Sockelzone oder plastische Eckpfeiler zu gestalten, die gegenüber dem Bett Mariens ein festes Rahmengerüst und ein plastisches Repoussoir bilden sollen. Inhaltlich drückt sich der Wunsch nach genrehaft realistisch ausgesponnener Erzählung aus. So wird ein »Seitenthema« zum Marientod ausgebildet und buchstäblich in den Vordergrund gerückt. Die Apostel studieren mit Eifer Bücher, gelegentlich beugt sich ein Apostel über die Schulter des anderen, um mitzulesen. Als Rahmen der Eckpfeiler der Komposition werden sie zum ersten Mal in der französischen Elfenbeinkunst des 14. Jahrhunderts verwendet.<sup>17</sup>

Neben dem hockenden Apostel gibt es auch ein anderes realistisches Einzelmotiv, nämlich die Anfachung des Weihrauchs. In der rechten oberen Ecke des Fresko sehen wir einen Apostel, dessen Kopf leider stark beschädigt ist, der in der erhobenen Hand einen Weihrauchkessel hält und die Glut anfacht.<sup>18</sup> Links im Hintergrund am Kopfende des Bettes steht Christus, die Seele seiner Mutter in Empfang nehmend. Christus nimmt nicht mehr — wie auf den Darstellungen byzantinischen Ursprungs — wie in Kosec — den Mittelpunkt in der Gruppe der Apostel ein, sondern wird durch diese in die Ecke gedrängt. Auf dem vielleicht etwas späteren Beispiel in Vr̃h über Zelimlje sehen wir die von Johannes gestützte Maria vor dem Bettpult kniend.<sup>19</sup> Die räumliche Situation der beiden Figuren ist wesentlich entwickelter als die in Muljava, der Hintergrund wird mit einer architektonischen Nische, in der sich die Apostel befinden, sehr geschickt geöffnet. In Muljava war das Bett das Zentrum der räumlichen Komposition, das sich als Riegel über die ganze Bildbreite schob, dagegen blieb in Vr̃h über Zelimlje um das mehr diagonal ins Bildfeld gesetzte Bett herum mehr Raum — auch für das Bettpult — übrig, der nun locker mit Figurengruppen ausgefüllt werden konnte. Hier wird der Akzent eher auf das Gebet als auf das Sterben gelegt. Das kann man aus der Darstellung des realistisch dargestellten, mit Büchern überladenen Bettpultes und aus der Haltung Mariens, die mit geöffneten Augen und gefalteten Händen dargestellt ist, entnehmen.

Die Probleme des räumlichen Hintereinanderseins hat das Fresko in Feistritz an der Drau aus der Werkstatt Friedrichs von Villach um 1440 einfach umgangen, dadurch, daß das Bett weggelassen wurde.<sup>20</sup> Statt dessen

<sup>16</sup> Török, op. cit., S. 152.

<sup>17</sup> R. Koechlin: *Les ivoires gothiques français*, Paris 1924, Abb. 210, 213, 215, 217, 513, 839.

<sup>18</sup> Török, op. cit., Anm. 75 auf S. 202.

<sup>19</sup> Vgl. Anm. 2.

<sup>20</sup> W. Frodl: *Die gotische Wandmalerei in Kärnten*, Klagenfurt 1944, S. 89. Stange, op. cit., S. 82, Abb. 181.

hat sich aber die Szene nicht zu einer reinen Figurengruppe entwickelt, sondern hat mit Einbeziehung der apokryphen Szene der Grabtragung Mariä eine Lösung der Portalplastik adaptiert. Es hat schon zonenhafte Anordnung der Szene suggeriert, das Fresko in Vrh dagegen füllt das ganze Joch aus.

Am Hauptportal des Regensburger Domes um 1410 sind in drei Zonen des Tympanons der Tod mit der zusammenbrechenden Maria und die Grabtragung Mariä (unten), die Assumption (Mitte) und die Krönung (oben) dargestellt.<sup>21</sup> Die Anordnung der Todesszene und gleich daneben die Grabtragung hat sich schon in der süddeutschen Kathedralplastik des 14. Jahrhunderts herausgebildet, immerhin noch mit dem liegenden Marientodtypus. Die Szene der Grabtragung kommt in der französischen Kathedralplastik sehr selten vor. Als neue Erscheinung gegenüber der französischen Kathedralplastik, wo die Todes- und Krönungsszene einerseits und der Inkarnationszyklus andererseits immer in getrennten Tympana dargestellt werden, kommt es in der deutschen Plastik des 14. Jahrhunderts zur Vereinigung der beiden Zyklen in einem Tympanon. Durch diese Vereinigung — obwohl die Wahl der Szenen stark reduziert bleibt — gewinnt der ganze Zyklus den Charakter einer epischen Schilderung des Marienlebens. Laut den Apokryphen sehen wir bei der Grabtragung Mariä die Episode mit dem jüdischen Priester, der das Begräbnis stören wollte und diese Absicht mit seinen an der Bahre haften-gebliebenen Händen büßen mußte, bis er sich zum wahren Gott bekehrt hatte.<sup>22</sup> Am Anfang dieser Portale steht das Nordportal der Sebalduskirche in Nürnberg (um 1320). Im unteren Bogenfeld finden wir eng nebeneinander die Todesszene und die Grabtragung mit dem Überfall der Juden. Diese zwei Szenen kommen nebeneinander auch am Südportal des Augsburger Domes vor (nach 1356) und am Ulmer Südwestportal (um 1380). Die ausführlichste Schilderung der Grabtragung findet sich in Augsburg, wo Johannes mit der Palme am Anfang des Zuges gut zu sehen ist, genauso wie in Feistritz an der Drau.<sup>23</sup> Die Palme hat Maria dem Johannes anvertraut. Der Engel hat Maria bei der Todesverkündigung diesen Palmzweig überreicht, der vor ihrer Bahre hergetragen werden sollte. Die Lösung in Feistritz ist also nicht typisch für die Malerei und hat auch weiter keinen Einfluß ausgeübt.

Im Laufe des 15. Jahrhunderts hat sich die Entwicklung des Themas auch in Kärnten in die von Vrh über Zelimlje angedeutete Richtung bemerkbar gemacht. Die Darstellung eines tiefen Interieurs mit dem Bett wird auf den Fresken mehr angestrebt als in der Tafelmalerei, wie uns das Fresko in der Filialkirche Maria Dorn in Eisenkappel um 1490 bezeugt.<sup>24</sup> Entwicklungsgeschichtlich hat sich der Typ in der Freskomalerei mit dem Bett als Querriegel über die Bildfläche als ein zukunfts-trächtiges Modell erwiesen, da die Rauntiefe hier nicht an den Leitseilen

<sup>21</sup> T. Müller: *Alte bayrische Bildhauer*, München 1950, Abb. 36, Nr. 32—42.

<sup>22</sup> Jacobus de Voragine: *Die Legenda Aurea*, aus dem Lateinischen übersetzt von R. Benz, Heidelberg 1955, S. 583—609. Vgl. noch Anm. 8.

<sup>23</sup> K. Martin: *Die Nürnberger Steinplastik im 14. Jahrhundert*, Berlin 1927, Abb. 78. P. Hartmann: *Die gotische Monumentalplastik in Schwaben*, München 1910, Abb. 19, 21.

<sup>24</sup> W. Frodl, op. cit., S. 100, Tafel 58.

der Diagonalen entlang ertastet werden muß, sondern das Hintereinander verschiedener Raumschichten den Ausgangspunkt für die Erfassung der Raumtiefe mit dem Blick bilden kann. Dieses wird durch den perspektivisch wiedergegebenen Plattenboden und die um das Bett locker in einem Kreis angeordnete Gruppe der Apostel erreicht. Dagegen bildet im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in Ungarn und in Polen die häufigste Lösung ein Typ, wo die Diagonale des Bettes, die meistens im Betpult fortgeführt wird, nochmals das Zusammenbrechen Mariens betont.<sup>25</sup>

Die Tendenz, die Marientodkomposition als reine Figurengruppe darzustellen, läßt sich schon seit den 30-er Jahren des 15. Jahrhunderts in allen Ländern Mitteleuropas verfolgen, wird aber erst um das Ende des 15. Jahrhunderts allgemein. Diese ikonographische Möglichkeit in der Malerei konnte die Reliefplastik am ehesten adaptieren.<sup>26</sup>

Über die slowenischen Fresken läßt sich zusammenfassend sagen, daß auf diesem Gebiet, genauso wie im benachbarten Österreich, in Ungarn, wie auch in Böhmen, Polen und Süddeutschland der neue Typ der Ikonographie des letzten Gebetes Mariens im Laufe des 15. Jahrhunderts allgemein wurde. Das beweist, daß auch Slowenien zum Kreis der mitteleuropäischen Kunstszphäre zu zählen ist.

## POVZETEK

Študija obravnava poseben tip Marijine smrti na slovenskih freskah 15. stoletja. Ta tip, ki ga predstavljajo freske na Muljavi in na Vrhu nad Želimljem, se razlikuje od tradicionalnega tipa bizantinskega izvora, ko Marija umira leže v postelji, ki ga je videti v Koseču in Vuzenici. Vprašanje o nastanku novega ikonografskega tipa Marijine smrti, ko Marija ne leži več v postelji, temveč kleče molí v družbi apostolov, v slovenski literaturi doslej ni bilo zastavljeno. Na podlagi srednjeevropskih primerov članek opisuje različne faze razvoja novega ikonografskega tipa in uvršča vanje tudi slovenske freske. Prvi primeri novega ikonografskega tipa so se pojavili v češkem slikarstvu po letu 1360 in so se na Češkem tudi najprej razširili. Skoraj istočasno se je novi tip pojavil tudi v madžarski umetnosti na južnem portalu Marijine cerkve v Budi, v začetku 15. stoletja pa je postal pogost tudi v poljski umetnosti. Spremembo v ikonografiji Marijine smrti je verjetno mogoče razložiti s posebnim čaščenjem Marije v Pragi pod Karlom IV. Študija na kratko obravnava tudi vprašanje literarnih virov za Marijino smrt. Motiv molitve pred smrtjo je mogoče pojasniti s tem, da se je glavni poudarek premaknil od smrti na molitev pred smrtjo in na dialog z Bogom. Ideja Vnebovzeta, ki je v Sieni dobila obliko Assunte, se je v Srednji Evropi izrazila v motivu klečeče Marije. Razvoj ikonografskega tipa se začneja z najstarejšimi upodobitvami, na katerih ločuje postelja klečečo Marijo od skupine apostolov. V naslednji fazi eden od apostolov, običajno Janez, ki stoji za posteljo, podpira Marijo. Tretjemu tipu, ko sta Marija in Janez, ki jo podpira, upodobljena pred posteljo, ustrežata tudi obe upodobitvi na Muljavi in na Vrhu nad Želimljem, ki ju študija podrobneje analizira. Zanimiv pri-

<sup>25</sup> Vgl. die Beispiele: Kassa, Berki, Bakabánya, Bártfa, Legnica, Naramice. Török, op. cit., S. 192.

<sup>26</sup> Vgl. Konrad Laib: Marientod um 1450 (Venedig, Seminario Patriarcale). Török, op. cit., Abb. 34, Anm. 134. Vgl. noch Z. Tobolka: *The Utraquist Passion of 1495*, Prague 1926.

merek iz sosednje Avstrije, iz Bistrice ob Dravi (Feistritz an der Drau), je pritegnjen zaradi svojega umetnostno topografskega pomena. Ta freska, ki vključuje tudi apokrifni prizor Marijinega pogreba, je prevzela in prilagodila rešitev portalne plastike, ki pa za slikarstvo ni značilna.

Na kratko povzeto je o slovenskih freskah mogoče reči, da postane novi ikono-grafski tip Marijine smrti v 15. stoletju splošno veljaven tako v Sloveniji kot tudi v sosednji Madžarski in Avstriji, pa tudi na Češkem, Poljskem in v južni Nemčiji, kar potrjuje, da sodi Slovenija v krog srednjeevropske umetnosti.



56 Marientod, um 1390, Preston, Harris Museum and Art Gallery



57 Marientöd, um 1420, Glasfenster der Krakauer Corpus Christi Kirche



58 Marientod, um 1409 Hasenburg Missale, Wien, Nationalbibliothek



59 Marientod, um 1415, Graduale Nr. 45, Krakau, Kapitelarchiv



60 Marientod, um 1420, Rust, Fischerkirche



61 *Johannes concivis in Laybaco*: Marientod, 1456, Muljava, Filiakirche



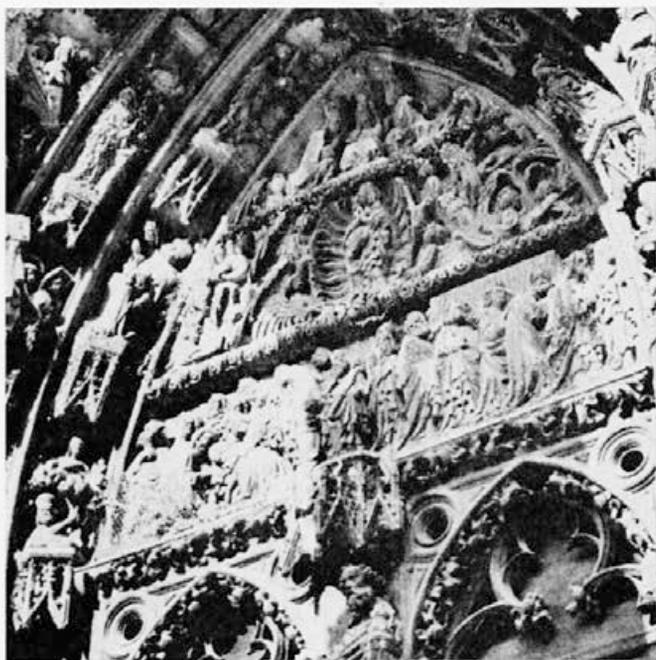
62 *Konrad Laib*: Marientod, um 1450, Venedig, Seminario Patriarcale



63 Marientod um 1460, Vrh über Želimplje, Filialkirche St. Peter



64 Marientod, ul 1440, Feistritz an der Drau, Kapelle Maria am Bichl



65 Marientod, um 1410, Regensburg, Dom



66 Marientod, Detail des Marientodaltars, um 1470, Kaschau, Hl. Elisabethkirche



67 Marientod, um 1490, Eisenkappel, Fiilalkirche Maria Dorn