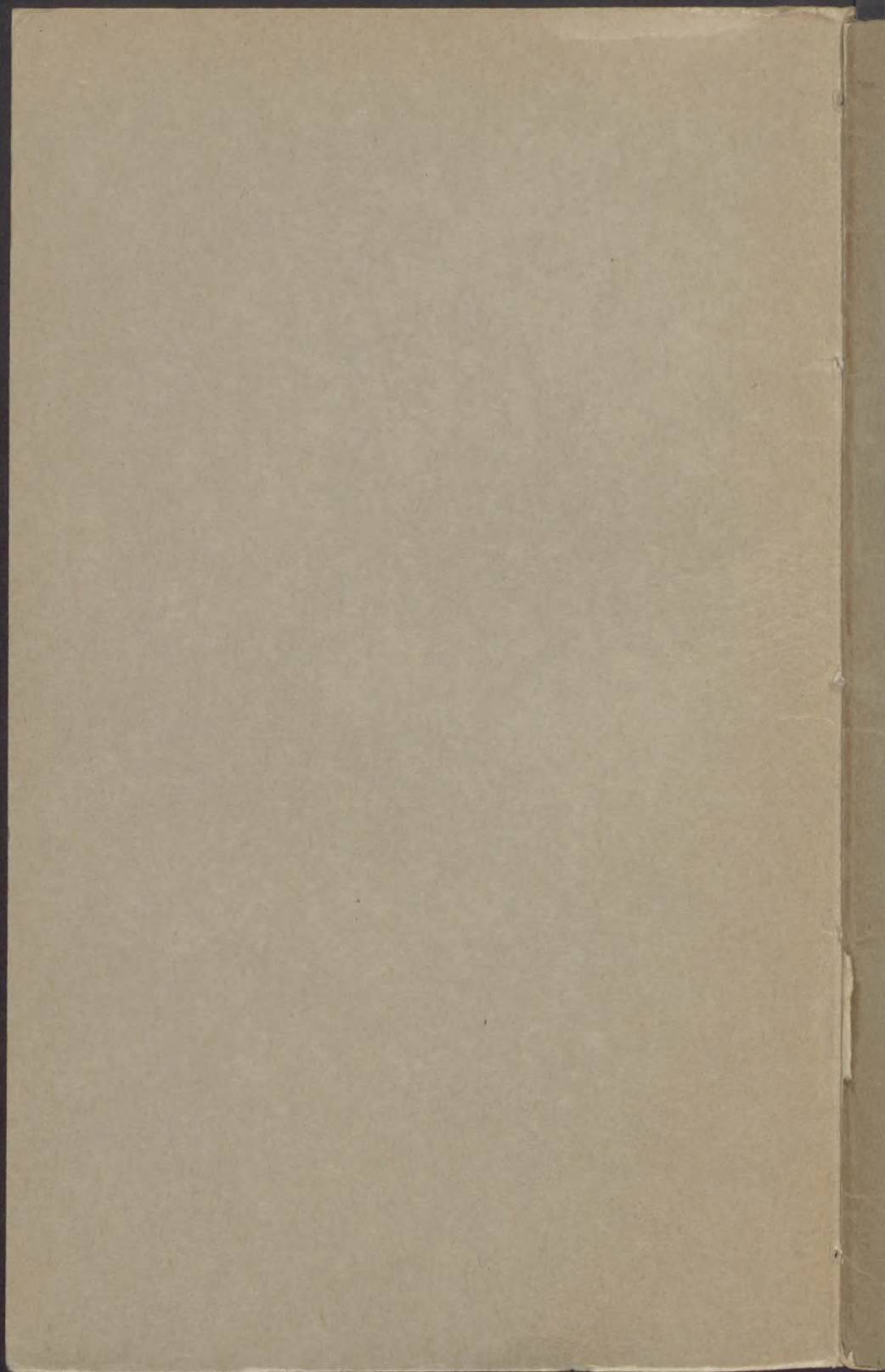


.....  
265.901 OSZK

.....





265901

# DIE DENKMÄLER DER ANTONITER IN DRAUTZ (ZIPS)

Von

**Elemér von Kőszeghy**

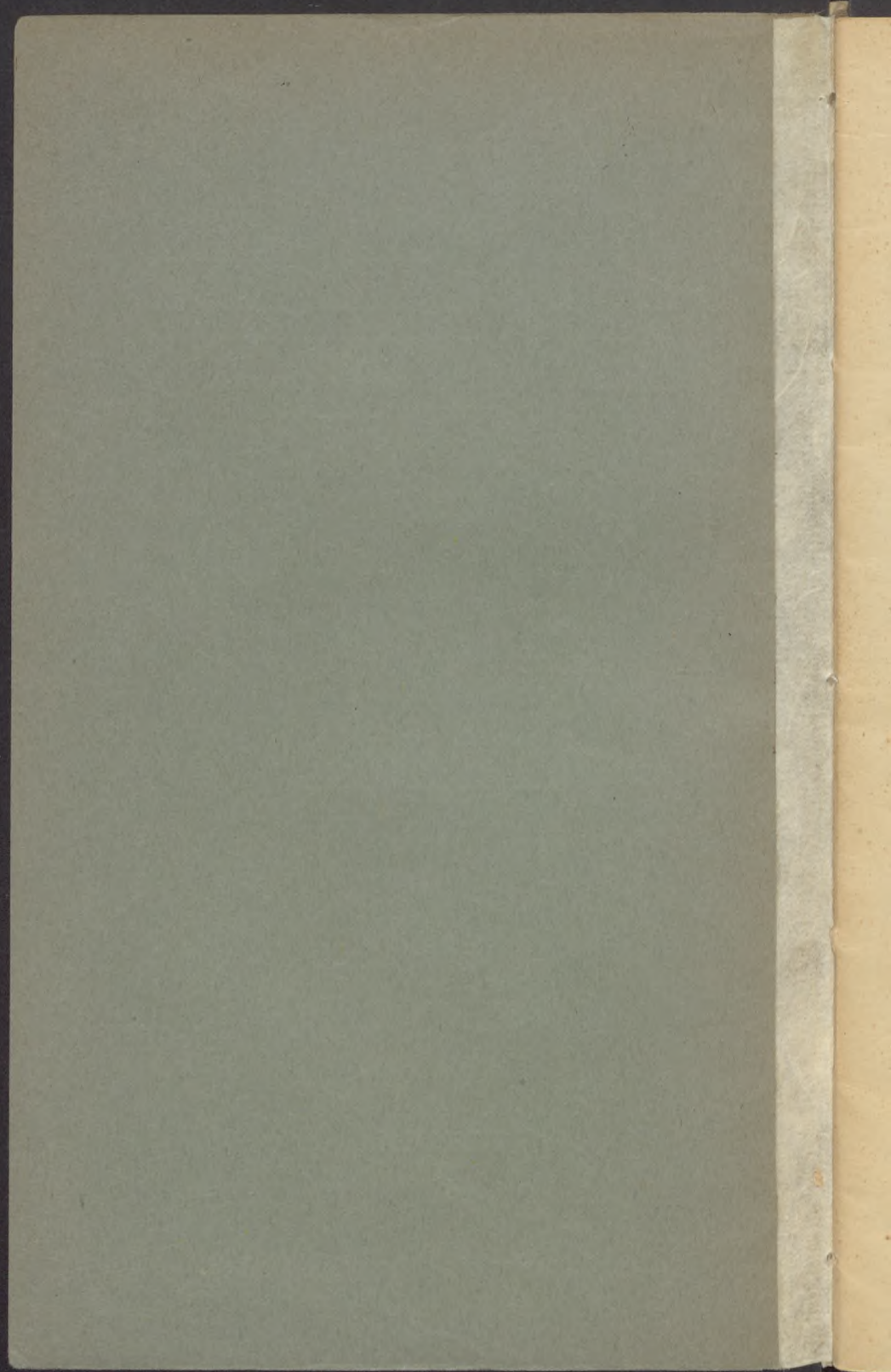
staatl. Musealdirektor a. D.



**Privatdruck.**

KESMARK

1930.





265 901

Jörke-Ross

# DIE DENKMÄLER DER ANTONITER IN DRAUTZ (ZIPS)

Von

**Elemér Kőszeghy**

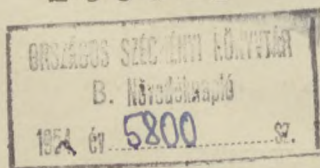
staatl. Musealdirektor a. D.



**Privatdruck.**

KESMARK  
1930.

265901



Druck von Paul Sauter, Kesmark.





Die ehemalige Klosterkirche der Antoniter in Drautz.

Die Landstraße zwischen Donnersmark und Leutschau führt in dem unbedeutenden slowakischen Dorfe **Dravce (Drautz, Daróc)** hart an der Umfriedung einer gotischen Kirche vorbei. Die Kirche, die unsere Historiker und die Zipser Kunstliteratur unter den vielen hochwertigen Zipser Kunstdenkmälern nur so nebenbei und oberflächlich behandeln, wird allgemein als einst **den Kreuzherren** gehörig erwähnt.

In neuester Zeit durchgeführte Forschungen haben aber bewiesen, daß diese Kirche

1. so wertvolle und bedeutende Wandgemälde birgt, dass durch diese die Kirche in die erste Reihe der vielen Kunstdenkmäler der Zips rückt;

2. dass die Kirche mit dem Ritterorden der Kreuzherren ganz und gar nichts zu tun hat.

Vor allem möchte ich die Frage der **Kreuzherren** erörtern, weil sie die Gründung der Kirche und des einst mit ihr verbundenen Klosters berührt, wobei die Herkunft der Gründer auch vom kunstgeschichtlichen Standpunkt aus nicht nebensächlich ist, und weil sich die irrtümliche Ansicht von den Besitztümern der Kreuzherren in Drautz in das allgemeine Bewußtsein schon sehr stark eingeknistet hat und gerade im vorigen Jahre durch den historischen Festzug in Kesmark, wo man

hinter einigen nicht besonders würdigen Mönchsgestalten eine herrliche Reitergruppe von Kreuzrittern bewundern konnte und zugleich in der Erklärung des Festzuges die Komturei der Kreuzherren in Drautz erwähnt sah, noch in weiteren Kreisen verbreitet wurde.

Mit den Kreuzrittern hat indessen die Zipser Geschichte nichts zu tun. Davon, daß sich unsere biedereren Vorfahren an dem einzigen aus Ungarn ins Heilige Land geführten Kreuzzuge, an dem mißlungenen Kreuzzugsversuche Andreas II. tätig beteiligt hätten, spricht keine Kunde. Aber Drautz hat nicht einmal mit dem im Heiligen Lande 1128 als Mönchsorden gegründeten und 1190 zu einem geistlichen Ritterorden erhobenen Orden der Kreuzherren etwas zu tun, geschweige denn mit den Kreuzrittern. Wie ist also dann Drautz zu der Ehre gekommen, im historischen Festzuge durch die wackeren »Hunsdroffer Jong« hoch zu Roß, mit Schwertern und kreuzbezeichneten Schildern vertreten zu werden? Nur durch eine oberflächliche Übersetzung! Der verdienstvolle Verfasser der »Zipser Geschichts- und Zeitbilder«, Samuel Weber, hat einfach den noch verdienstvolleren Verfasser der »Analecta Scepusii«, Carolus Wagner, nicht ganz richtig übersetzt und hat für das Wort „*cruciferi*“, für die übliche, zusammenfassende Benennung der Hospitalbrüder, die an ihrer Kutte ein Kreuzzeichen getragen haben, in seinem Werke den Namen »Kreuzherren« gebraucht. Aber Wagner hat in der Einleitung des »Series praeceptorum ordinis cruciferorum S. Antonii de Darocz« betitelten Kapitels seiner *Analecta* ganz klar und deutlich dargelegt, daß das Kloster in »Darocz-Draucz-Dravec« dem **Antonius-Orden** gehörte.<sup>1</sup> Dieser Orden aber war im Jahre 1095 in Saint Didier de la Mothe in der Provinz Vienne von Frankreich, wohin die Gebeine des heiligen Antonius des Eremiten im XI. Jahrh. überführt worden waren, als Laiengesellschaft von Krankenpflegern gegründet worden und übernahm 1228 die Mönchsgelübde.<sup>2</sup> Weber, der die Geschichtsdaten des Klosters von Wagner übernommen hatte, leitet seinen verkürzten Auszug damit

---

<sup>1</sup>Carolus Wagner: *Analecta Scepusii sacri et profani. Posonii et Cassoviae*. 1778, Pars III, p. 163.

<sup>2</sup>Heinrich Detzel: *Christliche Ikonographie*, Bd. II, S. 85.



ein, daß das Kloster zu Dravetz den Kreuzherren angehörig gewesen war.<sup>3</sup>

Ein anderer Zipser Geschichtsforscher meint wieder, daß das Drautzer Kloster den Templern gehört hat,<sup>4</sup> und erzählt bei der Erwähnung des Drautzer Klosters die Gründungsgeschichte des Templerordens, der 1118 von französischen Rittern im Heiligen Lande gegründet worden ist, und beruft sich dabei, aber nur ganz im allgemeinen, auch auf Wagner. Aber, wie gesagt, bei Wagner ist ganz klar und deutlich angegeben, daß Drautz den **Antonitern** gehört hat, und auf ihn kann man sich bei einer solchen Verwechslung mit keinem Recht berufen. Übrigens ist der Orden der Templer schon 1312 durch eine päpstliche Bulle aufgelöst worden und diese Verordnung wurde auch in Ungarn durchgeführt,<sup>5</sup> die Drautzer Ordensbrüder lebten und arbeiteten aber ruhig bis in das XVI. Jahrh. weiter. Diese Verwechslung der Antoniter mit den Templern ist — nicht wie die mit den Kreuzherren — ganz alleinstehend und braucht nicht weiter erörtert zu werden.

Es ist keine Haarspalterei, wenn wir die Kreuzherren, auch Marianer oder Deutschherren genannt, und die Templer von den Antonitern, in unseren Urkunden unter dem Namen »*cruciferi ordinis Sancti Antonii*« erwähnt, scharf unterscheiden wollen. Die Ordensbrüder in Drautz haben nämlich hochwertige Kunstdenkmäler geschaffen, bei deren Untersuchung und Beurteilung es von weittragender Wichtigkeit ist zu wissen, woher sie ihre Kunstübung hergebracht haben. Auch sind die Antoniter als Vorbilder einer guten Haus- und Landwirtschaft bekannt gewesen — ihr Schutzheiliger, St. Antonius der Einsiedler, wurde als Patron der Haustiere verehrt — und das gibt auch eine Erklärung dafür, warum gerade **dieser** Orden in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts in das durch die Tataren verwüstete Zipser Land gebracht wurde.

Daß die Antoniter ein ganz anderer Orden waren

---

<sup>3</sup>Samuel Weber: Zipser Geschichts- und Zeitbilder. Leutschau 1880, S. 102.

<sup>4</sup>Ján Vencko: Dejiny Štiavnického opátstva na Spiši. Ružomberok 1927, S. 37.

<sup>5</sup>S. J. Zelligers Artikel über die Templer im Pallas-Lexikon.

als die Kreuzherren, das sieht man auch schon an ihrer Tracht. Die Tracht der Kreuzherren war: schwarze Unterkleidung, weißer Schultermantel, anfangs mit einfachem schwarzem Kreuz, später mit einem in ein schwarzes Kreuz eingefassten Lilienstabkreuz und in dessen Mitte ein Schild mit einem schwarzen Adler.<sup>6</sup> Die Tracht der Drautzer Antoniter hingegen war, wie man es auch auf einem in die Mensa des barocken Hauptaltares der Drautzer Kirche eingebauten Gemälde aus dem XV. Jahrh. ganz deutlich sehen kann: weiße Unterkleidung, schwarzer Mantel mit Kapuze, an der Schulter aber ein himmelblaues ägyptisches Kreuz, d. h. das T-förmige, auch **Antoniuskreuz** genannte Taukreuz (*crux commissa*). Dieses Taukreuz kommt in Drautz auch in einer Flachschnitzerei der schönen, aus dem XV. Jahrh. uns erhaltenen Chorsitzreihen vor, wo in einem Schilde ein Taukreuz abgebildet ist,<sup>7</sup> mit zwei daranhängenden Glocken und zwei Schweineii darunter. Glocke und Schwein sind Attribute des h. Antonius und das Schwein deutet in dieser Schnitzerei, die wir ruhig als **Ordenswappen** der Antoniter betrachten können, auch auf die Viehzucht der Ordensbrüder, die sie neben der Krankenpflege ausübten, hin. (Die Antoniusmönche erhielten in manchen Orten das Privilegium der Schweinemast in Eichelwaldungen. Ihre Ankunft in einem Dorfe pflegten sie mit einem Glöckchen anzukündigen. Detzel, II., 86).

Übrigens wird auch die landwirtschaftliche Tätigkeit des Ordens mit der Krankenpflege in Zusammenhang gebracht. Die erste Antonitergesellschaft soll von einem französischen Ritter namens Gaston aus Dankbarkeit dafür gegründet worden sein, daß er und sein Sohn Gerard am Grabe des hl. Antonius von der furchtbaren Krankheit der Rose, auch **Antoniusfeuer** genannt, geheilt worden waren. Diese Krankheit wird aber als durch den Genuß mutterkornhaltigen Mehls hervorgerufen nachgewiesen. Die Antoniter sollen ihre großen und gerühmten Erfolge in der Heilung dieser Krankheit auch dem zu verdanken haben, daß sie rei-

<sup>6</sup>Demmin-Mothes: Handbuch der bildenden und gewerblichen Künste. I. Band, S. 208.

<sup>7</sup>Siehe die Zeichnung am Titelblatt.



nes Korn und auch aus reinem Mehl gebackenes Brot dem Volke zukommen ließen. (Die Mühlen spielen auch in den Drautzer Besitzangelegenheiten der Antoniter schon seit jeher eine grosse Rolle.)

Das Kloster in Drautz ist nach der Hainschen Chronik im Jahre 1288 „erbauet worden und in grossen Beruf kommen.“<sup>8</sup> Wir haben keine Ursache, an der Richtigkeit dieses Datums zu zweifeln. Von 1313 an kommen das Kloster und dessen Priore in Urkunden vor.<sup>9</sup> Alexander Münnich wusste in einem von Josef Hradzky in einer Abhandlung zitierten Vortrage davon zu erzählen — leider ohne Angabe der Quelle —, dass der König Ladislaus IV., der Kumane genannt, als er 1288 in der Zipser Burg weilte, die mit ihm gekommenen wilden Scharen der Kumanen auf Zureden des Zipser Probstes in solche Lehensdörfer des Zipser Schlosses ansiedelte, welche damals seit dem Tatareneinbruch (1241—42) noch spärlich bevölkert waren, so auch in Drautz, und Klöster gründete, um die wilden Kumanen an ein Landwirtschaft treibendes Leben zu gewöhnen.<sup>10</sup> (Dieselbe Erzählung wird auch von einem slowakischen Schriftsteller wiederholt, und sogar mit Einzelheiten über die Geschenke, welche die slawischen Einwohner der Zips bei dieser Gelegenheit Ladislaus IV. dargebracht haben sollen, erweitert, jedoch merkwürdigerweise auch ohne Angabe der Quelle.)<sup>11</sup> Diese Erzählung muss, obwohl sie sich sehr schön mit der Berufung der Haustierte züchtenden Antoniter zusammenreimt, zwar vorläufig als unverbürgte Nachricht ausser acht gelassen werden, aber es ist allerdings merkwürdig, daß auf einer Kreuzigungsszene der neuerdings bloßgelegten Wandbilder in der Drautzer Kirche die Peiniger Christi Kopfbedeckungen **kumanischen** Charakters, (in der ungarischen Trachtenkunde: „kúnsüveg“,) tragen.

<sup>8</sup>Caspar Hain: Zipserische oder Leutschaverische Chronika. Orig.-Handschrift in der Bibliothek der evang. Gemeinde in Leutschau. Veröffentlicht durch die Zipser Historische Gesellschaft unter Leitung H. Bal, Dr. E. Förster u. A. Kaufmann, Leutschau 1910—13. — Bei 1288.

<sup>9</sup>Wagner, Tom III. p. 164—172.

<sup>10</sup>J. Hradzky: Wanderungen in der Zips. Jahrbücher des Karpathenvereines. 1883. S. auch Bal J.: Szepesvára története S. 33.

<sup>11</sup>Vencko, S. 37.

Als historisch erwiesene Tatsache können wir so viel betrachten, daß für Mitglieder des Antonius-Ordens im letzten Viertel des XIII. Jahrh. ein Kloster in jener Zipser Ortschaft gegründet worden ist, welche zuerst 1263 und zwar unter dem Namen „Villa Drauch“ urkundlich erwähnt wird, und welche nach unserem Zipser Geschichtsforscher Matthäus Pajdussák zu den wenigen Ortschaften zählte, die schon vor der Besitznahme des Landes durch die Ungarn von Slawen — und zwar Polen — besiedelt waren, und deren Einwohner dann Untertanen des Zipser Burggrafen wurden und die **Falkner** des Burggrafen waren.<sup>12</sup> Die Ortschaft wird übrigens schon im Mittelalter auch unter dem ungarischen Namen Darouch, deutsch Drautz und Autz, slawisch Dravetz, erwähnt.<sup>13</sup>

Urkunden beweisen ferner, dass der Orden bis in die Zeiten der Reformation ein Spital, ein Armenhaus und auch eine Herberge für Reisende in Drautz erhalten hat und sogar — sich auf eine Bulle des Papstes Urbanus V. berufend — um die Mitte des XIV. Jahrhunderts auch die Leitung städtischer Spitäler, so nach Wagner derer in Kaschau und Kirchdrauf,<sup>14</sup> nach Pajdussák auch dessen in Iglo,<sup>15</sup> an sich zu ziehen trachtete, jedoch durch den Widerstand der Stadtbürger daran gehindert wurde.

Aus der Zeit der Hussitenkämpfe (1431—1462), welche für die Zipser Klöster im allgemeinen eine schicksalschwere Zeit war, sind keine Daten über das Kloster bekannt. Aber daraus, daß — wie wir weiter unten sehen werden — in der Drautzer Kirche sich kein einziger Einrichtungsgegenstand aus der vorhussitischen Zeit erhalten hat, können wir schließen, daß auch dieses Kloster nicht der gänzlichen Plünderung entgangen ist, wie sie z. B. das Lechnitzer Karthäuserkloster im Jahre 1431,<sup>16</sup> das Kesmarker Kloster in 1433,<sup>17</sup> das Karthäuserkloster am Lapis Refugii in 1436,<sup>18</sup> das

<sup>12</sup>Mitteilungen der Zipser Historischen Gesellschaft, Jahrgang 1926, S. 1—3.

<sup>13</sup>Siehe Szepesi Történelmi Társulat II. Évkönyve 1884.

<sup>14</sup>Wagner III. S. 164.

<sup>15</sup>Pajdussák Máté: Az iglói régi városi kórház története. Iglo 1912. S. 14.

<sup>16</sup>Wagner, Pars II, p. 95 und Pars III, p. 187.

<sup>17</sup>Weber, S. 109. <sup>18</sup>Weber, S. 104.



Zisterzienserkloster in Schavnik<sup>19</sup> usw. von den Hussiten zu erleiden hatten. Es wäre auch unwahrscheinlich, daß die Hussiten, die sich kaum 2 km. weit von Drautz eine Burg in Donnersmark errichteten,<sup>20</sup> das nahe Kloster verschont hätten.

Die allgemeinen traurigen Staatszustände am Anfang des XVI. Jh. und dann die Parteizwistigkeiten zwischen den Gegenkönigen Ferdinand I. und Zápolya haben die Verarmung des Klosters mit sich gebracht. Nach der Hainschen Chronik brennen 1532 die Serédy-Husaren von der Habsburger-Partei die Abtei Schavnik aus, worauf einige Tage nachher die Anhänger der Gegenpartei Drawetz verwüsten.<sup>21</sup> Was das Kloster dabei gelitten hat, können wir uns leicht vorstellen. 1534 ist das Kloster schon derart verarmt, dass der Abt Antonius, um die Klosterbrüder und Pfleglinge versorgen zu können, die Mühle des Klosters an der Hernad den Sperndorfern zu verkaufen gezwungen war.<sup>22</sup> Nach 1534 scheint der Verfall des Klosters rasch fortgeschritten zu sein. Im Jahre 1535 hat schon die Stadt Leutschau irgendwelche Rechte auf „Villa Autz sive Drawetz“, welche sie aber nicht geltend machen kann.<sup>23</sup> Welche Güter in dieser Zeit noch im Besitze des Klosters waren, ist unbekannt, nur so viel ist bekannt, daß im Jahre 1538 der Kapitän der Zipser Burg, Sebastian Riby, die Güter des Klosters an sich reißt, doch bald kommen sie als Pfand an Melchior Tluk (Thluk, Tlwk) von Tessinowitz (Tischnovitz?), dessen Nachkommen aus seiner Ehe mit Anna von Sváby sich von dem Orte dann Draveccky geschrieben haben.<sup>24</sup> (Ihre Anverwandten von einer Seitenlinie sind bis heute in Drautz begütert.) Die Tätigkeit des Ordens hört damit in der Zips gänzlich auf. Weber sagt zwar, dass „der Bestand der Kreuzherren 1555 gänzlich aufhörte“, doch ist das ein Irrtum. Stephan von Szentgyörgy, der als praepositus von Drawetz die heiligen Gefäße des Klosters 1555 von den Draveczkys fordert, dem aber bewiesen wird, daß man diese dem Vikar der Zipser Probstei, Franz von Mekche, zur Aufbewahrung übergeben habe,

<sup>19</sup>Vencko, S. 64. <sup>20</sup>Hainsche Chronik, bei 1455. <sup>21</sup>Hainsche Chronik, bei 1532. <sup>22</sup>Wagner, III. 172. <sup>23</sup>Hainsche Chronik, bei 1535.

<sup>24</sup>Dr. M. Pirhalla: A szepesi prépostság története, S. 183.

(wahrscheinlich 1546, denn in diesem Jahre war Franz von Mekche der Vikar des Probstes Stanislaus)<sup>25</sup> — besaß nur mehr den Titel eines praepositus von Drautz und gehörte nicht dem Orden an, wie das aus Wagners Daten und aus einem Protokoll, das Dr. Pirhalla in der Geschichte der Zipser Probstei erwähnt, deutlich ersichtlich ist.<sup>26</sup>

Wohin sich die Ordensbrüder begeben haben, ist unbekannt. Manche sind vielleicht auch zum evangelischen Glauben übergetreten; wenigstens läßt sich der Beiname „Kreutzer“ des 1553 in Leutschau gewählten evang. Lehrers so erklären, dass er einer der ehemaligen Drautzer Ordensbrüder war. Denn die Hainsche Chronik sagt bei 1553: „Ludi Magister fuit Leuchoviae Albertus Lasius, **alias Cruciger, Kreützer.**“ (Lehrer war in Leutschau Albert Lasius, alias Kreutzer.)

---

Von der 250-jährigen Tätigkeit der Drautzer Antoniter erzählen uns noch manches die zum Glück erhalten gebliebenen **Denkmäler**, deren schönste gerade in letzter Zeit zum Vorschein kamen.

Von dem Kloster selbst ist nichts mehr vorhanden. Wagner erwähnt 1778 den noch sichtbaren Schutt des alten Klosters (*tristia rudera veteris coenobii*.) Nur aus der Beschaffenheit des Terrains rings um die Kirche, dann aus einer gotischen Tür — die vor kurzem bei der Neubemalung der Kirche auf der Nordseite des Kirchenschiffes zum Vorschein kam, um dann wieder unter Bewurf und Bemalung zu verschwinden, — durch welche die Kirche mit dem Kloster verbunden gewesen sein dürfte, und schliesslich aus den Erzählungen alter Dorfeinwohner, die noch alte Mauerreste in der Nähe der Kirche gesehen haben, kann man darauf schließen, daß die Gebäude des Klosters nördlich und westlich von der Kirche lagen. Nördlich an die Kirche anschließend stand unbedingt ein Gebäude (Kreuzgang oder Refektorium?). Das kann man schon daraus sehen, daß die Strebepfeiler der Nordseite eine auffallende Nachlässigkeit in ihrer

---

<sup>25</sup> Pirhalla, 212.

<sup>26</sup> Wagner, III. 172. u. Pirhalla 231.



Anordnung zeigen, die nur durch späteren Zubau oder durch Stehenlassen gewisser alter Mauerreste zu erklären ist. Am Chor gibt es sogar auf der Nordseite keine Strebepfeiler (Ausserdem übt noch die später zugebaute Sakristei mit ihrer Wölbung einen Seitenschub von aussen auf den unteren Teil dieser ungestützten Mauer aus, welchem Umstande auch die Schäden der Wandmalereien zuzuschreiben sind.)

Vor der Südfront der Kirche, unweit von der Kirchengumfriedung, fließt ein kleiner Bach, dessen



Die gotische Straßenbrücke in Drautz.

Bett sich gerade vor der Kirche zu einem breiteren Becken erweitert, in dem heute ein Garten liegt. Dieser wird noch heute **rybnik** (Fischteich) genannt. Hier müssen also die Antoniter Fischzucht betrieben haben. Oberhalb dieses Beckens kreuzt die jetzige Landstraße den Bach. In früheren Zeiten zog sich nämlich die Landstraße südlich vom Dorfe hin, entlang dem Rücken des Kleinen Rehberges von Machelsdorf nach Leutschau, wie man das auf der Landkarte des Zipser Komitates von Andreas Markó (um 1800) gut sehen kann. Die heutige Landstraße führt über den Bachgraben dicht an den ehemaligen Klostergrund

heran und macht vor der Umfriedung der Kirche eine scharfe Kurve. Über den Bach aber führt eine steinerne Straßenbrücke, die **gotisch gewölbt** ist. Sie ist die einzige uns erhaltene mittelalterliche Straßenbrücke in unserer Gegend und stammt unbedingt aus der Zeit der Antoniter (1288—1538.) Sie konnte der Verbindung zwischen der alten Landstraße und dem Kloster dienen und höchstwahrscheinlich lag der Haupteingang des Klosterhofes ihr direkt gegenüber, denn die Entfernung der Brückenachse von der Westmauer der Kirche (92 m) läßt gerade die Möglichkeit zu, dass um die Kirche der innere Hof mit den Zellen der Brüder, davon westlich der mittlere Hof mit dem Spital und Armenhaus und noch weiter westlich der äussere Hof mit den Wirtschaftsgebäuden und der Fremdenherberge angelegt gewesen sein konnte. Wie man das so ähnlich in dem uns erhaltenen, nahe gleichaltrigen **Roten Kloster am Dunajetz** noch heute sehen kann, wo der Haupteingang des äußersten Hofes auch ungefähr 90 m von der Kirche entfernt ist.

Die gotische Straßenbrücke und der ehemalige Fischteich sind die einzigen Denkmäler der Antoniter ausserhalb der Kirche.

Die Kirche selbst ist schon als Baudenkmal nicht uninteressant. Besonders aber die Wandgemälde, deren Restaurierung in diesem Jahr beendet werden soll, müssen und werden sie zu einer bedeutenden kunsthistorischen Sehenswürdigkeit gestalten.

Als Baudenkmal verdient sie als ein Beispiel der **zweischiffigen** Kirchenbauart, die für die Zips bezeichnend ist, volle Aufmerksamkeit. Und zwar ist sie ein besonders interessantes Beispiel dieser Bauweise dadurch, dass gerade an dieser Kirche die Richtigkeit der Theorie unseres Kunsthistorikers Kornel Divald über die Entstehung der Zweischiffigkeit unserer Kirchen am besten erkannt werden kann. Er leitet in seinem grundlegenden Werke über die Zipser Kunstdenkmäler die Gewohnheit, das Kirchenschiff in der Mitte durch Säulen, die das Gewölbe tragen, in zwei Teile zu teilen, davon ab, dass alle diese Kirchen früher **flache Holzdecken** gehabt haben.<sup>27</sup> Bei dem

<sup>27</sup>Vajdovszky—Divald: Szepesvármegye művészeti emlékei, Budapest, 1905. Band I. S. 50.



Übergänge von der Holzdecke zum gotischen Gewölbe erforderte die ziemlich große Spannweite der



Das Innere der Drautzer Kirche.

Umfassungsmauern, die man behalten wollte, besondere Stützen für das Gewölbe, die man längs der Achse des Kirchenschiffs aufbaute.

In der Drautzer Kirche fallen die Spuren des Überganges von der Holzdecke zur zweiteiligen Wölbung sofort ins Auge. Die Seitenmauern des Kirchenschiffes zeigen in ihrem unteren Teile eine starke Verdickung nach innen und bezeugen so deutlich, dass die Kirche anfangs ein niederes Gebäude mit besonders starken Mauern war, die eine flache Holzdecke trugen. Bei der Überwölbung des Kirchenschiffes wußte man, daß das gotische Kreuzgewölbe keine so starke Mauermassen, sondern nur eine Sicherung der Stützpunkte erheischt, und statt die Mauer in der angefangenen Stärke fortzusetzen, zog man dünnere Mauern in die Höhe, von außen durch mächtige, primitive Strebepfeiler verstärkt.

Die ganze Baugeschichte der Kirche steht ohne genaue Daten klar vor unseren Augen. Im XIII. Jahrhundert war die übliche Art des Kirchenbaues in unserer Gegend — wie das auch Divald bewiesen hat — die aus Stein gebaute Kirche mit **flacher** Holzdecke. Bei Klostergründungen war die erste Sorge die, ein Gotteshaus und einige Zellen zu bauen.<sup>28</sup> Nach dem oben Angeführten können wir annehmen, daß die Grundmauern der Drautzer Kirche oder wenigstens ihres Chores gleich bei der Gründung des Klosters gelegt worden sind. Leicht ist es möglich, daß so, wie auf Lapis Refugii, die Klosterbrüder schon bei ihrer Ankunft mit einer kleinen Kirche — dem jetzigen Chor — erwartet wurden, an welche sie dann das Kirchenschiff und den Turm anbauten. Aber das konnte auch bald nach ihrer Ankunft geschehen sein, denn der einfache Bauplan mit dem länglichen Viereck des Schiffes (13 80 m lang, 8'80 breit) und dem bei Klosterkirchen immer länglichen Chor (8'80 m lang, 6 60 m breit) mit geradem Abschluß und mit dem dicken, quadratischen Turm am Westende des Schiffes, entspricht der Zipser Kirchenbauweise im XIII. Jahrhundert vollkommen. (Der durch Blitzschlag beschädigte Turm wurde in den fünfziger Jahren des vorigen Jahr-

<sup>28</sup>S. Wagner, II. 72.



hundreds abgetragen, seine Seitenmauern wurden zu Strebepfeilern der Westfront umgebildet.) Chor und Kirchenschiff hatten beide ursprünglich flache Holzdecken. Nach der Ausbildung der Gewölbanfänger zu schließen, wurde zuerst der Chor und erst später das Kirchenschiff überwölbt, denn die Gewölbanfänger des Chores ruhen auf Kragsteinen, im Kirchenschiffe ließ man sie — wie es in der Spätgotik üblich ist — ohne Kragsteine mit einer einfachen Abschrägung in die Mauer und in die Mittelpfeiler übergehen. Die Überwölbung des Chores mit einem zweijochigen Kreuzgewölbe geschah noch im XIV. Jahrhundert, denn die älteren der neuerdings aufgedeckten Wandgemälde, die unbedingt vor 1350 entstanden sind, reichen alle nur bis 4'50 m vom Fussboden hinauf; dagegen weist die nach der Überwölbung entstandene Bilderreihe, die über 7 m hinaufreicht, auf die Zeit um 1400 hin. Später als der Chor — möglich, erst nach einem Brande in der Hussitenzeit — wurde auch das Kirchenschiff mit einer Wölbung versehen, und zwar wurde bei der ziemlichen Spannweite der Umfassungsmauer die zweischiffige Bauart der anderen Zipser Kirchen der damaligen Zeit nachgeahmt.

Das Äussere der Kirche erlitt auch noch nach der Zeit der Antoniter Änderungen, so in späteren Jahrhunderten durch den Anbau einer Familiengruft an die Ostseite und einer Sakristei an die Nordseite des Chores, sowie durch die Errichtung einer primitiven Vorhalle vor dem Südeingang der Kirche.

Bei dem Übergang von der Holzdecke zum Gewölbe wurden auch die Fenster geändert und erhöht. Von ihrer ursprünglichen Form gibt uns ein kleines Fenster des Orgelchores ein Beispiel, wo eine steinerne Umrahmung eines gedrückt-spitzbogigen Fensters erhalten geblieben ist, das von den übrigen abweicht.

Als Bauteile, die auf das Zeitalter vor dem XV. Jahrhundert hinweisen, können die frühgotische steinerne **Umfassung der südlichen Eingangstür** und die mit einem eisernen Gitter versehene **Sakramentsnische** hinter dem Altare erwähnt werden, statt deren später ein aus der Wand hervortretendes, mit Zinnen und Säulchen verziertes Sakramentsschränken in die Südwand des Chors gebaut wurde, welches 1482 datiert ist.

Von der **mittelalterlichen** Einrichtung der Kirche sind zwei fünfsitzige **Chorgestühle** im Chor und zwei zweisitzige in der Sakristei, der **Schrein** eines Flügelaltars mit den **Statuen** des Vir dolorum mit Maria und Johannes, die gemalte **Predella** eines Flügelaltars, geringe Reste von **Altarflügeln** in die Mensa des Hauptaltars eingebaut, einige unbedeutende **Statuen** und ein reichverzierter, vergoldeter **Kelch** erhalten geblieben, die alle die Merkmale der zweiten Hälfte, resp. des Endes des XV. Jahrhunderts aufweisen. Nach den Sitzplätzen der Chorgestühle zu schließen, ist die Zahl der **Ordensbrüder** auf **ungefähr 10** zu schätzen. Die hier erwähnten Gegenstände sind alle Denkmäler der Antoniter, sie erheben sich jedoch gar nicht über das Durchschnittsniveau der anderen Zipser Kunstdenkmäler. Ganz anders verhält es sich aber mit den in neuester Zeit entdeckten **Denkmälern der Malerei** in dieser Kirche

---

Im Sommer 1928 haben Handwerker, die die Kirche neu zu bemalen hatten, alte **Wandgemälde** freigelegt. Als Denkmalwart der Zipser Historischen Gesellschaft und des Karpathenvereines hat der Verfasser dieser Zeilen, als er davon verständigt wurde, sich gleich überzeugt, dass die sehr schlecht bloßgelegten zwei Bilder zu einer zehnteiligen Passionsbildreihe gehörten, die das östliche Bogenfeld der Nordwand des Chores in vier Reihen ausfüllten, deren andere Teile aber, da sie schon zu sehr beschädigt zum Vorschein gekommen waren, wieder übertüncht wurden. Die Bilder verdienten, obzwar sie die durchschnittliche Qualität der Wandmalereien des XIV.—XV. Jahrhunderts in den Zipser Kirchen gar nicht überschreiten, doch eine fachgemässe Herstellung. Bevor aber die zu diesem Zwecke nötigen Schritte eingeleitet worden waren, wurden die anderen Wände des Chores mit der Erlaubnis des Guardians des Minoritenklosters zu Donnersmark, Dr. Johann Alexander Chrappa, der auch Pfarrherr der Drautzer Kirche ist, untersucht und bei dieser Gelegenheit festgestellt, dass die Tünche an den anderen Wänden des Chores kostbare Schätze birgt.

Aus den Untersuchungen, die vorgenommen



wurden, konnte bald festgestellt werden, daß diese Kirche seinerzeit mit sehr frühen, in der Technik der Ausführung hervorragenden und im Verhältnisse zu der Entstehungszeit, deren Merkmale deutlich sichtbar sind, künstlerisch hoch entwickelten Bildern geschmückt war, die auch vom Standpunkte der christlichen Ikonographie aus volle Würdigung verdienen.

Die zur fachgemäßen Herstellung nötigen Schritte wurden beim staatlichen Denkmalamte eingeleitet und Dank des eingehenden Interesses seiner Fachgelehrten und der Unterstützung der erwähnten Zipser Körperschaften, sowie der dortigen Gemeinde und der Geistlichkeit sind die Herstellungsarbeiten im Gange und können im nächsten Sommer zu Ende geführt werden. Eine entsprechende Publikation für die gelehrten Kreise des Auslandes mit treuen Reproduktionen ermöglicht zwar der jetzige Zustand der Bilder noch nicht, doch dem rege gewordenen Interesse derjenigen Kreise, die sich für die Zipser Geschichts- und Kunstdenkmäler eingehend interessieren, mag auch eine Beschreibung, wie sie jetzt schon möglich ist, vielleicht genügen.

An der Ostwand des Chores stellen zwei Bilder, die von einander durch ein zugemauertes Fenster getrennt und vorläufig von dem Barockaltar verdeckt sind, die erste und die letzte Szene des Erlösungswerkes dar. Rechts vom Fenster sieht man die Verkündigung Mariä, links Christum am Kreuze. Die Bilder nehmen etwas über je 4 m<sup>2</sup> Fläche ein und haben beinahe gleiche Höhe und Breite. Oberhalb der beiden Bilder laufen gleiche, eine Handspanne breite Streifen mit noch romanischen ornamentalen Motiven entlang. Seitwärts ziehen sich auch ornamentale Streifen, aber ungleiche dahin, aber ob sie nicht nachträglich bei einer eventuellen Zerstörung des Bildrandes bei einer Erweiterung des Fensters hingemalt worden sind, konnte vorläufig noch nicht festgestellt werden.

In diesen beiden Bildern ist die Abhängigkeit von der Tradition, die sich von der altchristlichen Malerei aus durch das Mittelalter in der Darstellung der göttlichen Geheimnisse streng behauptet hat, deutlich merkbar. Hier sollen nur die auffallenden Momente, die vom Standpunkte der Zeit- und Herkunftsbestimmung aus wichtig sind, erwähnt werden.

In der Verkündigungszene tritt der Erzengel Gabriel mit einer eigenartig beschwingten Bewegung vor die heilige Jungfrau. Sein im Knie eingebogener linker Fuß berührt den unteren Umfassungstreifen nicht, während die abwärts gerichteten Fußspitzen der stehenden Figuren ihn immer erreichen. Eine ähnliche Bewegung sehen wir als Ausdruck des Schwebens auf



Ausschnitt aus dem Verkündigungsbilde in Drautz.

byzantinischen Miniaturen des XII. Jahrhunderts. Das Fühlenlassen des Schwebens wird auch durch die flatternden Enden des Stirnbandes, das man auch meist auf byzantinischen Engelsköpfen sieht, verstärkt. Die Rechte, an der zwei Finger ausgestreckt sind, hält er gegen Maria erhoben. In der Linken hält er ein dünnes Stäbchen. Vor dem mit einem Nimbus umgebenen Haupte ist in romanischen Maiuskeln: »AVE



GRA . . . PLENA« zu lesen. Maria ist dem Betrachter zugewendet, aus ihrer schüchternen Bewegung spürt man ihre Befangenheit heraus. Zwischen den beiden Gestalten sitzt auf der Erde ein Kind in einem rosafarbenen Kleide, schlafend und den Kopf mit der Rechten, die auf dem Knie ruht, stützend. Mit der Linken drückt es ein Kreuz an sich. Diese Nebenfigur ist auf mittelalterlichen Darstellungen der Verkündigung sonst ganz ungewohnt. Dem, daß sie den kleinen **Johannes den Täufer** als Vorläufer Christi darstellen soll, woran man in erster Linie denken muß, widerspricht zwar die Stelle des Evangeliums (Lucas I. 24—26), welche den Altersunterschied der beiden angibt, doch wir wissen, daß manche Darstellungen gerade aus dem frühen Mittelalter die Geringheit dieses Altersunterschiedes gar nicht beachten. So ist zum Beispiel auf einem byzantinischen Emailkreuz aus dem frühen Mittelalter in der Sancta Sanctorum zu Rom bei der Taufe Christi Christus als junger Knabe und Johannes der Täufer als bärtiger Mann abgebildet.<sup>29</sup> Auf einem Bischofsstuhl in Ravenna aus dem VI. Jahrhundert ist Christus auch »in jugendlichem, fast knabenhaftem Alter« bei der Taufe abgebildet.<sup>30</sup> In den Darstellungen des deutschen Mittelalters ist bis zum XII. Jahrhundert Christus knabenhaft, vom Beginn des XII. Jahrhunderts stets als kräftige, bärtige Gestalt in dieser Szene gegeben.<sup>31</sup> Daraus können wir ersehen, daß die bildende Kunst erst in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters die sehr nahe Gleichaltrigkeit der beiden beachtet. Hinter den Gestalten ist ein Gebäude romanischen Charakters zu sehen, welches ein Rundfenster hat, neben welchem ziemlich unauffällig eine Maiuskel: Z zu sehen ist.

Bei der **Kalvarienszene** ist Christus mit gesenkten Augenlidern, also schon verschieden, abgebildet. Sein edel und schön geformtes Gesicht, mit kurzem Barte, ist durch die Leiden nicht entstellt. Das Haupt liegt auf der rechten Schulter, hat eine kranzartige Dornenkrone und einen scheibenförmigen Nimbus mit eingezeichnetem Kreuze. Die Balken des Kreuzes sind übereckgestellt, so

<sup>29</sup>Abbildung nach Grisar, Sancta Sanctorum, bei Lübke: Grundriß der Kunstgeschichte, 14. Ausgabe, II. B., Tafel S. 72—73.  
<sup>30</sup>Detzel, I. 245. <sup>31</sup>Detzel I. 248.

daß der schlanke Körper des Heilands an die nach vorn gerichteten Kanten der Kreuzesbalken angenagelt ist. Die Knie sind wenig vorgebogen, die Füße an ein Fußbrett, *suppedaneum*, neben einander gesetzt und mit zwei Nägeln angenagelt. Das Lendentuch hängt bis unter die Knie herab. Der **Kreuzestitel** mit dem allgemein üblichen **INRI**, der auf den Zipser Crucifixen vom Ende des XIV. Jahrhundert an nie fehlt, aber bei einem Holzcrucifix in Matzdorf<sup>32</sup> und einem gemalten Crucifix in der Apsis der Leutschauer Jakobskirche,<sup>33</sup> die noch dem XIV. Jahrhundert angehören, auch nicht vorhanden ist, **fehlt auch hier**. Ober dem Kopfe Christi rechts und links, wo sonst Sonne und Mond gemalt werden, sind in zwei kreisrunden Medaillons zwei Halbfiguren weinender Engel gemalt. Scheinbar sind die Abbildungen der Sonne und des Mondes, die in der byzantinischen Kunst immer personifiziert dargestellt wurden, mißverstanden oder wegen ihrer heidnischen Reminiscenz abgelehnt worden. Hinter dem Kreuze und den rechts und links stehenden Gestalten Mariens und Johannis zieht sich in Christi Kniehöhe ein Band mit den romanischen Maiuskeln: **Z. Z.**, neben Ornamenten dahin.

Von derselben Hand, wir können sagen: von der Hand des **Meister Z. oder Z. Z.**, — denn die zwei Maiuskeln auf dem sonst ganz überflüssigen Bande sowie das eine **Z** auf dem vorigen Bilde, die auch in dem folgenden Bilde mehrmals und immer sehr bescheiden an den Baulichkeiten unter Ornamenten und in wenig auffallenden Farben (gelblich Weiß auf lichtem Grau) vorkommen, können kaum anders als die **Signatur des Malers** gedeutet werden, — ist ein Gemälde an der Nordwand des Chores auf dem Bogenfelde gegen das Kirchenschiff, welches wir Seite 23 in Umrissen wiedergeben. Es ist ein 408 cm langer und 135 cm hoher Bildstreifen, dessen oberer Rand sich in gleicher Höhe mit den oberen Rändern der Bilder an der Ostwand befindet. Der untere Rand liegt bedeutend höher, was darauf hinweist, daß vor der Ostwand ein niederer Altar, vor der Nordwand aber von

<sup>32</sup>Vajdovszky-Divald, II. B., Tafel bei S. 38.

<sup>33</sup>Ebenda S. 22.



Anfang an Chorstühle standen, die ziemlich hohe Rückwände hatten, wenn auch nicht so hohe, wie die jetzigen, deren Zinnen und Fialen in das Bild hineinragen.

Auf diesem Bilde sind **Szenen aus dem Leben des heil. Antonius des Eremiten** dargestellt. Scheinbar ist das Bild nicht in seinem ganzen Umfange erhalten geblieben. Bei der Überwölbung des Chors wurde ein Teil des Bildes durch den Gurtbogen und die Rippen des Gewölbes durchbrochen und der so zerstörte Teil durch die vorerwähnte zehnteilige Passion ersetzt, das Antoniusbild aber durch einen ornamentalen Seitenstreifen abgeschlossen, bezw. der Raum zwischen der vierten Szene des Bildes und dem Gewölbanfänger ausgefüllt.

Die dargestellten Szenen folgen nicht in chronologischer Reihenfolge aufeinander, denn von links angefangen sind die Szenen: 1. Begegnung des h. Paulus mit dem h. Antonius; 2. Antonius wird von Teufeln gemartert; 3. Antonius wird vom Bösen in der Gestalt eines schönen Weibes in Versuchung geführt; 4. Antonius wird in seinem Blute liegend vom Teufel verlassen.

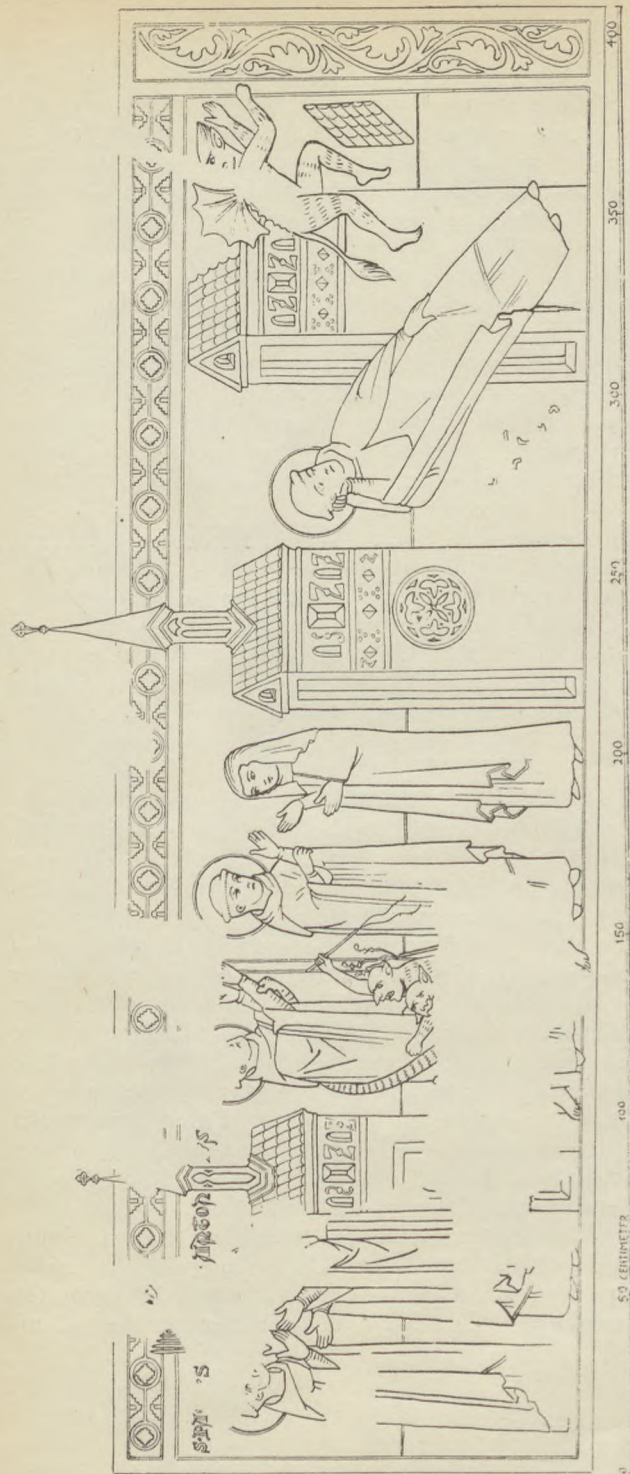
Sowohl die Anordnung der Szenen als auch der naive Vortrag bezeugen, daß das Gemälde in einer Zeit entstanden ist, wo sich für die Darstellung des Antoniuslebens **noch kein Schema ausgebildet hatte**. Im XV. und XVI. Jahrhundert werden die Darstellungen des Heiligen und besonders die seiner Versuchung schon sehr zahlreich. Das Malerbuch von Athos, dessen Entstehen dem ausgehenden XV. Jh. zugeschrieben wird und das Anweisungen für die spätbyzantinischen Maler enthielt, schreibt für die Darstellung des Antoniuslebens eine Reihenfolge vor, die chronologisch der Lebensbeschreibung Antonii vom h. Athanasius mehr entspricht, denn sie fängt mit den Versuchungen des Heiligen an, denen er im schönsten Mannesalter ausgesetzt war, und die Begegnung mit Paulus, die im 90. Lebensjahre Antonii stattgefunden hat, ist die vorletzte Szene, der nur mehr der Tod des Heiligen folgt. Zu bemerken ist, daß die bis jetzt bekannten ältesten Zipser Antoniusdarstellungen, die Altarbilderreihen in Georgenberg und in Bela,<sup>34</sup> die

<sup>34</sup>Divald: Szepesm. műv. emlékei II. 87—89.

aber schon um 1500 entstanden sind, auch mit der Begegnung der beiden Heiligen anfangen, also scheinbar, wenn auch nur durch schon verschollene Verbindungsglieder, durch die Drautzer Bilder beeinflusst waren. Divald meint zwar, daß die Verehrung des heil. Antonius bei uns durch den **Paulaner-Orden** verbreitet wurde, aber ich glaube, es ist wahrscheinlicher, daß die Anfänge des Antoniuskultes und die Urquelle der Antoniusdarstellungen, besonders derer in der Zips, bei dem **Antonius-Orden** zu suchen sind.

Der linke Teil des Bildes ist gerade dort, wo die Begegnung der beiden Heiligen abgebildet ist, durch starke Sprünge in der Mauer schon arg beschädigt. Zum Glück ist aber von der Inschrift über den Köpfen der Heiligen so viel geblieben, daß ihre Namen daraus gut zu entziffern sind. Auch sind an dem ornamentalen Streifen über dem Bilde orgelpfeifenmäßig kleiner werdende fünf schwarze Streifen zu entdecken, die nur als Flügelfedern des **Raben** zu erklären, bezw. zu ergänzen sind, der ein Brot in die zum Empfang des Brotes emporgehobenen Hände der Heiligen fallen lässt. Dieser Rabe fehlt auch in den späteren Darstellungen dieses Themas nie. Nach der Legende bringt nämlich der Rabe, der den heil. Paulus in seiner Einsiedelei täglich mit einem halben Brot speiste, bei der Gelegenheit, wo ihn der heil. Antonius aufsucht, ein ganzes Brot. Die Heiligen, deren Gestalten langgezogen und kurzarmig sind, tragen eine mittelalterliche Mönchstracht. Ihr Gewand zeigt regelmäßige, starre Falten. Des heil. Pauli Antlitz, dessen unterer Teil erhalten ist, weist deutliche Spuren seines Greisenalters auf. Nach den Gestalten der Heiligen folgt die Abbildung eines Gebäudes mit einem Turme, dessen Spitze über den ornamentalen oberen Abschluß auf die Wand ohne Malgrund hinausragt. Das Gebäude hat Rundbogenfenster, aber an dem Turme ist schon ein gotisierendes Fenster in einer Form, wie sie die Gotik nie gebraucht, man könnte sagen: in noch unverstandener Gotik, ausgebildet. Die Zierat unter dem Gesimse zeigt wieder das Zeichen: Z. Das Gebäude wie auch die übrigen Baulichkeiten des Bildes sind ohne jegliche perspektivische Vertiefung gezeichnet. Der Umstand, daß der heil. Paulus nicht — wie auf spä-





Das Antoniusbild in Drautz.

teren Abbildungen — vor einer Höhle, sondern vor einem Gebäude mit einem Turm abgebildet ist, entspricht zwar nicht seiner Lebensbeschreibung, aber daraus, daß die beiden Heiligen auch in der Tracht, die zur Zeit der Entstehung der Bilder getragen wurde, abgebildet sind, läßt sich folgern, daß die Klosterbrüder des XIII. Jh. fest daran glaubten oder doch den Glauben erwecken wollten, daß sie ganz nach dem Vorbilde der ersten Eremiten leben, und so haben sie auch nicht nur durch die Tracht, sondern auch durch das Gebäude zum Ausdruck gebracht, daß die ersten Eremiten eigentlich auch Priore oder Äbte ihrer Klöster gewesen waren. (Die Priorenzelle im Roten Kloster ist ebenfalls durch einen Turm vor den anderen Zellen hervorgehoben.)

In der zweiten Szene wird der Heilige von zwei halbwüchsigen Teufelchen mit Knuten gepeitscht, die, — der eine rot, der andere schwarz, — garstige Fratzen, lange Ohren, einen behaarten Leib, doch keine Hörner haben. Um den Leib des Heiligen windet sich eine mächtige Schlange, die ihre Zähne in die zum Himmel erhobene Rechte des Heiligen schlägt. Der obere Teil des Kopfes des Heiligen wie auch der größte Teil der Teufelskörper fehlen leider schon.

Die dritte Szene des Bildes ist **sozusagen unversehrt erhalten**. Der Kopf des Heiligen ist schön geformt, das Gesicht oval, mit schmaler Nase, kleinem Mund und rundem Kinn. Mit der erhobenen Linken macht er eine abwehrende Bewegung, die Finger der Rechten sind eingebogen, wie wenn er gerade das Kreuzeszeichen gegen den Bösen zeichnen würde, der in Gestalt eines schönen Weibes ihm naht, mit einem Kopftuch auf dem verhältnismäßig sehr schönen Kopfe, bis zum Kinn eingehüllt in ein braunrotes Gewand, aus dessen Falten heraus sie die Hände wie zu einer Umarmung auszubreiten versucht. Hinter ihr ist ein dem vorigen ähnliches Gebäude zu sehen, mit etwas abweichendem Turm und an der Seite mit einem Rundfenster mit Maßwerk.

In der letzten Szene liegt der Heilige, sein Haupt auf die Rechte stützend. Die Darstellung der liegenden Gestalt verursachte unserem Künstler die grössten Schwierigkeiten. Die Naivität, mit der er diese Auf-



gabe löst, ist der glänzendste Beweis für die sehr frühe Entstehungszeit des Bildes. Eine solche Einfalt in der Komposition, gepaart mit einem gänzlichen Fehlen der Perspektive, bei einem Künstler, der in der Darstellung der Gestalten und der Gesichter eine solche Geschicklichkeit aufweist, ist nur dann erklärlich, wenn in der Entstehungszeit dieses Bildes die Naturbeobachtung den Künstlern noch etwas ganz Fremdes war. Für stehende, schreitende, schwebende, sitzende Gestalten hatte er anscheinend entsprechende Vorlagen vor sich oder gut im Gedächtnis. Hingestreckt darniederliegende Gestalten sind aber im ziemlich engen Themenkreis der romanischen und frühgotischen Wand- und Buchmalerei sehr selten. Die stehenden Gestalten berühren mit ihren nach unten gerichteten Fußspitzen den unteren Randstreifen und lassen dadurch fühlen, daß sie auf der Erde stehen. Hinter ihnen zieht sich, bis zur Hüftenhöhe hinaufreichend, ein starkgelber, oben mit einem weißen Rand von dem dunkelgrauen Hintergrund abgetrennter Streifen. Daß dieser den Erdboden andeuten soll, ist nur an der vierten Szene des Bildes bemerkbar. Der Heilige, dessen schräg vor dem dahinter stehenden Gebäude hingestreckte Gestalt eher zu schweben als zu liegen scheint, lehnt sich mit dem rechten Ellbogen an den oberen Rand des gelben Streifens, dessen Fläche von seinem Blute, welches unter seinem Obergewande hervorströmt, befleckt ist. Auffallend ist, daß die Gewandfalten seiner Kutte, — so wie wenn es eine liegende Holzstatue wäre, — gar nicht von den Falten einer stehenden Gestalt abweichen; sie ziehen sich schön parallel in der Richtung vom Kopf gegen die Füße. Hätte der sonst so begabte und geschickte Künstler nicht in einem Zeitalter gelebt, wo Naturvortäuschung und die dazu nötige Naturbeobachtung den Künstlern nicht im Traume eingefallen sind, hätte er unbedingt merken müssen, daß das einfache Umlegen einer stehenden Gestalt doch zum Darstellen der liegenden Pose bei weitem noch nicht genügt. Ein halbwüchsiger Teufel, mit behaartem, rotem Leib und buschigem Schweif fliegt auf Fledermausflügeln von ihm fort, während er seinen unbehörnten Kopf noch zu ihm zurückwendet. Hinter den beiden Gestalten erhebt sich ein Gebäude, ähnlich dem in der

früheren Szene, der Turm jedoch fehlt und das halbe Dach fliegt abgerissen vor dem Teufel zur Erde. Es wäre möglich, daß dadurch nur der große Lärm und das Getöse angedeutet werden sollen, von denen die Erscheinung des Teufels bei St. Athanasius begleitet wird, nach dem »wie wenn die Teufel die Welt zertrümmern wollten.« Jedoch ist es nicht wahrscheinlich, daß der Maler diese Szene vor seinen geistigen Augen sich so vorstellte, wie es wir uns heute nach dieser Abbildung vorstellen müßten, nämlich daß der Teufel sozusagen im Vorbeifliegen das halbe Dach abstreift. Wenn wir uns in das Zeitalter zurückversetzen, wo den Künstlern die Darstellung der Örtlichkeit, in der ein Geschehnis sich abspielte, nicht wichtig, aber auch mit ihren Mitteln nicht sehr möglich war, und wo sich die Künstler immer damit begnügten, die Baulichkeit, in der sich ein Geschehnis abspielte, im Hintergrunde anzudeuten, (so ist bei der Darstellung der Geburt Christi noch bis in das XIV. Jh. der Stall hinter der Szene angedeutet), können wir auch leicht begreifen, daß der Maler, wenn er sich die Peinigung des heil. Antonius in seiner Zelle vorstellte, doch nur die Örtlichkeit im Hintergrunde andeuten konnte, und dann haben wir auch das Herunterfallen des halben Daches so aufzufassen, daß der Teufel das Dach beim Hinausfliegen mit sich reißt.

Nach der vierten Szene folgt ein ornamentaler Streifen. Die einzelnen Szenen sind, wenn sie nicht durch ein Gebäude von der nächsten getrennt sind, durch einen 4 cm breiten roten Streifen, wie er am unteren und an dem linksseitigen Rande des Bildes herumläuft, abgeschlossen. So sehen wir zwischen der 2. und 3. Szene den trennenden Streifen, über den aber einzelne Körperteile der Teufel in die 3. Szene hinüberrauchen. In der vierten Szene bildet das Gebäude nicht den Abschluß der Szene, infolge dessen war sie auch durch einen roten Streifen von der nächsten getrennt. Bei der Überwölbung des Chores brach der Gewölbanfänger die 5. Szene des Bildes durch. Davon, daß die Bildreihe weiter fortgesetzt war, ist eine kleine Spur erhalten. An den Stellen, wo der Malgrund ganz abgefallen ist, sieht man, daß auf der ganz dünnen Kalkschicht der ursprünglichen und wahrscheinlich nur



einmaligen Übertünchung der frischen Wandfläche ein roter Kreidestrich die Grenze bezeichnete, bis wohin der Malgrund anzufertigen war. Dieser rote Strich ist auch zwischen dem jetzigen Rand und den Rippen noch wahrzunehmen. Der ornamentale Streifen, der an dieser Seite angebracht wurde, weist auf abwechselnd rot-schwarzem Grunde **spätere** dekorative Motive auf als der obere Randstreifen, und zwar sind seine Motive mit den Ornamenten des Wandgemäldes in der St. Martinskirche im Zipser Kapitel, Krönung des Königs Karl Robert durch die Mutter Gottes, aus dem Jahre 1317,<sup>35</sup> nahe verwandt.

Die Bilderreihe, die nach der Überwölbung des Chores in das **zweite Bogenfeld** gemalt wurde, ist von wesentlich geringerer Bedeutung. Die zwei aufgedeckten Teile der zehnteiligen Passion stellen die Aufstellung des Kreuzes und Christus am Kreuze dar. Die Bilder sind durch ein gefaltetes Bandornament von einander getrennt. Komposition und Technik sind im Verhältnisse zur Entstehungszeit primitiv. Christi Füße sind schon übereinandergelegt und mit einem Nagel befestigt. Der Titulus über dem Kopfe Christi zeigt zwar das INRI in Maiuskeln aufgeschrieben, doch zeigen diese schon die späte Form mit den Verknorpelungen an den senkrechten Schriftbalken der Lettern. Am Fuße des Kreuzes ist ein Band mit einer vorläufig unleserlichen Inschrift in Minuskeln zu sehen. Etwas Interessantes ist an diesen Bildern die schon erwähnte **kumanische** Kopfbedeckung der Peiniger Christi, die möglicherweise mit dem jüdischen Spitzhut verwechselt wurde. Die sehr schlecht erhaltenen Bilder dürften auch um ein Jahrhundert später, als die früher erwähnten, entstanden sein.

Wenden wir unsere Aufmerksamkeit wieder den früheren Wandbildern zu, so müssen wir vor allem feststellen, daß sowohl die Verkündigung und die Kalvarienszene als auch das Antoniusbild **maltechnisch erstklassig** sind. Bei den meisten Zipser Wandgemälden ist zwar die Technik der Malerei infolge der un-

---

<sup>35</sup> Abgebildet vor der Restaurierung in „Die Österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“, Ungarn. V. Band, S. 115 und nach der Restaurierung bei Divald II. 20–21.

fachmännischen Restaurierung und der durch Übermalen beabsichtigten »Verschönerung« gar nicht genau zu beurteilen, doch soweit darin ein Urteil durch Vergleichen möglich ist, stehen die Drautzer Bilder in dieser Hinsicht **hoch über allen anderen Zipser Wandgemälden**. Die Bilder wurden auf trockenem, sehr glattem und hartem Kreidegrund mit Temperafarben gemalt, bei welchen aber scheinbar nicht dieselben Bindemittel verwendet wurden. Bei den Grundfarben wurde auch Wachs als Bindemittel verwendet, oder sie sind mit Wachs überzogen worden,<sup>36</sup> die Umrisse wurden aber mit einer leichtlöslichen, wässerigen Farbe über die anderen Farben gemalt. Im ganzen sind nur vier Farben gebraucht worden: Weiß, Ockergelb, Rot und Schwarz. Die Farbenskala, die durch Mischung dieser vier Farben entstand, ist zwar ziemlich mannigfaltig, jedoch die blauen und grünen Farben fehlen ganz. Bei den anderen Zipser Wandmalereien, auch bei den ältesten, ist gerade die grüne Farbe vorherrschend. Wären die Drautzer Bilder in einer Zeit entstanden, wo die Bemalung der Zipser Kirchen schon allgemein üblich gewesen war, wäre es nur schwer denkbar, daß sich der Maler in Drautz, das nahe an der alten Haupthandelsstraße gelegen war, mit einem blauen oder grünen Farbstoff nicht hätte versorgen können. (In den Passionsbildern ist schon viel Grün zu sehen.)

Die Gestalten und Gebäude sind mit scharfen Konturen, und zwar die Körperteile und lichten Flächen mit rotbraunen, die grauen Mäntel mit schwarzen Konturen gezeichnet. Von einer Schattierung kann eigentlich noch gar nicht die Rede sein. Nur die Gesichter weisen ein wenig Streben nach Modellierung auf und die mit Wasser leicht löslichen Konturen der Gewänder zeigen Übergangstöne.

Was die Bestimmung der **Entstehungszeit** anbelangt, sind wir bei den beiden Bildern hinter dem Altare, die noch auf dem Boden der Tradition erwachsen sind, auf einzelne Merkmale angewiesen; bei dem Antoniusbilde, wo sich eine originelle Gestaltungskraft geltend zu machen scheint, weist uns der Stil

<sup>36</sup> Bergner: Grundriß der kirchlichen Kunstaltertümer, S. 199.



zurecht. Die Bilder sind ja alle drei von einer Hand, — die Signatur und sämtliche technischen Kunstgriffe sprechen dafür, — doch **stilistisch** ist ein auffallender Unterschied zu bemerken, besonders wenn wir die Verkündigung und das Antoniusbild ins Auge fassen. In dem Antoniusbilde ist der „**feierlich gebundene**“ Stil des Romanismus zu verspüren, in der Verkündigung dagegen noch der aus der mittelbyzantinischen Kunst stammende „**begeisterte Schwung**“. Dieser Schwung, diese starke Bewegung des Engels widerspricht im ersten Augenblick entschieden dem, daß — wie es unten weiter behauptet wird — das Bild in das früheste Zeitalter der Gotik zu setzen sei. Doch wenn wir bedenken, daß »in den zu Anfang des XII. Jahrhunderts entstandenen byzantinischen Mosaiken noch keine Spur von Erstarrung zu finden ist, die Darstellungen erscheinen sogar bewegt und dramatisch, — und gerade diese Periode ist es, mit der die Kreuzzüge Westeuropa in unmittelbare Verbindung brachten, und die auf das abendländische Schaffen großen Einfluß gewann«, <sup>37</sup> dann können wir es begreifen, daß auch derselbe Künstler einmal, — wenn er nach byzantinische Tradition atmenden Vorlagen arbeitet, — lebhaftere Bewegung in die Komposition bringt, das andere mal, — wo bei ihm die Tradition vollständig versagte, denn es galt ein Thema zu bearbeiten, das damals als **neu** die Gemüter beschäftigte, -- ganz im Geiste seines eigenen Zeitalters feierlich gebunden ist.

Was die **besonderen Merkmale der Entstehungszeit** anbelangt, wird als Grenze der Herrschaft der Maiuskeln, sowie des Gebrauches des Suppedaneums und des Nebeneinanderstellens der Füße des gekreuzigten Heilandes die Mitte des XIV. Jahrhundert angenommen. Die romanisierenden Ornamente und Baulichkeiten, das Fehlen des Kreuzestitels, die Darstellung des Teufels in der Gestalt eines ungehörnten Knaben sind lauter Merkmale, die auf die **früheste Gotik** hinweisen. Die Auffassung des Antoniusbildes als eines rein dekorativen Flächenschmuckes läßt es auch nicht zu, daß wir das Bild in das Zeitalter der entwickelteren Gotik versetzen, denn in

<sup>37</sup>Lübke II. 60.

diesem hat die naturalistische Auffassung das Dekorative schon in den Hintergrund gedrängt.

Auf Grund all dessen muss man die Entstehungszeit der Bilder unbedingt **vor die Mitte des XIV. Jahrhunderts** setzen. Wenn wir aber bedenken, daß sämtliche Zipser Wandmalereien, vom oben erwähnten Gemälde in der Kapitelkirche aus dem Jahre 1317 angefangen, nur Inschriften in Minuskelschrift aufweisen, sind wir dazu veranlasst, die Entstehungszeit der Bilder nicht nur vor 1350, sondern auch **vor 1317** anzusetzen. Dann ist auch der starke byzantinische Einfluß erklärbar. In der französischen Buchmalerei ist der byzantinische Einfluß besonders im XIII. Jahrhundert stark zu verspüren. Wenn wir aber annehmen, daß die Bilder vor 1317 entstanden sind, dann ist auch ihr **Maler, der Meister Z. oder Z. Z.**, noch unter den **ersten Klosterbrüdern** zu suchen, die wahrscheinlich **unmittelbar aus Frankreich** gekommen waren, und dann ist nicht nur der byzantinische Einfluß sondern auch die großartige technische Fertigkeit, die er sich noch in der Heimat erworben haben muß, leicht zu erklären.

„Das X. bis XIII. Jahrhundert ist die klassische Periode der Klosterkunst.“<sup>38</sup> Alle Kunstforscher betrachten die Klöster als Werkstätten der mittelalterlichen Kunst. Bis jetzt besaßen wir noch keine unmittelbaren Beweise dafür, daß es auch in unserer Gegend so war. Denn die bisher bekannten Reste von Malereien in Klöstern und Klosterkirchen unserer Gegend stammen alle schon aus der Zeit, die nicht mehr zur klassischen Periode der Klosterkunst gehört, und die wenigen Wandmalereien, deren Entstehungszeit mit Recht vor die Mitte des XIV. Jahrhunderts gesetzt werden kann (Zsegra, Vitkóc, Poprad, Kapitel), kommen nicht in Klosterkirchen vor. Die **grosse Bedeutung der Drautzer Bilder** besteht also besonders darin, dass sie die **frühesten Beweise einer hochentwickelten Klosterkunst** in der Zips darstellen.

Die übrigen mittelalterlichen Wandmalereien der Zips haben eher eine archaeologische Bedeutung als

---

<sup>38</sup>Dr. Erich Frantz, Geschichte d. christl. Malerei. Freiburg 1887. I. 445.



einen künstlerischen Wert. Nach Divald (II. 20.) bildet in dieser Hinsicht nur das Bild der Krönung Karl Roberts in der Kapitelkirche eine Ausnahme, das, da es das Niveau der gleichaltrigen westeuropäischen Wandmalereien erreicht, in unserer Gegend ohne gleichwertige Genossen allein dasteht. Nach der Aufdeckung der Drautzer Wandgemälde können wir jedoch ruhig behaupten, dass das Bild der Kapitelkirche Genossen gefunden hat, die ihm als **mindestens ebenbürtig** zu betrachten sind, wenn sie auch von dem Standpunkt aus, aus welchem Divald das Bild der Kapitelkirche besonders hochschätzt, nämlich von dem des nationalen Stoffes aus, keine besondere Bedeutung besitzen.

Unbedingt haben sie aber eine hervorragende Bedeutung, denn — abgesehen davon, dass das Antoniusbild mit seiner **beispiellos** frühen Bearbeitung der Versuchung Antonii ein für die christliche Ikonographie sehr interessantes Material bietet — sie werfen auch einen hellen Lichtstrahl auf die **Anfangszeit der Zipser Kunst**. Und in diesem Lichte erscheint auch die Bedeutung unserer mittelalterlichen Klöster in ihrem wahren Werte. Die Drautzer Klosterbrüder, deren Namen und deren Orden auch bei uns schon ganz in Vergessenheit geraten sind, vor allen aber der mutmaßlich in ihre Reihe gehörende **Meister Z.**, werden hoffentlich — besonders wenn die Herstellung seiner Werke deren sämtliche Vorzüge hervorholen und sie unter sorglicher Wahrung sämtlicher Vorschriften der Konservierungswissenschaft auch für den minder kunst sinnigen Beschauer zu einer wahren Augenweide machen wird — durch den hohen künstlerischen Wert und durch die ikonographische Bedeutung seiner uns Gottlob erhaltenen Werke aus dem Dunkel des Mittelalters in dem ihnen gebührenden Glanze hervortreten.



