

**Dracula in Hermannstadt?
Der Großprobstdorfer Flügelaltar,
die Pest und die „Dracula-Kryptoporträts“¹
In Memoriam Christoph Gerhardt (1940-2010)**

Thomas SCHARES

Dr., DAAD-Lektor, Universität Bukarest;
E-mail: thomas.schares@gmx.de

Abstract: In the Brukenthal Museum in Sibiu the surviving pieces of the late Gothic altar retable from Großprobstdorf (Târnavă) are preserved and partly exhibited. The two outer wing pieces of this retable show some remarkable features. The one depicting a scene of the martyrdom of Saint Sebastian is part of one of the most prominent traditions of medieval and post-medieval hagiography; this saint and depictions of him also play an important role in sacral art that forms a reaction on the Plague. The second retable depicts the nowadays less known motif of the martyrdom of Saint Achatius. It will be shown, that both retables can be connected to a contemporary outbreak of the Plague in Transilvania, and that it seems very probable that this ensemble forms a direct reaction and response to this outbreak of the Plague. Evidence is brought here in the form of contemporary pamphlets which make use of exactly the same ensemble of Sebastian and Achatius. In the second part of this contribution, the case of the “crypto-portraits” of Vlad the Impaler and the depiction belonging to this group on the

¹ Mein aufrichtiger Dank gilt den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Brukenthal-Museums, Hermannstadt, für die Möglichkeit, die gegenwärtig in Restauration befindlichen Retabeln des Großprobstdorfer Altars begutachten zu dürfen, sowie für die Ablichtungen der beiden Außentafeln, die mir freundlicherweise zur Verfügung gestellt worden sind und die ich auch in dieser Publikation verwenden darf; namentlich haben mich Maria Bădilă-Manea und Alexandru Sonoc tatkräftig unterstützt ; Dank gebührt ebenso Frank-Thomas Ziegler, Hermannstadt.

Sebastian-retable of Großprobstdorf will be discussed and brought into context. An answer to the question whether we see a depiction of Vlad on this and the other crypto-portraits will be attempted.

Key words: Großprobstdorf altarpiece, Martyrdom of St. Sebastian, Martyrdom of St. Achatius, Crypto-Portraits of Vlad the Impaler, Vlad Țepeș, Dracula depictions

1. Einleitung

Im Brukenthal-Museum in Hermannstadt befindet sich in der Sammlung siebenbürgischer Sakralkunst ein spätgotischer Flügelaltar, der aus Großprobstdorf (Târnava, ehem. Proștea Mare, ung. Nagykemező) bei Mediasch (Medias) stammt. In der dortigen im 14. Jh. gebauten gotischen Saalkirche, die um 1500 erweitert wurde, ist dieser Altar vermutlich zu Beginn des 16. Jhs. aufgestellt worden (FABINI 2009, S. 146). Gegenwärtig sind von diesem Altar lediglich die beiden äußeren Tafeln der Werktagsseite im Museum zu sehen. Die erhaltenen und teilweise massiv in Mitleidenschaft gezogenen restlichen Teile des eigentlichen Altars befinden sich momentan in der Restaurationswerkstatt und sollen nach ihrer Erneuerung ebenfalls Teil der Dauerausstellung werden.

Dieser Altar stellt eine der wichtigsten Bildkompositionen der vorreformatorischen siebenbürgischen Sakralkunst dar und spielt auch in der Debatte, ob es einen autochthonen Kunstbetrieb in Siebenbürgen um 1500 gab, oder ob es sich um importierte Kunst bzw. Künstler handelt, eine Rolle (vgl. DROTTLEFF/SCHUSTER 2009, S. 117ff., zuletzt ausführlich SARKADI 2008). Bei der Einordnung dieses Werks spielen bestimmte Stileinflüsse, Parallelen in Einzelbildkompositionen und Gesamtkonzept, sowie außerästhetische Faktoren eine Rolle. Diese sollen im Folgenden nicht sämtlich neu aufgerollt werden – die komplexen Zusammenhänge der südosteuropäischen und mitteleuropäischen Sakralkunst des Mittelalters sind bislang noch immer zu wenig erforscht und zu sehr in nationalen Zusammenhängen kontextualisiert, als dass hier auf wenigen Seiten eine in allen Aspekten vollständige kunsthistorische Einordnung auch nur dieses einen Werks gelangen könnte. Es soll hier um nicht mehr gehen, als

um einige Ergänzungen zum gesicherten Wissen um diesen Altar, die vor allem die kommunikative Funktion der Bildmotive betreffen (die Ikonologie, wie das die Kunstwissenschaft nennt), insbesondere soll der Rezeptionsaspekt, die Frage also, was der zeitgenössische Betrachter „gesehen“ hat, gesehen haben kann, hierbei zur Klärung offener Fragen beitragen. Daneben spielt die eine Tafel des Altars (Sebastiansmarter) eine ausschlaggebende Rolle für den zweiten Teil dieses Beitrags, in dem es um die sogenannten „Krypto-Porträts“ von Vlad Țepeș geht. Auch der Großprobstdorfer Altar weist ein solches auf (genaugenommen zwei), es ist aber bislang nicht ausführlicher besprochen und nicht in die Gruppe der Krypto-Porträts „kanonisiert“ worden; dieses soll als Ansatzpunkt für eine ikonographische Diskussion der Authentizität und der ästhetischen Funktion dieser Krypto-Porträts dienen.

2. Der Altar von Großprobstdorf, seine Bilddarstellungen und die Pest

Nach KERTESZ (1991, S. 78) besteht der Flügelaltar mit Mittelschrein aus insgesamt 12 Bildtafeln. Vier kleine Bildtafeln mit musizierenden Engeln umrahmen den in aufgeklapptem Zustand sichtbaren Mittelschrein (die darin befindliche Figur ist verloren). Daran schließen sich die Flügel an, mit je zwei Motiven links und rechts (die Tafel links oben ist verloren), darunter ist die Heimsuchung Mariae zu sehen, rechts oben die Anbetung der drei Könige, darunter die Geburt Christi. SARKADI (2008, S. 87) vermutet als Motiv der verlorenen Tafel die Verkündigung. Dies ist aufgrund der üblichen ikonologischen Zusammenstellung der Motive wahrscheinlich, aber nicht als Tatsache zu belegen. Auf der Werktagsseite in zugeklapptem Zustand zeigen die vier Bildtafeln links unten die hl. Katharina und die hl. Margarethe (links oben entsprechend verloren), rechts oben den hl. Laurentius und den hl. Stephanus, rechts unten den hl. Claudius (oder Valentin) und einen nicht identifizierten Heiligen. Daneben gruppieren sich die beiden Außentafeln, links das Martyrium des hl. Sebastian, rechts das Martyrium der Zehntausend (auch bekannt als Achatiusmarter oder Dornenmarter), soweit KERTESZ. Die Auswahl und Gruppierung der Motive ist durchaus konventionell,

neben den rein dekorativen Engeln innen sind es zwei Gruppen von Motiven: Szenen aus dem Leben Mariens auf der Festtagsseite und Heiligendarstellungen auf der Werktagsseite. Etwas aus dem Rahmen fallen hierbei die beiden äußeren Motive der Werktagsseite, das Martyrium des Hl. Sebastian und das Martyrium der Zehntausend. Aus dem Rahmen fallen diese beiden Tafeln schon deshalb, weil sie ihre Thematik von der künstlerischen Ausführung her anders angehen, als die restlichen Tafeln des Altars. Auch der thematische Zusammenhang zum Rest des Altars, Szenen aus dem Marienleben und Heiligendarstellungen, ist mit diesen beiden dramatischen Leidensszenen nicht auf den ersten Blick gegeben und bei der Interpretation des Gesamtensembles in Betracht zu nehmen. Die vier (bzw. drei erhaltenen) Tafeln mit Darstellungen aus dem Marienleben sind nicht nur auf zahlreichen Flügelaltären in Siebenbürgen vertreten, sondern sind insgesamt fest verbunden mit dem Traditionsstrang der Bild Darstellungen auf Flügelaltären insgesamt, sind eine Hauptströmung innerhalb der bildlichen Gestaltung dieser sakralen Kunstensembles, sozusagen gattungskonstituierende Bildmotive. Von den 27 erhaltenen Flügelaltären Siebenbürgens thematisieren 18 die Passion, 15 das Marienleben und 10 zeigen Heiligenreihen (RICHTER 1992, S. 25-28). Der Großprobstdorfer Altar bietet eine Kombination aus dem zweiten und dritten genannten ikonographischen Zyklus. Die beiden Martyriumstafeln stehen in einem Gegensatz zu der an sich konventionellen zyklischen (Marienleben) und statischen (Heiligendarstellungen) Konzeption des Altars.

Der motivische und ikonographische Zusammenhang dieser beiden Tafeln soll nun zunächst etwas genauer beleuchtet werden, denn die Andersartigkeit dieser beiden Tafeln im Gesamtzusammenhang des Altars ist bereits erkannt worden (zuletzt SARKADI 2008, S. 90); auch eine Einordnung in den Verbreitungszusammenhang der beiden dargestellten Motive in dieser Kombination ist bereits vielfach vorgenommen worden, doch sind noch nicht sämtliche Möglichkeiten der Erklärung dieser beiden Martyriumsdarstellungen, weshalb sie sich an diesem Ort und in diesem Gestaltungszusammenhang finden, ausgeschöpft worden. Ein Ziel dieses Beitrags soll eben der Erklärungsversuch der Symbolsprache dieser beiden Bildmotive sein. Die ungewöhnlichere der beiden Darstellungen, die

Achatiusmarter² bzw. das Martyrium der Zehntausend, ist nicht so weit verbreitet und allgemein konventionalisiert in der Heiligendarstellung, wie die zweite mit dem Hl. Sebastian; andererseits, da Achatius einer der 14 Nothelfer ist, aber auch nicht unbedingt selten. Eine kurze Zusammenstellung einiger Darstellungen des Martyriums der 10.000 zeigt, wie verbreitet das Motiv schon im Übergang von romanischen zu gotischen Darstellungen war, und das als Wandmalerei, auf Altarretabeln und auch in anderen Formen, etwa in der Buchmalerei und in der Skulpturistik. Die frühesten erhaltenen Darstellungen stammen vom Anfang des 14. Jahrhunderts. In dieser Zeit gab es bereits eine seit den Kreuzzügen aufgekommene spezielle Achatiusverehrung, was die Klosterkirche St. Achatius in Köln als eine der ersten Gründungen belegt (erwähnt erstmals 1338); auch die Wandmalereien in Bruck an der Mur sind als sehr früh einzuordnen. Im darauf folgenden Jahrhundert gewann die Dornenmarterszene offensichtlich an Popularität und verbreitete sich rasch, einige Kirchen sind dem Hl. Achatius geweiht, u.a. in Grünsfeldhausen, Lichtenau, Mainz-Zahlbauch, Oberulrain, Sendling, Atteln, Murau, Schladming oder Kottlingbrunn. Die Verbreitung des Motivs mit einem merklichen Höhepunkt um 1500 und einer Verlagerung des Motivs in den Osten illustriert die folgende unvollständige Auflistung³ von 31 Vorkommen der Dornenmarter, die überwiegend den deutschsprachigen Raum und die Verbreitung nach Osten berücksichtigt:

- (01) Köln, Klosterkirche St. Achatius, Diptychon, Inventar-Nr. WRM 0822, um 1325-30.
- (02) Bruck an der Mur (Steiermark), Minoritenkirche Maria im Walde: Fresko des hl. Achatius und die Marter der 10.000, sehr früh, nach 1300.

² An dieser Stelle soll nicht der Zusammenhang einer ikonologisch falsch zugeschriebenen Martyriumsdarstellung, die sich nicht auf Achatius, sondern auf Bischof Hermolaus bezieht und beide Legenden miteinander vermischte, eingegangen werden. Zur Problematik v.a. der Dürer-Darstellung des Motivs, vgl. STÖCKER 1984, bes. S. 121-122.

³ Nachweis und Zusammenstellung mit Hilfe einschlägiger Bilddatenbanken, eine Liste verfügbarer Bilddatenbanken auf http://rzblx10.uni-regensburg.de/dbinfo/dbliste.php?bib_id=ubhe&colors=7&ocolors=40&lett=f&gebiete=24.

- (03) Wernigerode Schlosskapelle, Motivborten in Retabel, Darmstadt Hess. Landesmuseum, 1390/1430?⁴
- (04) Immenhausen, St. Georg, Kirchenbau ab 1409, an der Chor-Nordwand, im nördlichen Seitenschiff findet sich auch eine Darstellung der Sebastiansmarter.
- (05) Dausenau, Pfarrkirche: mehrsenige Wandmalerei im südl. Seitenchor, 1. H. 14. Jh.
- (06) Ilbenstadt, Prämonastrenserkirche St. Maria: Wandmalerei im Chor, 1. H. 14. Jh.
- (07) Münster, Retabeltafel, Westfälisches Landesmuseum, Inv. Nr. 195, um 1420.
- (08) Znojmo (Znaim), Tschechien, Nikolauskirche, Wandmalerei, 1425/1435.
- (09) Lobenfeld b. Heidelberg, Zisterzienserinnenkloster, Kirche: Wandmalerei, nach 1450 (andere Datierung Mitte 14. Jh. wahrscheinlicher).
- (10) Kanton Graubünden (wahrscheinl.): Zwei Teilstücke, vermutl. Schreinszene eines Retabels, 1450-1500. (D. Flüher-Kreis/P. Wyler: Die Holzskulpturen des Mittelalters II. Katalog d. Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, Nr. 329, S. 367f.)
- (11) Oberwesel, Kath. Pfarrkirche St. Martin, 15. Jh., Wandmalerei.
- (12) Prilesje pri Plavak, Slowenien, Wandmalerei, Filialkirche St. Achatius, 1460/1470.
- (13) Hildesheimer Johannesaltar, Niederdeutsch 2. H. 15. Jh. Wallraff Richarz Museum und Fondation Corboud (Inventar-Nr. WRM 0782).
- (14) Brixen, heute Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Flügelaltar, IN 1961, 1480/1490
- (15) Waldburg-Gebetbuch, WLB Stuttgart, Cod. brev. 12, fol. 39v, 1486.
- (16) Ludesch, Österreich, Vorarlberg, Flügelaltar, Alte Pfarrkirche St. Martin 1488.

⁴ Datierung kontrovers, vgl. FITZ 2001, S. 97.

- (17) Mosbach, Gutleutkapelle: Wandmalerei, 1496.
- (18) Soest, Walpurgiskirche, Meister von Liesborn, Altarretabel (Münster, Landesmuseum) 1496.
- (19) Stainach-Niederhofen (Stainach), Pfarrkirche Sankt Ruprecht, Chorkapelle, um 1500, Wandmalerei.
- (20) Herford, Evangelische Marienkirche & Ehemalige Kirche des Frauenstifts auf dem Berge, Chor um 1500 (zus. mit Anbetung u. hl. Ursula).
- (21) Wichów/Weichau, Polen, Meister des Gießmannsdorfer (Gościszowic) Altars: Retabel (jetzt im Museum Breslau/Wroclaw 1506/08).
- (22) Bardejov (Bartfeld, Bártfa), Slowakei, Flügelaltar, Pfarrkirche St. Ägidius, 1500/1510
- (23) Zürich, Kapelle des Kappelerhofs: Tempera auf Holz, ca. 1508-09, Schweizerisches Nationalmuseum, Zürich.
- (24) Albrecht Dürer, Das Martyrium der Zehntausend, Altarbild, Öl auf Holz, KHM Inv. 835, Wien 1508.
- (25) Augsburg, Flügelaltar, Dom Mariae Heimsuchung 1505/15.
- (26) Groß-Wittfeitzen, Kapelle, um 1520, Schnitzaltar Mittelschrein, Museum f.d. Fürstentum Lüneburg.
- (27) Sabinov (Zeben, Kisszeben), Slowakei, Flügelaltar, Pfarrkirche 1510/20.
- (28) Mlynica (Mühlenbach, Malompatak), Zips, Slowakei, Altar des Meisters der Georgenberger Antoniuslegende, Pfarrkirche St. Margareta 1515/20.
- (29) Neuberg an der Mürz, Stift, Meister der Brucker Martinstafel, Steiermark, heute Graz, Universalmuseum Joanneum IN 349, 1515/25.
- (30) Nürnberg, Germ. Nationalmuseum: Alabaster Pl.O. 359, 1. H. 16. Jh.
- (31) Willisau, Kapelle St. Niklaus auf dem Berge: Wandmalerei Mitte 16. Jh., auch ein Leinwandbild aus dem 17./18. Jh.

Um 1500 ist also die Darstellung der Dornenmarter ein durchaus zahlreich verwendetes Motiv im Kontext der Sakrilmalerei und –skulpturistik, um diese Zeit scheint das Motiv auf dem Höhepunkt

seiner Popularität zu sein. Betrachtet man die einzelnen Ausprägungen des Motivs, dann fällt die Variationsbreite der Darstellung auf. Nachahmende Wirkung entfaltet hat ohne Zweifel die Darstellung von Dürer aus dem Jahr 1508 (24), die recht deutlich mit den Darstellungen in Augsburg (25), Bartfeld (22) und Brixen (14) in kompositioneller Verbindung steht; inwieweit aber welche Darstellung mit welcher genau korrespondiert, soll hier nicht erörtert werden, da nun ein besonderer der zahlreichen verschiedenen Darstellungstypen im Zusammenhang mit dem Großprobstdorfer Altar interessiert. Bei der Darstellung in Großprobstdorf findet sich der Bildtypus, in dem die Dornenmarter mit der Darstellung der Kreuzigung Christi verbunden wird. Das ist durchaus naheliegend, da nicht nur das Märtyrerleiden liturgisch mit dem Leiden Christi in Beziehung steht, sondern hier noch verstärkend bei der Achatiusmarter die Dornenfolter nur die erste Stufe des Martyriums war, welches schließlich durch die Kreuzigung vollendet wurde. Dies ist motivisch entfaltet etwa bei der Darstellung in Bartfeld (22). Der Übergang von der Darstellung der Märtyrerkreuzigung zur Kreuzigung Christi markiert dann nur einen kleinen Deutungsschritt; eine solche Verbindung zeigen etwa die Darstellungen von Zeben (27) und Mühlenbach (28). SARKADI (2008, S. 93) ordnet auch den bereits länger bekannten Weichauer Altar (21, Meister des Gießmannsdorfer (Gościszowic) Altars: Retabel aus Wichów/Weichau, jetzt im Museum Breslau/Wroclaw 1506/08, in der Nachfolge Hans Pleydenwurffs) in diese Gruppe ein, der eine große Ähnlichkeit mit der Großprobstdorfer Tafel hat. Dass auch das Mühlenbacher Altarbild (28) eine sehr große bis in Details gehende Ähnlichkeit in Komposition und Darstellung aufweist, wird dort allerdings nicht erwähnt. Der Bildtypus der Kombination von Christi Kreuzigung mit der Dornenmarter kann in ein Hauptverbreitungsgebiet in Schlesien, Kleinpolen, Oberungarn (Slowakei) und Siebenbürgen (vgl. TÓTH 2008, S. 144) verortet werden; eine Verbindung zu und Entstehung aus dem Arbor-vitae-Motiv, das das Lignum crucis mit dem Lignum vitae verbindet, wird nahegelegt (vgl. TÓTH *ibid.* u. eine Abbildung, die die motivische Nähe bei den erhaltenen Wandmalereien gut illustriert bei KOSTOWSKI 2005, S. 278); ob allerdings die Entstehung dieser Motivkombination

mit den Hussitenkriegen in so engem Zusammenhang steht, wie vielfach angenommen (TÓTH, KOSTOWSKI u.a.), wird zumindest durch die breite und frühe Verbreitung dieses Motivs im Zusammenhang mit der Achatusverehrung besonders im rheinischen und gesamten mitteldeutschen Raum (vgl. Liste oben) nicht unbedingt plausibler.

Einige wesentliche Gemeinsamkeiten der drei Darstellungen in Zeben (27), Mühlenbach (28, Altar des Meisters der Georgenberger Antoniuslegende in der Pfarrkirche St. Margareta in Mlynica (Mühlenbach, Malompatak) in der Zips, Slowakei 1515/20) und eben Großprobstdorf sind bislang nicht deutlich hervorgehoben worden. Bei SARKADI (2008, S. 92ff.), der jüngsten wichtigen Arbeit zum Thema der Flügelaltäre in Siebenbürgen, werden die Bezüge in der nur kurzen Abhandlung zu dieser Tafel nur unvollständig wiedergegeben.⁵ Die Ähnlichkeit mit dem Mühlenbacher Altar ist frappierend, wenn allerdings der Vorwurf in Großpropstdorf flächig auf der vorderen Bildebene ausgeführt ist, nutzt der Maler in Mühlenbach die Raumentiefe, um die zahlreichen Märtyrer im Raum gestaffelt darzustellen. Der Gesamtentwurf dieser drei Tafeln ist jeweils der gleiche, wobei das wesentliche unterscheidende Element der Bildkomposition die Platzierung des Heilands in die obere Bildhälfte und damit über den Märtyrern stehend den Unterschied zu anderen die beiden Motive verbindenden Darstellungen, die Christus in die Bildmitte rücken und die Märtyrer ihn umrahmen lassen, markiert. Eine kurze Beschreibung der Tafel soll mit der dargestellten Bildwelt vertraut machen.

Bei der Retabeltafel mit der Dornenmarter von Großprobstdorf (Abb. 1) wird das obere Bilddrittel dominiert von der Kreuzigungsdarstellung, darunter sehen wir zehn auf riesige Dornen aufgespießte Märtyrer. Es handelt sich hierbei um bis auf den *bruoch* (das im Mittelalter und früher Neuzeit übliche Unterkleid, heute auch oft mit einer unhistorischen Bezeichnung als „Brouche“ bezeichnet) nackt dargestellte männliche Figuren,⁶ die zum Teil Kopfbedeckungen tragen. Drei der dargestellten Märtyrer tragen pelzbesetzte Adels-

⁵ Um den Gang der Verortung der Mediascher und Großprobstdorfer Altäre in den Kontext des Wiener Schottenmeisters innerhalb jener Arbeit nicht zu sehr in den Hintergrund geraten zu lassen.

oder Zunftmützen, einer trägt die mit Juwelen und Gold verzierte rotsamtene Kopfbedeckung eines Fürsten und die Figur in der linken unteren Ecke eine Mitra.⁷ Die Träger der Kopfbedeckungen sind unregelmäßig verteilt, es gibt keine erkennbare Systematik der Anordnung. Bei dem Träger der Mitra wird vermutet, dass es sich um Achatius handelt, oder um Bischof Hermolaus, der ein Bestandteil der legendarischen Achatius-Überlieferung wurde (vgl. TÓTH 2009, S. 144, SARKADI 2008, S. 90). Da sich die Kopfbedeckungen aber auch auf die verschiedenen Stände beziehen lassen, könnte vermutet werden, dass hier Repräsentanten der verschiedenen mittelalterlichen Stände dargestellt werden, die für den Umstand stehen, dass der irdische Leidenskosmos sich auf alle Menschen bezieht, und der Prinzenhut und/oder die Bischofsmitra, welche sich ursprünglich auf Achatius bezogen haben, einer hier sichtbar werdenden Umdeutung unterliegen, welche diese spezielleren Bezüge tilgt und durch allgemeinere, existenziellere ersetzt, was auch gut in den Kontext der Leidenskontemplation und der Nachfolge Christi passen würde. Der Andachtsaspekt, die kontemplative Versenkung des Betrachters in die Leiden Christi und der Märtyrer, spielt neben der Identifikation der dargestellten biblischen, bzw. hagiographischen Situation und Episode eine entsprechend ebenso wichtige Rolle. Ein engerer

⁶ So auch bereits auf dem frühen Kölner Dyptichon WRM 822 aus dem 14. Jh., vgl. KÖNIG 2001, S. 30 u. Abb. 11 u. 12, die Nacktheit bis auf die Unterbekleidung ist ebenfalls ein Kennzeichen der *Imitatio Christi*; daneben ergibt sich für den Künstler so die Gelegenheit, den nackten menschlichen Körper darzustellen; und für den Betrachter desgleichen, den nackten Körper anzuschauen; die auf der Großprobstdorfer Tafel dargestellte Nacktheit jedenfalls drängt sich dem Betrachter geradezu auf, fordert auch zu Deutung auf, die im mittelalterlichen Kontext vor allem durch die *humilitas* generiert wird in Form der Nacktheit vor Gott (daher auch die durch die Kopfbedeckungen angedeuteten verschiedenen Stände).

⁷ Bei der Darstellung in Sabinov/Zeben (27) ist der Mitrasträger ebenfalls links unten und der Träger der herrschaftlichen Kopfbedeckung rechts mittig, ansonsten gibt es in dieser Darstellung keine Kopfbedeckungen; bei der Darstellung in Mühlenbach (28) sind die beiden Kopfbedeckungen vertauscht; in allen Darstellungen hat im Übrigen der Träger der herrschaftlichen Kopfbedeckung Ähnlichkeit mit Jesus und der Bischof ist bartlos.

Bezug zur Soldatentaufe und –marter der Legende ist in jedem Falle in dieser Ausgestaltung nicht erkennbar. Die auf die grotesk vergrößert dargestellten Dornen aufgespießten Märtyrer zeigen explizit und deutlich dargestellte Wunden und Verletzungen, die sie heilsgeschichtlich dem gefolterten und sie quasi überdachend dargestellten Heiland gleichsetzen. Es wird in der Bildkomposition ein starker Akzent auf die Darstellung und Sichtbarmachung des körperlichen Leidens gesetzt, auf diesen Umstand wird später noch zurückgekommen. Die Anordnung des gekreuzigten Christus und der Dornenmartyrer ist flächig als Bildvordergrund gestaltet, dahinter sind zwei weitere Bildebenen sichtbar. Auf der mittleren werden Miniatur-szenen ländlichen Alltagslebens sichtbar, links erkennt man Einfriedungen, Feldwege und eine Blockhütte, rechts erstreckt sich hinter einer Verzweigung des die zweite von der dritten Bildebene trennenden geschwungenen Flusslaufs eine spärlich bewaldete Anhöhe, auf der einzelne Gestalten bei der landwirtschaftlichen Arbeit erkennbar sind. Die Flussverzweigung wird überquert von einer sehr eigenwilligen Holzkonstruktion mit beiderseitigen Brückenhäusern. Auf dem mittigen Fluss sind zwei Fischerkähne sichtbar. Die hintere Bildebene wird von einer stark befestigten, mittelalterlichen, ummauerten Stadt mit zahlreichen Wehrtürmen und einer das Bild beherrschenden gotischen Kirche eingenommen. Man möchte in dieser Stadt das Großprobstdorf benachbarte Mediasch erkennen (vgl. DROTLEFF/SCHUSTER 2009, S. 42ff., mit Skeptizismus diese Zuordnung betreffend z.B. SARKADI 2008, S. 93), wofür in der Tat nicht nur viele architektonische Details auf der Darstellung sprechen, sondern auch die diese dritte Bildebene abschließende grüne Hügellandschaft, in der unzweifelhaft die sanften Erhebungen des Kokeltals und in der Ferne angedeutet die beim Blick von Norden sichtbaren Fogarascher Berge erkennbar sind. Dass in dieser Vedute ein regionaler Bezug enthalten ist, kann kaum bezweifelt werden. Sie korrespondiert mit der etwas bekannteren Vedute der Kreuzigungsdarstellung in Mediasch, in der der Wiener Stephansdom erkennbar ist, allerdings auch in eine eher siebenbürgisch anmutende Landschaft eingebettet. Hierin mag man auch eine doppelte Hommage erkennen, eine Art verschlüsselter Künstlersignatur: Der Mediascher

Meister verewigt seine künstlerische Herkunft in Wien, so wie der Großprobstdorfer Meister seine künstlerische Verbundenheit mit der Mediascher Werkstatt in seiner Darstellung verewigt. Das Martyrium der Zehntausend findet sich übrigens auch als Wandmalerei in der Kirche Sf. Margareta in Mediasch (Stadtpfarrkirche), vgl. JENEI (2007, S. 88-89), DROTLEFF/SCHUSTER (2009, S. 113-114).

Die zweite Außentafel des Großprobstdorfer Altars zeigt die Marter des hl. Sebastian, eines der populärsten und am häufigsten dargestellten Heiligenmotive. Auf vorliegender Tafel wird der an einen Baumstumpf gefesselte Märtyrer in der rechten Bildhälfte von zwei Schergen⁸ in der linken Bildhälfte mit Pfeilen beschossen. Die erste Bildebene wird vervollständigt durch eine fünfköpfige Beobachtergruppe links hinter den Schergen. Dieser Bildvordergrund lässt nun einige Bezüge und Parallelen zu anderen Darstellungen der Beschießung des Sebastian und auch zu anderen Motiventfaltungen herstellen. Zum einen ist dies die Darstellung des Sebastian mit über dem Kopf gekreuzt gefesselten Händen und den rechten Fuß auf den linken stellend. Diese entspricht bis in Details der Darstellung Martin Schongauers (vgl. SARKADI 2008, S. 94).⁹ Eine ähnliche Körperhaltung findet sich auf der Darstellung der Geißelung von Jesus auf dem Mediascher Altar (DROTLEFF/SCHUSTER 2009, S. 124), wobei der Kopf hier zur anderen Seite geneigt ist; die Ausführung des Hüfttuchs fußt mit dem weit nach links wehenden Ende wiederum auf Schongauer. Die Tafel aus Mediasch mit der Rast Christi zeigt ebenfalls ein Detail, welches sich auf der Tafel des Sebastian aus Großprobstdorf wiederholt: Die leitmotivartig auf den meisten Mediascher Tafeln wiederkehrenden Gestalten des Pilatus und des Kaiphas finden sich auch in der Zuschauergruppe der Sebastianstafel. Von diesen taucht der Pilatus als Gestalt eines ergrauten, vornehmen Orientalen auf, der auch auf beiden Darstellungen einen Herrscherstab

⁸ Die sehr asiatisch-mongolisch aussehenden Gesichter und die charakteristischen Kurzbögen können eine Reminiszenz an die sicherlich nicht vergessenen Mongolenstürme sein, sie finden sich so oder ähnlich auf einer Vielzahl zeitgenössischer Darstellungen.

⁹ Noch Odilon Redon übernimmt für seine Darstellung der Sebastiansmarter (1910) diese Körperhaltung.

in der Rechten hält. Weniger direkt ist der Bezug zwischen Kaiphas und der zweiten Figur auf der Sebastianstafel erkennbar. Der Pilatus aus Mediasch findet sich insofern auf der Sebastianstafel wieder als der Kaiser Diokletian, der Sebastian martern und töten lässt. Eine weitere Ähnlichkeit konnte zur Johannesdarstellung auf dem Zwölfbotenaltar des Meisters des Winkler-Epitaphs ermittelt werden, dem die Sebastianstafel ebenfalls in vielen Zügen gleicht (vgl. SARKADI 2008, S. 94ff.). Mit dieser Parallele wird denn auch die Verbindung zum Schottenmeister-Umkreis hergestellt, welcher für den benachbarten Mediascher Altar als einer der wichtigsten Einflüsse, bis hin zur Annahme einer Werkstattabhängigkeit, gilt. Wieder kann also die Achse Wien-Mediasch-Großprobstdorf konstatiert werden. Ob dies allerdings wirklich ein so klarer Hinweis auf diese Herkunft des Teilmotivs ist, bleibt fraglich, denn dieses Beobachterpaar findet sich noch öfter, beispielsweise auf den beiden Tafeln mit der Achatiusmarter aus Augsburg (25) und Brixen (14), bis in Einzelheiten wiederum ähnlich: der Herrscherstab fehlt in keiner Darstellung und die eine der beiden Figuren ist stets der weißbärtige Orientale.

Ein Vergleich der Sebastiansdarstellung mit weiteren anderen Darstellungen lohnt allerdings auch, denn es können weitere Gemeinsamkeiten und Unterschiede festgestellt werden. Die Bildkomposition Hans Holbeins d. Ä. findet eine andere Lösung der Figurenanordnung und plaziert den an den Baum gefesselten Sebastian in die Bildmitte. Die Positionierung am Bildrand wie beim Großprobstdorfer Altar findet sich hingegen bei Altdorfer, bei Hans Memling ebenfalls mit zwei Bogenschützen und dem als greiser Orientale dargestellten Beobachter Diokletian (s.o.)¹⁰, ebenso auf dem Holzschnitt von Dürer (um 1500, auch hier der Orientale mit Herrscherstab beinahe in der Bildmitte), und schließlich noch mit wesentlich stärkerer Ähnlichkeit bei der Darstellung des Nürnberger Meisters vom St.

¹⁰ Auch bezüglich landschaftlicher Details finden sich Parallelen zwischen der Darstellung bei Memling und der Großprobstdorfer Tafel: steil aufragende Felsen auf der Peinigerseite (hier spiegelverkehrt rechts), hügelige Landschaft mit Flusslauf und mittelalterliche Stadt als Hintergrundvedute, ferner haben die Bogenschützen auch hier ein asiatisch-exotisches Aussehen.

Veits-Altar 1487, wobei die Anordnung hier vertikal gespiegelt ist. Einzelheiten auf dieser heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befindlichen Tafel finden sich auf der Großprobstdorfer Tafel wieder. Dies ist etwa die Ausführung der Vegetation und der Steine im Bildvordergrund, die ähnliche Anordnung der Rasenfläche mit dem Baumstumpf, wobei der Nürnberger Meister diese Akzente weniger spärlich setzt. Der Großprobstdorfer Sebastianstafel haftet in diesem Bildvordergrund mit vereinzelt Pflänzchen und Steinen etwas Leeres und Unfertiges an, wenn man ihn mit dem sorgsamer ausgeführten und ausgefüllten Hintergrund vergleicht. Auch die Anlage der Hintergrundlandschaft ist so ähnlich, dass es sich kaum um Zufall handeln kann: Der ockerfarbene Weg schlängelt sich in beiden Darstellungen an einer felsartigen Erhebung links entlang, auf deren Gipfel sich Gebäude befinden. Parallelen mit der Nürnberger Darstellung gibt es weiterhin in der Anzahl der beiden Bogenschützen, die in diesem Fall Armbrustschützen sind und in der Beobachtergruppe, in der sich ebenfalls ein graubärtiger Orientale, diesmal zu Pferde, befindet. Diese Existenz weiterer in den bisherigen Beschreibungen und Analysen des Großprobstdorfer Altars vernachlässigter Parallelen und Ähnlichkeiten lässt die konstatierte vorherrschende Verbindung zum Schottenstift-Umkreis vielleicht etwas weniger stark hervortreten; in der Debatte um die Frage, ob es lokal operierende bzw. einheimische Kunstwerkstätten gab, ist die Evidenz der auf den Tafeln gemalten Veduten, die von einer genauesten Kenntnis der Topographie des Kokelgebiets sprechen, wohl die stichhaltigste. Stilistische Analysen und kompositorische Parallelen sind innerhalb der Malerei dieser Zeit ein recht unsicherer Grund, und es kann nicht immer zuverlässig von solchen Indizien auf den ausführenden Künstler und sein Umfeld geschlossen werden. Auch auf der Sebastianstafel aus Großprobstdorf ist im Bildhintergrund, der in diesem Fall nicht sehr deutlich doppelt gestaffelt ist, eine Flusslandschaft mit einer diesmal rechts durch einen Hügel halb verdeckten Stadt zu sehen. Zu dieser Stadt wurden bislang keine Identifizierungsversuche unternommen, aber das, was SARKADI (2008, S. 94) nicht ganz nachvollziehbar für die Achatius-Tafel konstatiert, eine typisierende Beliebigkeit der dargestellten Gebäude, gilt für die hier sichtbare Stadt durchaus.

Allenfalls der hinter dem einfachen Kirchturm sichtbare dirket dahinter liegende zweite Turm könnte so gedeutet werden, dass es sich wieder um eine Ansicht von Mediasch, diesmal aus der entgegengesetzten Himmelsrichtung, handelt. Dies wäre aber bloße Spekulation. Einen eindeutigeren Hinweis auf Siebenbürgen bietet der linke Bildhintergrund hinter der Beobachtergruppe. Die bereits erwähnte steile Erhebung der Landschaft wird bekrönt von einem burgartigen Gebäude, welches eindeutig eine Kirchenburg darstellt. Klar erkennbar sind ein Torturm mit Wehrmauern und der trutzige, massive quadratische Kirchturm. Die Darstellung erinnert an die Großprobstdorf benachbarten Kirchenburgen von Bonnesdorf, Frauendorf und Wurmloch.

Eine Frage zu diesen beiden Märtyrertafeln ist allerdings bislang nicht beantwortet worden, nämlich die Frage, weshalb diese beiden Tafeln gemeinsam auftreten. Was hat konzeptionell zu dieser Zusammenstellung des Sebastiansmotivs mit dem Achatiusmotiv motiviert? Eine Antwort auf diese Frage kann möglicherweise die Hinzuziehung weiterer künstlerischer Artefakte der Zeit aus einem anderen Wirkungsbereich, nämlich dem frühen Publikationswesen, geben. Unter den Flugblattgedrucken, die im letzten Viertel des 15. Jhs. aufkamen, finden sich eine Reihe sogenannter Pestblätter. Ein solches Pestblättchen, in diesem Fall ein Holzschnitt, mit der Darstellung des hl. Sebastian und einem Gebet existiert etwa von dem Nürnberger Grafiker Hans Paur, ca. 1472 (Staatl. Graph. Sammlung München).¹¹ Auf diesem Blatt befindet sich in den oberen zwei Dritteln ein kolorierter Holzstich, der die Beschießung des Sebastian mit drei Schützen und zwei Beobachtern zeigt. Darunter befindet sich folgendes Gebet: „(1) Du saliger Sebastian wie groß ist dein Glaub Bit für mich (2) deinen diener vnsern hern Iesum Christum Das ich vor dem vbel (3) geprechen der pestilenz behüet werde Bit für uns du hailiger (4) Sebastian das wir der glübe [?] vnsern herren wirdig werden (5) Almechtiger ewiger got der du durch das verdinen vnd das gebet (6) des hailigen martterers sant Sebastians vor dem gemeinen (7) geprechen der pestilenz den menschen gnadiglich behuten vist (8) verleih allen den die pitten oder das gebet pey in tragen oder an-(9)dechtiglichen sprechen das dieselben vor dem

gepresten behutt wer(10)den vnd durch getrawendes selbigen hailigen vns vor aller be(11)trubniss vnd engsten leibs vnd der sele erleget werden Amen.“

Dies ist ein gutes Beispiel dafür, wie der hl. Sebastian im Zusammenspiel von Wort (Gebet) und Bild als Pestheiliger verehrt wurde. Das Artefakt bekommt zusätzlichen spirituellen Wert dadurch, dass es selbst auch zum Schutzmittel gegen die Pest deklariert wird. Ein weiteres Pestblatt, diesmal ein Inkunabeldruck, aus dem Süddeutschen um 1500 findet sich bei WÄSCHER (1955, S. 3 Bildteil, siehe Abb. 3). In diesem gibt es wieder die vertraute Verbindung von Bild und Text, diesmal nimmt der Bildteil nur das obere Viertel des Blatts ein, der Großteil ist für den Text reserviert, der nicht nur ein Gebet ist, sondern auch praktische hygienische und therapeutische Hinweise zur Bekämpfung der Pest enthält. Der Bildteil ist in diesem Fall eine zweiteilige Komposition: Auf der linken Seite findet sich eine Darstellung der Sebastiansmarter, mit drei Armbrust-

¹¹ Der Holzschnitt kann abgerufen werden auf http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Paur_-_The_Martyrdom_of_St_Sebastian_-_WGA17122.jpg. Ein sehr ähnlicher Holzschnitt aus dem Jahr 1437, unkoloriert und von merklich groberer Machart, ist nachgewiesen in den Kursmaterialien eines Hochschulkurses von Mark Damen, Utah University, auf <http://www.usu.edu/markdamen/1320Hist&Civ/PP/slides/06blackdeath.pdf>, Folie 20; ein genauerer Nachweis ist mir hier nicht möglich, vermutlich handelt es sich um das Exemplar der Guildhall Library in London; die Abbildung ist entnommen aus einem englischsprachigen Buch ohne Quellenangabe. Der Text wie folgt: „O heiliger herre vnd martrer sant sebastian . wie ist (2) so groß din uerdienen . Bitt für vns vnsern herren (3) jhesum christum das wir von der plage und dem siechungen epy(4)demia . vnd dem gähen tode vnd von allen vngewonli(5)chen toeden durch din gebet vnd uerdienen behuettet vnd (6) beschirmet werdent . Amen . Die [?] (7) Allmechtiger ewiger got wir bitten dich das du durch (8) uerdienen vnd beite dines hailigen martrers sant (9) sebastians . vns vor der plage epydemia vnd den gaehen (10) tode vnd vor allen vngewonlichen toeden behueten wellest (11) das so vns nit beruerte noch begriffe durch das uerdie(12)nen deines wirdigen martrers sant sebastians . des (13) helff vns der da ruh[?] in ewigkait . Amen (14) [...] MCDXXXVII“; der oben besprochene Holzschnitt von Paur ist offensichtlich eine Nachahmung bzw. Bearbeitung des hier vorliegenden. Es gab eine Tradition solcher Holzschnitte im 15. Jh. mindestens seit den Dreißigerjahren.

schützen links sowie dem Kaiser Diokletian als Beobachter und wieder dargestellt als vollbärtiger Orientale mit Herrscherstab. Der Holzschnitt erinnert also wieder sehr stark an die Bildkomposition aus Großprobstdorf. Der rechte Teil ist eine Darstellung der Dornenmarter (ohne die Kreuzigung). Auf diesem Flugblatt um 1500 sind also die beiden Motive der Außentafeln des Großprobstdorfer Altars vereint. Der Zweck scheint nun auch hier evident: Sebastian haben wir bei dem zuerst besprochenen Flugblatt kennengelernt als einen Heiligen, der gegen die Pest hilft. Diesem wird nun Achatius als ein weiterer der 14 Nothelfer zugestellt. Im Text allerdings wird nur Sebastian als Helfer gegen die Pest angesprochen. Es ist denkbar, dass der Kontext der Dornenmarter nicht mehr allfällig bekannt war und die Abbildung eher typologisch als Sinnbild für die Leiden durch die Krankheit gelesen wurde. Gerade diese Entkontextualisierung könnte auch erklären, weshalb sich dieses Motiv mit dem der Kreuzigung Christi vermischen konnte.¹²

Entscheidend für das weitere Verständnis der beiden Außentafeln des Großprobstdorfer Altars ist, dass die Kombination aus Sebastian und Achatius/Dornenmarter auftaucht im Zusammenhang mit Pestepidemien dieser Zeit, wie auch immer die Dornenmarter in ihrer Bildsprache hier zu interpretieren ist, ob eher typologisch als Sinnbild der Krankheit als Marter, oder exemplarisch, mit dem bezeichneten Heiligen als konkretes Beispiel. Eine gemeinsame Darstellung der beiden Heiligen findet sich z.B. auch im Umkreis des Meisters des Albrechtsaltars, Wien 1456, heute Klosterneuberg, Magdalenenkirche.

Nun ist für Siebenbürgen im Jahr 1510/11 ein größerer Ausbruch der Pest belegt. In der Pestordnung von Johannes Saltzmann (Salius), in den betreffenden Jahren Stadtphysikus von Hermannstadt, wird berichtet über eine schwere Pestepidemie in Siebenbürgen in den Jahren 1510/11: „Im jar 1510 gelebet nach solchem meynem rad dye vermertst Stat in Sybenbürgen genant die Hermanstat ward

¹² Eine auch für die beiden Tafeln des Großprobstdorfer Altars angenommene Entkontextualisierung der Achatius-Darstellung bei SARKADI (2008, S. 93): „This also points to the fact that the legend itself, the textual background, seems to play a secondary role here.“

ganz behuet, dass khain mansch in diesem lauff siech ward. So doch all ander umbliiegend Stett und Märkt, die solcher Ordnung nit pfligten, mit der pestilentz grausamblich beschwaert worden.“ (zit. nach OFFNER 2011). Die Datierungen des Altars von Großpropstdorf (Datierungen vor 1500 wie bei SARKADI 2008, S. 96, sind weitgehend von der Hand zu weisen) verweisen nun recht präzise in den um diese Jahre liegenden Zeitraum. Eine Erklärung der im Kontext des restlichen Altars doch etwas eigenwilligen Außentafeln bekommt durch diesen äußeren Anlass einer Pestepidemie Plausibilität. Es erscheint einleuchtend, dass der schon existierende Altar in den Jahren der Epidemie um diese beiden im Kontext der Pest verwendeten und populären Darstellungen erweitert wurde. Die Pest liefert sowohl den Anlass als auch die Erklärung des Dargestellten. Die Seuche als Krankheit ist anzunehmen als Nachfolge Christi im Sinne der Passion als Blutzugenschaft, die dargestellte Dornenmarter wird Sinnbild für die Pest, so wie es in der Sebastiansdarstellung die den Körper durchbohrenden Pfeile sind, die die körperliche Peinigung und Vernichtung durch die Krankheit symbolisieren. Die Versehrung des Körpers durch Durchbohren versinnbildlicht die Qualen der Krankheit. Insgesamt scheint bei diesem Befund die Deutung der beiden Außentafeln des Großpropstdorfer Altars als Peststiftung annehmbar und plausibel.

Eine Untersuchung des seuchenhistorischen Umfelds der verwandten Darstellungen in Mühlenbach, Zeben usw. könnte diesen Entstehungszusammenhang mit einer Pestwelle mitunter auch an den dortigen Orten als Erklärungsmodell für die Bildaussage plausibel machen.

3. Die „Dracula-Krypto-Porträts“ und der Altar von Großpropstdorf

Das Retabel mit dem Martyrium des Sebastian mit seinem Figurenensemble ist auch in anderer Hinsicht weiterer Betrachtung wert, denn darauf sind zwei Köpfe abgebildet, die in völlig anderem Zusammenhang in eine Maltradition eingeordnet werden können. Hierbei wird ein nicht immer leicht zu interpretierendes Phänomen in der Malerei berührt, das versteckte Porträt, welches in der Sakral-

malerei besonders des 15. Jhs. immer wieder vorkommt. Solche Krypto-Porträts, die den walachischen Woiwoden Vlad III. Drăculea (Țepeș, 1431-1476), besser bekannt als das historische Vorbild der Dracula-Figur von Bram Stoker, darstellen, sind ebenfalls ermittelt worden und nachgewiesen für den österreichischen Raum (POKORNY 2006, 2008a-c). Diese Krypto-Porträts sind im Zusammenhang des Großprobstdorfer Altars wichtig, da sich auf der Sebastianstafel ebenfalls ein Kopf findet (genaugenommen 2), der sich dieser Gruppe zuordnen lässt, in der bisherigen Behandlung dieser Krypto-Porträts von Vlad III. Drăculea aber wenig Aufmerksamkeit erfahren hat. Die „kanonisierten“ Krypto-Porträts sind zusammengefasst in der folgenden Aufstellung (Tab. 1, nach SCHARES 2010, S. 358), ergänzt um die vermeintlich authentischen erhaltenen Porträts des Woiwoden, die, wie sich zeigen wird, bei der Autopsie des Gesamtbefundes eine erhebliche Rolle spielen.

a) Auf Flugschriften (insges. 4 Typen, vgl. Schares 2010, S. 353)	ab 1488
b) (Authentische?) Portraits	
1. Federzeichnung „Dracula mit Verlöbniskranz“ (Basel, Kunstmuseum)	um 1470/80
2. Ambraser Dracula-Portrait (Wien, Kunsth. Museum)	um 1570/95
3. Ambraser Dracula-Portrait (Wien, Kunsth. Museum), mit Namensnennung: „AVEIDA DVX WALA“	um 1570/95
4. Miniatur im Porträtbuch des Hieronymus Beck von Leopoldsdorf	vor 1596
5. Miniatur im Stammbuch des Tübinger Schlosshauptmanns Nikolaus Ochsenbach (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek); mit Namensnennung: „VLADISLAVS DRACVLA, WALLACHIAE WEYWODEN“	zw. 1596 u. 1626
und Spätere	
c) „Kryptoporträts“	
1. Kreuzigungstafel in St. Maria am Gestade, Wien (als Ungläubiger)	1460/70 (um 1460)

2. Wiener Tafelgemälde (Nat.-Galerie Ljubljana, Meister der Tafeln von Velenje) (Pilatus)	1462/65 (um 1463)
3. Kreuzigungstafel aus dem Umfeld des „Wiener Schottenmeisters“ (Galerie Belvedere, Wien) (als röm. Soldat)	um 1475
4. Kreuzigung des hl. Andreas (Stift Lilienfeld, heute Belvedere) (Statthalter Aegas von Patras)	um 1475 (1470-1480)
5. Benozzo Gozzoli, Cappella die Magi (Westwand), Palazzo Medici- Riccardi (?)	1459-1461
6. Großprobstdorf Altarretabel Sebastiansmarter, 2 Köpfe	um 1510

Tab. 1: Porträts und Krypto-Porträts von Vlad III. Drăculea
(nach SCHARES 2010)

Zum Ausgang des Mittelalters nimmt die Porträtmalerei einen neuen Aufschwung, nachdem die realistische, diesseitige künstlerische Darstellung nicht der christlichen Idee der Hinfälligkeit der irdischen, körperlichen Existenz des Menschen entspricht, wenn auch das Mittelalter alles andere als eine „porträtlose“ Zeit war (vgl. HUIZINGA 1924, S. 232f.). Das 15. Jahrhundert markiert, zumal in den europäischen Randgebieten, den Übergang vom Spätmittelalter zur Renaissance, ein in der bildenden Kunst sich u.a. durch die bekannte Hinwendung zum menschlichen Subjekt und Individuum äußernder Vorgang. Im 15. Jahrhundert nehmen die Porträts sprunghaft zu, die religiöse Repräsentationsfunktion der bildenden Kunst wird ergänzt und ersetzt durch säkulare, in der Regel herrschaftliche und repräsentative Funktionalisierungen und situative Einbettungen. Aus dieser historischen Ausgangslage heraus kommen die in Tab. 1 zusammengefassten Bildnisse auf uns und stellen uns vor die Aufgabe, ihren Zusammenhang richtig zu erkennen und zu interpretieren.¹³ Dies scheint zunächst bei der hier vorliegenden Zusammenstellung ein sehr naheliegender Schluss zu sein: Die unter a) genannten Abbildungen

¹³ Über diesen Bilddiskurs und die Schwierigkeiten dieses Korpus von Porträts und Krypto-Porträts, wie die problematische Chronologie und auch die auf den zweiten Blick nicht mehr so berücksichtigenden Ähnlichkeitsverhältnisse, vgl. SCHARES 2010.

auf Flugschriften sind Bildbeigaben zu Texten über Vlad III. Drăculea, also ist anzunehmen, dass der abgebildete Mensch identisch ist mit der Person, über die im Text die Rede ist. Über das tatsächliche Ähnlichkeitsverhältnis zur natürlichen Person, den Grad an Mimesis der Bilddarstellungen ist allerdings damit noch nichts ausgesagt. Die kommunikative Funktion ist die Illustration des Texts, ob auch eine realistische Darstellungsweise angestrebt ist, bleibt debattierbar; genauso wahrscheinlich ist das Bestreben der Schnitzer dieser Holzschnitte, eine typologische Ähnlichkeit zu erzielen, und nicht eine natürliche (vgl. SCHARES 2010, S. 361f). Für den Vergleich mit anderen Darstellungsformen geben die Holzschnitte auf Flugschriften also eine nicht sehr vertrauenswürdige Basis ab, weil erstens die Darstellungen auf den verschiedenen Redaktionen zu heterogen sind, auf manchen Ausgaben tauchen gar vollkommen entkontextualisierte Illustrationen auf, wie die Kreuzigungsszene oder ein Orientalenkopf; zweitens kann für die rein illustrative Funktion solcher Flugblattillustrationen nicht der Anspruch auf mimetische Korrektheit erhoben werden, dafür fehlen Belege. Anders verhält es sich mit der zweiten Gruppe der Bilder mit dem Woiwoden unter b), denn hierbei handelt es sich durchweg um Ölbildnisse und Kopien davon, einige tragen gar eine Beschriftung, die die Identifizierung der dargestellten Person als Vlad III. zweifelsfrei bescheinigt. Dass in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Herrscherbildnisse angefertigt wurden, kann als gegeben hingenommen werden; die problematische späte Datierung der Porträts stellt auch kein Hindernis mehr dar, wenn man von einem verloren gegangenen zeitgenössischen Original ausgeht (POKORNY 2008c, S. 24 u.ö.). Zu diesen Porträts, die also mit guten Argumenten als authentisch eingestuft werden können, kommen nun die unter c) 1-4 in Tab. 1 aufgelisteten versteckten Porträts des Woiwoden. Diese finden sich sämtlich auf spätgotischer Sakrilmalerei als Bestandteil von Altarretabeln. Räumlich finden sich diese im österreichischen Raum und die Entstehungszeit aller vier wird mit um 1460-1480 angesetzt. Dies passt recht gut zum historischen Hintergrund, denn Mitte der sechziger Jahre war der walachische Woiwode nachgewiesenermaßen Thema in Wien und Österreich (HAUMANN 2011, S. 56), was u.a. ein Gedicht von

Michel Beheim aus dem Jahr 1463/65 beweist. Einziges Manko dieser Befundinterpretation ist, dass es kein zeitgenössisches Original zu diesen Krypto-Porträts gibt, wie oben schon gesagt. Zudem ist auch nicht klar und nachvollziehbar, warum es einen solchen Bilddiskurs nur im österreichischen Raum gegeben haben soll, und nicht auch im ungarisch-siebenbürgischen, in dem er ja eigentlich aufgekommen sein muss, wenn dieser Bilddiskurs mit dem historisch dazu Fassbaren kongruent bleiben soll und im Einklang mit den historischen Begebenheiten der Diskreditierung des walachischen Herrschers durch den Ungarnkönig Matthias Corvinus diene. Andererseits sind die zu konstatierenden Ähnlichkeiten der Krypto-Porträts mit der (späteren) Porträtüberlieferung zu frappierend, als dass ein Zusammenhang völlig von der Hand gewiesen werden könnte. So werden also diese vier versteckten Porträts üblicherweise als Darstellungen von Vlad III. Drăculea angesehen (POKORNY, HAUMANN). POKORNY (2008c, S. 24) weist bereits darauf hin (wie vor ihm KERTÉSZ-BADRUŞ 1980), dass sich auf dem Großprobstdorfer Altar ein weiteres Krypto-Porträt des Woiwoden findet, verweist aber auf das Faktum, dass die identifikatorische Funktion mit Vlad durch die rein „typologische“ Verwendung als „Typus aus dem Musterbuch“ (POKORNY 2008c, S. 23) gestört sei, und: „Im Bezug auf Dracula ist allerdings nur dann von einem Krypto-Porträt zu sprechen, wenn sich, über die physiognomische Ähnlichkeit hinaus, die zuge dachte Rolle mit dem hohen Adelsrang vereinbaren läßt.“ (POKORNY 2008c, S. 23) Dies ist nun aus historischer Perspektive so nicht nachvollziehbar, denn über das identifikatorische Potential eines jeden Bildnisses kann im Rückblick nur spekuliert werden, und jenseits der Möglichkeit der Identifikation durch Zeitgenossen bleibt nun doch ein verstecktes Porträt ein verstecktes Porträt. Gerade beim zeitgenössischen Betrachter kann die Bekanntheit mit den zu den Krypto-Porträts gehörigen Originalporträts nicht vorausgesetzt werden. Es ist zweifelhaft, ob eine zuordnende Rezeption bei den Schöpfern bzw. Auftraggebern überhaupt beabsichtigt war. Diese Graduierung macht die Auf- und Abwertung der verschiedenen erhaltenen Porträts zu einer nicht argumentativ haltbaren willkürlichen Evaluierung. Das selektive Konstatieren einer enthüllenden und identifizierenden Ähnlichkeit

ist nicht wirklich argumentativ haltbar, zumal auch in der Gruppe der Holzschnittporträts, die allein einer größeren Gruppe von Betrachtern bekannt gewesen sein können, kaum Ähnlichkeitskonstituierende ikonographische Details auszumachen sind.

Dass auch auf das Großprobstdorfer Sebastiansbild nicht intensiv geschaut worden ist, soll nun im Folgenden gezeigt werden. Denn darauf findet sich nicht, wie bisher angenommen wird, eine Darstellung der unter c1 bis c4 zusammengefassten Krypto-Porträts, sondern deren gleich zwei. Die bekannte Ähnlichkeit betrifft die Figur ganz links hinten in der Beobachtergruppe am linken Bildrand (vgl. Abb. 2, Ausschnitt Abb. 2a). Sie verschwindet bis auf Kopf und Kragen ganz hinter den beiden Adelligen (vgl. Kap. 2), die Ähnlichkeit mit der Darstellung des Aegas auf der Kreuzigung des hl. Andreas aus dem Stift Lilienfeld (Tab. 1, c4)¹⁴ ist deutlich erkennbar. Da das Retabel an der linken oberen Ecke beschädigt ist, kann keine genaue Aussage über die Kopfbedeckung gemacht werden. Was aber die Physiognomie betrifft, kann von einer Entsprechung ausgegangen werden. Auf dem Sebastians-Retabel findet sich aber daneben eine weitere Beziehung zu den Krypto-Porträts. Der obere der beiden Bogenschützen, wenn auch in Tracht und Aussehen eher asiatisch-mongolisch gehalten (vgl. Fußnote 8), trägt den gleichen Kopf wie der Dracula des Krypto-Porträts von Maria am Gestade (Tab. 1, c1). Die Haltung des Kopfs, Umriss und Details der Gesichtszeichnung weisen deutliche Parallelen auf.

Dieser Befund nun ist nicht dazu angetan, die These von der versteckten Darstellung des Vlad Țepeș bzw. Dracula zu untermauern. Vielmehr kommen hierbei Zweifel auf, denn wieso sollten gleich zwei versteckte Darstellungen des Woiwoden, und dann zwei doch so verschiedenartige, ihren Weg auf diese Tafel finden? Die Genese dieses Befunds ist stichhaltiger erklärt dadurch, dass es sich hier um Typen handelt, die aus Skizzenbüchern, welche ihren Weg von Wien nach Siebenbürgen genommen haben (was wiederum die These von den aus dem Ausland bestellten Kunsthandwerkern bei

¹⁴ Abb. bei POKORNY 2008c, S. 24, Abb. 7; online unter KLEIN 2002, Abb. 4.

der Entstehung der siebenbürgischen Flügelaltäre unterstützt), ihren Weg auf diese Tafel gefunden haben.

Die Desavouierung oder aber auch die vorteilhafte Darstellung des Prinzen Vlad – beides gehörte wohl zu den kontemporären Diskursen, im Wort wie im Bild, weder die Texte sind in dieser Hinsicht eindeutig (vgl. SCHARES 2010, S. 351-52), noch erlaubt das erhaltene Korpus der Bildnisse uns eindeutige Aussagen. Wie wir die uns überlieferten kommunikativen Text- und Bildzeichen zu interpretieren haben, bleibt der schwierige Auftrag, weil der direkte Nachvollzug der kommunikativen Wirkung und des Zeichengehalts für die Zeitgenossen uns nicht mehr zugänglich sind. Zumindest zu äußerster Vorsicht sollte uns dieses Faktum bei der Interpretationsarbeit anhalten. Und der kleinste Nenner, auf den wir ohne das Auffüllen von Leerstellen kommen können, ist betreffs der Dracula-Bildnisse der, dass, erstens, die in Tab. 1 zusammengestellten Bildwerke die Gemeinsamkeit haben, eine ähnliche Person darzustellen; ebenso möglich ist es aber, dass keine Person, sondern nur ein Typus (oder mehrere) oder auch lediglich typologische Merkmale in den Darstellungen das verbindende Element sind; zweitens, dass auf den vorliegenden Bildnissen, entweder auf allen oder nur auf einigen, Vlad III. abgebildet ist. Oder aber eine oder mehrere andere unbekannte Personen, die sich in den Skizzenbüchern der Künstler befunden haben. Für dieses letztere Faktum würde im Übrigen sprechen, dass die Verbreitung augenscheinlich in Österreich ihren Ausgang nahm, und erst später Siebenbürgen und Großprobstdorf erreichte. Denn für den kulturellen Transfer von Bildartefakten kann nicht die parallele Verbreitung angenommen werden, wie dies bei den deutschsprachigen Dracula-Texten der Fall war (vgl. SCHARES 2010, S. 353f.), ein Text wandert anders und leichter als ein Bildtypus. So kann also mit Sicherheit nur festgestellt werden, dass auf dem Großprobstdorfer Altar ein oder zwei Porträts zu sehen sind, die sich typologisch ähnlich auch auf Tafelmalerei des Wiener Umfelds finden, welche vor die Schaffung des Großprobstdorfer Altars zu datieren sind. Ausgeweitet werden kann diese Aussage auch auf die anderen bekannten Dracula-Porträts und Krypto-Porträts, denn es gibt kein wirklich überzeugendes Argument für die Identifizierung

des Dargestellten als Dracula. Und auch bei anderen Krypto-Darstellungen, etwa der des Meisters von Velenje (Tab. 1, c2), bereitet die Datierung des Werks selbst Probleme bei der Einordnung in den Bilddiskurs (vgl. SCHARES 2010, S. 362). So kann am Ende die diesen Beitrag betitelnde Frage, ob sich in Hermannstadt ein Porträt von Vlad Țepeș befinde, bestenfalls mit einem Vielleicht beantwortet werden. Die Gruppe der “Krypto-Porträts” bietet einen auf den ersten Blick bestechenden Befund, der aber bei der Überprüfung des Kontextes, insbesondere, was Datierung und Verbreitungswege und -formen angeht, einige Probleme aufwirft, die bei der Interpretation der Gesamtlage es angeraten sein lassen, die gewonnenen Aussagen mit der gebotenen Vorsicht zu genießen. Und Faktum ist am Ende einzig, dass es keinen schlagenden Beweis dafür gibt, dass auf den “Krypto-Porträts” Vlad Țepeș zu sehen ist.

Ein letzter unwissenschaftlicher Gedanke soll aber doch noch Zweifel am Zweifel säen: Die auf die riesigen Dornen aufgespießten Menschen auf der Achatius-Retabel erinnern frappant an die Pfählungen des Vlad Țepeș, für den ja bekanntlich das Pfählen eponymisch wurde. Also doch Dracula?

4. Literaturverzeichnis

- DROTLEFF, HANSOTTO; SCHUSTER, GÜNTHER E. (Hgg): *Mediasch. Ein historischer Streifzug durch die siebenbürgisch-sächsische Stadt an der Kokel*. Sibiu/Hermannstadt: Heimatgemeinschaft Mediasch/Schiller Verlag 2009.
- FABINI, HERMANN: *Die Kirchenburgen der Siebenbürger Sachsen*. Hermannstadt-Sibiu: Monumenta 2009.
- FITZ, EVA: Das Retabel aus der Schlosskapelle in Wernigerode. ein Frühwerk des internationalen Stils. In: MORAW, PETER et. als. (Hgg.): *Akkulturation und Selbstbehauptung. Studien zur Entwicklungsgeschichte der Lande zwischen Elbe/Saale und Oder in späten Mittelalter*. Berlin: Akademie-Verlag 2001, S. 83-98.
- FOLBERTH, OTTO: *Gotik in Siebenbürgen. Der Meister des Mediascher Altars und seine Zeit*. Wien: Schroll 1973.
- HAUMANN, HEIKO: *Dracula. Leben und Legende*. München: Beck 2011.

- HUIZINGA, JOHAN (1924): *The Waning of the Middle Ages*. [engl. Übs. des ndl. Originals 1924] Harmondsworth: Penguin 1955 u.ö.
- JENEI, DANA: *Pictura murală gotică din Transilvania*. București: Noi Media Print 2007.
- KERTÉSZ-BADRUȘ, ANDREI: Der Altar von Grosspropstdorf, ein Werk europäischer Spätgotik. In: *Forschungen zur Volks- und Landeskunde* 23 (1980), S. 59-71.
- KERTÉSZ, ANDREI: „Altäre und Bildhauerkunst“, in: THOMAS NÄGLER (Hg.): *Katalog zur Ausstellung 800 Jahre Kirche der Deutschen in Siebenbürgen*. Thaur b. Innsbruck: Wort und Welt 1991, S. 72-86.
- KLEIN, KONRAD: „Vlad Tepes [sic] alias Dracula: ‚Ein rötlich-mageres Gesicht von drohendem Ausdruck‘, in: *Siebenbürgische Zeitung*, Folge 17, 31.10.2002, S. 7 (online: <http://www.siebenbuerger.de/zeitung/artikel/alteartikel/1495-vlad-tepes-alias-dracula-ein-roetlich.html>).
- KÖNIG, ALEXANDRA: *Die Anfänge der Kölner Tafelmalerei*. Düsseldorf Univ. diss. 2001. URN: urn:nbn:de:hbz:061-20030905-000614-5.
- KOSTOWSKI, JAKUB: Die Kunst der Spätgotik und der Hussitismus – Einige Forschungsprobleme. In: *The Bohemian Reformation and Religious Practice. Bd. 5, Teil 2. Papers from the Fifth International Symposium on the Bohemian Reformation and Religious Practice. The Philosophical Institute of the Academy of Sciences of the Czech Republic, Vila Lana, Prague 19-22 June 2002*. Prag: Akademieschriften 2005, S. 267-284.
- OFFNER, ROBERT: Die Pest-Ordnung des Hermannstädter Stadtarzts Johannes Saltzmann. In: *Siebenbürgische Zeitung* vom 18.1.2011, online: http://www.siebenbuerger.de/zeitung/artikel/kultur/10746-die-pest_ordnung-des-hermannstaedter.html
- POKORNY, ERWIN: „Drakula – Pilat. Kriptoportret Vlada Tepeša na oltarju Mojstra Velenjskih tabel“ [Dracula–Pilatus. Ein Kryptoporträt des Vlad Țepeș, vom Meister der Tafeln von Velenje], in: *Umetnostna kronika*, 10, 2006, S. 8–11.
- POKORNY, ERWIN (2008a): „Portretten en cryptoportretten van Vlad Dracula“, in: *Desipientia*, 15, 2, Nov. 2008, S. 5-9.

- POKORNY, ERWIN (2008b): „Bildnisse und Kryptoporträts des Vlad Dracula“, in: *Ars Transsilvaniae*, 18, 2008, S. 109-118.
- POKORNY, ERWIN (2008c): „Dracula-Porträts des 15. bis 18. Jahrhunderts“, in: *Dracula. Woiwode und Vampir*. Ausstellungskatalog (Hg. WILFRIED SEIPEL), Schloss Ambras, Innsbruck 2008, S. 21-26; Kat.-Nr. 1.2, 1.3, 1.4, 1.6, 1.7, 1.10.2.
- RICHTER, GISELA UND OTMAR: *Siebenbürgische Flügelaltäre*. Thaur b. Innsbruck: Wort und Welt 1992.
- SARKADI, EMESE: *Produced for Transylvania – Local Workshops and Foreign Connections. Studies of Late-Medieval Altarpieces in Transylvania*. Budapest: Central European University diss. 2008 (www.etd.ceu.hu/2008/mpnae01.pdf).
- SCHARÉS, THOMAS: Parallele Wort- und Bilddiskurse über Vlad Țepeș. In: *transcarpathica. germanistisches jahrbuch rumänien*, 9 (2010), S. 343-365.
- STÖCKER, CHRISTOPH: Dürer, Celtis und der falsche Bischof Achatius. Zur Ikonographie von Dürers Marter der Zehntausend. In: *Artibus et Historiae* 5.9 (1984), S. 121-137.
- TÓTH, ÁGNES N.: Hozzászólások a Tízezer vértanú ikonográfiájához. Egy püspök a mártírok körében [Beiträge zur Ikonographie der Marter der Zehntausend. Ein Bischof im Kreise der Märtyrer]. In: KERNY, TERÉZIA/TÜSKÉS, ANNA (Hgg.): *Omnis creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára [Essays in Honour of Mária Prokopp]*. Esztergom: CentrArt 2009, S. 137-144.
- WÄSCHER, HERMANN: *Das deutsche illustrierte Flugblatt. Von den Anfängen bis zu den Befreiungskriegen*. Dresden: VEB Verlag der Kunst 1955.

5. Abbildungen



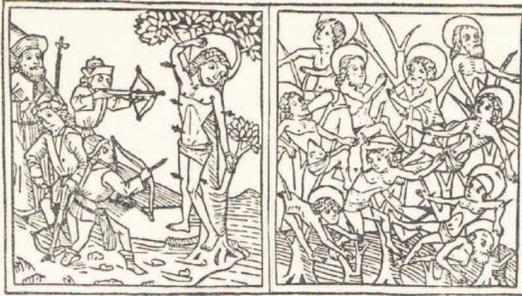
Abb. 1: Altar von Großprobstdorf, Sebastiansmarter
(Brukenthal-Museum, Hermannstadt)



Abb. 2a: Altar Großprobstdorf, Sebastiansmarter
(Brukenthal-Museum, Hermannstadt), Detail



Abb. 2b: Altar Großprobstdorf, Sebastiansmarter
(Brukenthal-Museum, Hermannstadt), Detail



Vil menschen weren der pestelenc frey
 wulken sp dar für ein rechte ercneyg
 Darumb so höre was ich dir sagen wil
 wañ also sterben ist gar ein kurtzes eyg
 Des ersten halt ten ratzen ich mein
 Wann der duncket mich sicher nit klein
 Das man in diser sache ernstlich sol
 ankündigen got das hilfet sicher wol
 Sant Sebastians auch nit vergif
 wann sein heilich ist auch gar gewif
 Das meynen all meyster weyß
 die da seind auff der schul zu pareyß
 Dar nach hab auch kein selbs acht
 es sey seü spat oder zu der nacht
 Meyden den luffte von meridian vñ orientent
 enpfach in von septention vnd orientent
 Wie wacholtern weitauch sprig zeü glüt
 vor bösem nebligem luft du dich behüt
 Wie feuenbaum wacholter mach ze feur
 das ist der zeit in deinem hauf gebeure
 Wie essig wasch hend müd vñ angelicht
 schlind sein ein wenig des vergif nicht
 Du solt hunger vnd durst nit leyten
 übrige fülle soltu auch seer megen
 Vnd übrige grobe köst soltu lassen
 vor vil trincken soltu dich auch massen
 Gebraten fleisch ist besser dann gesoten
 das schweinen sey dir ganz verboten
 Du solt mischen ten starcken wein
 das sechste teil sol alzeyt wasser sein
 Du solt nit mer schlafen denn wachen
 hüt dich vor dē in der pfannen gebachen
 Ist es an dir mit ein gewonheit alt
 so fleuch den schlaf im tag mit gewalt
 Lpffen mit gütem essig wol gesoten
 seind dir von den meystren nit verboten
 Oder wilstu dich selbs nit in schaden geben
 so hüt dich auch vor vnheülichem leben
 Du solt auch gemein badtuben meiden
 in einem juber wo ist schwaizen zu leyden
 Fleisch auch trauren zeen vnd vnmüde
 welfsch nufft vñ rawe seind odchter güte

Bis in deinem mütz zu maß sechlich
 das beuileh ich dir besuntzlich
 Du solt auch nit zu vil frewen han
 wann das hercz wüdt zu salt auff gerhan
 Du solt dich halten in solcher maß
 vnd solt alle monet einest acerlassen
 Nach der weisen geleerten arzet leze
 von bigigen dingen du dich here
 Noch vil mer sag ich dir da mite
 nym auch alle wochen pillulas uite
 Südene oder newne die zu nacht schlich
 war sie segen dir ein güte gelich
 Das leze dich Kassis der meyster groß
 ten wch heyn arzet ist genöß
 Alle tag schlich ein pillen zu wegen
 es ist güte vnd pringet dich auß soagen
 Auch thiriaca als ein ärbes genossen
 vnter dem wān ist güte auß der moffen
 Es stercket das hercz vñmaßen valse
 gifft mag nicht segen tep im ein gaste
 Bolufatannus ist nüchter mit essig güte
 vñ terra sigillata erweue sicher das plüt
 Vnd wenn du pillulas halt genümen
 so soltu nicht zu thiriaca kummen
 Sunter diß megd bis an ten anderen tag
 vnd verstand was ich dir da sag
 Noch ein meyster die einen rat zeit
 fleuch vert dauon vnd thü das bezeyt
 Wann fliehen ist gar ein sicher ding
 vnd halten wch etlich das gar geang
 fleuch die siechen vnd auch die star
 seinen toch sein gewand vnd was er hat
 Du solt auch alle tag etwas beginnen
 zu thun mit leb vnd auch mit sinnen
 Ernstig san mit freud in dem hauf
 frü vnd auch spat in sritzes klaus
 Es ist auß der maß valse güte
 wer dar gnue ist mit sechlichem müte
 Das hat meyster hans Leonamica geleet
 Des selben kunte vil menschen hat enret
 Vnd auch anderer hüt seer meyster vil
 der ich gerz jümal nicht nennen wil

Abb. 3: Pestblatt um 1500, süddt.
 (Wäscher 1955, S. 3, Bildteil)