



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Zeichen der Macht

Die romanischen Wandmalereien der Burgkapelle
Ottenstein

verfasst von

Mag. Irina Pichler, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von:

O. Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz

Inhaltsverzeichnis

Einführung.....	3
Zur Forschungsgeschichte.....	7
Die Ostmark im zwölften Jahrhundert	10
Die Herren der Burg Ottenstein	13
Die Burg Ottenstein: Zeichen der Macht	15
Die romanische Kapelle der Burg	19
Die Burgkapelle: Zeichen des Machtwillens	23
Die romanischen Wandmalereien: Apsis, Triumphbogen und Ornament	26
Die Malereien der mittleren Zone der Stichkappen: Eine Neudeutung	29
Die Malereien der oberen Zone der Stichkappen: Die Kardinaltugenden	31
Die Malereien des Gewölbes.....	34
Die untere Gewölbezone: Eine Neuinterpretation der Bildthemen.....	36
Die Darstellungen im Verband.....	45
Die innerbildliche Architektur im Vergleich.....	49
Die Deutung des ikonographischen Programms:	
Kirche und Herrschaft - Der Aufstieg der Ostmark	58
Zur Datierung	63
Schlussbemerkungen	68
Bibliographie	73
Abbildungen	79
Abbildungsverzeichnis	101

Einführung

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit den romanischen Wandmalereien des zwölften Jahrhunderts, die im Jahr 1974 in der Kapelle der Burg Ottenstein im niederösterreichischen Waldviertel gefunden werden. Das Jahr ihrer Entdeckung und Freilegung jährt sich im Jahr 2014, in dem diese Arbeit fertiggestellt wird, zum 40. Mal. Seit über 30 Jahren wird keine wissenschaftliche Veröffentlichung, die sich in größerem Ausmaß den Malereien der Burgkapelle widmet und wesentliche, neue Erkenntnisse vorlegt, herausgegeben. Ein möglicher Grund dafür mag sein, dass das Interesse einer breiteren Öffentlichkeit an mittelalterlicher Architektur und Malereihandwerk, das in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts besteht, zum Ende des Millenniums hin, abflaut. Es ist eine Hoffnung, mit dem vorliegenden Text, nicht nur den wissenschaftlichen Bereich auf die Bedeutung der romanischen Wandmalereien der Kapelle aufmerksam zu machen, sondern auch die Neugierde aller kunstaffinen Menschen auf mittelalterliche Handwerkskunst zu wecken. Die Dringlichkeit, ein breites Publikum für die Denkmäler Österreichs zu begeistern, um das allgemeine Bewusstsein für die Notwendigkeit und Wichtigkeit der Denkmalpflege zu fördern, lässt sich allein daran ablesen, dass die Burgkapelle, die die Wandmalereien birgt, die Thema dieser Arbeit sind, wie vor der Entdeckung und Freilegung der Malereien, außerhalb der touristisch relevanten Saison von Frühling bis Spätsommer, als Abstellraum verwendet wird, und der heutige Zustand der Malereien von Schimmelbildung an den Wänden bedroht ist.

Obwohl die Kapelle nach dem Aufbau einer barocken Kapelle, mit dem 1679 begonnen wird¹, lange Zeit in Vergessenheit gerät und ab der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Einstellraum Verwendung findet, die Hochwände der Kapelle an mehreren Stellen eröffnet werden und der Eingang versetzt wird, die Malereien der Wände abgeschlagen und die übrige Malausstattung mehrmals übertüncht wird², zeigt ein erster Eindruck bei einem Besuch vor Ort, dass die freigelegten Wandmalereien trotz ihres Alters von fast 900 Jahren durchaus gut erhalten sind. Es fällt früh auf, dass mehrere Bildfelder eine ungewöhnliche Wahl von Darstellungsinhalten wiedergeben. Bei der Betrachtung der Wandbilder im Original wird auch schnell klar, dass einige der gezeigten Bildthemen, anders als bisher in der kunsthistorischen Literatur, zu deuten sind. Die in der Literatur vorgeschlagenen Inhalte der Bilder der unteren Hälfte der vier Stichkappen in den Raumecken sowie einige Bildfelder des Gewölbes sind teilweise nicht nachzuvollziehen. Ein weiterer Punkt, der im Anblick der Gewölbemalereien

¹ siehe Anon. HA Lamberg K 176/838.

² siehe Peyscha 1975.

ins Auge sticht, ist der auffällige Einsatz von innerbildlicher Architektur in den Bildern der unteren Zone. Das Bildfeld gliedernde und rahmende Architekturelemente werden in der mittelalterlichen Monumental- wie Buchmalerei nicht selten genutzt. In den Wandmalereien der Kapelle ist von Beginn an auffällig, dass die architektonischen Elemente über diesen Zweck hinauszugehen scheinen. Die innerbildliche Architektur nimmt nicht nur viel Raum in den Bildfeldern ein. Darüber hinaus wird versucht, die Erzählung mit ihrer Hilfe zu beleben wie zu unterstützen. Die KapellbesucherInnen werden in den Bann der Bilder gezogen, indem ein Anschein von Räumlichkeit und Dreidimensionalität wiedergegeben wird.

Die genauere Studie und Analyse der Wandmalereien ergibt zahlreiche, beachtenswerte Erkenntnisse. Für drei der vier Bildfelder der unteren Gewölbezone lassen sich tatsächlich neue Interpretationen der Bildthemen finden. Das westliche zeigt einen Darstellungsinhalt, der in dieser Form in Mitteleuropa unikal ist: die Ankündigung Jesu der Zerstörung des Tempels von Jerusalem. Es lassen sich keine anderen Wandmalereien der Romanik, die dieses Thema zum Inhalt haben, finden. Die Darstellungen der unteren Hälfte der vier Stichkappen werden bisher als Abbildungen von paradiesischen Wasserströmen und stilisierten Bäumen gelesen. Nachdem diese Deutungen nicht nachvollziehbar sind, wird eine stimmigere Lösung gefunden: die Malereien meinen Bündel von abgeernteten Getreidehalmen. Diese Feststellung ist interessant, da sich in den erhaltenen, mitteleuropäischen Malerieausstattungen nur wenige ähnliche Darstellungen finden lassen. Doch auch die Zusammenstellung der Bilder stellt sich als bemerkenswert heraus. Die Gliederung des Kapellraumes folgt einem klaren Schema. Ausgehend vom Lamm Gottes im Zenit des Gewölbes leiten die Kardinaltugenden der oberen Zone der Stichkappen, als verbildlichte Synthese zwischen göttlicher und irdischer Welt, über zwischen den Gewölbedarstellungen, die auf christlich-theologischen Überlegungen fußen, und den Getreidebündeln der unteren Zone der Stichkappen, die dem Bereich der Kapelle, der den BesucherInnen zugewiesen ist, am nächsten sind und ihnen erlauben, eine Verbindung zu ihrer alltäglichen Lebensrealität, in der die Herstellung und der Verzehr von Brot eine wichtige Rolle spielt, herzustellen.

Darüber hinaus lassen sich eine Reihe weiterer Querbezüge und –verweise in den Wandmalereien finden. Es besteht eine Verbindung zwischen den ebenfalls im Gewölbe dargestellten Evangelistensymbolen und den Darstellungen der Figureszenen darunter. Körper- und Kopfhaltung wie Blickrichtung der symbolisierten Evangelisten verweisen auf jenes Bild, das die Erzählung des jeweiligen Schreiber zum Inhalt hat. Die West-Ost-Achse zwischen dem westlichen Feld der unteren Gewölbezone und der Apsis wird inhaltlich stark betont. Die Bilder auf dieser Achse zeigen bedeutende Ereignisse nach dem Tod Christi:

seinen Besuch bei den Jüngern und die Ankündigung der Endzeit, seine Auferstehung und seine Wiederkehr bei der Apokalypse. Der Evangelist Johannes und seine Erzählungen finden einen starken inhaltlichen Bezug in den Malereien. Es ist das Bildfeld, dem einer seiner Berichte zu Grunde liegt, das den Beginn der intendierten Hauptleserichtung markiert. Es ist sein Symbol, das im Osten des Gewölbes über der Apsis angebracht ist und es sind seine apokalyptischen Prophezeiungen, die die Apsismalereien zum Inhalt haben. Darüber hinaus lässt sich in der Zusammenstellung der Wandmalereien auch eine Betonung der Ereignisse um die Auferstehung Christi feststellen.

All diese Feststellungen führen zu der Frage nach dem Warum. Warum wird genau diese Wahl der Bildthemen, Motive und Darstellungsweisen getroffen? Die Beschäftigung mit den historischen Ereignissen, die sich im Laufe des zwölften Jahrhunderts in der damaligen Ostmark und Europa zutragen, liefert entscheidende Hinweise. In dieser Zeit versuchen die Herren des Landes mit der Unterstützung einer Reihe von Kloster- und Burgengründungen ihr Herrschaftsgebiet allmählich zu erweitern. Es finden mehrere Kreuzzüge, denen das Ziel gemein ist, christliches Gedankengut zu verbreiten, statt. Der zweite Kreuzzug, auf den sich Heinrich II., Mitte des Jahrhunderts Herrscher über die Ostmark, im Jahr 1147 begibt, hat, vor allem, das Ziel, die Stadt Jerusalem zu erobern. Die Verbindungen zwischen Kirche und Herrschaft werden beiderseits genutzt, um Macht und Einfluss zu stärken, was auf herrschaftlicher Seite mit der Erhebung der Ostmark zum Herzogtum wie der Übertragung des Lehens über die Steiermark belohnt wird. Der Aufschwung des Landes fällt mit dem Aufstieg des Standes der Ritter und der Ministerialen, aus dem der Herr der Burg Ottenstein stammt, zusammen.

In den Wandmalereien der Burgkapelle werden die Vorstellungen und Ideen, die Burg- und Landesherr zu verbreiten versuchen, verbildlicht. Zahlreiche Besonderheiten der Malereien verdeutlichen den Versuch, jüdische Glaubensinhalte zu widerlegen. Die erfolgreiche Auferstehung Christi, ein Kerngedanke der christlichen Glaubensgemeinschaft, wird von jüdischen Gläubigen nicht akzeptiert. Im östlichen Bildfeld der unteren Gewölbezone wird der bildliche Wahrheitsbeweis des Triumph Christus' über den Tod angetreten. Die Betonung der innerbildlichen Architektur verweist deutlich auf den Handlungsort, die Stadt Jerusalem. Auch die Berichte des Johannes, auf den in den Malereien wiederholt Bezug genommen wird, beziehen sich, vor allem, auf das Wirken Jesu in Jerusalem. Sie ist die wichtigste Stadt des jüdischen Glaubens und Brennpunkt der Unterschiede zwischen Anhängern Christi und Juden in den Erzählungen der Evangelien. Im westlichen Bild der unteren Ebene des Gewölbes wird auf drastische Weise verdeutlicht,

welches Schicksal die jüdische Glaubensgemeinschaft in den Augen der christlichen Gläubigen zu erwarten hat. Die dargestellte Zerstörung des Tempels von Jerusalem, dem wichtigsten Gotteshaus des Judentums, macht den Beginn der Apokalypse, in der der wiederkehrende Christus alle Ungerechten und Ungläubigen, von denen die Mitglieder der jüdischen Gemeinde ein Teil sind, in die ewige Verdammnis schickt und so ein neues Jerusalem etabliert.

Die Kreuzzüge, allen voran, der zweite, sind Mittel der katholischen Kirche ihre Einstellung hinsichtlich Anhänger des jüdischen Glaubens zu forcieren. Die Malereien sind Mittel, um dies zu verdeutlichen und, nicht zuletzt, um die KapellbesucherInnen für die Unterstützung und Teilnahme an den Kreuzkriegen zu begeistern und anzuwerben. Die Verknüpfung der Anliegen von Kirche und Herrschaft und die erhofften Ergebnisse, die diese mit sich bringen sollen, werden ebenfalls in der Malausstattung verbildlicht. Das Fest, in dem christliche Gläubige die Auferstehung Christi feiern, ist das Osterfest. Im Mittelalter wird eine etymologische Verbindung zwischen den Worten 'Ostern' und 'Osten' angenommen. Das 'Osterlant', wie die Ostmark in zeitgenössischen Texten genannt wird, avanciert im Laufe des zwölften Jahrhunderts von einem wenig beachteten Landstrich im Osten des Königreiches zu einem bedeutenden Gebiet der Herrschaft. Die Betonung der Auferstehung Christi, dessen Wiederkehr, ähnlich der aufgehenden Sonne, im Osten erwartet wird, ist als Referenz auf den Aufstieg der Ostmark, das sich als in ähnlicher Weise aus der Versenkung erhebend betrachtet, zu lesen. In den Wandmalereien der Burgkapelle wird dem erstarkende Selbst- wie Machtbewusstsein der babenbergischen Landesherrscher wie des Herrn der Burg Ottenstein Rechnung getragen.

Diese und weitere Überlegungen, die Teil dieser Arbeit sind, werden, in der vorliegenden Form, erstmalig angestrengt. Es ist jedoch den Bemühungen der VertreterInnen der Denkmalpflege, österreichische Denkmäler des Mittelalters von größerem wie kleinerem Wert zu sichten und zu versuchen, diese zu bewahren sowie den Leistungen vieler KunsthistorikerInnen und ForscherInnen verwandter Disziplinen, die fortwährend ihre Beobachtungen zu Neuentdeckungen zur Veröffentlichung bringen und sie auf diese Weise in den Blickpunkt rücken, zu verdanken, dass diese Masterarbeit überhaupt zu Stande kommen kann. Mein besonderer Dank gilt an dieser Stelle den Zuständigen des Bundesdenkmalamts für ihre Unterstützung, um Einsicht in die Berichte zu den Restaurationen der Wandmalereien der Burgkapelle zu erhalten sowie den Vertretern der niederösterreichischen Landesregierung für die unbürokratische Behandlung und das Ermöglichen meines Anliegens.

Zur Forschungsgeschichte

Die romanischen Wandmalereien der Burgkapelle Ottenstein werden in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts entdeckt und freigelegt. Auf die Freilegung der malerischen Ausstattung folgt ihre baldige kunsthistorische Bearbeitung. Anfang der 1980er ist Elga Lanc die erste, die der Burg, insbesondere der romanischen Kapelle und den Wandbildern, die sie birgt, ihre Aufmerksamkeit widmet und ihre Beobachtungen in einem Buch veröffentlicht³. Es ist dieselbe Wissenschaftlerin, die, im Jahr 1983, die Kapelle in das Korpus der mittelalterlichen Wandmalereien (Nieder)Österreichs aufnimmt⁴. Sie versucht, in ihren Veröffentlichungen, grundlegende Fragen zur Erbauung der Burg und, allem voran, der mittelalterlichen Burgkapelle zu beantworten. Im Zentrum ihrer Beobachtungen steht die Malereiausstattung der romanischen Kapelle. Die einzelnen Darstellungen werden hinsichtlich ihrer Bildthemen untersucht. Obgleich ihre eingehende ikonographische Beschreibung der Bildfelder eine geeignete Basis für die Erörterung eines übergeordneten Bildprogramms bilden könnte, vernachlässigt Lanc diese Frage. Die Einzelbilder werden weitgehend isoliert betrachtet. Lanc folgert lediglich, dass das Programm, dem sie folgen ein "rein christologisches"⁵ ist, und, dass sie Teil eines "theologisch-spekulativen Gesamtprogramms"⁶ sind. Eine präzisere Charakterisierung des bildübergreifenden Themas fehlt.

Der unumstrittene Verdienst der veröffentlichten Beobachtungen Elga Lanc' gilt der erstmaligen detaillierten Beschreibung der einzelnen Bildszenen. Dennoch werfen einige Schlussfolgerungen so manche Frage auf. Es wird in den betreffenden Veröffentlichungen die Annahme geäußert, dass in den Bildfeldern der unteren Zone der vier Stichkappen Paradiesströme grünlicher Farbe, die gemeinsam mit den im Gewölbe dargestellten Symbolen der Evangelisten auf die Verbreitung der Lehren Christi hinweisen, dargestellt sind⁷. Die bisher letzte Restauration, bei der die Wandmalereien auf den romanischen Originalzustand freigelegt werden⁸, wird 1988, also sechs Jahre nach Lanc' bis dato letzter Publikation zur Burgkapelle Ottenstein, durchgeführt. Die Betrachtung der Malereien im heutigen Zustand wirft die Frage auf, ob die Darstellungen tatsächlich paradiesische Wasserströme meinen, oder ob eine treffendere Interpretation gefunden werden kann. Auch bei drei der Bildfelder im Gewölbe kommt Lanc, was die Bildthemen betrifft, vor der letzten Restauration, zu einem

³ Lanc 1982.

⁴ Lanc 1983.

⁵ Lanc 1982, S. 10.

⁶ Lanc 1983, S. 212.

⁷ siehe Lanc 1982, S. 13 sowie Lanc 1983, S. 212.

⁸ siehe Lux 1988, S. 1.

anderen Ergebnis als die vorliegende Arbeit. Es ist die thematische Neuinterpretation einzelner Bildfelder des Kapellraumes und der Apsis, wie sie sich im heutigen Zustand zeigen, die in der Untersuchung eines übergeordneten Bildthemas mündet.

Historisch relevante Fragen und Überlegungen, die die mittelalterlichen BetrachterInnen zum Zeitpunkt der Entstehung der romanischen Wandmalereien beeinflussen, werden von Lanc ausgeblendet. Die Berücksichtigung der (kirchen)politischen und gesellschaftlichen Veränderungen der Zeit birgt jedoch wertvolle Hinweise, die ihrer Entschlüsselung dienen. Ohne die Einbettung in den historischen Kontext sind die Hintergründe und mit ihnen die Beweggründe, die zur Wahl der ikonographischen Themen führen, nur schwer zu deuten. Die Einzelbilder in ihrem Gesamtzusammenhang zu sehen ermöglicht, die Intentionen hinter der Wahl der einzelnen Bildthemen sowie des übergreifenden Bildprogramms zu erkennen. Das Erkennen der Bevorzugung bestimmter Themenkreise und einzelner Motive in Kombination mit der Erwägung der geschichtlichen Zusammenhänge im zwölften Jahrhundert erleichtert es, darüber hinaus, sich der Wirkung, die der Auftraggeber mithilfe der Wandbilder in den mittelalterlichen KapellbesucherInnen auszulösen sucht, anzunähern. Die Aufarbeitung dieser von Lanc vernachlässigten Aspekte ist das Kernanliegen der vorliegenden Arbeit.

Eine weitere Leistung der von Elga Lanc' publizierten Untersuchungen ist der Versuch der stilistischen Einordnung der romanischen Wandmalereien. Es wird eingegangen auf die Verbindungen zwischen den Bildern und den malerischen Monumentalausstattungen der weiteren Umgebung wie der Stiftskirche am Salzburger Nonnberg oder der Johanneskapelle von Pürgg in der Steiermark⁹. Als verbindende Elemente kommen vor allem die Vorliebe zur Verwendung streng geometrischer Formen und die Unbewegtheit der Figuren und Draperien zur Sprache¹⁰. Die Wandmalereien der Abtei von Frauenwörth auf der Fraueninsel am Chiemsee werden, da sie, laut Lanc, auf derselben Stilstufe wie die romanischen Wandmalereien von Ottenstein stehen, beleuchtet¹¹. In Lanc' zweiter Publikation zur malerischen Ausstattung der Burgkapelle werden neben der Monumentalmalerei insbesondere Beispiele der Salzburger Buchmalerei zum Vergleich herangezogen¹². Lanc kommt zu dem Schluss, dass die Ottensteiner Wandmalereien stilistisch mit Beispielen der (Buch)Malerei Salzburgs in Zusammenhang gebracht werden können, und deutet an, dass die Beziehungen

⁹ siehe Lanc 1982, S. 13-15 sowie Lanc 1983, S. 213.

¹⁰ siehe Lanc 1982, S. 14.

¹¹ siehe Lanc 1982, S. 15.

¹² siehe Lanc 1983, S. 212-214.

des mittelalterlichen Salzburgs zu Venedig und Aquileia für die byzantinischen Einflüsse in den Bildern der romanischen Kapelle verantwortlich seien¹³.

Die vergleichende Stilanalyse lässt Lanc zu dem Entschluss kommen, dass die Entstehungszeit der Wandmalereien in den 70er Jahren des zwölften Jahrhunderts anzunehmen ist, da sich in den Darstellungen eine übersteigerte Form des Stils der Wandmalereien der Abtei Frauenwörth ausmachen lässt¹⁴. Bei einem stilistischen Vergleich der beiden Malereiausstattungen stellen sich die von Lanc betonten stilistischen Überformungen betreffend Gewandbehandlung sowie malerischer Details der Figurengesichter als nicht nachvollziehbar heraus. Die Darstellungen gleichen sich annähernd, was Einzelheiten der Gesichtsbehandlung betrifft und gehen nahezu konträre Wege, was wie Ausführung von Draperie anbelangt. Als Basis für ihre Überlegungen zur Datierung der Ottensteiner Bilder zieht sie einen indirekten Hinweis Demus', dass ein zeitlicher Zusammenhang zwischen dem Passauer Evangelistar, dessen Entstehungszeit er in den 60er Jahren des zwölften Jahrhunderts verankert sieht, und den Wandmalereien vom Chiemsee, heran¹⁵. Zum einen ist Lanc' Entscheidung, eine Andeutung Demus' zur Basis ihrer Argumentation zu wählen, nicht eindeutig nachvollziehbar. Zum anderen ergeben jüngere kunsthistorische Untersuchungsergebnisse, dass besagtes Evangelistar zwischen 1170 und 1180 entstanden ist¹⁶. Der historische Kontext, in dem die zum Vergleich herangezogenen Werke entstanden sind, wird erneut außer Acht gelassen. Überlegungen bezüglich der Entwicklungen in den Bereichen der Politik und Kirchenpolitik im Laufe des zwölften Jahrhunderts werden in der vorliegenden Arbeit mitberücksichtigt, um die Malereien in einen übergeordneten Zusammenhang einzubetten. Dieser gibt wiederum Aufschluss, über die Gründe, für die unterschiedlichen Auffassungen und Weiterentwicklung von verwendeten Gestaltungsmotiven in den Vergleichsbeispielen. Unter Berücksichtigung der geschichtlichen Ereignisse der Zeit vor 1200 sowie neuerer Forschungserkenntnisse die Vergleichsbeispiele, die Lanc für ihre Argumentation heranzieht, betreffend, wird eine Rekapitulation der Datierung, für die sie sich entscheidet, erwogen. Ein früher ansetzender, weiter gefasster Entstehungszeitraum zwischen um 1140 bis um 1177 erscheint glaubhaft.

¹³ siehe Lanc 1982, S. 15 sowie Lanc 1983, S. 213-214.

¹⁴ siehe Lanc 1982, S. 15 sowie Lanc 1983, S. 213.

¹⁵ siehe Demus 1992/1968, S. 190.

¹⁶ siehe z.B. Klemm 1980, S.130.

Die Ostmark im zwölften Jahrhundert

Die Geschichte der Burg beginnt in einer Zeit, die von macht-, gesellschafts- und kirchenpolitischen Herausforderungen geprägt ist. Ein stückweit ist sie überlebender Zeitzeuge der Anfänge der Landwerdung Österreichs. 976 wird der bayerische Herzog Heinrich II., genannt der Zänker, nach der Eroberung der damaligen Hauptstadt Bayerns Regensburg vom römisch-deutschen Kaiser Otto II. für abgesetzt erklärt. Im Zuge dessen findet auch die Verleihung des Gebiets südöstlich der eingenommenen Stadt an den bayerischen Graf Leopold I. und seine Einsetzung als Markgraf über die so genannte Ostmark statt. Diese Ernennung ist der Grundstein für die schrittweise Entwicklung eines Landstrichs, der bis zu diesem Zeitpunkt keine große Rolle für die strategische Herrschaftserweiterung des Kaiserreichs spielt¹⁷. Urkundlich bald "Ostarrichi"¹⁸ genannt, wird er, im Laufe des fast 300jährigen Bestehens des Adelsgeschlechts der Babenberger, zu einem vielbeachteten Gebiet im kaiserlichen Imperium.

Die entscheidendsten Entwicklungen, die sich zur Zeit der babenbergischen Herrschaft in der Ostmark zutragen, finden im zwölften Jahrhundert statt. Markgraf Leopold III., dem nicht zuletzt aufgrund seiner kirchenpolitischen Finesse der Beiname, der Heilige, gegeben wird, nimmt im Jahr 1122 am Wormser Konkordat, dessen Ergebnis die kaiserlich-päpstliche Vereinbarung der Beilegung des Investiturstreits ist, teil¹⁹. Während seiner Zeit als Markgraf, urkundlich "Marchio Austrie"²⁰, scheinen Leopold die Verbreitung der Glaubensinhalte und -ideale der päpstlichen Kirche in seinem Herrschaftsbereich ein wesentliches Anliegen zu sein. Mit der Gründung eines Stifts in Klosterneuburg wird gleichzeitig die Verlegung seines Herrschaftssitzes dorthin beschlossen. Es ist denkbar, dass der Markgraf mit dieser Neugründung das Fundament für die Entstehung eines neuen erzbischöflichen Machtbereichs, der neben dem Erzbistum Salzburg bestehen soll, zu legen sucht²¹. Sein Sohn Otto wird, möglicherweise im Glauben nach seiner Wiederkehr als passender Erzbischof im Stift Klosterneuburg eingesetzt werden zu können, zum Studium nach Frankreich gesandt. Dessen Pläne nehmen jedoch während seines Aufenthalts andere Gestalt an und er tritt dem Orden der Zisterzienser bei, deren burgundischem Zisterzienser-Kloster Morimond er einige Zeit später als Abt vorsteht²². Sein Vater Leopold III. verwirft letzten Endes seine Absichten um das von

¹⁷ siehe z. B. Pohl 1995, S. 62-65.

¹⁸ Anon. 996.

¹⁹ siehe z. B. Röhrig 1985, S. 16.

²⁰ Anon. 1133-1136.

²¹ siehe z. B. Röhrig 1985, S. 29.

²² siehe z. B. Domandl 1992, S. 106f.

ihm gegründete Stift Klosterneuburg und es wird in ein Augustiner-Chorherren-Kloster umgewandelt²³.

Nicht zuletzt auf Empfehlung seines Sohnes Otto, überlässt der Markgraf aus Morimond kommenden Mönchen des zisterziensischen Ordens vor dem Jahr 1136 einen Ort namens "Satelbach"²⁴, dem die Bezeichnung "ad Sanctam Crucem"²⁵ beigefügt wird, und umliegende Gebiete. Das Abtreten eines bis zum Zeitpunkt der Gründung des Stifts Heiligenkreuz weitgehend unberührten Landes dient dennoch nicht ausschließlich dem Zweck, Otto, dem die Verbreitung zisterziensischen Gedankenguts ein Anliegen ist, und seiner Bitte und Rat nachzukommen. Dieser unbewohnte Flecken des Herrschaftsgebiets bietet den idealen Ausgangspunkt für die Ausdehnung sowohl der kaiserlichen als auch markgräflichen Machtansprüche²⁶. Mit der Ansiedelung der zisterziensischen Mönche besteht nicht nur die Möglichkeit, sich bis dato brachliegende Ressourcen zu Nutze zu machen. Sollte das neugegründete Kloster den erwünschten Zuspruch erhalten, stellt dies auch einen Fortschritt in den Bemühungen Leopolds, das ihm anvertraute Lehen Ostarrichi über den Weg geschickter Kirchenpolitik in das Blickfeld des Kaisers zu rücken und die Macht der babenbergischen Markgrafen im Kaiserreich auszubauen.

Wie schon sein Vater Leopold tritt auch Sohn Heinrich II., heute genannt Jasomirgott, nach der Ernennung zum Markgraf der Ostmark, in den Dienst der päpstlichen Kirche und nimmt im Jahr 1147 am Zweiten Kreuzzug teil²⁷. Es scheint ihm, ebenso wie seinem Vater, ein Anliegen zu sein, kirchen- und machtpolitische Belange in Einklang zu bringen und er zeigt ein ähnlich ausgeprägtes Geschick bei der Wahl seiner herrschaftlichen Entscheidungen. Es ist allem voran seine Eheschließung mit Theodora Komnena, eine Nichte des regierenden byzantinischen Kaisers Manuel I. Komnenos auf seiner Rückkehr von besagtem Kreuzzug in die Heimat im Jahr 1148, die von seiner Begabung, Wege zu finden, die eigenen Interessen mit den Absichten regierender Herrscher zu koordinieren und das gemeinsame Bündnis zum Vorteil beider zu nutzen, zeugen. Dem byzantinischen Kaiser ist es ein Anliegen, seine Herrschaftsansprüche in Ost- und Südeuropa mit Hilfe Heinrichs und seines Halbbruders, dem deutsch-römischen König Konrad III. zu forcieren²⁸. Der Babenberger beabsichtigt seinerseits die Bemühungen seines Vaters, die Aufmerksamkeit des Kaisers weiterhin auf den Herrschaftsbereich der Ostmark zu lenken und seine machtpolitischen Fähigkeiten in ein

²³ siehe z. B. Röhrig 1985, S. 17.

²⁴ Anon. 1133-1136.

²⁵ Anon. 1133-1136.

²⁶ siehe z.B Pohl 1995, S. 139-141.

²⁷ siehe z. B. Pohl 1995, S. 147.

²⁸ siehe z. B. Pohl 1995, S. 150f.

vorteilhaftes Licht zu rücken. Diese Anstrengungen Heinrichs werden schlussendlich belohnt. Im Jahr 1156 stellt der römisch-deutsche Kaiser Friedrich I. Barbarossa in Regensburg das Privilegium Minus aus und erhebt das babenbergische Herrschaftsgebiet zum Herzogtum²⁹. Sein Nachfolger Leopold V., genannt der Tugendhafte, bemüht sich, wie seine Vorfahren, die Erfolge, die die Babenberger im zwölften Jahrhundert erzielen, weiterzuführen. Das gelingt ihm und seinem Sohn Friedrich I., der Christliche, schließlich im Jahr 1192. Mit der Übertragung des Lehens über das Herzogtum Steiermark führen sie das Adelsgeschlecht zum Höhepunkt seiner Herrschaft³⁰.

Im Laufe des zwölften Jahrhunderts erfüllen sich auch die kirchenpolitischen Hoffnungen der Babenberger. Der erwünschte Anklang des Klosters Heiligenkreuz stellt sich rasch ein, und es finden im Herrschaftsgebiet mehrere Folgegründungen des Zisterzienserordens statt. Die erste dieser Reihe erfolgt im Jahr 1139 mit der Gründung des Klosters Zwettl. In diesem Jahr übergibt der römisch-deutsche König Konrad III. zusammen mit dem Markgraf über die Ostmark, Leopold IV. und Hadmar I., aus dem Geschlecht der Kuenringer, das "prediu[m] Zwetel dictum"³¹, das Besitztum Zwettl, an Zisterzienser-Mönche. Ähnlich wie bei den für die klösterliche Gemeinschaft in Heiligenkreuz überlassenen Besitzungen, fällt auch bei der Gründung des Kloster Zwettl die Wahl auf einen weitgehend unberührten Landstrich des Herrschaftsgebietes, der in den zeitgenössischen Urkunden als "nordica silva"³², Nordwald, bezeichnet wird. Das Überlassen dieser 'blinden Flecken' des Herrschaftsgebietes an Klostergemeinschaften ist als erster Schritt ihrer Urbarmachung anzusehen. Mit dem erhofften Zuspruch, den die Zisterzienser auch tatsächlich erhalten, findet das von ihnen bestellte Land und seine Umgebung Aufwertung. Die Ansiedelung von herzoglichen Gefolgsleuten und ihren Untertanen nimmt in der Folge in den betreffenden Landesteilen ihren Lauf.

In dieser Zeit nimmt auch die Geschichte der Burg Ottenstein ihren Anfang. Eng verbunden mit dem babenbergischen Herrschaftsgefüge erfährt offenbar auch sie, wie das Land von dem sie umgeben ist, im Laufe des zwölften Jahrhunderts eine Blüte. So finden ihre Herren in den überlieferten, zeitgenössischen Urkunden vor zirka 1177 keine Erwähnung. Ab diesem Zeitpunkt werden sie in, für die regionale Entwicklung wichtigen, schriftlichen Dokumenten, mit Beinamen Ottenstein als Zeugen angeführt³³. Ihre namentliche Erwähnung

²⁹ siehe Pohl 1995, S. 152-154.

³⁰ siehe z. B. Pohl 1995, S. 171-177.

³¹ Anon. 1139 X.

³² Anon. 1139 X.

³³ siehe z.B. Anon. 1178 VI 19.

ist nicht nur ein Hinweis auf die erfolgte Erbauung der Burg, sondern auch für den beginnenden Aufstieg und sich ausdehnenden Einfluss der Burgherren in der Ostmark.

Die Herren der Burg Ottenstein

"Die Zeit der Erbauung der Burg Ottenstein ist unbekannt"³⁴. Mit diesem Satz beginnt Paul Buberl Anfang des 20. Jahrhunderts seine Beobachtungen zu dem Bauwerk. Obwohl in der näheren Vergangenheit eine Reihe von Datierungen vorgeschlagen wird, hat diese Aussage bis heute Gültigkeit. Es sind keine Zeitdokumente bekannt, die die Gründung und Errichtung der Burg bezeugen und Auskunft über die Entstehungszeit des Baus geben können. Gedanken zu seiner Datierung, die über den Versuch, die Anlage ungefähr zeitlich einzuordnen, hinausgehen, sind bis dato nicht möglich. Um sich einer solchen zeitlichen Einordnung des Baus annähern zu können, lohnt es sich, einen Blick auf ihre mittelalterlichen Bewohner zu werfen.

Es wird angenommen, dass das Geschlecht der Rauhenecker eine tragende Rolle in der Geschichte der Burg Ottenstein einnimmt³⁵. Vertreter dieses Adelsgeschlechts finden im zwölften und 13. Jahrhundert häufig als Zeugen markgraf- und herzoglicher Urkunden Erwähnung. In der bereits angesprochenen Urkunde Leopolds III. zur Gründung des Stifts Heiligenkreuz vor 1136 bezeugt der namentlich angeführte "Hartung de Ruhenegcke"³⁶ die Überlassung der Ländereien im heutigen Wienerwald. Ein Notariatsdokument aus dem Jahr 1404, das die Abschrift eines mittlerweile verlorenen schriftlichen Zeitdokument beinhaltet, gibt Auskunft über die Festlegung der Sprengelgrenzen der Kirche der Waldviertler Gemeinde Friedersbach nahe der Burg im Jahr 1159 durch Bischof Konrad von Passau, der einer Bitte Hartung von Rauhenecks und seinen Söhnen nachkommt³⁷. Der Einfluss des Geschlechts der Rauhenecker, dessen Sitz sich im Gebiet des heutigen Baden bei Wien befindet, kann somit zwar im zwölften Jahrhundert in der nahen Umgebung nachgewiesen werden. Die Schlussfolgerung, dass Hartungs Sohn, Otto, der Gründer der Burg Ottenstein sei³⁸, lässt sich derzeit nicht belegen.

Belegbar ist die nach heutigem Wissensstand erstmalige Anführung eines Herrn der Burg in einem Schriftdokument. Eine Schenkungsurkunde Herzog Leopolds V., die die Überlassung eines Waldstücks in Gedenken an seinen verstorbenen Vater Heinrich II. an das

³⁴ Buberl 1911, S. 63.

³⁵ siehe Kupfer 2001, S. 490 sowie Reichhalter 2001, S. 443.

³⁶ Anon. 1133-36.

³⁷ siehe Anon. RegA Urk Nr. 204a.

³⁸ siehe Lanc 1982, S. 3 sowie Kupfer 2001, S. 490.

Kloster Heiligenkreuz beglaubigt, nennt "Hugo de Ottenstaine"³⁹ als Zeugen. Aufgrund der Anfügung des Titel Leopolds "dux Austrie"⁴⁰, Herzog von Österreich, den er ab dem Jahr 1177 tragen darf, der Erwähnung Helenes als Leopolds "contectali"⁴¹, Ehefrau, die er im selben Jahr heiratet, sowie die Stiftung im Andenken an seinen Vater Heinrich, der im selben Jahr verstirbt, und eine seinem Tod zeitnahe Schenkung wahrscheinlich ist, ist die Urkunde mit dem Jahr oder kurz nach 1177 zu datieren. Ein Jahr später bezeugt eine Urkunde, die das Datum 19. Juni 1178 trägt, die Schlichtung eines Streits zwischen den Stiften Melk und Heiligenkreuz durch Herzog Leopold V. unter Nennung "Hugo de Ottensteine"⁴² als Zeugen. Diese beiden schriftlichen Dokumente implizieren die Existenz der Burg zum Zeitpunkt der Ereignisse, die sie beglaubigen. Mit anderen Worten kann davon ausgegangen werden, dass der Bau um nach 1177 bereits errichtet ist und wahrscheinlich auch genutzt wird. Die Frage nach einer exakteren Datierung bleibt, die erhaltene Dokumentenlage einbeziehend, ungeklärt. Für deren Klärung kann möglicherweise die Zuhilfenahme der Methoden von Bauforschung und Bauarchäologie Antworten bieten. Im Rahmen des vorliegenden Textes bleibt die Fragestellung einer genaueren absoluten Datierung des Bauwerks unbeantwortet.

Nach den Aufzeichnungen Techows⁴³ sei die Geschichte der Burgherren im 13. wie im darauffolgenden Jahrhundert von ihren guten Beziehungen zu den herrschaftlichen Würdenträgern des Landes geprägt. Eine Urkunde dokumentiere, dass Hadmar II. von Ottenstein Mitte des 13. Jahrhunderts für König Ottokar II. Přemysl schützend Partei ergreift⁴⁴. Im 14. und ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts sollen einzelne Schriftstücke den erfolgreichen Werdegang der Burgherren unter der Herrschaft der Habsburger bezeugen. Unter anderem werde Albero von Ottenstein als Abgesandter Österreichs zur Friedensunterzeichnung mit König Sigismund von Ungarn erwähnt⁴⁵. Urkunden, die Techows Ausführungen belegen, sind nicht auffindbar. Enge kirchliche Verbindungen lassen sich jedoch anhand mehrerer Stiftungs- und Schenkungsurkunden für das Stift Zwettl, dessen Kirche die Gruft des Geschlechts beherbergt, bis in das 14. Jahrhundert nachweisen⁴⁶. Ab der Mitte des 15. Jahrhunderts scheint die Linie abzubrechen und die historischen Ereignisse um die Burg geraten kurzfristig in Turbulenzen. Nach einer nur wenige Jahrzehnte dauernden Belehnung der Familie von Rohr, erwirbt Paul Stodoligk zu Walldreichs die Burg im Jahr

³⁹ Anon. 1177.

⁴⁰ Anon. 1177.

⁴¹ Anon. 1177.

⁴² Anon. 1178 VI 19.

⁴³ Techow 1942.

⁴⁴ siehe Techow 1942, S. 233.

⁴⁵ siehe Techow 1942, S. 235.

⁴⁶ siehe z.B. Anon. 1266 XI 23 oder Anon. 1311 IV 24.

1519⁴⁷. Einige Zeit später, im Jahr 1536, geht die Burg in den Besitz Melchiors von Lamberg über⁴⁸. Das Land Niederösterreich ist ihre derzeitige Eigentümerin.

Im Mittelalter, am Beginn der Geschichte der Herren von Ottenstein, wird mit der Belehnung der Burg und ihrer Ländereien den Belehnten die Möglichkeit gegeben, ihren Einfluss im Herrschaftsbereich zu festigen und auszubauen. Ab der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts finden sie nachweislich mehrfach in herzoglichen Urkunden Erwähnung. Ab diesem Zeitpunkt werden sie explizit als Ministeriale des Herzogtums Österreich angeführt⁴⁹. Die Beifügung der Bezeichnung 'Ministerial' kann als Ausdruck des Aufstiegs der Burgherren zu Figuren mit im herrschaftlichen Machtgefüge wachsender Bedeutung und ihres bei den Landesfürsten steigenden Ansehens gelesen werden. Die urkundliche Erwähnung des Beinamens 'von Ottenstein' verweist nicht nur auf die Herkunft des Adligen, sondern außerdem auf die enge Verwobenheit von Burgherr und seinem Sitz. Die Idee der untrennbaren Beziehung zwischen Herr und mittelalterlicher Burg führt zu der Frage, ob Versuche, Botschaften hinsichtlich macht-, gesellschafts- und kirchenpolitischer Belange des Lehensmannes zu transportieren, am Bauwerk und, insbesondere, seiner Ausstattung nachweisbar sind.

Die Burg Ottenstein: Zeichen der Macht

Die Frage nach dem Typus der Burg und dem mit dem Bautypus verbundenen Effekt, den der Burgherr in BesucherInnen zu erwirken versucht, ist nicht unwesentlich, da sie zum Verständnis der romanischen Burkapelle und ihrer Wandmalereien beiträgt. Grundsätzlich können zwei Grundtypen des Burgenbaus unterschieden werden: zum einen lassen sich Burgen, die in der Ebene der Landschaft zu finden sind, beschreiben, für die sich mittlerweile weitgehend der Begriff 'Niederungsburg' durchgesetzt hat⁵⁰. Oftmals ist eine derartige mittelalterliche Burg von einem Wassergraben, der ihr den Namen 'Wasserburg'⁵¹ zuteilwerden lässt, umgeben. Zum anderen existiert in Europa eine hohe Anzahl an Burgen, die auf Landschaftsspitzen oder -hängen erbaut sind und die aufgrund ihrer Lage seit Anbeginn der Burgenforschung als 'Höhenburgen'⁵² bezeichnet werden. Bei dieser Gattung lässt sich als Unterkategorie die sogenannte 'Spornburg'⁵³ abgrenzen. Diese Burg ist nicht auf dem Gipfel eines Berges, sondern auf einer Bergzunge errichtet. Das Gelände fällt somit zwar

⁴⁷ siehe Anon. HS StA 1027.

⁴⁸ siehe Anon. HA Lamberg K 166/676.

⁴⁹ siehe z.B. Anon. 1242 X 04 und Anon. 1266 XI 23.

⁵⁰ siehe u.a. Rödel 2009 oder Losse 2013.

⁵¹ siehe u.a. Piper 2007/1912; Krahe 2008; Losse 2013.

⁵² siehe u.a. Piper 2007/1912; Großmann 2005; Krahe 2008; Rödel 2009; Losse 2013.

⁵³ siehe u.a. Krahe 2008; Rödel 2009; Losse 2013.

nicht zu allen, jedoch zur Mehrheit der Seiten des Baus steil ab und nur eine Seite ist ohne die Überwindung eines Berghanges zugänglich.

Die Burg Ottenstein ist den Höhenburgen zuzurechnen (Abb. 1). Das Gebiet um die Burg zeichnet sich südlich, östlich und westlich von ihr durch eine starke Auffaltung des Geländes aus. Diese bewirkt einen fortwährenden Wechsel von schroffen Berghängen und tiefen Talsohlen. Das Bauwerk ist am Rande der beschriebenen Faltenfolge, der nördlich der Burganlage eine große, freie, ebene Fläche folgt, errichtet. Es befindet sich jedoch nicht auf einer der vielen Bergspitzen der Umgebung, sondern auf einem Bergsporn, der zudem nicht unerheblich tiefer liegt als das umliegende Gelände. Das Terrain, das die annähernd viereckige Anlage umgibt, fällt zu drei Seiten, nämlich gegen Osten, Süden und Westen hin, steil ab und bietet aufgrund des abschüssigen und unwegsamen Geländes auf diesen Seiten Schutz vor feindlichem Hinterhalt und Angriffen. Der südliche Teil der Burganlage ist außerdem durch einen hohen Bergfried markiert und gesichert. Die Höhe des Bergfrieds lässt zu, dass sowohl willkommene als auch weniger willkommene BesucherInnen, die über die offene Landschaft, die an die Burg nach Norden hin angrenzt, von weitem gesehen werden können. Diese Seite der Burg ist zudem mit einer Ringmauer, einem Wall, einem Graben, einer Schildmauer und einem der Kernburg vorgelagerten Zwinger stärker befestigt als die restlichen Seiten der Burganlage. Südlich von ihr, sozusagen hinter der Burg, wird auf ihren Eingang zugegangen, wird sie von bewaldeten Bergen überragt. Durch die das Bauwerk überragenden Bergspitzen sowie durch seine Tieflage am Rande einer nach Süden abfallenden Ebene, entsteht beim Annähern an die Burg der Eindruck, sie liege unfern der Talsohle.

Seit Anbeginn der rund 200jährigen Geschichte der Burgenforschung in Europa wird darüber nachgedacht, aus welchem Grund und zu welchem Zweck im Mittelalter Burgen errichtet werden. Vor allem im 19. Jahrhundert, aber auch weit bis ins 20. Jahrhundert werden sie vorrangig als Einzelbefestigungsbauten oder, in Verbindung mit anderen Burgen der Umgebung, als Teile von Verteidigungswällen zum Schutz vor feindlichen Angriffen gesehen. Die zweite, unveränderte Auflage des Dehio-Handbuchs zu den Kunstdenkmälern Niederösterreichs nördlich der Donau hält zwar auch 2010 an der Burg Ottenstein als "bedeutendes Glied im Wehrgürtel der 1156 vergrößerten Ostmark gegen die Böhmen" fest⁵⁴. Jüngere und jüngste Forschungsergebnisse der Burgenforschung zeigen jedoch, dass militärstrategische Gedanken nicht unbedingt primär ausschlaggebend für den mittelalterlichen Burgenbau sind⁵⁵. Bei der Erbauung der Burg Ottenstein sind es offenbar

⁵⁴ BDA 2010/1990, S. 849.

⁵⁵ siehe z.B. Maurer 1977; Zeune 1996; Schmitt 2009.

ebenfalls nicht militärische Gesichtspunkte, die vorrangig zum Tragen kommen. Allein die Wahl des Baugrundes weist auf weitere Deutungsmöglichkeiten hin.

Bei der Annäherung an die Burganlage fällt zunächst auf, dass das Terrain, auf dem der Bau errichtet ist, sichtlich tiefer liegt als das umgebende Gelände. Betont durch das Hinabgehen Richtung Haupttor sticht der massive und hohe Bergfried, der sich im hinteren Teil der Burganlage befindet und diese deutlich überragt, umso mehr ins Auge. Seine Präsenz wird nun, nach Jahrhunderten des Um- und Ausbaus des Bauwerks und seiner Befestigungsanlagen, durch eine optische Verbindung des Bergfrieds mit der stufenförmigen Anordnung der Schutzeinrichtungen im vorderen, nördlichen Teil der Burganlage unterstrichen (Abb. 1). Als Abschluss der stetig an Höhe zunehmenden und fluchtenden Dachabschlüsse vom Torbogen des Nordzugangs ausgehend, über das Satteldach des Torhauses, bildet der in derselben Flucht liegende Bergfried das optische Zentrum und den Höhepunkt der Dachlandschaft. Im zwölften Jahrhundert entspricht die Burg dem heute einheitlichen Aussehen möglicherweise nicht. Es ist sogar möglich, dass nicht alle der genannten Bauteile im Hochmittelalter bereits vorhanden sind. Dennoch wird die potenzielle Wirkung des alles überragenden Bergfrieds, vor dem Hintergrund rahmender bewaldeter Bergspitzen, mit großer Wahrscheinlichkeit bereits bei Errichtung der Burg von den Erbauern erkannt und es lässt sich erahnen, dass er schon die mittelalterlichen BesucherInnen zu beeindrucken vermag.

Die Lage der Burg lässt zwar trotz ihrer Tiefe mit Hilfe des Bergfrieds Weitsicht zu, bietet jedoch im Falle eines Angriffs weniger Schutz für das Bauwerk und seine Bewohner als eine auf einem Hang oder einer Bergspitze errichtete Burg. Die Topographie eines Landstrichs, der zur Besiedelung und Urbarmachung erwählt wird, bestimmt, letzten Endes, den Bautypus einer Burganlage. Im Fall von Ottenstein hätte es jedoch die Möglichkeit gegeben, die Burg unmittelbar südlich des letztendlich gewählten Standorts an einem Berghang bzw. auf einer Bergspitze zu errichten, um militärstrategischen Überlegungen besser Folge leisten zu können. Unweit des Baus liegt die hochmittelalterliche Landesgrenze der Ostmark, daher wurde, wie erwähnt, in der Forschung oftmals die zentrale Funktion der Burg im Schutz vor feindlichen Angriffen betont. Militärische Einfälle gegen die Markgrafschaft und später das Herzogtum Ostarrichi sind, spätestens ab 1192 mit dem Erwerb der Steiermark durch die Babenberger, vorrangig durch böhmische Truppen aus nördlicher Richtung zu erwarten. Die am wenigsten geschützte Seite ist die Nordseite der Burganlage. Es kann dennoch davon ausgegangen werden, dass der Baugrund in tieferliegender Spornlage mit Bergen im Hintergrund bewusst gewählt wird. Diese Lage hat zur Folge, dass die Sicht

vom Bergfried nach Süden verhindert wird. Sie kann, ob fehlender Kontrahenten aus dieser Richtung, die es zu bekämpfen und zu beeindrucken gilt, vernachlässigt werden. Es ist jedoch nicht nur die Fernsicht des Bergfrieds nach Norden, die der vom Burgherrn gewählte Baugrund begünstigt. Es ist ferner die Fernwirkung der Burganlage, in all ihren Bauteilen, die einen mindestens genauso erwünschten Effekt erzielt.

Die Burg Ottenstein wird zwar zum Zweck der militärischen Gegenwehr errichtet, aber ist, darüber hinaus, auch Instrument der herrschaftlichen Repräsentation. Im Laufe des zwölften Jahrhunderts wird einer Gruppe der herrschaftlichen Gefolgsmänner aus dem niedrigen Adel allmählich steigende Aufmerksamkeit und Zuspruch zuteil: den Ministerialen⁵⁶. Mit ihrer wachsenden Bedeutung nimmt auch ihr Ansehen und ihre Autorität im Land zu, was, ab dem 13. Jahrhundert, in der Anfügung des Titel 'ministerialis' in den herrschaftlichen Urkunden wiedergespiegelt ist. Um diesen Status zu erhalten und, wenn möglich, auszubauen, bietet die Errichtung von Wohn- und Herrschaftssitzen eine hervorragende Chance, um den ihnen zugeteilten Geltungsbereichen einen repräsentativen Mittelpunkt, der ihre Stellung optisch in Szene setzt, zu geben⁵⁷.

Die Ottensteiner Burganlage ist eine Neugründung eines Ministerialen eben dieser Zeit des gesellschaftlichen und politischen Aufschwungs seines Standes im zwölften Jahrhundert. Angehörige eines Ministerialgeschlechts können zwar vom regierenden Herrscher auch auf einer bestehenden Burg des Hochadels eingesetzt werden, die gegebenenfalls zu einem späteren Zeitpunkt als Lehnburg übernommen werden kann⁵⁸. Im Fall der Burg Ottenstein erscheint es jedoch unwahrscheinlich, dass vor ihr bereits ein Bau ähnlicher Art bestanden hat. Bis zum Zeitpunkt der Entdeckung des Gebietes im Nordwesten der Ostmark für die Herrschaftserweiterung in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, gibt es keinen Hinweis auf eine mittelalterliche Besiedelung, die die Anwesenheit einer Burg bedingt. Es kann also davon ausgegangen werden, dass die weitere Umgebung der Burganlage, ihr exakter Standort, der vom gewählten Baugrund bedingte Bautypus und die Gestaltung der Architektur im Detail, zwar in Abstimmung mit dem regierenden Herrscher, aber dennoch auf Wunsch eines Bauherrn des zwölften Jahrhunderts aus dem ministerialen Bereich gewählt wird.

Ein Kernanliegen des Baus liegt in der Präsentation politischer, aber nicht zuletzt auch monetärer Potenz des Erbauers. Die Burg bietet durchaus Schutz und auch die Möglichkeit, Angriffe, allem voran bei Fehden, abzuwehren. Aber bei einem größeren, länger währenden Waffenkonflikt, der bei Grenzkriegen mit von Norden kommenden Feinden der Ostmark zu

⁵⁶ siehe Schmitt 2009.

⁵⁷ Zum ministerialen Burgenbau siehe z.B. Maurer 1977 oder Schmitt 2009.

⁵⁸ siehe Schmitt 2009, S. 62-65.

erwarten ist, bleibt zu bezweifeln, ob sich, insbesondere, die Wahl des Standorts als kriegstechnischer Vorteil erweist⁵⁹. Die Errichtung des Bauwerks in der beschriebenen Art und Weise in einem bis kurze Zeit vor seiner Erbauung unbewohnten Landstrichs zeugt vielmehr vom herrschaftlichen Selbstverständnis des langsam zu Ansehen und Ruhm gelangenden zukünftigen Burgherrn und der obersten Autorität im Herrschaftsgebiet, der er unterstellt ist. Das stetig wachsende Selbstbewusstsein sowohl der Ministerialen als auch der herrschenden Markgrafen und Herzoge der Ostmark findet Ausdruck in der Bauweise der Burg Ottenstein, die die BesucherInnen zu beeindrucken sucht.

Doch nicht nur das Bauwerk in seiner Gesamtheit wurde mit der Absicht der Darstellung, Sicherung und Erweiterung gesellschafts- und machtpolitischer Erfolge des Burg- und Landesherrn errichtet. Die romanische Burgkapelle dient ebenso dem Vorhaben, ihrem gemeinsamen Ziel, maßgeblich an der Festigung des Machtgefüges und des Einflusses Ostarrichis im Reich beteiligt sein zu wollen, darzustellen. Dank der Bemühungen um eine gewieftete Kirchenpolitik und um stabile Verbindungen zu Herrschern jenseits der Landesgrenzen soll die Geschichte der Ostmark zu weiterem Erfolg gebracht werden. In den Wandmalereien der Burgkapelle lassen sich Elemente, die diese Bemühungen widerspiegeln, finden. Die Malereien, die Zeugnis von den kirchen- und machtpolitischen Anstrengungen von Burgherr wie Landesherrscher ablegen, werden als sichtbares Bekenntnis beider angebracht, nicht zuletzt, um sich der Gunst des jeweils anderen zu vergewissern.

Die romanische Kapelle der Burg

Die romanische Kapelle befindet sich im nordöstlichen Bereich des Kerns der Burganlage, unweit des westlich der Kapelle liegenden Bergfrieds und des nordwestlich von ihr befindlichen Zugangstors der Burg (Abb. 2). Ihre Errichtung ist wohl gleichzeitig mit dem Bau der übrigen Teile der Kernburg im zwölften Jahrhundert erfolgt. Der Vergleich der Mauerwerkstechnik, die in der Burgkapelle Verwendung findet, mit dem Mauerwerk, insbesondere, des östlichen, der Kapelle am nächste liegende Teil des Zwingers, ergibt, dass eine ähnliche Technik, Quader- und kleinteiliges, hammerrechtes Mauerwerk, zur Anwendung kommt⁶⁰. Der Gedanke, dass die Errichtung des Zwingers durch das Vorhandensein der Kernburg bedingt wird sowie die Analogie der Mauerwerksformen in Kapelle und Zwinger weisen darauf hin, dass die beiden Bauteile wahrscheinlich gleichzeitig im Hochmittelalter errichtet werden. In der Forschung wird, leider ohne detaillierte Angabe

⁵⁹ zum Thema Schutz und Burg siehe z.B. Zeune 1996.

⁶⁰ siehe Reichhalter 2001, S. 446.

von Gründen, vermutet, dass die Kapelle zur Zeit ihrer Errichtung frei steht⁶¹. Die Frage, ob sie zu Beginn ihres Bestehens als freistehend oder schon in der Romanik im Verband mit der Burganlage anzusehen ist, lässt sich zum jetzigen Zeitpunkt weder eindeutig belegen noch widerlegen.

Hinsichtlich der Eingangssituation der Kapelle kann davon ausgegangen werden, dass der Bereich des heutigen Westeingangs in der Zeit nach der Errichtung des Baus einen Umbau erfährt. In diesem Teil des Raumes lässt sich eine erhebliche Störung des Gewölbes feststellen, die, ist der Eingangsbereich der Kapelle ursprünglich so geplant, wie er sich in der heutigen Form zeigt, vermeidbar ist⁶² (Abb. 3 und 4). Der Teil der ursprünglichen Westwand, der nun fehlt, ist, nicht zuletzt um einen großzügigeren Eingangsbereich in die Kapelle zu schaffen, sichtlich abgetragen. Eine rotbandige Rahmung, die den unteren Abschluss der Gewölbefresken bildet, wird von dem durch die Umgestaltung entstandenen oberen Rand des Durchbruchs deutlich beschnitten. Die Forschung nimmt an, dass die Kapelle ursprünglich durch eine heute vermauerte Tür, die im westlichen Teil der Kapellennordwand liegt, betreten wird⁶³ (Abb. 5 und 6). Im Zuge der Restauration der Burgkapelle, ab dem Jahr 1974, kann das romanische Fußbodenniveau rekonstruiert werden, sodass die heutige Höhe des Fußbodens in etwa der hochmittelalterlichen entspricht⁶⁴. Weder in der Süd- noch in der Nordwand des Raumes lassen sich Hinweise auf bodennahe Öffnungen, die als Eingang dienen können, finden. Einzig der untere Abschluss des sich heute als Wandnische darstellenden ehemaligen Nordeingangs liegt nur eine Quaderbreite über dem romanischen Bodenniveau, was für eine Nutzung als Zugang zur Kapelle spricht. Aufgrund der Umgestaltung des Raumes im Bereich des heutigen Westeingangs und der fehlenden romanischen Westwand, lässt sich nicht mehr nachvollziehen, ob bereits zum Zeitpunkt der Errichtung der Kapelle der Zutritt von Westen möglich ist. Es ist nicht völlig auszuschließen, dass bereits vor dem Umbau bzw. den Umbauten, die der Burgkapelle im Laufe der Zeit ihr derzeitiges Aussehen verleihen, ein Westeingang vorhanden ist. Dies erscheint jedoch, nicht zuletzt aufgrund des großen Niveauunterschieds zwischen der weitaus höheren Lafebene des Innenhofs der Burg und des Fußbodens der Kapelle, wenig plausibel. Der Vorschlag eines romanischen Eingangs in den Kapellenraum von Norden scheint zu Recht zu erfolgen. Die Raum- und Eingangssituation, wie sie sich in der Romanik zeigt, ist besonders in Bezug auf die romanischen Wandmalereien und deren Deutung von Belang.

⁶¹ siehe Lanc 1982, S. 6 sowie Lanc 1983, S. 209.

⁶² zur Diskussion der Eingangssituation siehe Reichhalter 2001, S. 445.

⁶³ siehe Lanc 1982, S. 6 sowie Lanc 1983, S. 209; Reichhalter 2001, S. 445-446.

⁶⁴ siehe Peyscha 1975.

Der Innenbereich der Burgkapelle hat die Gestalt eines Zentralraums ohne Stützen (Abb. 7). Seine Bauform entspricht weitgehend dem eines Würfels, der eine relativ exakte West-Ost-Ausrichtung aufweist. Den östlichen Abschluss bildet eine halbrunde Apsis, die mit in etwa 300 cm Breite die Ostwand beschneidet. Der Raum ist mit einer Grundfläche – ohne den Bereich der Apsis – von in etwa 22 qm von verhältnismäßig geringer Größe. Die Innenmaße des Raumes sind exakt bemessen. Nord- und Südwand haben ziemlich genau die gleiche Länge von zirka 492 cm, West- und Ostwand sind ebenfalls von gleicher Länge von in etwa 446 cm. Das heutige Bodenniveau entspricht, wie bereits erwähnt, in etwa dem der Romanik. Als Bodenbelag wird in den 1970er Jahren Ziegel gewählt. Das aufgehende Mauerwerk der West-, Nord- und Südwand ist in den unteren Lagen aus großformatigen, exakt geschnittenen Steinquadern zusammengesetzt. Die Größe der Quader nimmt Richtung Gewölbe kontinuierlich ab, und endet unter dem Gewölbeansatz in einer vergleichsweise kleinteiligen, hammerrechten und querformatigen Mauerwerkstruktur. In den Ecken des Raumes leiten Pendentifs zu einem Kreuzgratgewölbe, das den Raum kuppelhaft überhöht, über. Der Triumphbogen, der den Übergang des Raumes zur Apsis bildet, ist aus regelmäßigen Quadern zusammengesetzt. Auch ihre Größe nimmt nach oben hin ab und ihre Form entwickelt sich von Würfel- zu Querformat. Der Triumphbogens wird durch ein massives, einige Zentimeter vorspringendes Steingesims durchschnitten. Das aufgehende Mauerwerk der Ostapsis besteht ebenso aus kleinteiligen, hammerrecht bearbeiteten Steinen im Querformat oder in Würfelform. Den oberen Abschluss der Apsis bildet eine hohe, halbrunde Apsiskalotte.

Nebst dem heutigen Eingang im Westen, von dem steile Stufen zur Kapelle hinab führen, und der ehemaligen Zugangstür, die sich im westlichen Bereich der Nordwand befindet, können noch weitere große Maueröffnungen ausgemacht werden. Die Nordwand wird unter dem Gewölbeansatz von einer querrechteckigen, zirka 120 cm breiten und 90 cm hohen, durch eine schmiedeeiserne Abdeckung verschlossene Öffnung durchbrochen (Abb. 8). Die Struktur und die auffällig helle Farbe des Steins der Rahmung, die die Öffnung eingefasst, lassen sich in keinem anderen Teil des Raumes wiederfinden. Die Lage der Steinrahmung nahe des Gewölbe, die zu einer Beschneidung der Grundierung der Wandmalereien führt, deutet an, dass sie sekundär eingefügt wurde. Ihre streng rechteckige Form mit einer schmalen, aber gut sichtbaren Auffalzung des Randes, wie sie häufig an Fensterrahmen des 17. Jahrhunderts zu finden ist, weist darauf hin, dass sie zur Zeit des Barocks eingesetzt wird. Zur Zeit der Romanik ist eine Öffnung dieser Art in dieser Lage eher nicht zu erwarten, daher ist es denkbar, dass auch sie im Laufe der Barockzeit entstanden ist.

Die Südwand der Kapelle wird im westlichen Bereich unmittelbar unter dem Ansatz des Gewölbes ebenso von einer hochrechteckigen, in etwa 200 cm hohen und 100 cm breiten, die komplette Mauerdicke durchschneidenden, ungerahmten, heute durch eine Holztür verschlossenen Öffnung unterbrochen (Abb. 9). Da auch sie sich dem Gewölbeansatz derart nahe befindet, dass sie diesen beinahe beschneidet und die bereits erwähnte rotbandige Umfassung der Wandmalereien unterbricht, ist anzunehmen, dass sie ebenfalls nachträglich eingefügt wird. Ihre Höhe und Breite sprechen für eine Türöffnung, die in den südlich der Kapelle liegenden Raum führt. Es wird vermutet, dass sie noch ab dem Hochmittelalter als Zugang zu einer ehemaligen Empore gedient hat⁶⁵.

Im Scheitel der Apsis befindet sich ein aus großen, regelmäßig geschnittenen Steinen zusammengesetzter Altar mit einem ihm angeschlossenen, steinernen, in etwa 14 cm hohen Standpodest und einer vorkragenden, steinernen Deckplatte (Abb. 10). Mittig unter dieser wurde ein 10 x 10 cm großer Steinwürfel mit einem eingravierten, griechischen Kreuz eingefügt. Diese Steinplatte sowie das obere Drittel des Altarsockels inklusive des gravierten Steines werden, im Zuge der Restauration, im Jahr 1975 aufgesetzt⁶⁶, was sich an der von den übrigen Steinen unterscheidenden Farbigkeit, Struktur und Abnutzungsgrad erkennen lässt. Nichtsdestotrotz ist denkbar, dass der Grundstock des steinernen Altars mittelalterlichen Ursprungs und wahrscheinlich zur primären Ausstattung der Burgkapelle zu zählen ist. Das Mauerwerk im Bereich des Scheitels der Apsiswand wurde in den Jahrhunderten nach der Errichtung der Burgkapelle mehrfach verändert und umgestaltet. Heute öffnet ihn eine schmale, hochrechteckige, zirka 100 cm hohe und 60 cm breite Öffnung (Abb. 10). Diese wurde im Zuge der Restauration der Kapelle im 20. Jahrhundert anstelle einer damals vorhandenen, quadratischen Fensteröffnung nach dem Vorbild erhaltener, romanischer Sakralbauten gemauert. Den südlichen Teil des aufgehenden Mauerwerks der Apsis durchbricht eine hochrechteckige, 150 cm hohe und 95 cm breite Öffnung mit rundbogigen, oberen Abschluss, die heute durch Fensterbalken verschlossen ist (Abb. 10). Nachdem sie die Malereien der untersten Zone der Apsiskalotte abschneidet, ist ebenso anzunehmen, dass sie in der Zeit nach der Errichtung des Bauwerks als zusätzliche Fensteröffnung ergänzt wird, um die Lichtsituation in der Burgkapelle zu verändern.

Aufgrund der mehrfachen Umbauten der Wände der Apsis ist unklar, ob die Lichtsituation im Hochmittelalter der heutigen entspricht. Es mag zwar die Fensterform und Lage der nach romanischem Vorbild rekonstruierten Fensteröffnung der ursprünglichen

⁶⁵ siehe Reichhalter 2001, S. 445.

⁶⁶ siehe Peyscha 1975, S. 4.

entsprechen. Ob dessen Größe passend gewählt ist, oder ob von einer wesentlich schmäleren, eventuell sogar schlitzförmigen Öffnung auszugehen ist, kann nicht nachgewiesen werden. Es ist zudem ebenso denkbar, dass die Apsis ohne Öffnung nach außen errichtet wurde und der Kapellenraum zunächst ohne Tageslicht auskommt. Die Lichtsituation in der Kapelle ändert sich in jedem der genannten Fälle erheblich. Entspricht die heutige Fensteröffnung der romanischen, ist zwar die Apsis untertags gut, aber auch der Kapellenraum ausreichend ausgeleuchtet. Im Falle, dass ein Fensterschlitz den Scheitel der Apsis geöffnet hat, können hauptsächlich diese und, insbesondere, der vor der Fensteröffnung befindliche Altar in Szene gesetzt werden. Das Fehlen einer Öffnung nach Osten bedingt für die Nutzung des Raumes die Verwendung künstlichen Lichts. In diesem Fall, aber auch bei Vorhandensein eines Fensterschlitzes, lassen sich durch gezielten Einsatz von künstlichen Lichtquellen beliebige Bereiche der Burgkapelle in den szenischen Mittelpunkt rücken. Es ändert sich also mit der Frage nach einer etwaigen Fensteröffnung nicht nur die zu erwartende Lichtsituation im Kapellenraum, sondern, viel wichtiger, der vom Konzipienten der Burgkapelle gewählte Fokus, vor allem, im Hinblick auf ihre malerische Ausstattung. Mit Hilfe der gewählten narrativen Schwerpunkte innerhalb der Darstellungen, die durch die Lichtregie betont werden, kann die Aufmerksamkeit der BesucherInnen des Sakralraumes auf die intendierte Botschaft, die ausschlaggebend für die Auswahl der Schwerpunkte ist, gelenkt werden. Aufgrund der mehrfachen Umgestaltung der Apsis in den vergangenen Jahrhunderten kann die ursprüngliche Lichtsituation nicht mehr nachvollzogen werden. Die finalen Feinheiten der gewollten Blickführung durch den Raum, die Botschaft, die mit dem gezielten Bündeln der Aufmerksamkeit auf ausgesuchte Bereiche der malerischen Narration, transportiert werden soll, sowie der mögliche Effekt der Wandmalereien auf die mittelalterlichen BetrachterInnen können daher nicht untersucht werden. Dennoch liefern schon grundsätzliche Überlegungen zur 'Kulisse Burgkapelle' erste Hinweise auf eine potentielle Beantwortung dieser Fragen.

Die Burgkapelle: Zeichen des Machtwillens

Um ein ganzheitliches Bild von der Ottensteiner Burgkapelle, das umfassendes Verständnis für die romanischen Wandmalereien, die sie birgt, zulässt, zu vervollständigen, gilt es, die grundlegende Frage nach der Funktion der Burgkapelle im Hochmittelalter zu beleuchten. Ihre hauptsächliche Aufgabe ist es, Raum für Gebet und Gedenk der BurgbewohnerInnen (und Untergebenen der näheren Umgebung) zu schaffen sowie als Stätte der privaten Andacht zu fungieren. Darüber hinaus kann sie mit einer Lizenz, die zum Verlesen der Messe erforderlich ist, oder gegebenenfalls auch mit Pfarrrchten ausgestattet

sein⁶⁷. Für die Kapelle von Ottenstein ist bis dato nicht bekannt, in wie weit sie in der Romanik mit kirchlichen Rechten bedacht wird. Ihre geringe Größe mag jedoch darauf hinweisen, dass sie weniger als Treffpunkt der gesammelten, betenden Pfarrgemeinde dient, sondern für private Andachten oder eventuell Messfeiern konzipiert ist.

Darüber hinaus lässt sich ein weiterer Verwendungszweck des Raumes, nämlich seine Nutzung als Ort des Vollzugs kirchlichen wie weltlichen Rechts, differenzieren. Sakrale Weihen, aber auch profane, archivalische und notarielle Aufgaben oder Streitschlichtungen durch den Burgherrn werden in mittelalterlichen Kapellen durchgeführt⁶⁸. Es ist wenig verwunderlich, dass diese im Hochmittelalter nicht ausschließlich Privatbereich und Orte der Zusammenkunft der adeligen Familie sind. Als Sakralraum ist eine Kapelle prädestiniert für die Wahrnehmung kirchenrechtlicher Belange. Überdies ist sie jedoch auch eine hervorragende Folie, vor deren Hintergrund nichtkirchliche Rechtsakte abgehandelt werden können. Als Sitz einer göttlichen, höheren Macht, die die Geschicke der Menschheit lenkt und leitet, bietet sie einen geeigneten Hintergrund, vor dem die Gottesfürchtigen und Gerechten belohnt und die in ihre Ungnade gefallenen mit einer angemessenen Strafe bedacht werden können. Neben den rechtlichen Konsequenzen erhält ein weltlicher Rechtsakt durch den für ihn gewählten sakralen Vereinbarungsort zusätzlich eine moralische Dimension. Ein von Menschen ausgesprochenes Rechtsurteil wird auf diese Art und Weise zu einem Ausdruck der Macht Gottes. Die Exekutoren jedweden Urteils übernehmen so, in weiterer Folge, die Rolle des Botschafters der Nachricht des allmächtigen Herrn. Die Urteile Gottes sind, in der christlichen Vorstellung, unantastbar und haben ewige Gültigkeit. Der Handlungsort Kapelle verleiht Akten der profanen Rechtsprechung eine Legitimität, die über die irdische Legitimierung hinausgeht. Es wird ausgedrückt, dass den im Kapellraum erfolgten Beschlüssen unbedingt und für alle Zeit Folge zu leisten ist und eine Missachtung der gefällten Urteile nicht nur seinen irdischen, sondern auch seinen göttlichen Richter finden wird. In der Burg Ottenstein bezeugt schon der Standort der Kapelle in der Burganlage diesen Gedanken. Sie befindet sich unweit des Tores, das Zugang zur Kernburg gewährt. Mit dem Bau der Gesamtanlage wird versucht, die Abwehr feindseliger Angriffe zu gewährleisten und, vor allem, BesucherInnen zu beeindrucken. Durch die Positionierung der Burgkapelle in Sichtweite des Haupteingangs der Burg, wird, bereits beim Eintritt in die Anlage, die Demonstration irdischer Macht mit dem Verweis auf eine überirdische Autorität, mit der sich der Burgherr verbunden fühlt, kombiniert. Somit werden die BesucherInnen, vom Moment

⁶⁷ siehe Stevens 2003, S. 250-252.

⁶⁸ siehe Kerber 1995, S. 41-44 und Stevens 2003, S. 250-252.

des Betretens der Burg an, darauf hingewiesen, dass die erlangte Stärke des Herrn der Burg und seines Herrschers göttlich legitimiert und daher über jegliches menschliches Urteil erhaben ist.

Die Einbindung einer sakralen Stätte in eine Burganlage verweist auf die enge Verknüpfung zwischen geistlicher und weltlicher Domäne in der Burg. Es ist zum jetzigen Zeitpunkt nicht klar, ob, im Zuge des Aufbaus der barocken Kapelle über der romanischen weitere bautechnische Maßnahmen, um den darüber liegenden Raum adäquat zu stützen, vorgenommen werden. Ob die Eingangssituation der Kernburg mit den weiten, runden Stützbögen und der Tür links des Torbogens (Abb. 2) sich zum Zeitpunkt der Errichtung der Burg in dieser Weise dargestellt hat, ist fraglich. Die Eingangssituation zur Kapelle wird jedenfalls im Laufe der Zeit verändert. Wo sich heute der Westeingang befindet, ist ursprünglich durchgehend gemauerte Wandfläche. Der mittelalterliche Zugang befindet im westlichen Bereich der Nordwand des Kapellenraumes. Es ist zwar derzeit nicht eindeutig zu beweisen, wie der Zugangsbereich im Hochmittelalter ausgesehen hat, aber es ist denkbar, dass unmittelbar bei Eintritt durch das Zugangstor, der Blick auf die damalige, nördliche Eingangstür zur Kapelle zur Linken der BesucherInnen fällt. Die Errichtung der Kapelle an einer so prominenten Stelle der Burganlage, impliziert den Versuch der göttlichen Legitimation der irdischen Herrschaft des Herrn der Burg Ottenstein. Es ist Gottes Wille, der in der Errichtung der Burganlage, die das weithin sichtbare Ergebnis des Erfolges des Herrn der Burg und des Herrschers ist, zum Ausdruck kommt. Auch der Wille von Burg- wie Landesherr, sich solidarisch mit der päpstlichen Kirche zu erklären und zur Erweiterung des jeweiligen Einflussbereichs beitragen zu wollen, wird ausgedrückt. Der Gedanke der wechselseitigen Einflussnahme und, überdies, Bedingens der weltlichen und geistlichen Sphäre findet in der malerischen Innenausstattung der Kapelle ihren Höhepunkt.

In dem Zusammenhang lässt sich eine weitere Funktion der mittelalterlichen Kapelle differenzieren, nämlich die der Repräsentation⁶⁹. BesucherInnen der Burg werden somit schon während ihrer Ankunft von der Darstellung irdischer Größe und Macht des Burgherrn zu beeindrucken versucht. Ihr Blick wird von der beeindruckenden Gesamtanlage und ihrem alles überragenden Bergfried, der weithin sichtbar herrschaftliche Autorität demonstriert, zur Burgkapelle, die die Verbindung der sakralen und profanen Sphäre bezeugt, geleitet. Die Kapelle ist ein geeigneter Ort für die Begegnung zwischen dem Herrn der Burg und seinen Gefolgsleuten mit ihnen und dem Landesherrn mehr oder weniger wohlgesinnten Persönlichkeiten von Stand. Mit dem Bau der Kapelle an einem auffällig zentralen Standort

⁶⁹ siehe dazu auch z.B. Stevens 2003, S. 252-254.

im Kern der Anlage und der Anbringung von Wandmalereien, die, wie in dieser Arbeit gezeigt werden wird, auf die Absolutheit christlicher Glaubensinhalte und die göttliche Legitimation der irdischen Herrschaft von Burg- und Landesherr verweisen, in ihrem Innenraum, wird den BesucherInnen vermittelt, dass es ein Fehler ist, auf die Gunst von Burgherr und Herrscher verzichten zu wollen. Vor allem die Malereien der Burghkapelle dokumentieren das Anliegen der herrschaftlichen Repräsentation. Sie wollen beeindrucken, Macht und Machtwillen darstellen.

Die romanischen Wandmalereien: Apsis, Triumphbogen und Ornament

Die romanische Malereiausstattung ist, zum heutigen Zeitpunkt, im Kapellraum von den Pendentifs und dem Gewölbeansatz aufwärts, teilweise am Triumphbogen und in der Apsiskalotte erhalten. Die Ausmalung des Hintergrundes ist in vielen Bildfeldern der Kapelle schlecht erhalten und es lassen sich oftmals keine eindeutigen Aussagen zur Farbigkeit treffen. Eine Ausnahme bilden die Bildbereiche zwischen den oberen Ecken der Stichkappen, in denen einigermaßen gut erhaltene horizontale Abfolgen wellenförmiger, dunkelgelber Farbbereiche zu erkennen sind (Abb. 11). Im untersten Bereich aller vier Stichkappen finden sich größere und kleinere Reste einer Malschicht. In drei der vier lässt sich deutlich ein mehrfarbiges Schachbrettmuster erkennen. In der nordöstlichen Ecke des Raumes schließt an diesen gemusterten Malbereich in der untersten Zone des nordwestlichen Teils des Triumphbogens über dem Gesims, das ihn durchbricht, ein teilweise abgeschlagenes, blauumrandetes Rundmedaillon an (Abb. 12). In seinem Zentrum befindet sich ein in etwa handtellergroßes, ockerfarbenes, fleur-de-lis-ähnliches Detail vor rotem Hintergrund. Am übrigen, westlichen Bereich des Triumphbogens sind keine weiteren Malereien erhalten.

Im Gegensatz zur Ausmalung des Hintergrundes sind die dargestellten Figuren und Figurenszenen der Wandmalereien zum Großteil gut erhalten. Im Zenit des Triumphbogens befinden sich Reste eines Rundmedaillons (Abb. 13). Lanc kann, vor der letzten Restaurierung 1988, nicht erkennen, was dargestellt ist, und schlägt eine Hand Gottes vor⁷⁰. In der Tat sind nun jedoch, trotz des nicht allzu guten Erhaltungszustandes, ein männlicher Kopf mit dunklem Bart, Nase, Augenbrauen und Augen erkennbar. Die Darstellungsweise entspricht im Wesentlichen der des Christus in der Mandorla, womit davon ausgegangen werden kann, dass auch im erhaltenen Rundmedaillon der Kopf Christi dargestellt ist. In den Bogenlaibungen des Triumphbogens sind in der unteren Zone im Profil dargestellte, männliche Figuren mit entrollten Schriftrollen in Händen zu sehen. Die südliche Figur steht

⁷⁰ siehe Lanc 1983, S. 211.

über bzw. auf Blumen und trägt das Manipel über dem linken Handgelenk (Abb. 14). Die Füße der nördlichen Figur sind vor blauem Hintergrund dargestellt. Sie ist mit Kasel und Stola ausgestattet (Abb. 15).

Im Süden wird wahrscheinlich der Prophet Jesaja gezeigt. Im Buch Jesaja wird das messianische Reich angekündigt, das aus dem Baumstumpf Isais, der sich als Vater von König David am unteren Ende des Stammbaums Jesu befindet, wie Reis, dessen Triebe Früchte tragen, wächst (Jesaja 11, 1-9). Darstellungen der Wurzel Jesse, wie der Baumstumpf Isais auch genannt wird, lassen sich in zahlreichen mittelalterlichen Beispielen der Medien Buch- und Glasmalerei Mitteleuropas finden, jedoch nur wenige in der Wandmalerei⁷¹. Nachdem, im Mittelalter, über den Anbau wie die äußerliche Beschaffenheit der Triebe und des Fruchtstandes von Reis in Zentraleuropa wahrscheinlich wenig bekannt ist, und es keine greifbare Darstellungstradition, die zum Vorbild genommen werden kann, gibt, verbildlichen florale Elemente diese im Wandbild (Abb. 16).

Lanc schlägt vor, dass die gegenüberliegende an der nördlichen Laibung des Triumphbogens den Propheten Ezechiel meint⁷². Das ist insofern stimmig, als dass das Motiv der Majestas Domini auf die Visionen der Propheten Jesaia und Ezechiel zurückgeht⁷³. Tatsächlich ist es aber Ezechias, König von Juda, der in einigen Beispielen der Buch- und Wandmalerei gemeinsam mit Jesaja, der als Sprecher Gottes an Ezechias Genesung von einer schweren Krankheit beteiligt ist, dargestellt wird⁷⁴. In der Wandmalerei der nördlichen Bogenlaibung des Triumphbogens der Burgkapelle wird vielmehr der Prophet Jeremias gezeigt. Die Malerei lässt keine Attribute, die die Bestimmung der dargestellten Figur erleichtern, erkennen. In der Darstellungstradition wird Jeremias jedoch allgemein durch kein bestimmtes Attribut oder individualisierende physiognomische Details differenziert, was seine Identifizierung erschwert⁷⁵. Er wird dennoch häufig in Kombination mit Jesaja abgebildet⁷⁶.

In der Kalotte der Apsis ist im Zentrum Christus frontal in einer Mandorla stehend dargestellt (Abb. 17). In seiner linken Hand hält er ein geschlossenes Buch, seine rechte ist, mit zur Raummitte geöffneter Handfläche, zum Segensgestus erhoben. Rechts neben ihm befindet sich ein Kreuz. In der Mandorla, die ihn umgibt, ist ein ornamentaler Schriftzug erhalten. Nahe unter der Mandorla sind Schwanz- und Flügelspitzen zu erkennen, was auf eine Darstellung Christi über den Untieren hindeutet (Abb. 18). Seitlich der Mandorla Christi

⁷¹ siehe Thomas 1994/1972, S. 551-556.

⁷² siehe Lanc 1983, S. 211.

⁷³ siehe van der Meer 1994/1991, S. 136.

⁷⁴ siehe Lucchesi Palli 1994/1968 und Réau 1956, S. 368f.

⁷⁵ siehe Heimann 1994/1970, S. 388.

⁷⁶ siehe Holländer 1994/1970, S. 356f.

ist je ein frontal dargestellter Cherubim mit mehreren, verschiedenfarbigen Flügelpaaren und geöffneten Händen, deren Handflächen dem Kapellenraum zugewandt sind, zu sehen (Abb. 19 und 20). Unter dem nördlichen Cherubim und dem Ansatz der Apsiskalotte auf Höhe des Gesims im Triumphbogen, sprich in der obersten Zone der nördlichen Apsiswand, sind teilweise Malreste erhalten, die einem Schachbrettmuster, das sich im untersten Bereich der Stichkappen befindet, stark ähneln (Abb. 21).

Das dekorative Schachbrettmuster am tiefsten Punkt der Stichkappen wird nach oben von einem wenige Zentimeter breiten, ockerfarbigen Farbstreifen begrenzt. Darüber teilen Farbstreifen roter Farbe die Malereien der Pendentifs in ein kleineres und ein darüber liegendes, größeres, trapezförmiges Bildfeld, das nach oben zu beiden Seiten spitz ausläuft. Dasselbe Band trennt die Bildbereiche der Wandzone, der Pendentifs und des Gewölbes voneinander, indem es in ähnlicher Breite entlang der Außengrenze der Bildfelder einer Stichkappe in einem Rundbogen über den höchsten Punkt der Wände bzw. im Osten über dem Zenit des Triumphbogens seitlich der Darstellung des darauffolgenden Pendentif wieder nach unten verläuft und letztendlich den Bildbereich am unteren Rand der Stichkappen horizontal abschließt (Abb. 7 und 8). Ein weiteres Farbband derselben Farbe und Breite, das die Bildfelder der Stichkappen nach oben hin abschließt, läuft kreisförmig unter dem Gewölbeansatz. Aufgrund der Rotfarbigkeit, im Gegensatz zur Ockerfarbe, die vorrangig verwendet wird, um die Malereien des Gewölbes zu unterteilen, sind die Bildbereiche der Wand- und Pendentifzone optisch deutlich voneinander differenziert. Im Gewölbe folgt auf diese rote Rahmung ein ockerfarbiges Band, das einen konzentrischen Kreis umschließt (Abb. 22). Dieser ist in vier, dreiecksförmige Bildfelder, die sich jeweils über den Lang- und Querseiten der Burgkapelle befinden, unterteilt. Ein breites, rotes Farbband im oberen Drittel diese Felder teilt sie in einen größeren und ein kleineren, trapezförmigen Bildbereich. Über den Kreuzgraten verläuft ein ornamentales Band, das durch schmale, Farbstreifen in Ocker von den Bildbereichen daneben abgesetzt ist. Die Musterung des Bandes setzt sich aus Quadraten, die mit Halbkreisen, sowie Rhomben, die, im heutigen Zustand, teilweise unbemalt oder mit heller bzw. dunkler Farbe gefüllt sind, zusammen. Aufgrund der unterschiedlichen Ausmalung entstehen Würfelformen, die eine Art dreidimensionalen Effekt bewirken. Das Ornamentband endet an einem verhältnismäßig kleinen, konzentrischen Kreis, der, von einem äußeren, dunklen und inneren, hellen Farbstreifen mit ockerfarbiger Einfassung an den Außenrändern begrenzt, um den Zenit des Gewölbes führt.

Die Malereien der mittleren Zone der Stichkappen: Eine Neudeutung

Im Zentrum der mittleren Ebene aller vier Pendentifs befindet sich jeweils eine 60-70 Zentimeter hohe, ockerfarbige Darstellung, die den ihr zugewiesenen Bildbereich zu einem Gutteil ausfüllt (Abb. 23). Die Basis dieser Bildelemente ist im Ansatz zirka 20 Zentimeter breit und verjüngt sich stark nach oben hin. In zirka 25 Zentimeter Höhe wird das Gebilde von einem wenige Zentimeter breiten, am Rand spitz zulaufenden rötlich-braunen Farbstreifen unterbrochen. Über diesem erheben sich drei etwas breitere, ebenfalls spitz zulaufende Streifen in Ockerfarbe (Abb. 24). Diese Farbstreifen sind in den einzelnen Pendentifs unterschiedlich stark sichelförmig nach rechts und/oder links gebogen. Lanc schlägt vor, dass es sich bei diesen Darstellungen um Paradiesströme handelt⁷⁷. Filitz und Telesko bezeichnen sie als "stilisierte Bäumchen"⁷⁸. Die beiden Vorschläge sind, nicht zuletzt aufgrund der nunmehr freigelegten Ockerfarbe der Darstellung, aber auch aufgrund ihrer Gestaltung, zu hinterfragen. Die Krone eines Baumes ist an einer anderen Stelle im Ausstattungsprogramm vollkommen anders gestaltet. Im fraglichen Bildfeld des Einzugs Christi in Jerusalem ist deutlich erkennbar, dass die Darstellung mit relativ feinen Ästen und Blättern einen Baum meint. Die Bilder der untersten Zone der Stichkappen können als abgeerntete und zur Trocknung gebündelte Getreidehalme, die mittig von einem Band zusammengehalten werden, gelesen werden. Ihre Farbigkeit lässt sich mit dieser Deutung in Einklang bringen, aber auch ihre Form spricht dafür: eine breite, sich nach oben hin verjüngende Basis, mittig ein dunkler Farbstreifen und ein oben abschließender Bereich aus drei spitz zu laufenden gebogenen Farbstreifen mit feinen Farbstrichen an den Ränder. Die Bilder zeigen gebündelte Halme mit abstehenden Getreidefasern, die durch feine Striche angedeutet werden, deren Spitzen sich im Wind wiegen.

Darstellungen von einzelnen wie gebündelten Getreideähren und -halmen lassen sich, als Symbol für den Sommer, bereits in den Malereien der römischen Katakomben finden. Im Hochmittelalter finden sie aus demselben Grund in der Buchmalerei Verwendung. An liturgischen Geräten werden sie ab dem Spätmittelalter angebracht, um auf den Leib Christi der Eucharistie zu verweisen⁷⁹. Obwohl die Abbildung von Bündeln aus Getreidehalmen nicht selten ist, ist die Darstellungsweise der Garben in der Burgkapelle durchaus außergewöhnlich. In der Johanneskapelle im steirischen Pürgg werden um 1160 am Triumphbogen ebenfalls Getreidebündel dargestellt. Diese sind wesentlich naturnaher gestaltet und eindeutiger als solche zu erkennen (Abb. 25). Der Grund für die unterschiedliche

⁷⁷ siehe Lanc 1982, S. 13 und Lanc 1983, S 212.

⁷⁸ Filitz/Telesko 1998, S. 433.

⁷⁹ siehe Stauch 1937, S. 240f.

Darstellungsweise mag an der Aufgabenstellung, die die beiden Bildfelder voneinander unterscheidet, liegen. Im Bildfeld von Pügg wird Getreide überreicht. Die Beeinflussung durch Wind und Wetter spielt in diesem Fall nur eine kleine Nebenrolle. Das Getreidebündel ist zwar ein Hauptelement der Szene, aber der Fokus der Darstellung gilt dennoch der Figur und dem Vorgang des Überreichens und nicht den Halmen. In Ottenstein füllt die Darstellung das Bildfeld, das ihr zugewiesen ist, beinahe vollständig und alleine aus. Die Garbe soll als sich im Wind wiegend dargestellt werden. Um dieses Wiegen darstellen zu können, wird die Malerei im oberen Drittel in drei schmale, längliche Farbbereiche geteilt und die Spitzen dieser Farbstreifen in unterschiedliche Richtungen gewandt (Abb. 24). Die Darstellungsweise ist stark summierend. Es war dem Maler bzw. Auftraggeber möglicherweise auch wichtig, eine Dreiteilung zu zeigen und auf die mit ihr verbundene Zahlensymbolik und die heilige Trinität zu verweisen.

Darüber hinaus sind Weizenähren eine der menschlichen Nahrungsgrundlagen. Mit der Abbildung von Getreidegarben wird ein Bezug zur Lebensrealität der BesucherInnen der Kapelle hergestellt. Darüber hinaus verweist sie auf die Eucharistie, in der heiliges Brot gebrochen wird. In der Bibel gibt es zwei Textstellen, die sich in aussagekräftiger Weise auf Ähren beziehen. Zum einen lässt sich die Versuchung Christi durch Satan, in der dieser von Jesus verlangt, aus Steinen Brot zu machen, finden. Christus antwortet, der Mensch lebe nicht nur von Brot allein, sondern von jedem Wort, das Gott spricht (Mt 4, 4). Im Bewusstsein dieser Textstelle, beziehen sich die Darstellungen der Getreidebündel nicht nur auf den Alltag mittelalterlichen Lebens. Sie verbinden, darüber hinaus, die Realität der Kapelle mit der Realität des Bibeltextes. Die Getreidegarben sind auf Stein gemalt. Satan verlangt von Christus, aus Steinen Brot zu machen. Er lehnt dies mit dem Verweis auf die Bedeutung des Wort Gottes ab. Indem die auf Stein angebrachten Malereien auf die Versuchung Christi durch Satan, eine bedeutende biblische Erzählung, die den KapellbesucherInnen wahrscheinlich geläufig ist, Bezug nehmen, werden diese unmittelbar in die christliche Glaubensrealität gezogen. Über Querverweise und ein Kombinieren von unterschiedlichen Bedeutungsebenen wird von der alltäglichen Realität der BetrachterInnen zur göttlichen Sphäre übergeleitet. Durch das Darstellen von abgeernteten Getreidehalmen, wird ihre Imagination vom Gedanken an Brot und den eigenen Lebensalltag, über die Erinnerung an die biblische Aussage Christus', die die Darstellung evoziert, auf Jesus' Ermahnung zur Gottesfürchtigkeit gelenkt.

Eine zweite Textstelle der heiligen Schrift, die in diesem Zusammenhang nicht außer Acht gelassen werden darf, ist die vom Abreißen der Ähren am Sabbat durch die Jünger Jesu.

Es ist nach jüdischem Recht verboten, am Sabbat zu ernten, worauf sie von jüdischen Gläubigen hingewiesen werden. Christus verteidigt seine Anhänger mit dem Hinweis auf den hungernden David, der, in Ermangelung geeigneter Alternativen, von einem jüdischen Priester Schaubrote erhält, und argumentiert, dass der Sabbat den Menschen diene und nicht die Menschen dem Sabbat (Mk 2, 23-28). Im Bildprogramm der Kapelle lassen sich mehrere Anhaltspunkte finden, die darauf hinweisen, dass es ein Anliegen der Wandmalereien ist, Ablehnung gegenüber jüdisch-religiösem Gedankengut auszudrücken und jüdische Glaubensstraditionen bildlich zu widerlegen. Im Bildfeld der Auferstehung Christi, das an späterer Stelle in dieser Arbeit im Detail besprochen wird, wird eine beinahe provokante Darbietung der christlichen Hoheit über jüdische Glaubenssätze malerisch verewigt. In den Bildern der abgeernteten Getreidehalme wird derselbe Standpunkt zu Ausdruck gebracht. Die betreffenden Bildfelder finden sich in den Stichkappen des Kapellraumes. Die Erntebündel sind also vier Mal dargestellt. Sie sind die einzigen, erhaltenen Malereien, die, kaum variiert, mehrfach gezeigt werden. Ihre wiederholte Anbringung in der Größe von 60-70 Zentimetern in den Raumecken lässt auch im Mittelalter, in dem die Wände noch bemalt sind, nur schwer zu, sie zu übersehen. Sie füllen, die ihnen zugewiesenen Bildbereiche fast vollständig und ohne die Darstellung weiterer Bildelemente aus. All diese Beobachtungen weisen auf die große Bedeutung der Bilder im Malereiprogramm hin. Die Stelle vom Abreißen der Ähren ist eines der vielen Beispiele im Bibeltext, die das kritische Verhältnis zwischen christlichem und jüdischem Glauben beschreiben. Die mehrfache Abbildung geernteter Getreidehalme, die für die Trocknung gebündelt werden, an einem unübersehbaren Bereich der Kapelle unterstützt die Gedanken Jesus', das es kein Widerspruch ist, sich am heiligsten Tag der jüdischen Woche mit der Einbringung von Nahrung zu befassen, wenn es die Situation erfordert. In diesem Sinne werden in einem der heiligsten Orte der christlichen Kirche, einer Kapelle, Getreidebündel dargestellt. Diese Wahl des Darstellungselements und -inhalts vermag zu verbildlichen, dass Christen fähig sind, die Ernte rechtzeitig zu erledigen, um ihr Auskommen zu sichern. Mit dem impliziten Verweis auf die Ausführungen Jesus' über das Abweichen von jüdischen Gesetzen im Anlassfall wird jedoch gleichzeitig die Erhabenheit christlicher Werte und Ideale über jüdischen betont.

Die Malereien der oberen Zone der Stichkappen: Die Kardinaltugenden

In der darüber liegenden Zone sind in den Raumecken weibliche Halbfiguren, die in etwa bis zum Bereich der Hüfte gezeigt werden, zentral dargestellt. Die gut erhaltenen Frauendarstellungen füllen den Bildbereich vertikal komplett und horizontal zu beiden Seiten

fast vollständig aus. Sie werden alle von einer hellen Farbfläche, deren Spitzen im Hintergrund der Figuren ein Dreieck beschreiben, hinterfangen. Die Halbfiguren sind frontal dargestellt. Da eine ihrer Schultern niedriger als die andere dargestellt ist und sich auch ihre Köpfe zur Seite der weniger hoch gemalten Schulter neigen, entsteht jedoch der Eindruck, ihr Körper sei in diese Richtung gedreht. Die Figuren der westlichen Pendentifs drehen sich nach rechts und richten ihren Blick auf den Bereich der Westwand. Die östlichen sind nach links mit Blick Richtung Apsis gewandt.

Die Arme der nordwestlichen Figur sind abgewinkelt und zu beiden Seiten erhoben. Ihre Hände sind auf Höhe des Kopfes dargestellt (Abb. 26). Der rechte Zeige- und Mittelfinger sind gestreckt, während die restlichen Finger dieser Hand angewinkelt sind. Die im Verhältnis zu den übrigen Fingern der Figur überproportional langen Zeige- und Mittelfinger sind durch einen Ring geschoben, an dem eine Waage hängt. Von dem Wiegeinstrument sind ein Teil des in etwa bodenparallelen Querpendels und eine Waagschale samt Aufhängung dargestellt. Der rechte Teil der Waage wird von dem Bildfeld rahmenden roten Farbstreifen abgeschnitten, sodass keine zweite Waagschale zu sehen ist. Die linke Hand hält keinen Gegenstand. Ihr Mittelfinger und Daumen sind gebeugt und einander so nahe gegenübergestellt, dass sie einander beinahe berühren, während die übrigen Finger gestreckt sind. Die Figuren dieser Bereiche sind durch die seit dem Frühmittelalter gängigen Attribute und Handlungen als Kardinaltugenden ausgewiesen und zu unterscheiden⁸⁰. Die Darstellung dieses Bildfeldes meint die erste der vier Kardinaltugenden, Justitia, die Gerechtigkeit. Die Arme der nordöstlichen Bildfigur sind ebenso abgewinkelt und auf Schulterhöhe erhoben (Abb. 27). Sie hält jeweils ein Ende eines langen, hellen, schlangenförmigen Wesens, dessen Blick von der Apsis abgewandt ist, in ihren Händen. Mittelfinger und Daumen der rechten Hand sind einander dennoch ähnlich, wie bereits beschrieben, zugewandt. Eine Beschreibung der Fingerhaltung der Linken ist aufgrund eines herausgeschlagenen Wandstücks in diesem Bereich nicht möglich. Diese Figur meint Prudentia, die Klugheit, die zweite der vier Kardinaltugenden. In der Hand ihres rechten, abgewinkelten Armes hält die Figur der südöstlichen Stichkappe vor ihrer Körpermitte ein hohes, bauchiges, aber schlankes, oben offenes Gefäß (Abb. 28). In ihrer linken hält sie, auf Kopfhöhe, ein ähnliches Gefäß, dessen Öffnung nach unten gerichtet ist. Ring- und Mittelfinger der Figur umschließen jeweils die Behältnisse. Kleiner Finger und Zeigefinger sind ausgestreckt. Zwischen den beiden Gefäßöffnungen deuten wellenförmige, abwechselnd helle und dunkle Linien das Umgießen einer Flüssigkeit an. In diesem Bildfeld ist

⁸⁰ siehe Evans 1994/1972, S. 366-371.

Temperantia, die Mäßigkeit und dritte Kardinaltugend, abgebildet. Das südwestliche Bildfeld dieser Zone ist schlecht erhalten (Abb. 29). Es ist ein nach links geneigter Figurenkopf mit einer dreiseitigen, nach vorne oben spitz endende Kopfbedeckung und Nimbus zu sehen. Von der Kleidung der Figur dieser Stichkappe ist ein Gewandkragen erkennbar, und dass die Gewandoberfläche eine rautenförmige Musterung, in der Art einer Rüstung, aufweist. Im linken Bildbereich ist ein heller, dreieitiger Gegenstand mit oben abgerundeten Ecken, der ein Schild meint, dargestellt. An dessen oberem Rand zeigen sich noch schemenhaft die Finger der linken Figurenhand, die es halten. Im rechten Bereich des Bildfeldes sind die Umrisse eines aufgerichteten Stabes, der von einem teilweise abgeschlagenen, nunmehr halbovalen Gegenstand bekrönt wird, gemalt. Feine, dunkle Linien unterteilen seinen hellen Grund so, dass der Anschein einer Wölbung entsteht, deren tiefster Punkt nach vorne rechts, also Richtung Raummitte, zeigt. Das letzte Bildfeld in dieser Malereizone zeigt Fortitudo, die Stärke, vierte und letzte der Kardinaltugenden.

Bis auf die des südwestlichen Bildfeldes, tragen alle Frauen langes Gewand, das am Oberkörper so eng anliegt, dass ihr Busen angedeutet ist, und das ab der Körpermitte kontinuierlich weiter wird. Die Ärmel der Kleidung liegen am Oberarm ebenfalls eng an und erweitern sich Richtung Hand zu einem breiten Trichter. Unter diesem Gewand tragen sie ein Untergewand, das in der Nähe der Handgelenke zu sehen ist. Ihren Gewändern ist, darüber hinaus, ein breiter Kragen, der den Halsausschnitt bildet und der in den südlichen Pendentifs in Rotbraun und in den nördlichen Stichkappen in heller Farbe gestaltet ist, sowie eine reiche Oberflächenverzierung an der gesamten Kleidung, gemein. Regelmäßig angeordnete farbige geometrische Elemente und teilweise erhaltene, feine Linien weisen darauf hin, dass die Oberfläche der Kleidung ursprünglich durchgehend gemustert war. Die Oberflächenmusterung der erhaltenen, südöstlichen Figur wird von kleinen, hellfarbigen Kreisen mit dunkler Einfassung dominiert. Die der nördlichen von ebenso kleinen, ockerfarbigen Kreisen und Vierecken mit heller Einfassung. Beide Varianten wollen dem Anschein nach Gemmenbesatz andeuten. Die Ärmelenden und die Bordüren, die sich über die ganze Länge der Körpermitte der Figuren ziehen wie der Halskragen sind im Südosten in dunklem Rot gehalten. Im Nordosten sind diese ockerfarben und ein Teil der Mittelborte schachbrettartig in Ocker und heller Farbe gemustert.

Die erhaltenen Figurenköpfe beschreiben ein relativ schmales Oval und tragen langes, rotes Haar, das auf den Schultern der Figuren aufliegt (Abb. 30). Die Haare sind zu einer Farbfläche zusammengefasst. Einzelne Haarsträhnen oder Haare lassen sich im heutigen Zustand nicht differenzieren. Die erhaltenen Ohren haben eine kleine, halbovale, nach oben

spitz auslaufende, dunkle Muschel. Um ihr Haupt tragen die Figuren einen Nimbus, der von einem schmalen roten Streifen umfasst wird und der, im Süden, in Rotbraun und, im Norden, in Ocker gehalten ist. In den Gesichtern sind, wenn nicht alle Gesichtsdetails, so zumindest die Umrisslinien langer, gekrümmter Nasen und großer, mandelförmiger Augen, deren Lider, wo erhalten, außen offen enden, mit großen, den Augapfel beinahe ausfüllenden Pupillen sowie dunkle, breite, hohe Augenbrauen und ein kleiner, geschlossener Mund, zu erkennen. Falten finden sich an den gut erhaltenen Gesichtern über und unter den Augen, deren Umrisse eine lange, kräftige Linie folgt. Über die gesamte Breite der Stirn laufen zwei übereinander liegende, geschwungene Linien. Zwischen Mund und unterem Gesichtsrand zeigt sich eine halbkreisförmige, nach unten offene Linie. Am oberen Ende und in der Mitte des Halses befindet sich jeweils eine Linie, die parallel zum unteren Gesichtsrand verläuft.

Die Malereien des Gewölbes

In den, im Verhältnis zu den übrigen Bildfeldern des Gewölbes, erheblich größeren, trapezförmigen Bildbereichen der unteren Gewölbezone sind mehrfigurige Szenen mit Architekturelementen dargestellt. In den gut erhaltenen Bildfeldern ist der Hintergrund in drei horizontale Farbstreifen, von denen die äußeren in Ocker und der innere hell gehalten ist, unterteilt. Es ist denkbar, dass auch der Hintergrund der weniger gut erhaltenen Felder ursprünglich in einer ähnlichen Art gestaltet war. Im Zentrum der Bilder, deren Malerei aufgrund ihres Erhaltungszustands noch deutlich lesbar ist, von Figurenszenen, die von ähnlich gestalteten Architekturelementen gerahmt werden, dargestellt. Die links wie rechts seitlich dargestellte Architektur besteht aus einem hohen, mehrgeschossigen Gebäudeteil, der je nach Bildfeld unterschiedlich farbig, mit oder ohne Fenster und, je nach dem Inhalt der Szene innerhalb der Bildarchitektur, mit oder ohne Türöffnung, gestaltet ist, mit spitzem Dachabschluss. An diesen Gebäudeteil schließt, im nördlichen Bildfeld, ein weiteres mehrgeschossiges, durchfenstertes Architekturelement, das, indem es nach oben hin spitz zulaufend dargestellt ist, Tiefenverlauf und Räumlichkeit suggeriert, an. Die beiden äußeren Architekturelemente sind in allen Bildfeldern durch einen hellen, breiten Farbstreifen, an dessen oberem Rand eine regelmäßige Abfolge von Quadraten anschließt, verbunden. Mittig dieser horizontal verlaufenden Streifen sind rot-weiß-rot, weiß-rot-weiß gestreifte oder blau-rote, kleine Elemente, die nach oben hin von einem Dachabschluss in bräunlicher Farbe überhöht werden, eingefügt. Die Architekturelemente in ihrer Gesamtheit signifizieren den szenischen Handlungsort innerhalb einer zinnenbekrönten und mit Türmen befestigten Stadtmauer. Die Figurenszenen werden durch die gewissermaßen transparente

Befestigungsmauer gezeigt. Im nördlichen Bildfeld wird durch die Einfügung eines zusätzlichen, mehrgeschossigen Gebäudeteils an jeder Seite unterstrichen, dass die Szene in einer Stadt stattfindet.

In den kleineren, trapezförmigen Bildbereichen der darüber angrenzenden Zone ist jeweils eine menschliche oder tierische Figur zentral dargestellt. Das nördliche Bildfeld zeigt eine zweifach rot-weiß geflügelte, nimbierte, männliche Halbfigur, die ein aufgeschlagenes Buch in Händen hält, in hellem Gewand am Körper und dunkler Kleidung darüber (Abb. 31). Ihr Kopf und Blick sind nach links oben gewandt. Dieses Bildfeld zeigt das Evangelistensymbol Matthäus'. Im östlichen Bildfeld ist ein hell nimbierter Vogel in Rot, das Symbol des Evangelisten Johannes, dessen zwei ausgebreitete Flügel in hellen Spitzen enden, dargestellt (Abb. 32). Sein linkes Bein ist gestreckt, sein rechtes Bein ist abgewinkelt und greift das Ende einer am Boden ausgerollten Schriftrolle. Sein Kopf ist nach links gewandt und sein Blick nach links oben gerichtet. Im südlichen Bildbereich ist ein ockerfarbiges, hell nimbiertes, katzenartiges Tier, das Evangelistensymbol Markus', mit zwei ausgebreiteten, roten Flügeln und hellen Flügelspitzen gezeigt (Abb. 33). Seine rechte Vorderpfote greift erneut nach einer hellen, unter dem Tier ausgerollten Schriftrolle. Sein Maul ist geöffnet und sein Kopf nach links gewandt. Über die Blickrichtung lässt sich aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes keine Aussage treffen, wird aber wahrscheinlich, analog zu den beschriebenen Evangelistensymbolen, auch nach links gewandt sein. Die Malereien des westlichen Bildfeldes sind schlecht erhalten (Abb. 34). Es sind nur mehr die Umrisslinien eines Nimbus und zwei rote Flügel mit weißen Flügelspitzen zu erkennen. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass an dieser Stelle das Symbol des Evangelisten Lukas, ein Stier, dargestellt ist.

Im Zentrum des kreisrunden Bildfeldes im Zenit des Gewölbes befindet sich ein helles, ebenso hell nimbiertes Tier vor hellem Hintergrund (Abb. 35). Drei seiner vier Beine sind gestreckt und zeigen Richtung Apsis. Quer über seinen Bauchbereich ist ein Stab mit einem Kreuz am oberen Ende, dessen Basis vom Vorderhuf des vierten abgewinkelten Tierbeins gestützt wird, dargestellt. Das zweite Vorderbein steht auf der ockerfarbenen Linie, die den Bildbereich einfasst. Die Hinterbeine überschneiden den Bildrand und enden im Bereich des anschließenden, hellfarbigen Kreises. Der Kopf des Tieres ist nach links gedreht und sein Blick ist auf das Kreuz gerichtet. Im Zenit des Gewölbes ist das Lamm Gottes, das Agnus Dei, Symbol des auferstandenen Christus der Apokalypse, das mit seiner Körperhaltung auf die Darstellungen der Apsis verweist, gezeigt.

Die untere Gewölbezone: Eine Neuinterpretation der Bildthemen

Das nördliche Feld der unteren Gewölbezone zeigt drei menschliche Figuren (Abb. 36). Links ist nahe der Mittelachse eine halbfrontal gezeigte, männliche Figur mit langem, rotem Haar in hellem Gewand und rotem Beinkleid zu sehen. Ihre dünnen Beine sind wie im Schrittausfall und ihre Füße mit einigem Abstand zueinander dargestellt. Ihre Knie sind gebeugt, ihr Oberkörper und Kopf nach vorn zur Mitte des Bildfeldes geneigt. In den Händen hält sie ein rotes Stück Stoff, das Falten wirft und knapp über dem Boden vor ihren Beinen ausgebreitet ist. Ihr gegenüber rechts der Bildmittelachse ist eine männliche Figur mit kurzem Haar, hellem Kreuznimbus, hellem langem Gewand und roten Überwurf auf einem Pferd sitzend mit Blick geradeaus halbfrontal dargestellt. Ihre linke Hand hält die Pferdezügel, ihre rechte ist auf Schulterhöhe erhoben und ihr kleiner Finger und Zeigefinger sind im Gegensatz zu den übrigen Fingern gestreckt. Das helle Reittier wird im Profil mit seinem Kopf Richtung Bildmitte und Blick nach unten auf das beschriebene Textil gezeigt. Seine linken Beine sind abgewinkelt und seine rechten gestreckt. Hinter der stehenden männlichen Figur ragt ein Baum auf. Zwei seiner gewundenen Äste enden in stilisiertem Blattwerk und einem weiteren ist ein florales Element, dessen Form dem einer Qualle ähnelt, aufgesetzt. In diesem Baum steht eine weitere männliche Figur mit langem, rotem Haar, in dunklem Gewand und rotem Beinkleid. Ihr Kopf ist nach unten Richtung Bildmitte geneigt und ihre Augen blicken auf die erhobene Hand der berittenen Figur. Ihr linker Fuß setzt am Stamm des Baumes auf. Von der Hüfte aufwärts ist sie in einer freien Stelle der Baumkrone zu sehen. Sie hält sich mit beiden Händen an einem Ast, der vor ihrem Körper schräg nach rechts und ab der Höhe ihrer Schulter nach links oben windet, fest.

Als textliche Grundlage lässt sich für die Wandmalerei das Evangelium nach Lukas feststellen. Das Bildfeld verbindet zwei Stellen des dort beschriebenen Einzugs Christi in Jerusalem. Zum einen Lukas' Bericht über Zachäus, der auf einen Baum klettert, um bessere Sicht auf Jesus zu haben (Lk 19, 1-10). Die Darstellung unterstreicht durch den Blick der in der Baumkrone dargestellten männlichen Figur auf die im Grußgestus erhobene rechte Hand Jesu, dass Zachäus diesem bei seiner Ankunft in Jerusalem begegnet. Zum anderen die Beschreibung der Anhänger Christus', die bei seiner Ankunft Kleider vor ihm ausbreiten und für die pars pro toto ein Mann im Bild gezeigt wird (Lk 19, 28-40). Diese Zusammenstellung schließt an eine ähnliche motivische Gestaltung frühchristlicher Sarkophage an und ist nicht

ungewöhnlich. Im Medium der Wandmalerei ist das Bild jedoch eines der seltenen, erhaltenen Beispiele der Darstellung des Einzugs aus dem Hochmittelalter⁸¹.

In der Bildmitte des östlichen Bildfeldes sind zwei männliche Figuren dargestellt (Abb. 37). Die linke Figur ist von der Hüfte aufwärts in blau-rotem Gewand und braunem Überwurf, der auf der linken Schulter liegt, halbfrontal gezeigt. Ihr Kopf, den ein Kreuznimbus umgibt, ist nach links gewandt. Ihr Blick scheint auf der hellen Fahne, die am oberen Ende eines Stabes, den die Figur in ihrer rechten Hand hält, dargestellt ist, zu ruhen. Die Fahne ist zweifach untereinander ausgeführt, um ihr Wehen anzudeuten. Ihr linker Arm ist abgewinkelt und die linke Hand mit der Handfläche nach oben erhoben. Die Figur steht einem hellen, querrechteckigen Sarkophag, aus dem ein dunkel gehaltener Deckel ragt. Rechts der Bildmittelachse sind im vorderen Bereich zwei männliche, sitzende Figuren in blauem Gewand mit dunklen Ärmeln und Beinkleid sowie mit einer spitzen Kopfbedeckung dargestellt. Im heutigen Zustand lässt sich keine Sitzgelegenheit erkennen. Vor ihren Körpern befinden sich dreiseitige Schilde. Bei einem der beiden ist eine schuppenähnliche Ausmalung vorhanden. Mit ihrer jeweils rechten Hand stützen sie ihre stark nach links geneigten Köpfe und halten gleichzeitig lange Speere. Ein dritter, ebenso stark nach links geneigter Kopf mit spitzer Kopfbedeckung und ein Stück des Figurenhalses wird zwischen den benachbarten Figurenköpfen und einer der Speerspitzen gezeigt. Die Füße einer der beiden Figuren sind noch erhalten. Diese überschneiden die Rahmung des Bildfeldes und diese Darstellungsweise suggeriert, dass die Füße auf dem Bildrahmen aufliegen.

Lanc schlägt vor, dass die Darstellung die Auferstehung Christi zum Inhalt hat⁸². Es gilt dies zu hinterfragen. Das nördliche, südliche und westliche Bildfeld der unteren Gewölbezone basieren auf neutestamentlichen Erzählungen der Evangelisten, die in Form ihrer Symbole in der darüber liegenden Zone dargestellt sind. Der Vorgang der Auferstehung findet keinen Eingang in die Beschreibungen der Evangelien. Doch nicht nur das, er wird im gesamten Neuen Testament nicht beschrieben. Angenommen das östliche Bildfeld zeigt die Auferstehung Christi, ist es das einzige, das auf Erzählungen des Alten Testaments Bezug nimmt. In einer Wandmalereiausstattung des zwölften Jahrhunderts, bei der ein Hang zu Symmetrien und Regelmäßigkeit zu erwarten ist, erscheint die Bezugnahme auf eine alttestamentliche Textstelle in nur einem Bild einer ganzen Zone unwahrscheinlich. Außerdem leitet das östliche Bildfeld auf die Darstellungen der Apsis, die auf die Wiederkehr Christi und somit ebenfalls auf neutestamentliche Berichte verweisen, über. Darstellungen,

⁸¹ siehe von Witzleben 1958, S. 1047.

⁸² siehe Lanc 1982, S. 11 sowie Lanc 1983, S. 211.

die die Ereignisse um die Auferstehung zum Inhalt haben, werden im Laufe des zwölften Jahrhunderts zwar häufiger und der Typus des unbewegten, aufrecht im Sarg stehenden Christus findet sich hauptsächlich in dieser Zeit wieder⁸³. Die Darstellungsweise Christi der Kapelle mit der wehenden Fahne, möglicherweise ehemals eine Kreuzfahne, deutet jedoch darauf hin, dass weniger der Vorgang der Auferstehung betont wird, sondern der bereits auferstandene Christus. Die Fahne ist der bildliche Beweis für den erfolgreichen Triumph Jesu über den Tod. Die Darstellung der Fahne im freibleibenden Bereich zwischen dem Kopf Christi und seiner erhobenen linken Hand rückt sie in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Der Blick Christus', der auf die Fahne gerichtet ist sowie die Haltung seiner Linken unter der Fahne mit nach oben gewendeter Handfläche kennzeichnet die Fahne als das zentrale Objekt der Darstellung.

Ein Bibeltext, der die Grundlage für das Bild zu sein vermag, ist das Evangelium nach Matthäus. Am Ende des Buches beschreibt er als einziger der vier Evangelisten den Betrug der Hohepriester, die Soldaten bezahlen, damit diese berichten, die Jünger Jesu hätten den Leichnam Christi in der Nacht, während seine Bewacher schliefen, aus dem Grab entfernt (Mt 28, 11-15). Die fraglichen Soldaten werden im Hochmittelalter nur gelegentlich dargestellt⁸⁴. Im linken Bildbereich der Wandmalerei der Burgkapelle sind drei sitzende, männliche Figuren, die durch ihre Kleidung sowie ihre Kopfbedeckung, Schilder und Speere als Soldaten ausgewiesen sind, dargestellt. Ihr Köpfe sind geneigt und ihre Augen geschlossen. Ein Soldat hat seinen Kopf in den Arm gestützt. Die Soldaten werden neben dem geöffneten Grab Christi als schlafend gezeigt. Der Betrug der Hohepriester wird im Matthäusevangelium im Anschluss an die Erzählung vom Engel, der den zwei Marien von der Auferstehung Christi berichtet, beschrieben. Mithilfe der Darstellung der schlafenden Soldaten nebst Christus, der deutlich auf die Fahne, die seinen Triumph über den Tod symbolisiert, verweist, versucht das Bild den Gedanken, Jesus' Auferstehung habe gar nicht stattgefunden, der Teil der jüdischen Glaubenstradition ist, bildlich zu widerlegen. Sie zeigt die schlafenden Soldaten, wie es ihnen zu erzählen befohlen wird, nicht zuletzt, damit sich die BetrachterInnen die dem Bild zu Grunde liegende Bibelstelle in Erinnerung rufen, und verbindet sie mit der Darstellung des auferstandenen Christus. Auf diese Weise rückt die Wandmalerei die unterschiedlichen Darlegungen der Ereignisse gemäß der christlichen Sichtweise zu Recht und tritt einen bildlichen Wahrheitsbeweis der Auferstehung Christi an.

⁸³ siehe Schrade 1935, S. 1232f und Wilhelm 1994/1968, S. 206f.

⁸⁴ siehe Wilhelm 1994/1968, S. 206f.

Das Medium der Monumentalmalerei verleiht dem Bild und, insbesondere, der Aussage, die das Bild vermitteln will, eine Aura der unantastbaren, ewigen Gültigkeit.

Im rechten Malbereich des südlichen Bildfeldes ist eine Figur, die auf einem Sarkophag, aus dem sein aufgestellter Deckel ragt, sitzt, dargestellt (Abb. 38). An seinem linken Rand sitzt die nach links gewandte, männliche, nimbierte und in Rot-Ocker geflügelte Figur eines Engels. Sie trägt kinnlanges, rotbraunes Haar und helles Gewand, das den Figurenkörper in engen Falten umschließt. Das rechte Bein ist vor der Seitenfläche der Grabstätte im Vordergrund abgestellt. Der Fuß der Figur überschneidet, wie schon der des Soldaten im Bildfeld des auferstandenen Christus, den Bildrahmen. Nachdem der untere Teil der Sarkophags schlecht erhalten ist, lässt sich keine eindeutige Aussage über den Verlauf des linken Beins treffen, aber erhaltene Umrisslinien deuten an, dass es nicht in das geöffneten Grab gestellt ist, sondern über Kreuz hinter dem rechten Bein verläuft. In seiner linken Hand hält der Engel einen Stock, an dessen Ende ein helles, griechisches Kreuz dargestellt ist. Der Zeigefinger seiner rechten Hand ist abgestreckt und verweist auf Stofftücher, die sich im Grab befinden. In einigem Abstand über diesen Tüchern befindet sich eine helle, wehende Fahne. Wird ein Stock, an dem sie wohl ursprünglich angebracht ist, im Geiste verlängert, endet dieser im Grab bei den beschriebenen Tüchern. Am linken Bildrand wird eine zweite männliche Figur gezeigt. Sie ist schlecht erhalten, daher lassen sich keine detaillierten Aussagen über sie treffen. Es ist dennoch klar erkennbar, dass ihr Körper und Kopf nach rechts gewandt und im Halbprofil dargestellt sind sowie, dass ihr Blick auf den Stofftüchern im Grab ruht. Es lässt sich zudem beschreiben, dass der nimbierte Kopf der Figur stark geneigt ist und über dem hellen Untergewand, das, ähnlich dem Engel, nah am Körper anliegt, ein dunklerer, wallender Überwurf die Figur umgibt.

Diese Szene ist dem Evangelium nach Johannes entnommen. In der fraglichen Textstelle entdeckt Maria Magdalena, dass der Stein, der das Grab Jesu verschlossen hat, weggerollt ist, und hastet zu Johannes und Petrus, um ihnen ihre Entdeckung mitzuteilen. Daraufhin laufen die beiden gemeinsam zum Grab. Johannes ist schneller und als erster am Grab. Dort angekommen beugt er sich nach vor, blickt in das Grab und sieht die Leinenbinden. In der Vulgata wird betont, dass er das Grab nicht betritt (Joh 20, 5). Erst kurze Zeit später kommt Petrus zur Ruhestätte und er betritt dann schlussendlich die Grabstätte (Joh 20, 1-6). Lanc sieht, vor der letzten Restauration der Wandmalereien, die Darstellung der Szene der drei Frauen am Grab. Sie äußert sich nicht, warum sie zu diesem Entschluss kommt, es gibt jedoch einige Gründe, warum diese Szene nicht dargestellt ist. Das Bild zeigt ein geöffnetes Grab mit einem Engel – soweit decken sich die Darstellungsszenen. Jedoch

können im linken Bildbereich Reste lediglich einer stehenden, nimbierten und zur Bildmitte gewandten Figur ausgemacht werden. Es ist keine zweite erkennbar und aufgrund des ausladenden Gewandes der Bildfigur bleibt wenig freie Fläche für eine zweite oder gar dritte. Außerdem gibt es starke Divergenzen zwischen den Details der Darstellung des Bildfeldes und der Beschreibung der Frauen am Grab nach Markus. In diesem Evangelium wird der weggewälzte, als sehr groß bezeichnete Grabstein besonders betont (Mk 16, 3-4). In dem Wandbild findet der Stein keinerlei Betonung. Zum zweiten gehen die Marien im Markus-Evangelium in das Grab hinein. Das Bild zeigt hingegen eine Szene, die vor dem Grab spielt. Zudem ähnelt die Darstellung der Beschreibung der Auffindung des leeren Grabes durch Johannes nach dem Evangelium nach Johannes so stark, dass die Parallelen für dieses Evangelium als Grundlage der Malerei sprechen.

Am rechten Ende des zentral dargestellten Grabes sitzt ein Engel mit einem Stab in der linken Hand, an dessen Spitze sich ein Kreuz befindet. Der Blick des Engels weist Richtung daneben dargestellter Fahne. Der Stab, an dessen oberem Ende die Fahne gezeigt wird, steht im Mittelalter, in dem er noch erhalten ist, im Grab. Die Fahne ist, gemeinsam mit dem Verweis des Engels mit seiner rechten Hand auf das leere Grab und die darin liegenden Stofftücher, das bildliche Symbol der erfolgten Auferstehung Christi und zentrales Bildelement der Darstellung. Im linken Bildbereich sind Reste einer stehenden, nimbierten Figur zu sehen, deren Oberkörper Richtung Bildmitte gewandt und über das Grab gebeugt ist. Diese Art der Darstellung deckt sich mit der Beschreibung der Bibelstelle von Johannes' Besuch am Grab Christi im Evangelium nach Johannes. Es wird im Bibeltext deutlich betont, dass dieser zwar in das Grab blickt, es dennoch nicht betritt, und erst nach Petrus' etwas verspäteter Ankunft in das Grab hineintritt (Joh 20, 4-8). Der Kopf Johannes ist stark geneigt. Der Blick weist nach unten Richtung geöffnetem Grab mit dem darin liegenden Textil, was ebenfalls der Beschreibung im Evangelium entspricht (Joh 20, 5). Sein Gewand ist ausladend und nimmt einen großen Teil des linken Bildbereiches ein. Im Evangelium läuft Johannes zum Grab (Joh 20, 4). Im ausladenden Gewand soll wiedergegeben werden, dass der Apostel soeben mit hoher Geschwindigkeit an der Grabstelle angelangt ist. Weiteres Indiz, dass Johannes dargestellt ist, ist die Kopfhaltung der linken Bildfigur. Ein derart stark gebeugter Kopf ist nicht nur, erforderlich um Johannes' Blick in das Grab darzustellen, er entspricht auch einem Trauergestus. Johannes war der Lieblingsjünger Jesu. Zwischen den beiden Männern besteht eine enge emotionale Bindung und der außerordentliche Kummer Johannes' über den Tod Christi wird in der Haltung des Kopfes ausgedrückt. Warum ist aber ein Engel in der Darstellung abgebildet, wenn denn in dieser Textstelle des Evangeliums nach Johannes

gar kein Engel vorkommt? Die Szene, die dem Bericht von Johannes und Petrus am leeren Grab im Evangelium nach Johannes folgt, beschreibt Maria Magdalena am Grab. Nur in diesem Evangelium findet die Erzählung Erwähnung und es werden zwei Engel, von denen einer am Kopfende und einer am Fußende des Grabes Jesu sitzt, beschrieben. Wie auch in anderen Bildfeldern der Burgkapelle werden Details zweier aufeinander folgende Szenen verwoben und in einem Bild kombiniert. Die Platzierung eines Engels am Kopfende des Grabes ist wie die übrigen Elemente der Darstellung dem Johannes-Evangelium entnommen. Aus Gründen der Reduktion auf die zum Verständnis notwendigen Bildelemente und Emphase auf wenige, ausgesuchte und bedeutende Details wird statt zwei, ein Engel dargestellt. Beispiele der hochmittelalterlichen Kunstgeschichte Mitteleuropas, die den Bericht über den Lauf Petrus' und Johannes' oder die beiden Apostel am Grab verbildlichen, lassen sich erneut, vor allem, im Medium der Buchmalerei finden. Im Missale des Regensburger Illuminators Berthold, dessen Datierung von seinem Aufbewahrungsort, der Morgan Library in New York, um 1215 angegeben wird, zum Beispiel, eine Miniatur, die diese Szene zeigt, inkludiert⁸⁵. Es ist jedoch Petrus, der in das Grab Christi steigt, während sich Johannes beinahe hinter dem Apostel verbirgt, dargestellt. Beiden Bildern liegt dasselbe Ereignis zu Grunde. Der Fokus, der jeweils gewählt wird, unterscheidet sich erheblich. Wird Johannes in der Handschrift als zögerlich und sich beinahe ängstlich hinter Petrus versteckend umgesetzt, zeigt das Wandbild Johannes als den Hauptakteur der Darstellung, der entschlossen zum Grab eilt. Seine Entschlossenheit wie seine Traurigkeit werden zu den darzustellenden Kernmerkmalen seiner Figur auserwählt.

Das westliche Bildfeld der unteren Gewölbezone erscheint im heutigen Zustand zweigeteilt: der linke Bereich ist mit dunkler, rotbrauner Farbe hinterlegt (Abb. 39). Schräg zur Bildunterkante werden spitz zulaufende, dunkle, zungenartige Dreiecksformen gezeigt. Die linke Bildfläche wird von einem diagonal verlaufenden, dunklen Farbstreifen in zwei Teile geteilt. Ähnlich anderer Beispiele der Wandmalerei Mitteleuropas, wie, zum Beispiel, der Weltgerichtsdarstellung im Westen der nördlichen Langhauswand der Sigwardskirche im deutschen Idensen, beschreibt der genannte Farbstreifen, das Tor zur Hölle. Am äußeren, linken Bildrand ist eine nackte, muskulöse, männliche Figur - gemeint ist Satan - an eine Säule, signifiziert durch eine helle Farbfläche mit dunklem kapitellartigem, oberem Abschluss, gebunden, dargestellt. Durch eine leichte Schräglage der Säule wird angedeutet, dass diese gerade im Begriff ist umzustürzen. Der rechte Teil des dunkleren Farbbereichs wird von zwei weiteren Säulen, angedeutet durch zwei hellere Farbflächen, überschritten.

⁸⁵ siehe Abb. 57 in Schiller 1986/1971, S. 331 des Berthold-Sakramentar 1215.

Anders als am äußeren, linken Bildrand zeigen diese Säulen keine Kapitelle. Am oberen Rand des linken Bildbereichs ist ein Säulenabschluss mit Kapitell gut zu erkennen. Daneben ist ein weiterer heller, oberer Abschluss einer Säule noch schemenhaft zu sehen. Die im heutigen Zustand hellere, rechte Bildfläche ist schlecht erhalten. Dennoch lassen sich einige wichtige Beobachtungen anstellen: mittig sind noch die Umrisszeichnungen einer wahrscheinlich männlichen, den Bildbereich beinahe vollständig füllenden Figur zu sehen. Umrisslinien von Kopf, Augen und Nimbus sowie der untere Abschluss des Gewandes sind noch deutlich erkennbar. Eine rote, dreieckige und spitz zulaufende Farbfläche ähnelt stark einem Detail im Bildfeld der Fortitudo, nämlich ihrem Schild (Abb. 29). Die stehende Figur ist nach links gewandt, ihr Kopf geneigt und ihr Blick ruht auf der an der Säule angebundenen, männlichen Figur am linken Bildrand. Am rechten Bildrand neben der stehenden Figur lassen sich noch letzte Reste einer Umrisszeichnung einer weiteren senkrecht, also aufrecht stehende Säule mit dunkler Basis und Kapitellabschluss feststellen.

Lanc identifiziert die darzustellende Szene als ein Christus in limbo-Bild. Sie sieht 1983, also fünf Jahre vor der letzten Restauration, dass Christus, der die Vorväter mit ausgestreckten Armen empfängt, dargestellt ist⁸⁶. Ihr zufolge wird die Befreiung Adams und der Patriarchen, die Erlösung der Gerechten sowie der Sieg Christi über die Hölle veranschaulicht. In dem Bildfeld sei somit die byzantinische Anastasis, das eigentliche Auferstehungsbild der Ostkirche, vertreten⁸⁷. Im heutigen, auf die, laut Restaurationsbericht von 1988⁸⁸, romanische Malschicht rückrestaurierten Zustand kann diese Aussage nicht bestätigt werden. Weder können ausgestreckte Arme ausgemacht werden, noch ist, zum heutigen Zeitpunkt, im Bildfeld ausreichend Platz für das Erscheinen der Patriarchen vorhanden. Der südliche, linke Bildbereich ist relativ gut erhalten und abgesehen von Satan sind keine Figurenreste erkennbar. Der rechte Malbereich ist schlecht erhalten. Die nimbierte Figur Christi zwischen den mehr oder weniger gut erhaltenen, stehenden bzw. umstürzenden Säulen füllt den Bildbereich zur Gänze aus und es ist unwahrscheinlich, dass in den wenigen freien Bildflächen ursprünglich weitere Einzelfiguren oder gar Figurengruppen eingefügt sind.

Dennoch ist es wahrscheinlich, dass die Erzählung vom Descensus Christi die Darstellung des Wandbildes beeinflusst. In den biblischen Evangelien, die für die Wandmalereien dieser Zone Pate stehen, wird lediglich vereinzelt auf dieses Ereignis verwiesen (z.B. Mt 27, 52). Der Abstieg Christi wird am eindringlichsten und ausführlichsten

⁸⁶ siehe Lanc 1983, S. 214.

⁸⁷ siehe Lanc 1982, S. 11 sowie Lanc 1983, S. 211-212.

⁸⁸ siehe Lux 1988, S. 1.

im apokryphen Nikodemus-Evangelium beschrieben⁸⁹. Die Erzählung schildert detailliert, eine Rede, die Seth den Patriarchen hält, ein Gespräch zwischen Hades und Satan, die die Unterwelt regieren, und den Sturz und die Übergabe Satans, der von Engeln mit Eisenketten gefesselt wird, an Hades durch Christus. Das Nikodemus-Evangelium hat im Mittelalter, zum Beispiel, einigen Einfluss auf die Entstehung von Prosaliteratur⁹⁰. Auch die Details zahlreicher Beispiele in den bildenden Medien der mittelalterlichen Handwerkskunst lassen sich ohne den Verweis auf diesen Text nur schwer erklären⁹¹. Auch in der Malerei der Kapelle werden Details, die dem apokryphen Evangelium entnommen sind, verwendet. Im Evangelium nach Nikodemus wird darauf hingewiesen, dass dieser der Schlacht mächtig ist⁹². Die Malerei nimmt auf dieses Detail Bezug, indem die Christusfigur, auf der der Fokus der Darstellung im rechten Bildbereich liegt, in Kriegsgewand erscheint. Auf der linken, sozusagen, der sinisteren Seite des Bildes betont die Darstellung den gefesselten und in die Hölle stürzenden Satan. Christus verlangt in der Erzählung des apokryphen Evangeliums von Hades, diesen bis zu seiner zweiten Wiederkehr in Verwahrung zu behalten⁹³.

Nichtsdestotrotz, will die Malerei nicht die Ereignisse nach dem Abstieg Christi zeigen, sondern verweist auf den erfolgreichen Ausgang seiner Wiederkehr und den endgültigen Sturz Satans in die Hölle. In dem Wandbild wird vorrangig ein anderes Ereignis thematisiert: die Ankündigung der Zerstörung des Tempels gemäß der biblischen Beschreibung nach Markus (Mk, 13 1-2). Das Bildthema hat zwar in den erhaltenen, romanischen Monumentalausstattungen keine Tradition. Weder in den Wandmalereien der Region, noch in den mittelalterlichen Ausstattungsprogrammen Mitteleuropas lassen sich Bildfelder, die die Zerstörung des Tempels zum Inhalt haben, finden. Das Bildfeld der Burgkapelle ist also ein singuläres Phänomen in den, bis dato, bekannten, erhaltenen Wandmalereiprogrammen. Wie im östlichen Bildfeld des auferstandenen Christus, schlagen Auftraggeber und Maler auch an dieser Stelle des Bildprogrammes bemerkenswerte Wege bei der Wahl der dargestellten Bildthemen ein. Dennoch spricht vieles für diese Themenwahl.

Die Architektur nimmt eine bedeutende Rolle als Handlungsträger im Bildfeld ein. In allen Bildfeldern derselben Zone der Burgkapelle definieren die architektonischen Elemente die Malerei und den Handlungsspielraum der Figuren. Ohne den Einsatz von Architekturteilen wären die Deutung der Narration und der intendierten Aussage der Szenen schwer zugänglich und weniger differenziert. Erst die wiederholte Darstellung von

⁸⁹ siehe Elliott 1999/1993, S. 185-204.

⁹⁰ siehe Masser/Spiller 1987.

⁹¹ siehe Schiller 1986/1971, S. 47-63.

⁹² siehe Elliott 1999/1993, S. 193.

⁹³ siehe Elliott 1999/1993, S. 188.

Stadtmauern, die die Figurenszenen umfassen, hinterlässt deutliche Hinweise auf die Bedeutung des Handlungsorts Jerusalem für das Verständnis der Malereien. Im westlichen Bildfeld von der Zerstörung des Tempels spielt die Architektur eine noch tragendere Rolle als in den übrigen. Sie definiert nicht nur den Handlungsort der Darstellung und weist auf seine Bedeutung hin, sondern wird, darüber hinaus, zum zentralen Handlungsträger erkoren. In den nördlichen, südlichen und östlichen Bildfeldern wird auf Jerusalem in seiner Gesamtheit hingewiesen. Im westlichen Bildfeld wird in einen spezifischen Standort in der Stadt gezoomt: dem Tempel von Jerusalem. Warum?

In den Malereien der unteren Gewölbezone, am evidentesten in denen des Ostens und Westens, wird auf jüdische Glaubenstraditionen Bezug genommen und diese in Gegensatz zu christlichen Auslegungen gebracht. Im Osten wird die von jüdischen Gläubigen abgelehnte Auferstehung Christi thematisiert und versucht, den bildlichen Wahrheitsbeweis für diese anzutreten. Im westlichen, auf derselben Achse liegenden Bildfeld wird das finale Ende des, aus christlicher Sicht, jüdischen Irrglaubens verbildlicht. Das Bild befindet sich im Westen, also in dem von der Apsis mit Christus, der wiederkehrt, um die, die an ihn und Gott glauben, zu erlösen, entferntesten Bildbereich. Dennoch liegen die beiden Bereiche auf einer gemeinsamen, horizontalen Achse. Auf diese Weise wird der Wert jüdischen Gedankenguts dem christlichen gegenübergestellt und gleichzeitig Ablehnung den jüdischen Glaubensidealen gegenüber zum Ausdruck gebracht. Die umstürzenden Säulen im westlichen Bildfeld sind somit nicht nur architektonische Elemente, die den Handlungsort als Jerusalems Tempel definieren, sondern fungieren gleichermaßen als Handlungsträger, die die ablehnende Haltung des christlichen Auftraggebers verdeutlichen.

Der zu zerstörende Tempel ist gekennzeichnet durch umstürzende Säulen, die pars pro toto für einen einstürzenden Tempel stehen. Die Darstellung der einfachen Zerstörung des Tempels ist für den Maler bzw. den Auftraggeber nicht ausreichend. Das Bild verbindet die Zerstörung mit der Darstellung des an eine Säule gebundenen in die Hölle stürzenden Satans. Es werden im Wandbild erneut mehrere Textstellen inhaltlich kombiniert. Die des Jesus, der die Zerstörung des Tempels ankündigt, wird verbunden mit der darauffolgenden Textstelle, in der Christus vom Beginn der Apokalypse spricht (Mk 13, 3-13) vor dem Hintergrund des Berichts des Evangelium nach Nikodemus, der den Abstieg Christi in die Hölle beschreibt. Christus ist mit einem Schild, das dem der Fortitudo der südwestlichen Stichkappe ähnelt, dargestellt. Im apokryphen Evangelium wird von Christus' Kriegsmacht gesprochen. In der besagten Bibelszene spricht Jesus selbst von Kriegen und Kriegsgeschrei während der Apokalypse, das seine Anhänger nicht fürchten sollen (Mk, 13, 7). Satan wird an eine in das

Fegefeuer stürzende Säule gebunden dargestellt, um, einerseits, zu verdeutlichen, dass sich dieses Ereignis bei der zweiten Wiederkehr, wie im Nikodemus-Evangelium beschrieben, zuträgt. Andererseits, soll die Darstellungsweise betonen, dass Satan in der Endzeit gemeinsam mit den jüdischen Gläubigen, die, wie im Nikodemus-Evangelium beschrieben⁹⁴, nach christlicher Überzeugung, in seinem Namen handeln und Jesus kreuzigen, die ewige Verdammnis ereilt. Die Ankündigung von der Zerstörung des Tempels Jerusalems läutet die Verdammung aller, die nicht dem christlichen Glauben zugehörig sind, aber, insbesondere, den Mitgliedern der jüdischen Glaubensgemeinschaft, ein. Die dargestellten, in die Hölle stürzenden Säulen symbolisieren die jüdischen Gläubigen und mahnen, das Ende, das ihnen droht.

Abgesehen von Markus beschreiben auch die anderen Evangelisten das Ereignis der Ankündigung Christi von der Zerstörung des Tempels. Obwohl die Textstelle gemäß Markus nur einen kurzen Eintrag im Bibeltext findet, wird die Begebenheit in diesem Evangelium jedoch am lebendigsten erzählt. Bei den übrigen Evangelisten wird die Textstelle in indirekter Rede abgefasst. Im Markus-Evangelium ist ein Zwiegespräch zwischen Jesus und einem Jünger in direkter Rede wiedergegeben. In der Vulgata ruft der Jünger aus, "Magister, aspice quales lapides, et quales structurae!"⁹⁵ (Mk 13, 1). Es wird ein emotionaler, spontaner, verbaler Ausbruch des Jüngers abgefasst. Die gezeigte Szene wirkt, mit den umstürzenden Säulen, dem Flammenmeer und Satan, der, an der Säule festgebunden, in die Hölle stürzt, genauso plastisch und bewegt wie die Erzählung Markus'. Der Jünger ist im Wandbild nicht dargestellt. Der eng bemessene Bildbereich, in den Jesus integriert ist, lässt bewusst wenig Platz für seine Darstellung abseits des Bereiches des Höllenfeuers. Der Jünger ist, wie schon an anderen Stellen im Bildprogramm der Kapelle, aufgrund des Strebens nach Reduktion der Bildelemente auf das zum Verständnis der Darstellung erforderliche Minimum und der somit erreichten Emphase auf die vorhandenen Bildelemente, im westlichen Bildfeld, insbesondere, auf die beiden vorhandenen Bildfiguren, Christus und Satan, weggelassen. Durch diese Entscheidung und die Darstellungsweise des Bildbereich füllenden Christus wird seine Bedeutung zusätzlich betont.

Die Darstellungen im Verband

Die Wandmalereien der Burgkapelle zeigen ein christologisches Ausstattungsprogramm. Die Einzelbilder des Gewölbes, wie auch der Apsis, beschäftigen sich

⁹⁴ siehe Elliott 1999/1993, S. 187.

⁹⁵ Biblia 1986, S. 1931.

mit Szenen aus dem Leben und Wirken Christi. Zwischen den einzelnen Bildfeldern gibt es, darüber hinaus, zahlreiche Querbezüge. Werden die Malereien der unteren Gewölbezone gemäß ihrer chronologischen Reihenfolge im Bibeltext betrachtet, beginnt die Folge von Norden mit dem Einzug, es folgt – gegen den Uhrzeigersinn - im Westen die Ankündigung von der Zerstörung des Tempels, ein Ereignis, das sich in der Nacht nach der Kreuzigung zuträgt, gefolgt von der Darstellung des Johannes am Grab Jesu im Süden und endet im Osten über der Apsis mit dem auferstandenen Christus.

Zudem lässt sich eine Verbindung der Bildfelder der unteren Gewölbe mit den Bildern der Evangelistensymbole darüber ausmachen. Die Darstellungen der mehrfigurigen Szenen der unteren Zone entsprechen den Beschreibungen der Textstellen des Evangeliums jenes Evangelisten, dessen Symbol im Bildfeld rechts über dem jeweiligen Bildbereich zu sehen ist. Die Verbindung zwischen Evangelistensymbol und der dem jeweiligen Evangelium entnommenen dargestellten Szene links des Symbols in der darunterliegenden Zone wird durch eine Linksdrehung der Köpfe der Evangelistensymbole angedeutet. Auch der Blick der einzelnen Evangelistentiere weist in Richtung des Bildfeldes, dem die biblische Beschreibung des jeweiligen Evangelisten zu Grunde liegt. So blickt Matthäus auf das ihm zugeordnete Bild des Auferstandenen, Markus auf das Bildfeld von der Ankündigung der Zerstörung des Tempels, Lukas auf die Szene des Einzugs und Johannes auf das Bild des Johannes am Grab Christi. Durch die Lage des Symbols des Verfassers des ersten Evangeliums, Matthäus, über dem gemäß heiliger Schrift chronologisch ersten Ereignisses der Gewölbemalereien, dem Einzug, und der Darstellung des Symboltieres des Schreibers des vierten und letzten Evangeliums, Johannes, über dem im Bibeltext chronologisch zuletzt stattfindendem Ereignis, findet eine Verklammerung der Malereien der unteren Gewölbezone statt. Sie markieren die Endpunkte des Darstellungsprogramms im Gewölbe.

Ein dezidierter Anfangs- und Endpunkt ist in den Wandmalereien nicht zu definieren. Dafür mag es einen theologisch implizierten Grund geben: Jesus spricht in der Offenbarung nach Johannes "Ich bin das Alpha und das Omega, der Anfang und das Ende" (Offb 21, 6). In der Malereiausstattung der Burgkapelle kommt diese Aussage zum Ausdruck. Es werden einzelne Begebenheiten aus dem Leben Christi, die sein Wirken bezeugen, herausgenommen, die in ihrer Gesamtheit anschaulich machen, dass Christus allumfassend, permanent und ewig ist. Sein irdisches, dieszeitliches Tun ist zeitlich wie örtlich begrenzt. Auf Christus' unbegrenzte Macht verweist jedoch bereits sein Einzug in Jerusalem, der die Ereignisse, die folgen, vorwegnimmt. Die Darstellung des wiederkehrenden Christus in der Apsis unterstreicht und kulminiert seine immerwährende Wirkkraft. Der ursprüngliche Eingang der

Kapelle liegt im Nordwesten. Das erste Wandbild, das die KapellbesucherInnen, nach der Betrachtung der Südwand bzw. der Pendentif-Darstellungen, im Gewölbe sehen, ist die Szene von Johannes am Grab. Es ist möglicherweise auch kein Zufall, dass die fenstergroße Öffnung der Nordwand an der gewählten Stelle angebracht wurde. Von ihr aus kann die Johannes-Szene, die den Eintritt in das Bildprogramm der Gewölbemalereien bildet, auf Augenhöhe betrachtet werden. Der dargestellten Szene liegt eine Textstelle des Johannes-Evangeliums zu Grunde. Wird das Symbol des Evangelisten Johannes gesucht, ist es im östlichen Bildfeld über der Apsis zu finden, Über die Darstellung des Auferstandenen der darunter liegenden Zone gelangen BetrachterInnen zu den Wandmalereien der Apsis mit dem Pantokrator und befinden sich somit am chronologischen Ende der Darstellungen, aber auch am Anfang der ewigen, allumfassenden Herrschaft Christi und Gottes.

Die Überleitung vom Gewölbe zur Wandzone sind, bautechnisch gesehen, die Stichkappen. In der obersten Zone der Pendentifs findet kein bildlicher Bezug auf die rein christlichen Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung statt, sondern es wird auf die Kardinaltugenden Gerechtigkeit, Weisheit, Mäßigkeit und Stärke, die schon in vorchristlicher Zeit eine Rolle gespielt haben, Bezug genommen⁹⁶. Sie sind zwar nicht direkt der katholisch-theologischen Glaubenswelt entnommen, verkörpern aber christliche Ideale, indem sie ein leidliches Zusammenleben der Menschheit garantieren sollen. Die Malereien der Pendentifs sind mit einer Rahmung in roter Farbe eingefasst. Im Gegensatz dazu sind die Gewölbemalereien von Ockerfarbe umrandet. An die Bilder der Kardinaltugenden und der Getreidegarben darunter grenzt ein wieder ockergelb gefasstes Schachbrettmuster an. Von den christologischen Malereien im Gewölbe, hinter welchen letztendlich theologisch-theoretische Überlegungen stehen, leiten die Darstellungen der Kardinaltugenden in den Pendentifs als Kompromiss zwischen theologisch-geistiger und weltlicher Sphäre und der Getreideähren als der Lebensrealität der mittelalterlichen BetrachterInnen entnommen zur Wandzone über. In diesem Bereich sind keine Wandmalereien erhalten. Die Wandzone ist die Zone des Sakralraums, die den KapellbesucherInnen am nächsten ist. In anderen Beispielen sakraler Malereiausstattungen der Romanik finden sich auf dieser Ebene oftmals Marien- und Heiligendarstellungen, wie, zum Beispiel, in der Johanneskapelle im steirischen Pürgg des zwölften Jahrhunderts oder Ritterheilige, wie, zum Beispiel, an den Langhauswänden der Sigwardskirche im deutschen Idensen. Aber auch Elemente aus dem profanen Bereich wie Stifterbildnisse und Drollerien, wie sie in der Göttweigerhofkapelle von Stein an der Donau nahe dem niederösterreichischen Krems zu finden sind, werden dargestellt. Aufgrund des

⁹⁶ siehe Evans 1994/1972, S. 364.

Versuchs, mittels Inhalts des Bildprogramms von der geistlich-göttlichen zur irdischen Welt überzuleiten ist es denkbar, dass auch in der Burgkapelle ursprünglich Figuren oder Szenen, die Bezüge zwischen BetrachterInnen- und Bildwelt erlauben, dargestellt sind. Das in Ocker gefasste Schachbrettmuster der untersten Ebene der Stichkappen kann jedoch auch als Hinweis gelesen werden, dass mit Hilfe der unterschiedlich farbigen Ornamentrahmungen der Wandmalereien der Wand- und Gewölbezone eine Art Dreiteilung des Vertikalraumes intendiert wird. Das ockerfarbene Ornamentband der Gewölbezone, das im untersten Bereich der Wandzone wiederkehrt, mag auch darauf hindeuten, dass im untersten Bereich der Wandzone erneut theologisch relevante Szenen gezeigt wurden.

Die intendierte Hauptleserichtung beginnt, nach Eintritt der Kapelle und, nach dem Betrachten der Malereien der südlichen Wand- und Pendentifzone, bei der Darstellung von Johannes am Grab im Gewölbe des Kapellraumes. Von diesem Bildfeld wird der Blick zum Johannessymbol, das sich über dem auferstandenen Christus befindet, übergeleitet. Werden die Darstellungen der unteren Gewölbezone nun im Uhrzeigersinn gelesen, langen die BetrachterInnen zuletzt beim Einzug Christi in Jerusalem an. Über die Pendentifs mit den Kardinaltugenden und den Getreidegarben sowie den Malereien der Wandzone langt er bei sich und seiner Lebensrealität an. Den KapellbesucherInnen steht es frei, sich nun in eine andere Richtung zu wenden und an einer anderen Stelle wieder gedanklich in das Programm einzutreten. Sie können somit selbstständig unterschiedliche Schwerpunkte im Darstellungsprogramm setzen und ihre Kontemplation nach Belieben in unterschiedliche Richtungen lenken. Folgen sie der Hauptleserichtung, wandert ihr Blick wieder denselben Weg über die Stichkappen und untere Gewölbezone zum auferstandenen Christus und landet schlussendlich wieder bei Johannes' Evangelistensymbol des Adlers. Dieser hat gemeinsam mit dem Stier, als Symbol des Lukas, in horizontaler Verlängerung der Apsis einen besonderen Platz im Ausstattungsprogramm erhalten. Die Anbringung des Evangelistensymbols Johannes' in vertikaler Verlängerung der Apsis im Osten betont seine wichtige Stellung im Gesamtprogramm der Burgkapelle. Die Darstellung des Adlers leitet über zur Darstellung des wiederkehrenden Christus im Scheitel der Apsis. Die Erzählung, die in der Bibel die Ereignisse der Endzeit beschreibt, ist der Apokalypse nach Johannes entnommen. Sie ist also Teil der Erzählungen jenes Evangelisten, dessen Bericht von seinen Erlebnissen an Christus' Grab die Grundlage für die Darstellung, die den Eintrittspunkt in das Malereiprogramm bildet, dessen Symbolbild den Übergangspunkt zwischen den Malereien von Kapellraum und Apsis bildet und dessen apokalyptische Prophezeiungen den inhaltlichen Höhepunkt, der im Apsisbereich verbildlicht ist, markieren.

An mehreren Stellen im Programm der Wandmalereien werden der Evangelist Johannes und seine Berichte deutlich betont. Die entscheidende Frage ist, warum Auftraggeber und Maler sich für diese Betonung entscheiden. Im Gegensatz zu den Evangelien des Matthäus, Markus und Lukas unterscheidet sich das Evangelium nach Johannes maßgeblich in der Wahl der dargestellten Ereignisse und seiner Erzählweise. Vor allem Jesus' Auftreten und Wirken in Jerusalem wird im Johannes-Evangelium betont. In den Darstellungen der unteren Gewölbezone werden in drei der vier Bildfelder ähnlich gestaltete Architekturelemente gezeigt. Es sind an den Seiten hohe, mehrgeschossige Gebäudeteile, die in den einzelnen Bildfeldern unterschiedlich farbig gefasst sind, mit oder ohne Fenster und je nach Inhalt der dargestellten Figurenszene innerhalb der Bildarchitektur mit oder ohne Türöffnung gezeigt werden, dargestellt. Die beiden äußeren Architekturelemente sind in allen Bildfeldern durch ein von Zinnen überhöhtes Architekturelement verbunden. Im südlichen Bildfeld, die die Darstellung des Johannes am Grab zeigt, schließt neben den seitlichen Gebäudeteilen je ein weiterer mehrgeschossiger, durchfensterter Architekturteil, der durch seine spitz zulaufende Darstellungsweise Tiefe und Räumlichkeit suggeriert, an. All die erwähnten Details kennzeichnen in den nördlichen und östlichen Malereien den szenischen Handlungsort als die mit Türmen, Zinnen und Mauern befestigten Stadt Jerusalem. Im südlichen Bildfeld wird durch die Einfügung zusätzlicher, mehrgeschossiger Gebäudeteile, die räumliche Tiefe zu vermitteln versuchen, unterstrichen, dass die Szene in der wichtigsten Stadt der christlichen Glaubenswelt stattfindet. Die Darstellungen der unteren Gewölbezone und, insbesondere, das südliche Bildfeld, betonen, wie das Evangelium nach Johannes, den Handlungsort der verbildlichten Ereignisse. Jerusalem ist auch die wichtigste Stadt der jüdischen Glaubenswelt. Durch die Betonung des Evangeliums des Johannes, der, laut Bibeltext (Joh 20, 1), von all seinen Anhängern die engste Verbindung mit Jesus pflegt, wird nicht nur seinen Erzählungen, die vorrangig von Jesus Wirken in Jerusalem handeln, Rechnung getragen. Indem der Lieblingsjünger Jesu im malerischen Programm der Kapelle voran gestellt wird, wird, zum einen, zum Ausdruck gebracht, dass sich der Auftraggeber der Malereien, nicht zuletzt in der Hoffnung auf Gewähren des ewigen Lebens, in ähnlicher Weise mit Christus verbunden fühlt wie Johannes. Zum anderen wird der Anspruch der christlichen Gemeinschaft auf die Stadt Jerusalem über dem der jüdischen verdeutlicht.

Die innerbildliche Architektur im Vergleich

Der prominente Einsatz von Architekturelementen in den Darstellungen der Bildfelder des Gewölbes wirft die Frage auf, ob sich in den Monumenten und Büchern, die im

Hochmittelalter in der Region malerisch ausgestattet werden, weitere, ähnliche Darstellungsformen finden lassen. In der überregionalen Wandmalerei lassen sich durchaus weitere Beispiele von Sakralausstattungen, deren Bildfelder in ähnlicher Weise durch Architekturelemente betont werden, ausmachen. Im ehemaligen Westchor der Klosterkirche von Lambach in Oberösterreich sind die Bildfelder ähnlich organisiert (Abb. 40). Im steiermärkischen Pürgg kommt in einem der, in der mittelalterlichen Kunstgeschichte, berühmtesten Bildfelder romanischer Wandmalerei Österreichs der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, dem so genannten 'Mäusekrieg', Architektur in ähnlicher Form zum Einsatz (Abb. 41). Auf einer alten Schwarzweiß-Abbildung der Pfarrkirche von Lassnitz in der Steiermark, deren romanische Malereien am Dachboden der Kirche nur schwer zugänglich sind, wird dieselbe durch Zinnen überhöhte Architektur gezeigt (Abb. 42). Auch in einem späteren Beispiel der Pfarrkirche St. Georgen ob Judenburg, ebenfalls in der Steiermark, ist eine Reihe von Propheten, die in der Apsis des Sakralraumes dargestellt sind, von ganz ähnlichen Gebäudeteilen umgeben (Abb. 43). Doch nicht nur in Werken der Monumentalmalerei kann diese Art des innerbildlichen Gefüges nachgewiesen werden. In einem prominenten Beispiel der Buchmalerei, der Admonter Riesenbibel, wird ebenso eine der Ottensteiner Kapelle ähnliche architektonische Einteilung des Bildfeldes vorgenommen (Abb. 44).

Trotz der prinzipiellen Ähnlichkeit gilt es jedoch, die einzelnen Beispiele genauer zu analysieren. Ein detaillierter Vergleich zeigt, dass gravierende Unterschiede zwischen den einzelnen Malereibeispielen auszumachen sind. Diese erhellen das Verständnis der Wandmalereien der Burgkapelle maßgeblich. Das älteste der fünf Vergleichsbeispiele ist in der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts entstanden⁹⁷. Ein Bildfeld mit einer Darstellung aus der Christusvita der Malereien im ehemaligen Westchor der Kirche des Klosters von Lambach in Oberösterreich, weist, auf den ersten Blick, eine ganz ähnliche innerbildliche Organisation auf (Abb. 40). Es werden architektonische, hellfarbig gestaltete Seitenteile mit hohen Türöffnungen gezeigt. An diese grenzen in Rot gefasste Säulen mit, im heutigen Zustand, grünlicher Basis und Kapitell an. Die beiden Säulen tragen die äußeren Enden eines roten, oberen Abschlusses. Zwei weitere, helle Säulen mit Kapitell stützen seinen Mittelteil. Der zentral im Bildfeld stehende Christus wird durch diese Säulen von den rechts und links von ihm stehenden Jüngern optisch hervorgehoben und betont. Von einem weiteren Säulenpaar im äußeren Drittel der rotfarbigen Querstrebe wird nur der obere Kapitellabschluss gezeigt. Der Rest der Säulen wird von Christus' Gefolge verdeckt. Der rote,

⁹⁷ siehe z. B. Wibiral 1998, S. 33.

obere Abschluss verläuft balken- und, zur Bildmitte hin, treppenförmig im obersten Viertel des Bildes und endet am höchsten Punkt direkt unter der ebenfalls rot gehaltenen Rahmung des Bildfeldes. Er wird durch nach oben hin offene Halbkreise in der Art eines Reliefs geschmückt. Über seinen Seitenteilen grenzen sowohl zur rechten als auch zur linken Seite halbhohle Architekturelemente, die hohe, spitz zulaufende Turmgeschosse meinen, an. Diese Architekturteile weisen dieselbe Farbigkeit, wie die eingangs beschriebenen, sich im darunterliegenden Bildbereich befindenden, architektonischen Seitenteile, auf.

Wird das Bildfeld des Lambacher Westchors, das Christus' Heilung eines Besessenen in der Synagoge von Capharnaum zeigt, mit der Darstellung des Einzugs Christi der Burgkapelle verglichen (Abb. 36), ist, ob der unterschiedlichen Bildthemen, ein gravierender Unterschied zu orten. Die Lambacher Figurenszene findet in einem Innenraum statt. Die Szene der Kapelle im Außenraum. Die Prominenz der Architekturelemente ist jedoch beiden Bildfeldern gemein. In beiden Beispielen füllen die architektonischen Teile einen Gutteil der Darstellung aus. In Lambach spricht, darüber hinaus, die Tatsache, dass der balkenförmige, obere Abschluss und die Dächer an den äußeren Enden des Abschlusses, dieselbe Farbigkeit wie Christus Überwurf und die Fassung seines Kreuznimbus aufweisen, für die zentrale Bedeutung der Architektur sprechen. Obwohl die Lambacher Szene in einem Innenraum und die Ottensteiner im Freien stattfindet, ist bei beiden Beispielen das Heraus- oder Hineintreten der Figuren aus der Stadt durch Toröffnungen angedeutet. Im Einzug wird die Ankunft Jesu in Jerusalem durch eine geöffnete Tür, die Christus' Marschrichtung betont, verdeutlicht. In beiden Bildern gibt es Architekturteile, die die Stadt, in der sich die Szenen ereignen, andeuten.

An dieser Stelle lässt sich der erste Unterschied zwischen den beiden Ausstattungsprogrammen feststellen. Im Lambacher Westchor werden, um den Handlungsort, der Innenraum einer Synagoge, zu veranschaulichen an den äußeren Enden des oberen Abschlusses Turmgeschosse gezeigt. Diese bilden jedoch keine Einheit mit ihm, sondern sind ihm aufgesetzt und setzen sich farblich von ihm ab. In der Burgkapelle werden Torgebäude und Turmaufsatz zu einem Architekturelement zusammengefasst. Der obere Abschluss der Stadtmauer, ein Zinnenkranz, der für die Mauer als Ganzes steht, wächst aus dem Turmdach heraus. Beiden Malereiausstattungen ist zwar gemein, dass die großflächigen architektonischen Elemente an den Rand geschoben sind und die Figuren den zentralen Bildbereich einnehmen. Die Wandmalereien der Burgkapelle rücken die dargestellte Szene jedoch weiter in den Mittelpunkt des Bildfeldes. In Lambach teilt die Architektur – in Form der beiden Säulenpaare – die Bildfiguren in Gruppen ein, was im Einzug Christi nicht getan

wird. Ein weiterer, entscheidender Unterschied der Ottensteiner Wandmalerei gegenüber der Lambacher lässt sich in der Auffassung der dargestellten Häuserelemente erkennen. Während die vielfach durchfensterten Gebäudeteile, im oberösterreichischen Beispiel, stark der Fläche verpflichtet und, beinahe dekorativ anmutend, symmetrisch am Rande des Bildfeldes eingefügt sind, wird im niederösterreichischen, durch die Einfügung weiterer, spitz zulaufender architektonischer Elemente versucht, Räumlichkeit und Tiefkontinuum dazustellen.

Das zweite Vergleichsbeispiel, das Ähnlichkeiten mit der innerbildlichen Organisation der Wandmalereien der Burgkapelle aufweist, ist der Johanneskapelle von Pürgg in der Steiermark. Es wird angenommen, dass es um 1160 entstanden ist⁹⁸. Im Bildfeld, das in der kunstgeschichtlichen Literatur den Titel 'Mäusekrieg' erhalten hat, spielen die architektonischen Bestandteile der Malerei eine ebenso wesentliche Rolle (Abb. 41). Der Großteil der Bildfläche ist der Darstellung von Burgenarchitektur gewidmet. Im unteren Drittel des Bildes wird ein breiter, horizontaler, hellfarbiger Gebäudeteil, der durch Kreuze geschmückt ist, gezeigt. Seinen oberen Abschluss bilden rotfarbige Zinnen. Darüber schließt ein etwas schmalerer quer liegender Architekturteil an. Feine Linien deuten eine Ziegelmusterung an. Dieser Bauteil ist ebenfalls durch einen hellfarbigen Zinnenkranz nach oben hin abgeschlossen. Mittig ist er von einem schmalen, hohen architektonischen Element durchbrochen. Dieses ist in zwei reich durchfensterte, unterschiedlich farbige Geschosse geteilt. Der Dachabschluss wird von zwei rotfarbigen Balken bekrönt. Aus den äußeren Ecken des quer verlaufenden Mauerteils mit Ziegelmusterung wächst rechter Hand ein hoher, schmaler Gebäudeteil mit Spitzdach empor. Der gegenüberliegende, linke Bereich ist leider schlecht erhalten, aber es ist denkbar, dass an dieser Stelle ursprünglich eine ähnliche Turmkonstruktion Platz findet. Aus dem rechten Turm wächst knapp unter dem Dach ein stufenförmig angelegter, rotfarbiger Zinnenkranz, der in der Mitte von einem schmalen, niedrigen Gebäudeteil unterbrochen wird. Sein spitz zulaufendes Dach ragt weit in den das Bildfeld umgebenden Rahmen.

Obschon die Architektur in Pürgg einen noch größeren Teil des Bildfeldes einnimmt und möglicherweise eine noch größere Bedeutung für das Verständnis des Bildes hat, steht es dennoch, formal gesehen, den Ottensteiner Wandmalereien nahe. Die Anordnung zweier Türme an den Rändern mit einem diese Turmteile verbindenden Zinnenkranz lässt sich in beiden Ausstattungsprogrammen finden. Mittig sind die Zinnen, in beiden Beispielen, durch einen sich farblich und gestaltungstechnisch absetzenden Mittelteil ergänzt. Nichtsdestotrotz

⁹⁸ siehe Demus 1992/1968, S. 75-82.

sind erhebliche Unterschiede zwischen den beiden Malereien in diesem Bereich evident. Im Bildfeld des Einzugs Christi der Kapelle wächst der Zinnenbereich aus dem Spitzdach der zu beiden Seiten dargestellten Gebäudeteile und verläuft ein wenig holprig, aber, mit kleinen Abweichungen, bodenparallel auf einer relativ geraden Linie zum Spitzdach des gegenüberliegenden Seitenteiles (Abb. 36). Im östlichen und südlichen Bildfeld setzen die Zinnen an das Obergeschoss der Seitenteile an (Abb. 37 und 38). Diese verlaufen in etwa in einem 45-Grad-Winkel und ebenso ohne Abtreppe zur Mitte hin. Die beiden letztgenannten Wandmalereien unterscheiden sich in diesem Bereich erheblich von der Malerei des nördlichen Bildfeldes. Im Bericht zur Restauration des Jahres 1988 lassen sich keine Anhaltspunkte finden, dass sich die freigelegte Malschicht in den einzelnen Bildbereichen technische Unterschiede zeigt⁹⁹. Eine Vermutung, dass die Bildfelder zu unterschiedlichen Zeiten ausgemalt werden, um die Unterschiede in den Details der Gestaltung und der Qualität der Malereien im Bereich der Architekturelemente zu erklären, ist nicht zu halten. Aufgrund der gestalterischen Ähnlichkeiten, was die Organisation der Darstellungen im Ganzen sowie die Figuren betrifft ist es wahrscheinlich, dass das nördliche Bildfeld im selben Zeitraum wie die Felder im Osten und Süden und durch die Hand desselben Malers entstanden ist. Dieser versucht mit den unterschiedlichen Gestaltungsweisen, den Fokus auf verschiedene Aspekte in den Wandmalereien zu lenken. Bei der Gestaltung der Malereien im Norden wird auf eine der Lebensrealität nahe kommenden Darstellung von Mauerabschlüssen abzielt. Aufgrund der Entscheidung des Malers für eine lebensnahe Darstellung der Architektur wird der Handlungsort des Einzugs Christi, die Stadt Jerusalem, akzentuiert und zum Leben erweckt. Im Osten und Süden wird darauf Wert gelegt, dass die Figurenszenen durch die symmetrische Rahmung unter den oberen Abschlüssen Betonung erfahren.

In der Pürgger Johanneskapelle setzen die Zinnen, die quer durch das obere Drittel des Bildfeldes führen, ebenfalls knapp unter dem Dachabschluss an und sind links und rechts eines kleinen Mittelteils regelmäßig abgetreppt und symmetrisch angeordnet. Diese Form der Darstellung verleiht dem Bild den Anschein einer straffen, exakten, aber auch dekorativ anmutenden Durchstrukturierung. Der nicht am Dach, sondern ein wenig darunter ansetzende Zinnenbereich zeugt, zum anderen, davon, dass sich das Verständnis der Organisation eines derartigen oberen Abschlusses verändert hat. Ein weiterer Teilbereich, der sich bei beiden Werken anders darstellt, ist der an den Zinnen eingefügte, kleine Mittelteil. Beide Wandmalereien weisen einen solchen Einsatz auf. Wird das östliche oder südliche Bildfeld von Ottenstein betrachtet, fällt jedoch auf, dass sich die Darstellungen an dieser Stelle

⁹⁹ siehe Lux 1988.

unterscheiden (Abb. 37 und 38). In diesen Bildern ist ein durchfenstertes Geschoss mit Spitzdach so zwischen die beiden Zinnenabschnitte eingesetzt, dass dieses die danebenliegenden Zinnen nicht überragt und beinahe zusammen- und hineingepresst erscheint. In der Johanneskapelle endet der Dachabschluss in diesem Bereich, wie erwähnt, weit über den Zinnen in der Farbrahmung des Bildfeldes, was die Wandmalerei großzügiger und weniger gedrungen erscheinen lässt. Der letzte Punkt, in dem sich die beiden Wandmalereien unterscheiden, ist die Darstellung des Tiefenraums. Zwar wird in beiden Bildfeldern versucht, Tiefe zu suggerieren, die Anordnung und das Zusammenspiel der einzelnen Bildelemente weichen jedoch voneinander ab. Im Einzug Christi wird versucht, mit der Anfügung von spitz zulaufenden Gebäudeteilen an den hohen Seitenteilen des Bildfeldes in die Tiefe zu gehen und so Häuserarchitektur, die jenseits der dargestellten Stadtmauer liegt, zu zeigen (Abb. 36). Durch die Anfügung dieser architektonischen Teile erlangt das Bild zwar Tiefe zur Seite hin, der Rest der Darstellung bleibt jedoch in der Fläche verhaftet. Im 'Mäusekrieg' wird versucht, die Malerei insgesamt dreidimensional durchzustrukturieren. Alle bodenparallel dargestellten Gebäudeteile erfahren eine Abstufung oder Abtreppung nach oben oder zur Seite hin. Die Details der Oberflächengestaltung der Architektur, wie die Darstellung von Ziegeln und Mörtelfugen, verstärken den Eindruck, dass versucht wird, in der Realität des Bildes der Realität außerhalb des Bildes nahe zu kommen. In der Architektur des 'Mäusekrieges' wird ein Ansatz von dreidimensionalem Effekt und innerer Abgeschlossenheit wiedergegeben, der den Ottensteiner Malereien fehlt.

Die in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts¹⁰⁰ entstandenen Wandmalereien der Pfarrkirche von Lassnitz in der Steiermark, sollen hier ebenso Erwähnung finden. Auch in diesem Bild sind hohe, schmale Seitenteile mit Türöffnungen, aus denen unter dem Dachansatz ein Querabschluss mit Zinnen hervorgeht, dargestellt (Abb. 42). Dieser Abschluss ist, wie in Pürgg und anders als in Ottenstein, abgetreppt und verläuft knapp unter der Rahmung des Bildfeldes. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes lassen sich keine weiteren Feststellungen bezüglich der innerbildlichen Architektur ableiten. Die letzte der vier Wandmalereien befindet sich erneut in der Steiermark. In Sankt Georgen ob Judenburg zeigt sich eine bis heute gut erhaltene romanische Monumentalausstattung, die in der kunsthistorischen Literatur beinahe einstimmig um 1240 datiert wird¹⁰¹. In der Bildreihe der Propheten der Apsismalereien der Kirche findet sich eine die der bereits mehrfach beschriebenen Architektur nahe steht (Abb. 43). Die schmale Bilderzone ist unterteilt in

¹⁰⁰ siehe ÖKT 1964, S. 111.

¹⁰¹ siehe Drnek 2008, S. 245.

kleinere Felder. Auf der Mittelachse befindet sich je ein stehender Prophet. Die Hand- und Körperhaltung der Figuren verdeutlichen, dass sie bei der Predigt dargestellt sind. Die Architekturelemente unterstreichen, dass die Reden im Außenraum gehalten werden. In allen Feldern sind an den Seitenrändern hohe, schmale, turmartige Gebäudeteile dargestellt. Diese sind in mehrere Geschosse eingeteilt, wobei jede Etage durchfenstert ist. An den Enden der kompletten Bilderreihe befinden sich ebenso schmale, hohe architektonische Teile, die, statt einer reichen Durchfensterung, von einer hohen, dunkelfarbigen Türöffnung durchbrochen sind. In allen Bildfeldern setzen knapp unter dem Dachabschluss erneut schräg nach oben verlaufende Querträger, die sich in der Mitte des Bildfeldes treffen, an. Anders als in den beschriebenen Ausstattungen sind in Sankt Georgen keine Zinnen angefügt. Stattdessen findet eine reiche Durchfensterung mit paarweise angeordneten Öffnungen ihren Einsatz. Die Präsenz der mittig dargestellten Propheten wird durch das Zusammentreffen der Querbalken über ihren Köpfen und dem sich darunter bildenden Dreiecksbereich betont.

Die steirischen Malereien entstehen mehrere Jahrzehnte im Anschluss an die Malereien der Burgkapelle. Zwischen den beiden Malerieausstattungen sind die Unterschiede evidenter als ihre Gemeinsamkeiten. Die Ottensteiner Architekturteile sind, trotz der, im Vergleich zu den Bildfeldern der Propheten, beträchtlicheren Größe der Bildfelder, die sie füllen, einfacher und schlichter gehalten. Zwar werden auch hier die Seitenteile in Geschosse geteilt und durchfenstert, die Unterteilung und das Durchbrechen der Fläche durch Fensteröffnungen erfolgt, in Sankt Georgen, jedoch häufiger, was die Architektur kleinteiliger wirken lässt. Insgesamt sind die architektonischen Teile der Bildfelder im steirischen Beispiel detaillierter, aber auch weniger geometrisch gestaltet. Wird, zum Beispiel, das östliche Bildfeld des Auferstandenen der Burgkapelle betrachtet, ist evident, dass die Malerei streng symmetrisch und nach geometrischen Überlegungen eingeteilt ist (Abb. 37). In Sankt Georgen, hingegen, wirken die Gebäudeteile, nicht zuletzt aufgrund ihrer Kleinteiligkeit und dekorativen Details, wie der sich nach oben hin verjüngenden Seitenteile und der unterschiedlichen, detailreichen Dachlösungen, elaborierter und weniger streng der Geometrie folgend. Zudem sind die Darstellungen in Sankt Georgen weniger der Burgenarchitektur verpflichtet. Die Mittelteile der Wandmalereien sind nicht, wie in Ottenstein und den anderen Vergleichsbeispielen des zwölften Jahrhunderts, von Zinnen überhöht. Stattdessen wird eine reiche Durchfensterung, die die quer liegenden Architekturteile durchbricht, gewählt.

Ein weiteres Vergleichsbeispiel lässt sich im Medium der Buchmalerei finden. Um 1140 entsteht die Admonter Riesenbibel¹⁰². Auch eine ihrer Miniaturen weist eine ähnliche Organisation wie die vorangegangenen Wandmalereien auf. Die Malerei auf Folio 27v zeigt zwei männliche Figuren, die unter einer Arkade stehen (Abb. 44). Diese wird von zwei Säulen, die sich an den beiden Seitenrändern der Darstellung befinden, gestützt. Die Kapitelle der Säulen tragen die Seitenteile einer Häuserarchitektur. Diese hohen, schmalen architektonischen Teile sind mehrgeschossig und von zwei Fensterpaaren durchbrochen. An das Untergeschoss schließen an beide Seiten wenig breite, lange, schräg nach oben zur Mittelachse hin verlaufende Architekturteile an, die von einer Reihe paarweise angeordneter Fenster durchbrochen und einem Arkadenbogen gestützt werden. Im Bereich zwischen ihnen und dem Stützbogen deuten feine Striche Ziegelmauerwerk an. Ein dunkelfarbiger Farbstreifen bildet den oberen Abschluss des Architekturelements. Zwischen den beiden schräg verlaufenden Gebäudeteilen befindet sich, auf der Mittelachse, ein wenig hohes, turmartiges architektonisches Element mit Doppelfenstern, einer halbrunden Dachlösung und einer aufgesetzten, kleinen Kugel. Am Obergeschoss der Seitenteile setzen weitere Gebäudeelemente an, die aber nur in etwa ein Drittel ihrer Länge aufweisen, und verlaufen, wie sie, ebenfalls schräg nach oben zur Mitte hin.

Ein Vergleich mit den Wandmalereien der Burgkapelle zeigt, dass sich erhebliche Unterschiede die Anordnung der architektonischen Elemente betreffend, nachweisen lassen. In den Gewölbemalereien von Ottenstein fallen tragende Säulen weg. Die Architektur setzt direkt auf Bodenniveau an. Gliedernde, aber dennoch dekorativ anmutende Elemente wie ein Arkadenbogen, auf den, im Beispiel der Buchmalerei, die Architektur des oberen Bildbereichs aufsetzt, das durch feine Linien angedeutete Ziegelmauerwerk und ein Tuch, das um den querliegenden Mittelteil gewunden ist, finden in der Kapelle keinen Einsatz. Wird erneut ihr nördliches Bildfeld, den Einzug Christi in Jerusalem, mit der Miniatur der Admonter Riesenbibel verglichen, lässt sich jedoch feststellen, dass ein ganz ähnlicher Versuch, der Malerei Tiefenkontinuum zu verleihen, unternommen wird (Abb. 36). Stark schräg gestellte und aufsichtig dargestellte Gebäudeteile sollen in beiden Fällen andeuten, dass es sich um die Darstellung einer Stadtmauer, hinter der weitere Häuserarchitektur befindet, handelt. Das Admonter Vergleichsbeispiel geht noch einen Schritt weiter. An die Darstellung der Mauer werden darüber kleinere architektonische Elemente angefügt, um zu verdeutlichen, dass in der Tiefe des Bildes jenseits der Befestigungsmauer zusätzliche Gebäude vorzustellen sind. Auch die Details der Miniaturmalerei dienen dem Versuch, Räumlichkeit und Dreidimensionalität

¹⁰² siehe Mazal/Unterkircher 1963, S. 359.

in die Miniatur einfließen zu lassen. Die Dächer der Seitenteile haben die Form eines aufgestellten Quadrats mit einer aufgesetzten, kleinen Kugel. Diese Art der Darstellung lässt die seitlichen architektonischen Teile dreidimensional wirken. In der Burgkapelle sind die seitlich, im Vordergrund dargestellten Türme der Fläche verpflichtet, und weisen keine Merkmale des Strebens nach Darstellung von Räumlichkeit auf. Darüber hinaus steht die Malerei der Miniatur der Admonter Riesenbibel der Burgenarchitektur weniger nahe, als die von Ottenstein. In diesem Vergleichsbeispiel entfällt, zum Beispiel, die Darstellung von Zinnen und Spitz- beziehungsweise Pultdächer finden ihren Einsatz.

Wird nun versucht, Kontinuität in die Reihe der Vergleichsbeispiele zu bringen, kann durchaus ein veränderter Einsatz des Architekturmotivs Stadt und Stadtbefestigung festgestellt werden. Die Malerei des Lambacher Beispiels aus dem elften Jahrhundert ist in der Fläche verspannt. Die innerbildlichen Architekturelemente werden eingesetzt, um das Bildfeld zu gliedern, die Figurenszene zu rahmen und sie zeigen den Charakter des Dekorativen und der Staffage. In der Johanneskapelle von Pürgg, aber auch in den anderen Vergleichsbeispielen, sowie in den Wandmalereien der Burgkapelle, erhält die innerbildliche Architektur einen Stellenwert, der über dem der Rahmung, Gliederung und des Dekors hinaus geht. Das oberösterreichische Beispiel ist noch weit entfernt vom Versuch der übrigen Vergleichsbeispiele Tiefenkontinuum zu suggerieren. In allen anderen Wandmalereien wird versucht Räumlichkeit zu transportieren. In Ottenstein glückt dieser Versuch noch weniger als in Pürgg. Dennoch lässt sich auch in diesen Malereien ein Streben nach Dreidimensionalität nachweisen.

Im Detail weist die Organisation der Architekturteile der einzelnen Malereien erhebliche Unterschiede auf. Eine Kontinuität lässt sich, was den Turmeinsatz auf der Mittelachse der Darstellungen betrifft, darlegen. Im Lambacher Beispiel wird, nicht zuletzt aufgrund der Darstellung der Außenmauern einer Synagoge, kein solcher Einsatz gezeigt. In Ottenstein, werden kleine, beinahe zwischen die Querbalken gezwängte, niedrige Turmgeschosse dargestellt. Im Anschluss finden, wie in Pürgg, hohe Turmeinsätze mit prominenten Dachlösungen ihren Weg in die Malereien. In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, wie das Beispiel der Kirche von Sankt Georgen ob Judenburg zeigt, werden diese Turmgeschosse der Mittelachse weggelassen und der Figur darunter wird mehr Raum gegeben.

Insgesamt scheint sich die Bedeutung der Architekturteile in den vier beziehungsweise fünf Vergleichsbeispielen zu wandeln. Vom gliedernden, dekorativen Nebendarsteller in Lambach, entwickelt sich die Architektur zu einem zentralen Handlungsträger, wie in Pürgg,

aber auch in Ottenstein. Darüber hinaus lassen sich Merkmale, die auch in der Burgenarchitektur eine Rolle spielen, wie der Einsatz von Zinnenbesatz oder Befestigungsmauern bekrönenden Turmgeschossen, erkennen. Diese finden, in beiden Beispielen, nicht nur Eingang in die Malerei, sondern werden zu wesentlichen Bestandteilen, durch die die Narration der einzelnen Szenen gestützt und belebt wird. Zinnen, zum Beispiel, finden in der jüngsten der fünf Malereien aus dem 13. Jahrhundert keinen Einsatz mehr. Die Architektur erhält, darüber hinaus, einen ähnlichen Stellenwert wie im ältesten Vergleichsbeispiel aus dem elften Jahrhundert. Sie wird erneut weniger als Träger der Handlung gesehen, sondern mehr als Element der Gliederung und Rahmung der Figuren, die sie umgibt. Sie erhalten nun noch mehr Spielraum als in den Vergleichsbeispielen des zwölften Jahrhunderts und werden in ähnlicher Weise durch die architektonischen Elemente betont wie in der ältesten beschriebenen Malerei.

In den Wandmalereien der Burgkapelle ist es, wie in den Vergleichsbeispielen des zwölften Jahrhunderts, nicht nur die Stadt, die in den Mittelpunkt gerückt werden soll. Es werden Details eingesetzt, die sich auch in der Gestaltung von Burgenarchitektur finden lassen. Die Burg ist ein wesentlicher Bestandteil des Alltags des Auftraggebers und des ritterlichen Lebens. Indem Elemente, die der Alltagsrealität der KapellbesucherInnen entnommen sind, ins Zentrum der Malereien gerückt werden, wird versucht zu ermöglichen, dass die BesucherInnen einen Bezug zu ihrem individuellen Leben herzustellen vermögen. Gelingt dieser Versuch, können mit Hilfe der Wandmalereien die Ideen und Gedanken, Werte und Ideale, Absichten und Pläne des ministerialen Auftraggebers und seines Herrschers in bildlicher Form für die Ewigkeit konserviert und vermittelt werden. Die Frage, warum ausgerechnet in diesem Jahrhundert die gewählte Darstellungsweise und Ikonographie, die den Bildern zugrunde liegt, in der Burgkapelle Verwendung findet, versucht das nächste Kapitel dieser Arbeit zu beantworten.

Die Deutung des ikonographischen Programms:

Kirche und Herrschaft - Der Aufstieg der Ostmark

Im zwölften Jahrhundert ist ein Thema, das die Adelsgeschlechter Mitteleuropas im Besonderen mobilisiert, hervorzuheben: die Kreuzzüge. Diese sind sowohl für Kirche als auch Herrscher ein probates Mittel, um die jeweiligen Machtansprüche zu festigen und allenfalls zu erweitern. Markgraf Leopold III. und sein Sohn Heinrich II. gehen beide als geschickte Kirchenpolitiker in die Geschichte ein. Während sein Vater, Leopold, genannt der Heilige, die römische-katholische Kirche in friedvoller Art und Weise zu unterstützen sucht, nimmt

Heinrich II. am zweiten Kreuzzug teil. Dieser Kreuzzug hat, allem voran, die Eroberung Jerusalems zu Ziel.

Im vorangegangenen Kapitel konnte aufgezeigt werden, welche große Bedeutung die innerbildliche Architektur in den Darstellungen der Wandmalereien der Burgkapelle Ottenstein hat. Da die architektonischen Teile der Bildfelder wesentliche Träger der Handlung sind, wird ihnen reichlich Raum in den Bildern gegeben. Es ist jedoch keine beliebige Ortsangabe, auf die in den Malereien hingewiesen werden soll. In allen vier Feldern der unteren Gewölbezone wird auf die Stadt Jerusalem als die architektonische Protagonistin verwiesen. Die Wandmalereien entstehen wahrscheinlich während der Amtszeit Heinrichs II. im zwölften Jahrhundert. Sie verbildlichen das Bestreben seines Gefolgsmannes, der zu jener Zeit die Burg bewohnt, die kirchenpolitischen Ziele seines Herrn zu teilen und zu verfolgen. Jerusalem bezeichnet in den Malereien nicht nur die Ortsangabe der Bildfelder. Ein Bildfeld, das als Schlüsselbild der malerischen Ausstattung der Kapelle gesehen werden kann, geht noch einen Schritt weiter. In diesem Bild wird in das Stadttinnere gezoomt und der Tempel, der heiligste Bereich von Jerusalem, zum architektonischen Protagonist. Den Malereien auf der Mittelachse der Kapelle in horizontaler Verlängerung zur Apsis, dem heiligsten Bereich des Sakralraums, kommt besondere Bedeutung zu. So markiert das westliche Bildfeld der unteren Gewölbezone von der Zerstörung des Tempels den Beginn der Ereignisse der Apokalypse, auf die in der Apsis verwiesen wird. Beide Bilder, sowohl das des auferstandenen Christus im östlichen Bildfeld der unteren Gewölbezone, sowie jenes von der Zerstörung des Tempels im Westen, gründen auf biblischen Szenen, die jüdische Glaubensinhalte zu widerlegen suchen. Mit dem Untergang des Tempels von Jerusalem werden nicht nur die jüdisch-religiösen Inhalte negiert. Mit der Zerstörung des Gotteshauses werden jüdische Glaubenstraditionen und -werte, sozusagen das Glaubenshaus der Gemeinde, vernichtet und der ewigen Verdammnis überlassen.

Die Erzählung vom Untergang des Tempels von Jerusalem trägt sich in der Nacht nach der Kreuzigung zu. Drei Tage später in der zeitlichen Abfolge des Bibeltextes trägt sich die Szene des Bildfeldes vom auferstandenen Christus zu. Es ist hier, wie bereits dargelegt, nicht der Vorgang der Auferstehung, der der Malerei zu Grunde liegt. Es ist der erfolgreiche Triumph des auferstandenen Christus über den Tod, der in der Darstellung betont wird. Die Malerei versucht nicht zu präsentieren, wie Christus in den Himmel fährt, um dort auf seine Wiederkehr zu warten. Die Wandmalerei versucht den bildlichen Beweis der erfolgreichen Auferstehung Christus' anzutreten, der im jüdischen Glauben negiert wird. Es ist, darüber hinaus, nicht unwahrscheinlich, dass mit der Darstellung, die von der Zerstörung des

Allerheiligsten der jüdischen Gemeinde spricht, nicht nur den religiösen Überzeugungen des Burg- wie Landesherrn malerisch Ausdruck verliehen wird.

Elemente der Burgenarchitektur spielen keine geringe Rolle bei der malerischen Gestaltung der Gewölbemalereien der Burgkapelle. In der Lebensrealität der mittelalterlichen Bewohner Mitteleuropas ist die Burg Zeichen eines befriedeten Landes. Ausgehend von der Gründung des Stift Heiligenkreuz und des Stift Zwettl wird im zwölften Jahrhundert der Versuch unternommen, den vormals unbesiedelten Landstrich im Westen der Ostmark urbar zu machen. Mit der Errichtung der Burg Ottenstein wird ein Signal gesetzt, das nicht nur die erfolgreiche Besiedelung des Landes bezeugt, sondern auch dem markgräflichen Machtbewusstsein Ausdruck verleiht. Die auffällige Darstellung von Merkmalen, wie sie auch in der hochmittelalterlichen Burgenarchitektur zu finden sind, zeugt in den Malereien vom erstarkenden Selbstverständnis, nicht nur des Herrschers, sondern auch des ihm untergebenen Bewohners der Burg. Ein bedeutendes Detail des ritterlichen Alltags wird in den Wandmalereien zu einem wesentlichen Darstellungselement, um von der Relevanz der Burg und, in weiterer Folge, ihrer Bewohner für den Erhalt und der Verbesserung des herrschaftlichen, aber auch kirchlichen Status quo zu künden. Es lassen sich in den Wandmalereien einige, dem mittelalterlichen Rittertum entnommene Details, wie die ritterliche Gewandung der Fortitudo und ihr Schild, das sich bei Christus, der im westlichen Bildfeld der unteren Gewölbezone die Zerstörung des Tempels erreicht, wiederfindet, nachweisen. Im zwölften Jahrhundert bestehen zwischen Kirche und Herrschaft enge Verbindungen. Waren die Ritter, im elften Jahrhundert, noch einfache 'milites' des Herrschers, entwickeln sie sich, im zwölften Jahrhundert, zu 'miles christianus', zu Ritter Christi¹⁰³. Beide Domänen zählen auf gegenseitige Unterstützung im Bestreben, beiderseits Einfluss und Größe im Land auszubauen. Die Kreuzzüge stellen wesentliche Ereignisse in diesem Jahrhundert dar. Sie werden von kirchlichen wie weltlichen Würdenträgern nicht nur genutzt, um christliche Glaubensinhalte zu forcieren. Es ist auch der Wunsch, in der Hoffnung auf wachsende Macht und eine erstarkende Position im Gefüge Europas, Autorität und Stärke zum Ausdruck zu bringen. Die auffällige Referenz auf die Stadt Jerusalem wie das wiederholte, bildliche Negieren jüdischer Glaubensinhalte kann als Aufforderung zur Teilnahme und Unterstützung der Kreuzzüge gelesen werden. Besonders der zweite Kreuzzug, auf den sich Heinrich II. im Jahr 1147 begibt, und der die Eroberung Jerusalems anstrebt, ist hier hervorzuheben. Die Darstellung innerbildlicher Architektur mit Burgencharakter ist als eine Referenz auf die außerbildlichen, mittelalterlichen

¹⁰³ zu diesen Entwicklungen siehe z.B. Biller 1993.

Lebensbedingungen zu sehen. Die Einbindung von Merkmalen, die der Lebensrealität außerhalb der Bilder entnommen sind, in einem Malereiprogramm, das christlich-theologische Ideen thematisiert, erleichtert es den BetrachterInnen, einerseits, eine Verbindung zwischen der Realität der Bilder und der, in der sie leben, herzustellen. Andererseits, versuchen die Bildfelder der Burgkapelle zu zeigen, dass die irdischen Verhältnisse, die ihr Leben bestimmen, die positiven wie negativen Ereignisse, die sich ereignen, Ausdruck des Willen Gottes sind. In weiterer Folge weisen sie die KapellbesucherInnen darauf hin, dass die gottgewollte, weltliche Ordnung nur mit Hilfe von gleichgesinnten Mitstreitern, die die Anliegen der Bewohner der Burg und des Landesherrn teilen, erhalten werden kann.

Die Kapelle fungiert nicht nur, wie erwähnt, als Gebetsraum, sondern auch als Ort der Rechtsprechung. Umgeben von Wandmalereien, die den Anspruch des Auftraggebers, zum Erhalt des von Gott etablierten Gefüges auf Erden beizutragen, bildlich verdeutlichen wollen, werden in der Burgkapelle gefällte Urteile zu absoluten Aussagen mit dem Charakter des Ewiggültigen. Die selbstbewusste Bildaussage zeugt von der wachsenden Sicherheit und erstarkenden Machtposition des mittelalterlichen Burg- und Landesherrn. Auch wenn urkundliche Zeitdokumente erst ab der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts explizit die Bezeichnung 'Ministerial' anführen, ist es wahrscheinlich, dass der Herr der Burg schon im zwölften Jahrhundert markgräflicher Ministerial ist. Dieses Geschlecht erfährt, ab Ende des elften Jahrhunderts, binnen hundert Jahren großen Aufwind, und entwickelt sich im Laufe der Zeit zu einer wichtigen Unterstützerin des Landesherrn. Nicht zuletzt durch die dezidierte urkundliche Erwähnung des Titels 'Ministerial' ist der erlangte Status widerspiegelt. Die Malereien der Wände sind nicht mehr erhalten, aber es ist durchaus plausibel, dass, ähnlich, wie in anderen Sakralräumen der Romanik, Ritterheilige, Stifter oder andere der weltlichen Domäne entnommene Figuren oder (Figuren)Szenen dargestellt waren. Die Wahl weltlicher Figuren als Protagonisten der Malereien der Wände verstärkt den Effekt der irdischen Machtdarstellung. Bilder, die Anleihe am Alltag und der Lebensrealität der Burgbewohner und ihrer Untertanen nehmen, erscheinen möglich, da mit den Kardinaltugenden und Getreidegarben in den Stichkappen der Kapelle bereits eine vorbereitende Überleitung zur profanen Sphäre erfolgt.

Seit der Spätantike und auch im Mittelalter ist die Diskussion um den Termin für die Osterfeierlichkeiten ein wichtiges Thema, das die Kleriker der Ost- und Westkirche beschäftigt. Die Ausarbeitung eines gültigen Computus Ecclecticus, der den Ablauf des

Kirchenjahres regelt, ist den hochmittelalterlichen Theologen ein großes Anliegen¹⁰⁴. Die unterschiedlichen Ansätze der Gelehrten der beiden katholischen Kirchen, was die Bestimmung des Datums des Osterfestes betrifft, ist jedoch nicht nur eine theologisch-wissenschaftliche Problemstellung, sondern impliziert auch die Frage nach der ideologischen Vormachtstellung der jeweiligen Glaubensgemeinschaft. In den Gewölbemalereien der Burgkapelle wird Bezug genommen auf Ostern. Die Apsis, als der heiligste Bereich des Sakralraumes, ist der thematische und optische End- und Höhepunkt der malerischen Ausstattung. Mit der Lage auf der West-Ost-Achse in horizontaler Verlängerung der Apsis kommt den beiden Wandbildern der unteren Gewölbezone besondere Bedeutung zu. Im Bibeltext markiert die Ankündigung Christi der Zerstörung des Tempels von Jerusalem den Beginn der Ostertexte. Das Ereignis trägt sich in der Nacht nach der Kreuzigung Christi zu und markiert den Beginn des apokalyptischen Untergangs der Welt. Als Teil der Rede von der Endzeit ist sie im biblischen Text der Anfang eines der erzählerischen Höhepunkte des Neuen Testaments. Auch in der Malereiausstattung kennzeichnet das westliche Bildfeld den Anfangspunkt der horizontalen Erzähllinie zur Apsis hin. Ausgehend von der Ankündigung von der Zerstörung des Tempels im Westen, wird über das Bild des auferstandenen Christus im Osten auf die Apsismalereien mit dem wiederkehrenden Christus übergeleitet. Die christlichen Kirchen feiern im Osterfest die Auferstehung Christi. Der Auferstandene wird im östlichen Bildfeld prominent in den Blickpunkt gerückt. Der Bericht vom auferstandenen Christus ist Teil des Endpunktes der biblischen Erzählungen in den Evangelien und auch Endpunkt des Malereiprogramms der Gewölbezone, also des Sakralraumes jenseits der Apsis. Beide Szenen, die Ankündigung der Tempelzerstörung wie die des Auferstandenen, beinhalten eine Referenz auf das christliche Osterfest, und beziehen sich implizit auf das zur Zeit der Entstehung der Malereien aktuelle Thema der Bestimmung des Osterdatums.

Es ist bis heute nicht eindeutig geklärt, ob der Begriff Ostern und Osten in etymologischer Verbindung stehen bzw. von welchem Wortstamm sich der Begriff 'Ostern' ableitet¹⁰⁵. Im zwölften Jahrhundert leitet der Theologe Honorius Augustodunensis, das Wort Ostern von Osten ab¹⁰⁶. Der Osten ist die Himmelsrichtung des Sonnenaufgangs. Im übertragenden Sinne ist der Osten der symbolische Ort der Auferstehung und der Wiederkehr Christi. Im zwölften und beginnendem 13. Jahrhundert wird für das Gebiet der Ostmark die Bezeichnung 'Osterlant' verwendet. Das Nibelungenlied, zum Beispiel, das Anfang des 13.

¹⁰⁴ siehe Borst 1988.

¹⁰⁵ siehe Knobloch 1959 und Udolph 1999.

¹⁰⁶ siehe Augustodunensis s.t., Zeile 0769A.

Jahrhunderts entsteht, spricht vom 'Osterlant' an der 'Tünōwe'¹⁰⁷, das Land im Osten an der Donau. Die Ostmark erfährt im zwölften Jahrhundert einen kräftigen Aufschwung und ihr Landesherr avanciert vom Markgraf zum Herzog. Das kleine Land im Osten des König- und, später, Kaiserreiches wird zu einem Brennpunkt politischer und strategischer Belange des regierenden Herrschers. In den Wandmalereien der unteren Gewölbezone der Burgkapelle wird darauf sowie auf das wachsende Selbstbewusstsein der Bewohner der Burg und des Landes zum Ausdruck gebracht. Das Osterthema wird in den Malereien prominent in den Blickpunkt gerückt. Nachdem in Schriften des zwölften Jahrhunderts nachgewiesen werden kann, dass in dieser Zeit eine Verbindung zwischen Ostern und Osten gesehen wird, kann davon ausgegangen werden, dass auch die mittelalterlichen BetrachterInnen der Wandmalereien dazu angehalten sind, eine gedankliche Verbindung zwischen den beiden Worten und Konzepten herzustellen. Sie werden aufgefordert, sich bewusst zu werden, dass das Land im Osten, das der aufgehenden Sonne nahe steht, in Begriff ist, sich, wie der auferstandene Christus, aus der Versenkung zu erheben, um eine immerwährende Herrschaft innerhalb des Reiches und der damals bekannten Welt zu etablieren. Am Beginn dieser Arbeit konnte gezeigt werden, dass die Burganlage im Gesamten weniger zu Wehr- als zu Repräsentationszwecken erbaut wird. Die Wandmalereien sind der künstlerische Höhepunkt der Bestrebungen, herrschaftliche Machtansprüche zu demonstrieren und forcieren.

Zur Datierung

Nach der Freilegung und Restauration der romanischen Wandmalereien der Burgkapelle schlägt Lanc für deren malerische Ausstattung eine Datierung in den 70er Jahren des zwölften Jahrhunderts vor. Sie gibt an, dass ihr Entschluss, die Entstehungszeit an diesem Zeitabschnitt festzumachen, auf der Datierung der Malereien der Abtei von Frauenwörth, in denen sie einige Parallelen zur Malereiausstattung der Kapelle erkennen kann, von Sedlmayr und Demus um 1160/70 basiert¹⁰⁸. Im Jahr 1960 werden im Chorbereich über dem in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eingezogenen Gewölbes des Mittelschiffs romanische Wandmalereien entdeckt. In den bald nach ihrer Freilegung und Restauration veröffentlichten Untersuchungsergebnissen Sedlmayrs plädiert dieser für eine Datierung der an den Hochwänden gefundenen Wandmalereien um 1130 (Abb. 45) und denen der Laibungen des Sanktuariumsbogen um 1140¹⁰⁹ (Abb. 46). Die von ihm vorgeschlagene zeitliche Trennung

¹⁰⁷ siehe Hagen 1810.

¹⁰⁸ siehe Lanc 1982, S. 15 und 1983, S. 213.

¹⁰⁹ siehe Sedlmayr 1966, S. 273.

der beiden Bereiche nimmt er aufgrund stilistischer Divergenzen und Unterschiede in ihrer Ausführung vor. Auch das Festmachen der jeweiligen Entstehungsdaten gründen auf Kriterien der Stilistik. Sedlmayr findet Bezüge zwischen der malerischen Ausstattung oberhalb des Gewölbes der Abtei von Frauenchiemsee und der Ausmalung des Westchors der Kirche des Klosters am Salzburger Nonnberg sowie den Miniaturen der Admonter Riesenbibel. In seiner Publikation gibt er für die Nonnberger Wandmalereien ein Entstehungsdatum um das Jahr 1150 und für die Malereien der Miniaturen der Admonter Handschrift um 1130 an¹¹⁰. Er nimmt an, dass die Salzburger Wandbilder in Folge der Frauenwörther Bilder und zur selben Zeit wie die des Codex entstehen. Aufgrund dessen kommt Sedlmayr zu dem Schluss, dass die Wandmalereien der Wände der Abtei am Chiemsee um 1130 und die der Laibungen, aus praktischen Gründen, kurze Zeit später um 1140 gemalt wurden¹¹¹. Demus bespricht in seiner Veröffentlichung zur romanischen Wandmalerei die malerische Ausstattung der Abtei von Frauenwörth in einem kurzen Beitrag in seinem Buches zu romanischer Wandmalerei. In seinem Kommentar verwirft er zwar die zeitliche Trennung Sedlmayrs der Bereiche von Laibung und Hochwand, sieht aber, wie sein Fachkollege, Parallelen zu Beispielen der Salzburger (Buch)Malerei. Er entdeckt, insbesondere, Ähnlichkeiten zwischen den Wandmalereien von Frauenwörth und dem Passauer Evangelistar der Bayrischen Staatsbibliothek in München (CIm 16002), das, nach Demus im Jahr 1968, "allgemein in die sechziger Jahre des zwölften Jahrhunderts" datiert wird¹¹².

Lanc bringt vor, dass die Ausmalung der Burgkapelle von Ottenstein der gleichen Stilstufe zuzuordnen ist wie die der Abtei am Chiemsee. Im Zuge ihrer stilistischen Analyse stellt sie fest, dass sich in beiden Fällen ein ähnlicher Hang zur Geometrisierung der Grundformen der Figuren und der Landschaft, Ähnlichkeiten in der Haltung der Hände mit gespreizten Fingern und in der Gestaltung der Gesichter mit weit geöffneten Augen und hohen Augenbrauen differenzieren lassen. Sie äußert jedoch auch, dass sich einzelne motivische Elemente zwar ähneln, aber in variierter, wie sie meint, übersteigerter Form dargestellt werden. Diese, in ihren Augen, "Manierismen"¹¹³ zeigen sich am dynamischen Schwung der Linien in den Gesichtern der Figuren, in ihren nach außen offen endenden Augenlidern und in der Unbewegtheit der Gewänder. Im relativ chronologischen Verhältnis zueinander sei die Datierung der Ottensteiner Malereien aufgrund dessen später anzusetzen¹¹⁴. Ein Vergleich der malerischen Ausstattungen ergibt, dass sowohl die erwähnten schwungvoll

¹¹⁰ siehe Sedlmayr 1966, S. 273.

¹¹¹ siehe Sedlmayr 1966, S. 270-273.

¹¹² Demus 1992/1968, S. 190.

¹¹³ Lanc 1983, S. 213.

¹¹⁴ siehe Lanc 1983, S. 213.

gemalten Gesichtsfalten, als auch die offenen, ebenso dynamischen Lider der Figuren in beiden Fällen zu finden sind. Die Gewandbehandlung betreffend sind grundlegende Unterschiede festzustellen. In Frauenwörth scheint sich die Draperie an die Konturen des Körpers anzupassen und seiner Bewegung zu folgen (Abb. 46). Nichtsdestotrotz wirken die Stoffe gebauscht und schlagen tief verschattete Falten. Sie verleihen somit den Figuren Volumen und ihr Körper unter ihrer Kleidung lässt sich nur schwer erahnen. Die Figurengewänder der Malereien der Kapelle liegen hingegen eng an den Körpern an, dadurch erscheinen die Figuren erheblich schmaler und weitaus weniger voluminös. Die Draperie wirkt flächig und flach mit teilweise vielen, jedoch stets nur seichten Falten (Abb. 28).

Da die dynamische Pinselführung in den Gesichtern der Figuren und die Ausführung ihrer Augenlider sich als den beiden Malereiausstattungen gemein herausstellt, scheiden diese Merkmale grundsätzlich als Kriterium für die Erstellung einer relativen Chronologie aus. Lanc sieht in den Malereien der Burgkapelle eine übersteigerte Form von Darstellungselementen der Bilder von Frauenwörth. Zwischen der von Sedlmayr vorgeschlagenen Entstehungszeit der Wandmalereien der Abtei von 1130 bzw. 1140, die Lanc für ihre Argumentation heranzieht, und der der Burgkapelle, die sie auf die siebziger Jahre des zwölften Jahrhunderts festlegt, liegen immerhin rund 40 bis 50 Jahre. In einem derart langen Zeitraum sind Entwicklungen und Veränderungen in Motivik und Stilistik zu erwarten. Sedlmayr spricht in seiner Arbeit zu den Malereien der Abtei am Chiemsee davon, dass zwischen 1125 und 1135 ein Zeitstil der Bewegtheit angestrebt wird, der zwischen 1140 und 1150 von einem immer größer werdenden Streben nach Beruhigung im gestalterischen Schaffen aller Gattungen in Europa abgelöst wird¹¹⁵. Dieser Anmerkung folgend ist anzudenken, dass die Unterschiede, die sich bei der Analyse der Draperien der beiden Malereiausstattungen herauskristallisieren, nicht als eine Übersteigerung, die Lanc annimmt, sondern als ein grundlegend gewandeltes Verständnis der Gewandauffassung anzusehen sind. Die Gewänder der Abtei von Frauenwörth folgen dem von Sedlmayr dargelegten Prinzip der Bewegung und Dynamik. Die Kleidung der Figuren der Burgkapelle entspricht der angesprochenen Suche nach Darstellungsmöglichkeiten von 1140 bis 1150, die Beruhigung und Reduktion widerspiegeln. Demnach sind die Malereien der Kapelle früher als Lanc' Vorschlag der 70er Jahre des zwölften Jahrhunderts zu datieren.

Im Gegensatz zu der von Demus angeführten Datierung des Passauer Evangelistars der sechziger Jahre des zwölften Jahrhunderts gibt es mittlerweile neuere Überlegungen, die zu einem anderen Ergebnis kommen. Die jüngere Forschung geht davon aus, dass die

¹¹⁵ siehe Sedlmayr 1966, S. 271.

Handschrift später, nämlich zwischen 1170 und 1180 entstanden ist¹¹⁶. Außerdem führt Demus diesen Datierungsvorschlag des Codex zwar an und weist auf Parallelen zwischen ihm und den Frauenwörther Malereien hin, schlägt aber selbst keine Datierung der Ausmalung von Chiemsee vor und deutet einen zeitlichen Zusammenhang zwischen ihren Entstehungszeiten lediglich an¹¹⁷. Lanc greift den vagen Hinweis auf und verwendet ihn als Grundlage für ihre Argumentation, dass die Wandmalereien von Ottenstein in den siebziger Jahren desselben Jahrhunderts entstanden sind. Nachdem es mittlerweile weitere Datierungsversuche des Passauer Evangelistars gibt und die Begründungen für Lanc' zeitliche Eingrenzung der Wandmalereien nicht völlig nachvollziehbar sind, bleibt erneut die Frage, ob es den von ihr vorgeschlagenen Entstehungszeitraum nicht zu überdenken gilt.

Zu allererst ist es womöglich hilfreich, der Frage nach der absoluten Datierung der Wandmalereien von einer historischen Warte aus zu begegnen und die erhaltenen schriftlichen Zeitdokumente als Datierungskriterien mit einzubinden. Das erste bekannte Schriftdokument, das einen Herrn von Ottenstein erwähnt, wird, wie eingangs dargelegt, kurz nach 1177 verfasst. Aufgrund der Namensnennung kann davon ausgegangen werden, dass zu diesem Zeitpunkt die Burg bereits errichtet ist. Die Burgkapelle ist, wie ebenfalls bereits erwähnt, Teil der ursprünglichen Kernburg, die in diesem Jahr schon besteht. Es lassen sich in den Restaurationsberichten keine Hinweise finden, dass unter der heute sichtbaren Malschicht weitere, frühere Ausmalungen zu finden sind¹¹⁸. Das bedeutet mit großer Wahrscheinlichkeit, dass die erhaltene Malereiausstattung gleichzeitig die Erstaussstattung der Burgkapelle darstellt. Zudem ist mit einiger Sicherheit anzunehmen, dass der Raum kurze Zeit nach seiner Errichtung ausgemalt wurde. Die Entstehungszeit der erwähnten Urkunde, um 1177, liefert einen Anhaltspunkt für die zeitliche Einordnung der malerischen Ausstattung der Kapelle.

Über dieses Dokument hinaus sind keine erhaltenen, älteren schriftlichen Quellen, die explizit einen Träger des Namens 'von Ottenstein' erwähnen, bekannt, die Hinweise auf die Umstände der Burg in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts und um die Jahrhundertmitte geben. Es sind ebenso keine Schriftquellen, die den Auftraggeber der Wandmalereien nennen und dadurch bei der Bestimmung des Zeitpunktes ihrer Entstehung helfen, bekannt. Ein Blick auf die historischen Hintergründe, die die Geschichte der Ostmark, vor allem um die Mitte des Jahrhunderts, prägen, lohnt sich daher. Der Auftraggeber der Burg wie der Burgkapelle und ihrer romanischen Wandmalereien ist wahrscheinlich im ministerialen Bereich der Bevölkerung Ostarrichis zu suchen. Als Ministerial steht der

¹¹⁶ siehe z.B. Klemm 1980, S. 130.

¹¹⁷ siehe Demus 1992/1968, S. 190.

¹¹⁸ siehe Peyscha 1975; Lux 1988.

Burgherr im Dienst des Markgrafen. Ihm ist es ein Anliegen, die Ziele und Pläne seines Herrn zu verfolgen, nicht zuletzt, um sich dessen Gunst zu sichern und den eigenen Machtbereich zu vergrößern und auszubauen. In den romanischen Wandmalereien der Kapelle steht die Darstellung von Machtansprüchen im Vordergrund. Nicht nur die immerwährende Autorität Gottes soll zum Ausdruck gebracht werden, sondern auch die des ministerialen Auftraggebers wie des Markgrafen und ihr Bestreben, die ostmärkische Herrschaft zu permanentem und umfassendem Erfolg zu führen. Da diesem Begehren in einem Werk der Monumentalmalerei bildlich Ausdruck verliehen wird, hat die den Wandmalereien zugrunde liegende Botschaft zwar nicht die Reichweite eines beweglichen Werkes der Buchmalerei. Die Gattung der Monumentalmalerei eignet sich jedoch, um den BesucherInnen der Kapelle die Idee der ewigen Gültigkeit der Bildaussage zu vermitteln.

Es gilt zu überlegen, ob die romanischen Wandmalereien der Burgkapelle nicht früher als bisher angenommen zu datieren sind. Die historischen Gegebenheiten um die Mitte des zwölften Jahrhunderts wie, zum Beispiel, der Aufbruch Heinrichs II. zum zweiten Kreuzzug im Jahr 1147, und die bildliche Umsetzung der kirchlichen und herrschaftlichen Belange in der Malereiausstattung, geben einen ersten Anhaltspunkt auf eine frühere Datierung der malerischen Ausstattung um die Jahrhundertmitte. Die Beschäftigung mit der Geschichte der Babenberger alleine reicht jedoch nicht aus, um eine eindeutige Beurteilung ihrer Entstehungszeit zu ermöglichen. Der Vergleich der Gewandbehandlung in den Malereiausstattungen der Abtei Frauenwörth und der Burgkapelle Ottenstein ergibt, dass unterschiedliche Auffassungen von Dynamik und Beruhigung, von Körperverhüllung und Körperbetonung sowie ein gegensätzlicher Einsatz von Verschattungen in den Bildern umgesetzt wird. Sedlmayrs Beobachtungen bezüglich der Entwicklungen in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts im Bereich der Draperien-Malerei hin zu Beruhigung und Reduktion zwischen 1140 und 1150 können als Grundlage genommen werden, die Wandmalereien der Kapelle, deren Figurengewandungen den Richtlinien der Unbewegtheit, Akzentuierung der Figurenkörper und Reduktion von Schatten folgen, zeitlich neu einzuordnen. Es ist demnach ein weiter gefasster, als der von Lanc vorgeschlagene Entstehungszeitraum, nämlich zwischen um 1140 bis um 1177, dem Datum der ersten, belegbaren Erwähnung eines Herren der Burg, zu überlegen. Es werden jedoch weitere kunsthistorische Untersuchungen erforderlich sein, um Antworten auf die Frage nach der Datierung der Wandmalereien zu erörtern. Dieser nicht vollständig geklärte Aspekt, sowie eine detaillierte Analyse der Malereien der Apsis liefern frischen Stoff für die zukünftige kunstgeschichtliche Bearbeitung.

Schlussbemerkungen

Es ist zwar seit Beginn des 20. Jahrhunderts bekannt, dass die Burg Ottenstein eine der ältesten Burgen Niederösterreichs ist, und zu einer der frühesten Besiedlungsmaßnahmen des Waldviertels im zwölften Jahrhundert zählt. Dennoch vermutet niemand, dass in dem Bau eines der frühesten Beispiele romanischer Bildkunst in Österreich erhalten ist. Als in den 1970er Jahren im Abstellraum der Burg Wandmalereien zu Tage treten, wird schnell klar, dass sie Teil eines außergewöhnlichen Ausstattungsprogrammes sind. Bald darauf ist Elga Lanc die erste und bis dato einzige, die sich eingehend mit der malerischen Ausstattung der Kapelle beschäftigt. Seit den 1980er Jahren wird keine wissenschaftliche Arbeit, die wesentliche, neue Erkenntnisse zu den Wandmalereien der Burgkapelle beinhaltet, veröffentlicht. Die Entdeckung der Malereien jährt sich im Jahr 2014, in dem diese Arbeit entsteht, zum 40. Mal. Aus diesem Grund greift sie den Faden, den Lanc 1982 zu legen beginnt, auf und versucht, Fragen das Bildprogramm der malerischen Ausstattung der Kapelle betreffend, die sie außer Acht lässt, zu beantworten oder, für jene, auf die sie keine zufriedenstellenden Antworten findet, eine überarbeitete Sichtweise vorzuschlagen.

Bei der Untersuchung der historischen Ereignisse im zwölften Jahrhundert, fällt auf, dass dieses Jahrhundert eine Zeit des Umbruchs und der Neustrukturierung der Ostmark ist. Das kleine Land Ostarrichi wird, im Laufe von 100 Jahren, zunächst von der Markgrafschaft zum Herzogtum erhoben und Ende des Jahrhunderts mit dem Lehen über die Steiermark maßgeblich erweitert. Im vormals unbesiedelten Landstrich des Waldviertels finden zahlreiche Klöstergründungen statt. Im selben Zeitraum werden ebenso viele Burgen in diesem neuentdeckten Flecken des Landes gegründet. Beides sind Maßnahmen der Urbarmachung des Nordwaldes des Landesherrn. Herrschaft und Machtbereich sollen auf diese Art und Weise erweitert werden. Zwei Persönlichkeiten, die in diesem Zusammenhang besonders hervortreten sind Leopold III. und sein Sohn Heinrich II. Der Aufschwung der Ostmark ist in großem Maße ihnen und ihren Geschicken in Belangen der Kirchen- und Herrschaftspolitik zu verdanken.

Entgegen Ausführungen, dass die Burg allein als Teil eines Gürtels zur Abwehr böhmischer und anderer nördlicher Völker erbaut wird, lässt sich beweisen, dass der Bau vorrangig zu repräsentativen Zwecken errichtet wird. Aufgrund der Wahl des Baugrundes in tieferliegender Spornlage, das vor dem Hauptzugang nach Norden offene Terrain und die Befestigungsanlagen im Norden der Burg zwar durchaus dem Schutz der Burgbewohner. Vor allem der weithin sichtbare Bergfried ist aber als ein weithin sichtbares Zeichen von politischer Macht, herrschaftlicher Autorität und monetärer Potenz des Burg- und

Landesherrn zu verstehen. Die Burgkapelle verfolgt dasselbe Ziel: zu beeindrucken. Errichtet im nordöstlichen Bereich der Kernburg ist sie eine der ersten Raumeinheiten, auf die die BesucherInnen beim Eintritt in die Anlage, treffen. Es sind jedoch, insbesondere, die Malereien, die Raum für die Darstellung repräsentativer, herrschaftlicher und machtpolitischer Anliegen geben.

Bis dato gibt es keine detaillierte Beschreibung des Wandmalereien. Die erstmalige, eingehende Beschreibung der Bildfelder, im Besonderen des Kapellraumes, führt zu einigen Neuinterpretationen einzelner Bilder und lässt Schlüsse über ihre Zusammenstellung und Zusammenhänge zu. Drei der vier Bildfelder der unteren Gewölbezone werden neu interpretiert. Lanc sieht im südlichen eine Darstellung der drei Frauen am Grab. Es ist jedoch vielmehr Johannes, der am Grab Christi dargestellt ist. In der Malerei im Westen kommt keine, wie sie deutet, Christus in limbo-Darstellung zur Ausführung. Die Details eines apokryphen Berichts über das Ereignis des Abstiegs Christi in die Hölle werden zwar im Wandbild verwendet, aber es ist Christus' Ankündigung von der Zerstörung der Tempels von Jerusalem, die thematisiert wird. Im westlichen Bildbereich dieser Zone ist es auch nicht der Vorgang der Auferstehung, der zur Darstellung kommt. Das Bild betont vielmehr die erfolgreiche Auferstehung, die den Triumph Christi über den Tod besiegelt. Die Malereien im unteren Bereich der Stichkappen werden ebenfalls neu interpretiert. Bisher als 'Paradiesströme' und 'stilisierte Bäumchen' gesehen, wird nun davon ausgegangen, dass abgeerntete und zur Trocknung gebündelte Getreidehalme dargestellt sind. Im Bericht von der Versuchung Jesu durch Satan spielt Brot eine entscheidende Rolle, wenn dieser verlangt, Jesus solle Steine in ebendieses verwandeln. Die Getreidebündel helfen den BesucherInnen der Kapelle, eine Verbindung zwischen der Realität ihres Lebensalltags, der Herstellung und dem Verzehr von Brot, mit den theologischen Inhalten, die die Bilder zu vermitteln versuchen, herzustellen. Auf die Erzählung vom Abreißen von Ähren am Sabbat, in der Christus die Jünger gegen verbale Angriffe jüdischer Gläubiger verteidigt wird in den Bündeln ebenso verwiesen.

Das Negieren jüdischer Glaubensinhalte und –traditionen findet mehrfach Umsetzung in den Wandmalereien der Kapelle. In den Darstellungen der Getreidebündel in der untersten Zone der Stichkappen wird dies lediglich andeutungsweise ausgedrückt. In der östlichen Darstellung der unteren Gewölbezone wird auf diesen Gedanken offener hingewiesen. Die Abbildung Christi, der deutlich auf eine Fahne, die die erfolgreiche Auferstehung bezeugt, verweist, und dreier schlafender Soldaten rufen den KapellbesucherInnen die Erzählung vom Verrat der Hohepriester, die Soldaten, bezahlen, um zu berichten, Jünger Jesu hätten den

Leichnam Christi in der Nacht, während seine Bewacher schliefen, aus dem Grab entfernt, in Erinnerung. Die Darstellung des westlichen Feldes dieser Zone von der Ankündigung der Zerstörung des Tempels von Jerusalem stellt am explizitesten den Gedanken der christlichen Hoheit über jüdische Glaubensinhalte und –werte dar.

In allen vier Felder der unteren Gewölbezone wird die innerbildliche Architektur prominent in den Mittelpunkt gerückt. Ein Vergleich von fünf Beispielen der regionalen Wand- und Buchmalerei der zweiten Hälfte des elften bis zur ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zeigt, dass sich die gestalterische Auffassung von Architekturelementen, im Laufe dieser Zeit, wandelt und das Motiv 'Architektur im Bild' weiterentwickelt wird. Werden architektonische Teile in einem Beispiel der Wandmalerei des elften Jahrhunderts vorwiegend zum Zweck der Gliederung, Rahmung und der Staffage der Figurenszene genutzt, wird ihr, im zwölften Jahrhundert, die Rolle des Handlungsträgers zugewiesen, bevor sie, im 13. Jahrhundert erneut zur Gliederung des Bildfeldes und Rahmung der Figuren eingesetzt wird. In den Wandmalereien der Burgkapelle Ottenstein beschreibt die Architektur nicht nur den Handlungsort der Darstellungen, die Stadt Jerusalem, sie wird zum zentralen Träger der Handlung. Der prominente Einsatz von Architekturelementen betont die Idee der Erhabenheit christlicher Glaubensinhalte über jüdischen. Im westlichen Bildfeld von der Ankündigung der Zerstörung des Tempels von Jerusalem wird sogar in den Teil der Stadt gezoomt, der den Kern der jüdischen Glaubensgemeinschaft bildet. In dem Bildfeld ist die Zerstörung des wichtigsten Heiligtums des jüdischen Glaubens, die zugleich für die Verdammung aller jüdischen Gläubigen und ihrer Überzeugungen steht, dargestellt. Die Mittel der Reduktion von Bildelementen auf das für das Verständnis der Darstellung erforderliche Minimum und die dadurch erzielte Emphase auf ausgewählte Details führen dazu, dass die Aussage des Bildes und die intendierte Wirkung deutlich abzulesen sind.

Zwischen den einzelnen Bildfeldern bestehen zahlreiche Querbezüge. Die Evangelistensymbole der mittleren Gewölbezone verweisen, zum Beispiel, auf die Darstellung des Bildfeldes der darunterliegenden Zone, die dem Evangelium des jeweiligen Schreibers entnommen ist. Auf der West-Ost-Achse zwischen dem westlichen Bildfeld dieses Gewölbebereichs, dem auferstandenen Christus und den Darstellungen der Apsis befinden sich die für das Gesamtprogramm wichtigsten Malereien. In der Vertikalen wird, ausgehend vom Agnus Dei im Gewölbezenit, über die Szenen aus dem Leben und Wirken Christi im unteren Gewölbe wie die Kardinaltugenden und die darunterliegenden Getreidebündel der Stichkappen ein Übergang vom himmlisch-göttlichen Wirkungsbereich zur profanen Ebene, auf der sich die KapellbesucherInnen befinden, bildlich zum Ausdruck gebracht.

Belegbar ist auch eine inhaltliche Betonung der Berichte des Evangelisten Johannes in den Wandmalereien. Nach Umbaumaßnahmen wird die Kapelle heute von Westen betreten. Im Hochmittelalter durchschneidet ihr Eingang den westlichen Teil der Nordwand des Kapellraumes. Im ursprünglichen Zustand ist, nach der Betrachtung der Malereien der Wände und Stichkappen, das südliche Bildfeld der unteren Gewölbezone mit der Darstellung des Johannes am Grab, das eine Erzählung aus dem Evangelium nach Johannes zum Inhalt hat, jenes, das den BesucherInnen der Kapelle als erstes ins Auge sticht. Folgen sie der intendierten Hauptleserichtung, gelangen sie über das Evangelistensymbol des Johannes, dem Adler, im Osten des Gewölbes, und dem chronologischen Endpunkt der Malereien der unteren Gewölbezone, dem Bild mit dem auferstandenen Christus, das sich im Osten in der darunter liegenden Ebene befindet, zu den Darstellungen der Apokalypse in der Apsis, die ebenfalls im Evangelium nach Johannes beschrieben ist. Johannes verbindet eine enge Beziehung mit Jesus. Die Betonung des Evangelisten verdeutlicht den BesucherInnen, dass sich Burg- und Landesherr ähnlich mit Christus verbunden fühlen. Johannes' Erzählung handeln, vor allem, von Jesus' Wirken in der Stadt Jerusalem. Es wird in den Malereien somit nicht nur mit den gestalterischen Details der Darstellungen, wie der innerbildlichen Architektur, auf die Bedeutung der städtischen Protagonistin verwiesen, sondern auch mit der Wahl der Bildthemen und, darüber hinaus, der Platzierung der einzelnen Bildfelder im Gesamtprogramm.

Die Gründe für die Anbringung der Wandmalereien der Kapelle in der Form, in der sie sich zum heutigen Zeitpunkt darstellen, sind mehrere. Das Negieren jüdischer Glaubensinhalte und das Verdammen des wichtigsten Heiligtums der Mitglieder der jüdischen Gemeinschaft sind zentrale Themen der Malereien. Im zwölften Jahrhundert findet eine Reihe von Kreuzzügen, allen voran, der zweite Kreuzzug, auf den sich 1147 Landesherr, Heinrich II., begibt, statt. Die Kreuzzüge sind Mittel, um die kirchenpolitischen wie herrschaftlichen Interessen zu wahren und zu forcieren. Nicht zuletzt die Anwerbung von Unterstützern, aber allenfalls die Legitimierung der Kriege im Namen Gottes findet in den Malereien Ausdruck. Das Rittertum und das Adelsgeschlecht der Ministerialen, aus dessen Reihen der Herr der Burg Ottenstein stammt, findet im selben Jahrhundert Aufschwung. Die ritterlichen Gefolgsleute entwickeln sich in dieser Zeit zu Reitern für Christus. Die Verwobenheit von Kirche und Herrschaft nimmt im selben Maße zu wie das Ansehen dieses Standes. Die Darstellung der göttlichen Ordnung in den Malereien, die die irdische impliziert und legitimiert, drückt das erlangte Selbstverständnis und Selbstbewusstsein der mittelalterlichen Burgbewohner und ihres Landesherrn aus.

Mit dem steigenden Ansehen und Bedeutung des Ritterstandes und des Ministerialgeschlechts fällt der Aufstieg der Ostmark zusammen. In den Wandmalereien der Kapelle wird an mehreren Stellen auf die erfolgreiche Auferstehung Christi, die auf das, im Mittelalter, wichtige Thema der Berechnung des Termins des Osterfestes verweist, hingewiesen. Im zwölften Jahrhundert, in dem die Malereien entstehen, wird eine Verbindung zwischen den Wörtern 'Ostern' und 'Osten' angenommen. Es scheint, als ob die Darstellungen der Burgkapelle Bezug nehmen wollen, auf eine Verbindung, die demnach zwischen 'Osterlant', dem Land im Osten des König- und, später, Kaiserreiches und der Wiederkehr Christi, die seine Auferstehung vorwegnimmt. Die Malereien verbildlichen, das erstarkende Selbstbewusstsein des ostmärkischen Burg- wie Landesherrn und ihren Anspruch, das die Ostmark, nicht zuletzt dank ihrem herrschaftlichen Geschick, in Begriff ist, in ähnlicher Weise, wie Christus, aufzustehen und zu immerwährender Macht zu gelangen.

All diese Überlegungen werden in dieser Arbeit zum ersten Mal angestrengt. Die Gedanken, die die Frage nach der Datierung der Wandmalereien zu beantworten suchen, basieren auf den Vorschlägen Elga Lanc'. Doch auch an dieser Stelle wird von den vorgegebenen Wegen abgewichen. Unter Einbeziehung der historischen Ereignisse um 1150, wie der Aufbruch Heinrichs II. zum zweiten Kreuzzug, der Darlegungen Sedlmayrs, die stilistischen Entwicklungen im Medium der mitteleuropäischen Wandmalerei der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts betreffend, birgt, vor allem, eine neuerliche Stilanalyse entscheidende Hinweise auf einen früher ansetzenden und weiter gefassten Entstehungszeitraum der Malereien zwischen um 1140 und um 1177. Es ist jedoch die Frage der Datierung, die noch nicht eindeutig beantwortet ist und hoffentlich Teil weiterer kunstgeschichtlicher Arbeiten zur Burgkapelle Ottenstein ist.

Bibliographie

Quellen

Anon. 996

Anon. Urkunde 14. [Urkunde] Bayerisches Hauptstaatsarchiv. In: Bruckmüller, Ernst und Urbanitsch, Peter, Hrsg. Ostarrichi – Österreich 996-1996: Menschen, Mythen, Meilensteine. Ausst.kat., Österr. Länderausst. Horn 1996. S. 46.

Anon. 1133-1136

Anon. 1133-1136. [Urkunde] Stiftsarchiv Heiligenkreuz [online] <http://www.mom-ca.uni-koeln.de/mom/AT-StiAH/HeiligenkreuzOCist/1133-1136/charter> [4. September 2014].

Anon. 1139 X

Anon. 1139 X. [Urkunde] Stiftsarchiv Zwettl [online] http://www.mom-ca.uni-koeln.de/mom/AT-StiAZ/Urkunden/1139_X/charter [4. September 2014].

Anon. 1177

Anon. 1177. [Urkunde] Stiftsarchiv Heiligenkreuz [online] <http://www.mom-ca.uni-koeln.de/mom/AT-StiAH/HeiligenkreuzOCist/1177/charter> [4. September 2014].

Anon. 1178 VI 19

Anon. 1178. [Urkunde] Stiftsarchiv Melk [online] http://www.mom-ca.uni-koeln.de/mom/AT-StiAM/MelkOSB/Urkunden/1178_VI_19/charter [4. September 2014].

Anon. 1242 X 04

Anon. 1242. [Urkunde] Stiftsarchiv Melk [online] http://www.mom-ca.uni-koeln.de/mom/AT-StiAM/MelkOSB/Urkunden/1242_X_04/charter [4. September 2014].

Anon. 1266 XI 23

Anon. 1266. [Urkunde] Stiftsarchiv Zwettl [online] http://www.mom-ca.uni-koeln.de/mom/AT-StiAZ/Urkunden/1266_XI_23/charter [4. September 2014].

Anon. 1311 IV 24

Anon. 1311 IV 24. [Urkunde] Stiftsarchiv Zwettl [online] http://www.mom-ca.uni-koeln.de/mom/AT-StiAZ/Urkunden/1311_IV_24/charter [4. September 2014].

Anon. HA Lamberg K 166/676

Anon. HA Lamberg K 166/676. [Urkunde] NÖ Landesarchiv [online] <http://www.noela.findbuch.net> [4. September 2014].

Anon. HA Lamberg K 176/838

Anon. HA Lamberg K 176/838. [Urkunde] NÖ Landesarchiv [online] <http://www.noela.findbuch.net> [4. September 2014].

Anon. HS StA 1027

Anon. HS StA 1027. [Urkunde] NÖ Landesarchiv [online] <http://www.noela.findbuch.net> [4. September 2014].

Anon. RegA Urk Nr. 204a

Anon. RegA Urk Nr. 204a. [Urkunde] NÖ Landesarchiv [online] <http://www.noela.findbuch.net> [4. September 2014].

Augustodunensis s.t.

Augustodunensis, Honorius. De paschali tempore. In: Migne, Jean Paul, Hrsg. Sacramentarium. Paris 1854. Zeilen 0769A-0769C. [online] <http://mlat.uzh.ch/MLS/> [4. September 2014].

Berthold-Sakramentar 1215

Berthold-Sakramentar, Anon. [Handschrift] Ms. M. 710, The Morgan Library. Ill. Meister des Berthold-Sakramentars. Dtlld., Abtei Weingarten um 1215.

Biblia 1986

Biblia: Nova vulgata biblicorum sacrorum editio. Vatikan 1986.

Borst 1988

Borst, Arno. Computus. Zeit und Zahl im Mittelalter. In: Fuhrmann, Horst und Schaller, Hans Martin, Hrsg. Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters. 44. Jg. Köln 1988, S. 1-82.

Elliot 1999/1993

Elliott, James K., Ed. The apocryphal new testament. A collection of apocryphal Christian literature in an English translation. Trans. Elliott, James K. Oxford 1999.

Hagen 1810

von der Hagen, Friedrich Heine, Hrsg. Der Nibelungenlied in der Ursprache mit den Lesarten der verschiedenen Handschriften. Berlin 1810. Vers 5380.

Lux 1988

Lux, Ernst. Ottenstein, NÖ: Untersuchung. Klosterneuburg 1988.

Peyscha 1975

Peyscha, Ludwig. Ottenstein, NÖ: Restaurierungsbericht Deckengemälde. Wien 1975.

Sekundärliteratur**Amt der NÖ Landesregierung 1981**

Amt der NÖ Landesregierung, Hrsg. Die Kuenringer: Das Werden des Landes

BDA 2010/1990

BDA, Hrsg. Dehio-Handbuch: Die Kunstdenkmäler Österreichs. Niederösterreich nördlich der Donau. Wien 2010.

Biller 1993

Biller, Thomas. Die Adelsburg in Deutschland: Entstehung, Form und Bedeutung. München 1993.

Buberl 1911

Buberl, Paul. Die Denkmale des politischen Bezirkes Zwettl in NÖ (ohne Zwettl): Gerichtsbezirk Allensteig. Teil 1. Wien 1911.

Demus 1992/1968

Demus, Otto. Romanische Wandmalerei. 1. Ed. 1968. München 1992.

Domandl 1992

Domandl, Hanna. Kulturgeschichte Österreichs. Von den Anfängen bis 1938. Wien 1992.

Drnek 2008

Drnek, Dagmar. Die romanischen Wandmalereien der Pfarrkirche Sankt Georg ob Judenburg. Judenburg 2008.

Evans 1994/1972

Evans, Michael. Tugenden. In: Kirschbaum, Engelbert. Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 4. Breisgau 1994. S. 364-380.

Fillitz/Telesko 1998

Fillitz, Hermann und Werner, Telesko. Die früh- und hochromanische Monumentalmalerei. In: Fillitz, Hermann, Hrsg. Früh- und Hochmittelalter: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Band 1. München/NY 1998. S. 418-460.

Großmann 2005

Großmann, G. Ulrich. Burgen in Europa. Regensburg 2005.

Heimann 1994/1970

Heimann, Adelheid. Jeremias. In: Kirschbaum, Engelbert, Hrsg. Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 2. Breisgau 1994. S. 387-392.

Holländer 1994/1970

Holländer, Hans. Isaias. In: Kirschbaum, Engelbert, Hrsg. Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 2. Breisgau 1994. S. 354-359.

Kerber 1995

Kerber, Dieter. Rechtsvorgänge in Burgkapellen – Ein Überblick. In: Hofrichter, Hartmut, Hrsg. Burg- und Schlosskapellen. Marksburg/Braubach 1995.

Klemm 1980

Klemm, Elisabeth. Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek: Die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg. Band 1: Textband. Wiesbaden 1980.

Knobloch 1959

Knobloch, Johann. Der Ursprung von nhd. Ostern, engl. Easter. In: Eichner, Heiner und Nedoma, Robert, Hrsg. Die Sprache: Zeitschrift für Sprachwissenschaft. Band 5. Wien 1959. S. 27-45.

Krahe 2008

Krahe, Friedrich-Wilhelm. Burgen und Wohntürme des deutschen Mittelalters. Ostfildern 2008.

Kupfer 2001

Kupfer, Erwin. Adelige Herrschaftsbildung und Landeswerdung am Beispiel der Herren von Raueneck. In: Daim, Falko und Kührtreiber, Thomas, Hrsg. Sein und Sinn, Burg und Mensch. St. Pölten 2001. S. 489-491.

Lanc 1982

Lanc, Elga. Die romanischen Wandmalereien in der Burgkapelle Ottenstein. Wien 1982.

Lanc 1983

Lanc, Elga. Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs: Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich, Band 1. Wien 1983.

Losse 2013

Losse, Michael. Das Burgenbuch. Stuttgart 2013.

Lucchesi Palli 1994/1968

Lucchesi Palli, Elisabeth. Ezechias. In: Kirschbaum, Engelbert, Hrsg. Lexikon der christlichen Ikonographie. Sonderausgabe. Bd. 1. Breisgau 1994. S. 714-715.

Masser/Siller 1987

Masser, Achim und Siller, Max, Hrsg. Das Evangelium Nicodemi in spätmittelalterlicher deutscher Prosa. Texte. Heidelberg 1987.

Maurer 1977

Maurer, Hans-Martin. Burgen. In: Die Zeit der Staufer: Geschichte - Kunst – Kultur. Ausst.kat., Band 3, Aufsätze. Stuttgart 1977, S. 119-128.

Mazal/Unterkircher 1963

Mazal, Otto und Unterkircher, Franz. Katalog der abendländischen Handschriften der österreichischen Nationalbibliothek. Teil 2/1. Wien 1963.

van der Meer 1994/1971

van der Meer, Frits. *Maiestas Domini*. In: Kirschbaum, Engelbert, Hrsg. *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd. 3. Breisgau 1994. S. 136-142.

ÖKT 1964

Österreichische Kunsttopographie. Bd. 35. *Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirkes Murau. Pfarrkirche Lassnitz*. S. 107-124.

Piper 2007/1912

Piper, Otto. *Burgenkunde: Bauwesen und Geschichte der Burgen*. 3. Ed. von *Burgenkunde: Bauwesen und Geschichte der Burgen zunächst innerhalb des deutschen Sprachgebietes*, München 1912 (1. Ed. 1895). Köln 2007.

Pohl 1995

Pohl, Walter. *Die Welt der Babenberger. Schleier, Kreuz und Schwert*. Graz 2012.

Réau 1956

Réau, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Bd. 2. *Iconographie de la bible I. Ancien testament*. Paris 1956.

Reichhalter 2001

Reichhalter, Gerhard. *Die hoch- und spätmittelalterlichen Bauphasen der Burg Ottenstein*. In: Daim, Falko und Kührtreiber, Thomas, Hrsg. *Sein und Sinn, Burg und Mensch*. St. Pölten 2001. S. 443-451.

Rödel 2009

Rödel, Volker. *Die Burg als Gemeinschaft: Burgmannen und Ganerben*. In: *Zur Sozial- und Kulturgeschichte der mittelalterlichen Burg: Archäologie und Geschichte*. Trier 2009. S. 109-139.

Röhrig 1985

Röhrig, Floridus, Hrsg. *Der Heilige Leopold. Landesfürst und Staatssymbol*. Ausst.kat. NÖ Landesausst. 1985. Stift Klosterneuburg. Wien 1985.

Schiller 1986/1971

Schiller, Gertrud. *Ikonographie der christlichen Kunst. Die Auferstehung und Erhöhung Christi*. Bd. 3. Gütersloh 1986.

Schmitt 2009

Sigrid, Schmitt. *Symbole der Macht? Beobachtungen zum Burgenbau von Ministerialen im Hochmittelalter*. In: Clemens, Lukas und Sigrid, Schmitt, Hrsg. *Zur Sozial- und Kulturgeschichte der mittelalterlichen Burg*. Trier 2009, S. 59-70.

Schrade 1935

Schrade, Hubert. Auferstehung. In: Schmitt, Otto, Hrsg. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. 1.2. Stuttgart 1935. S. 1230-1240.

Sedlmayr 1966

Sedlmayr, Hans. Die Fresken. In: Milošević, Vladimir, Hrsg. Bericht über die Ausgrabungen und Bauuntersuchungen in der Abtei Frauenwörth auf der Fraueninsel im Chiemsee 1961-1964. Band A: Textteil. München 1966. S. 253-274.

Stauch 1937

Stauch, Liselotte. Ähre. In: Schmitt, Otto, Hrsg. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. 1. Stuttgart 1937. S. 240-243.

Stevens 2003

Ulrich, Stevens. Burgkapellen: Andacht, Repräsentation und Wehrhaftigkeit im Mittelalter. Darmstadt 2003.

Techow 1942

Techow, Ernst-Werner. Die alte Heimat: Beschreibung des Waldviertels um Döllersheim. Berlin 1942.

Thomas 1994/1972

Thomas, Alois. Wurzel Jesse. In: Kirschbaum, Engelbert, Hrsg. Lexikon der christlichen Ikonographie. Sonderausgabe. Bd. 4. Breisgau 1994. S. 549-558.

Udolph 1999

Udolph, Jürgen. Ostern: Die Geschichte eines Wortes. Heidelberg 1999.

Wibiral 1998

Wibiral, Norbert. Die romanische Klosterkirche in Lambach und ihre Wandmalereien. Wien 1998.

Wilhelm 1994/1968

Wilhelm, Pia. Auferstehung Christi. In: Kirschbaum, Engelbert, Hrsg. Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 1. Breisgau 1994. S. 201-218.

von Witzleben 1958

von Witzleben, Elisabeth. Einzug in Jerusalem. In: Schmitt, Otto, Hrsg. Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte. Bd. 4. Stuttgart 1958. S. 1039-1060.

Zeune 1996

Joachim, Zeune. Burgen: Symbole der Macht – Ein neues Bild der mittelalterlichen Burg. Regensburg 1996.

Abbildungen



Abb. 1: Ansicht von Nordosten, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastendorf (NÖ).



Abb. 2: Eingang zur Burgkapelle (hinterer Eingang), Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastendorf (NÖ).



Abb. 3: Heutiger West-Eingang zur Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastendorf (NÖ).



Abb. 4: Störung der Deckenkonstruktion bei heutigem West-Eingang zur Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastendorf (NÖ).



Abb. 5: Ursprüngl. Nord-Eingang zur Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastendorf (NÖ).



Abb. 6: Ursprüngl. Nord-Eingang zur Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastendorf (NÖ).



Abb. 7: Ansicht der Burgkapelle nach Osten, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastendorf (NÖ).



Abb. 8: Nordwand der Burgkapelle mit nachträglicher Maueröffnung, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastendorf (NÖ).



Abb. 9: Südwand der Burgkapelle mit nachträglicher Maueröffnung, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastendorf (NÖ).



Abb. 10: Ostapsis der Burgkapelle mit Altar und nachträglichen Maueröffnungen, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastendorf (NÖ).



Abb. 11: Detail des nordöstl. Pendentifs der Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastenfeld (NÖ).



Abb. 12: Detail des nordwestlichen Bereichs des Triumphbogens der Burgkapelle über dem Gesims, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastenfeld (NÖ).



Abb. 13: Medaillon mit Kopf Christi, Detail des Triumphbogens der Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastefeld (NÖ).



Abb. 14: Südl. Prophet Jesaja, Detail des Triumphbogens der Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastefeld (NÖ).



Abb. 15: Nördl. Prophet Jeremias, Detail des Triumphbogens der Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastenfeld (NÖ).



Abb. 16: Wurzel Jesse, Detail des Triumphbogens der Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastenfeld (NÖ).



Abb. 17: Christus in Mandorla, Detail der Apsiskalotte der Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastenfeld (NÖ).



Abb. 18: Schwanz- und Flügelspitzen der Untiere, Detail der Apsiskalotte der Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastenfeld (NÖ).

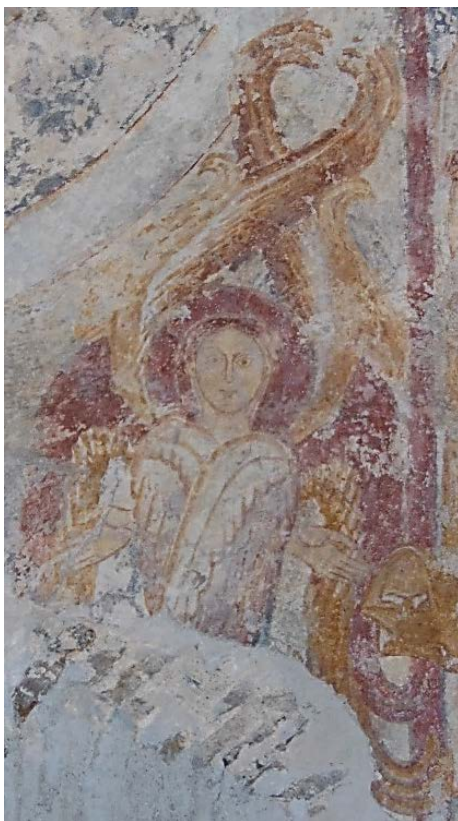


Abb. 19: Südl. Cherubim, Detail der Apsiskalotte der Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastefeld (NÖ).



Abb. 20: Nördl. Cherubim, Detail der Apsiskalotte der Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastefeld (NÖ).



Abb. 21: Schachbrettmusterung, Detail der Apsiskalotte der Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastenfeld (NÖ).



Abb. 2: Gewölbe der Burgkapelle von Westen, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastenfeld (NÖ).

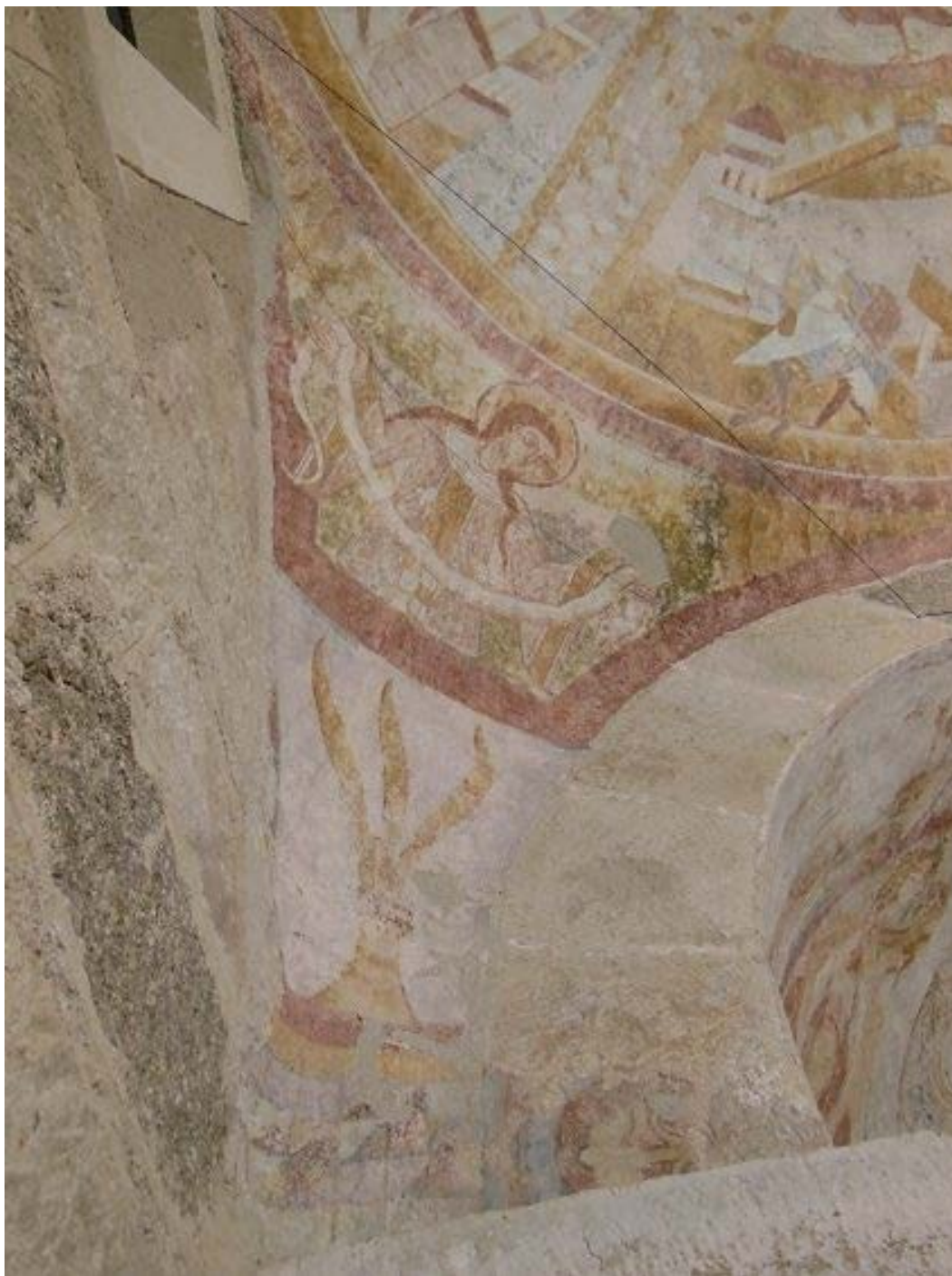


Abb. 23: Nordöstl. Stichkappe der Burgkapelle und nordwestl. Teil des Triumphbogens, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastenfeld (NÖ).



Abb. 24: Getreidegarbe, Detail der nordöstl. Stichkappe der Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastenfeld (NÖ).



Abb. 25: Detail des nördlichen Bereichs des Triumphbogens von Westen, Johanneskapelle, um 1160, Österreich, Pürgg (Stmk).



Abb. 26: Justitia, Detail der nordwestl. Stichkappe der Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastendorf (NÖ).



Abb. 27: Prudentia, Detail der nordöstl. Stichkappe der Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastendorf (NÖ).



Abb. 28: Temperantia, Detail der südöstl. Stichkappe der Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastenfeld (NÖ).



Abb. 29: Fortitudo, Detail der südwestl. Stichkappe der Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastenfeld (NÖ).



Abb. 30: Kopf der Prudentia, Detail der nordöstl. Stichkappe der Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastenfeld (NÖ).



Abb. 31: Evangelistensymbol Matthäus', Detail der mittleren, nördl. Gewölbezone der Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastendorf (NÖ).



Abb. 32: Evangelistensymbol Johannes', Detail der mittleren, östl. Gewölbezone der Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastendorf (NÖ).



Abb. 33: Evangelistensymbol Markus', Detail der mittleren, südl. Gewölbezone der Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastendorf (NÖ).



Abb. 34: Evangelistensymbol Lukas', Detail der mittleren, westl. Gewölbezone der Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastendorf (NÖ).



Abb. 35: Agnus Dei, Detail der obersten Gewölbezone der Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastendorf (NÖ).



Abb. 36: Einzug Christi in Jerusalem, Detail der unteren, nördl. Gewölbezone der Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastendorf (NÖ).



Abb. 37: Der auferstandene Christus, Detail der unteren, östl. Gewölbezone der Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastefeld (NÖ).



Abb. 38: Johannes am Grab Christi, Detail der unteren, südl. Gewölbezone der Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastefeld (NÖ).

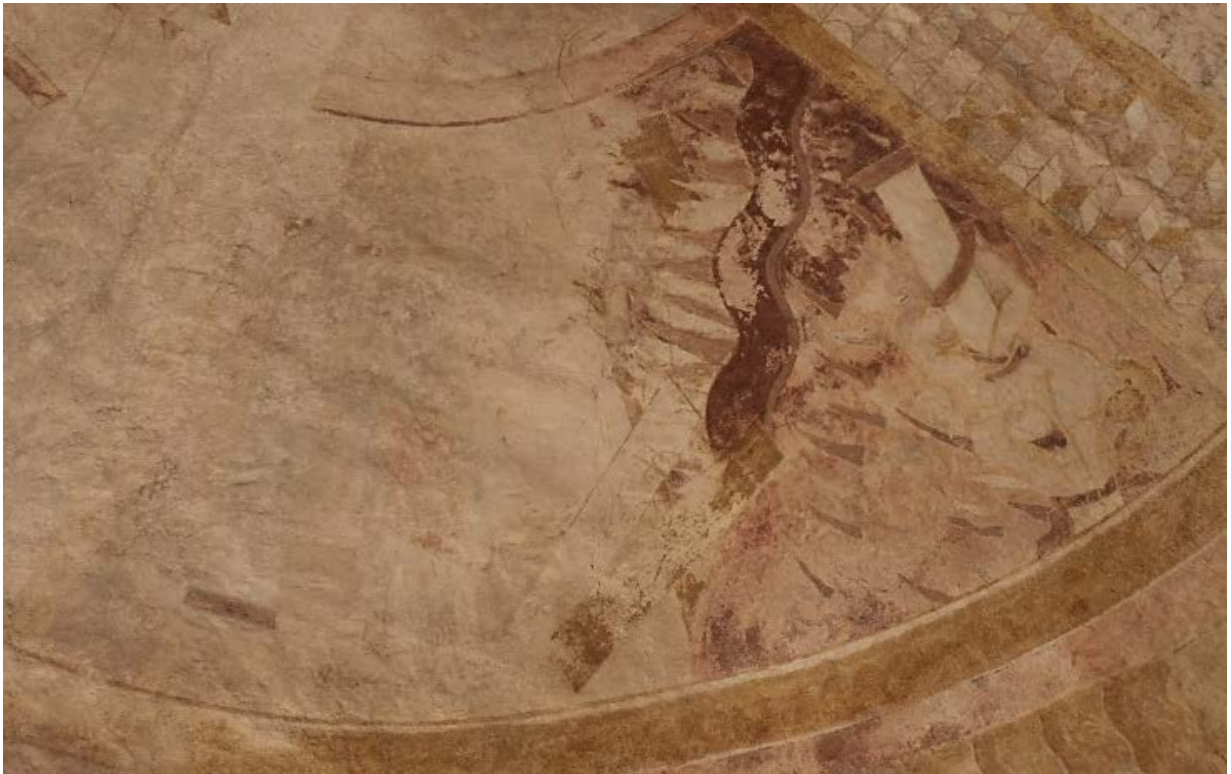


Abb. 39: Die Zerstörung des Tempels, Detail der unteren, westl. Gewölbezone der Burgkapelle, Burg Ottenstein, vor 1177, Österreich, Rastendorf (NÖ).



Abb. 40: Christus in der Synagoge von Capharnaum, Detail des ehem. Westchors, Stiftskirche, 2. Hälfte 11. Jahrhundert, Österreich, Lambach (OÖ).



Abb. 41: 'Mäusekrieg', Detail der südl. Langhauswand nahe dem Westeingang, Johanneskapelle, um 1160, Österreich, Pürgg (Stmk).



Abb. 42: Heiligenfigur, Detail des ehem. Triumphbogens, Pfarrkirche, 2. Hälfte 12. Jahrhundert, Österreich, Lassnitz bei Murau (Stmk).



Abb. 43: Propheten, Detail der Mittelzone der Apsiskalotte, Pfarrkirche, um 1240., Österreich, St. Georgen ob Judenburg (Stmk).



Abb. 44: Figurenszene, Fol. 27v, Cod. ser. nov. 2701 (genannt Admonter Riesenbibel), um 1140, Österreich, Salzburg.



Abb. 45: Engel, Detail der Ostwand des Chors der Michaelskapelle, Abteikirche, Abtei Frauenwörth, um 1130, Deutschland, Fraueninsel im Chiemsee (Bayern).

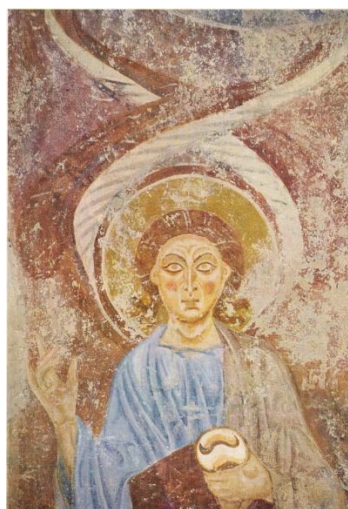


Abb. 46: Cherubim, Detail der Laibung des östl. Sanktuariumsbogen der Michaelskapelle, Abteikirche, Abtei Frauenwörth, um 1140, Deutschland, Fraueninsel im Chiemsee (Bayern).

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1-24: Irina Pichler, Wien.
- Abb. 25: Sylvie Herl (Forschungsarchiv Byzanz), Wien, UNIDAM.
- Abb. 26-39: Irina Pichler, Wien..
- Abb. 40: Sylvie Herl (Forschungsarchiv Byzanz), Wien, UNIDAM.
- Abb. 41: Petra Kalousek, Institut für Kunstgeschichte, Wien, UNIDAM.
- Abb. 42: Stiftung Hermann Fillitz, Wien, UNIDAM.
- Abb. 43: Lanc, Elga. Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark:
Tafelband. Wien 2002. o. S., Abb. 251.
- Abb. 44: G. Angerer und Göschl, Institut für Kunstgeschichte, Wien, UNIDAM.
- Abb. 45: Miložić, Vladimir, Hrsg. Bericht über die Ausgrabungen und Bauunter-
suchungen in der Abtei Frauenwörth auf der Fraueninsel im Chiemsee 1961-
1964. Band B: Tafelteil. München 1966. o.S, Tafel M.
- Abb. 46: Miložić, Vladimir, Hrsg. Bericht über die Ausgrabungen und Bauunter-
suchungen in der Abtei Frauenwörth auf der Fraueninsel im Chiemsee 1961-
1964. Band B: Tafelteil. München 1966. o.S, Tafel B.

Zusammenfassung

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit den im Jahr 1974 entdeckten romanischen Wandmalereien der Burgkapelle Ottenstein im Niederösterreichischen Waldviertel. Gemeinsam mit einer Reihe von Klostergründungen stellt die Errichtung der Burg im zwölften Jahrhundert eine der frühesten Besiedlungsmaßnahmen dieser bis zu diesem Zeitpunkt vernachlässigten Region der damaligen Ostmark dar. Die romanische Kapelle und die Wandmalereien, die sie birgt, geraten spätestens nach dem Aufbau einer barocken Kapelle im 17. Jahrhundert in Vergessenheit. 40 Jahre nach der Entdeckung der malerischen Ausstattung widmet sich diese Arbeit der kunsthistorischen Aufarbeitung der Malereien. Sie sind Teil einer der ältesten, bekannten Monumentalausstattungen eines Sakralraums in Österreich. Doch nicht nur ihr Alter macht die Bilder unikal. Eine Neuinterpretation der Bildthemen mehrerer Felder der malerischen Ausstattung führt zu der Erkenntnis, dass eine außergewöhnliche Wahl von Darstellungsinhalten getroffen wird. Im Kapellraum erfahren die Malereien einer Zone der Stichkappen wie eine Darstellung des Gewölbes von der Ankündigung der Zerstörung des Tempels von Jerusalem eine Neudeutung. Für beide lassen sich wenige und, im Fall der Gewölbedarstellung, keine Beispiele der romanischen Kunstgeschichte, die zum Vergleich herangezogen werden können, finden. Dass der innerbildlichen Architektur in den Malereien des Gewölbes in auffälligem Maße Beachtung geschenkt wird, ist zwar auch in anderen Darstellungen der Romanik wiederzufinden, aber diese Beobachtung birgt erste Hinweise auf den Versuch von Burg- und Landesherr mithilfe der Wandmalereien gedankliche Konzepte und Überzeugungen, die sie zu verbreiten suchten, zu verbildlichen. Die in dieser Arbeit erstmals angestrebte Analyse der Malereien in ihrem Gesamtzusammenhang lässt zu dem Schluss kommen, dass die Zusammenstellung der Bildfelder ebenfalls dieses Ziel verfolgt. Zahlreiche Beziehungen und Querverweise, die zwischen den Darstellungen festzustellen sind, bekräftigen den Eindruck, dass Themen, die die Strategien der ostmärkischen Herrscher im zwölften Jahrhundert beeinflussen, wie die Abgrenzung von jüdischen Glaubensinhalten und die Kreuzzüge, aber auch der Aufstieg des Ritter- und Ministerialstandes sowie der Aufschwung der Ostmark in den Wandmalereien Ausdruck finden.

Curriculum Vitae

Persönliche Details

geboren 1982 in Weiz (Steiermark)

Ausbildung

Matura am Privatgymnasium der Ursulinen in Graz

Diplom-Studium der Anglistik/Amerikanistik und Medienwiss. an der Univ. Graz

Fachschwerpunkt: Literaturwissenschaft

Diplomarbeit: Die Darstellung von Liebe in ausgewählten Werken Ian McEwans

Bachelor-Studium der Kunstgeschichte an der Univ. Wien

Fachschwerpunkt: Österr. und außereurop. Kunstgeschichte

Berufliche Erfahrung (Auszug)

Mitarbeit in der Albertina, Wien

Mitarbeit in der Wien Energie, Wien