



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Zur Entstehungsgeschichte der romanischen Fresken in
Lambach“

verfasst von / submitted by

Angelina Mavric, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor

o.Univ.-Prof. Mag. Dr. Lioba Theis

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Die Entdeckungs- und Forschungsgeschichte der Lambacher Fresken	2
3. Die Gründungs- und Baugeschichte des Klosters Lambach	4
4. Der Aufbau der romanischen Klosterkirche	6
4.1 Der romanische Westchor	7
4.2 Die Krypta unter dem romanischen Westchor	9
4.3 Die Doppelchoranlage von Lambach	11
5. Die romanischen Fresken im Westchor der Klosterkirche Lambach	13
6. Das Bildprogramm	14
6.1 Die Epiphaniefresken	14
6.2 Die Taten der Könige Herodes	17
6.3 Die Kindheits- und Jugendgeschichte Christi	20
6.4 Ereignisse der Taufe Christi	21
6.5 Die Versuchungen Christi	23
6.6 Die Wunder Christi	24
6.7 Szenenfragmente im westlichen Chorabschluss	26
6.8 Figurenfragmente an den Lisenen	27
7. Die literarischen Quellen zum Bildprogramm	29
7.1 Textgrundlagen der Gewölbedarstellungen	30
7.2 Textgrundlagen zu den Herodes-Szenen	34
7.3 Der Sturz des Herodes Agrippa I.	35
7.4 Die „Bestechung des Antipater“ und der „Suizidversuch des Herodes“	38
8. Der Zusammenhang zwischen Liturgie und Malerei	39
9. Die Rolle des Klosterstifters Adalbero	42
10. Das Bildprogramm als politisches Statement	47
10.1 Der Einfluss der Kontroversliteratur des Investiturstreits	53
10.2 Der Typus des schlechten Herrschers	55
11. Die stilistische Herkunft der Fresken	57
11.1 Die Formensprache der romanischen Wandmalereien in Lambach	59
11.2 Der Einfluss der oberitalienischen Kunst	62
11.3 Die Rolle von illuminierten Handschriften	66
11.4 Die Problematik der Datierung der Wandmalereien	69

12. Zusammenfassung	71
13. Literaturverzeichnis	73
14. Abbildungsnachweis	79
15. Abbildungen	83
16. Anhang	134

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Entstehungsgeschichte der romanischen Fresken im ehemaligen Westchor der Kirche des Benediktinerklosters in Lambach, Oberösterreich. Im Vordergrund der Fragestellung stehen sowohl geschichtliche, liturgische als auch stilistische Zusammenhänge, die zur Entstehung der Wandmalereien beigetragen haben. Der Beginn dieser schriftlichen Abhandlung beleuchtet die Entdeckungsgeschichte der romanischen Fresken und den bisherigen Forschungsstand zum Thema näher. Darauf folgen Ausführungen zu der Gründungsgeschichte des Klosters Lambach (Abb.1) und zur Bauhistorie der zugehörigen Klosterkirche. Dabei soll im Speziellen auf die Positionierung der Fresken in der ehemaligen romanischen Doppelchoranlage eingegangen werden, um Erkenntnisse über deren Stellenwert innerhalb des Kirchenbaus zu sammeln. Daneben erfolgt der Versuch, die romanische Baustruktur der bis ins 17. Jahrhundert architektonisch veränderten Klosterkirche zu rekonstruieren. Nach den Ausführungen zum Aufbau des romanischen Vorgängerbaus soll der Inhalt der besagten Wandmalereien vorgestellt werden, woraufhin eine kritische Auseinandersetzung mit den bisher in der Forschung erwähnten Quellentexten erfolgt. In diesem Rahmen wird dem Aspekt des Ineinandergreifens zwischen der Liturgie des Kirchenjahres und den romanischen Fresken besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Des Weiteren bilden die Funktion und die gesellschaftspolitischen Hintergründe, des um 1089 entstandenen Bildprogramms, den Hauptgegenstand der Untersuchung. Im Zentrum steht dabei die politische Aussagekraft der Fresken, welche möglicherweise Bezug auf die Bestrebungen der gregorianischen Reformpartei, im Rahmen des Investiturstreits, nimmt. Anhand der Miteinbeziehung historischer Quellen, soll die Frage nach der Beteiligung der Auftraggeber der Wandmalereien, im politischen Konflikt zwischen Heinrich IV. und Gregor VII., aufgedeckt werden. Neben geschichtlichen Hintergründen zu der Genese der Fresken, soll die Herkunft des speziellen Formenrepertoires der romanischen Malereien besprochen werden, die einen ebenso bedeutenden Faktor in der Entwicklung des Lambacher Freskenzyklus spielt. In diesem Zusammenhang folgt eine Neubeurteilung bisheriger Forschungsergebnisse unter der Einbeziehung von stilverwandten Vergleichsbeispielen aus der oberitalienischen Wandmalerei und der Salzburger Buchmalerei. Eine abschließende Zusammenfassung beinhaltet die wichtigsten Punkte der Arbeit, welche die Fragestellung der Entstehungsgeschichte der romanischen Fresken in Lambach beantworten sollen.

2. Die Entdeckungs- und Forschungsgeschichte der Lambacher Fresken

Die erste Entdeckung der romanischen Fresken im ehemaligen Westchor der Klosterkirche Lambach erfolgte im Jahr 1869 durch den Abt Theoderich Hagn und den Stiftsarchivar Pius Schmieder. Diese entdeckten Spuren von Gewölbefresken (Abb. 2) unter einer Schicht aus Tünche, worauf es zu einer Freilegung der Wandmalereien anhand stiftseigener Arbeitskräfte kam. Der künstlerische und historische Wert der Malereien im Gewölbe wurde bereits von Eduard von Sacken¹ und Pius Schmieder in den Jahren 1868 und 1869 hervorgehoben. Zwischen 1939 und 1956 kam es zu konservatorischen Maßnahmen² sowie einer Reinigung der Fresken. Im Zuge der Reinigung wurde der ehemalige Westchor, der damals die Funktion des Läuthausraumes einnahm, auf weitere Freskenbestände untersucht.³ Im Rahmen dieser Untersuchung folgte 1957 die Bohrung von Tastlöchern in die barocken Verstärkungsmauern des ehemaligen Chorbereichs. Dabei kamen ab 60 cm Tiefe weitere Fragmente romanischer Wandmalereien (Abb.3 und Abb.4) zum Vorschein. Die Entfernung der barocken Verstärkungsmauern⁴, unter welchen sich die Fresken befanden, konnte nur Anhand statischer Berechnungen stattfinden. Dabei wurde die Last des Gewölbes anhand von Stahlträgern abgeleitet, wobei die Gemäldezone des ehemaligen Westchorbereichs als Lastenträger vermieden wurde. Die Last wurde dabei allerdings nicht direkt auf das Fundament der Klosteranlage übertragen, da sich der gesamte Gebäudekomplex auf einem Untergrund von Aufschüttmaterial⁵ befindet, dem erst nach 24 Metern Tiefe ein fester Boden folgt. Bei der Freilegung der Fresken an den Wänden des Westchors musste der Fußboden des Läuthauses um 25 cm gesenkt werden. Dies diente dazu, um einen guten Blick auf den Gesamtbestand der Fresken zu erlangen. Die Wandmalereien an den Wänden und Gewölbefeldern wurden ohne Ergänzungen, in ihrem Entdeckungszustand, konserviert und abgesichert.⁶ Bereits im Jahre 1959 wurden von dem Landeskonservator Lothar Eckhart⁷ archäologische Untersuchungen im ehemaligen Westchor durchgeführt, die 1961 und 1972 ausgewertet wurden. Dabei konnten grundlegende Kenntnisse über den Aufbau des Westchors und dessen darunterliegende Krypta gewonnen werden. Eine kunsthistorische Auswertung der Wandmalereien in Lambach wurde

¹ Von Sacken 1869.

² Da die bauliche Substanz des Gewölbes nicht beschädigt werden sollte, wurde von jeglichen Restaurierungsmaßnahmen abgesehen. Die Konservierung der Fresken erfolgte unter Engelbert Dasinger ab 1939 (Scheele 1990, S. 9.).

³ Wibiral 1989, S. 39.

⁴ Die Freilegung der gesamten Wandmalereien im Jahr 1957, dauerte aufgrund der statisch aufwendigen Entfernung der Verstärkungsmauern 10 Jahre (Wibiral 1998, S. 12-13.).

⁵ Es handelt sich hierbei um ein Schotterareal, welches an einem Mündungspunkt des Flusses Traun liegt (Scheele 1990, S. 9.).

⁶ Genge 1972, S. 9.

⁷ Eckhart 1961.

von Benno Ulm⁸ im Jahr 1961 vorgenommen, der bereits bei den Grabungsuntersuchungen des Westchores von 1959 mitwirkte. Weitere archäologische Forschungen führte Gilbert Trathnigg⁹ von 1965 bis 1966 im sogenannten "Mauerhöfl" durch.¹⁰ Wenig später, am 14. Oktober 1967, ging der gesamte Bestand des ehemaligen Westchors in den öffentlichen Besitz über.¹¹

Generell existieren zum Inhalt und der Form der Lambacher Wandmalereien zahlreiche Publikationen. Die erste kunsthistorische Bearbeitung des Themas nahm, wie bereits erwähnt, Eduard Freiherr von Sacken im Jahr 1869 vor. Mit dem Inhalt der Gewölbefresken beschäftigte sich Karl Maria Swoboda¹² um 1927 und brachte die szenische Aufstellung der abgebildeten Figuren direkt in Verbindung mit einem lateinischen Magierspiel, welches sich seit dem 11. Jahrhundert in der Lambacher Stiftsbibliothek befindet. Den kunsthistorischen Wert der Wandmalereien hob 1968 nochmals Otto Demus¹³ hervor und verband den Stil der Lambacher Wandmalereien mit der Salzburger Buchmalerei und den Werken der romanischen Malerei und Mosaikkunst Oberitaliens. Das Thema der liturgiegeschichtlichen Voraussetzungen zu den romanischen Wandmalereien von Lambach bearbeitete Hans-Joachim Genge in einer Publikation, die im Jahr 1972 erschien. Im Folgejahr publizierte Helmut Kortan¹⁴ eine wissenschaftliche Abhandlung zu der Maltechnik der romanischen Fresken und beschäftigte sich in diesem Rahmen mit dem historischen und handwerklichen Werdungsprozess der Wandmalereien. Zur Interpretation der Lambacher Fresken im Zusammenhang mit liturgischen Schriften, forschte Paul-Werner Scheele¹⁵, der eine Monographie zu diesem Thema im Jahr 1991 veröffentlichte. Dabei übersetzte er die lateinische Fassung, des für die Deutung der Gewölbemalereien relevanten Magierspiels, ins Deutsche. Zu den Inschriften und Ritzungen an den Lambacher Fresken verfasste Kurt Holter¹⁶ eine im Jahr 1996 publizierte, wissenschaftliche Arbeit, die sich mit möglichen Hinweisen zum Inhalt und der Bedeutung der Wandmalereien beschäftigt. Mehrere Beiträge zu den romanischen Fresken von Lambach veröffentlichte Norbert Wibiral¹⁷, zuletzt im Jahr 1998, in denen er sich umfassend mit der Thematik der stilistischen Herkunft der Malereien auseinandersetzte. Die neueste Publikation zu dem Inhalt

⁸ Ulm 1961.

⁹ Trathnigg 1966.

¹⁰ Wibiral 1989, S. 39.

¹¹ Genge 1972, S. 9.

¹² Swoboda 1927.

¹³ Demus 1968.

¹⁴ Kortan 1973.

¹⁵ Scheele 1991.

¹⁶ Holter 1996.

¹⁷ Wibiral 1962, 1963, 1964, 1986a, 1986b, 1989, 1991 sowie 1998.

der Lambacher Wandmalereien stammt von Annelies Amberger¹⁸ aus dem Jahr 2009. Ihre Arbeit behandelt, unter anderem, die Bedeutung der Darstellungen des Königs Herodes innerhalb des Lambacher Freskenzyklus und deren möglichen Bezug auf die Zeitgeschichte.

3. Die Gründungs- und Baugeschichte des Klosters Lambach

Die Gründung des Benediktinerklosters von Lambach in Oberösterreich geht auf die Zeit der Reform des benediktinischen Mönchtums, im 11. Jahrhundert, zurück. Gestiftet wurde das Kloster durch den Würzburger Bischof Adalbero (1045-1090), der dem Traungauer Grafengeschlecht von Lambach-Wels angehörte und dessen letzten männlichen Erben darstellte. Der Klosterbau wurde an Stelle eines bereits bestehenden Kollegialstiftes¹⁹ im Jahre 1056 errichtet. Einige Jahre später, am 18. Februar 1061, wurden die Regalien des Klosters von König Heinrich IV. (1056-1106) bestätigt.²⁰ Daraufhin wurden die ersten Mönche von Lambach aus dem Eigenkloster Adalberos in Münsterschwarzach berufen. Dabei hielt auch Abt Ekkebert von Gorze²¹ (1046-1076) Einzug in das Lambacher Benediktinerstift.²² Das Datum der Weihe der Klosterkirche des Benediktinerstiftes Lambach wird in der Vita "Adalberonis episcopi Wirziburgensis"²³ (Lambach, Stiftsarchiv, Clm. 54) genannt. Demnach soll die Kirche am 14. September des Jahres 1089²⁴ durch Adalbero und den Bischof Altmann von Passau²⁵ (1065-1091), der als Ordinarius des Klosters fungierte, geweiht worden sein.²⁶ In diesem Zusammenhang wurde auch die Gründung des Klosters um 1056 urkundlich bestätigt.²⁷ Im

¹⁸ Amberger 2009.

¹⁹ Dieses wurde von dem Vater Adalberos, Graf Arnold II. von Lambach-Wels im Jahre 1040 gegründet. Es handelte sich dabei um ein Kollegialstift, das zu Ehren der Gottesmutter geweiht wurde (Scheele 1990, S. 26.).

²⁰ Genge 1972, S. 1-2.

²¹ Bischof Adalbero von Würzburg hatte Ekkebert bereits während seines zweiten Amtsjahres nach Münsterschwarzach berufen, um die dortige Felicitas-Abtei zu reformieren. Der Einfluss des Ekkebert von Gorze erwies sich als besonders fruchtbar für die Mainabtei Schwarzach, die infolge zum Ausgangspunkt der Junggorzer Reformbewegung wurde. Ein weiteres Zentrum der Bewegung wurde das Benediktinerkloster von Lambach, was dem monastischen Reformator Ekkebert und dem Machteinfluss der Traungrafen von Lambach-Wels zuzuschreiben ist. Somit spielte Lambach im 11. Jahrhundert eine herausragende Rolle in der Reformgeschichte des benediktinischen Mönchtums. Der Nachfolger Ekkeberts, Pezemann, breitete den Einfluss der Junggorzer Bewegung bis St. Lambrecht in der Steiermark, Admont, Michelbeuren und Formbach aus. Die Junggorzer Richtung wurde in Lambach erst nach dem Tod von Abt Sigibold (1105-1116) in Frage gestellt und konkurrierte mit dem Ordo von Fruttaria. Letzterer löste die Junggorzer Reformbewegung in Lambach im Jahre 1124, unter der Leitung des Abtes Helmbert (1124-1128) ab (Genge 1972, S. 1-3.).

²² Genge 1972, S. 1-3.

²³ Diese Niederschrift über Adalberos Leben entstand unter Abt Waesigrim (1197-1209) und wurde von einem Mönch verfasst (Wibiral 1998, S. 11. Scheele 1990, S. 31).

²⁴ Der Stiftsbrief der Kirche wurde einen Tag vor der Weihe, am 13. September 1089, von Bischof Adalbero neu aufgesetzt (Ulm 1961, S. 52.).

²⁵ Altmann von Passau nahm die Stellung des Ordinarius der Klosterkirche ein und war ein Jugendfreund Adalberos, der ihn in seinem Kampf auf Seiten der gregorianischen Partei unterstützten sollte. Darüber hinaus unterstand Lambach in kirchlicher Hinsicht den Bischöfen von Passau bis ins Jahr 1785 (Genge 1972, S.4. Anm. 14. Krause 1965, S. 40.).

²⁶ Wibiral 1998, S.11.

²⁷ Krause 1965, S. 40.

westlichen Chor weihte Bischof Altmann den Hochaltar zu Ehren der Muttergottes sowie Killian, dem Märtyrer. Daraufhin segnete Bischof Adalbero den Johannesaltar im Ostchor der Klosterkirche, an dessen Stelle er nach seinem Tod 1090 beigesetzt wurde. Es wird darüber hinaus angenommen, dass die Ausmalung der Kirche im Rahmen der Weihung stattfand.²⁸

Der Würzburger Bischof und Klostergründer Lambachs, Adalbero, erlebte somit noch vor seinem Dahinscheiden im Jahr 1090 die Weihe des Hochaltars und jene des Johannesaltars in der Klosterkirche. Er hatte zu seinen Lebzeiten die Abtei reich mit Familiengut ausgestattet, weshalb die Vogtei des Lambacher Klosters nach dem Ableben Adalberos an verwandte steirische Markgrafen überging. Ab dem Jahr 1192 gelangte das Kloster in Besitz des Adelsgeschlechts der Babenberger.²⁹ Viele Jahre später wurde das Benediktinerkloster Lambach im Frühling des Jahres 1233 durch einen Einfall der Bayern³⁰ erschüttert und zum Teil zerstört. Erhalten haben sich dabei lediglich der Westchor der Stiftskirche und deren Krypta, während der Chor im Osten und dessen Altar beschädigt wurden.³¹ Dabei wurde die Kirche nicht gänzlich zerstört, jedoch hinterließ die Belagerung der Bayern einen wirtschaftlichen Schaden für das Kloster und Lambach selbst, sodass die Arbeiten zum Wiederaufbau der Kirche relativ langsam erfolgten. Im Kontext dieser Renovierung kam es zur Verwirklichung gotischer Bauformen, welche den ursprünglichen Aufbau der Kirche aus dem 11. Jahrhundert maßgeblich beeinflussten. Weitere bauliche Veränderungen von gravierendem Ausmaß folgten im 15. Jahrhundert im Zusammenhang mit der sogenannten "Melker Reform". Dabei kam es ab 1429 zu Umbauten unter Abt Johannes III. von Dachsberg³², worauf die Kirche im Jahr 1433 neu geweiht wurde. In diesem Rahmen fand eine Umwidmung des im Osten befindlichen Johannesaltars statt, indem er nun dem Heiligen Kilian geweiht wurde. Eine weitere Veränderung stellte die Verlegung des Mönchschores nach Osten dar. Hier fand von nun an das Chorgebet statt und der dort befindliche Altar wurde zum Zentrum der Eucharistiefeier.³³ Die neue Positionierung der beiden Altäre in der Stiftskirche wird in einer schriftlichen Quelle des 15. Jahrhunderts, dem "Tractatus de institutione et consecratione monasterii Lambacensis",

²⁸ Genge 1972, S. 6-7. Die Grabstätte Adalberos wurde dabei zum Zentrum großer Verehrung, was zu seiner Umgestaltung als Hochgrab führte. Aus Textquellen des 13. Jahrhunderts, den sogenannten „Miracula“ des Lambacher Klosters, ist bekannt, dass die Stiftermemorie umgangen werden konnte (Ebenda).

²⁹ Genge 1972, S. 3.

³⁰ Verantwortlich für diesen war Bayernherzog Otto II., der mit seinen Truppen in Oberösterreich einfiel, um das Bündnis zwischen den Babenberger Herzog Friedrich II., den Andechsern und den bayrischen Bischöfen zu verhindern. In diesem Zuge okkupierte Herzog Otto II. den Ort Wels und richtete in Lambach und in der nahen Umgebung erheblichen Schaden an (Scheele 1990, S.31.).

³¹ Ulm 1961, S. 52.

³² Walter Luger spricht an dieser Stelle von der Verwirklichung eines gotischen zweischiffigen Kirchenbaus, den er in die Bauperiode von Johannes III. von Dachsberg (1422-1436) datiert (Luger 1966, S. 25.).

³³ Scheele 1990, S. 31-32.

erwähnt. Ebenso wird die Aufstellung der Altäre in einem Visitationsrezess des Klosters von 1431 besprochen.³⁴ Der Nachfolger von Abt Johannes III., Thomas Messerer (1436-1474), führte wie sein Vorgänger rege Umbautätigkeiten durch. Dabei kam es zu einer Erhöhung des Kirchenschiffes und zu einer Neukonzipierung des Ostchors. Der neu erstellte Chor wurde gemeinsam mit einem Hochaltar im Jahr 1464 geweiht.³⁵ In späterer Zeit, von 1610 bis 1611, wurde das Kloster unter der Amtsperiode von Abt Johannes VIII. Bimmel (1600-1634) erneut von einem Bayerneinfall heimgesucht. Ebenso litt das Kloster unter den Auswirkungen der Bauernkriege, die 1626 und 1632 stattfanden. Eine Radierung von Johann Eckhart Löffler (Abb. 5) aus dem Jahr 1619 zeigt eine Ostansicht der Klosteranlage noch vor den baulichen Erneuerungen des Barock, mit gotischer Abteikirche. Der Nachfolger von Abt Johannes VIII., Philipp Nagl (1634-1640) veranlasste eine Erhöhung der beiden Kirchtürme³⁶ im Westen der Klosterkirche. Unter Abt Plazidus Hieber von Greifenfels (1640-1678) wurde die zweischiffige, gotische Klosterkirche, die selbst bereits vergrößert und baulichen Veränderungen unterzogen wurde, durch eine einschiffige, frühbarocke Kirche ersetzt. Der Aufbau der barocken Klosterkirche erfolgte von 1652 bis 1656 und stellt deren gegenwärtige Form dar. Eine Federzeichnung der Klosteranlage (Abb. 6) von Koloman Fellner, aus dem Jahr 1787, zeigt eine frühe Südansicht des barockisierten Bauwerks und gibt Aufschluss über dessen Steiluferlage an der Traun.³⁷

4. Der Aufbau der romanischen Klosterkirche

Der romanische Vorgängerbau der Kirche ist durch Umbauten des 15.- und 17. Jahrhunderts nur in Fragmenten erfassbar. Der Grundriss der Klosterkirche (Abb. 7) mit dem archäologischen Befund der Grabungen und Kennzeichnungen einzelner Bauphasen, wurde vom Oberösterreichischen Landeskonservatorat angefertigt. Dabei wurde romanisches, gotisches und barockes Mauerwerk, samt Rekonstruktionsversuch des ehemaligen romanischen Westchors aufgenommen. Zusätzlich geht aus mittelalterlichen Textquellen der Lambacher hervor, dass es sich beim romanischen Vorgängerbau der Klosterkirche um eine Doppelchoranlage handelte, was einen bedeutenden Hinweis für die Rekonstruktion der romanischen Anlage bildete. Es wird davon berichtet, dass der im Westen befindliche Chor

³⁴ Ulm 1961, S. 52.

³⁵ Scheele 1990, S. 32. Vgl. Luger 1966, S. 26.

³⁶ Dabei wurden die seitlich angrenzenden Joche des Westchors 1635 durch Verstärkungsbauten an den Turminnenwänden verdeckt. Die barocken Verstärkungsmauern wurden eingesetzt, da die von Abt Nagel durchgeführten Erhöhungen der Westtürme zu einer akuten Einsturzgefahr führten (Swoboda 1927, S.82. Wibiral 1998, S. 12-13.).

³⁷ Luger 1966, S. 27-28.

höher angelegt war³⁸ als jener im Osten.³⁹ Er nahm im 11. Jahrhundert die Funktion des Mönchchors ein und ihm wurde höhere Bedeutung beigemessen als dem Ostchor. Die Bauform des romanischen Ostchors konnte aufgrund der baulichen Veränderungen der Gotik und des Barock, auch nicht bei der Notgrabung zwischen 1987 und 1988 festgestellt werden. Der Chor im Osten war, laut Wibiral, dem Gottesdienst der Laien gewidmet. Diesem lag im Westen der Hauptchor gegenüber, wie dies in der mehrfach überlieferten, mittelalterlichen Baugeschichte des Lambacher Klosters erwähnt wird. Der ehemalige Ostchor der Klosterkirche wird dort vermutet, wo sich heute der barockisierte, östliche Langchor befindet. Das Grab des Stifters Adalberos⁴⁰ (Abb. 8) befand sich im östlichen Abschnitt des Langhauses, nahe des Chorbereichs und wurde ab 1789 in die südliche Kirchenwand eingelassen.⁴¹ Darüber hinaus besaß die Kirche einen Zugang für Laien im Norden, wenn man dem Visitationsprotokoll von 1419 folgt⁴², welcher bereits bei der Entstehung der Kirche vorhanden war. Des Weiteren wird von Wibiral ein Eingang südlich der Kirche, aufgrund der dortigen Steiluferlage des Gebäudes an der Traun, ausgeschlossen.⁴³

4.1 Der romanische Westchor

Der romanische Westchor der Klosterkirche Lambach wurde laut einer Erwähnung im Urkundenbuch des Landes Enns, nach 1061 erbaut. Der westliche Chorabschluss, der sich zwischen zwei Türmen befand, war mit hoher Wahrscheinlichkeit rechteckig. Von diesem ist noch die südliche Mauer, teilweise ober- und unterirdisch erhalten.⁴⁴ Der Westchor öffnete sich einst in drei Bögen ins Langhaus der Kirche, wie ein von Benno Ulm angefertigtes Rekonstruktionsmodell (Abb. 9) zeigt.⁴⁵ Das Gewölbe des Westchors wurde mit drei verschliffenen Kreuzgratgewölben versehen, während der westliche Chorabschluss vermutlich

³⁸ Er wurde demnach als "choro superior" bezeichnet - dort sangen ursprünglich die Mönche zu den kanonischen Stunden. (Genge 1972, S.4. Anm. 15.).

³⁹ Genge 1972, S. 4-8. Zu den Textquellen, die von einem West- und Ostchor der Klosterkirche Lambach berichten, zählt auch die Vita des Adalbero von Würzburg.

⁴⁰ Adalberos Grabstätte wurde dabei zum Zentrum großer Verehrung, was zu ihrer Umgestaltung als Hochgrab führte. Aus Textquellen des 13. Jahrhunderts, den sogenannten Miracula des Lambacher Klosters, ist bekannt, dass die Stiftermemorie umgangen werden konnte. Das Grab Adalberos wurde in den Jahren 1659, 1789 und 1884 geöffnet (Genge 1972, S.6-8. Wibiral 1998, S. 12-13.).

⁴¹ Wibiral 1998, S. 11-12. Die Lage des Grabes im Osten der Kirche wird durch eine Legende aus der Vita Adalberos, aus dem 12. Jahrhundert, begründet. Sie besagt, dass Adalbero an dieser Stelle ein Edelstein aus dem Bischofsring gebrochen war und auf einem Reliquiar landete. Dies verstand der Bischof als göttliche Fügung, weshalb er anordnete an diesem Ort begraben zu werden (Amberger 2009, S. 203.).

⁴² Wibiral bezieht sich hierbei auf eine Pergamenturkunde in der Lambacher Stiftsbibliothek (Lambach, Stiftsbibliothek, Pergamenturkunde Nr. 467.).

⁴³ Wibiral 1998, S. 13-14.

⁴⁴ Swoboda 1927, S. 82.

⁴⁵ Wibiral 1964, S. 95. Als die Stiftskirche von 1652 bis 1656 baulich verändert wurde, öffnete sich noch das mittlere Joch des ehemaligen Westchors in das Kirchenschiff (Swoboda 1927, S. 82.).

ein Tonnengewölbe besaß. Von dem zwischen den Türmen befindlichen Chorabschluss ist nur dessen Südwand erhalten geblieben – seine übrige Struktur wurde in rechteckiger Form rekonstruiert. An der Westwand der beiden Türme sind die Fragmente von Türöffnungen nur ansatzweise erfassbar (Abb. 10), sie werden in die Zeit des romanischen Vorgängerbaus datiert. Es herrscht in der Forschung keine Sicherheit darüber, ob diese für das Betreten von Verbindungsgängen oder Pastophorien verwendet wurden. An der Nord- und Südwand des ehemaligen Westchors konnten zudem zwei Rundbogenfenster (Abb. 11 und Abb. 12) nachgewiesen werden, was zu der Schlussfolgerung führte, dass sich ein solches auch im westlichen Chorabschluss befunden haben muss. Die architektonische Gliederung des Westchors erfolgte durch Gurtbögen und Lisenen. In jedem Fall wurde die bauliche Struktur des Westchors durch jene der darunterliegenden Krypta bestimmt, wie dies in einem von Norbert Wibiral angefertigten Aufriss der Westanlage (Abb. 13) ersichtlich wird.⁴⁶ Nach Kurt Holter war zudem das Bodenniveau des Westchors ursprünglich niedriger angelegt als zur heutigen Zeit – dafür sprechen Einritzungen, an den unteren Kompartimenten der Wandmalereien, im Bereich des Mäanderbandes, welches unter den dargestellten Szenen verläuft. Sie sind mit Namen und Jahreszahlen des 14. Jahrhunderts versehen und sollen in enger Verbindung mit den Personen stehen, die sich zu dieser Zeit im Kloster aufhielten.⁴⁷ Im Zuge von Untersuchungen des baulichen Kerns des ehemaligen Westchors konnten an dessen Ostwand Fragmente eines Bogenansatzes gefunden werden. Dieser verlief senkrecht zum romanischen Langhaus und führte zu der Annahme, dass es sich bei dem romanischen Vorgängerbau um eine Anlage mit drei Kirchenschiffen handelte. Des Weiteren spricht die Anordnung der Rundbögen an der Ostwand des romanischen Westchors mit seinem erhöhten Mittelbogen und kleineren Seitenbögen für ein basilikales Schema des Vorgängerbaus. Zusätzlich wurden Baufragmente von romanischen Säulen und Arkaden im Bereich des Klosters gefunden, welche möglicherweise für die Gestaltung des Kircheninneren verwendet wurden.⁴⁸ Darüber hinaus gibt eine Abbildung (Abb. 14) im sogenannten „Lambacher Rotelbuch“ (Stiftsbibliothek Lambach, Hs. 321.) von 1640 Aufschluss über bauliche Veränderungen des Westchors. Die Ansicht der Lambacher Klosterkirche entstand noch vor den Umbauten der Barockzeit. Gezeigt wird dabei die Südseite der Lambacher Klosteranlage, wobei nähere Details zum gotischen Umbau der Klosterkirche deutlich werden. Dieser bezog

⁴⁶ Wibiral 1998, S. 12-13.

⁴⁷ Holter 1996, S. 220-223. Kurt Holter nimmt dabei an, dass sich der Bereich des perspektivischen Mäanders, der sich heute knapp oberhalb des Bodenniveaus des romanischen Westchors befindet, ehemals auf Augenhöhe der Betrachter befand.

⁴⁸ Wibiral 1998, S. 13-14.

die westlichen Joche des romanischen Bestandes mit ein und schonte somit deren bauliche Struktur. Die Positionierung der beiden Westtürme verweist zudem darauf, dass der Westchorbereich im Verhältnis zum Langhaus breiter war.⁴⁹

4.2 Die Krypta unter dem romanischen Westchor

Die kritische Auseinandersetzung mit dem gotischen und barocken Neubau der Kirche, sowie erforderliche Notgrabungen im 20. Jahrhundert ergaben, dass sich im Westen des Baus eine Krypta befand.⁵⁰ Aufgrund eines Grabungsbefundes von 1959 schließt Lothar Eckhart darauf, dass die Krypta der Westanlage der Stiftskirche einer älteren Bauphase angehört. Dabei vertritt Eckhart die Meinung, dass die bauliche Struktur der Grabeskirche von einem Vorgängerbau der romanischen Klosterkirche stammte.⁵¹ Die unter dem Westchor befindliche Krypta nahm demnach, wie der darüber liegende Chor, die Fläche zwischen den beiden Westtürmen ein. Im Westen wurde die Krypta von einer zwischen den westlichen Kirchentürmen liegenden Apsiswand begrenzt und sie war in Richtung Osten, ins Langhaus hinein, geöffnet. Die Krypta ragte zum Teil über das Bodenniveau des Langhauses hinaus und bedingte die Hochlage des darüber befindlichen romanischen Chors. Wie sich der Aufbau der Krypta zu jenem des ehemaligen Westchors verhielt, wird in einer von Benno Ulm angefertigten, isometrischen Ansicht (Abb. 15) verdeutlicht. Die Krypta soll einen kreuzartigen Grundriss⁵² besessen haben und ihre Nordsüdachse soll von einem Kreuzgratgewölbe überdacht worden sein. Es wird angenommen, dass die Joche im Westen und Osten der Krypta tonnenförmig überwölbt waren.⁵³ Darüber hinaus existieren Hinweise, dass sich um die Krypta ein kreisrunder Mauerumgang befand, wofür die gefundenen Spuren von Mauerestrich an der Nordwand sprechen.⁵⁴ Gesichert ist, dass die Westapsis der Krypta von 2 Nebenräumen flankiert wurde, da die Wände der Westtürme am Bodenniveau der Krypta Eingänge aufweisen.⁵⁵ Die Freileigungsarbeiten in der romanischen Krypta ergaben zudem, dass sich drei Altäre in der Grabeskirche befunden haben sollen. Der Hauptaltar der Krypta stammte aus der Gründungszeit

⁴⁹ Wibiral 1962, S. 54-55.

⁵⁰ Wibiral 1964, S. 94.

⁵¹ Eckhart 1961, S.41.

⁵² Für Wibiral gilt die bauliche Struktur der Krypta der Lambacher Klosterkirche, die in architektonischer Verbindung mit dem Westchor und dessen Turmanlage steht, als einzigartig. Ihr kreuzförmiger Grundriss lässt sich nicht mit typischen Formen der Krypta, wie etwa der Ring- oder Hallenkrypta, die im frühen und hohen Mittelalter eingesetzt wurden, vergleichen (Wibiral 1998 S. 16.).

⁵³ Wibiral 1998, S. 11-12.

⁵⁴ An dieser Stelle weist Genge auf ein Visitationsprotokoll der Klosterkirche aus dem Jahr 1419 hin, welches eine Art Umgang der Krypta beschreibt (Genge 1972, S. 7. Anm. 34.).

⁵⁵ Genge 1972, S.7-8.

des Klosters⁵⁶ und war dem Heiligen Stephanus geweiht.⁵⁷ Im Jahr 1299 wird daneben, von Bischof Bernhard ein weiterer Altar zu Ehren der Heiligen Katharina und Margarethe geweiht. Ebenso wird im Jahr 1330 ein zusätzlicher Altar durch Weihbischof Theoderich allen Heiligen gewidmet. Die letzte Nennung des Katharinen- und Margarethenaltars findet 1408 statt, indem der Bürger Michael Schellel an diesem Ort eine Wochenmesse stiftete.⁵⁸ Einige Jahre später, um 1482, wurde die Krypta zugeschüttet. In einem der Kreuzarme der Kirche wurden die Reste einer Wandnische entdeckt, die mit Marmorspolien versehen war. Es ist umstritten, ob es sich bei der Nische um ein Grabdenkmal oder einen Altar handelte. Genge vermutet hierbei, dass es sich um die Grabstätte des Vaters von Adalbero, Arnold II. handeln könnte.⁵⁹ Ebenso wurden im Mauerwerk der Krypta römische Marmorspolien gefunden, die Grabbauten angehörten. Die Platten eines römischen Altares wurden dabei für die Auskleidung einer Nische im Osten der Krypta verwendet, die vermutlich für die Aufbewahrung der Reliquien des Heiligen Stephanus vorgesehen war.⁶⁰

In der 1958 freigelegten Krypta wurden ebenso Überreste von aus dem 11. und 12. Jahrhundert stammenden Wandmalereien gefunden. Die Fresken der wahrscheinlich schon vor 1089 geweihten Krypta, dürften einen großen Bereich der Grabeskirche eingenommen haben. Vier Fragmente der Fresken konnten bei der Freilegung der Krypta geborgen werden. Wibiral vermutet als Inhalt zweier entdeckter Wandmalereifragmente eine Darstellung des betlehemitischen Kindermordes (Abb. 16) sowie jene eines Weltengerichts. Es wird davon ausgegangen, dass die beiden in al-Secco Technik gemalten Szenen im 11. Jahrhundert erstellt wurden, da deren stilistische Formensprache mit jenen im ehemaligen Westchor vergleichbar ist. Die übrigen beiden Seccomalereien, sollen laut Wibiral Halbfiguren von Bischöfen gezeigt haben und sind einer späteren Ausstattungsphase im 12. Jahrhundert zuzuordnen. Daneben gibt es noch die fragmentarisch erhaltene Darstellung einer männlichen Figur (Abb. 17), die als möglicher Teil eines Stephanus- oder Kilianszyklus interpretiert wurde.⁶¹ Des Weiteren zeigen fotografische Aufnahmen der Malereifragmente, dass sich unterhalb der figürlichen Darstellungen ein perspektivischer Mäander (Abb. 18) befand, der mit jenem der

⁵⁶ Genge vermutet dabei, dass der Hauptaltar der Krypta noch vor jenem im Westchor geweiht wurde. Der Altar des heiligen Stephanus befand sich ab 1433 nicht mehr in der Grabeskirche, da dieser von Johannes III. von Dachsberg entfernt wurde (Genge 1972, S. 7.).

⁵⁷ Genge 1972, S. 7. Genge bezieht sich hierbei auf einen Eintrag in einem schriftlichen Dokument der Lambacher Stiftsbibliothek (Lambach, Stiftsbibliothek, Ccl. 325, fol. 55r).

⁵⁸ Ulm 1961, S. 52.

⁵⁹ Genge 1972, S. 7.

⁶⁰ Wibiral 1998, S. 12.

⁶¹ Wibiral 1998, S. 19.

Westchorfresken (Abb. 19) vergleichbar ist. Aufgrund statischer Unsicherheiten musste die Krypta samt ihren Wandmalereifragmenten, aus statischen Gründen wieder zugeschüttet werden, was deren weitere Erforschung erschwerte.⁶²

4.3 Die Doppelchoranlage von Lambach

Mit der romanischen Doppelchoranlage von Lambach, die ihren liturgischen Schwerpunkt im Westen besaß, setzte sich der Bauherr der Kirche, Adalbero von Würzburg, mit bekannten Baumotiven des frühen Mittelalters auseinander. Hierbei kann Bezug auf die Bauform von Alt-St. Peter (Abb. 20) in Rom genommen werden, auf deren architektonische Struktur auch die karolingische Fuldaer Abteikirche (Abb. 21) zurückgeht. Diese weist ebenso wie Alt-St. Peter ein großzügiges Querschiff im Westen mit Hauptaltar auf. In Fulda wurde unterdessen die Idee verfolgt, dem Stifter- oder Märtyrergrab eine besondere Ehre, durch dessen Lage im Westen der Kirche, zuzuweisen. Dieser Gedanke lässt sich mit den Doppelchoranlagen des Frühmittelalters verbinden, wobei die romanische Klosterkirche in Lambach vermutlich kein westliches Querschiff besaß, jedoch deren liturgischer Schwerpunkt samt Hauptaltar und Krypta im Westen angelegt war.⁶³ Die Doppelchoranlagen wurden vor allem seit karolingisch-fränkischer Zeit erbaut, besonders in den östlichen Gebieten des Frankenreichs. Ihre Bauform wurde in Deutschland vom 9. bis in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts besonders bei großen Kirchenbauten angewandt. Dabei erforderte die Verehrung einer erhöhten Anzahl an Heiligen innerhalb einer Kirche, die Aufstellung von mehreren Altären. Dabei kam es häufig zur Ehrung zweier Titelheiliger, deren Altäre auf der Längsachse der Kirche, im Ost- und im Westchor, lagen. In Lambach wurde die Doppelchoranlage für die Verehrung zweier Titelheiliger gebraucht: Der im Westen liegende Altar wurde hierbei der Muttergottes geweiht, während jener im Osten mit dem Patrozinium Johannes des Täufers versehen wurde. Die Lage des Muttergottesaltars befand sich dabei genau unterhalb der zentralen Gewölbedarstellung der thronenden Madonna mit Kind (Abb.22). Eine weitere Aufgabe des Westchors war die Beherbergung einer Krypta, die der Aufnahme von Heiligenreliquien diente. Der Westchor in Lambach, wurde zum Zwecke der Märtyrerverehrung, mit einer begehbaren Krypta ausgestattet.⁶⁴ Des Weiteren wurden im Westchor, aufgrund der Überbevölkerung der Klöster, oft jene Mönche während der Messe untergebracht, die im Ostchor keinen Platz mehr fanden. Ebenso wurden Doppelchöre angelegt, wenn es darum ging, die Laien von den

⁶² Wibiral 1998, S. 12.

⁶³ Scheele 1990, S. 35.

⁶⁴ Dehio/Bezhold 1892, S. 167-170.

Klosterangehörigen, während der Messe zu trennen, wie dies in der romanischen Klosterkirche von Lambach praktiziert wurde.⁶⁵ Daraus geht hervor, dass sich der Inhalt des ehemals im Westchor befindlichen Freskenprogramms der Kirche, speziell an die Geistlichen des Klosters richtete.

Zu den mit Lambach vergleichbaren Doppelchoranlagen mit Hochaltar im Westen zählen einige Sakralbauten des Mainbistums, welchen Würzburg angehört. Die architektonische Verwandtschaft zwischen der Klosterkirche von Lambach und den in Würzburg befindlichen Sakralbauten, konnte auch durch die Verwendung desselben Baumaterials nachgewiesen werden. Dabei handelte es sich um fränkischen Rotsandstein, der bei Sakralbauten des 11. Jahrhunderts in Franken, im Mainbistum von Würzburg zum Einsatz kam. Der besagte Rotsandstein konnte auch in Lambach bei noch erhaltenen Säulenfragmenten des romanischen Erstbaues festgestellt werden. Dabei vermutet Wibiral, dass das Baumaterial aus der Stadt Würzburg beziehungsweise dem dortigen Mutterkloster Adalberos mitgebracht wurde.⁶⁶ Wibiral nimmt an, dass die Form der Lambacher Klosterkirche von der um 1013 errichteten, Würzburger Kirche St. Stephan (Abb. 23), beeinflusst wurde. Diese wurde zu Beginn als Kollegialstift St. Peter und Paul gegründet, welches Adalbero zeitgleich mit Lambach, um 1057, in ein Benediktinerkloster umwandelte. Hier handelte es sich ebenso um eine Basilika mit jeweils einer Choranlage im Osten und Westen. Der Eingang der Laien, befand sich wie einst in der romanischen Lambacher Klosterkirche innerhalb des nördlichen Seitenschiffes der Abtei. Der Hauptchor lag, vergleichbar mit der ehemaligen Baustruktur Lambachs, im Westen der Kirche und wurde von zwei Türmen umgeben. Darunter befand sich eine Krypta mit einem Altar, der genauso wie jener in Lambach, dem Heiligen Stephan geweiht war. Diese Krypta diente, ebenso wie in Lambach, als Substruktion für den darüber befindlichen, erhöht angelegten, Chorbereich der Mönche. Die Bauform der kreuzförmigen Krypta im Westen der romanischen Doppelchoranlage von Lambach kann darüberhinausgehend mit jener der ehemaligen Egbertbasilika (1062/1066) des Klosters Münsterschwarzach verglichen werden. Die Klosterkirche stammte ursprünglich aus karolingischer Zeit und wurde sowohl im 18.- als auch im 20. Jahrhundert neu erbaut.⁶⁷ Dieser Umstand führt dazu, dass nur schriftliche und bildliche Quellen aus dem Mittelalter und der Neuzeit für einen Rekonstruktionsentwurf des Baues (Abb. 24) dienten. Schriftlich gesichert ist, dass eine Krypta im Jahr 1062 in der Klosterkirche von Münsterschwarzach geweiht wurde. Aufgrund der Quellenlage wird

⁶⁵ Ebenda.

⁶⁶ Wibiral 1964, S. 95. Wibiral 1998, S. 15.

⁶⁷ Wibiral 1998, S. 14-16. Vgl. Büll 1992, S. 168.

angenommen, dass es sich um eine Säulenbasilika mit zwei Westtürmen und einem Westportal mit Vorhof handelte. Im Osten besaß die Kirche vermutlich einen Abschluss mit drei Apsiden und darunterliegender Krypta. Schriftlichen Dokumenten zufolge, aus dem Jahr 1660, existierte im Osten der Kirchenanlage eine Krypta mit der Form eines gleichseitigen Kreuzes. Diese wurde von Adalbero von Würzburg im Jahr 1062 mehreren Heiligen, darunter Stephanus, geweiht. Die Parallelen zu einigen Bauten in Würzburg, dem Einflussbereich des Bischofs Adalbero, weisen darauf hin, dass der Klostergründer mit seiner Kirche in Lambach ein bestimmtes bauliches Programm verfolgte, welches Westtürme, Doppelchoranlagen und kreuzförmige Krypten beinhaltete.⁶⁸ Ob die genannten Kirchen in Würzburg mit Lambach vergleichbare Wandmalereien besaßen, muss an dieser Stelle, aufgrund der geringen Anzahl an schriftlichen und bildlichen Urkunden der Würzburger Bauten, allerdings offen bleiben.

5. Die romanischen Fresken im Westchor der Klosterkirche Lambach

Das aufgehende Mauerwerk und die Gewölbejoche des ehemaligen Westchors wurden mit romanischen Wandmalereien aus dem 11. Jahrhundert (Abb. 25) versehen. Die insgesamt 23, teilweise fragmentierten, Szenen an den Wänden sind – mit Ausnahme der Ostwand – in zwei Registern gegliedert, während die Fresken an den Gewölben kreisförmig, in kontinuierlicher Erzählweise angeordnet wurden. Es wird angenommen, dass sich das Bildprogramm in dieser Ordnung im romanischen Langhaus des Erstbaues der Klosterkirche fortsetzte.⁶⁹ Die Wandmalereien wurden in Freskotechnik mit Secco-Einträgen auf einen Verputz aus Kalk und Sand, der sich über der Mauer aus Kalktuffquadern befindet, aufgetragen. Für die Vorzeichnungen wurden Einritzungen sowie rotgetränkte Schnur gebraucht. Der Farbauftrag setzt sich aus mehreren Schichten zusammen. Dabei wurden natürliche Pigmente wie zum Beispiel grüne Erde, Kupfergrün, Ocker, weißer Sumpfkalk sowie Eisenoxydrot verwendet. Ebenso konnten Spuren von Pflanzenlack nachgewiesen werden.⁷⁰ Daneben konnte auch der Gebrauch des seltenen Minerals Lapislazuli, das vor allem für die blauen Bildgründe verwendet wurde, festgestellt werden. Die Verwendung von roter Farbe wurde teilweise ikonographisch festgelegt, da sie zur Umrahmung von Nimben und der Einfärbung von Gewändern gewisser Figuren innerhalb des Freskenzyklus zum Einsatz kam.⁷¹ Darüber hinaus wurde diese zur Modellierung der Gesichter, wie etwa bei Wangen- oder Lippenpartien gebraucht. Die grüne

⁶⁸ Wibiral 1998, S. 14-16. Vgl. Büll 1992, S. 168.

⁶⁹ Wibiral 1989, S. 170.

⁷⁰ Wibiral 1998, S. 19.

⁷¹ Kortan 1973, S. 239-243.

Farbe kam zur Untermalung des Inkarnats, aber auch bei der Kolorierung von Gewand- und Architekturteilen zum Einsatz.⁷²

6. Das Bildprogramm

Das Bildprogramm der Lambacher Fresken beginnt mit den Malereien in den drei Gewölbejochen des ehemaligen romanischen Westchors. Die drei ersten Bildfelder (Abb. 2) behandeln die Geschichte der drei Weisen aus dem Orient und die Kindheitsgeschichte Jesu. Darauf setzt sich der Bilderzyklus an den Wänden fort, wobei die nach dem Evangelium abgestimmte, chronologische Abfolge der Szenen, durch drei Darstellungen aus dem Leben des Königs Herodes und dessen Nachkommen unterbrochen wird. Die übrigen Malereien an den Wänden behandeln das öffentliche Wirken Jesu, seine Versuchungen und Wundertaten.⁷³ Als verbindend für den romanischen Freskenzyklus in Lambach gilt die Betonung des Themas der Theophanie Christi. Es kommt hierbei zu einem sinngemäßen Ineinandergreifen der Szenen an den Wänden und im Gewölbe. Das Lambacher Bildprogramm orientiert sich inhaltlich, bis auf einige Ausnahmen, an den Schriften des Neuen Testaments. Dabei hängen die Bildgegenstände und ihre Anordnung direkt mit den Bedürfnissen der Liturgie des Kirchenjahres in Lambach zusammen. Es erfolgt daher keine exakt durchgängige chronologische Anordnung der Szenen. Neben den szenischen Darstellungen existieren hieratische Darstellungen von Prophetenfiguren, die an den Lisenen des Mitteljochs angebracht wurden.⁷⁴ Unter den Malereien verläuft ein perspektivischer Mäander (Abb. 19), während gliedernde und tragende Bauelemente, wie etwa Lisenen, Pfeiler und Gurtbögen, anhand von architektonischen, vegetabilen (Abb. 26), zoomorphen, und geometrischen Verzierungen (Abb. 27) gestaltet wurden.⁷⁵

6.1 Die Epiphaniefresken

Die Fresken zur Epiphanie Christi leiten, wie bereits erwähnt, den Beginn des Bildprogramms der Lambacher Wandmalereien ein. Die Leserichtung der Szenen verläuft vom südlichen bis ins nördliche Gewölbefeld des ehemaligen Westchors. Die Eingangsszene des Zyklus befindet sich demnach im südlichen Gewölbejoch der Anlage und zeigt die drei Weisen aus dem Orient vor Herodes und den Schriftgelehrten (Abb. 28). Das Zentrum des Bildaufbaus bildet der thronende König Herodes, der auf seiner rechten Seite von den Schriftgelehrten flankiert wird,

⁷² Ebenda.

⁷³ Wibiral 1989, S. 170.

⁷⁴ Wibiral 1998, S. 19. Wibiral 1989, S. 37.

⁷⁵ Wibiral 1998, S. 19.

während sich links von ihm die drei Magier aus dem Morgenland befinden. Die Figuren der Magier sind jeweils mit einer phrygischen Mütze bekleidet und tragen enge Beinkleider sowie eine Art Tunika mit Umhang.⁷⁶ Einer der Schriftgelehrten hält das aufgeschlagene Buch des Propheten in seiner Hand und befindet sich direkt zur Rechten des Königs. Der thronende König wendet seinen Kopf zu dem genannten Schriftgelehrten, währenddessen er mit seiner rechten Hand⁷⁷ zu den Magiern deutet und in seiner linken einen Stab hält. Darüber hinaus befindet sich zur Linken Herodes ein kleiner Dämon⁷⁸, der sich auf der Zinne eines Turmes, befindet. Die Figuren wurden in konzentrischer Anordnung vor einem Architekturhintergrund platziert, der ebenso kreisförmig angeordnet ist. Die schlanken, turmartigen Bauten mit Rundbogenfenster, stellen Jerusalem und den Königspalast von Herodes dar. Der Szenenaufbau wurde laut Genge an die Schilderungen im Matthäusevangelium (Mt. 2,1-9)⁷⁹ angelehnt, wobei auch andere literarische Quellen als Gestaltungsvorlage in Frage kommen, worauf in späterer Folge näher eingegangen werden soll.⁸⁰

Der Freskenzyklus setzt sich im mittleren Gewölbejoch (Abb. 29) des ehemaligen Westchors fort. Dabei werden mehrere Ereignisse in einem Bildfeld dargestellt. Dies erfolgte durch eine konzentrische Anordnung der Bildgegenstände, wobei vermutlich der Stern von Bethlehem⁸¹, das Zentrum des mittleren Gewölbefeldes bildete. Wenn der Zyklus im Gewölbe chronologisch den Ereignissen im Evangelium (Mt 2,1-12) folgt, dann muss es sich bei der ersten Darstellung um die Reise der Magier nach Betlehem handeln. Diese wurden im Osten der Bildfläche in hintereinander gereihter Form abgebildet. Der Beinstellung der drei Figuren zufolge scheinen diese voranzuschreiten.⁸² Die nächstfolgende Szene im Zyklus bildet die Anbetung der Magier. Sie breitet sich vom südlichen bis zum westlichen Bildabschnitt des Mittelgewölbes aus. Im südlichen Bildabschnitt befinden sich die drei Magier, wieder in hintereinander angeordneter Form, welche sich an die thronende Maria⁸³ annähern. Vor den drei Weisen, befindet sich die

⁷⁶ Genge 1972, S. 14-15, Anm. 50.

⁷⁷ Beuckers interpretiert das Handzeichen des Herodes als Redegestus (Beuckers 1999, S. 67.).

⁷⁸ Der Dämon, der die Verkörperung des Bösen darstellt, wurde auch bei der Szene des Selbstmordversuchs von Herodes abgebildet sowie bei den Versuchungsszenen Christi (Wibiral 1998, S. 19-20.).

⁷⁹ Matthäus berichtet von der Suche der Magier nach dem Ort des neugeborenen Königs der Juden, der den Namen Jesus trägt. Als König Herodes von der Geburt Jesu erfuhr, versuchte dieser mit Hilfe seiner Schriftgelehrten den Geburtsort des neugeborenen Messias zu ermitteln. Daraufhin schickte Herodes die drei Magier aus dem Orient auf die Suche nach dem Jesuskind (Vgl. Mt. 2,1-9.).

⁸⁰ Genge 1972, S.13-15.

⁸¹ Dort wo der Stern im mittleren Gewölbefeld angenommen wird, befindet sich eine Fehlstelle, die teilweise bis in die Kopfzone der Figuren hineinreicht (Beuckers 1999, S. 67.).

⁸² Genge 1972, S. 15.

⁸³ Die Darstellung der thronenden Muttergottes lag genau auf der Mittelachse des romanischen Vorgängerbaus der Klosterkirche. Direkt unter ihrer Darstellung befand sich der ehemalige Hauptaltar, welcher der Muttergottes geweiht war (Swoboda 1927, S. 83-84.).

Darstellung eines Engels. Die Weisen tragen in ihren Händen jeweils eine Schale, welche sie Maria und dem Kind darbieten. Maria ist auf einem Thron sitzend, mit dem Kind auf ihrem Schoß dargestellt. Ihre Haltung ist frontal und streng hieratisch, während das Jesuskind mit seiner rechten Hand einen Segensgestus wiedergibt. Maria wird von zwei Frauengestalten flankiert, welche sich hinter dem Thron befinden und keinen Nimbus am Haupt tragen. Diese werden bei Genge als Hebammen⁸⁴ bezeichnet und entstammen aus der apokryphen Geburtslegende. Die Hebammen können als Zeuginnen für die Geburt Jesu, der Epiphanie des Kindes, angesehen werden. Links von Maria befindet sich eine weitere Frau ohne Nimbus⁸⁵, welche nach Genge, mit ihrer rechten Hand eine Gebärde des Erstaunens⁸⁶ ausführt. Ihre Anwesenheit im Bild, soll demnach Zeugnischarakter⁸⁷ für die Geburt Christi haben.⁸⁸In der folgenden Szene, die sich ebenso im nördlichen Bereich des mittleren Gewölbejoches befindet, werden die Magier auf einem Lager ruhend abgebildet, während die Gestalt eines Engels (Abb. 30) auf sie zufliegt. Der Engel hält den Schlafenden seine rechte Hand entgegen und hat seinen Mund leicht geöffnet. Nach den Schilderungen im Matthäusevangelium werden die drei Weisen im Traum von Gott gewarnt, nicht zu König Herodes zurückzukehren.⁸⁹

Die Wandmalereien der Kindheitsgeschichte Jesu und der Magier-Episode werden im nördlichen Gewölbe (Abb. 31) des romanischen Westchors fortgesetzt. Das besagte Bildfeld ist stark beschädigt und aufgrund der großflächigen Fehlstellen nur schwer lesbar. In den abgebildeten Szenen wird die Erzählung der Magier mit ihrer Heimreise abgeschlossen. Die Darstellung der Heimkehr der Magier beinhaltet die Fragmente von Reitern, welche ein Portal – vermutlich jenes der Stadt Jerusalem – durchschreiten. Diese Szene schließt die Geschichte

⁸⁴ Die Hebammen in der Anbetungsszene wurden als Motiv in der christlichen Kunst bereits vor dem 10. Jahrhundert verwendet und waren auch der Poesie des Mittelalters bekannt. Genge schließt hierbei die Verwendung spätantiker Bildtypen als Vorlage für die Darstellung der Hebammen nicht aus (Genge 1972, S. 15.).

⁸⁵ An dieser Stelle wird ausgeschlossen, dass es sich bei weiblichen Standfigur zur Linken Marias um eine Stifterin handelt, da diese ohne Standesabzeichen und zeitgenössischer Kleidertracht abgebildet, aber auch sonst nicht kompositionell hervorgehoben wurde (Genge 1972, S. 15-16.).

⁸⁶ Norbert Wibiral interpretiert die Geste der nicht nimbierten Frau als jene der Betroffenheit des mittelalterlichen Heidentums bei der Offenbarung des christlichen Gottes (Wibiral 1963, S. 72.).

⁸⁷ Bereits in frühen Elfenbeintafeln nehmen die beiden Hebammen ihren Platz als Zeuginnen der unbefleckten Empfängnis der Gottesmutter in der Szene der Geburt Christi ein. In der späteren Ikonographie der Geburtsszene werden die Hebammen zu Pflegerinnen, die den Knaben baden. Ebenso treten Bildformeln auf, die, wie in Lambach, eine Kombination von Epiphanie und Geburtsszene aufweisen (Swoboda 1927, S. 84-85.).

⁸⁸ Genge 1972, S. 15-16. An dieser Stelle wird ausgeschlossen, dass es sich bei der weiblichen Standfigur zur Linken Marias um eine Stifterin handelt, da diese ohne Standesabzeichen und zeitgenössischer Kleidertracht abgebildet und auch sonst nicht kompositionell hervorgehoben wurde. Bei den nicht nimbierten Frauenfiguren, könnte es sich laut Swoboda um Hebammen handeln, die auch in der Epiphaniegeschichte des Protoevangeliums des Jakobus und im Pseudo-Matthäusevangelium eine bedeutende Rolle spielen. Sie bezeugen Marias jungfräuliche Geburt des Jesusknaben, wobei zwei Hebammen im Protoevangelium des Jakobus und im Pseudo-Matthäusevangelium als "Salome" und "Zeloni" bezeichnet werden (Swoboda 1927, S. 83-84.).

⁸⁹ Genge 1972, S. 16-17.

der drei Weisen aus dem Orient ab, während gleichzeitig der Abschnitt zum Epiphaniiefest in der Evangelienperikope (Mt. 2,12.) endet. Im darunterliegenden Bildfeld befindet sich die Szene der Darbringung Christi im Tempel (Lk. 2,22-40). Die gesamte Szene findet vor einer Architekturkulisse statt, die sich aus turmartigen Gebäuden, Säulen und Arkaden zusammensetzt. Im Zentrum des Geschehens befinden sich Maria mit ihrem Kind, der hinter ihr befindliche Joseph sowie ein weißhaariger, bärtiger Mann, der mit dem heiligen Simeon zu identifizieren ist. Maria reicht Simeon das Kind, der es als Heiland anerkennt. Hinter Simeon ist der Ansatz einer weiteren Figur erkennbar. Möglicherweise handelt es sich hierbei um die im Lukasevangelium genannte Prophetin Hanna, die der Darbringung des Jesukindes im Tempel beiwohnte. Nach Genge hat die Anwesenheit Simeons Zeugnischarakter für die Epiphanie Christi.⁹⁰ Das zuletzt dargestellte Ereignis soll Beginn der Jugendgeschichte von Christus einleiten.⁹¹

6.2 Die Taten der Könige Herodes

Der Wandmalereizyklus wird nach den Ereignissen um die Epiphanie Christi durch drei Szenen unterbrochen, die sich mit den Taten der Könige mit dem Namen Herodes auseinandersetzen. Sie stehen demnach, wie bereits erwähnt, außerhalb der chronologischen Anordnung des Bildprogramms und den im Evangelium beschriebenen Ereignissen.⁹² Bei den genannten Darstellungen wurden verschiedene Zeitstufen abgebildet, da auch Episoden aus dem Leben des Sohnes und Enkels Herodes thematisiert werden. Wie die verschiedenen Interpretationsansätze der einzelnen Szenen zeigen werden, herrscht in der Forschung keine Einigkeit über ihre Deutung.⁹³ Die Auszüge aus der Herodesgeschichte beginnen laut Wibiral im oberen Register der Westwand des südlichen Joches. Dort befindet sich eine Wandmalerei, welche Wibiral als die Darstellung des Sturzes von Herodes Agrippa I. (Abb.32) interpretiert.⁹⁴ Die Szene nimmt den oberen Bereich der Westwand des Südturmes der vormaligen Choranlage ein. Sie ist zum Gewölbe hin rundbogig abgeschlossen und besitzt eine Fehlstelle im linken unteren Bildfeld, da in der Neuzeit eine Tür an dieser Stelle angebracht wurde. Der Ausbruch der Mauer erstreckt sich über den linken unteren Teil des Bildfeldes wodurch die Interpretation

⁹⁰ Genge 1972, S. 16-17.

⁹¹ Wibiral 1963, S. 73.

⁹² Genge 1972, S. 18.

⁹³ Wibiral 1998, S. 21.

⁹⁴ Wibiral 1998, S. 47. Zuvor deutete Wibiral die Szene nach der Grundlage einer Erzählung im Matthäusevangelium, die von der „Verwirrung des Herodes nach der Geburt des Messias“ (Mt. 2,3) handelt. Er nahm dies noch vor 1964 an, als ein Teil der Darstellungen im oberen Register der Westwand des Südjoche aus statischen Gründen noch nicht freigelegt war. Dabei soll es sich um den Moment des Erschreckens von Herodes und den Männern von Jerusalem handeln, als sich die Magier nach dem neugeborenen Messias erkundigten. (Wibiral 1991, S. 77-78 sowie Wibiral 1963, S. 67, siehe auch Beuckers 1999, S. 69.).

der Szene erschwert wird. Zudem erlaubt der Szenenhintergrund keine Aussagen zu dem Ort vor dem sich das Geschehnis ereignet, da dieser nur aus einfarbigen Bildstreifen besteht. Vor dem Hintergrund der Szene befinden sich 26 Figuren.⁹⁵ Das linke Bildfeld wird durch die Darstellung des thronenden Herrschers Herodes dominiert. Er ist prunkvoll, mit einem edelsteinbesetzten Umhang gekleidet und trägt eine Bügelkrone auf seinem Haupt. Neben der Krone bilden das Langzepter in seiner Rechten und der kreuzlose Globus⁹⁶ mit Äquatorialsperre in seiner linken Hand weitere Herrschaftszeichen des Thronenden. Zu dem Erscheinungsbild des massiv wirkenden Thrones mit Armlehnen können kaum weitere Aussagen getroffen werden, da sich der bereits erwähnte Ausbruch im Bereich des Sitzkissens befindet. Rechts von dem Thron des Herodes wurde eine weitere männliche Figur abgebildet, die Genge als Kammerherr Blastus deutet, der Sympathien bei den Völkern von Sidon und Tyrus gewonnen hatte. Links über Herodes schwebt ein Engel (Abb. 33.) herbei, welcher die Strafe für die Taten des Königs ankündigt.⁹⁷ Oberhalb des Engels befindet sich die Darstellung eines kreisrunden Objekts, das Beuckers als Mond deutet.⁹⁸ Darüber hinaus verlaufen von der Kleidung des Herrschers ausgehend, drei lange Strahlen in die rechte Bildhälfte. Der Verlauf der Strahlen berührt dabei eine Gruppe von zwanzig aneinandergereihten Männern, welche nach Genge, die Vertreter der Völker Tyrus und Sidon darstellen sollen. Beinahe alle dieser zwanzig Männer blicken zu der thronenden Figur des Herrschers. Die drei Männer in Tunika und Umhang, an vorderster Front, halten sich jeweils ihre rechte Hand vor die Augen. Im Zentrum des Bildfeldes befindet sich eine Gruppe von drei Figuren: Zwei Männer versuchen in leicht gebückter Haltung einen am Boden liegenden Mann mit Umhang zu Hilfe zu kommen. Bei der liegenden Figur muss es sich ebenso um den thronenden Herrscher im linken Bildfeld handeln, da deren Gesichtszüge und Kleidung übereinstimmen.⁹⁹ Der am Boden liegende Herrscher blickt nach oben, während ihm seine Krone vom Haupt fällt und sein Globus

⁹⁵ Wibiral 1986a, S. 98.

⁹⁶ Der Globus in seiner Hand besitzt kein Kreuz an seiner Oberfläche und steht somit im Gegensatz zu den frühchristlichen, salischen und sächsischen Herrscherdarstellungen. Der Globus mit Kreuz stand bei den christlichen Herrschern symbolisch für die Erde, die von dem christlichen Glauben, triumphiert wird. Wibiral geht an dieser Stelle davon aus, dass diese Form der Weltkugel für die Darstellung nicht christlicher Herrscher verwendet wurde. Die Äquatorialsperre des Globus in der Hand des Herodes weist eine einfache Verzierung durch Edelsteine und ornamentale Muster auf. Senkrecht dazu verläuft eine weitere in Grün gehaltene Sperre, die jedoch nur die untere Hälfte des Globus umschließt (Wibiral 1986a, S. 108.).

⁹⁷ Wibiral 1986a, S. 99. Genge 1972, S. 17-20. Darüber hinaus deutet Genge, anders als Wibiral, die Darstellung des Königs als jene des Herodes Magnus.

⁹⁸ Beuckers 1999, S.68-69. Im Gegensatz zu Beuckers ist Norbert Wibiral bei seiner Beschreibung des runden Objekts im oberen Bildfeld der Szene unspezifischer, indem er es als „Gestirn“ bezeichnet. Hierbei soll es sich auch nicht um eine Metapher für den Himmel handeln, welcher im Mittelalter oft als kreisförmiges Segment dargestellt wurde (Wibiral 1991, S. 86.).

⁹⁹ Wibiral 1986a, S. 99. Genge 1972, S. 17-20.

wegrollt. Der Globus im ockerfarbenen Bildstreifen befindet sich unter den Füßen der Männergruppe und ist aufgrund des Kalkfarbenauftrags schlecht erhalten.¹⁰⁰

Die Auszüge aus der Herodesgeschichte werden laut Hans-Joachim Genge im oberen Register der Südwand des südlichen Joches fortgesetzt. Die erste der beiden Szenen (Abb. 34) bildet, nach Genge, den ergrauten König Herodes Magnus vor einem Palastportal ab. Dieser zeigt mit seiner rechten Hand auf einen mit Geld gefüllten Beutel, welchen sein erblicher Nachfolger Antipater trägt. Laut Genge versucht Herodes in der dargestellten Episode, seinen Erbfolger Antipater mit hundert Talenten zu bestechen. Dieser soll sich anhand der Bezahlung von der Verschwörung um Herodes fernhalten.¹⁰¹ Im Gegensatz zu Genge, interpretiert Wibiral die Figur mit dem Geldbeutel in der Hand als jene des Herodes Antipater und jene des weißhaarigen Mannes als Kaiphas. Der Interpretation von Norbert Wibiral zufolge verkauft Herodes Antipater die Hohepriesterwürde an Kaiphas.¹⁰²

Die Geschichte von Herodes wird im rechten Bildfeld im oberen Register der Südwand des Südturmes fortgesetzt. Sie stellt nach Hans-Joachim Genge den Suizidversuch des Herodes Magnus (Abb. 35.) dar. Dieser war qualvoll erkrankt und versuchte sich daher in seiner aussichtslosen Lage, fünf Tage vor seinem grausamen Tode, selbst das Leben zu nehmen. Im Zentrum der Darstellung befindet sich Herodes auf seinem Bett liegend, im Begriff sich mit einem Messer zu erstechen. Dabei hält er das Messer in seiner Rechten und einen Apfel in seiner linken Hand. Links von Herodes befinden sich zwei Frauen, die aus einem Portal hervorschreiten. Dabei handelt es sich vermutlich um die Schwester von Herodes, Salome und deren Dienerin. Rechts von Herodes, ist eine männliche Figur unter einem Rundbogenportal abgebildet, der als Kerkermeister seines Sohnes Antipater interpretiert wird. Hinter dem König wurde eine weitere Figur dargestellt, die mit Achiab, dem Neffen des Herodes, gleichzusetzen ist. Dieser hält die Hand mit dem Messer des Herodes fest und hindert diesen somit am geplanten Selbstmord. Zwischen den beiden Gebäuden und dem Bett des Königs ist ein kleiner Tisch abgebildet, auf dem sich Krone und Armreifen des Herodes befinden sollen.¹⁰³

¹⁰⁰ Ebenda.

¹⁰¹ Genge 1972, S. 18. Genge bezieht sich an dieser Stelle auf den Inhalt des Buches „Der Jüdische Krieg“, welches von dem jüdischen Historiker Flavius Josephus im 1. Jahrhundert geschrieben wurde (Flavius Josephus, Der Jüdische Krieg, 1. Buch, Kapitel 30,3-4.). Dieser Interpretation folgt auch Klaus Gereon Beuckers (Beuckers 1999, S.70).

¹⁰² Wibiral 1998, S. 21. Wibiral nimmt hierbei Bezug auf ein Matthäus-Kommentar des Hieronymus aus dem 4. Jahrhundert, welches sich auf die Schriften des Flavius Josephus stützen soll.

¹⁰³ Genge 1972, S. 18.

6.3 Die Kindheits- und Jugendgeschichte Christi

Nach der Unterbrechung des Bilderzyklus durch die Szenen mit Herodes, setzt sich dieser an der Ostwand des südlichen Joches fort (Abb. 36) und behandelt die Kindheits- und Jugendgeschichte von Christus. Die erste dieser Szenen befindet sich im linken Bildfeld der Ostwand des Südjoches und bildet den Traum des Joseph nach dem Tode des Herodes (Mt. 2,19-20) ab. Dabei erscheint dem in Ägypten befindlichen, schlafenden Joseph ein Engel. Den Bildhintergrund des dargestellten Ereignisses, bildet ein mehrfarbiges, vereinfacht dargestelltes Gebäude mit hohem, rechteckigen Eingang, welches einen tambourartigen Aufbau mit Kegeldach und Rundfenstern aufweist. Auf der linken Seite des Bildfeldes befindet sich der ruhende Joseph auf seiner Schlafstätte, der sein Haupt auf seiner rechten Hand abstützt. Er trägt eine weiße Tunika und wird von einem grünen Tuch umhüllt. Sein Bett scheint sich vom Boden des Bildfeldes abzuheben und vor dem dahinterliegenden Gebäude zu schweben. Am Fußende seines Lagers befindet sich ein Engel in leicht gebückter Haltung, der mit seiner rechten Hand den Nimbus von Joseph berührt und in seiner Linken einen Stab hält. Direkt neben der Darstellung des träumenden Josephs befindet sich die Szene mit der Rückkehr der Heiligen Familie aus Ägypten. Die genannte Wandmalerei zeigt den voranschreitenden Joseph, während ihm Maria mit dem Kind auf einem Esel reitend folgt. Die Figur der Maria scheint betont durch ihre Größe und grellrote Kleidung. Hinter der Darstellung des Josephs befindet sich ein Jüngling, der die Heilige Familie auf ihrer Reise begleitet. Er trägt auf seiner Schulter einen Stab mit einem daran befestigten Beutel. Des Weiteren tritt aus dem Architekturhintergrund der Szene eine Frau aus einem Portal hervor. Diese wird von Genge als Personifikation Ägyptens interpretiert.¹⁰⁴

Die abgebildeten Ereignisse leiten zu den Wandmalereien im Nordturm des ehemaligen Westchors über. An der Westwand des Nordturmes befindet sich eine Szene (Abb. 37), die den zwölfjährigen Christus mit den Schriftgelehrten im Tempel (Lk. 2,42-52) abbildet. Mit dem Nimbus über seinem Haupte sowie der strahlend weißen Tunika mit dem roten Umhang, rückt Jesus in den Mittelpunkt des Blickfeldes des Betrachters. Jesus sitzt dabei umgeben von zwei Männergruppen in einem Tempel, der eine symmetrisch aufgebaute Architektur, bestehend aus Türmen, Bögen und Säulen, aufweist. Jesus hält ein Schriftstück in seiner Hand, während die Gelehrten ebenso Schriftrollen und Bücher vorzeigen. Beide Gruppen der Schriftgelehrten blicken zu Christus und scheinen sich zu unterhalten.¹⁰⁵ Im rechten Bildfeld der Szene befinden

¹⁰⁴ Genge 1972, S. 23.

¹⁰⁵ Ebenda.

sich die nimbierten Figuren von Maria und Joseph, die zur Versammlung im Tempel hinzutreten.¹⁰⁶

6.4 Die Ereignisse der Taufe Christi

An der Nordwand des Nordturmes wurden Auszüge des Taufgeschehens Christi dargestellt. Dazu zählt auch jene Szene, die das Zeugnis Johannes des Täufers für Christus (Abb. 38) abbildet und sich im linken Bildfeld der Nordwand befindet. In dieser Darstellung wurde Johannes der Täufer vor einer Berggruppe abgebildet. Links neben ihm steht eine Gruppe von Männern, währenddessen sich auf seiner rechten Seite Christus befindet. Johannes ist mit härenem Gewand bekleidet und trägt in seiner linken Hand eine Schriftrolle, während er mit seiner Rechten auf den jugendlichen Christus verweist. In der links von Johannes befindlichen Männergruppe befindet sich ein Mann, der in seiner linken Hand ein Buch hält.¹⁰⁷ Seine Figur wird als jene des Evangelisten Johannes interpretiert. Die Gestik des Mannes entspricht dabei jener des jungen Christus, der mit seiner rechten Hand ein Segenszeichen wiedergibt. Eine weitere männliche Figur befindet sich zwischen Johannes dem Täufer und dem Evangelisten Johannes. Es handelt sich dabei um den Heiligen Andreas, der als weißhaariger, bärtiger Mann dargestellt wurde.¹⁰⁸ Dieser Szene folgt im rechten Bildfeld des oberen Bildregisters der Nordwand die Darstellung mit der Taufe Jesu, die aufgrund von Feuchtigkeitsschäden am Verputz nicht lesbar ist. Anhand von technischen Untersuchungen konnten jedoch die Umrisslinien einiger Figuren ausgemacht werden. Die Vorzeichnung der Szene konnte dabei in Originalgröße auf ein Oleat übertragen werden, was die Identifizierung der einzelnen Dargestellten erleichterte. Im linken Bildfeld soll sich demnach eine Figur mit Nimbus befinden. Diese ist nach rechts gewandt und ergreift mit ihrer linken Hand den Arm einer danebenstehenden Figur und mit seiner Rechten deren Schulter. Genge geht davon aus, dass es sich bei der Figur mit Nimbus um Johannes den Täufer handelt. Die im Zentrum des Bildfeldes frontal ausgerichtete Gestalt mit Nimbus, welche von Johannes berührt wird, kann mit Christus identifiziert werden. Der unbekleidete Christus wendet sich Johannes dem Täufer zu und weist mit seiner rechten Hand einen Segensgestus auf. Im Bereich der Füße der Figur Christi sind Fragmente eines Flusses vernehmbar.¹⁰⁹ Es muss sich an dieser Stelle um den Fluss Jordan handeln. Im linken oberen Bildfeld der Darstellung soll sich ein Segment des Himmels

¹⁰⁶ Ebenda. Genge bezieht sich für die Interpretation der Szene, welche den zwölfjährigen Jesus unter den Schriftgelehrten darstellt, auf die im Lukasevangelium (Lk. 2,42-52) geschilderten Ereignisse.

¹⁰⁷ Genge verweist an dieser Stelle auf das Zeugnis des Vorläufers Christi, Johannes, in den Evangelien (Mt. 3,1-12; Mk. 1,1-8; Lk. 3,1-18.).

¹⁰⁸ Scheele 1990, S. 105.

¹⁰⁹ Genge 1972, S. 24-25.

befunden haben, von welchem Strahlen in Richtung Christus ausgingen. Neben Christus befindet sich eine weitere Person, die bekleidet und mit einem Nimbus ausgezeichnet ist. Diese von Genge als Engel bezeichnete Figur wendet sich mit ihrem Körper Christus zu. Trotz der spärlichen Szenenfragmente, die mit dem freien Auge nicht zu erkennen sind, kann davon ausgegangen werden, dass die Szene tatsächlich die Taufe Jesu darstellt.¹¹⁰ Die Szenenabfolge setzt sich an der Ostwand des Nordjoches fort. Bei den hierbei genannten Wandmalereien handelt es sich um die Theophanie nach der Taufe Jesu und dem Gleichnis vom Guten Hirten (Abb. 39). Das gesamte Bildfeld weist nur noch die Untermalung der Szene auf, ist jedoch gut lesbar. Im Zentrum des Bildfeldes befindet sich der unbekleidete Christus mit Nimbus, der mit seiner rechten Hand ein Zeichen des Segens von sich gibt und die Linke auf seinen Oberschenkel legt. Auf dem Kopf von Christus ruht eine weiße Taube, die als Symbol des Heiligen Geistes interpretiert werden kann. Darüber befindet sich ein halbrundes Himmelsegment, welches laut Genge das strahlende Antlitz Gottes darstellt. Die von Gott ausgehenden Strahlen berühren dabei das Haupt von Christus. Des Weiteren wird Christus links und rechts von zwei Engelsfiguren umgeben, die durch ihre Flügel und deren Nimbus identifizierbar sind. Die beiden Engel breiten Tücher vor und hinter Christus aus, sodass dessen nackter Körper umhüllt wird. Auf der linken Bildseite nähert sich eine Figur, die aufgrund ihres härenen Gewandes mit Johannes dem Täufer identifiziert werden kann. Die Verbindung zur Taufszene wird durch die Nacktheit Jesu, den Engeln und der Anwesenheit von Johannes dem Täufer, sichtbar gemacht. Interessant ist, dass die Theophanie Christi nicht zusammen mit der Taufe in einer Szene dargestellt wurde, sondern als einzelnes Ereignis.¹¹¹ Im rechten Bildfeld der Theophanie befindet sich eine weitere Darstellung, welche nach Wibiral Christus als den guten Hirten (Abb. 40) zeigt. Die Abbildung steht außerdem nicht im kontinuierlichen Zusammenhang mit der Ereignisabfolge im Evangelium.¹¹² Dennoch befinden sich in der Lambacher Kirchenliturgie des Mittelalters Bezüge zwischen den Ereignissen um die Taufe Christi und dem Gleichnis vom guten Hirten.¹¹³ Die Darstellung des guten Hirten wird durch

¹¹⁰ Ebenda.

¹¹¹ Genge 1972, S. 25-26. Scheele 1990, S. 106-108. Die Einzeldarstellung der Theophanie Christi in einem Freskenzyklus, wie sie in Lambach existiert, gelten für Genge und Scheele in der mittelalterlichen abendländischen Malerei als einzigartig. Bei der malerischen Umsetzung dürften sich einige Abschnitte der Evangelien als besonders einflussreich erwiesen haben. So wird bei der Erzählung des Evangelisten Lukas (Lk. 3,21-22) das Ereignis der Taufe und jenes der Epiphanie kombiniert. Die Rolle des Zeugen, welche Johannes in der Szene der Theophanie in Lambach einnimmt, wird außerdem bei dem Evangelisten Johannes (Jo. 1,32-34) thematisiert. Zudem werden auch jene Tücher erwähnt, mit denen der unbekleidete Körper von Christus umhüllt wird (Ebenda.).

¹¹² Wibiral 1998, S. 22. Paul-Werner Scheele sieht die Interpretation von Wibiral als Versuch die Darstellung von Jesus in die frühchristliche Bildtradition einzuweißen, in denen er häufig als Hirte abgebildet wurde (Scheele 1990, S. 110.).

¹¹³ Genge 1972, S. 27.

das Bild eines Baumes von jener der Theophanie getrennt. Dabei wird der aufrecht stehende Christus inmitten von vier Tieren, die als Schafe interpretiert wurden, gezeigt. In seiner linken Hand hält Christus ein Buch, währenddessen er mit seiner Rechten einen Segensgestus macht. Auf seinem Haupt befindet sich die Heiligengeisttaube, die nach Genge als besonders bedeutend für die Interpretation dieser Szene gilt. Im Gegensatz zu Norbert Wibiral sieht Genge in der Szene den vom Geist in die Wüste getriebenen Christus¹¹⁴, was zu den Szenen der Versuchungen Christi überleiten soll.¹¹⁵

6.5 Die Versuchungen Christi

Die beiden Szenen, welche die Versuchungen Christi thematisieren, befinden sich in den unteren Bildregistern der Süd- und Westwand des Südturmes. Die Wandmalerei, welche als die Versuchung von Christus in der Wüste (Abb. 41) gedeutet wird, liegt im unteren Bildfeld der Südwand. Sie ist aufgrund ihres schlechten Erhaltungszustandes, mit zahlreichen Ausbrüchen, nicht gut lesbar. Im Zentrum der Szene ist die nimbierte Gestalt Christi erkennbar, auf dessen Haupt erneut die Taube des Heiligen Geistes abgebildet wurde. Dem Bildhintergrund zufolge, findet das Ereignis unter freiem Himmel, inmitten von grasenden Tieren, statt. Christus wendet sich einer geflügelten Gestalt zu, bei der es sich laut Genge um den Teufel handelt. Im oberen Bereich der Szene befinden sich die Halbfiguren von Engeln, die teilweise mit ihren Händen auf Jesus verweisen. Nach Genges Interpretation dieser Szene will Satan Christus dazu verführen, Steine in Brot zu verwandeln, weshalb er ihm diese reicht.¹¹⁶ Laut Paul-Werner Scheele ist die aufrechte Haltung und die Gestik von Jesus als Zeichen des Sieges über den Teufel zu interpretieren. Ebenso streicht Scheele hervor, dass sich scheinbar eines der wilden Tiere dem Versucher zuwendet oder diesen attackieren will.¹¹⁷

Die darauffolgende Szene, die sich an der Westwand des Südturmes befindet, wurde von Scheele als die Versuchung von Christus auf den Mauern des Tempels (Abb. 42) interpretiert. Das Ereignis findet vor einem architektonischen Hintergrund statt, der aus Türmen, Häuserdächern, und Mauern mit Zinnen besteht.¹¹⁸ Die Mauern umrahmen dabei fast die

¹¹⁴ In diesem Zusammenhang wird die Verbindung von Taufgeschehen und den Versuchungen Christi auch bei den drei Evangelisten Matthäus, Markus und Lukas betont (Mt. 4,1; Mk. 1,12; Lk. 4,1). Demnach führt jener Geist, der in Form einer weißen Taube der Taufe Christi beiwohnte, diesen auch in die Wüste (Genge 1972, S. 27.).

¹¹⁵ Ebenda.

¹¹⁶ Genge 1972, S. 28. Von der Versuchung in der Wüste berichtet der Evangelist Markus (Mk. 2,1), ebenso erwähnt dieser, dass Jesus bei den Tieren in der Wüste lebte und von den Engeln bedient wurde. Die dienenden Engel werden in diesem Zusammenhang auch bei Matthäus (Mt. 4,11) genannt.

¹¹⁷ Scheele 1990, S. 113.

¹¹⁸ Ebenda.

gesamte Bildfläche. Es ist wahrscheinlich, dass in der Szenenkulisse die Stadt Jerusalem¹¹⁹ mit deren Tempel dargestellt wird. Im Zentrum des Bildaufbaus befindet sich die aufrechtstehende Figur von Christus, welche in ihrer linken Hand eine Schriftrolle hält und mit der Rechten einen Segensgestus von sich gibt. Das Haupt von Christus wird wieder, vergleichbar mit seiner Darstellung in der vorherigen Versuchungsszene, von einem Nimbus und einer darüber befindlichen weißen Taube geziert. Christus ist erneut in gleicher Manier, mit rotem Umhang und weißer Tunika gekleidet. Die Figur von Jesus wird in dieser Szene von insgesamt vier Engeln umgeben, die wiederum nur als Halbfiguren abgebildet wurden. Im rechten, unteren Bereich des Bildfeldes befindet sich, die in dunkelroten Farbtönen gestaltete, kauernde Figur Satans. Dieser will Jesus dazu verführen, sich von den Zinnen des Tempels zu stürzen, um zu prüfen, ob dieser der Sohn Gottes sei.¹²⁰

6.6 Die Wunder Christi

Die Wunder Christi wurden innerhalb des Lambacher Wandmalereizyklus anhand von zwei Darstellungen an den Wänden des Nordturms, im ehemaligen Westchor, verbildlicht. Sie folgen chronologisch jenen Szenen im Bildprogramm, welche die Versuchungen Christi thematisieren. Beide Wunderhandlungen aus der Episode des Wirken Jesu ereignen sich in der Stadt Kafarnaum, die sich am westlichen Ufer des Sees Genezareth befindet. Der Szenenverlauf der Wundertaten Christi beginnt im unteren Bildregister der Westwand des Nordturmes. Die dargestellte Handlung zeigt, laut Paul Werner Scheele, die wundersame Heilung eines Besessenen unter dem Dach der Synagoge von Kafarnaum¹²¹ (Abb. 43). Die Kulisse des Ereignisses bildet ein Architekturmotiv, welches Türme im Hintergrund und davor gelagerte Säulen mit klassischen Kapitellen aufweist. Die Säulen tragen dabei eine Art Architrav, der im oberen Bereich Bildfeldes verläuft. Scheele vermutet, dass die Synagoge und die Stadt Kafarnaum in vereinfachter Form, anhand dieser Architekturkulisse, wiedergegeben wurden. Die Architekturdarstellungen bilden an dieser Stelle nicht nur die Kulisse, sondern auch eine Art Rahmung der Szene, in deren Zentrum sich die Abbildung des nimbierten Christus befindet.¹²² Der in der Mitte des Bildfeldes stehende in Frontalansicht abgebildete Christus ist

¹¹⁹ Bevor es zur vollständigen Freilegung des Bildregisters kam, interpretierte Wibiral die Architekturkanne mit Stadtmauern als das Himmlische Reich Gottes, in welchem Christus Engel erscheinen. Es kann an dieser Stelle angenommen werden, dass im Zuge der ersten Freilegungsarbeiten der Malereien an den aufgehenden Wänden, die Figur des Teufels noch nicht entdeckt wurde, wodurch Wibiral zu dieser Interpretation kam (Wibiral 1963, S. 68.).

¹²⁰ Scheele 1990, S. 113. Die Interpretation der Szene kann auf eine Stelle im Lukasevangelium (Lk. 4,10-13) zurückgeführt werden, die im Bezug zu der im Bildfeld dargestellte Handlung steht.

¹²¹ Jene der Szene entsprechende Stelle im Evangelium findet sich in den Schilderungen des Evangelisten Lukas (Lk 4,31-36). Dieser berichtet von einem besessenen Mann, den Christus in der Synagoge von Kafarnaum heilte.

¹²² Scheele 1990, S. 115-117.

größer dargestellt als alle übrigen Figuren des Szenenabschnittes. In seiner linken Hand hält Christus eine Schriftrolle, während dieser mit seiner Rechten einen Sprech- und Segensgestus ausführt. Er ist mit einer weißen Tunika und einem darüber gewickelten roten Umhang gekleidet. Die Figur Christi wird auf ihrer linken und rechten Seite von zwei Männergruppen umgeben. Die dargestellten männlichen Personen sind im Gegensatz zu Christus, nicht mit einem Nimbus versehen. Nach der Interpretation von Paul-Werner Scheele befinden sich auf der rechten Seite von Jesus die Apostel, welche durch ihre Zwölfzahl identifizierbar sind. Sie wurden mit einer Gewandtracht dargestellt, die der Kleidung von Christus ähnelt. Die andere Männergruppe befindet sich zur Linken von Christus und beinhaltet 14 Figuren. Bei jener Person, welche die Apostelgruppe anzuführen scheint, handelt es sich laut Scheele um den weißhaarigen Apostel Petrus. Dieser deutet mit beiden Händen zu Jesus, welcher das Bildfeld dominiert. Direkt hinter Petrus können die Apostel Johannes, der in jugendlicher Form dargestellt wurde, sowie Andreas ausgemacht werden. Im unteren Bereich des Bildfeldes befindet sich der zu Füßen von Christus liegende Besessene, der im Begriff ist geheilt zu werden.¹²³

Die darauffolgende Szene wird als jene der Heilung von Petrus Schwiegermutter (Abb. 44) durch Christus interpretiert und steht damit in chronologischer Abfolge zu den im Lukasevangelium geschilderten Ereignissen. Sie befindet sich an der Nordwand des Nordturmes. Da die Malerei stark beschädigt ist, kann lediglich der Inhalt des linken Bildfeldes näher bestimmt werden. Den Hintergrund der Szene bildet eine Architekturkulisse mit vereinfacht wiedergegebenen Gebäude mit Turmaufbau sowie einer Säule mit einem darauf befindlichen Architrav. Es kann davon ausgegangen werden, dass das Architekturmotiv im rechten Bildfeld weitergeführt wurde. Scheele beschreibt die Gebäudekulisse als Fortsetzung der Architektur der Stadt Kafarnaum, welche in der vorhergehenden Darstellung mit der Heilung des Besessenen zu sehen war und begründet dies durch die Gestaltung von Säule und Architrav. Dem Evangelisten Lukas zufolge spielt sich die Szene im Haus des Petrus, nahe Kafarnaum, ab (Lk. 4,38). Das Wandmalereifragment weist drei erkennbare Personen auf. Im linken Bereich des Bildfeldes, direkt neben den mehrfarbigen Gebäuden, befindet sich ein weißhaariger, bärtiger Mann, dessen Haupt mit einem Nimbus gekrönt ist.¹²⁴ Er ist mit einer weißen Tunika sowie einem grünen Umhang, der einer Toga ähnelt, bekleidet und erhebt seinen linken Arm mit offener Handfläche, während seine rechte Hand auf die vor ihm befindlichen

¹²³ Ebenda. Der Bildinhalt folgt gewissermaßen den Schilderungen im Lukasevangelium, in dem von der Heilung eines Besessenen in Kapharnaum berichtet wird (Lk 4,31-37).

¹²⁴ Scheele 1990, S. 117-118. Vgl. Genge 1972, S. 29-30.

Personen zeigt. Vor dem nimbierten Greis, der mit Andreas oder Petrus identifiziert werden kann, befinden sich zwei Frauen ohne Nimbus. Jene Frau, die sich näher bei Petrus befindet, sitzt auf einer Art Stuhl, während diese mit ihrer rechten Hand zu sich weist und ihre Linke auf dem Oberschenkel ruht. Die sitzende Frau hat ihren Blick Petrus zugewandt, sie wird bei Scheele als die kranke Schwiegermutter des Petrus interpretiert. Sie trägt einen roten Mantel mit weißem Unterkleid sowie ein weißes Tuch, welches um Kopf und Schulter gewickelt ist. Hinter der sitzenden Frau befindet sich eine weitere weibliche Person, die Scheele als Pflegerin deutet. Sie ist ebenso mit einem roten Mantel bekleidet und trägt einen gelben Schleier über Kopf und Schultern. Die Frau fasst mit der rechten Hand auf die Stirn der sitzenden Kranken, während sie mit der Linken schützend deren Schulter umfasst. Sie blickt, ebenso wie die kranke Schwiegermutter in die Richtung von Petrus. Im rechten Bildfeld der Szene, dort wo sich nun eine Fehlstelle befindet, dürfte sich die Wunderdarstellung fortgesetzt haben. Scheele spricht dabei von einem Fragment, welches schwach das Haupt Christi mit Nimbus erkennen lässt und die Umrisse von zwei Fußpaaren sowie Teile von Gewändern zeigt.¹²⁵ Basierend auf den wenig sichtbaren Fragmenten, nahm auch Genge an, dass in der rechten Bildhälfte die Schwiegermutter des Petrus nochmals abgebildet wurde, während Christus mit seinen beiden Jüngern an sie herantritt.¹²⁶

6.7 Die Szenenfragmente im westlichen Chorabschluss

Da die Wandmalereien im westlichen Chorabschluss weitgehend verlorengegangen sind, kann über deren Inhalt nur gemutmaßt werden. Es existieren jedoch zwei Darstellungsfragmente, an der Nord- und Südwand der Apsis, die sich bei der Rekonstruktion des Szeneninhaltes als hilfreich erweisen können.¹²⁷ Das nördlich gelegene Wandmalereifragment zeigt Christus, neben einem greisen, weißhaarigen Mann mit Nimbus beim Hinausschreiten aus einer Rahmenarchitektur (Abb. 45). Letzterer blickt in die entgegengesetzte Richtung und greift mit seiner Hand auf Christus rechten Arm. Möglicherweise handelt es sich an dieser Stelle um die Verstoßung Christi aus der Synagoge von Nazareth, von welcher das Lukasevangelium berichtet (Lk 4,16-30).¹²⁸

¹²⁵ Ebenda.

¹²⁶ Genge 1972, S. 30.

¹²⁷ Norbert Wibiral geht aufgrund der erhaltenen Fragmente davon aus, dass sich im westlichen Chorabschluss auch Episoden aus der Geburts- und Kindheitsgeschichte Jesu, sowie dem öffentlichen Wirken Christi befanden (Wibiral 1989, S. 37.).

¹²⁸ Genge 1972, S. 31.

An der Südwand des Westchorschlusses befindet sich ein weiteres Darstellungsfragment, welches die Figur eines Engels aufweist (Abb. 46). Die Gestalt des Engels ist beinahe in voller Größe erhalten geblieben und befindet sich am linken unteren Rand des Bildfeldes. Der Engel ist im Halbprofil dargestellt und wendet sich mit seinem Körper in Richtung des Zentrums des Bildfeldes. Er trägt einen Nimbus auf seinem Haupt und ist mit einer weißen Tunika sowie einem bläulichen Umhang bekleidet. Seine Flügel sind nur mehr in ihrer roten Untermalung erkennbar, wobei der Flügel zur Rechten des Engels über den Bildrahmen hinausragt. Er weist mit seinen beiden abgewinkelten Armen und offenen Handflächen auf jenes Ereignis, welches durch die Fehlstellen nicht mehr lesbar ist. Scheele ist der Auffassung, dass es sich hierbei um eine Versuchungsszene handelt, in welcher der Teufel den Herrn auf einem hohen Berg dazu verführen möchte, ihn anzubeten. Dabei verspricht er Jesus die Herrschaft über alle Weltreiche, wenn er diesem huldigte.¹²⁹

6.8 Die Figurenfragmente an den Lisenen

Die vier Lisenen der Gurtbögen des mittleren Gewölbejoches im ehemaligen Westchor weisen vier, teils fragmentierte Bildnisse von hieratischen, frontal ausgerichteten Standfiguren auf. Sie befinden sich in der Nähe jener Stelle, an der sich ehemals der Hauptaltar der romanischen Klosterkirche von Lambach befand. Ihre Figuren besitzen nach Paul-Werner Scheele einen vorbereitenden Charakter auf die Epiphanie Christi, welche in den Gewölbezonen des Westchors abgebildet wird. Die vier Figuren tragen jeweils eine Schriftrolle in ihren Händen, wobei nur eine von den männlichen Standfiguren anhand dieser identifiziert werden kann. Dabei handelt es sich um die Figur Abrahams (Abb. 47), welche an der südwestlich liegenden Lisene angebracht wurde. Der Oberkörper der Figur ist nicht erkennbar, da sich an dieser Stelle ein Ausbruch in der Wand befindet. Auszumachen ist jedoch, dass die Person mit einem grünen, perlenbesetzten Umhang bekleidet ist und in ihrer linken Hand eine aufgeschlagene Schriftrolle (Abb. 48) hält. Die Schriftrolle wurde mit den Wörtern „PATER MVLTARVM GENTIVM“¹³⁰ (Vater vieler Völker), versehen – diese Bezeichnung wird in den Schriften des Alten und Neuen Testaments stets im Zusammenhang mit dem Propheten Abraham gebraucht.¹³¹ Dem kann beigefügt werden, dass Abraham, nach dem Inhalt des Matthäusevangeliums¹³², einen

¹²⁹ Scheele 1990, S. 113. Scheele bezieht sich in seiner Deutung der Szene auf die Aussagen im Matthäusevangelium (Mt 4,8-11) und jene im Lukasevangelium (Lk 4,5-8), die von der Versuchung Christi am hohen Berg berichten.

¹³⁰ Zit. n. Scheele 1990, S. 55. Paul-Werner Scheele verweist hierbei auf einen Abschnitt im ersten Buch des Alten Testaments (Gen 17,4-7).

¹³¹ Scheele 1990, S. 55.

¹³² Matthäus bezeichnet zu Beginn seines Evangeliums Christus als „Sohn des David und Sohn des Abrahams“ (Mt 1,1) (Zit. n. Genge 1972, S. 32, Anm. 111.).

gemeinsamen Stammbaum mit Christus teilt. Die Identifizierung der Figur als Abraham weist zudem darauf hin, dass an den Lisenen des Mitteljochs jene Personen abgebildet wurden, die in Verbindung mit der Vorgeschichte um Christus stehen. Gegenüber der Darstellung Abrahams, an der südöstlichen Lisene des Mitteljochs, wurde eine weitere Standfigur mit geöffneter Schriftrolle (Abb. 49) abgebildet. Diese ist, genauso wie die Figur Abrahams stark fragmentiert und im Bereich des Oberkörpers vollkommen zerstört. An der im Nordwesten befindlichen Lisene des Mitteljochs wurde ebenso eine Wandmalerei (Abb. 50) dieser Art angebracht. Es handelt sich hierbei um die vollständige Darstellung einer Prophetenfigur, die Scheele als Bildnis des Sohnes von Abraham, Isaak, interpretiert. Dieser ist in jugendlicher Form, mit braunem Haar und Nimbus, gestaltet. Er wurde mit einer weißen Tunika sowie einem grauen Umhang dargestellt. Sein rechter Arm ist abgewinkelt und seine Hand zu einem Zeigegestus erhoben. In seiner Linken hält die Figur eine aufgeklappte Schriftrolle ohne erkennbare Schriftzeichen. Eine weitere Propheten- oder Patriarchendarstellung (Abb. 51) befindet sich an der nordöstlichen Lisene des Gurtbogens des Mitteljochs. Dabei handelt es sich um die Figur eines greisen Mannes, die Scheele mit dem Patriarchen Jakob in Verbindung bringt. Er wird im Alten Testament als Sohn des Isaak beschrieben und steht somit in der Erbfolge von Abraham. Seine Figur ist mit weißem Haupthaar, Bart und Nimbus versehen, zudem trägt er eine weiße Tunika sowie einen darüber angebrachten grünen Umhang. Sein rechter Arm ist abgewinkelt und dessen rechte Hand ist zu einem Segensgestus ausgerichtet. In seiner linken Hand hält er, genauso wie die anderen Standfiguren, eine aufgeschlagene Schriftrolle, die jedoch keine erkennbare Beschriftung aufweist.¹³³

Zusammengefasst nehmen die Lisenen mit den Darstellungen der Vorfahren Christi eine tragende Funktion des Mittelgewölbes ein, dessen Wandmalereien sich mit der Epiphanie des Herrn beschäftigen. Daraus kann interpretiert werden, dass die Epiphanie Christi auf der Geschichte seiner Vorfahren gründet. Im Gegensatz zu Scheele interpretiert Genge die übrigen Figuren an den Lisenen, mit Ausnahme von Abraham, nicht näher. Er ist jedoch der Ansicht, dass es sich bei den neben Abraham dargestellten Figuren, um Patriarchen oder Propheten¹³⁴ aber auch um Evangelisten handeln könnte.¹³⁵ Dabei vermutet Genge, dass unter den erkennbaren Fragmenten mit großer Sicherheit der Evangelist Matthäus abgebildet war, da das

¹³³ Scheele 1990, S. 55-56. Vgl. Genge 1972, S. 32.

¹³⁴ Die alttestamentarischen Figuren der Propheten und Patriarchen stehen im engen Zusammenhang mit der Menschwerdung Christi (Genge 1972, S. 32, Anm. 111.).

¹³⁵ Genge 1972, S. 32.

im Gewölbe dargestellte Ereignis der Epiphanie zu einem großen Teil auf seinen Erzählungen im Evangelium beruht.¹³⁶

7. Die literarischen Quellen zum Bildprogramm

Die romanischen Wandmalereien von Lambach weisen einen ideengeschichtlichen Inhalt auf, der größtenteils auf den Schriften des Neuen Testaments, den Texten der Apokryphen und Werken der jüdischen Geschichtsschreibung basiert. Die Texte der Quellenliteratur bildeten dabei ein Rahmenwerk, in welchem die Wandmalereien entstanden. Einen weiteren entstehungsgeschichtlichen Faktor bildeten das religiöse und politische Umfeld des 11. Jahrhunderts, welches Auswirkungen auf Gedankengut und Vorstellungswelt der Künstler hatte.¹³⁷ Darüber hinaus muss bei der Entstehungsgeschichte der Wandmalereien von Lambach auch die Möglichkeit der Übernahme von ikonographischen Motiven aus künstlerischen Vorlagen berücksichtigt werden.¹³⁸

Zu den in der Forschung¹³⁹ meist genannten literarischen Quellen des Lambacher Bildprogramms zählen neben den Evangelienperikopen des Lambacher Capitulare (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ser. nov. 3601 – ehemals Lambach, Stiftsbibliothek Clm. 75) der Text eines Magierspiels (Lambach, Stiftsarchiv, Fragm. 1-2) aus dem 11. Jahrhundert, Auszüge aus den Büchern "Antiquitates Iudaicae" (Jüdische Altertümer) und "Bellum Iudaicum" (Jüdischer Krieg) des Historikers Flavius Josephus¹⁴⁰, sowie Teile der apokryphen Schriften¹⁴¹. Von dem Epiphaniezyklus des Gewölbes im ehemaligen Westchor der bis zu der Heimkehr der Heiligen Familie aus Ägypten an der Ostwand dessen Südturmes, stehen die Texte des Evangelisten Matthäus im Vordergrund. In den darauffolgenden Szenen spielt das Lukasevangelium eine herausragende Rolle.¹⁴² Dazu zählt auch die Erzählung vom

¹³⁶ Ebenda.

¹³⁷ Genge 1972, S. 43.

¹³⁸ Genge 1972, S. 71.

¹³⁹ Genge 1972, S. 38-44. Scheele 1990, S. 47-55.

¹⁴⁰ Bei Flavius Josephus († 95 n. Chr.) handelt es sich um einen jüdischen Geschichtsschreiber, dessen griechische Schriften bereits früh im Abendland ins Lateinische übersetzt wurden. Die "Antiquitates Iudaicae" wurden durch die Initiative des Cassiodor († um 578) und die Schrift "Bellum Iudaicum" mithilfe des Rufinus († um 410) übersetzt. Der Text zu "Bellum Iudaicum" wurde bereits davor um 370 von Hegesippus frei ins Lateinische übertragen. Darüber hinaus gehörte Flavius Josephus zu den am meisten gelesenen antiken Autoren des mittelalterlichen, christlichen Abendlandes (Wibiral 1986a, S. 102.).

¹⁴¹ Die Kindheitsgeschichte Jesu wurde vor allem in den apokryphen Schriften thematisiert. Dabei handelt es sich um Textquellen aus dem frühen Christentum, deren Wesenszüge sich teilweise im Neuen Testament wiederfinden. Als Autoren der Apokryphen werden zum Teil die Apostel angegeben. Da diese Schriften, im Gegensatz zu den kanonischen Bibeltexten, keine öffentliche Verwendung fanden, wurden diese als „verborgen“ oder „geheim“ bezeichnet, woraus sich der griechische Name „apokryphos“ ableitet. Obwohl diese Schriftstücke kirchlich nicht anerkannt waren, wurde deren Inhalt häufig in der christlichen Kunst umgesetzt (Scheele 1990, S. 47.).

¹⁴² Scheele 1990, S. 99-100.

zwölfjährigen Christus im Tempel, wobei sich bezüglich des Bildaufbaus dieser Szene in Lambach auch Hinweise in den Apokryphen finden lassen. Laut Scheele bildeten ebenso die Schilderungen im Lukasevangelium den literarischen Hintergrund der Darstellungen der Taufe Christi.¹⁴³ Für die Abbildungen der Versuchungen Christi können sowohl das Matthäus- als auch das Lukasevangelium als literarische Vorlage in Erwägung gezogen werden. Die Darstellungen der Wunder Christi folgen grundsätzlich den Aussagen aller vier Evangelisten. Bezüglich der Evangelien, spielt das bereits erwähnte, fränkische „Capitulare Evangeliorum“ (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ser. nov. 3601) eine besondere Rolle in der Deutung des Bildinhaltes der Lambacher Fresken. Dieses stellt eine Liste von Abschnitten im Evangelium dar, die während der Kirchenmesse gelesen wurden. Der Kalender des Capitulare Evangeliorum orientierte sich dabei an den Festen des fränkischen Kirchenjahres.¹⁴⁴ Die Lambacher Malereien konzentrieren sich, dem Inhalt der Evangelienperikopen zufolge, besonders auf die Epiphanie und die Überlieferungen aus dem Leben Christi. Der Quellenwert des Lambacher Capitulare und jener der bereits erwähnten Texte von Flavius Josephus ist hoch, da diese noch vor den Wandmalereien entstanden.¹⁴⁵ Ebenso spielte, wie bereits erwähnt, die Kenntnis apokrypher Texte eine Rolle in der Komposition der romanischen Wandmalereien von Lambach, die durch Überlieferungen in der irischen Kommentarliteratur am Festland bekannt waren. Dabei erwiesen sich die Protoevangelien des Jakob sowie des Pseudo-Matthäus als besonders einflussreich in der Kunst des abendländischen Mittelalters.¹⁴⁶

7.1 Textgrundlagen der Gewölbedarstellungen

Die Textgrundlage der Darstellungen in den Gewölbefeldern des ehemaligen Westchors von Lambach bildet, neben den apokryphen Schriften und den Texten des Evangeliums, das bereits erwähnte Magierspiel (Lambach, Stiftsarchiv, Fragm. 1-2). Es handelt sich hierbei um Fragmente eines Textes, welcher auf die erste Seite eines Doppelblattes geschrieben wurde, das in der Mitte gefaltet wurde. Die erste Seite des Spiels (Abb. 52) ist der Länge nach durchgeschnitten, wodurch der Inhalt nur in fragmentarischem Zustand erhalten ist.¹⁴⁷ Der Text des Magierspiels, welcher lateinisch als „Officium stellae“ bezeichnet wird, wurde in Rubriken

¹⁴³ Ebenda.

¹⁴⁴ Scheele 1990, S. 27-28.

¹⁴⁵ Genge 1972, S. 43. Klaus Gereon Beuckers geht im Gegensatz zu Scheele und Genge davon aus, dass das Capitulare Evangeliorum nur eine geringe Rolle als schriftliche Vorlage für die Lambacher Wandmalerei spielt. Er begründet dies mit der Tatsache, dass die Anordnung der Szenen nicht der Leseordnung im Capitulare entspricht, da die Ereignisse der Versuchungen Christi und dessen Wundertaten im Kirchenjahr weit auseinanderliegen. Darüber hinaus hat darin die Geschichte um den König Herodes nur eine geringe Bedeutung (Beuckers 1999, S. 74.).

¹⁴⁶ Genge 1972, S. 42-43.

¹⁴⁷ Wibiral 1963, S. 63.

angelegt und mit Neumen versehen. Die erste Seite des Spiels misst eine Größe von 292 mm x 106 mm, die Zweite (Abb. 53) besitzt die Maße 292 mm x 225 mm. Auf jeder einzelnen Seite befinden sich jeweils 28 Blindlinien und zwei vertikal angelegte Randlinien, während ein Zeilenabstand von 8 mm eingehalten wurde. Neben dem Text des Magierspiels weist die Doppelseite auch Fragmente anderer liturgischer Schriften auf. Dabei handelt es sich um tropierte Passagen zum Beginn einer Weihnachts- und Epiphaniemesse sowie um Teile einer Liturgie zum Karfreitag und einer Litanei am Karsamstag. Eine paläographische Untersuchung zeigte, dass der Text im frühen 11. oder im späten 10. Jahrhundert¹⁴⁸ verfasst wurde und ursprünglich Teil einer liturgischen Handschrift war. Es wird angenommen, dass das Schriftstück zusammen mit der Ankunft der ersten Mönche aus Adalberos Eigenkloster Münsterschwarzach¹⁴⁹, im Jahr 1056, nach Lambach gelangte. Ebenso befinden sich bei den Fragmenten der Karfreitagsliturgie und der Litanei von Karsamstag Hinweise, die auf eine Herkunft aus dem Kloster Schwarzach am Main verweisen. Der Text des Magierspiels konnte aufgrund eines Vergleichs mit einem ähnlichen Spielfragment in der Vatikanischen Bibliothek (Cod. lat. 8552) ergänzt werden.¹⁵⁰

Der Beginn des Magierspiels in Lambach handelt von der Ankunft des Herrn. Dabei sprechen die drei Magier von einem Stern¹⁵¹, welcher die Geburt Christi symbolisiert. Darauf folgt ein Gespräch zwischen den drei Magiern aus dem Orient und Herodes, der Genaueres über den neugeborenen „König der Könige“¹⁵², Christus, erfahren möchte. Eine weitere Rolle nehmen hierbei die Schriftgelehrten ein, welche Herodes über jene Prophezeiung unterrichten, die davon berichtet, dass ein neugeborener Messias in Betlehem erscheinen soll. Daraufhin befiehlt König Herodes den Magiern das Kind zu finden und ihm davon Bericht zu erstatten. Die Magier machen sich auf den Weg nach Betlehem, wobei diese von einem Stern zum Geburtsort von Christus geleitet werden. Bei ihrer Ankunft in Betlehem beginnt die Unterhaltung zwischen den Magiern und den Hebammen des Jesusknaben. Nachdem sich die Hebammen über die Herkunft der drei Magier erkundigt haben, werden diese zu Maria und dem Kind begleitet.¹⁵³ Dabei wird

¹⁴⁸ Hans-Joachim Genge datiert das Textfragment des Magierspiels zwischen 1040 und 1090 (Genge 1972, S. 19.).

¹⁴⁹ An dieser Stelle muss vorweggenommen werden, dass das Benediktinerkloster Lambach zur Zeit seiner Gründung (1057) von Bischof Adalbero mit Handschriften, die vor allem aus seinem Eigenkloster Würzburg stammen, beschenkt wurde (Scheele 1990, S. 27-28.).

¹⁵⁰ Wibiral 1963, S. 63-64. Die vollständige, von Paul-Werner Scheele im Jahr 1990 durchgeführte Übersetzung des Lambacher Magierspiels, befindet sich im Anhang dieser Arbeit.

¹⁵¹ Der Stern kann dabei als Zeichen des Königtums Christi interpretiert werden, welches eine generelle Betonung im Lambacher Magierspiel erfuhr (Genge 1972, S. 69-70.).

¹⁵² Zit. n. Scheele 1990, S. 51.

¹⁵³ Scheele 1990, S. 51-52. Vgl. Genge 1972, S. 69-70.

Christus von den Hebammen als „Erlöser der Welt“¹⁵⁴ bezeichnet, worauf die Weisen aus dem Orient Maria und den neugeborenen Messias anbeten. Die Magier erweisen dem neuen Herrn ihre Unterwürfigkeit, indem sie diesen dreimal mit den Worten: "Salve, rex saeculorum" (Heil, dir König aller Zeiten)¹⁵⁵ begrüßen und übergeben dem Jesuskind ihre mitgebrachten Gaben. Das Gold steht hierbei für das Königtum des Kindes, der Weihrauch bezeugt seine Gottheit und die Myrrhe dessen Menschlichkeit. Nach der Anbetung legen sich die Magier, vom Schlaf überwältigt zu Boden, woraufhin ihnen ein Engel im Traum erscheint. Diese Szene bildet das Ende des Fragments und enthält die Warnung des Engels, dass die Magier nicht zu Herodes zurückkehren sollen.¹⁵⁶ Das Magierspiel findet seinen Abschluss mit den Worten des Engels "Delsus es, Domine, magi viam redierunt aliam", (Es ist vollbracht, Herr, Magier geht auf einem anderen Weg“)¹⁵⁷ wodurch die Abreise der Könige eingeleitet wird. Die im liturgischen Spiel thematisierte Abreise der Magier, wird auch in der Wandmalerei des nördlichen Gewölbeabschnitts des ehemaligen Westchores der Klosterkirche zum Ausdruck gebracht.¹⁵⁸ Interessant ist, dass der Wortwechsel des Magierspiels hauptsächlich zwischen den drei Weisen und den Hebammen stattfindet, während die Figuren der Maria und ihres Kindes nicht am Gespräch teilnehmen.¹⁵⁹

Neben dem Lambacher Magierspiel, gibt es noch weitere Varianten des Dreikönigsspiels. Diese greifen vorwiegend auf den Inhalt der Apokryphen, des Evangeliums, liturgischer Poesie sowie den Schriften von Flavius Josephus zurück.¹⁶⁰ Die Magier-Episode wurde bereits in frühmittelalterlicher Zeit als Motiv in der Kunst und Literatur aufgegriffen, da das Evangelium nur wenige Angaben zu den Szenen beinhaltet. Im zeitgleich entstandenen Hebräer-Evangelium des Sedulius Scottus¹⁶¹ wird diese ausführlicher und mit einigen Ausschmückungen beschrieben.¹⁶² Die Magierspiele selbst, haben ihren Ursprung um 900 in nordfranzösischen Klöstern gefunden und wurden bis ins 14. Jahrhundert aufgeführt.¹⁶³ Als Prototyp des Magierspiels gilt das Dreikönigsspiel von Rouen. Es handelt sich hierbei zwar nicht um das älteste Exemplar der Dreikönigsspiele, jedoch zeichnet es beinahe im Wortlaut den Inhalt der

¹⁵⁴ Zit. n. Scheele 1990, S. 52.

¹⁵⁵ Ebenda.

¹⁵⁶ Scheele 1990, S. 51-52. Vgl. Genge 1972, S. 69-70.

¹⁵⁷ Zit. n. Scheele 1990, S. 52.

¹⁵⁸ Swoboda 1926, S. 86.

¹⁵⁹ Pächt 1962, S. 37.

¹⁶⁰ Genge, 1972, S. 125. Anm. 11.

¹⁶¹ Diese Art der irischen Kommentarliteratur der Evangelien blieb nicht auf Irland beschränkt, sondern erreichte auch das Festland. Ihre Schriften wurde von Skriptorien des europäischen Kontinents häufig kopiert (Genge 1972, S. 13.).

¹⁶² Ebenda.

¹⁶³ Scheele 1990, S. 51.

früher entstandenen Spiele dieser Art nach.¹⁶⁴ Das Magierspiel von Rouen beginnt mit dem Weg der Magier zur Geburtsstätte des neugeborenen Messias, woran eine Unterhaltung zwischen den Magiern und den Hebammen bei der Krippe anschließt.¹⁶⁵ Dabei werden die Hebammen, ebenso wie in den apokryphen Schriften, als Zeuginnen der Jungfrauengeburt Mariens bezeichnet. In diesem Zusammenhang finden aber weder die Namen der Hebammen, noch ihre Anzahl, Erwähnung.¹⁶⁶ Eine abgewandelte Version des Dreikönigsspiels bildet jenes von Nevers - hierbei nehmen Herodes und die Schriftgelehrten einen großen Anteil innerhalb des Schauspiels ein. Ebenso wurde das Spiel von Nevers durch die Rolle eines Boten erweitert, der die Ankunft des Herrn verkündet. In der darauffolgenden Entwicklung des Magierspiels, nimmt die Herodesgeschichte¹⁶⁷ einen wichtigen Platz ein. Zudem kam es auch zu inhaltlichen Erweiterungen, welche beispielsweise die Hirtenszene, den bethlehemitischen Kindermord sowie den Tod des Herodes thematisieren.¹⁶⁸ Einen Ausnahmefall bildet dabei das Spiel der um 1108 gegründeten Benediktinerabtei von Fleury in Saint Benoît-sur-Loire. Dabei nehmen die drei Könige einen ausgedehnten Umzug innerhalb der Kirche vor, welcher ihre weite Reise symbolisieren soll.¹⁶⁹ In der Version des Lambacher Magierspiels treten die Figuren der drei Magier auf, sowie die der Hebammen, jene des Engels, des Herodes und der Schriftgelehrten. Die Rolle des Boten tritt hierbei nicht auf, weshalb das Lambacher Dreikönigsspiel nach Genge einen eigenen Typus unter den vorgestellten Spielen bildet.¹⁷⁰ Drüber hinaus steht die Rollenverteilung im Lambacher Magierspiel in unmittelbarer Verbindung mit den abgebildeten Figuren der Epiphanyfresken im Gewölbe des ehemaligen Westchors.¹⁷¹ Demnach erscheint

¹⁶⁴ Genge 1972, S. 125-126. Genge verweist hierbei beispielsweise auf die Magierspiele von Compiègne, Freising, Nevers, Orléans und Lambach (Ebenda.).

¹⁶⁵ Ebenda.

¹⁶⁶ Swoboda 1927, S 85-86.

¹⁶⁷ Magierspiele, welche neben den Personen der Magier auch jene des Herodes beinhalteten, existieren seit dem 11. Jahrhundert. Dabei tritt Herodes im Mittelpunkt seines Hofstaates auf. In diesem Rahmen werden die drei Magier aus dem Morgenland von Höflingen zu Herodes gebracht, der diese mit einem Kuss begrüßt. Darauf wird Herodes von den Schriftgelehrten die Bedeutung des Sternes erklärt, worauf der Herrscher den Magiern befiehlt den Geburtsort des neuen Heilands aufzusuchen. In weiterer Folge werden die drei Könige von einem Engel gewarnt, dem König Bericht über ihre Begegnung mit Christus zu erstatten. Gleichzeitig gibt Herodes die Tötung aller Kinder in Betlehem bekannt. In anderen Versionen des Spiels steht Herodes Magnus im Zentrum des Schauspiels, wobei seinem bereits in der Bibel erwähntem Zorn über den Ungehorsam der drei Könige, Ausdruck verliehen wird. In manchen Texten wirft Herodes das prophetische Buch zu Boden, während er in anderen vor lauter Wut dazu verleitet wird, sich das Leben zu nehmen (Keil-Budischowsky 1985, S. 51.).

¹⁶⁸ Genge 1972, S. 126-127.

¹⁶⁹ Keil-Budischowsky 1985, S. 51.

¹⁷⁰ Genge S. 1972, S. 127.

¹⁷¹ Swoboda 1927, S 85-86. Eine genaue Szenenbeschreibung der romanischen Fresken im Gewölbe des ehemaligen Westchors von Lambach befindet sich auf S. 14-16 der vorliegenden Arbeit.

es als naheliegend, dass das bereits im 11. Jahrhundert in der Lambacher Stiftskirche aufgeführte Magierspiel die ausführenden Künstler des Freskenzyklus inspiriert hatte.¹⁷²

7.2 Textgrundlagen der Herodes-Szenen

Der Zyklus der Gewölbefresken wird von drei Szenen aus der Herodesgeschichte unterbrochen, die sich an den Wänden des Südturms, im ehemaligen Westchor von Lambach, befinden. Sie gründen auf der Apostelgeschichte und den Schriften des Flavius Josephus¹⁷³, die seit der Spätantike rezipiert werden. Bei den Herodesdarstellungen wurden verschiedene Zeitstufen abgebildet, da auch Episoden aus dem Leben des Sohnes und des Enkels Herodes abgebildet werden. Die Szenen mit den drei Königen der Juden, welche Christus und seine Anhängerschaft verfolgten, sind bewusst den Wandmalereien im Gewölbe, die sich mit der Geschichte der Magier und der Epiphanie Christi beschäftigen, entgegengesetzt. Die inhaltliche Verzahnung von Magier- und Herodesgeschichte hat ihre Entsprechung in der Liturgie des Kirchenjahres, in den Evangelienperikopen "Cum natus esset Iesus in Bethlehem" (Mt. 2. 1-12) und "Defuncto Herode" (Mt. 2, 19-23), die zu der Epiphanie und ihrer Vigil gelesen werden. Diese Evangelienabschnitte finden sich auch im mittelalterlichen *Capitulare Evangeliorum* des Klosters Lambach.¹⁷⁴ Des Weiteren stellt sich die Frage, ob der Maler oder das Kollektiv an Malern, die in Lambach tätig waren, auf die Schriften von Flavius Josephus sowie die Apokryphen als Vorlage zurückgreifen konnten. In der Klosterbibliothek von Lambach konnten zumindest keine mittelalterlichen Handschriften mit dem Inhalt der Texte von Josephus nachgewiesen werden. Jedoch existieren in der Stadt Würzburg, in der Adalbero seine Jugendjahre in der Domschule verbrachte und später als Bischof amtierte, Schriften zu den „Jüdischen Altertümern“ des Flavius Josephus, die vermutlich im zweiten Drittel des 9. Jahrhunderts entstanden. Dem Lambacher Klostergründer Adalbero von Lambach-Wels¹⁷⁵ dürfte also das Werk des jüdischen Geschichtsschreibers bekannt gewesen sein. Die Texte von Josephus fanden besonders großen Anklang in den Benediktinerklöstern des Salzburger Umfeldes, was dazu führte, dass Abt Gottfried I. von Admont Abschriften dieser Werke in Auftrag gab.¹⁷⁶ Die Klosterbibliothek von Tegernsee in Admont besitzt daher zwei Bände der

¹⁷² Wibiral 1963, S. 73.

¹⁷³ Die Schriften des Flavius Josephus wurden im Abendland seit dem 4. Jahrhundert in lateinischer Form durch den Gelehrten Hegesippus verbreitet (Genge1972, S. 17, Anm. 62.).

¹⁷⁴ Wibiral 1998, S. 20-21.

¹⁷⁵ Adalbero konnte als Bischof von Würzburg über den Handschriftenbestand der Dombibliothek verfügen. Dieser reichte bis ins Frühmittelalter zurück und beinhaltete einen großen Bestand von biblischen, patristischen, exegetischen, historischen und kanonischen Schriften. Des Weiteren nimmt Wibiral an, dass Adalbero im Bereich der Heiligen Schriften gefestigt war und sich auch mit deren Auslegung befasst hatte (Wibiral 1986b, S. 208.).

¹⁷⁶ Wibiral 1991, S. 74-75. Wibiral 1986a, S. 102.

Jüdischen Altertümer, welche im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts kopiert wurden. Dabei handelt es sich um Codex 71 und 72 der Stiftsbibliothek, die neben Initialminiaturen auch durch Portraits des Autors ausgezeichnet sind und somit zu der geringen Anzahl an illuminierten Werken dieser Art zählen.¹⁷⁷

7. 3 Der Sturz des Herodes Agrippa I.

In dem Bildfeld der Szene des Sturzes von Herodes Agrippa I. (Abb. 32) wird dieser gleich in doppelter, sowohl in gestürzter als auch in thronender Form, dargestellt. Seine literarische Entsprechung findet das Motiv des thronenden Herrschers, der in den Lambacher Szene einer Menge von Personen gegenübergestellt wird, bei Flavius Josephus (Jüdische Altertümer 19,7-8). Seine ikonographischen Wurzeln besitzt die Darstellung des thronenden Herrschers im Typus der sogenannten "acclamatio", der seit der Antike existiert. Bei antiken Darstellungsformen der Akklamation kommt es zu einer Gegenüberstellung zwischen Herrscher und dem Volke, wie das Prägemotiv eines römischen Sesterzes des Kaisers Hadrian (reg. 117-138) (Abb. 54) zeigt. Dabei findet sich bei den Bürgern die Geste des ausgestreckten rechten Armes wieder, was zum einen als Forderung, zum anderen als Huldigung verstanden werden kann.¹⁷⁸ Bei der Herrscherakklamation konnte dieser geehrt aber auch getadelt werden. Aufgrund der Vielzahl von Deutungsmöglichkeiten¹⁷⁹, ist die bildliche Darstellung der Herrscherakklamation jedoch nur schwer zu interpretieren. In der Szene des thronenden Herodes verbindet Norbert Wibiral jedenfalls den Typus der Akklamation mit jener des Zuspruches durch das Volk.¹⁸⁰ Bei dem Autor Flavius Josephus gibt es, im Gegensatz zu den Erzählungen in der Apostelgeschichte, einen Bericht (Jüdische Altertümer 19,7-8), welcher die Ereignisse zwischen dem königlichen Auftritt des Herodes und seine Akklamation durch das Volk beschreibt. Herodes hielt jedoch an dieser Stelle keine Rede, wie dies in der Apostelgeschichte geschildert wird, sondern gab Schauspiele zu Ehren des römischen Kaisers. Der König trug bei diesen Spielen einen prunkvollen Ornat, dessen Glanz von den Sonnenstrahlen verstärkt wurde, sodass es vom Publikum als furchterregend empfunden wurde.¹⁸¹ Parallelen dazu finden wir in der Herrscherdarstellung von Lambach (Abb. 32), die oberhalb des Thronenden ein Gestirn zeigt sowie Strahlen, die von der Gewandung des Königs

¹⁷⁷ Ebenda.

¹⁷⁸ Wibiral 1986a, S. 104.

¹⁷⁹ Die Darstellung der Akklamation eines Herrschers konnte für Beifall des Volkes, Lob, Tadel, Verwünschung aber auch für eine Forderung stehen. Dies wurde durch Zeige- oder Sprechgesten oder Gesten, der Verherrlichung oder des Verabschiedens verdeutlicht (Wibiral 1986a, S. 102.).

¹⁸⁰ Wibiral 1986a, S. 102. Vgl. Wibiral 1991, S. 80.

¹⁸¹ Wibiral 1986a, S. 102-103.

ausgehen. Dieser Strahl läuft auf eine Gruppe von zwanzig Männern zu, von denen sich drei jeweils ihre rechte Hand vor ihr Gesicht halten, was sich möglicherweise auf die Schilderung bei Flavius Josephus¹⁸² beziehen könnte. Ursprünglich dürfte jedoch der erste von den älteren Männern mit ausgestrecktem Arm in Richtung Herrscher gewiesen haben, worauf Spuren von *Pentimenti*¹⁸³ hinweisen sollen.¹⁸⁴

Die Deutung der Darstellung des gestürzten Herodes, die sich im selben Bildfeld (Abb. 32) befindet, ist aufgrund ihrer hohen Anzahl an Interpretationsmöglichkeiten umstritten. Von einem Teil der Apostelgeschichte ausgehend, kann die Szene mit jener Textstelle¹⁸⁵ in Verbindung gebracht werden, in welcher Herodes für seine Erhebung über Gott mit dem Tod bestraft wird.¹⁸⁶ Die Apostelgeschichte berichtet dabei von einem herabfliegenden Engel, der dem Herrscher Herodes die Strafe Gottes überbringt. Bei Flavius Josephus wird, im Rahmen der blasphemischen Anmaßung des Herodes, Bezug auf dessen funkelnde Kleidung genommen, von der sich die Menschen geblendet fühlten.¹⁸⁷ Nach diesem Eindruck bezeichneten ihn seine Anhänger als „Gott“, wobei er dies als Schmeichelei verstand. Dabei kritisierte Herodes nicht die Gotteslästerlichkeit der Aussagen seiner Sympathisanten, sondern stand diesen, wie in der Erzählung Josephus geschildert, positiv gegenüber. Nach dessen Verehrung als Gott, trat bei Josephus ein Uhu als Unglücksbote auf.¹⁸⁸ In beiden Schriften

¹⁸² „Schon war das dritte Jahr verflossen seit Agrippa die Herrschaft über ganz Judaea ausübte, als er sich nach Caesarea, dem ehemaligen Stratonsturm, begab. Dort gab er zu Ehren des Caesars Schauspiele, weil ihm bekannt war, dass eben Festtage für dessen Wohlergehen gefeiert wurden. Zu den Festlichkeiten strömte eine Zahl angesehener und mächtiger Juden aus der ganzen Provinz zusammen. Am zweiten Tage begab sich Agrippa schon frühmorgens in einem Gewande, das mit wunderbarer Kunstfertigkeit ganz aus Silber gewirkt war, zum Theater. Hier nun leuchtete das Silber, das von den ersten Strahlen der Sonne getroffen wurde, in schimmernden Glanze auf und blendete das Auge derart, dass man erschauernd sich abwenden musste.“ (Zit. n. Josephus, *Altertümer*/ed. Clementz 1979, Buch 19, 8. Kapitel, S. 628-630.).

¹⁸³ Die *Pentimenti* weisen nach Wibiral darauf hin, dass das Malerkollektiv der Lambacher Fresken, den Text von Josephus gekannt und studiert hatte (Wibiral 1991, S. 87.).

¹⁸⁴ Wibiral 1986a, S. 102-103.

¹⁸⁵ „Dann zog Herodes von Judäa nach Cäsarea und blieb dort. Er war über die Bewohner von Tyrus und Sidon sehr aufgebracht. Sie kamen gemeinsam zu ihm, gewannen Blastus, den Kämmerer des Königs, für sich und baten um Frieden, weil sie ihre Nahrung aus dem Land des Königs bezogen. Am festgesetzten Tag nahm Herodes im Königsgewand auf der Tribüne Platz und hielt vor ihnen eine feierliche Ansprache. Das Volk aber schrie: „Die Stimme eines Gottes, nicht eines Menschen!“ Im selben Augenblick schlug ihn der Engel des Herrn, weil er Gott nicht die Ehre gab. Und von Würmern zerfressen, starb er.“ (Zit. n. Apg. 12,20-23 EU.).

¹⁸⁶ Genge 1972, S. 20.

¹⁸⁷ Wibiral 1986a, S. 109-110.

¹⁸⁸ „Als bald riefen seine Schmeichler: „Sei uns gnädig! Haben wir dich bisher nur als Mensch geachtet, so wollen wir in Zukunft ein überirdisches Wesen in dir verehren.“ Der König machte ihnen daraus keinen Vorwurf und wies ihre gotteslästerischen Schmeicheleien nicht zurück. Als er aber gleich darauf den Blick nach oben wandte, sah er über seinem Haupte auf einem Strick einen Uhu sitzen und erkannte darin sogleich den Unglücksboten, der ihm, wie früher sein Glück, so jetzt seinen nahen Tod anzeigte, weshalb er bitteren Gram empfand. Bald stellten sich auch heftige Schmerzen in seinem Leibe ein, die ihn gleich von Beginn der Krankheit an in erhöhter Weise folterten. Da richtete er seinen Blick auf seine Freunde und sprach: „Seht euer Gott muss jetzt das Leben lassen, und das Schicksal macht eure gleissnerischen Worte zu schanden. Unsterblich nanntet ihr mich, und doch streckt

resultiert aus dem gotteslästerlichen Verhalten Herodes, dessen Tod – jedoch finden sich weder in der Apostelgeschichte noch bei Josephus Schriften Aussagen zu dem in Lambach dargestellten Sturz des Herrschers und dem Verlust seiner Insignien¹⁸⁹. Bei dem Text von Josephus fehlen Angaben zu der Vorgeschichte des Ereignisses, wohingegen die Apostelgeschichte diese bespricht und das herrschaftliche Auftreten Herodes begründet. Darüber hinaus finden sich bei der Apostelgeschichte Angaben zu der Krankheit von Herodes, die dessen Tod herbeiführt. Dieser tritt nicht unmittelbar ein, sondern erst nach tagelangen Qualen. Es findet hierbei die Erwähnung des Todes von Herodes durch Würmerfraß statt, jedoch wurde der Sturz des Herrschers nicht thematisiert. Des Weiteren werden in der Apostelgeschichte weder das in den Lambacher Fresken dargestellte Gestirn über dem Engel erwähnt, noch die vom Herrscher ausgehenden Strahlen^{190,191}. Die Lambacher Szene, die sowohl den thronenden als auch den gestürzten Herodes abbildet, scheint sich demnach auf beide Textquellen, die Schriften des Josephus und der Apostelgeschichte, zu beziehen. Die Vermischung von kanonischen Texten mit jenen des Josephus¹⁹² sowie anderen jüdischen Legenden, ist der Forschung seit geraumer Zeit bekannt. In jedem Fall konnten die frühesten Illustrationen zu den Erzählungen von Josephus erst ab dem 9. Jahrhundert nachgewiesen werden. Im westeuropäischen Raum existieren solche in der spanischen Miniaturmalerei des 10. Jahrhunderts, während die sogenannte „Renaissance von Josephus-Illustrationen“¹⁹³ erst ab dem 12. Jahrhundert auftritt. Eine mit Lambach vergleichbare Darstellung der Herrscherakklamation, welche die Erzählungen der Apostelgeschichte mit jenen des Flavius Josephus vermischt, konnte bis jetzt nicht nachgewiesen werden.¹⁹⁴

Ein ausführlicher Bildzyklus zur Apostelgeschichte findet sich im Westen erst ab dem 13. Jahrhundert in der Bible Moralisée. Wibiral vergleicht hierbei die Lambacher Darstellung des

der Tod schon seine Arme nach mir aus. Aber ich muss mein Geschick tragen, wie Gott es will.“ (Zit. n. Josephus, *Altertümer*/ed. Clementz 1979, Buch 19, 8. Kapitel, S. 629.).

¹⁸⁹ Dieses Ereignis wird auf kontinuierlich-erzählerische Weise in das Bildfeld eingeschoben, weshalb es zu einer zweifachen Abbildung der Herrscherfigur kommt. Aufgrund des Abweichens von den beiden Basistexten, kann die Szene zusätzlich als Herrscherallegorie verstanden werden (Wibiral 1986a, S. 109-110.).

¹⁹⁰ Genge interpretiert die von dem Körper des Herodes ausgehenden Strahlen als die sichtbar gemachte Bestrafung des Herrschers durch Gott. Sie sollen darauf hinweisen, dass Herodes zur Bestrafung von furchtbaren Schmerzen heimgesucht wurde und an deren Folgen starb (Genge 1972, S. 21.).

¹⁹¹ Wibiral 1986a, S. 102-103.

¹⁹² Diese Art der literarischen Synthese von heidnischen Überlieferungen, jüdischen Erzählungen und christlichen Texten existiert auch in spätmittelalterlichen Weltchroniken. Ebenso können diese in den großen Kirchengeschichten vorgefunden werden – so wurden in der Kirchengeschichte des Eusebios von Caesarea (†339/340) viele Elemente aus Flavius Josephus Schriften übernommen. Darüber hinaus kommt es bei Eusebios Ausführungen des Endes von Herodes Agrippa I. betreffend zu einer Verschmelzung von Apostelgeschichte und den Schilderungen des Josephus (Wibiral 1991, S. 88.).

¹⁹³ Zit. n. Wibiral 1991, S. 87.

¹⁹⁴ Wibiral 1991, S. 87-90.

Niedergangs von Herodes mit einer Verbildlichung der Apostelgeschichte aus einem Teil der Bible Moralisée (London, British Museum, Harley 1527) des 13. Jahrhunderts. Eine der in Medaillons eingerahmten Darstellungen (Abb. 55) zu der Apostelgeschichte, zeigt jenen Moment, in dem „Der Engel des Herrn den König schlägt, weil er Gott nicht die Ehre erwiesen hatte“¹⁹⁵. Im Vergleich zu der Lambacher Szene, die nach Wibiral den Sturz von Herodes Agrippa I. zeigt, weist die Miniatur der Bible Moralisée im Hintergrund eine Stadt- und Palastarchitektur auf, die auf den Ort Caesarea verweisen soll.¹⁹⁶

7.4 Die „Bestechung des Antipater“ und der „Suizidversuch des Herodes“

Neben der Darstellung des thronenden und gestürzten Herodes Agrippa, existieren noch zwei weitere Szenen, die seine Figur beinhalten. Als schriftliche Vorlage der Szene, welche Herodes Magnus bei einer Geldübergabe (Abb. 34) zeigt, wurden bisher Flavius Josephus Schilderungen im Buch „Jüdischer Krieg“¹⁹⁷ vermutet. Darin erzählt Josephus, dass Herodes seinen Sohn Antipater mit hundert Talenten besticht, damit dieser sich von einer Verschwörung um den Vater fernhält.¹⁹⁸ Inhaltlich folgt darauf die Verurteilung des Antipater, da sich dieser gemeinsam mit Pheroras, dem Bruder des Herodes gegen den Herrscher verschworen hatte. Das im Wandmalereizyklus darauffolgende Bild, zeigt den Selbstmordversuch des Herodes (Abb. 35), dessen Inhalt ebenso auf die Schriften des Josephus¹⁹⁹ zurückgeführt wird. Darin wird auf eine schwere Krankheit des Herodes Bezug genommen, aufgrund dieser sich der König das Leben nehmen möchte. Die Szene spielt sich im Palast des Herodes ab, worauf die Architekturkulisse der Lambacher Wandmalerei anspielen könnte. Nach Josephus verwendete Herodes bei seinem Selbstmordversuch ein Apfelmesser, welches er zuvor zum Schneiden eines Apfels gebrauchte.²⁰⁰ Beide Gegenstände wurden in der Lambacher Szene des

¹⁹⁵ Zit. n. Wibiral 1991, S. 76.

¹⁹⁶ Wibiral 1991, S. 76-80. Vgl. Wibiral 1986a, S. 104.

¹⁹⁷ „Tatsächlich habe kein Vater seine Kinder mehr gehasst als er (Herodes), aber sein Hass gegen die Geschwister sei noch größer. Erst vor kurzem habe er ihm (Antipater) hundert Talente gegeben, unter der Bedingung, mit Pheroras künftig kein Wort mehr zu Wechseln (...).“ (Zit. n. Josephus, Der Jüdische Krieg/ ed. Endrös 1993, 1. Buch, 30. Kapitel, S. 127.).

¹⁹⁸ Beuckers 1999, S. 70-71. Beuckers spricht sich bei der Szene mit der Geldübergabe des Herodes gegen eine Herleitung über die Erzählung von Flavius Josephus, da diese im Text nur eine geringe Rolle spielt. Des Weiteren spricht Beuckers von einem Fehlen ikonographischer Vorlagen.

¹⁹⁹ „Dem König (Herodes) ging es kurz darauf wieder besser, auch seine Stimmung hob sich, aber nicht lange, dann begann er furchtbar unter der unzulänglichen Ernährung und einem Krampfhusten zu leiden, und nun kapitulierte er vor seinen Qualen und entschloss sich, seinem Geschick zuvorzukommen. Er rief nach einem Apfel und wollte ein Messer haben, denn gewöhnlich schnitt er sich beim Speisen selbst die Stücke davon ab. Dann blickte er um sich, ob jemand zugegen sei, der ihn behindern könnte, und streckte seine rechte Hand in die Höhe um sich zu erdolchen. Aber sein Neffe Achiab war sofort zur Stelle, fiel ihm in den Arm und verhinderte so die Tat. Im Palast war gleich lautes Klagen vernehmbar, als sei des Königs Tod bereits eingetreten.“ (Zit. n. Josephus, Der Jüdische Krieg/ed. Endrös 1993, Buch 1, 33. Kapitel, S. 142-143.).

²⁰⁰ Beuckers 1999, S. 70-71.

Selbstmordversuches von Herodes abgebildet. Ebenso berichtet Josephus davon, dass Herodes von seinem Vorhaben durch seinen Neffen Achiab abgehalten wird. Diese Schilderung von Josephus kann mit jener Figur der Wandmalereien in Verbindung gebracht werden, die Herodes am rechten Arm packt.²⁰¹ Neben der gängigen Meinung, dass der in Lambach dargestellte Selbstmordversuch des Herodes auf die Schriften des Josephus zurückgeht, plädiert Paul-Werner Scheele dafür, die Szene aus einer anderen Perspektive heraus zu interpretieren. Nach Scheele soll der Suizidversuch des Herodes aus dem Verkauf des Hohepriesteramtes resultieren, welcher nach Wibiral im danebenliegenden Bildfeld (Abb. 34) stattfindet. Scheele bezieht sich hierbei auf eine Textstelle in der sogenannten „Summa gloria“ des Honorius Augustodunensis, einem Mönch des Regensburger Schottenklosters, der ein Schüler des Heiligen August von Canterbury war. Der Text von Honorius behandelt unter anderem die Schicksale der Feinde der Priesterschaft, worunter sich ein kurzer Abschnitt Herodes widmet: „König Herodes verkaufte das Sacerdotium und verübte deswegen Selbstmord“²⁰². Demnach erscheint es als möglich, dass sich die beiden genannten Szenen (Abb. 34-35), welche die Taten der Könige Herodes widerspiegeln, nicht nur auf die Aussagen von Flavius Josephus, sondern auch auf andere Quellen, wie zum Beispiel die Schrift von Honorius Augustodunensis, stützen könnten.²⁰³

8. Der Zusammenhang zwischen Liturgie und Malerei

Der Freskenzyklus von Lambach ist stark von den liturgischen Ereignissen des Kirchenjahres geprägt. Daher ist es von zentraler Bedeutung, die Wandmalereien von dem liturgischen Standpunkt ausgehend zu deuten. Die Leseordnungen des Evangeliums und jene der Predigtsammlungen nehmen in der Deutung der Wandmalereien eine ausschlaggebende Rolle ein.²⁰⁴ Der theophane Charakter des Bildprogramms weist Parallelen zur mittelalterlichen Liturgie der Lambacher Klosterkirche auf, die eine dichte Abfolge von Epiphanie und ihrer Nachfeier aufweist.²⁰⁵ Im Mittelpunkt stand hierbei das Motiv des Christus-Königs, welches in der Liturgie des gesamten Kirchenjahres nachgewiesen werden kann. Der Kult um das Königtum Christi nahm in Lambach besondere Ausprägung im Zeitraum von Advent bis Ostern an. Die Lesungen der Adventzeit bezogen sich auch immer wieder auf die Eigenschaften des Königs Christus.²⁰⁶ Die Liturgie um Ostern und der Fastenzeit handelte wiederum von dem

²⁰¹ Ebenda.

²⁰² Zit. n. Scheele 1990, S. 80. Vgl. Wibiral 1998, S. 21.

²⁰³ Ebenda.

²⁰⁴ Genge 1972, S. 71.

²⁰⁵ Wibiral 1989, S. 37-38.

²⁰⁶ Genge 1972, S. 57-58.

König Christus, der gegen das Böse ankämpft und darüber siegt. In den Wochen nach Ostern und Pfingsten wird das Aufbauen des Königreiches Christi geschildert. Am letzten Pfingstsonntag, der einen adventlichen Charakter besitzt, wird auf den Beginn und das Ende des Kirchenjahres Bezug genommen. In der Adventsliturgie wird besonders, die erwartete Herrschaft Christi, das Erscheinen des Messias, gefeiert.²⁰⁷ Nicht nur Details des Lambacher Capitulare Evangeliorum weisen darauf hin, dass dem Epiphanie-Festkreis²⁰⁸ innerhalb des Kirchenjahres eine große Bedeutung beigemessen wurde, sondern auch das bereits erwähnte Fragment des Magierspiels aus dem 11. Jahrhundert.²⁰⁹ So wie der liturgische Schwerpunkt der romanischen Klosterkirche im Zeichen der Epiphanie stand, so ist auch die Offenbarung Christi ein zentrales Thema in den Wandmalereien des ehemaligen Westchors. Als besonders wichtig für die Interpretation der romanischen Wandmalereien von Lambach erwies sich die Auseinandersetzung mit dem liturgischen Schauspiel, welches seit dem Mittelalter praktiziert wurde. Dieses vermittelte den Laien die Lesungen im Gottesdienst und war eng mit der Liturgie verbunden.²¹⁰ Das liturgische Spiel verfolgte dabei eine belehrende Absicht. Ursprünglich entwickelten sich aus den Gesängen in der Messe bestimmte Tropen, die eine schauspielerische Darbietung der Szenen begünstigte. Aus den kirchlichen Gesängen gingen somit auch Oster- sowie Weihnachtsspiele und damit eng verbundene Dreikönigsspiele hervor.²¹¹

Bereits seit der Gründung des Benediktinerstiftes von Lambach im 11. Jahrhundert wurden liturgische Schauspiele aufgeführt. Aus dieser Zeitspanne ist die Aufführung des "Officium stellae", des Dreikönigsspiels bekannt, das sich als zentral für die Deutung der Wandmalereien im ehemaligen Westchor erwies. Es nahm die Rolle eines geistlichen Volksschauspiels ein, welches den Laien den Inhalt des Evangeliums verdeutlichen sollte und in singender Form vorgetragen wurde.²¹² Es kann davon ausgegangen werden, dass das Lambacher Magierspiel vor der Messe der Epiphanie stattfand, worauf die Zeile "iam praeperatus ad missam" (schon zur Messe vorbereitet)²¹³ hinweist.²¹⁴ Mit der Aussprache "Salve rex saeculorum" wird Bezug

²⁰⁷ Ebenda.

²⁰⁸ Die Epiphanie-Feier ist seit dem 4. Jahrhundert in der Kirchenliturgie belegt. Diese beginnt am 6. Jänner und handelt von dem zentralen Ereignis des Kirchenjahres, der Geburt des Herrn und dessen Erscheinung. Es handelt sich hierbei um eine Feier des Christus-Königtums, welches von den drei Weisen aus dem Morgenland verkündet wird. Ebenso werden die Ereignisse der Taufe Jesu und dessen Wirken in das Epiphaniiefest miteinbezogen (Scheele 1990, S. 44.).

²⁰⁹ Keil-Budischowsky 1985, S. 52.

²¹⁰ Genge 1972, S. 45.

²¹¹ Rohde 1922, S. 173.

²¹² Keil-Budischowsky 1985, S. 51-52.

²¹³ Diese Zeilen waren vermutlich an den Messleiter gerichtet sowie an jene, die im Zusammenhang mit der Aufführung des Lambacher Magierspiels standen (Zit. n. Scheele 1990, S. 53.).

²¹⁴ Genge 1972, S.127-125, Anm. 12.

das Königtum Christi genommen, welches wie bereits erwähnt, eine zentrale Bedeutung in der Liturgie der Lambacher Klosterkirche einnahm. Zwischen Spiel und Messe dürfte eine Prozession mit dem Gesang des "Omnis terra adoret te, deus" ("Alle Welt bete dich an, Gott") stattgefunden haben.²¹⁵ Die genaue Untersuchung des Textverlaufs des Lambacher Magierspiels führte zu der Annahme, dass das Stück in der Kirche dargeboten wurde. Dabei kann mit Sicherheit angenommen werden, dass der bevorzugte Platz des Spiels der Westchor mit seinem Altar war. Dies wird unter anderem durch die Anordnung des Magierzyklus im Gewölbe des ehemaligen Westchors deutlich.²¹⁶

Wie die vorliegenden Quellen zeigen, nahm das liturgische Spiel einen hohen Stellenwert innerhalb des Lambacher Kirchenjahres ein. Da das Lambacher Magierspiel seine direkte Verbildlichung im Mitteltgewölbe des romanischen Westchores fand, ist zu überlegen, ob sich die übrige Ausmalung der Kirche ebenso an dem Inhalt der innerhalb des Kirchenjahres aufgeführten liturgischen Spiele orientierte. Demnach wurden neben dem Officium Stellae in der Stiftskirche von Lambach auch Legenden- und Osterspiele dargeboten. Ein Passionspiel, in Form einer Marienklage, ist um 1593 an diesem Ort nachzuweisen. Anders als das Magierspiel, hatte diese Aufführung zu dieser Zeit nicht mehr die Belebung der Kirchenmesse zur Aufgabe, sondern die Bekehrung jener, die zum Protestantismus übergetreten waren.²¹⁷ Eine weitere Schriftquelle, die Auskunft über das liturgische Spiel in der Lambacher Klosterkirche gibt, ist das sogenannte "Ritualae Lambacense"²¹⁸. Darin werden liturgische Rituale aus dem 13. Jahrhundert beschrieben und illustriert. Dieses beinhaltet beispielsweise eine Abbildung der Darbringung von Jesu im Tempel (Abb. 56). Darüber hinaus weisen die Ritualae Lambacense Federzeichnungen zu der Wasser- und Feuerprobe und drei halbseitige Darstellungen auf, worunter sich die Taufe (Abb. 57), die Segnung der Frau nach der Geburt, sowie die Einführung der Frau in die Kirche befinden. Des Weiteren zeigen sechs Initialminiaturen die Getreideweihe, einen Büßenden, den Einzug von Jesus in Jerusalem, einen Verhängnis, den Ablauf einer Taufe sowie die Weihe eines Stocks und einer Kapsel.²¹⁹

²¹⁵ Ebenda.

²¹⁶ Wibiral 1963, S. 70.

²¹⁷ Keil-Budischowsky 1985, S. 55.

²¹⁸ Hierbei muss hinzugefügt werden, dass das Kloster Lambach bereits unter Abt Pabo (1167-1199) über eine Schreibschule verfügte. Dabei entstanden teilweise prächtig illuminierte Handschriften, die auf das Kunstschaffen der Mönche verweisen. Unter den Mönchen, die Handschriften anfertigten, befand sich auch Abt Haimo, der als Urheber der „Ritualae Lambacensae“ angesehen wird (Luger 1966, S. 24-25.).

²¹⁹ Kat. Ausst. Lambach 2006, S. 22-23.

9. Die Rolle des Klosterstifters Adalbero

Der Bildinhalt und die Abfolge von Wandmalereien innerhalb eines Sakralbaus wurden im Mittelalter häufig vom Auftraggeber vorgegeben, wobei der Einfluss des Klosterstifters Adalbero von Würzburg, bezüglich der Gestaltung der romanischen Fresken von Lambach als naheliegend erscheint.²²⁰ Dabei wäre es einleuchtend, wenn einige Ereignisse im Leben Adalberos und seiner Weggefährten Altmann von Passau sowie Gebhard von Salzburg, die gemeinsam zu den wichtigsten Protagonisten innerhalb des Investiturstreits gegen Ende des 11. Jahrhunderts zählten, die Themenwahl der Wandmalereien in der romanischen Klosterkirche inspiriert hatten.

Der Würzburger Bischof Adalbero wurde 1010 in Lambach als dritter Sohn von Markgraf Arnold II. und dessen Gemahlin Reginlinde geboren, die selbst einem bayerischen Adelsgeschlecht angehörte. Neben Lambach, wo Adalbero aufwuchs, war Würzburg ein weiterer wichtiger Punkt in Adalberos Leben. Er studierte dort als Jugendlicher, auf Wunsch seiner Mutter²²¹, an der Domschule von Würzburg. Darauffolgend studierte er als junger Geistlicher an der Hochschule von Paris und lernte dort seine Freunde Altmann und Gebhard kennen, die später als Bischöfe von Passau und Salzburg amtierten und Adalberos Rolle im Investiturstreit unterstützten. Nach seiner Studienzeit in Paris kehrte er nach Würzburg zurück, wo ihm ein Kanonikat verliehen wurde. Für das Amt des Bischofs von Würzburg, wurde er nach dem Tod seines Vorgängers Bischof Bruno, der sich durch seine königstreue Haltung auszeichnete, vorgeschlagen. Für seine Wahl zum Bischof waren Adalberos adelige Herkunft und dessen gutes Verhältnis zu Kaiser Heinrich III. ausschlaggebend. Er wurde im Jahr 1045 am Tag des Petrus- und Paulus zum Bischof geweiht.²²² Er bekleidete das geistliche Amt für 45 Jahre, wodurch er – bis zu seiner Absetzung durch König Heinrich IV. – die bisher längste Amtsperiode eines Würzburger Bischofs ausführte. Während seiner Amtszeit als Bischof veränderte er, durch seine rege Bautätigkeit, das Erscheinungsbild der mittelalterlichen Stadt Würzburg.²²³ Adalbero war selbst für ein weites Gebiet verantwortlich, weshalb seinem Bistum 17 Gaue, 12 Pfarren und 14 Kirchen unterstanden. Unter seiner Führung erhielt das Bistum Würzburg Münz-, Markt- und Zollrecht und erlangte die Herzogswürde.²²⁴ Er war mitverantwortlich für die Errichtung zahlreicher Kirchen und engagierte sich für kirchliche

²²⁰ Genge 1972, S. 72.

²²¹ Reginlinde, die Mutter Adalberos, war selbst mit fünf Würzburger Bischöfen verwandt (Krause 1965, S. 39.).

²²² Krause 1965, S. 39-40.

²²³ Scheele 1990, S. 12.

²²⁴ Krause 1965. S. 39.

Reformen, die von Cluny und Gorze ausgingen. Ebenso stand er mit den Kloster- und Kirchenreformern Wilhelm von Hirsau (†1091), Odilo (†1048) und Hugo von Cluny (†1109) in Verbindung. Darüber hinaus wurde Adalbero aufgrund seiner Verdienste von vielen Klöstern als deren zweiter Gründungsvater verehrt. Dies gilt besonders für St. Burckard in Würzburg, Saalfeld, Theres, Heidenfeld, Kumburg, Banz, Amorbach, Neustadt am Main und Göttweig. Daneben erneuerte er, wie bereits erwähnt, das Kanonikerstift von Lambach im Jahr 1056 zu einem Benediktinerstift. Dem Kloster Lambach waren darüber hinaus weite Liegenschaften zugehörig, wie zum Beispiel der Markt Wels und die etwas weiter entfernten Märkte Ambach und Gerolzhofen im Frankenland sowie die Pfarre Dudenstett in Braunschweig.²²⁵ In jedem Fall genoss das Mainbistum unter Adalberos Führung ein hohes Ansehen und wurde zu einem der einflussreichsten Bistümer im Reich der Herrscher Heinrich III. und dessen Nachfolger Heinrich IV. Möglicherweise war Adalbero auch ein Mitglied der kaiserlichen Hofkapelle und wurde laut Wendehorst wahrscheinlich von Heinrich III. zum Paten seines neugeborenen Sohnes Heinrich IV. (*1050-†1106) auserwählt. Nach dem Tode Heinrichs III. befand sich Adalbero oft am Hofe der Vormundschaftsregierung der Mutter Heinrichs IV.²²⁶ Nachdem Heinrich IV. heranwuchs und Bertha von Savoyen im Jahr 1066 heiratete, bedrohten Aufstände in Sachsen seine Herrschaft, weshalb er Hilfe bei Bischof Adalbero suchte. Es wies somit alles darauf hin, dass Würzburg weiterhin die Rolle des königstreuen Reichsbistumes spielen würde. Adalbero lernte den Papst Gregor VII. spätestens auf der Fastensynode von 1075²²⁷ kennen, in welcher Hermann I. von Bamberg aufgrund von Simonie verurteilt wurde. Ob Adalbero hier bereits Gefallen an der päpstlichen Kirchenreform²²⁸ fand, lässt sich nicht nachweisen, jedenfalls war ihm König Heinrich IV. zu dieser Zeit wohlgesandt. Der Bruch zwischen dem König und dem Erzbischof Adalbero²²⁹ fand erst ein Jahr später, 1076 auf der Synode von Worms, statt. Hierbei stellte Heinrich IV. die Forderung der Absetzung des Papstes Gregor VII., welche von einem großen Teil des Reichsepiskopates unterstützt wurde.²³⁰ Die einzigen

²²⁵ Ebenda.

²²⁶ Wendehorst 1989, S. 18.

²²⁷ Hierbei kam es zu allgemeinen Beschlüssen gegen Simonie und Laieninvestitur sowie der Forderung einer strengeren Einhaltung des Priesterzölibats (Krause 1965, S. 40.).

²²⁸ Die gregorianische Reform setzte sich insbesondere für diese drei Verbote ein: Zum einen gegen die Simonie, dem Kauf kirchlicher Ämter, zum anderen gegen die Besetzung geistlicher Stellen durch Laien. Daneben war die gregorianische Reform gegen die Ehe von Klerikern und gegen den königlichen Einsatz von Reichsbischöfen. Heinrich IV. wollte die alte Ordnung des Reichsepiskopates beibehalten und stellte sich gegen die Forderungen des Papstes Gregor VII. (Wendehorst 1989, S. 17.).

²²⁹ Zuvor gab es bereits im Jahr 1075 ein Zerwürfnis zwischen Heinrich IV. und Adalbero. Dieses wurde durch die Untreue Heinrichs IV. gegenüber dem Friedensbeschluss mit den aufständischen Sachsen in seinem Reich verursacht. Darüber hinaus verurteilte Adalbero die Tatsache, dass Heinrich seine Frau Bertha von Savoyen verstoßen hatte (Krause 1965, S. 40.).

²³⁰ Amberger 2009, S. 207.

Teilnehmer der Synode, die sich gegen die Pläne Heinrichs stellten, waren Adalbero von Würzburg und Hermann von Metz. Dennoch unterzeichneten sie das königliche Vorhaben, als diese durch Bischof Wilhelm von Utrecht unter Druck gesetzt wurden.²³¹ Trotz alledem bedauerten Adalbero von Würzburg und Hermann von Metz ihre Teilnahme an der Synode von Worms und versprachen Gregor VII. in einem Brief von 1076 ihre Treue. Im selben Jahr wurde in der römischen Fastensynode die Exkommunikation Heinrichs IV.²³² durch Papst Gregor VII. beschlossen. Bischof Adalbero unterstützte dieses Vorhaben und wurde zu einem der wichtigsten Vertreter der päpstlichen Reform²³³. In einer Zusammenkunft zwischen weltlichen Fürsten und papsttreuen Bischöfen²³⁴, unter denen sich Adalbero befand, wurde zu Ostern 1076 der Sturz des Königs Heinrich geplant. Als Heinrich IV. im Januar des Jahres 1077, im Zuge seines Ganges nach Canossa vom Papst Absolution erhielt, stellte sich Adalbero nicht wieder auf die Seite Heinrichs. Er traf mit anderen Vertretern der päpstlichen Partei im Februar 1077 in der Stadt Ulm zusammen und rief zum Handeln gegen die Kirchenpolitik Heinrichs IV. auf. Die dort Versammelten sahen die Absetzung Heinrichs IV. als einzige Lösung der Konflikte zwischen weltlicher und geistlicher Macht an. In einer weiteren Zusammenkunft in Forchheim wurde am 15. März 1077, unter dem Beiwohnen Adalberos und weiterer Geistlicher sowie weltlichen Fürsten, der Anwesende Herzog Rudolf von Schwaben zum Gegenkönig ernannt. Als Adalbero mit dem Auserwählten und dessen Heer nach Würzburg zur Krönung des neuen Königs einmarschieren wollte, blieben ihm die Tore verschlossen. Dies führte zu konfliktreichen, teilweise gewalttätigen, jahrelangen Auseinandersetzungen mit Heinrich IV. Dabei kam es 1080 zu einer Schlacht an der Elster, in welcher Rudolf von Schwaben im Kampf gegen das Heer von Heinrich IV. fiel. Im Jahre 1081 wurde ein weiterer Gegenkönig, Hermann von Salm, von den Fürsten aus Schwaben und Sachsen gewählt. Hermann von Salm veranlasste um Ostern 1085 eine Synode in Quedlinburg, an welcher Adalbero nicht teilnehmen konnte.²³⁵ Darauf wurde Adalbero von Heinrich IV. zu einer Synode im Mainzer St. Albanskloster

²³¹ Ebenda.

²³² Damit implizierte Papst Gregor VII., dass sich die Christen im Reich des König Heinrich IV. nicht mehr unter dessen Gehorsam befanden (Ebenda.).

²³³ Bereits vor den Reformideen des Papstes Gregor VII. hatte im späten 10. Jahrhundert von dem burgundischen Lothringen ausgehend eine Klosterreform stattgefunden. Diese wirkte bis nach Osten ins Maingebiet und veränderte somit auch das klösterliche Leben des Erzbistums Würzburg. Zu Beginn des 11. Jahrhunderts hatte das Kloster Münsterschwarzach Kontakte zu Gorze, ebenso wie das Würzburger Kloster Amorbach, welches Beziehungen zu dem klösterlichen Reformzentrum in Cluny pflegte. Hierbei kam es zur Einführung einer neuen Ordnung des klösterlichen Lebens sowie einer Erneuerung des Denkens der Geistlichen. Ferner ist die Klosterreform des 11. Jahrhunderts, weit über den fränkischen Raum hinaus, aufs engste mit Erzbischof Adalbero und dem Kloster in Münsterschwarzach verbunden (Wendehorst 1989, S. 20-22.).

²³⁴ Unter den papsttreuen Bischöfen befanden sich auch Altmann von Passau und Gebhard von Salzburg (Scheele 1990, S. 16.).

²³⁵ Wendehorst 1989, S.18-20.

geladen, was der Bischof verweigerte und die Entbindung von seinem Amt²³⁶ zufolge hatte. Im folgendem Jahr, 1086, gelang es Adalbero mit Hilfe eines Heeres des Gegenkönigs Hermann von Salm in die Stadt Würzburg einzudringen. Somit konnte er nach neun Jahren des Exils wieder seinen Platz in Würzburg einnehmen, bis das Heer des Hermann von Salm von einem erneuten Angriff Heinrichs vernichtet wurde. Dennoch bekam Adalbero das Angebot des Königs, sich wieder dem Würzburger Bistum anzunehmen. Dieses lehnte er jedoch ab, da er auf Seiten der geistlichen und weltlichen Fürsten keine Unterstützung für dieses Vorhaben bekam. Somit verließ Adalbero für den Rest seines Lebens die Bischofsstadt Würzburg. Erzbischof Adalbero stellte sich auch nach seiner Verbannung aus Würzburg auf die Seite des Papstes und verfolgte dessen Bestrebungen bis zu seinem Ableben im Exil.²³⁷

Genauso wie Adalbero verloren zur Zeit des Investiturstreits andere papstreue Bischöfe ihren Einfluss. Zu ihnen zählten die mit Adalbero befreundeten Geistlichen Altmann von Passau und Gebhard von Salzburg. Beide Bischöfe erwiesen sich als treue Weggefährten Adalberos im Kampf gegen die kaiserliche Macht.²³⁸ Der Erzbischof Gebhard von Salzburg und Bischof Altmann von Passau wurden dabei die bedeutendsten Anhänger und treuesten Vertreter der päpstlichen Reformpartei, die sich gegen Heinrich IV. stellten und den Einsatz von Gegenkönigen unterstützten.²³⁹ Altmann erwies sich dabei als eine der einflussreichsten Personen seines geistlichen Umfeldes, da sich dieser für eine Besserung des Klerus einsetzte und das benediktinische Mönchtum förderte.²⁴⁰ Er wurde um 1015 als Sohn adeliger Eltern in Sachsen geboren und besuchte die Domschule von Paderborn, später studierte er zusammen mit Altmann und Adalbero in Paris. Von dem Jahr 1042 bis 1050 lehrte er vermutlich selbst an der Paderborner Domschule und wurde darauf deren Leiter. Zur gleichen Zeit lud Heinrich III. Altmann auf seinen Hof, wo er kaiserlicher Kaplan und Stiftspropst von Aachen wurde. Dort sammelte er Kenntnisse über die Verwaltungsarbeit der Regierung und deren Geschäfte. Auch nach dem Ableben von Heinrich III. im Jahr 1056 zählte Altmann weiterhin zum Gefolge der kaiserlichen Witwe, Agnes – auf deren Wunsch er später zum Bischof von Passau erwählt werden sollte. Unter der Zustimmung des Thronfolgers Heinrichs IV. erhielt Altmann 1065 die Bischofswürde, wobei er von Erzbischof Gebhard von Salzburg geweiht wurde.²⁴¹ Mit der

²³⁶ Darüber veranlasste König Heinrich IV. eine erneute Absetzung des Papstes Gregor VII. (Wendehorst 1989, S. 20.).

²³⁷ Wendehorst 1989, S. 18-22. Adalberos Bistum Würzburg war stärker von den Auswirkungen des Investiturstreites betroffen, als der Rest des Frankenreiches. Das Ergebnis der Auseinandersetzung zwischen Papst und König waren zudem blutige Kämpfe, Kriege und eine fortdauernde Spaltung der Kirche (Ebenda.).

²³⁸ Scheele 1990, S. 18.

²³⁹ Hantsch 1965, S.14.

²⁴⁰ Krause 1965, S. 45.

²⁴¹ Zedinek 1965, S. 119-120.

Ernennung Gregors VII. zum römischen Papst im Jahr 1073, kam es zu Auseinandersetzungen mit der Kirchenpolitik Heinrichs IV., an denen sich auch Altmann beteiligte. Zusammen mit dem Papst und Erzbischof Gebhard setzte er sich für mehr Sittlichkeit im Klerus, ein strenges Leben im Orden sowie eine Bekräftigung des Priester- und Papsttums ein.²⁴² Gebhard, der spätere Erzbischof von Salzburg, entstammte vermutlich dem schwäbischen Adelsgeschlecht der Helfensteiner. Seine erste Ausbildung zum Geistlichen erfuhr Gebhard im Schwarzwälder Kloster St. Blasien. Darauf befand sich dieser in Würzburg und in späterer Folge studierte dieser auf der Pariser Hochschule, wo er Adalbero kennenlernte. Im März 1055 wurde er von dem damaligen Salzburger Erzbischof Balduin (1041-1060) zum Priester geweiht, wenig später wurde er zum Domherrn ernannt. Ebenso wie Adalbero und Altmann wurde dieser zum Hof Heinrichs III., berufen wo er das Amt des Erzkanzlers und Hofkaplans bekleidete. Zudem erlangte er, aufgrund seiner hohen Position am Hofe, einen guten Einblick in die Geschäfte der Regierung. Im Jahr 1060 wurde er nach dem Tod des Erzbischofs Balduin von Salzburg zu dessen Nachfolger ernannt und vom König mit Stab und Ring investiert. Bereits im Jahr 1071 setzte sich Gebhard gegen den Kauf geistlicher Ämter ein, indem er auf der Synode von Mainz einen Absetzungsbeschluss gegen den simonistischen Bischof von Konstanz unterzeichnete. Daneben war er der kirchlich-frommen Gesinnung des ab 1073 amtierenden Papstes Gregor VII. treu, während er aber nicht den Bruch mit dem Thronfolger Heinrich IV. wagte. An der für den Investiturstreit verantwortlichen Fastensynode des Jahres 1074 nahm Gebhard gemeinsam Altmann von Passau teil. Dabei bekamen die beiden Bischöfe den päpstlichen Auftrag, gegen die Simonie in ihren Diözesen anzukämpfen und sich für ein strenges Priesterzölibat einzusetzen. Mit dem Ereignis der Fastensynode von 1075, in welcher die Laieninvestitur angeklagt wurde, begann sich Gebhard immer mehr von Heinrich IV. abzuwenden. Daraufhin weigerten sich die Bischöfe Gebhard und Altmann am Reichstag von Worms im Jahr 1076 teilzunehmen, an dem Heinrich IV. den Papst Gregor VII. als abgesetzt erklärte. Als Gesandte des Papstes nahmen Gebhard und Altmann im Oktober desselben Jahres am Fürstentag zu Tivoli teil, an denen sich die Gegner von König Heinrich versammelten. Dort weigerten sich die Anwesenden den bereits vom Papst verstoßenen Heinrich als römisch-deutschen König anzuerkennen.²⁴³ Im selben Jahr fiel Heinrich VII. in Passau ein, vertrieb Altmann aus dessen Bistum und sprach dem Bischof sowie seinem Freund Gebhard alle kirchlichen Besitzungen ab.²⁴⁴ Im Jänner 1077 beteiligten sich Gebhard und Altmann, wobei letzterer die Absetzung von

²⁴² Zedinek 1965, S. 121-122.

²⁴³ Krause 1965, S. 42-43.

²⁴⁴ Zedinek 1965, S. 122.

Heinrich IV. vorantrieb, sowie Adalbero von Würzburg an der Wahl des Gegenkönigs Rudolf von Rheinfelden. Als Heinrich mit seinen Truppen von Canossa zurückkehrte übte er einen Angriff auf die Besitzungen und Ländereien des Erzstiftes. Wenig später, als sich die Lage um Erzbischof Gebhard aufgrund der wachsenden Anhängerschaft des Königs zuspitzte, beschloss dieser aus seinem Bistum zu fliehen und verweilte unterdessen in Sachsen, Schwaben und Dänemark. Als Heinrich IV. im Jahr 1077 zum Aufstand aufbrach, musste auch Altmann von Passau zusammen mit seiner Gefolgschaft die Flucht ergreifen. Zur gleichen Zeit wurde Bischof Adalbero aus Würzburg an der unteren Traun vertrieben und büßte in den Kämpfen mit den Anhängern Heinrichs zahlreiche Verluste ein.²⁴⁵ Ebenso von den Anhängern Heinrichs IV. vertrieben, befand sich gleichzeitig auch Bischof Altmann auf der Flucht nach Sachsen, wo er bereits einmal Unterschlupf gefunden hatte.²⁴⁶ Währenddessen weitete Altmann, als päpstlicher Stellvertreter, den Widerstand gegen König Heinrich IV. aus. Somit konnte er einige Adelige von hohem Rang, darunter auch den Babenberger Markgrafen Leopold II. von Österreich (1075-1095), für die Seite der päpstlichen Reformpartei gewinnen. Ebenso war Gebhard darauf bedacht, mehr Bischöfe als Vertreter für die Bestrebungen des Papstes Gregor VII. zu gewinnen. Inzwischen wurde Heinrich IV. im März 1080 erneut vom Papst gebannt, woraufhin der König den geistlichen Würdeträger auf der Synode von Brixen für abgesetzt erklärte und Klemens III. (†1100) zum Gegenpapst ernannte. Dieser krönte Heinrich IV. im Jahr 1084 zum Kaiser des römisch-deutschen Reiches. Auch nach dem Tode Gregors im Mai 1085, standen Gebhard von Salzburg und Altmann von Passau weiterhin für die Überzeugungen des verstorbenen Papstes ein, während sich der Kampf zwischen dem weltlichen Herrschertum und der Kirche fortsetzte.²⁴⁷

10. Das Bildprogramm als politisches Statement

In Anbetracht der geschichts- und gesellschaftspolitischen Gegebenheiten zur Zeit der romanischen Fresken von Lambach, die innerhalb der Machtkämpfe des Investiturstreits entstanden, stellt sich die Frage, in wie weit das Bildprogramm von diesen Faktoren beeinflusst wurde. Kurt Holter geht an dieser Stelle von einer engen Verbindung der Fresken mit den kirchengeschichtlichen Ereignissen, welche das Kloster Lambach betrafen, aus.²⁴⁸ In jedem Fall

²⁴⁵ Krause 1965, S. 44-45.

²⁴⁶ Zedinek 1965, S. 122.

²⁴⁷ Krause 1965, S. 44-45.

²⁴⁸ Holter 1983, S. 180. Nach Kurt Holter gibt auch der Inhalt der religiösen Handschriften, die 1056 von Münsterschwarzach nach Lambach gelangten, Auskunft über das geistige Interesse des Klosters Lambach. In diesem Zusammenhang verweist Holter auf die bedeutende Stellung Lambachs in der Vertretung der päpstlichen Partei innerhalb des Investiturstreits.

waren die Hauptprotagonisten der Lambacher Klostergründung, Adalbero von Würzburg und Altmann von Passau sowie deren Freund Gebhard von Salzburg am Konflikt zwischen Papst Gregor VII. und Kaiser Heinrich IV. beteiligt. Sie vertraten, wie bereits erwähnt, die Interessen der gregorianischen Reformpartei und blieben gemeinsam, bis zu ihrer Verbannung, dieser Ansicht. Demnach kann die Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden, dass es sich bei den Fresken, die von Adalbero und vermutlich auch von Bischof Altmann sowie Erzbischof Gebhard in Auftrag gegeben wurden, um ein politisch aufgeladenes Bildprogramm handelte.²⁴⁹ Die drei Szenen aus dem Leben der Könige Herodes spielen, darüber hinaus gehend, auf religiöse und politische Probleme des 11. Jahrhunderts an und besitzen einen allegorischen Charakter. Die Herrscher werden mit dem Antichristen gleichgesetzt und bilden ein Beispiel für jene Machthaber, die von Gott verworfen wurden.²⁵⁰ Es kommt hierbei nach Knapp zu einem Ineinandergreifen der verschiedenen Könige mit dem Namen Herodes als Verkörperung kirchenfeindlicher Herrscher schlechthin. Dabei gilt Herodes Magnus als Feind Jesu, Herodes Antipas als Gegner Johannes des Täufers und Herodes Agrippa I. als Verfolger der Apostel.²⁵¹

Nicht nur der Inhalt der drei Szenen mit den Königen Herodes wirft Fragen zu deren Interpretation auf, sondern auch deren Positionierung im Westchor des romanischen Vorgängerbaus, welcher den kultischen Schwerpunkt der Klosterkirche bildete. Nach Genge wurde der Malerei mit der Darstellung von Herodes Sturz, durch ihre Platzierung an der Schauseite des Westchors, eine hohe Bedeutung beigemessen. Die Theorie, dass es sich bei der Abbildung des Sturzes des Herodes, um eine Anspielung auf das Verhalten von Heinrich IV. im Investiturstreit, handeln könnte, fand bisher großen Anklang in der Forschung zu den Lambacher Fresken. Zudem verwies Heinrich IV. den papsttreuen Adalbero - wie bereits erwähnt - aus seinem Bistum Würzburg, da sich dieser gegen die politische Haltung des Königs stellte. So kann Herodes mit Heinrich IV. identifiziert werden, der sich über Gott und den christlichen Glaubensvertreter hinwegsetzt, um seiner eigenen Macht den Vorrang zu geben.²⁵²

Im Lambacher Freskenzyklus kommt es laut Beuckers zu einer bewussten Gegenüberstellung von Christus und dessen Widersacher Herodes. Die Szene des Sturzes Herodes befindet sich an der Westwand des Südchores, während jene der Theophanie nach der Taufe Jesu an der Ostwand des Nordturmes angebracht wurde.²⁵³ Die Darstellung der Theophanie kann an dieser

²⁴⁹ Genge 1972, S. 72.

²⁵⁰ Wibiral 1989, S. 38.

²⁵¹ Knapp 1995, S. 144-145.

²⁵² Genge 1972, S. 22.

²⁵³ Beuckers 1999, S.72-73.

Stelle als Beleg der rechtmäßigen Herrschaft Christi und als Sieg gegenüber dem weltlichen König- und Kaisertum angesehen werden. Interessant ist ebenso, dass die Herodesdarstellungen oberhalb der Wandmalereien mit den Versuchungen Christi platziert wurden. Im Gegensatz dazu wurden die Geschehnisse um die Jugendgeschichte Christi und dem Taufgeschehnis oberhalb der Darstellungen seiner Wundertaten angeordnet.²⁵⁴

Die Abbildungen des Ämterverkaufs beziehungsweise der Bestechung Antipas (Abb. 34) sowie jene des Selbstmordes Herodes (Abb. 35) an der Südwand befinden sich dabei gegenüber der Szene an der Nordwand, welche das Zeugnis Johannes des Täufers für Christus (Abb. 38) thematisiert. Diese Art von inhaltlicher Korrespondenz findet sich auch zwischen der Wandmalerei mit dem Sturz des Herodes an der Westwand des Südjoches und der Darstellung der Theophanie nach der Taufe Christi (Abb.) an der Westwand des Nordjoches. Des Weiteren fällt auf, dass im Lambacher Bildprogramm das Abbild des Teufels sowohl im Zusammenhang mit den Szenen um Herodes als auch mit jenen der Versuchungen Christi auftritt. Der Gegensatz zwischen Christus und Herodes wird hierbei erneut hervorgehoben, da der König im Vergleich zu Jesus den Versuchungen des Teufels nicht standhalten kann.²⁵⁵ Die geistliche Macht wird also mit Christus als wahren Herrscher über die Menschheit, in den Mittelpunkt gestellt, während von der weltlichen Macht nur ihre schlechten Eigenschaften – in Form von Herodes und seinem Gefolge – wiedergegeben werden.²⁵⁶ Die Szenen werden nach Wibiral zu allegorisch aufgeladenen Kontroversbildern, welche auf die Bestrebungen der gregorianische Reform im Kampf gegen die Kirchenpolitik der weltlichen Macht eingehen. Dazu zählt das Vorgehen gegen die herrschaftliche Grausamkeit, den Kauf kirchlicher Ämter und der daraus folgenden Laieninvestitur. Auf letzteren Punkt nimmt jene Szene im Wandmalereizyklus Bezug, welche Wibiral als den Verkauf der Hohepriesterwürde an Kaiphas durch Herodes Antipater interpretiert. In dieser Deutung wird der weltliche Machthaber durch seinen Verkauf von Ämtern, Gütern und Sakramenten angeklagt.²⁵⁷ Das Motiv des Herodes, der Ämter an Laien verkauft und darauf Selbstmord begeht, existiert darüber auch in der Schrift des um 1100 wirkenden Honorius Augustodunensis, bei dem es sich um einen besonders engagierten Vertreter des gregorianischen Gedankenguts handelte. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass sich in Lambach die Szene des Ämterverkaufs direkt neben jener des Selbstmordes Herodes befindet.²⁵⁸ Beuckers schließt an dieser Stelle darauf, dass ähnliches

²⁵⁴ Ebenda.

²⁵⁵ Ebenda.

²⁵⁶ Scheele 1990, S. 36.

²⁵⁷ Wibiral 1998, S. 20.

²⁵⁸ Beuckers 1999, S. 71.

Gedankengut bei der Erstellung der romanischen Fresken von Lambach mitgewirkt haben könnte.²⁵⁹ Viktoria Walliser vergleicht das Bildnis des Selbstmordes Herodes mit dem unglücklichen Heinrich IV., der Ende des 11. Jahrhunderts in seinem eigenen Reich geächtet wurde. In der Szene des Verkaufes der Hohepriesterwürde an Kaiphas durch Herodes Antipater innerhalb des Lambacher Freskenzyklus, die auch als Geldübergabe zwischen Herodes Magnus und Antipater interpretiert wird, sieht Walliser einen Spiegel der historischen Ereignisse um Heinrich IV. Sie bezieht sich dabei auf den Streit zwischen Heinrich IV. und seinem Sohn und Nachfolger Heinrich V.²⁶⁰ Dabei wollte sich der Thronfolger mit der Kirche versöhnen, um den langjährigen Streit zu begraben, was entgegengesetzt zu dem Willen Heinrichs IV. stand. Heinrich V. erhoffte sich dabei die Königsrechte der Salierdynastie weiter aufrecht erhalten zu können, welche durch den Konflikt mit dem Papst und den Unmut des Adels gegenüber der Regierung des römisch-deutschen Reiches gefährdet waren.²⁶¹ Die Szene des Selbstmordversuchs von Herodes wird, wie bereits erwähnt, ebenso in Verbindung mit den Ereignissen innerhalb des Investiturstreits gebracht. Nach Annelies Amberger steht die Darstellung des versuchten Selbstmordes im Zusammenhang mit einem von Heinrich IV. durchgeführten Versuch, sich das Leben zu nehmen. Als Quelle nennt Amberger dabei einen Auszug aus der Chronik des Bernold von Konstanz (1050-1100), welcher im Jahr 1093 von einem Selbstmordversuch Heinrichs berichtet, der von seinen Gefolgsleuten verhindert wurde: *„Heinricus vero pater regis in quandam munitionem se contulit, ibique diu absque regia dignitate moratus, nimioque dolore affectus, se ipsum, ut aiunt, morti tradere voluit, sed a suis praeventus ad effectum pervenire non potuit.“*²⁶² Der Beschluss, sich das Leben zu nehmen, war hierbei ein Akt der Verzweiflung, der durch seine stetig wachsende Gegnerschaft im römisch-deutschen Reich begründet werden kann.²⁶³ Zudem wird der in Lambach abgebildete Suizidversuch des Herodes (Abb. 35) als Anmaßung eines Herrschers gegenüber Gott interpretiert- da der Bibel zufolge nur Gott über Leben und Tod bestimmen soll. Nach Klaus Gereon Beuckers ist es kein Zufall, dass in dieser Szene Zepter und Globus durch die Attribute des Apfels und des Messers ausgetauscht wurden.²⁶⁴ Der Apfel kann an dieser Stelle als Symbol der Sünde und des Todes interpretiert werden.²⁶⁵ Dem kann beigelegt werden, dass neben der Darstellung des erkrankten Herodes ein Tischlein abgebildet wurden auf dem sich zwei

²⁵⁹ Ebenda.

²⁶⁰ Walliser 1968, S. 343.

²⁶¹ Boshof 1979, S. 113.

²⁶² Zit. n. Amberger 2009, S. 211.

²⁶³ Amberger 2009, S. 212.

²⁶⁴ Beuckers 1999, S.72-73.

²⁶⁵ Von Os 2004, S. 124.

Armillae und eine Krone befinden.²⁶⁶ Dabei interpretiert Amberger die beiden Gegenstände als Insignien²⁶⁷, die abgelegt wurden. Zudem befindet sich auch der abgelegte purpurne Königsmantel am Ende der Schlafstätte Herodes.²⁶⁸

Einen weiteren Bezug zur Zeitgeschichte des abendländischen Mittelalters des 11. und Anfang des 12. Jahrhunderts, vermutet man in der Lambacher Szene des Herrschersturzes (Abb. 32). In dieser wird Herodes als thronender Herrscher mit Globus, Zepter ausgezeichnet - jedoch wird ihm seine Würde als König von Gott abgesprochen, als dieser sich selbst als Gott verehren lässt.²⁶⁹ Der Sturz des Herrschers und der damit einhergehende Verlust seiner Insignien, in der darauffolgenden Szene, die sich im gleichen Bildfeld befindet, kann mit dem Entschwinden der Königswürde Heinrich IV. gleichgesetzt werden. Wird die Lambacher Darstellung des Herrschersturzes mit Aussagen der Anhänger der gregorianischen Reformpartei verglichen, geht hervor, dass jener, der den Dekreten des Papstes nicht Folge leistet, als „Häretiker“ und „Ketzer“ bezeichnet wird. Ebenso heißt es in dem sogenannten „Dictatus Papae“ (Diktat des Papstes), welches sich seit 1075 in den Briefregistern des Papstes Gregor VII. befand, dass „derjenige nicht für katholisch gehalten werde, der nicht mit der römischen Kirche übereinstimmt“ („Quod catholicus non habeatur, qui non concordat Romanae ecclesiae.“)²⁷⁰. Die gregorianische Reformpartei sah in König Heinrich IV. also jenen Häretiker, von dem das Diktat des Papstes berichtet. Er wurde von Papst Gregor VII. und dessen Anhänger, angeklagt, sich dem Glauben widersetzt zu haben und sollte daher abgesetzt werden.²⁷¹ Zudem versprach Gregor dem um 1080 exkommunizierten Herrscher nur die Aufhebung seines Banns, wenn dieser zuvor seine Königswürde und Herrschaftszeichen ablegen würde. Heinrich IV. hatte beim Bußgang zum Papst zwar seine Amtszeichen abgelegt, jedoch nicht dem Papst übergeben. Dieser forderte darauf, dass Heinrich bis zur Entscheidung der Rechtmäßigkeit seiner Herrschaft, die Herrschaftszeichen ablegen musste.²⁷²

²⁶⁶ Amberger 2009, S. 211.

²⁶⁷ Bereits im Alten Testament finden sich Hinweise zum Anlegen von Armspangen bei der Königskrönung. Darüber hinaus werden die Armspangen in Krönungsordines aus dem 10. Jahrhundert unter jenen Insignien genannt, die dem Herrscher überreicht werden. Nach der Mainzer Ordo von 950 wurden diese nach der Salbung und Schwertübergabe zusammen mit einem Ring und einem Mantel dem König angelegt. (Amberger 2009, S. 199.).

²⁶⁸ Amberger 2009, S. 211.

²⁶⁹ Beuckers 1999, S.72-73.

²⁷⁰ Zit. n. Wibiral 1991, S. 94. Zudem enthält das „Dictatus papae“ den Anspruch, dass nur der Papst – und somit nicht der weltliche Machthaber – dazu befähigt ist Herrschaftszeichen zu verleihen (Amberger 2009, S. 207.).

²⁷¹ Wibiral 1991, S. 94-95.

²⁷² Amberger 2009, S. 208. Amberger bezieht sich hierbei auf die Schilderungen in den Annalen des Lampert von Hersfeld: „Si veraciter“, inquit, „eum facti penitet, coronam et caetera regni insignia in argumentum verae et ex animo actae penitudinis nostrae potestati dedat et se post tam contumax admissum regio nomine et honore deinceps indignum profiteatur.“ (...) Usque ad eam autem diem, qua causa eius legitime discussa terminaretur, nulla regii cultus ornamenta, nulla regiae dignitatis insignia sibi adhiberet.“ (Zit. n. Amberger 2009, S. 208.).

Hierbei wird offensichtlich, wie sehr der Besitz und Verlust von Insignien den Investiturstreit bestimmte und welche Rolle dies für die Anhänger der gregorianischen Reformpartei spielte. Ebenso bedeutend dürfte diese Frage für den Lambacher Klosterstifter Adalbero gewesen sein, der zuvor seinen Bischofsring an Heinrich IV. abgeben musste.²⁷³ Der besagte Ring (Abb. 58) zur Weihe des Bischofs, wurde jedoch im Grab Heinrichs IV. gefunden und befand sich am rechten Finger seines Leichnams. Er ist an seinem Reif aus Rotgold (Abb. 59-61) mit der Inschrift „ADELBERO EP(ISCOPUS)“ versehen, besitzt an seiner Vorderseite eine Schmuckplatte mit einem Saphir im Zentrum sowie drei Perlen, die um den Edelstein angeordnet wurden. Da der Ring eine sehr breite Schmuckplatte besaß, die sich im Alltag als unpraktisch erweisen würde, kann angenommen werden, dass es sich hierbei um ein Schmuckstück handelt, das zu zeremoniellen Anlässen getragen wurde.²⁷⁴ Annelies Amberger geht davon aus, dass der Ring des Bischofs - wahrscheinlich nach dessen Absetzung durch Heinrich IV. – vom König zurückverlangt wurde. Für Amberger scheint es dabei kein Zufall zu sein, dass Heinrich IV. mit dem Ring Adalberos bestattet wurde – diese Tatsache kann im Zusammenhang mit dem Investiturstreit betrachtet werden, da Bischöfe von König oder Kaiser mit der zeremoniellen Übergabe von Ring und Stab seit dem 11. Jahrhundert designiert wurden. In diesem Zusammenhang ging es auch um die Frage danach, wer die Macht hatte, Herrscherinsignien und Hoheitsrechte zu verleihen. Bei der Ernennung eines Bischofs wurden ein Stab sowie ein Ring vom Herrscher überreicht, was laut Amberger sowohl mit der Übertragung von geistlicher- als auch weltlicher Macht in Verbindung gebracht werden kann. Dabei sah sich der König oder Kaiser als jemand, der durch Gottes Gnaden gekrönt wurde. Die Investitur von Geistlichen durch den weltlichen Herrscher wurde dabei zu einem wesentlichen Streitpunkt im Konflikt zwischen Heinrich IV. und Gregor VII.²⁷⁵ Interessant ist an dieser Stelle, dass der Besitz und der Verlust von Insignien in der Lambacher Szene des Herrschersturzes thematisiert wird, wodurch die romanischen Wandmalereien in Verbindung mit dem Investiturstreit gebracht werden können.

In weiterem Zusammenhang mit den gesellschaftspolitischen Ereignissen um den Investiturstreit zwischen weltlicher und geistlicher Macht, steht laut Wibiral die Darstellung von Jesus als guter Hirte in den Lambacher Fresken.²⁷⁶ Demnach soll Papst Gregor VII., dem Motiv

²⁷³ Siehe Amberger 2009, S. 203-206.

²⁷⁴ Amberger 2009, S. 193-194.

²⁷⁵ Amberger 2009, S. 203-206. Es handelte sich hierbei um eine Praxis, die bereits Heinrich III. befolgte. Demnach gaben Bischöfe bei deren Absetzung, den durch den Herrscher verliehenen Stab und Ring der Bischofsweihe, zurück. Im Falle des Ablebens eines Bischofs wurde der Ring, zusammen mit dem Bischofsstab, von einer Gesandtschaft des Herrschers abgeholt (Ebenda.).

²⁷⁶ Wibiral 1998, S. 20.

des Jesus-Hirten eine zentrale Bedeutung im Kampf gegen den Ämterkauf und die Investitur von Laien beigemessen haben. Der Papst in Nachahmung Christi gilt hierbei als guter Hirte²⁷⁷, der bereit ist sein Leben für die Gläubigen hinzugeben, die in diesem Gleichnis dessen Schafe darstellen. Im Gegensatz zu dieser Haltung stehen jene Geistliche, die sich ihr Amt erkaufte haben.²⁷⁸ Eine andere Darstellung im Bilderzyklus, die laut Beuckers ebenso Bezug auf die Stellung der Kirche nimmt, befindet sich im Mitteltgewölbe des ehemaligen Westchores. Dabei kann die thronende Muttergottes, in der Anbetung der Magier, als Verkörperung von Ecclesia gedeutet werden. Die beiden weiblichen Assistenzfiguren, die sich hinter dem Thron Mariens befinden, können an dieser Stelle als Personifikationen beider Kirchenströmungen gesehen werden. Des Weiteren sollen auch die Kopfbedeckungen der drei Magier, die in den Gewölbefeldern dargestellt wurden, an Bischofsmützen erinnern, wodurch Beuckers diese in einem liturgischen Kontext betrachtet. Sie können dabei mit geistlichen Amtsträgern in Verbindung gebracht werden, die zum einen den Befehl des heidnischen Königs verweigern, zum anderen Christus als neugeborenen König der Juden anbeten. Dies kann laut Beuckers wiederum als Anspielung auf die Rolle des weltlichen Königtums gegenüber dem Göttlichen verstanden werden.²⁷⁹

10.1 Der Einfluss der Kontroversliteratur des Investiturstreits

In Anbetracht der Frage, ob sich die romanischen Wandmalereien von Lambach auf die Geschehnisse des Investiturstreits zwischen Heinrich IV. und Gregor VII. beziehen, müssen auch zeitgenössische Texte der Kontroversliteratur zur näheren Betrachtung hinzugezogen werden. Ein Indiz dafür bilden Texte und Hymnen, die im Rahmen des Investiturstreits entstanden und sich auf ähnliche Topoi beziehen, die in den Lambacher Fresken verbildlicht wurden. So beziehen sich Petrus-Hymnen, sowie Texte aus der Kontroversliteratur des Investiturstreits auf Nero, der als Tyrann und Gegenspieler von Petrus und somit der Apostel dargestellt wird. Der Vergleich zwischen Nero und Petrus, nahm in der Literatur eine Bedeutung an, die sich auf das Zeitgeschehen im Investiturstreit bezog. Petrus wurde hierbei als das Sinnbild für den Papst angesehen, während Nero für den papstfeindlichen Herrscher Heinrich IV. stand.²⁸⁰ Ebenso bezieht sich ein Brief Gebhards von Salzburg, der sich als Bischof

²⁷⁷ Seit der Spätantike tritt die Darstellung des guten Hirtens in der christlichen Kunst häufig im Zusammenhang mit dem Taufgeschehen auf. Der gute Hirte wurde bereits in den Briefen Petrus (1. Petr, 2,25) mit dem Vertreter der geistlichen Macht gleichgesetzt. Daher wurde das Motiv des guten Hirten bald zur Metapher für den päpstlichen Würdeträger (Beuckers 1999, S. 73.).

²⁷⁸ Wibiral 1998, S. 20.

²⁷⁹ Beuckers 1999, S. 67

²⁸⁰ Genge 1972, Anm. 79.

für die gregorianische Reform einsetzte, auf die Gegenüberstellung von Nero und Petrus.²⁸¹ Darüber hinaus nahm im Jahr 1076 Papst Gregor VII. bei seinem Bannspruch gegenüber Heinrich IV. Bezug auf den Apostel Petrus. Ein Gebet zur Exkommunikation des Herrschers, welches im Jahr 1080 stattfand, richtete sich sowohl an Petrus als auch an Paulus. Der Papst sah sich dabei selbst in der Rolle des Stellvertreters von Petrus, dessen Figur auch unter den päpstlichen Anhängern gefeiert wurde. Der König als Feind des Papstes wird hierbei mit dem Verfolger des Petrus und der Urkirche – sprich, Herodes Agrippa I. – gleichgesetzt, der auch in den Lambacher Fresken dargestellt wurde. Zudem begriffen sich auch Bischof Adalbero von Würzburg und Altmann von Passau als Verfechter des heiligen Petrus und dessen Kirche, weshalb sich die Wandmalereien auf das Motiv des schlechten, unrechtmäßigen Herrschers, der sich gegen den Papst und dessen Anhänger stellt, beziehen könnten.²⁸²

Auf das Thema des unrechtmäßigen Herrschers wird, in Bezug auf Heinrich IV., auch in einem am 7. März des Jahres 1080 verfassten Brief von Gregor VII. an Hermann von Metz eingegangen. Darin beschreibt er den König Heinrich als das Gegenstück zu jenem guten Herrscher, der Christus dient. Er bezeichnet ihn dabei als Tyrann, der dem Teufel dient und zu Unrecht den Titel des Königs trägt. Ebenso verlangt der Papst in einem darauffolgenden Brief an Bischof Hermann von Metz, dass der König vor dem jüngsten Gericht durch Gott bestraft wird.²⁸³ Die im Schreiben Gregors VII. genannte Strafe Gottes kann somit auch in Verbindung mit dem Inhalt der Lambacher Wandmalereien gebracht werden, was möglicherweise durch den auf Herodes zufliegenden Engel in der Throndarstellung symbolisiert wurde. Zudem deutet Annelies Amberger jenes Gestirn, das sich oberhalb des Thronenden befindet, als sich verdunkelnde Sonne, die wiederum als Vorzeichen auf das Schicksal des untugendhaften Herrschers verstanden werden kann. Darüber hinaus steht die Darstellung des gestürzten Herodes für Annelies Amberger klar im Zusammenhang mit dem Zeitgeschehen des ausgehenden 11. und beginnenden 12. Jahrhunderts, da diese weder durch die Erzählungen von Josephus noch durch die Apostelgeschichte begründet werden kann. In Verbindung mit dem Sturz des Herodes verweist Amberger auf die versuchte Absetzung des Herrschers Heinrich IV., welche in der um 1167 entstandenen Slawenchronik des Helmod von Bosau thematisiert wird.²⁸⁴ Darin schildert der Autor nachträglich die Ereignisse um jenen um 1105 veranlassten Beschluss, der Heinrich zur Abdankung zwingen sollte:

²⁸¹ Ebenda.

²⁸² Wibiral 1991, S. 95.

²⁸³ Amberger 2009, S. 208.

²⁸⁴ Amberger 2009, S. 214-216.

„Vidensque, quia legati venissent milicia stipati, et non esset locus resistendi, fecit sibi regiam exhiberi preparaturam, qua indutus et in sedem receptus legatos alloquitur dicens: „Haec quidem imperialis honoris insignia mihi prestiti eterni regis pietas et principum regni electio concors. Potens est autem Deus, qui me ad hoc culmen sua dignatione provexit“ ... Ceperunt igitur pontifices hesitare, quid agerent ... Tandem Mogontinus allocutus est socios dicens ... „Quem meritum investivimus, inmeritum quare non divestiamus?“ Statimque accepto conamine regem aggressi sunt eique coronam de capite abruperunt, deinde sublatum de sede purpura ceterisque quae ad sacram vestituram perinent funditus exuerunt.“²⁸⁵

Demnach sollen die Bischöfe von Mainz, Köln und Worms nach Ingelheim gekommen sein, um den Herrscher die Nachricht zu überbringen. Heinrich IV. weigerte sich jedoch, den Beschluss anzuerkennen, legte zum Trotz vor den Gesandten seine Insignien an und nahm Platz auf seinem Thron. Daraufhin sollen die Gesandten die Krone Heinrichs, von dessen Kopf geschlagen haben und ihn vom Thron gestürzt haben. Dabei schließt Amberger nicht aus, dass dieses Ereignis Einfluss auf die Lambacher Darstellung des Herrschersturzes genommen hat. Demnach wird Heinrich vom Thron gefallen abgebildet, während seine Krone vom Kopf fällt und er seine restlichen Insignien verliert.²⁸⁶

10.2 Der Typus des schlechten Herrschers

Der genannte Typus des schlechten Herrschers, der in Lambach möglicherweise durch die Darstellung des Königs Herodes verkörpert wird, wurde bereits in den kirchenväterlichen Schriften des frühen Christentums thematisiert. So bezeichnet der Kirchenvater Augustinus den alttestamentarischen König David und Salomon als Figur des guten Herrschers, wohingegen er Saul als eine schlechte Herrscherfigur bezeichnet. Die Mordtaten des Saul und des Pharaos im Alten Testament können dabei mit dem Bethlehemischen Kindermord des Herodes Magnus gleichgesetzt werden.²⁸⁷ Er unterscheidet hierbei zwischen dem „imperator felix (rex iustus)“ und dem „rex iniustus“. So ist nach Kirchenvater Augustinus (354-430) passiver Widerstand angebracht, wenn ein Herrscher die christlichen Glaubensgrundsätze verletzt. Dabei sieht Augustinus den weltlichen Herrscher als notwendiges Übel eines Staates, dem die Christenheit eher befremdlich gegenübersteht. Vor Augustinus kam Ambrosius von Mailand (~ 340-397) zu dem Schluss, dass auch der Kaiser mit seinen Taten der kirchlichen Mahn- und Bußgewalt unterstand.²⁸⁸ Er unterscheidet dabei zwischen der Macht, die von Gott kommt als „bona

²⁸⁵ Zit. n. Amberger 2009, S. 216.

²⁸⁶ Amberger 2009, S. 216.

²⁸⁷ Wibiral 1986a, S. 106-107.

²⁸⁸ Wibiral 1986b, S. 218-220.

potestas“ und jener der „mala potestas“, die von einem sündigen Menschen durch den Einfluss des Teufels ausgeht.²⁸⁹

Auch Rhabanus Maurus, der karolingische Kirchengelehrte, wurde durch die Auffassung von Augustinus und Gregor dem Großen, die sich auf der Herrscherlehre von Isidor von Sevilla stützte, beeinflusst. Rhabanus Maurus legte hierbei den Typus des schlechten Herrschers fest, der diesen mit dem Teufel und dem Antichristen auf eine Ebene stellte. Die Figur des thronenden Herodes kann in die Darstellungstradition spätantiker und mittelalterlicher Herrscher gestellt werden. Wibiral sieht insbesondere in Thronbildern aus ottonischer Zeit Vorbilder für die Lambacher Herrscherdarstellung. Der Bildtypus des christlichen Herrschers wird hierbei auf den gotteslästerlichen Herrscher übertragen. Ein weiteres Vergleichsbeispiel zu den Herodesdarstellungen der Lambacher Fresken, welches allerdings später zu datieren ist, bildet die Miniatur des thronenden Antigonus (Abb. 62). in einer lateinischen Übersetzung des Flavius Josephus aus dem 12. Jahrhundert. Dieser trägt eine Krone am Haupt, ein Zepter sowie einen Globus in seinen Händen, währenddessen sich der gestürzte Alexander liegend unter dessen Thron mit Krone und Lendenschurz zeigt.²⁹⁰

In Psalm 52²⁹¹ befinden sich zusätzlich Aussagen zum schlechten Herrscher, der als Gegenstück zu Gott agiert. Eine Illustration zu dem genannten Psalm findet sich beispielsweise in einem karolingischen Psalter (Oxford, Bodleian Library, Psalter, Ms. 59, fol. 51v) (Abb. 63), welche den Psalmisten vor dem thronenden Saul abbildet. Dabei wird Saul gedroht, während der Psalmist in Richtung Himmel, wo die Hand Gottes dargestellt ist, zeigt. Unter der Fußablage des Thrones befindet sich die Darstellung eines am Boden liegenden Toten, welche auf das bevorstehende Ende des Thronenden hinweist. Die Miniatur des karolingischen Psalters kann daher als Zeugnis angesehen werden, dass die Darstellungsform der göttlichen Herrscherbestrafung in simultan-kontinuierlicher Erzählform, bereits in der Antike, vor den romanischen Malereien in Lambach, tradiert wurde.²⁹² Eine simultane Erzählweise in

²⁸⁹ Ebenda. Außerdem befand sich eine Auswahl an Auszügen patristischer Schriften (Lambach, Stiftsbibliothek, Cml. XVI), die Aussagen über das Verhältnis der kirchlichen und weltlichen Gewalt zusammenfasst, bereits zur Gründungszeit des Klosters in Lambach. Dabei handelt es sich um das vor 1023 entstandene „Dectretum Burchardi“ (Wibiral 1986b, S. 210.).

²⁹⁰ Wibiral 1986a, S. 106-107.

²⁹¹ "Was trottest du denn, du Tyrann, dass du kannst Schaden tun; so doch Gottes Güte täglich währet? Deine Zunge trachtet nach Schaden und schneidet mit Lügen wie ein scharfes Schermesser. Du redest lieber Böses denn Gutes, und Falsches denn Rechtes. Du redest gerne alles, was zu verderben dient, mit falscher Zunge. Darum wird dich Gott auch ganz und gar zerstören und zerschlagen und aus deiner Hütte reißen und aus dem Lande der Lebendigen ausrotten. Und die Gerechten werden es sehen und sich fürchten und werden lachen: Siehe, das ist der Mann, der Gott nicht für seinen Trost hielt, sondern verließ sich auf seinen großen Reichtum und war mächtig, Schaden zu tun." (Zit. n. Psalm 52, 3-9.).

²⁹² Wibiral 1986a, S. 109-110.

Verbindung mit einer Herrscherfigur findet sich auch bei Darstellungen des Rades der Fortuna, einem Bildschema welches ab dem 11. Jahrhundert vermehrt verwendet wurde. Dabei wird der Herrscher, wie in Lambach, gleichzeitig in thronender und gestürzter Form abgebildet.²⁹³

Die Grundidee dieser Darstellungsform geht auf eine mittelalterliche Uminterpretation der antiken Göttin Fortuna, in der von Boethius verfassten Handschrift "De consolatione de philosophiae", zurück. Auffallend ist bei den Abbildungen des Rades der Fortuna, dass es hierbei zu einer synchronen Darstellung von zukünftigen Ereignissen kommt. Diesem Schema folgend kam es zu Verbildlichungen des Aufstiegs und Niedergangs eines Herrschers, wie eine Miniatur aus einer im italienischen Kloster Monte Cassino entstandenen Miscellanea-Handschrift aus dem 11. Jahrhundert (Abb. 64) zeigt. Der obere Abschnitt des abgebildeten Rades zeigt den gekrönten Herrscher, während sich an seiner Unterseite der gefallene Machthaber, ohne Herrschaftszeichen und prunkvoller Kleidung, befindet. Die einzelnen Abschnitte bezeichnen das Aufstreben des Herrschers („regnabo“), sein Regieren („regno“), seinen Sturz („regnavi“) und letztendlich seinen Niedergang („sum sine regno“). Wibiral sieht in diesem Darstellungsmodus Parallelen zur Abbildung des Herrschersturzes in Lambach, da diese simultan das Triumphieren und den Niedergang des Königs zeigt. Darüber hinaus kann das Motiv des Rades der Fortuna in verbaler und verbildlichter Form in verschiedenen politischen Streitschriften des Mittelalters nachgewiesen werden. Daher ist die Frage nach dem zeitgeschichtlichen Bezug in der Verbildlichung der Herodesgeschichte in Lambach, von Berechtigung.²⁹⁴

11. Die stilistische Herkunft der Fresken

Bei dem Versuch der stilistischen Einordnung der romanischen Fresken in Lambach können mehrere Einflussbereiche ausfindig gemacht werden: Zum einen sind es Erzeugnisse der Buchmalerei aus dem mittelalterlichen, süddeutschen Raum, wobei jene aus Regensburg und Salzburg besonders einflussreich waren. Diese sind ihrerseits stark mit der italo-byzantinischen Malerei der Region Oberitaliens und umliegenden Gebieten verbunden. Zum anderen sind die romanischen Wandmalereien Lambachs – unabhängig von der süddeutschen Buchmalerei – in stilistischer Hinsicht mit oberitalienischen Wandmalereien des 11.- und 12. Jahrhunderts verbunden, die eigens von byzantinischen Stilformen geprägt sind.²⁹⁵ Zudem plädierte bereits im Jahr 1968 Otto Demus dafür, dass das Malerkollektiv der Lambacher Fresken aus dem

²⁹³ Ebenda.

²⁹⁴ Ebenda.

²⁹⁵ Wibiral 1989, S. 38.

oberitalienischen Raum stammte, oder zumindest der Hauptmeister dort eine Schulung erfuhr.²⁹⁶

Bei dem byzantinischen Einfluss in der romanischen Malerei des Alpenraumes, der beispielsweise den Lambacher Fresken inhärent ist, handelt es sich um einen von mehreren Faktoren, welcher für die Bildung einer künstlerischen Formensprache ausschlaggebend war. Weitere Komponenten in der Entstehung der romanischen Malerei bildeten die Kunstproduktionen englischer und italienischer Regionen. Seit dem 11. Jahrhundert fanden, von Italien ausgehend, verstärkt byzantinisierende Formen und Typen Eingang in das Kunstschaffen nördlich der Alpen. Im Bereich Italiens kam es zu einer Übersetzung der byzantinischen Formensprache in einen national-italienischen Stil. Besondere Auswirkungen hatte der italienische byzantinisierende Stil²⁹⁷ auf die benachbarten Gebiete im nördlichen Alpenbereich, unter welchen sich auch der Ort Lambach befand.²⁹⁸ Dennoch können an dieser Stelle keine Landesgrenzen gezogen werden, denn die stilistischen Phänomene beziehen sich auf eine gesamte Kulturlandschaft, wobei das Gebiet im süd- und nordalpinen Raum besonders im Vordergrund steht. Die gegenseitige Beeinflussung fand Herrschaftsgebiete übergreifend statt, wobei ein reger künstlerischer Austausch zwischen den einzelnen Regionen gegeben war. Die verschiedenen Einflüsse breiteten sich auf mannigfache Weise und in individueller Ausprägung aus. Dabei beeinflussten die byzantinischen Gestaltungsformen alle Bildgattungen der romanischen Kunst, allerdings trafen sie in der Miniatur- und Wandmalerei auf besonders fruchtbaren Boden. Beide künstlerische Medien, sowohl die Buch-, als auch die Wandmalerei spielten hierbei eine tragende Rolle in der Übermittlung von byzantinischem Formengut im Alpenraum. Hinsichtlich der Stilbildung romanischer Malerei im nordalpinen Raum nahmen insbesondere die illuminierten Handschriften der Erzdiözese Salzburg eine besondere Stellung ein. Nicht nur die Miniaturmalereien aus Salzburg, sondern auch die Wandmalereien im süddeutschen Sprachraum gelten als stilbildend.²⁹⁹ Außerdem war das Bistum Salzburg seit dem 8. Jahrhundert, zu welchem das Kloster Lambach eine enge Beziehung pflegte, als eine der bedeutendsten Produktionsstätten für Buchmalerei und Goldschmiedekunst angesehen.³⁰⁰ Als dominierendes Erzbistum war die Stadt vor dem 12. Jahrhundert im Bereich der

²⁹⁶ Vgl. Demus 1968, S. 96.

²⁹⁷ Der italienische byzantinisierende Stil zeichnet sich laut Swoboda dadurch aus, dass die repräsentativen und hieratischen Formen der byzantinischen Kunst durch erzählerische, dramatisierende Darstellungen ergänzt wurden. Dabei sind die Figuren in einem annähernd einheitlichen Typus gestaltet und den Ereignissen auf der Bildbühne untergeordnet (Swoboda 1964, S. 55.).

²⁹⁸ Swoboda 1964, S.55.

²⁹⁹ Steppan 2004, S. 108.

³⁰⁰ Wibiral 1989, S. 30-38.

Monumentalmalerei empfänglich für künstlerische Einflüsse, die aus dem byzantinischen Raum kamen, wie die Wandmalereien im nicht weit entfernten Ort Lambach zeigen.³⁰¹

Darüber hinaus herrschte direkter Kontakt zwischen dem mittelalterlichen Erzbistum Salzburg und dem byzantinischen Kaiserhof. Dieser existierte zu den Zeiten Bischof Gebhards von Salzburg, der sein Amt zwischen 1060 und 1080 ausführte.³⁰² Er spielte eine wichtige Rolle für den Transfer von byzantinischem Kulturgut im 11. Jahrhundert. Gebhard ist im Auftrag des deutschen Kaisers Heinrich IV. um 1062 nach Byzanz gereist. Dabei soll er laut den Aufzeichnungen in seiner Vita Geschenke von Kaiser Konstantinos X. entgegengenommen haben, worunter sich auch ein byzantinisches Rationale befand. Es kann dabei angenommen werden, dass sich unter den Gaben des Kaisers auch weitere illustrierte Handschriften befanden. Daneben hatte Gebhard, im Rahmen seiner Teilnahme an der Römischen Fastensynode vom März 1074, italienische Riesenbibeln aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts erworben und brachte diese in den Norden, worauf er sie dem Kloster Admont schenkte. Er kann somit, laut Wibiral, als Übermittler von byzantinischen Vorlagen³⁰³ aus Italien und Byzanz angesehen werden.³⁰⁴ Darüber hinaus war auch der Gründer des Benediktinerklosters in Lambach, Abt Adalbero, auf Italienreise, um Papst Gregor VII. zu besuchen. Vermutlich gelangte er hierbei in Berührung mit italo-byzantinischer Malerei, als dieser den venezianischen und lombardischen Raum bereiste. In diesem Zusammenhang könnte sich Adalbero, unter dem Eindruck oberitalienischer Wandmalereien, Anregungen für die Ausgestaltung der Lambacher Klosterkirche geholt haben.³⁰⁵

11.1 Die Formensprache der romanischen Wandmalereien von Lambach

Es wird davon ausgegangen, dass die Lambacher Wandmalereien von einer Malergruppe gefertigt wurde, die wahrscheinlich aus dem oberitalienischen oder Salzburger Raum stammte. Wibiral geht davon aus, dass die Schöpfer der Fresken auf ein großes Repertoire an Bild- und Kompositionsvorlagen sowie stilistische Vorbilder zurückgreifen konnten. Sie mussten dabei die Möglichkeit gehabt haben, sich an Musterbüchern für Monumentalmalerei und Beispielen aus der Buchmalerei zu orientieren.³⁰⁶ Es kam hierbei zu einer Verarbeitung von

³⁰¹ Ebenda.

³⁰² Ebenda.

³⁰³ Der Bildinhalt byzantinischer Vorbilder muss ebenso als wichtiger Faktor in der Bildung von repräsentativer, westlicher Malerei der Romanik angesehen werden. Dabei wurden neue Bildtypen geliefert und althergebrachtes verändert. Das Bildrepertoire setzte sich in dieser Zeit aus aktuellen byzantinischen Vorbildern, zum anderen, aus Werken vergangener Jahrhunderte zusammen (Steppan 2004, S. 108.).

³⁰⁴ Wibiral 1998, S. 31-32. Vgl. Wibiral 1991, S. 91.

³⁰⁵ Korgner 1996, S. 2.

³⁰⁶ Wibiral 1998, S. 23. Vgl. Demus 1968. S. 96.

karolingischen, ottonischen, altchristlichen und byzantinischen Stilelementen. Der byzantinische Einfluss in den romanischen Malereien von Lambach manifestiert sich zum einen in einer kontinuierlichen Bilderzählung und zum anderen in einer hieratisch-repräsentativen Darstellungsform. Die kontinuierliche und phasendichte Bilderzählung findet sich in mittelbyzantinischen Evangeliarien, die ihrerseits auf altchristliche Vorbilder zurückgreifen. Die hieratische Darstellungsweise stammt vor allem aus anderen liturgischen Büchern, wie zum Beispiel Lektionare.³⁰⁷ Die in zwei Register geteilten Fresken der Nord-, Süd und Westwand in Lambach besitzen daher einerseits narrative, andererseits rein repräsentative, hieratische Figurenkompositionen. Diese beiden Darstellungsformen existieren nebeneinander, werden jedoch anhand von roten und blauen bis schwarzen Linien eingerahmt, wie die Anordnung der Wandmalereien des Nord- und Südarms des ehemaligen Westchors (Abb.3-4) zeigt. Ein weiteres optisches Trennungselement sind die blauen und grünen Flächen hinter den Figuren und anderen Bildelementen. Es handelt sich hierbei um eine grobe Schematisierung mehrfärbiger Hintergründe – eine Gestaltungsform, die seit der Antike bekannt war und auch in der karolingischen sowie ottonischen Kunst verarbeitet wurde. Der in Lambach angewandte „Zweizonentypus“³⁰⁸, gilt für Wibiral als charakteristisch in der europäischen Wand- und Buchmalerei vom 10. bis ins 12. Jahrhundert.³⁰⁹ Besonders auffallend ist an den Lambacher Wandmalereien die Verwendung von zahlreichen Architekturmotiven (Abb. 35-37, 43-44), welche in Form von aneinander gestaffelten Gebäuden den Szenenhintergrund bilden, vor dem sich die Figuren befinden. Dabei treten auch symmetrisch angeordnete Architekturdarstellungen auf, welche als Rahmung einiger Szenen im Nordjoch fungieren. Dabei weisen die Szenen an den Wänden architektonische Darstellungen mit turm- und säulenartigen Gebilden auf, die sich jeweils an der Außenseite der Darstellungen befinden und durch Arkaden oder Architrave miteinander verbunden sind. Interessant ist ebenso, dass die Größenordnung der Architektur jene der Figuren nicht berücksichtigt, weshalb die Figuren verhältnismäßig überdimensional zum Szenenhintergrund wirken. Für die spezifische Raumauffassung der romanischen Fresken von Lambach ist die Szene mit dem Selbstmordversuch von Herodes (Abb. 35) beispielhaft. Hierbei werden gleichzeitig Innen- und Außenansicht einer Szene gezeigt. Herodes ist mit seinen Assistenzfiguren bühnenartig vor dem Hintergrund angeordnet. Hinter ihnen befindet sich eine weitere Raumschicht, welche Personen zeigt, die aus der Tiefe eines Innenraumes hervortreten.³¹⁰ Laut Wibiral handelt sich

³⁰⁷ Wibiral 1998, S. 23. Vgl. Demus 1968. S. 96.

³⁰⁸ Zit. n. Wibiral 1964, S. 97.

³⁰⁹ Wibiral 1986a, S. 98. Wibiral 1964, S. 97.

³¹⁰ Wibiral 1998, S. 25-26.

bei dieser Darstellung um eine Kombination aus mittelalterlichem Schichtenraum und antikem Illusionsraum. Die Tendenz auf eine klassisch-antike Raumdarstellung zurückzugreifen, wurde auch in der karolingischen Kunst praktiziert. Da zur Zeit der Lambacher Fresken vorwiegend Raumlösungen nach mittelalterlichen Schichtensystem verwendet wurden, könnten die Wandmalereien von ihren Zeitgenossen als stilistisch veraltet angesehen worden sein. Die Schöpfer der Lambacher Wandmalereien könnten daher auf Vorbilder aus der Antike, dem Vorikonoklasmos oder der mittelbyzantinischen Kunst zurückgegriffen und deren raumilludische Darstellungsweise schichtenförmig interpretiert haben.³¹¹

Bezüglich der Figurengestaltung, können die Gesichter der Figuren mit auffälliger Mimik sowie deren Modellierung durch Weißhöhlungen und rote Wangenflecken (Abb. 65) ebenso aus ottonischen Kunst abgeleitet werden. Zudem befindet Wibiral, dass die Lambacher Malereien in ihrem Ausdruck der „psychischen Spannung der ottonischen Kunst“³¹² verhaftet ist. Auch die expressiven Bewegungen, Rundrücken und gekreuzte Beinstellungen der Figuren der Magier im mittleren Gewölbefeld (Abb. 29) verweisen in diese stilistische Richtung.³¹³ Die Körper der Figuren sind in einzelne Segmente (Abb. 66) unterteilt, was als besonders charakteristisch für das romanische Mittelalter gilt. Dabei werden die Gliedmaßen und Gewänder durch grafische Linien und Randschatten isoliert, wie dies auch in der byzantinischen Kunst des 10. und 11. Jahrhunderts üblich war. In wenigen Darstellungen ist auch eine intensivere Auseinandersetzung mit Plastizität und Körperlichkeit spürbar. Auch die Gesichtstypen, Kompositionsschemen sowie die Behandlung des Inkarnats anhand mehrerer Lasurschichten sind aus der byzantinischen Kunst entnommen. In der byzantinischen Kunst treten solche Formen vor allem in der späten Entwicklungsphase der mittelbyzantinischen Kunst auf. Beispiele für diese stilistische Strömung finden sich in der Buch- und Monumentalkunst, wie etwa die Kryptafresken des Katholikons von Hosios Lukas (Abb. 67), die Wandmalereien der Sophienkirche in Kiew (Abb. 68) oder wie die Miniaturen des Menologion von Basileios II. (Abb. 69) zeigen.³¹⁴

³¹¹ Wibiral 1998, S. 25-26.

³¹² Zit. n. Wibiral 1986a, S. 98.

³¹³ Wibiral 1986a, S. 98. Vgl. Wibiral 1964, S. 98-99.

³¹⁴ Wibiral 1998, S. 26-27.

11. 2 Der Einfluss der oberitalienischen Kunst

Die romanischen Wandmalereien werden von Norbert Wibiral der frühsalischen Kunst zugeordnet, da sie ottonische Stilmerkmale mit jenen aus der byzantinischen Kunst der spätmakedonischen Zeit kombiniert.³¹⁵ Die genannten byzantinischen Stilelemente wurden vor allem über Oberitalien, von der Lombardei ausgehend in den Norden vermittelt. Die oberitalienische Kunst der Romanik ging dabei eine starke Verbindung mit der Ottonischen Kunst im Norden und Nordwesten ein. Daher wurden die Lambacher Wandmalereien, bald nach ihrer Freilegung, in Zusammenhang mit der Kunst des italienischen byzantinisierenden Stils der Lombardei gebracht. Als Vergleichsbeispiele werden von Norbert Wibiral die Fresken in der Kirche San Pietro al Monte (Abb. 70) im oberitalienischen Dorf Civate sowie die Wandmalereien von San Ambrogio im Schweizer Ort Negrentino (Abb. 71) genannt.³¹⁶ Die Fresken der Abtei San Pietro al Monte werden von der Forschung vom 11. bis zum 12. Jahrhundert datiert – auch aufgrund der stilistischen Nähe zu den Malereien in Negrentino, die zeitlich ähnlich eingeordnet wurden. Auffällig ist in jedem Fall der hohe Anteil an byzantinischen Stilformen, den die Malereien von Civate aufweisen.³¹⁷ Dabei werden die romanischen Fresken von Civate, ebenso wie die Lambacher Wandmalereien, immer wieder mit Arbeiten der venezianischen Mosaikkunst, wie zum Beispiel jene in San Marco (Abb. 72) und in Torcello (Abb. 73) verglichen.³¹⁸ Otto Demus geht an dieser Stelle sogar von einer Schulung des Hauptmeisters der Lambacher Malereien in einem Zentrum byzantinischer Kolonialkunst, wie zum Beispiel Venedig oder Aquileia aus. Demus geht davon aus, dass der Meister der Lambacher Fresken, die Eigenheiten dieser Mosaikarbeiten, wie zum Beispiel die Herausarbeitung plastischer Formen, studiert hatte.³¹⁹

Bei einem Vergleich mit den romanischen Fresken von Lambach und jenen von Civate fällt auf, dass hier beinahe mit derselben Farbpalette gearbeitet wurde. In den einzelnen szenischen Darstellungen sowie bei der Abbildung hieratischer Figuren, überwiegt eine Farbauswahl von Rot, Blau, Gelb und Grün. Der Bildhintergrund wurde anhand gelber, grüner und blauer Farbstreifen gestaltet. Diese Art des Figurenhintergrundes mit mehrfarbigen Farbflächen tritt

³¹⁵ Wibiral 1989, S. 38.

³¹⁶ Wibiral 1998, S. 27-29.

³¹⁷ Müller 2009, S. 46-50.

³¹⁸ Pichard 1966, S. 82-85. Hinzu kommt, dass Venedig im 11. Jahrhundert, neben Montecassino, einen regen kulturellen Austausch mit Byzanz betrieb. Es kam dabei zu Berufungen von byzantinischen Mosaikkünstlern, die beispielsweise Arbeiten in der Kirche von San Marco und in Torcello ausführten. Die Künstler verfolgten, laut Demus, einen „streng monastischen Stil“, der von einer „abstrakten Geometrisierung der Linie und seiner sparsamen, flächigen Farbigkeit“ geprägt war (Zit. n. Demus 1968, S. 33.).

³¹⁹ Demus 1968, S. 96.

auch bei den romanischen Fresken von Lambach auf. Darüber hinaus ist auch die Rahmung der einzelnen Szenen durch rote und blaue Linien vergleichbar. Unterhalb der hieratischen Darstellungen von Engeln in der Südapsidiole (Abb. 71) sowie den Abbildungen von Propheten, Patriarchen, Apostel und Märtyrern (Abb. 74) an der Nordapsidiole verläuft ein perspektivischer Mäander– eine Art der gemalten Wandinkrustation, die ebenso in Lambach (Abb. 19) vorgefunden werden kann. Die Gesichter der einzelnen Figuren (Abb. 75) wurden, vergleichbar mit jenen in Lambach (Abb. 65), in San Pietro al Monte überwiegend mit den Farben Grün, Weiß und Rot gemalt. Dabei bildet die grünliche Farbe den Grundton des Inkarnats, während Schattenlinien und Wangenflecken in rotem Kolorit wiedergegeben und wurden. Die einzelnen Gesichtspartieren, besonders im Bereich der Augen und der Nase wurden mit Weißhöhlungen modelliert und akzentuiert.

Zu jenen Wandmalereien, die mit den romanischen Malereien von Lambach in Verbindung gebracht werden, zählen auch die Fresken des romanischen Baptisteriums in Concordia Sagittaria (Abb. 76), welche in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts datiert werden. Nach Demus nehmen die Malereien von Concordia ebenso den Einfluss der venezianischen Mosaikkunst auf, der bis in den nordalpinen Raum³²⁰ hineinwirkte.³²¹ Er geht davon aus, dass die Malereien von Concordia Sagittaria in einer starken Phase des byzantinisierenden Stils in der venezianischen Kunst entstanden.³²² Bei dem Vergleich zwischen den Fresken des oberitalienischen Baptisteriums fällt ebenfalls sofort die Verwendung einer ähnlichen Farbpalette auf. Wie bei den anderen oberitalienischen Wandmalereien, die als Vergleichsbeispiel erbracht wurden, dominieren auch hier die Grundfarben Rot, Blau, Gelb und Grün. Die bunten Architekturgründe mit aneinander gestaffelten Gebäuden erinnern entfernt an jene von Lambach, wie die architektonische Rahmung der Figur des Evangelisten Markus (Abb. 77) zeigt. Nach Damigella können die Darstellungen der Evangelisten mit ihrer gemalten architektonischen Rahmung an den Zwickelfeldern des Baptisteriums mit Abbildungen von Evangelisten in der Salzburger Buchmalerei des 11.- und 12. Jahrhunderts (Abb. 78) verglichen werden. Die Bildnisse der Evangelisten, welche von einer architektonischen Rahmung umgeben sind, stammen selbst aus der byzantinischen Kunst und fanden als Motiv Eingang in die karolingische und ottonisch-salischen Malerei.³²³ In Bezug auf die grafische Segmentierung

³²⁰ Demus nennt an dieser Stelle die Orte Salzburg und Lambach, die sich als besonders fruchtbar für die Entwicklungen der frühromanischen Kunst Oberitaliens erwiesen (Demus 1968, S. 33.).

³²¹ Demus 1968, S. 33.

³²² Demus 1968, S. 61.

³²³ Damigella 1969, S. 46.

von Körperteilen und Gewändern (Abb. 79) zieht Norbert Wibiral ebenso Parallelen zwischen den Malereien von Civate und Lambach.³²⁴

Auf die Nähe der Lambacher Fresken zu den Werken der oberitalienischen Romanik des 11. und 12. Jahrhunderts weist auch der Vergleich zu den Malereien der Maxentiuskrypta in Aquileia (Abb. 80) hin. Interessant ist an dieser Stelle, dass weder Wibiral noch Demus, hinsichtlich der Stilherkunft der romanischen Wandmalereien von Lambach, auf die malerische Ausgestaltung der Maxentiuskrypta von Aquileia hinweisen. Die besagte Krypta befindet sich in der patriarchalen Basilika von Aquileia unweit von Concordia Sagittaria entfernt, die ursprünglich im 4. Jahrhundert von Bischof Theodor errichtet wurde. Dabei wurde die frühchristliche Basilika in der Vergangenheit mehrmals wiederaufgebaut und baulich erneuert. Zu den bekannten Bauherren zählen die Patriarchen Maxentius (811-837), Poppone (1019-1042) und Markward (1365-1381).³²⁵ Die Basilika wurde der Jungfrau Maria und den Heiligen Hermagoras sowie Fortunatus geweiht, die als erste Evangelisten von Aquileia gelten.³²⁶ Die unter dem Patriarchen Maxentius errichtete Krypta wurde, der bisherigen Forschung zufolge, im 12. Jahrhundert³²⁷ ausgemalt. Nach Cuscito wurden die Malereien von mehreren Künstlern unterschiedlicher Herkunft angefertigt, die jedoch der gleichen künstlerischen Schule angehörten. Dabei kann von einem Hauptmeister ausgegangen werden, dem die beiden anderen Künstler in stilistischer Hinsicht folgten. Der Hauptmeister soll sich an der venezianischen Kunst des 12. Jahrhunderts orientiert haben und ist verantwortlich für die Szenen in den Lünettenfeldern, welche die Passionsgeschichte Christi (Abb. 81) behandeln. Die beiden anderen Künstler sollen die Auszüge aus dem Leben des Heiligen Fortunatus und Hermagoras (Abb. 82-83) sowie einzelne Heiligenfiguren (Abb. 84) gefertigt haben. Des Weiteren sollen diese die Darstellung eines Wandteppichs in der Sockelzone (Abb. 85) ausgeführt haben. Der gesamte Freskenzyklus stellt nach Cuscito einen der bedeutendsten der romanischen Kunst Oberitaliens dar. Es können bei den Fresken der Krypta zweierlei künstlerische Einflüsse festgestellt werden: Die Anlehnung an byzantinischen Stilformen, sowie an romanischen Malereien des Abendlandes, die vor allem in Benediktinerklöstern anzutreffen war.³²⁸

³²⁴ Wibiral 1998, S. 27.

³²⁵ Cuscito 1978, S. 14.

³²⁶ Cuscito 1978, S. 3.

³²⁷ Dale 1997, S. 21-22. Suitner-Nicolini 1994, S. 329. Demus 1968, S. 61. Dale datiert die Wandmalereien aufgrund stilistischer Merkmale um 1180, während Suitner-Nicolini eine Datierung um 1100 vorschlägt. Für Otto Demus sind die Malereien der Krypta von Aquileia von romanisch-byzantinischer Herkunft, er datiert diese in das 12. Jahrhundert.

³²⁸ Cuscito 1978, S. 15.

Der byzantinisierende Stil der Fresken von Aquileia ist nach Suitner-Nicolini aufgrund deren Nähe zur venezianischen Mosaikkunst bedingt – sie nennt in diesem Zusammenhang die Mosaikarbeiten von San Marco (Abb.72) aus dem 11. Jahrhundert als Vergleichsbeispiel. Ebenso spricht sie von einer Verwandtschaft zur Salzburger Malerei, die sich in der „graphischen und linearen Darstellungsweise“³²⁹ der Fresken in Aquileia ausdrücken soll. Suitner-Nicolini vergleicht dabei die Wandmalereien in Aquileia mit jenen der Salzburger Klosterkirche Nonnberg (Abb. 86), aber auch mit den Fresken der Johanneskirche im steiermärkischen Pürgg (Abb.87).³³⁰ Nach Swarzenski weisen die Wandmalereien der Krypta von Aquileia eine stilistische Ähnlichkeit zu den byzantinisierenden Werken der süddeutschen, romanischen Malereien des 11.-12. Jahrhunderts auf. Zu dem oberitalienischen Ort Aquileia soll Salzburg demnach direktere Beziehungen als zu Venedig gehabt haben, wodurch ein künstlerischer Austausch zwischen den Städten als einleuchtend erscheint. In diesem Zusammenhang spricht sich Swarzenski jedoch eher für einen von der Salzburger Malerei ausgehenden Einfluss aus, der auf die Kryptafresken von Aquileia wirkte.³³¹ Bei näherer Betrachtung der Wandmalereien von Aquileia fällt allerdings nicht nur die stilistische Nähe zur Salzburger Malerei auf, sondern auch jene zu den romanischen Fresken des Benediktinerklosters von Lambach. Die Ähnlichkeiten beziehen sich auf die Verwendung einer Farbpalette, in der die Farben Rot, Blau, Gelb und Grün überwiegen. Wie ein Raumschaubild (Abb.80) zeigt, wurden die Szenen, vergleichbar mit den Bildfeldern an den Wänden in Lambach, durch rote Linien voneinander getrennt und der Bildgrund wurde in mehrfarbige Farbstreifen aufgeteilt. Die verkürzten Architekturdarstellungen einzelner Szenen (Abb.88 und Abb.99), die aneinander gereihte Türme, Kuppeln und Dächer, Architrave und Säulen aufweisen, erinnern stark an die architektonischen Motive der Lambacher Fresken. Dabei dienen die Architekturmotive, vergleichbar mit deren Funktion in den Lambacher Malereien, genauso als Kulisse wie als Rahmung der Szenen. Die einzelnen Körperpartien der Figuren sind in Aquileia durch grafische Linien segmentiert (Abb.90), was mit der Körpermodellierung der Lambacher Figuren verglichen werden kann. Allerdings unterscheidet sich bei beiden Wandmalereizyklen die Behandlung des Gewandformen, die in Aquileia etwas eigenständiger und zackiger im Faltenwurf wirken. Dahingegen erinnert die Modellierung der Gesichter der Figuren (Abb.91) mit grüner Farbe, Weißhöhlungen und roten Wangenflecken an jene der

³²⁹ Zit. n. Suitner-Nicolini 1994, S. 329-330.

³³⁰ Suitner-Nicolini 1994, S. 330-331.

³³¹ Swarzenski 1913, S. 81. Durch den hohen Anteil an byzantinischen Stilformen, die in der oberitalienischen Kunst seit dem 11. und 12. Jahrhundert anzutreffen sind, erscheint es für Swarzenski schwierig, die stilistischen Eigenarten der einzelnen Werke hervorzuheben. Er geht jedoch davon aus, dass die oberitalienische Wandmalerei der Romanik von der süddeutschen Malerei beeinflusst wurde (Ebenda.).

Lambacher Malereien. Die Art des Heiligenscheins, der gelblich ausgemalt wurde und eine rote Umrahmung aufweist, tritt in gleicher Form bei Heiligenfiguren in Lambach auf. Bezüglich der gemalten vegetabilen Dekorationen, die beide Wandmalereien besitzen, fällt auf, dass die Form der Palmenzweige in den Gewölbezwickeln der Krypta von Aquileia (Abb 92.) jener in Lambach (Abb. 27) ähnelt. Die Lambacher Palmenzweige wirken an dieser Stelle so realistisch, als hätten die Maler diese selbst gesehen, was auf einen Aufenthalt in Oberitalien verweisen könnte. Interessant ist ebenso, dass die Malergruppe, welche die Krypta von Aquileia gestaltete, in der Lage war, jene Themen malerisch zu bearbeiten, die in der Kunst des Abendlandes nur selten behandelt wurden. Dazu zählen die Szenen aus dem Leben der Heiligen Hermagoras und Fortunatus. Im Vergleich dazu existieren in Lambach die Darstellungen von den Taten des Herodes, die ebenso selten in der romanischen Wandmalerei des Alpenraumes auftreten.

Auch wenn die stilistischen Ähnlichkeiten zu Lambach immens sind, kann an dieser Stelle jedoch keine genaue Verbindungslinie zwischen den Wandmalereien von Lambach und den später datierten Wandmalereien von Aquileia gezogen werden. Dennoch wirken die Vergleiche wie eine Untermauerung der Idee von Otto Demus, den Maler der romanischen Fresken von Lambach in die Nähe oberitalienischer Wandmalereien zu bringen. Ebenso muss vorweggenommen werden, dass es sich bei den Wandmalereien der Krypta von Aquileia um keinen unverfälschten Freskenbestand handelt. Nach einem Erdbeben im 14. Jahrhundert wurden von Patriarch Markward bauliche Veränderungen in der Krypta vorgenommen, wobei es zur Verwirklichung gotischer Bauformen kam. Dabei können Übermalungen des damals vorhandenen Bestandes nicht ausgeschlossen werden.³³² In jedem Fall dürfte im 11. Jahrhundert der Kontakt zwischen dem Bistum Salzburg und dem Ort Aquileia bestanden haben, zumal Patriarch Siegehard von Aquileia im Jahr 1072 die Weihung des Stiftes Michaelbeuren bei Salzburg durchführte, an welcher Erzbischof Gebhard teilnahm.³³³

11.3 Die Rolle von illuminierten Handschriften

Neben lombardischen und venezianischen Wandmalereien des 11. und 12. Jahrhunderts, wurde der Stil der Lambacher Fresken in Verbindung mit einer Handschriftengruppe gebracht, die aus Salzburg und Regensburg stammt. Im Mittelpunkt dieser Gruppe von Manuskripten steht das Sakramentar von Heinrich II. (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4456), welches für den König in Regensburg zwischen 1002 und 1014 entstand.³³⁴

³³² Cuscito 1978, S. 15.

³³³ Krause 1965, S. 42.

³³⁴ Wibiral 1998, S. 29.

Die darin enthaltene Miniatur des thronenden Heinrichs II. (Abb. 93) könnte hierbei laut Wibiral – neben anderen salischen und ottonischen Thronsigelbildern, die selbst auf spätantike Herrscherdarstellungen zurückgehen – als Vorlage für den Stil und Typus der Darstellung des thronenden Herodes Agrippa I. (Abb. 33) der romanischen Wandmalereien von Stift Lambach fungiert haben.³³⁵ Durch die Verwendung von grünem Inkarnat kommen die Malereien des Sakramentars Heinrichs II. jenen in Lambach besonders nahe. Es handelt sich hierbei jedoch nur um Ähnlichkeiten und Parallelen in der Figurengestaltung, die nicht ausreichen, um diese Handschrift eindeutig als Vorlage der Lambacher Malereien zu bestimmen.³³⁶ Zu der genannten Handschriftengruppe zählen die Arbeiten der drei Maler des Salzburger Perikopenbuchs (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 15713) (Abb. 94), dem Evangeliar von St. Peter (New York, Pierpont Morgan Library, MS. M.781) (Abb. 95) sowie jene des Meisters des Glazier-Evangelistars (Pierpont Morgan Library, New York, Ms. Glazier 44.) (Abb. 96). Dabei sollen sich die Illuminatoren dieser Handschriften, ebenso wie der Maler oder die Malergruppe von Lambach, an Werken der byzantinisierenden Kunst Venetiens orientiert haben.³³⁷ Neben den aufgezählten Manuskripten, wird auch eine Werkgruppe aus dem Umkreis des Custos Berthold in Verbindung mit dem Stil der romanischen Wandmalereien von Lambach gebracht. Die darin enthaltenen Miniaturen werden dem Salzburger Malermönch Custos Berthold zugeschrieben. Zu dieser Gruppe zählen das Perikopenbuch in New York (Pierpont Morgan-Library, M. 780) (Abb. 97) sowie ein Evangeliar aus Admont (Stiftsbibliothek, Cod. 511.) (Abb. 78) und eines, das sich in Graz (Universitätsbibliothek, M. 805.) (Abb. 98) befindet. Die Werke der Custos-Berthold-Gruppe entstanden in jener Zeit, als Gebhard als Erzbischof in Salzburg amtierte und ein direkter künstlerischer Austausch zwischen der Bischofsstadt und Byzanz existierte.³³⁸

Die Verwandtschaft zwischen den vorgebrachten Beispielen aus der Buchmalerei und den Lambacher Fresken drückt sich in der Ähnlichkeit verschiedener Gestaltungselemente aus. Dazu zählt etwa die architektonische Rahmung der Lambacher Szenen an den aufgehenden Wänden (Abb. 37 und 43), die in ähnlicher Form in den Miniaturen der Salzburger Buchmalerei (Abb. 95-96), auftritt. Dennoch erscheinen die Architekturkulissen in den Lambacher Malereien als etwas freier und aufgelockerter im Vergleich zu den Beispielen aus der Buchmalerei.³³⁹

³³⁵ Wibiral 1998, S. 27-28. Vgl. Wibiral 1991, S. 92.

³³⁶ Wibiral 1998, S. 28-30.

³³⁷ Demus 1968 S. 96. Vgl. Wibiral 1964, S. 97.

³³⁸ Wibiral 1964, S. 97.

³³⁹ Swarzenski 1913, S.32. Vgl. Wibiral 1964, S. 97.

Vergleichbar mit den Salzburger Miniaturen ist allerdings die Symmetrie im Aufbau der Architekturmotive, die an manchen Abschnitten der Fresken auftritt und sich teilweise auch in der Anordnung der davor befindlichen Figuren widerspiegelt. Ebenso sollen die Lambacher Wandmalereien etwas von der hieratischen Strenge der Figurendarstellungen in den Miniaturen der Salzburger Buchmalerei übernommen haben. Die Modellierung der Gesichter mit grünem Inkarnat sowie die Anbringung roter Wangenflecken weist auf ein byzantinisches Formenvokabular hin, welches aber auch innerhalb der ottonischen Herrschaftsperiode in den Skriptorien von Regensburg, Salzburg, Echternach und Reichenau vertreten wurde.³⁴⁰ Die malerische Ausgestaltung des Gewölbes im ehemaligen Westchor (Abb. 28-31) steht laut Wibiral auf derselben stilistischen Entwicklungsstufe mit den Miniaturen des bereits genannten Evangeliars von St. Peter in Salzburg. Dabei können die gelängten Figuren, die eine expressive Gestik aufweisen, mit jenen der Miniaturen in der Handschrift (Abb. 99) verglichen werden. Die kreisförmige Anordnung der Bildgegenstände in den Gewölbefeldern findet sich auch im Evangeliar von St. Peter in abgewandelter Form wieder (Abb. 100), existiert aber auch in der oberitalienischen Wandmalerei, was am Beispiel der Kuppel des Baptisteriums von Concordia (Abb. 76) ersichtlich wird.³⁴¹ Wibiral geht aufgrund der stilistischen Ähnlichkeiten von einer Herkunft der Künstler aus dem süddeutschen Raum, mit hoher Wahrscheinlichkeit dem Kunstzentrum Salzburg, aus.³⁴² Dennoch gilt die Benennung konkreter Vorlagen aus der Buchmalerei für die Gestaltung des Freskenzyklus der romanischen Vorgängerkirche in Lambach als problematisch. Besonders bei Wibirals Vorschlag, das Bildnis des thronenden Herodes der Lambacher Fresken in Verbindung mit dem Thronbild Heinrichs II. zu bringen, stellt sich die Frage wie der Maler oder die Malergruppe der Lambacher Fresken an dieses Material gelangte. An dieser Stelle erscheinen die Miniaturen der beiden Salzburger Manuskripte als weit plausiblere stilistische Vergleichsbeispiele, besonders was die Anordnung der Bildgegenstände innerhalb mancher Szenen in Lambach betrifft. In ihrer Farbigkeit unterscheiden sich jedoch Beispiele aus der Buchmalerei stark von den Wandmalereien in Lambach, weshalb an dieser Stelle eher an den Einfluss der oberitalienischen Freskenmalerei des 11. und 12. Jahrhunderts zu denken ist. Nach Wibiral gehen auch die Dekorationsformen mit geometrischen (Abb. 26) und vegetabilen Motiven (Abb. 27) in Lambach über den Bestand der Salzburger Buchmalerei hinaus.³⁴³ Sie lassen sich größtenteils aus der antiken Kunst

³⁴⁰ Wibiral 1964, S. 97.

³⁴¹ Wibiral 1998, S. 25-26.

³⁴² Wibiral 1989, S. 38. Des Weiteren waren in Salzburg auch der Künstlerabt und spätere Erzbischof Tiemo sowie der Malermönch Custos Pertholt tätig (Ebenda.).

³⁴³ Wibiral 1964, S.96

ableiten und ab dem frühen Mittelalter verstärkt in der europäischen Wandmalerei nachweisen. Die Palmetten und S-Schlingen Motive treten in ähnlicher Form bei mittelalterlichen Wandmalereien Oberitaliens auf, wie bereits am Beispiel der Kryptafresken von Aquileia (Abb. 92) gezeigt wurde.³⁴⁴

11. 4 Die Problematik der Datierung der Wandmalereien

In der Forschung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts herrschten gespaltene Meinungen über die Datierung der Malereien. Die erste kunsthistorische Auseinandersetzung wurde von Eduard Freiherrn von Sacken zur Zeit der ersten Freilegung der Fresken vorgenommen. Er hatte diese mit Buchmalereien und Fresken in Nonnberg in Verbindung gebracht und ins 12. Jahrhundert datiert. Karl Buberl datierte im Zusammenhang mit seinen um 1909 entstandenen Studien zu den Malereien der Benediktinerinnenabtei Nonnberg (Abb. 86) die Lambacher Fresken ins 11. Jahrhundert. Zu etwa derselben Zeit datierte der Lambacher Stiftsarchivar Augustin Rabensteiner die Lambacher Wandmalereien in das 11. Jahrhundert, weshalb diese im Zusammenhang mit der Gründung des Benediktinerklosters stehen sollen. In der um 1913 entstandenen Publikation von Georg Swarzenski³⁴⁵, die von der Salzburger Malerei handelt, wurden die romanischen Wandmalereien von Lambach ins 12. Jahrhundert datiert. Nach ihm seien im bayrisch-österreichischen Raum kaum vergleichbare Malereien erhalten.³⁴⁶ Im Jahr 1921 brachte Karl Maria Swoboda die Fresken in Lambach in stilistischer Verbindung mit jenen in Prüfening im deutschen Regensburg und bei Nonnberg in Salzburg. Er datierte die Lambacher Fresken aufgrund dieser Annahme ins 12. Jahrhundert.³⁴⁷ Darüberhinausgehend weist Karl Maria Swoboda im Jahr 1927 nochmals darauf hin, dass sich die romanischen Malereien von Lambach in stilistischer Nähe zu jenen im Westchor der Salzburger Stiftskirche Nonnberg (Abb.) befinden. Zusätzlich sieht Swoboda stilistische Affinitäten zu den Wandmalereien der Vierungspfeiler in der Klosterkirche von Prüfening (Abb.101). Beim Vergleich zwischen den Wandmalereien von Nonnberg und jenen von Lambach, nennt Swoboda die Gemeinsamkeit im "geometrischen Formenschematismus"³⁴⁸, der sich auf den Figurenaufbau bezieht.³⁴⁹ Zu weiteren stilverwandten Beispielen zählen laut Swoboda auch die

³⁴⁴ Ebenda.

³⁴⁵ Swarzenski 1913.

³⁴⁶ Wibiral 1998, S. 24.

³⁴⁷ Swoboda 1927, S. 83.

³⁴⁸ Zit. nach Swoboda 1927, S. 83.

³⁴⁹ Swoboda 1927, S.82-83.

Malereien in der Steirischen Johanneskirche von Pürgg, sowie jene in der Riesenbibel von Admont (Abb. 102).³⁵⁰

Dem Argument, dass die Lambacher Malereien aufgrund ihres Geometrismus in Verbindung mit den Nonnberger Fresken stehen, hält Kortan im Jahr 1973 entgegen, dass das Verhältnis zwischen Unterzeichnung und ausgeführter Malerei auf eine sehr freie Malweise hinweist. Des Weiteren spricht der großzügige Einsatz von Weißhöhlungen und Lichtsetzungen für die Verhaftung in einer spätantiken Malereitradition, die im frühen Mittelalter in Europa praktiziert und über Byzanz vermittelt wurde. Nach Kortan weisen die Fresken in Lambach daher noch keine plastischen und geometrisierenden Tendenzen auf, wie es in der Wandmalerei des 12. Jahrhunderts üblich wurde.³⁵¹

Für eine Datierung in das letzte Drittel des 11. Jahrhunderts hat sich die Forschung der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts ausgesprochen – eine Ansicht, die auch der ehemalige oberösterreichische Landeskonservator Norbert Wibiral teilt.³⁵² Franz Korger datiert die Malereien, ebenso wie Wibiral, in das ausgehende 11. Jahrhundert. Dafür soll der lineare Stil der Fresken, welcher der spätottonischen Malerei zuzuordnen ist, sprechen.³⁵³ Kurt Holter vertritt hinsichtlich der Datierungen der Wandmalereien die Auffassung, dass die Malereien zur Zeit der Kirchenweihe, also gegen Ende des 11. Jahrhunderts, angebracht wurden.³⁵⁴ Eine zeitliche Einordnung der Wandmalereien, die nicht auf stilistischen Merkmalen, sondern auf der Deutung gesellschaftspolitischer Zusammenhänge des ausgehenden 11. Jahrhunderts basiert, hat Annelies Amberger vorgenommen. Sie plädiert daher für eine Relativierung der bisher gemachten Datierungsvorschläge zu den romanischen Wandmalereien von Lambach. Bei Ambergers Versuch, die Fresken zeitlich einzuordnen, steht die Annahme im Vordergrund, dass die Wandmalereien vor dem Tode Heinrichs IV. entstanden sind – denn wäre dieser vor der Erstellung der Wandmalereien bereits gestorben, so hätte man diesen nicht als gestürzten, sondern als toten Herrscher dargestellt. Sie geht von einem Entstehungszeitpunkt zwischen 1093 und 1105/6 aus. Bei 1093 handelt es sich um jenes Jahr, in welchen dem Chronisten Bernold von Konstanz zufolge, Heinrich versuchte, sich das Leben zu nehmen.³⁵⁵ Nach

³⁵⁰ Ebenda.

³⁵¹ Kortan 1973, S. 244-245.

³⁵² Wibiral 1998, S. 24

³⁵³ Korger 1996, S. 2. Als weitere stilbildende Merkmale der Lambacher Malereien, nennt Korger den schwebenden Bildaufbau und die ausdrucksvollen, parzelliert dargestellten Figuren (Ebenda.).

³⁵⁴ Holter 1983, S. 180. Vgl. Wibiral 1963, S. 79. Wibiral geht ebenso wie Holter von einem Entstehungszusammenhang von Kirchenweihe und Wandmalereien aus und ordnet diese daher zeitlich in das letzte Drittel des 11. Jahrhunderts ein.

³⁵⁵ Amberger 2009, S. 217.

Amberger soll sich dieses Ereignis in der Lambacher Szene des Selbstmordversuchs von Herodes (Abb. 35) widerspiegeln. Die Abdankung des Königs Heinrichs IV. erfolgte erst um 1105 und soll laut Amberger durch die Darstellung des Herrschersturzes in Lambach symbolisiert werden. Aufgrund dieser zeitlichen Einordnung schließt Annelies Amberger den Bischof Adalbero von Würzburg als Auftraggeber der Wandmalereien aus und vertritt die Ansicht, dass diese möglicherweise unter Abt Pezemann (†1105) oder Sigibold (1105-1116) entstanden.³⁵⁶

12. Zusammenfassung

Die vorgenommene Ausführung hat versucht aufzuzeigen, dass die Entstehungsgeschichte der Lambacher Wandmalereien von unterschiedlichen Faktoren beeinflusst wurde. Es wird angenommen, dass die Ausmalung der romanischen Klosterkirche von Lambach zum Zeitpunkt ihrer Weihe, um 1089, erfolgte. Aufgrund vieler Umbauten in der Kirche, die bis in das 17. Jahrhundert reichen, ist ein großer Teil des Bestandes der romanischen Wandmalereien verloren gegangen. Unter der Berücksichtigung urkundlicher Angaben und archäologischer Untersuchungen, kann zusammengefasst werden, dass es sich bei der romanischen Gründungskirche des Benediktinerklosters Lambach um eine dreischiffige, basilikale Doppelchoranlage mit Krypta und Westtürmen handelte. Die einzigen erhaltenen Malereien des romanischen Erstbaues befinden sich im ehemaligen Westchor der Klosterkirche, der ab dem 17. Jahrhundert als Läuthausraum verwendet wurde. Die Wandmalereien nahmen aufgrund ihrer Positionierung im Westchor, dem damaligen Hauptchor des romanischen Vorgängerbaues, eine besonders hervorgehobene Stellung innerhalb der Kirche ein. Daher kann vermutet werden, dass dem Bildprogramm im Westchor eine zentrale Bedeutung in der Liturgie der Klosterkirche zukam. Der Inhalt der Fresken gründet auf verschiedenen schriftlichen Quellen zu denen die kanonischen Schriften der Evangelien, die Erzählungen der Apokryphen, ein Magierspiel aus dem 11. Jahrhundert sowie die Texte des jüdischen Historikers Flavius Josephus zählen. Innerhalb des Bildprogramms wurden jene Szenen aufgrund ihrer Anordnung besonders betont, welche die Epiphanie Christi und die Auszüge aus dem Leben von Herodes dem Großen sowie dessen Nachkommen thematisieren. Da die romanischen Wandmalereien von Lambach in einem Zeitalter gesellschaftspolitischer Umbrüche entstanden, kann ein inhaltlicher Bezug darauf nicht ausgeschlossen werden. Dabei steht der Investiturstreit, ein

³⁵⁶ Ebenda.

ideologischer Kampf zwischen weltlicher und geistlicher Macht, der ab der Fastensynode von 1074 ausbrach, an erster Stelle.³⁵⁷

Der Inhalt der Wandmalereien wird, darüberhinausgehend, auch aufgrund der Feindschaft zwischen dem mutmaßlichen Auftraggeber, Adalbero von Würzburg, und König Heinrich IV., als politisches Programm verstanden. Im Zusammenhang mit der Interpretation des Lambacher Bildprogramms wird vor allem Bezug auf das Thema des schlechten Herrschers, den Antichristen, der im Gegensatz zu Christus steht, genommen. Der im Bildprogramm dargestellte, gotteslästerliche König Herodes, wird hierbei mit Heinrich IV. gleichgesetzt. Ferner, beziehen sich auch die Streitschriften des Investiturstreits, die zugunsten der päpstlichen Partei verfasst wurden, auf ähnliche Motive. Hinsichtlich der Datierung der Lambacher Wandmalereien, kann zusammengefasst werden, dass sich deren zeitliche Einordnung aufgrund stilistischer Vergleiche als problematisch erwiesen hat. Die Datierungsvorschläge zu den romanischen Fresken reichen daher vom 11.- bis ins 12. Jahrhundert. Bezüglich ihrer künstlerischen Formensprache, wurden die Malereien in die Nähe der Salzburger Buchmalerei sowie des byzantinischen Stils der romanischen Monumentalkunst Oberitaliens gerückt, die beiderseits in Verbindung miteinander stehen.

³⁵⁷ Krause 1965, S. 42-43. Daneben berichtet die Weltchronik des Hartmann Schedel aus dem Jahr 1493 von verschiedenen historischen Ereignissen, die in den Zeitraum der Lambacher Fresken eingeordnet werden können. Er spricht dabei von den britannischen und englischen Völkern, die im Jahr 1066 von Wilhelm dem Eroberer bezwungen wurden sowie von den in Frankreich ansässigen, einflussreichen Kapetingern. Darüber hinaus finden sich in seiner Weltchronik Bemerkungen zu einem Bürgerkrieg zwischen verschiedenen Parteien im Reich Heinrichs IV., in welchem es dem Herrscher gelingt, Augsburg zurückzuerobern. Gleichzeitig soll es bald zum ersten Kreuzzug gekommen sein, da sich Jerusalem in den Händen der Feinde des Christentums befand (Walliser 1968, S. 343.).

13. Literaturverzeichnis

Amberger 2009

Annelies Amberger, Insignienverlust – Insignienbesitz. Krone und Ring als Funeralinsignien im Grab Kaiser Heinrichs IV. und Herodesbilder in Lambach, in: Frühmittelalterliche Studien, 42, 2009, S. 189-228.

Boshof 1979

Egon Boshof, Heinrich IV. Herrscher einer Zeitwende, (Persönlichkeit und Geschichte, 108/109), Zürich/Frankfurt/Göttingen 1979.

Beuckers 1999

Klaus Gereon Beuckers, Rex Iubet – Christus imperat. Studien zu den Holztüren von St. Maria im Kapitol und zu Herodesdarstellungen vor dem Investiturstreit, Köln 1999.

Büll 1992

Franziskus Büll, Versuch einer Rekonstruktion der romanischen Egbertbasilika der Klosters Münsterschwarzach (1062/1066-1718), in: Pirmin Hugger (Hg.), Magna Gratia. Festschrift zum 50jährigen Wehijubiläum der Abteikirche Münsterschwarzach 1928-1988, (Münsterschwarzacher Studien, 41), Münsterschwarzach 1992, S.164-194.

Cuscito 1978

Giuseppe Cuscito, Die Basilika von Aquileia, Bologna 1978.

Dale 1997

Thomas E. A. Dale, Relics, prayer, and politics in medieval Venetia. Romanesque Painting in the Crypt of Aquileia Cathedral, Princeton 1997.

Damigella 1969

Anna Maria Damigella, Pittura Veneta dell' XI – XII secolo. Aquileia – Concordia – Summaga, Rom 1969.

Dehio/Bezhold 1892

Georg Dehio/Gustav Bezhold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, 1, Stuttgart 1892.

Demus 1968

Otto Demus, Romanische Wandmalerei, München 1968.

Eckhart 1961

Lothar Eckhart, Die unterirdischen Räume im Westteil der Stiftskirche Lambach, Oberösterreich, in: Christliche Kunstblätter, 99, 1961, S. 41-51.

Genge 1972

Hans-Joachim Genge, Die liturgiegeschichtlichen Voraussetzungen des Lambacher Freskenzyklus, (Münsterschwarzacher Studien, 16), Münsterschwarzach 1972.

Hantsch 1965

Hugo Hantsch, Reich und Kirche von Karl dem Großen bis zum Investiturstreit, in: Der heilige Altmann von Passau. Sein Leben und sein Werk. Festschrift zur 900-Jahr-Feier, Göttweig 1965, S. 8-15.

Holter 1983

Kurt Holter, Die bildende Kunst im Überblick, in: Tausend Jahre Oberösterreich. Das Werden eines Landes, (Kat. Ausst. Burg zu Wels, 1983), Wels 1983, S. 179-197.

Holter 1996

Kurt Holter, Inschriften und Ritzungen auf den mittelalterlichen Fresken im Westchor des Stiftes Lambach, in: Landesgeschichte und Archivwissenschaft, Festschrift zum 100-jährigen Bestehen des OÖ. Landesarchivs, Mitteilungen des Oberösterreichischen Landesarchivs, 18, Linz 1996, S. 219-238.

Josephus, Altertümer/ed. Clementz 1979

Des Flavius Josephus Altertümer. Übersetzt und mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Dr. Heinrich Clementz, 1, Wiesbaden 1979.

Josephus, Jüdischer Krieg/ed. Endrös 1993

Flavius Josephus, Der Jüdische Krieg. Aus dem Griechischen von Hermann Endrös. Mit einem Anhang von Gerhard Wirth, München 1993.

Kat. Ausst. Benediktinerkloster Lambach 1989

Land Oberösterreich (Hg.), 900 Jahre Klosterkirche Lambach (Kat. Ausst. Benediktinerkloster Lambach, 1989), Linz 1989.

Kat. Ausst. Benediktinerkloster Lambach 2006

Im Fluss - Am Fluss. 950 Jahre Benediktinerstift Lambach, (Kat. Ausst. Benediktinerkloster Lambach 2006), Lambach 2006.

Keil-Budischowsky 1985

Verena Keil-Budischowsky, Zur Theatertradition des Stiftes Lambach im Zusammenhang mit der Restaurierung seines barocken Theaters, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 1985, S. 51-55.

Knapp 1995

Fritz Peter Knapp, Herodes als Antichrist im Lambacher Freskenzyklus, bei Gerhoch von Reichsberg und im „Benediktbeurer Weihnachtsspiel“, in: Annegret Fiebig/Hans-Jochen Schiewer, Deutsche Literatur und Sprache von 1050-1200. Festschrift für Ursula Henning zum 65. Geburtstag, Berlin 1995, S.137-162.

Korger 1996

Franz Korger, Die Lambacher Fresken, Ried im Innkreis 1996.

Kortan 1973

Helmut Kortan, Zur Untersuchung der Maltechnik an den romanischen Fresken im Läuhaus der Stiftskirche zu Lambach, in: Festschrift Otto R. v. Lutterotti zum 14. Januar 1974, (Veröffentlichungen der Universität Innsbruck, 85), Innsbruck 1973, S. 235-250.

Krause 1965

Adalbert Krause, Das Dreigestirn: Altmann, Gebhard und Adalbero, in: Abtei Göttsweig (Hg.), Der heilige Altmann von Passau. Sein Leben und sein Werk. Festschrift zur 900- Jahr-Feier, Göttsweig 1965, S. S. 39-47.

Luger 1966

Walter Luger, Die Benediktiner-Abtei Lambach, Linz 1966.

Müller 2009

Monika E. Müller, *Omnia in mensura et numero et pondere disposita. Die Wandmalereien von San Pietro al Monte di Civate*, Regensburg 2009.

Os 2004

H.W von Os, *Der Apfel*, in: Engelbert Kirschbaum, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1, Freiburg im Breisgau 2004.

Pächt 1962

Otto Pächt, *The rise of pictorial narrative in the twelfth-century England*, Oxford 1962.

Pichard 1966

Joseph Pichard, *Die Malerei der Romanik, Weltgeschichte der Malerei*, 6, Lausanne 1966.

Rohde 1922

Alfred Rohde, *Das geistliche Schauspiel des Mittelalters und das gemalte Bild bei Meister Bertram von Minden*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 15, 1922, S. 173-179.

Sacken 1869

Eduard von Sacken, *Die romanischen Deckengemälde in der Stiftskirche zu Lambach*, in: *Mitteilungen der K.K. Central-Commission*, 14, 1869, S. 92-101.

Scheele 1990

Paul-Werner Scheele, *Die Herrlichkeit des Herrn. Die Lambacher Fresken aus der Zeit des hl. Adalbero*, Würzburg 1990.

Suitner-Nicolini 1994

Gianna Suitner-Nicolini, *Romanisches Venetien mit Südtirol*, Würzburg 1994.

Swarzenski 1913

Georg Swarzenski, *Die Salzburger Malerei. Von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils. Studien zur Geschichte der deutschen Malerei und Handschriftenkunde des Mittelalters* (Textband), *Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters*, 2, Leipzig 1913.

Swoboda 1927

Karl M. Swoboda, Der romanische Epiphaniezyklus in Lambach und das lateinische Magierspiel, in: Arpad Weixlgärtner/Leo Planiscig (Hg.), Festschrift für Julius Schlosser, Wien 1927, S. 82-87.

Swoboda 1964

Karl M. Swoboda, Romanische Kunst, in: Romanische Kunst in Österreich, (Kat. Ausst. Minoritenkirche Krems-Stein 1964), Krems an der Donau 1964, S. 30-61.

Trathnigg 1966

Gilbert Trathnigg, Ausgrabung im sogenannten Maurerhöferl des Stiftes Lambach. Jahrbuch des Musealvereines Wels, 12, 1966. S. 11-14.

Ulm 1961

Benno Ulm, Die Westanlage der Stiftskirche von Lambach, in: Christliche Kunstblätter 99, 1961, S. 52-61.

Walliser 1968

Viktoria Walliser, Weltchronik über die Zeit der Lambacher Fresken, in: Österreich in Geschichte und Literatur, 12, Graz 1968, S. 341-344.

Wendehorst 1989

Alfred Wendehorst, Adalbero, Bischof von Würzburg und Gründer Lambachs, in: Land Oberösterreich (Hg.), 900 Jahre Klosterkirche Lambach (Kat. Ausst. Benediktinerkloster Lambach, 1989), Linz 1989, S. 17-24.

Wibiral 1962

Norbert Wibiral, Beobachtungen zur Krypta und zum Westchor der ersten Klosterkirche der Benediktiner in Lambach, in: Jahrbuch des Musealvereines Wels, 9, 1962, S. 48-64.

Wibiral 1963

Norbert Wibiral, Beiträge zur Ikonographie der frühromanischen Fresken im ehemaligen Westchor der Stiftskirche von Lambach (Oberösterreich), in: Studia Suarzacensia, Würzburger Diözesangeschichtsblätter, 25, Würzburg 1963, S. 63-81.

Wibiral 1964

Norbert Wibiral, Die Fresken im ehemaligen Westchor der Stiftskirche von Lambach, in: Romanische Kunst in Österreich, (Kat. Ausst. Minoritenkirche Krems-Stein 1964), Krems an der Donau 1964, S. 94-104.

Wibiral 1986a

Norbert Wibiral, Zur Bildkomposition des Lambacher "Herrschersturzes", in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 40, 1986, S. 98-111.

Wibiral 1986b

Norbert Wibiral, Admoneatur Imperator. Altchristliche und frühmittelalterliche Texte zur Herrscherparänese, in: Oberösterreichische Heimatblätter, 40, S. 108-233.

Wibiral 1989

Norbert Wibiral, Frühe Bauten und Bilder in Lambach, in: 900 Jahre Klosterkirche Lambach (Kat. Ausst. Benediktinerkloster Lambach, 1989), Linz 1989, S. 33-42.

Wibiral 1991

Norbert Wibiral, Apostelgeschichte und jüdische Altertümer in Lambach, in: Festgabe für Kurt Holter zum 80. Geburtstag, Jahrbuch des OÖ. Musealvereines Gesellschaft für Landeskunde, 136, Linz 1991, S.73-96.

Wibiral 1998

Norbert Wibiral, Die romanische Klosterkirche in Lambach und ihre Wandmalereien. Zum Stand der Forschung, Wien 1998.

Zedinek 1965

Wilhelm Felix Zedinek, Der heilige Altmann von Passau. Sein Leben und sein Werk. Festschrift zur 900- Jahr-Feier, Göttweig 1965, S. 119-128.

14. Abbildungsnachweis

Abb. 1: Scheele 1990, Abb. 3.

Abb. 2: Phaidra, Scheele 1990, Abb. 1, Scheele 1990, Abb. 20.

Abb. 3: Demus 1968, Abb. 93.

Abb. 4: Scheele 1990, Abb. 15.

Abb. 5: Kat. Ausst. Benediktinerkloster Lambach 2006, S. 86.

Abb. 6: Kat. Ausst. Benediktinerkloster Lambach 1989, S. 124.

Abb. 7: Wibiral 1998, Fig.1.

Abb. 8: Scheele 1990, Abb. 10.

Abb. 9: Ulm 1961, S. 54.

Abb. 10: Wibiral 1998, Abb. 5.

Abb. 11: Wibiral 1998, Abb. 1.

Abb. 12: Wibiral 1998, Abb. 4.

Abb. 13: Wibiral 1998, Fig. 2.

Abb.14:

http://www.oogeschichte.at/fileadmin/_processed_/csm_lambach_rotelbuch_98e585e8a8.jpg

Copyright: Benediktinerstift Lambach, Grafische Sammlung.

Abb. 15: Ulm 1961, S. 55.

Abb. 16: Fotoaufnahme der Verfasserin, Angelina Mavric.

Abb. 17: Wibiral 1962, Abb. 7.

Abb. 18: Wibiral 1962, Abb. 11.

Abb. 19: Detail aus Scheele 1990, Abb. 33.

Abb. 20: Unidam.

Abb. 21: Hans Eckstein, Die romanische Architektur. Der Stil und seine Formen, Köln, 1975, Fig. 41.

Abb. 22: Scheele 1990, Abb. 22.

Abb. 23: Friedrich Oswald u.a., Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen, (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 3), München 1966, S. 384.

Abb. 24: Büll 1992, Abb. 6b.

Abb. 25: Wibiral 1998, Fig. 3.

Abb. 26: Fotoaufnahme der Verfasserin, Angelina Mavric.

Abb. 27: Fotoaufnahme der Verfasserin, Angelina Mavric.

Abb. 28: Scheele 1990, Abb. 20.

Abb. 29: Scheele 1990, Abb.1.

Abb. 30: Scheele 1990, Abb. 23.

Abb. 31: Phaidra.

Abb. 32: Demus 1968, Abb. 94.

Abb. 33: Scheele 1990, Abb. 28.

Abb. 34: Scheele 1990, Abb. 25.

Abb. 35: Scheele Abb. 26.

Abb. 36: Scheele Abb. 32.

Abb. 37: Scheele 1990, Abb 34.

Abb. 38: Scheele 1990, Abb. 36.

Abb. 39: Scheele 1990, Abb. 37.

Abb. 40: Scheele 1990, Abb. 43.

Abb. 41: Scheele Abb. 31.

Abb. 42: Phaidra.

Abb. 43: Scheele 1990, Abb. 41.

Abb. 44: Scheele 1990, Abb. 42.

Abb. 45: Scheele 1990, Abb. 39.

Abb. 46: Scheele 1990, Abb. 40.

Abb. 47: Fotoaufnahme der Verfasserin, Angelina Mavric.

Abb. 48: Fotoaufnahme der Verfasserin, Angelina Mavric.

Abb. 49: Fotoaufnahme der Verfasserin, Angelina Mavric.

Abb. 50: Scheele 1990, Abb. 19.

Abb. 51: Wibiral 1998, Farbtaf.1.

Abb. 52: Scheele 1990, Abb. 17.

Abb. 53: Kat. Ausst. Benediktinerkloster Lambach 2006, S. 75.

Abb. 54: Wibiral 1968a, Abb.101

Abb. 55: Wibiral 1986a, Abb. 104.

Abb. 56: Kat. Ausst. Benediktinerkloster Lambach 2006, S. 74.

Abb. 57: Kat. Ausst. Benediktinerkloster Lambach 2006, S. 74.

Abb. 58: <http://kultur-online.net/files/exhibition/Ring.jpg>, Copyright: Domschatz im Historischen Museum der Pfalz Speyer.

Abb. 59: Amberger 2009, Abb. 29.

Abb. 60: Amberger 2009, Abb. 30.

Abb. 61: Amberger 2009, Abb. 31.

Abb. 62: Wibiral 1986a, Abb. 105.

Abb. 63: Unidam.

Abb. 64: Wibiral 1986a, Abb. 110.

Abb. 65: Detail aus Scheele 1990, Abb. 41.

Abb. 66: Detail aus Scheele 1990, Abb. 41.

Abb. 67: Unidam.

Abb. 68: Unidam.

Abb. 69: Unidam.

Abb. 70: Müller 2009, Taf. 19.

Abb. 71: Wikimedia Commons.

Abb. 72: Unidam.

Abb. 73: Unidam.

Abb. 74: Müller 2009, Taf. 23.

Abb. 75: Müller 2009, Taf. 20.

Abb. 76: Fotoaufnahme der Verfasserin, Angelina Mavric.

Abb. 77: Fotoaufnahme der Verfasserin, Angelina Mavric.

Abb. 78: Unidam.

Abb. 79: Fotoaufnahme der Verfasserin, Angelina Mavric.

Abb. 80: Unidam.

Abb. 81: Unidam.

Abb. 82: Fotoaufnahme der Verfasserin, Angelina Mavric.

Abb. 83: Fotoaufnahme der Verfasserin, Angelina Mavric.

Abb. 84: Unidam.

Abb. 85: Unidam.

Abb. 86: Unidam.

Abb. 87: Phaidra.

Abb. 88: Unidam.

Abb. 89: Unidam.

Abb. 90: Fotoaufnahme der Verfasserin, Angelina Mavric.

Abb. 91: Unidam.

Abb. 92: Luigi Magnani, Gli affreschi della basilica di Aquileia, Torino, 1960, Taf. 36.

Abb. 93: Unidam.

Abb. 94: Wikimedia Commons.

Abb. 95: Unidam.

Abb. 96: Corsair. Online Catalog of the Pierpont Morgan Library.

Abb. 97: Corsair. Online Catalog of the Pierpont Morgan Library.

Abb. 98: <http://143.50.26.142/digbib/handschriften/Ms.0800-0999/Ms.0805/index8.html>,
Copyright: Universitätsbibliothek Graz.

Abb. 99: Unidam.

Abb. 100: Unidam.

Abb. 101: ZI Fotothek.

Abb. 102: Unidam.

15. Abbildungen



Abb. 1: Südansicht des Benediktinerklosters, 1056-1656, Lambach.



Abb. 2: Gesamtansicht der Gewölbefresken (S-N), Magierepisode, um 1089, ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.



Abb. 3: Einblick in den Nordturm des ehemaligen Westchors, um 1089, Klosterkirche Lambach.



Abb. 4: Einblick in den Südturm des ehemaligen Westchors, um 1089, Klosterkirche Lambach.

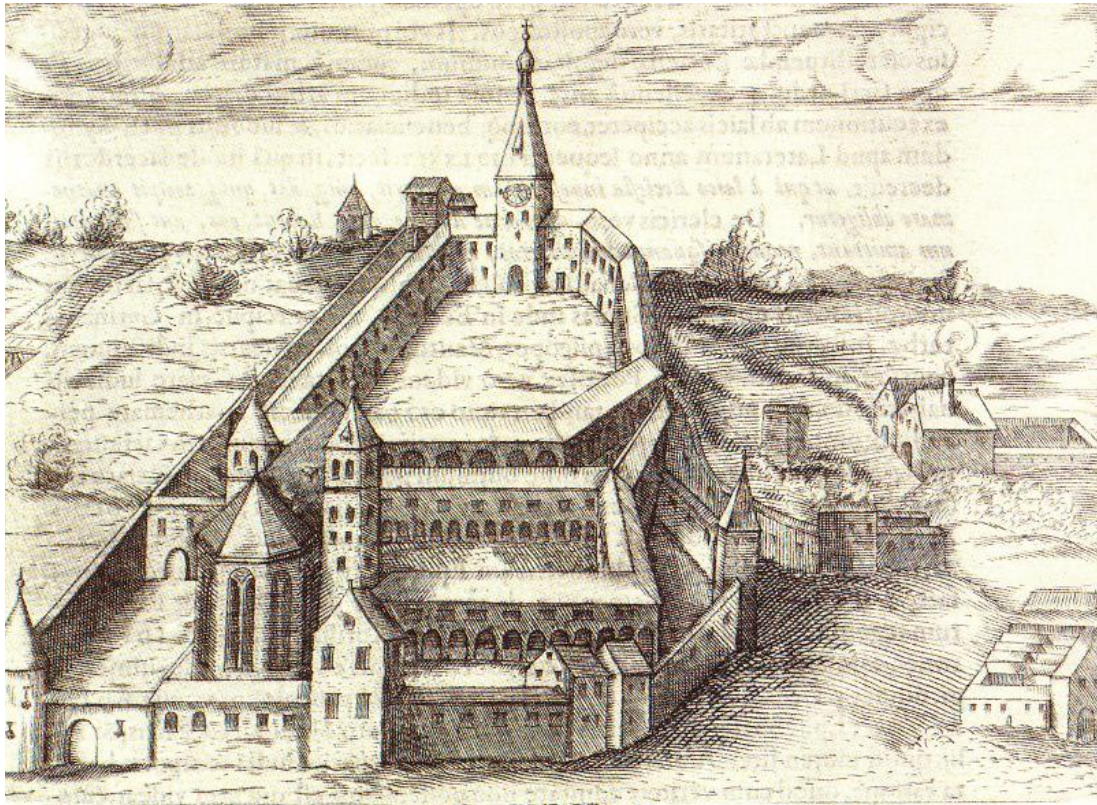


Abb. 5: Johann Eckhart Löffler, Draufsicht von Osten auf das Benediktinerkloster Lambach, 1619 Radierung, 30.3 cm x 19.7 cm, Grafische Sammlung, Benediktinerstift Lambach.

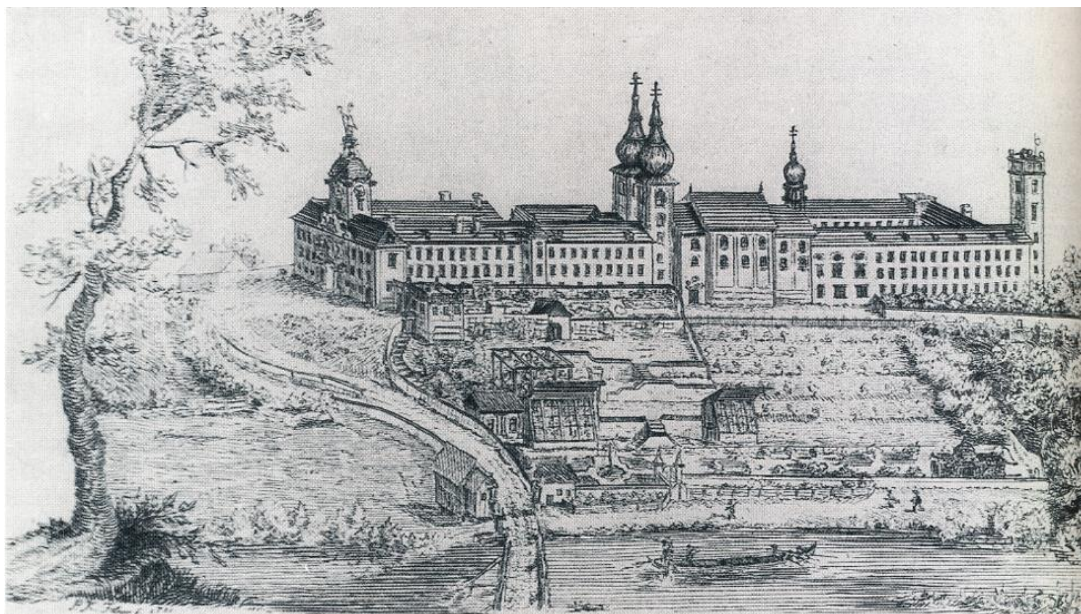


Abb. 6: Koloman Fellner, Südansicht des Benediktinerklosters Lambach, 1787, Federzeichnung.

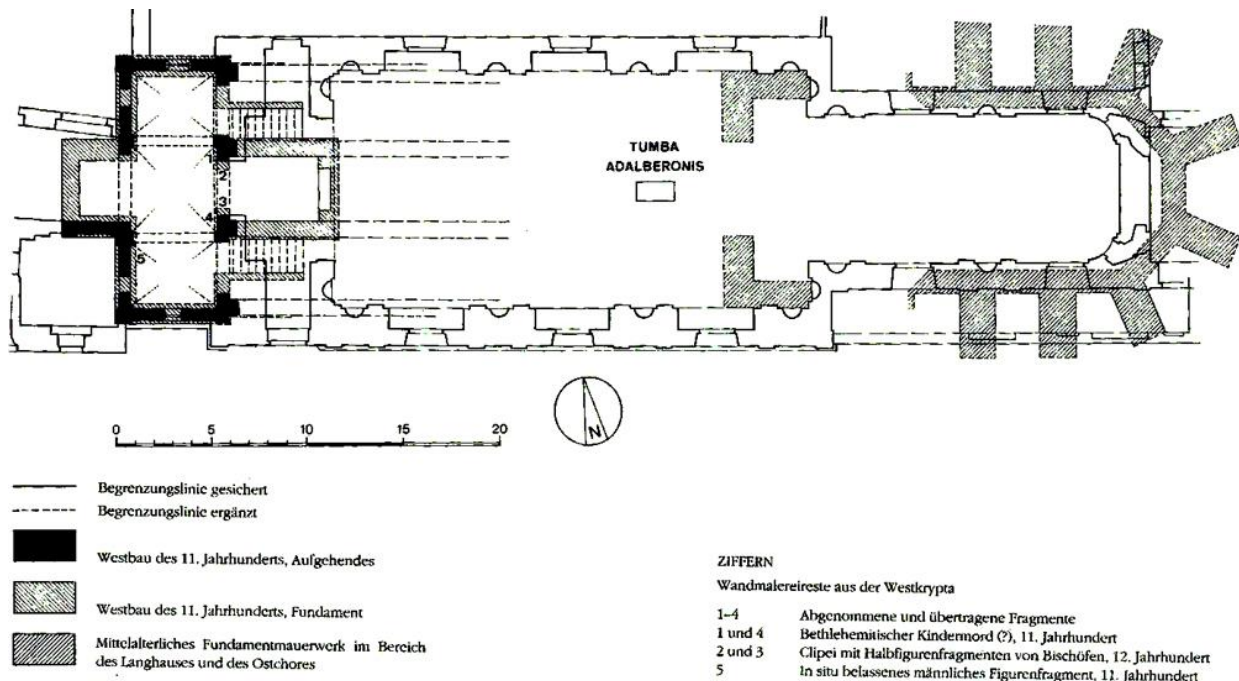


Abb. 7: Grundriss mit unterschiedlichen Bauphasen (nach N. Wibiral), um 1089, Klosterkirche Lambach.



Abb. 8: Marmorplatte des Stifterhochgrabes Adalberos, Klosterkirche Lambach, 1659, (seit 1789 in die südliche Kirchenwand eingelassen).

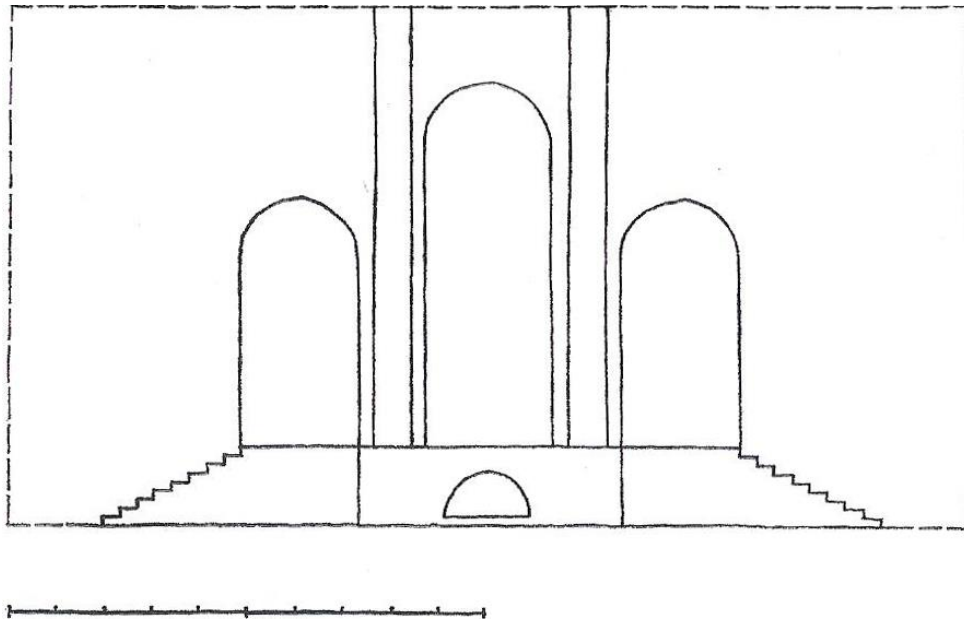


Abb. 9: Ansicht der Westanlage in der Blickrichtung Ost nach West, Rekonstruktionsentwurf des Zustandes um 1089 (nach B. Ulm), Klosterkirche Lambach.

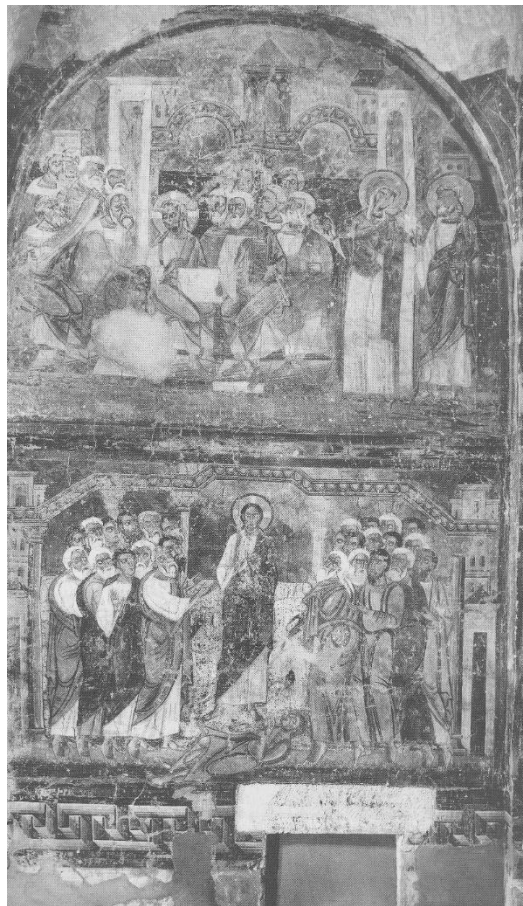


Abb. 10: Westwand des Norturmes mit Fragment einer Türöffnung, um 1080, ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.



Abb. 11: Nordwand des Nordturmes mit rundbogiger Fensteröffnung, 1089, ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.



Abb. 12: Oberes Register der Südwand des Südturmes mit Rundbogenfenster, 1089, ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.

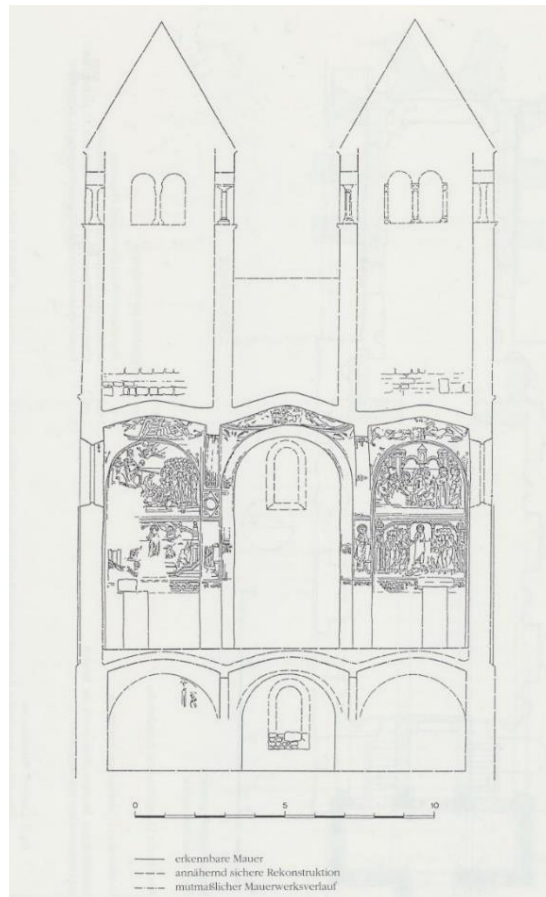


Abb. 13: Aufriss des ehemaligen Westchors (nach N. Wibiral), um 1089, Klosterkirche Lambach.



Abb. 14: Südansicht des Klosters Lambach, nach 1727, Aquarell auf Papier, Ansicht aus dem Lambacher Rotelbuch, Lambach, Stiftsarchiv, Hs. 321.

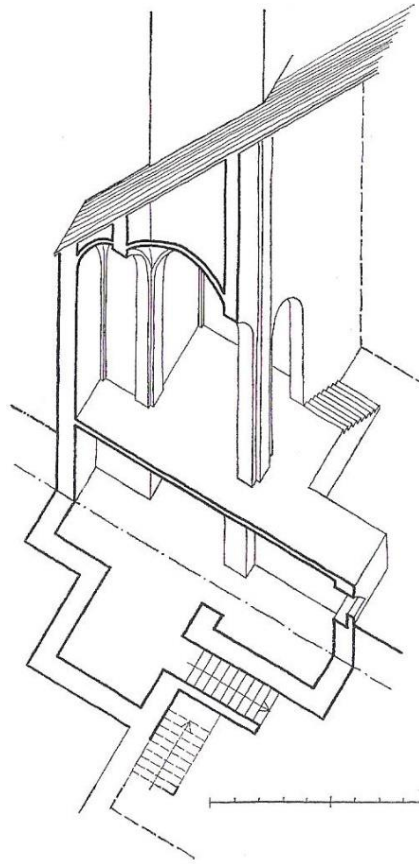


Abb. 15: Isometrische Ansicht des ehemaligen Westchors (nach B. Ulm), um 1089, Klosterkirche Lambach.



Abb. 16: Fragment des Betlehemitischen Kindermordes der Westkrypta, Freskomalerei, 11. Jahrhundert, Stiftsmuseum, Klosterkirche Lambach.



Abb. 17: Figurales Freskendetail, 11.Jahrhundert, Freskomalerei, ehemalige Westkrypta, Klosterkirche Lambach.



Abb. 18: Mäanderband mit figuralem Freskendetail, 11.Jahrhundert, Freskomalerei ehemalige Westkrypta, Klosterkirche Lambach.

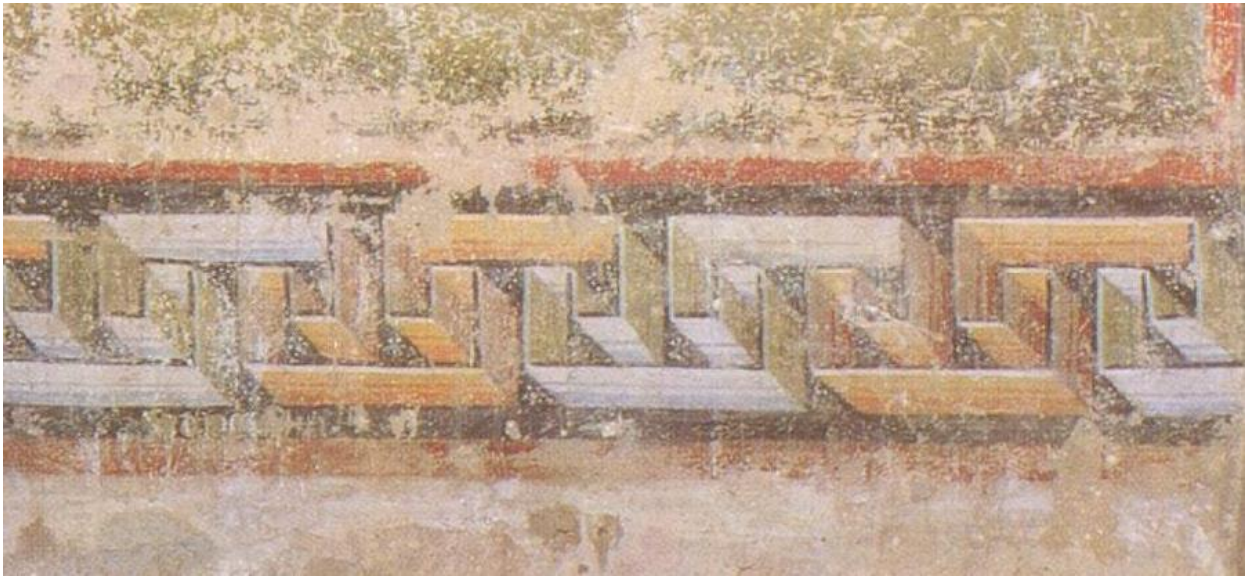


Abb. 19: Perspektivisches Mäanderband, um 1089, Freskomalerei mit Secco-Einträgen, Südwand (Detail), ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.

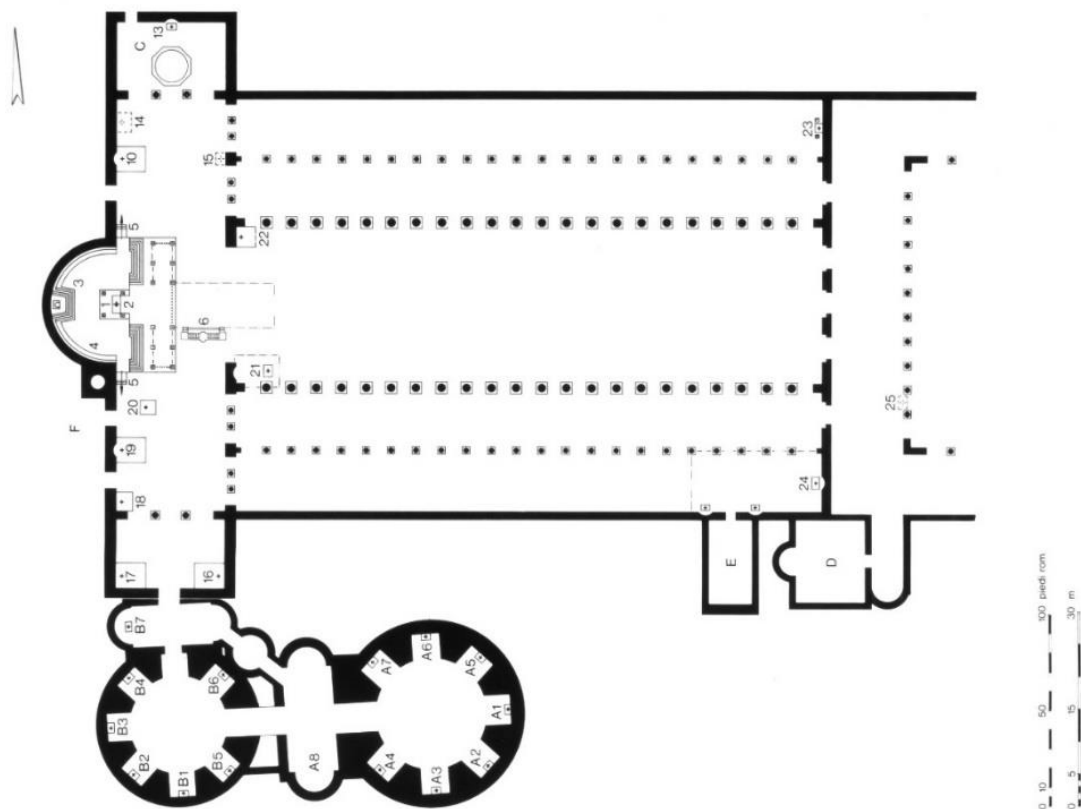


Abb. 20: Grundriss mit Rekonstruktion der liturgischen Ordnung des 8.- und 9. Jahrhunderts, Alt St. Peter, Rom.

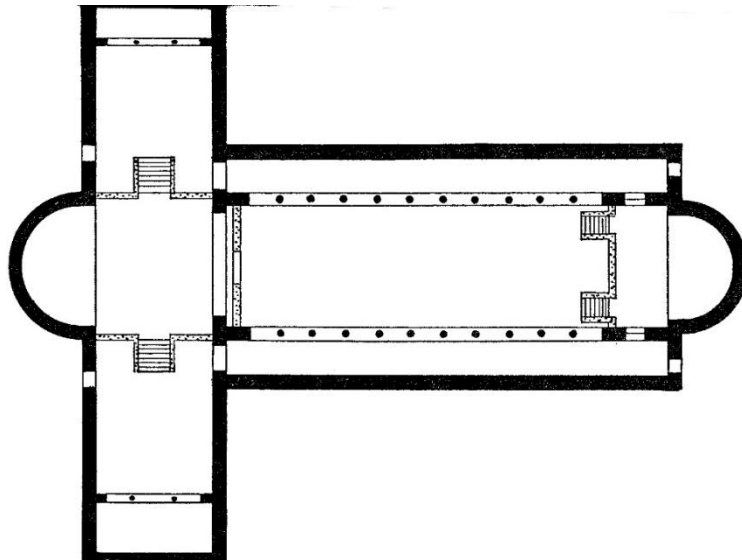


Abb. 21: Grundriss des Domes zu Fulda, zweite Bauphase, 8.-9. Jahrhundert.

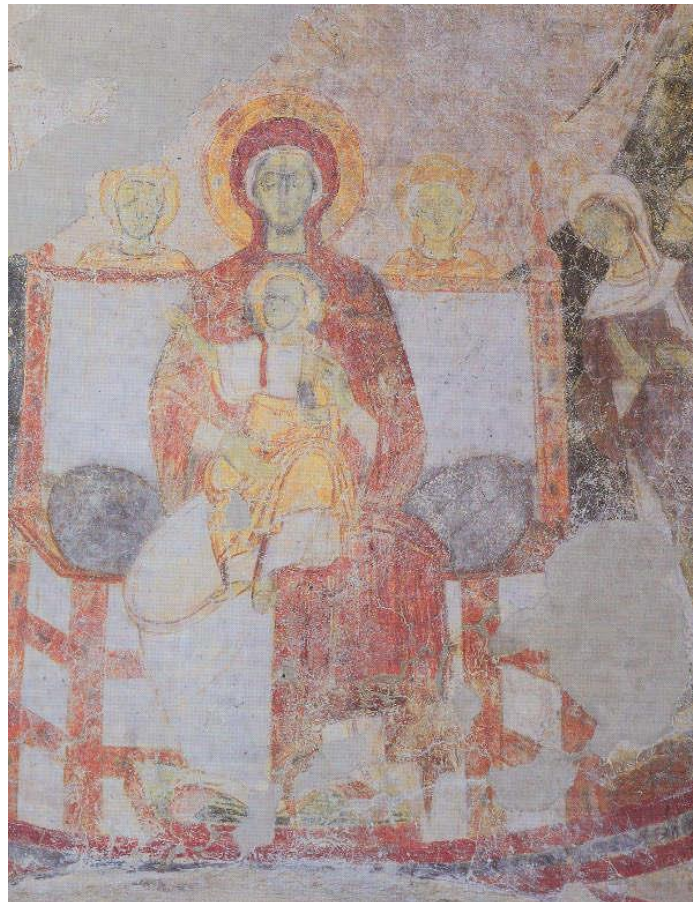


Abb. 22: Die thronende Muttergottes mit Kind umgeben von Hebammen (Detail), um 1089, Frekomalerei mit Secco-Einträgen, Mittengewölbe, ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.

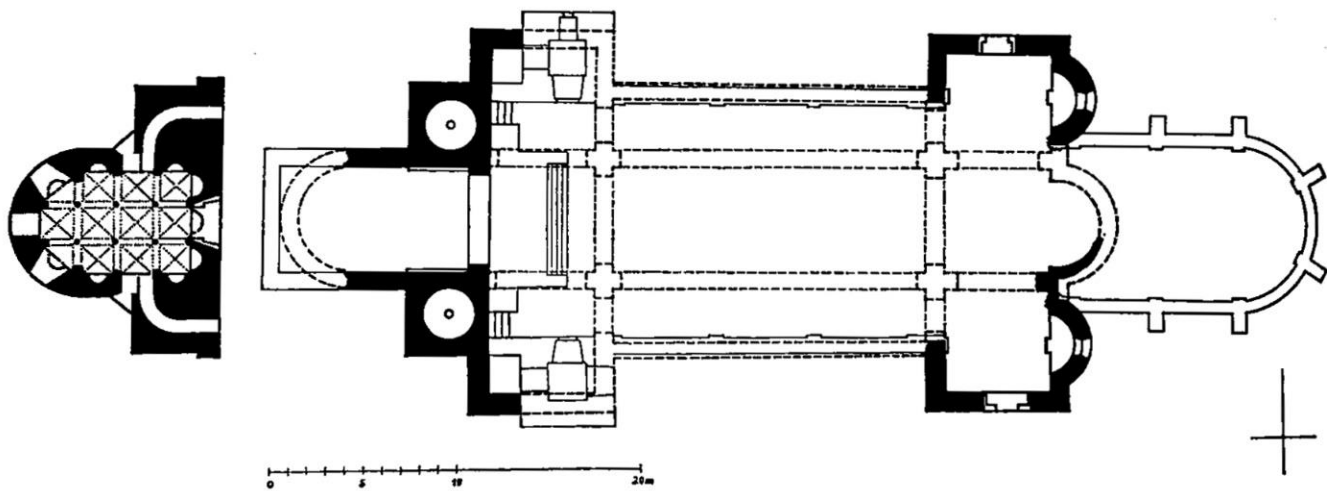


Abb. 23: St. Stephan, Grundrissplan (nach Mader, Röttger und Oswald), erstes Drittel 11. Jahrhundert, Würzburg.

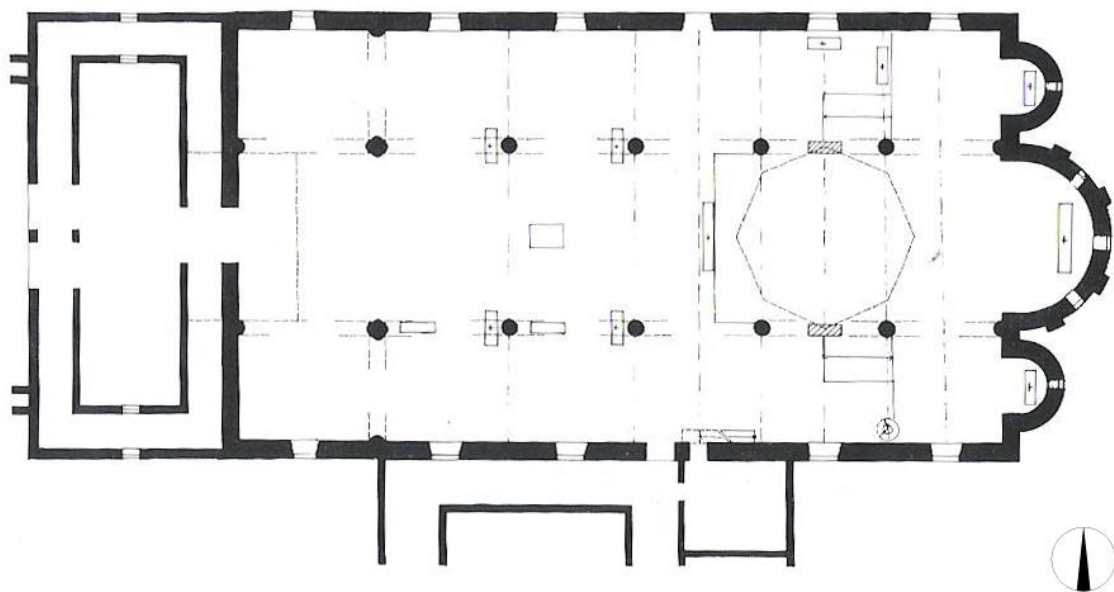


Abb. 24: Rekonstruierter Grundriss der Egbertbasilika (nach F. Büll), 1062/1066, Münsterschwarzach.

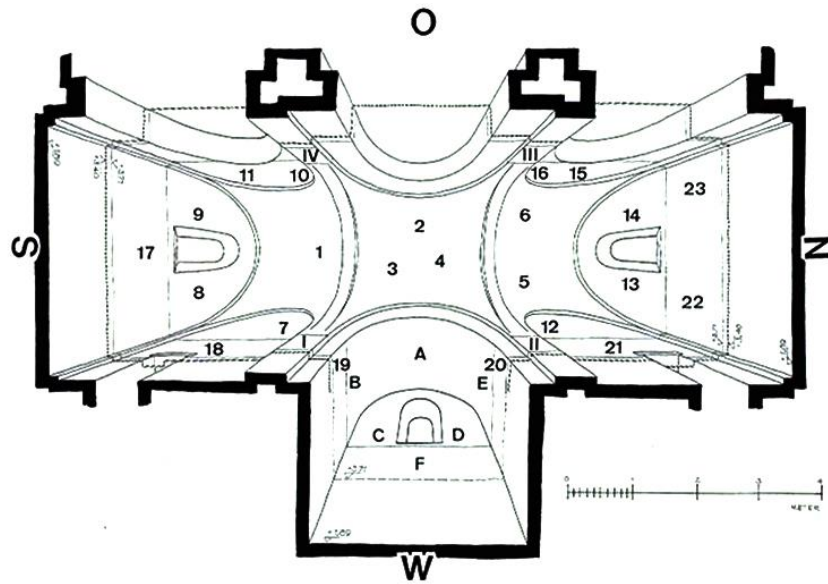


Abb. 25: Schema der Verteilung der Wandmalereien im ehemaligen Westchor des Klosterkirche Lambach (nach N. Wibiral), geweiht 1089, (I-IV: Vorfahren Christi und Propheten, A-F: Verlorengegangene Szenen sowie Szenenfragmente, 1-5: Magierepisode, 7-9: Herodes-Insert, 10-16: Das Leben des jungen Christus, 17-19: Die Versuchungen Christi, 20: Verstoßung Christi aus der Synagoge von Nazareth (?), 21-23: Die Wunder Christi).

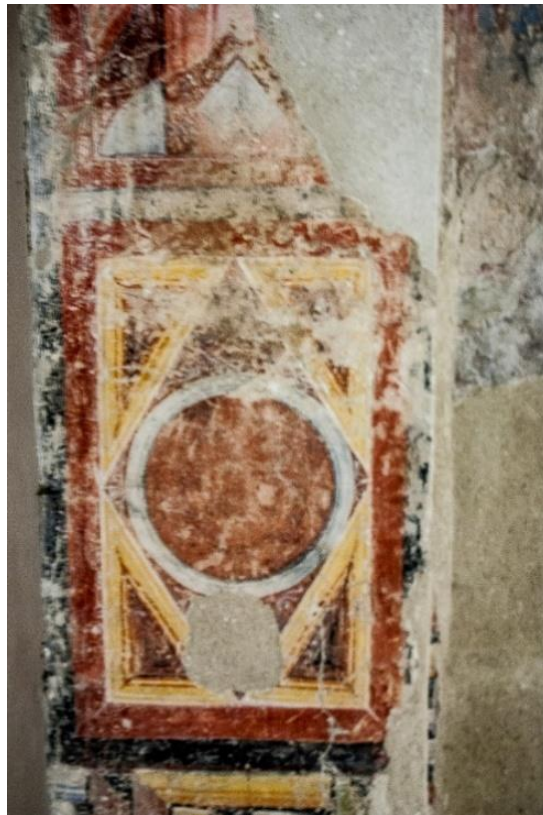


Abb. 26: Geometrisches Dekorationsmotiv, um 1080, Freskomalerei mit Secco-Einträgen, Bogenlaibung, ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.



Abb. 27: Palmenzweig-Motiv, um 1089, Freskomalerei mit Secco-Einträgen, Zwickelfeld des Mitteljochs, ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.



Abb. 28: Die Magier vor Herodes Magnus und den Schriftgelehrten, um 1089, Freskomalerei mit Secco-Einträgen, südliches Gewölbefeld, ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.



Abb. 29: Die Epiphanie zu Betlehem, um 1089, Freskomalerei mit Secco-Einträgen, Gewölbe des Mitteljochs, ehem. Westchor, Klosterkirche Lambach.



Abb. 30: Ein Engel erscheint den Magiern im Traum, um 1089, Freskomalerei mit Secco-Einträgen, Mitteltgewölbe (Detail), ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.



Abb. 31: Der Heimtritt der Magier und die Darbringung im Tempel, um 1089, Freskomalerei mit Secco-Einträgen, nördliches Gewölbe, ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.



Abb. 32: Der Sturz des Herodes Agrippa I., um 1089, Freskomalerei mit Secco-Einträgen, Südturm, Westwand, oberes Register, ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.



Abb. 33: Der thronende Herodes Agrippa mit herbeifliegendem Engel, Detail aus der Szene „Der Sturz des Herodes Agrippa I.“, um 1089, Freskomalerei mit Secco-Einträgen, Südturm, Westwand, oberes Register, ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.

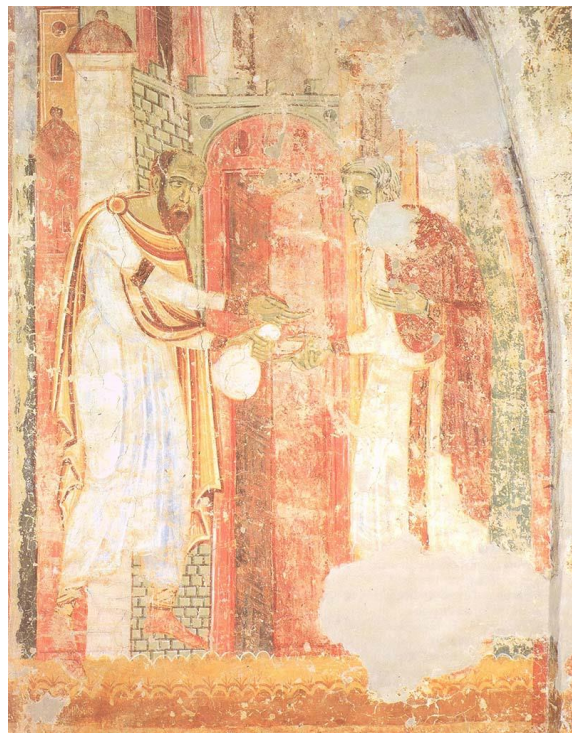


Abb. 34: König Herodes verkauft das Amt des Hohepriesters/König Herodes besticht seinen Sohn Antipas, um 1089, Freskomalerei mit Secco-Einträgen, Südturm, Südwand, oberes Register, rechtes Bildfeld, ehem. Westchor, Klosterkirche Lambach.



Abb. 35: Der Suizidversuch des König Herodes, um 1089, Freskomalerei mit Secco-Einträgen, Südturm, Südwand, oberes Register (links), ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.



Abb. 36: Der Traum des Joseph nach dem Tod des Königs Herodes und die Rückkehr der Heiligen Familien aus Ägypten, um 1089, Freskomalerei mit Secco-Einträgen, Südturm, Ostwand, ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.



Abb. 37: Der zwölfjährige Jesus im Tempel von Jerusalem, um 1089, Freskomalerei mit Secco-Einträgen, Nordturm, Westwand, oberes Register, ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.



Abb. 38: Das Zeugnis Johannes des Täufers für Christus, um 1089, Freskomalerei mit Secco-Einträgen, Nordturm, Nordwand, Westchor, Klosterkirche Lambach.



Abb. 39: Die Theophanie nach der Taufe Christi, um 1089, Freskomalerei mit Secco-Einträgen, Nordturm, Ostwand, ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.

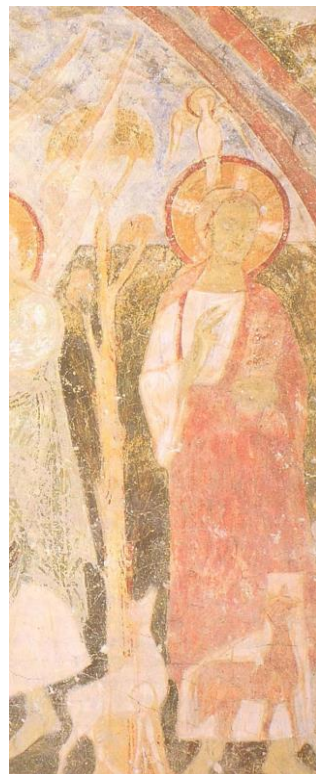


Abb. 40: Christus als guter Hirte, um 1089, Freskomalerei mit Secco-Einträgen, Nordturm, Ostwand, rechte Bildhälfte, ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.



Abb. 41: Die Versuchung Christi in der Wüste, um 1089, Freskomalerei mit Secco-Einträgen, Südturm, Südwand, unteres Register, ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.



Abb. 42: Die Versuchung Christi auf den Zinnen des Tempels, um 1089, Freskomalerei mit Secco-Einträgen, Südturm, Westwand, unteres Register, ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.



Abb. 43: Jesus heilt und belehrt einen Besessenen in der Synagoge von Kafarnaum, um 1089, Freskomalerei mit Secco-Einträgen, Nordturm, Westwand, unteres Bildregister, ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.



Abb. 44: Christus heilt die Schwiegermutter von Petrus (Szenenfragment), um 1089, Freskomalerei mit Secco-Einträgen, Nordturm, Nordwand, linkes Bildfeld, ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.

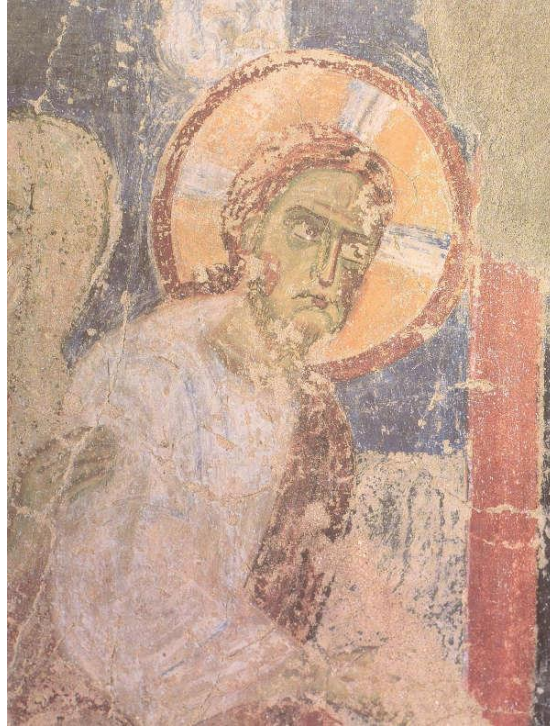


Abb. 45: Die Vertreibung Jesu aus der Synagoge von Nazareth, um 1089, Freskomalerei mit Secco-Einträgen, Westchorabschluss, Nordwand, unteres Bildfeld, ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.

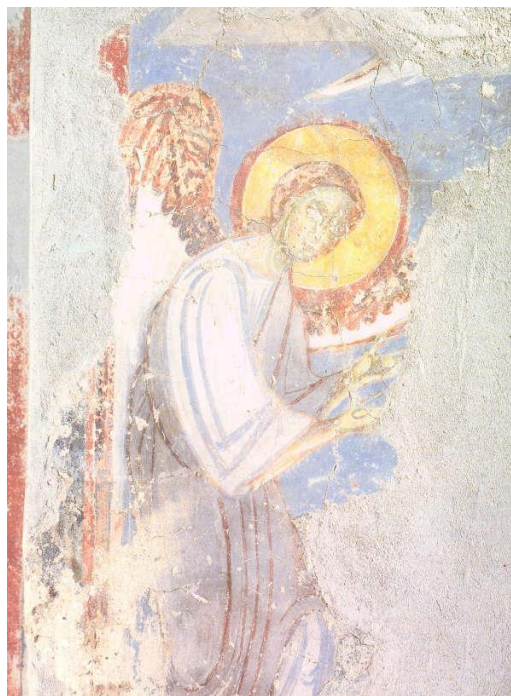


Abb. 46: Engel aus einer Versuchungsszene (?), um 1089, Freskomalerei mit Secco-Einträgen, Südwand, westlicher Chorabschluss, ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.



Abb. 47: Der Prophet Abraham, um 1089, Freskomalerei mit Secco-Einträgen, Südwestliche Lisene des Mitteljochs, ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.



Abb. 48: Schriftrolle des Abraham, Detailaufnahme der Standfigur Abrahams, um 1089, Freskotmalerei mit Secco-Einträgen, Südwestliche Lisene des Mitteljochs, ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.



Abb. 49: Patriarchen- oder Prophetenfigur, südöstliche Lisene des Mitteljochs, um 1089, Freskomalerei mit Secco-Einträgen, ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.

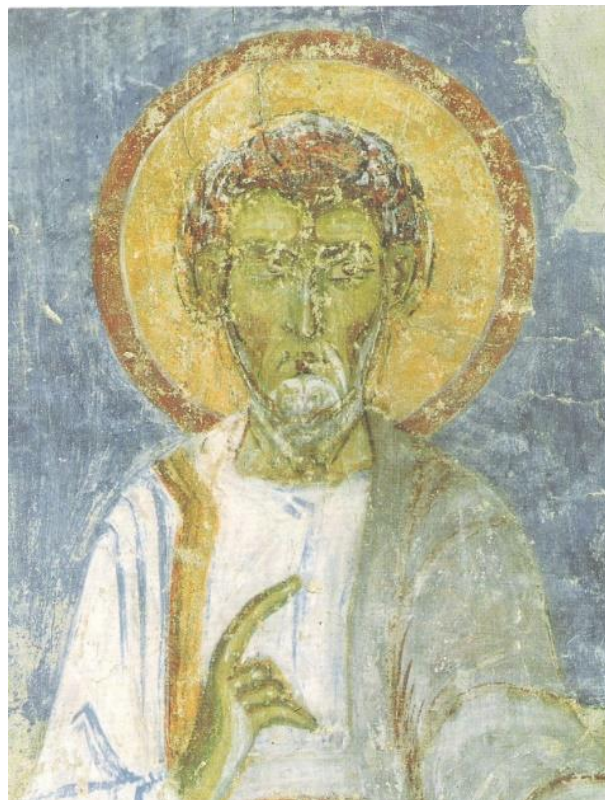


Abb. 50: Der Prophet Isaak (Bildausschnitt), um 1089, Freskomalerei mit Secco-Einträgen, nordwestliche Lisene des Mitteljochs, ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.



Abb. 51: Der Patriarch Jakob (?), um 1089, Freskomalerei mit Secco-Einträgen, nordöstliche Lisene des Mitteljochs, ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.

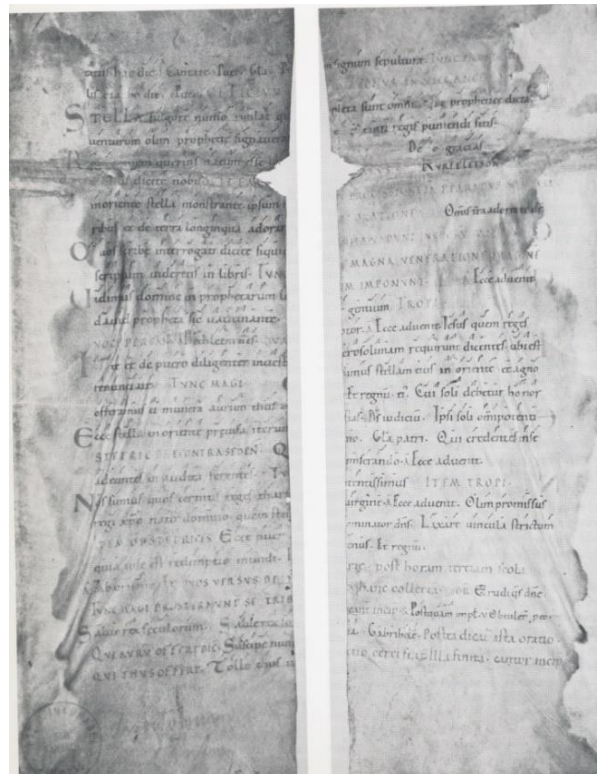


Abb. 52: Fragment des Lambacher Magierspiels, 11. Jahrhundert (Nr. 1), Stiftsarchiv, Benediktinerkloster Lambach.

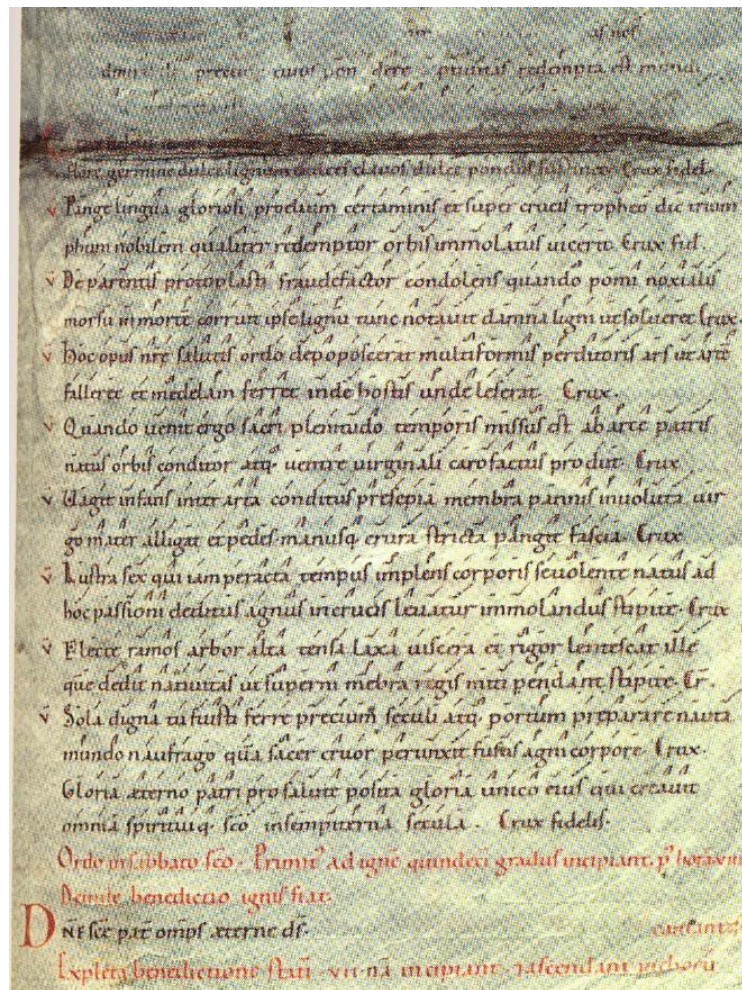


Abb. 53: Fragment des Lambacher Magierspiels (Nr.2), 11. Jahrhundert, Stiftsarchiv, Benediktinerkloster Lambach.



Abb. 54: Allocutio und Akklamation des Herrschers, 2. Jahrhundert, Münzprägung, Sesterius des römischen Herrschers Hadrian.

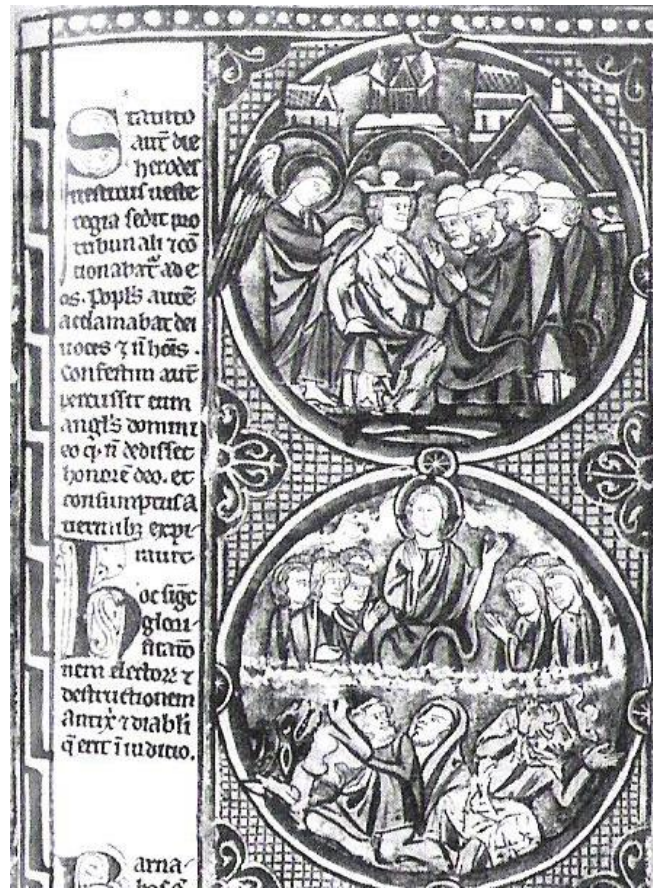


Abb. 55: Herodes Agrippa, Satan und Antichrist (oberes Bildmedallion), Deckfarbenminiatur, Bible Moralisée, London, British Museum, Harley 1527, fol. 70v.



Abb. 56: Darbringung im Tempel, 13. Jahrhundert, Federzeichnung, Lambacher Ritualae, Lambach, Stiftsbibliothek, Clm. 73, fol. 2r.

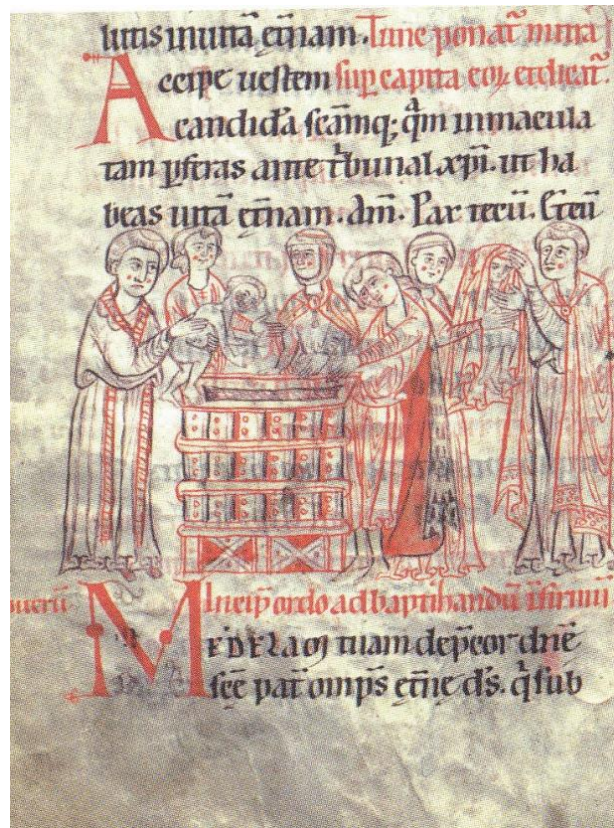


Abb. 57: Darstellung der Taufe, 13. Jahrhundert, Federzeichnung, Lambacher Ritualae, Lambach, Stiftsbibliothek, Clm. 73, fol. 13v.



Abb. 58: Bischofsring aus dem Grabe Heinrichs IV., 11. Jahrhundert, Ring aus Rotgold mit Gravur und Schmuckplatte aus Edelsteinen, Historisches Museum der Pfalz Speyer.



Abb. 59: Bischofsring aus dem Grabe Heinrichs IV., 11. Jahrhundert, Ring aus Rotgold mit Gravur und Schmuckplatte aus Edelsteinen, Historisches Museum der Pfalz Speyer.



Abb. 60: Bischofsring aus dem Grabe Heinrichs IV., 11. Jahrhundert, Ring aus Rotgold mit Gravur und Schmuckplatte aus Edelsteinen, Historisches Museum der Pfalz Speyer.



Abb. 61: Bischofsring aus dem Grabe Heinrichs IV., 11. Jahrhundert, Ring aus Rotgold mit Gravur und Schmuckplatte aus Edelsteinen, Historisches Museum der Pfalz Speyer.



Abb. 62: Tod Alexanders des Großen, 12. Jahrhundert, Initialminiatur, Flavius Josephus, Antiquitates Iudaicae, Merton College, Oxford, Ms. 317, fol. 67v.



Abb. 63: Illustration zu Psalm 51, um 850, Deckfarbenminiatur, Karolingischer Psalter, Ms. 59, fol. 51v, Bodleian Library, Oxford.

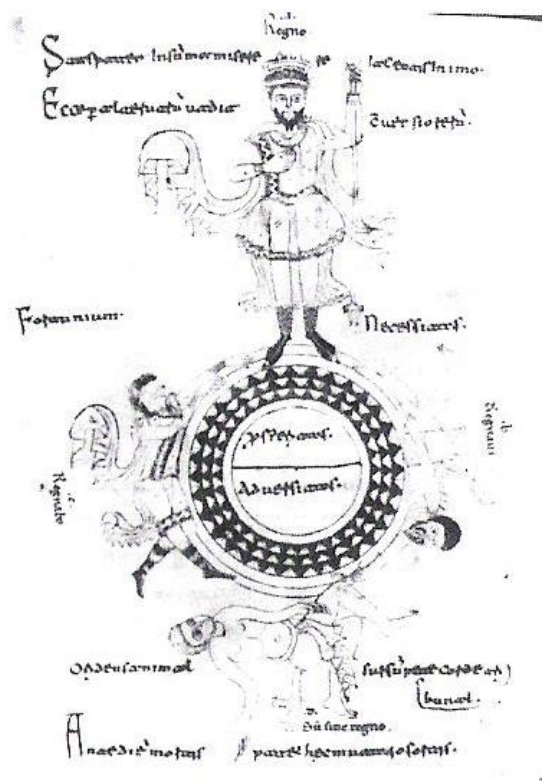


Abb. 64: Rad der Fortuna, ausgeführte und mit Legende versehene Version, 11. Jahrhundert, Federzeichnung, Miscelanea-Handschrift, Montecassino, Klosterbibliothek, Ms. 189, fol. 146.



Abb. 65: Detail aus der Szene „Jesus heilt und belehrt einen Besessenen in der Synagoge von Kafarnaum“, um 1089, Freskomalerei mit Secco-Einträgen, Nordturm, Westwand, unteres Bildregister, ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.

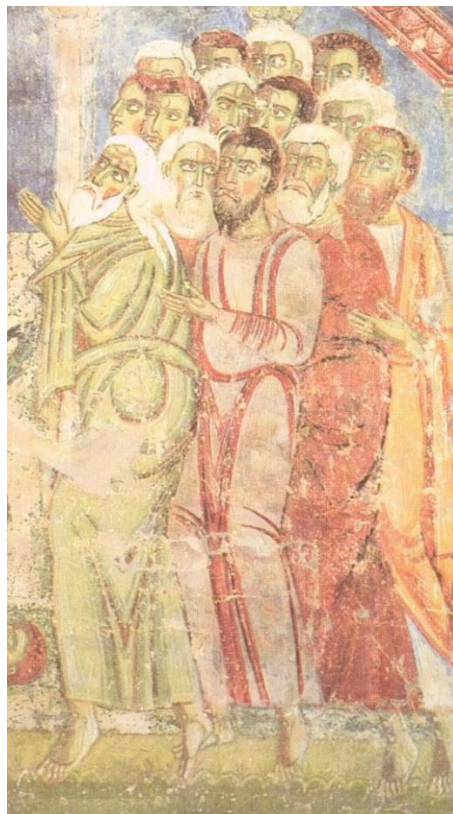


Abb. 66: Detail aus der Szene „Jesus heilt und belehrt einen Besessenen in der Synagoge von Kafarnaum“, um 1089, Freskomalerei mit Secco-Einträgen, Nordturm, Westwand, unteres Bildregister, ehemaliger Westchor, Klosterkirche Lambach.



Abb. 67: Apostelgruppe, Detail aus der Szene „der ungläubige Thomas“, 1000-1050, Freskomalerei, Südostjoch, Krypta des Katholikons von Hosios Lukas, Phokis.

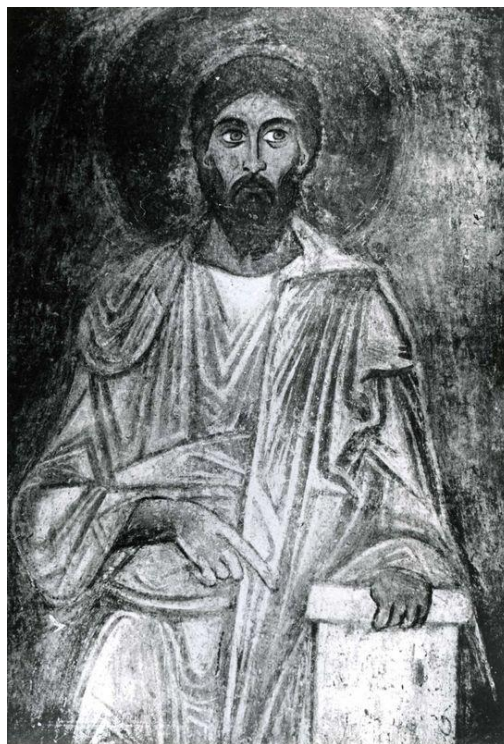


Abb. 68: Der Heilige Iobaas, um 1035, Freskomalerei, Sophienkathedrale, Kiew.



Abb. 69: Die Geburt Christi, um 1000, Deckfarbenminiatur, Menologion des Basileios II., Vatikan, Biblioteca Apostolica, Vat. gr. 1613.



Abb. 70: Einblick in die Südapsidie, Freskomalereien, Ende 11. Jahrhundert, Abteikirche von San Pietro al Monte, Civate.



Abb. 71: Meister von Negrentino, Christus und seine Apostel, 1050-1100, Freskomalerei, Pfarrkirche San Ambrogio, Negrentino.



Abb. 72: Apostelfiguren, Mosaiktechnik, 11. Jahrhundert, Hauptportal des Kircheninneren, San Marco, Venedig.



Abb. 73: Petrus und fünf weitere Apostel, 12. Jahrhundert, Mosaiktechnik, Ausschnitt der Mosaiken der Westwand, S. Maria, Torcello.



Abb. 74: Engelstriade, Ende 11. Jahrhundert, Freskomalerei, Südapsidiale, San Pietro al Monte, Civate.



Abb. 75: Apostel, Propheten und Patriarchen, Ende 11. Jahrhundert, Freskomalerei, Nordapsidiole, Abteikirchen von San Pietro al Monte, Civate.



Abb. 76: Christus in der Mandorla, 2. Hälfte 11. Jahrhundert, Freskomalerei, Gewölbedarstellung, Baptisterium des Bischofs Regimpoto, Concordia Sagittaria.



Abb. 77: Evangelist Markus, 2. Hälfte 11. Jahrhundert, Freskomalerei, Zwickelfeld, Baptisterium des Bischofs Regimpoto, Concordia Sagittaria.



Abb 78: Custos Berthold (?), Evangelist Markus, 1070-1080, Buchmalerei, Custos Berthold-Evangeliar, Admont, Stiftsbibliothek, Cod. 511, fol. 85v.

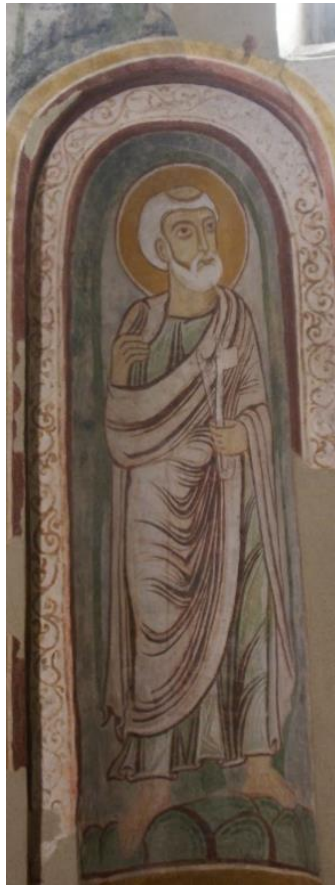


Abb. 79: Apostel Petrus, 2. Hälfte 11. Jahrhundert, Freskomalerei, Nischenfigur, Baptisterium des Bischofs Regimpoto, Concordia Sagittaria.



Abb. 80: Einblick in die Maxentiuskrypta, Ende 11. bis 12. Jahrhundert, Freskomalereien, Basilika Santa Maria Assunta, Aquileia.



Abb. 81: Kreuzabnahme Christi, Ende 11. bis 12. Jahrhundert, Freskomalerei, Lünettenfeld, Maxentiuskrypta, Basilika Santa Maria Assunta, Aquileia.

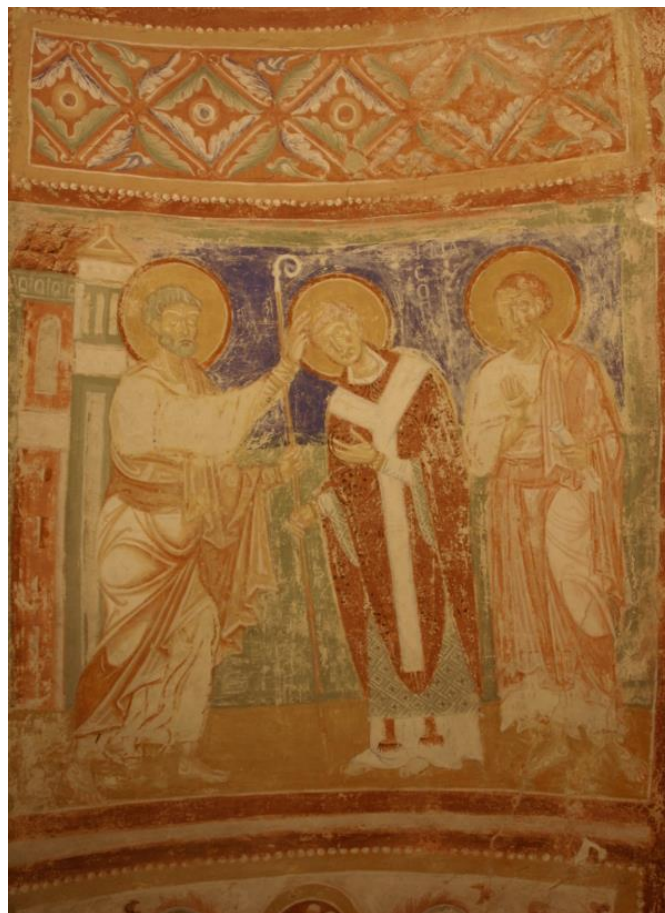


Abb. 82: Hermagoras wird von Petrus zum Bischof geweiht, Ende 11. bis 12. Jahrhundert, Freskomalerei, Maxentiuskrypta, Basilika Santa Maria Assunta, Aquileia.



Abb. 83: Der Heilige Hermagoras umgeben von den Heiligen Fortunatus und Siro, Ende 11. bis 12. Jahrhundert, Freskomalerei, Maxentiuskrypta, Basilika Santa Maria Assunta, Aquileia.

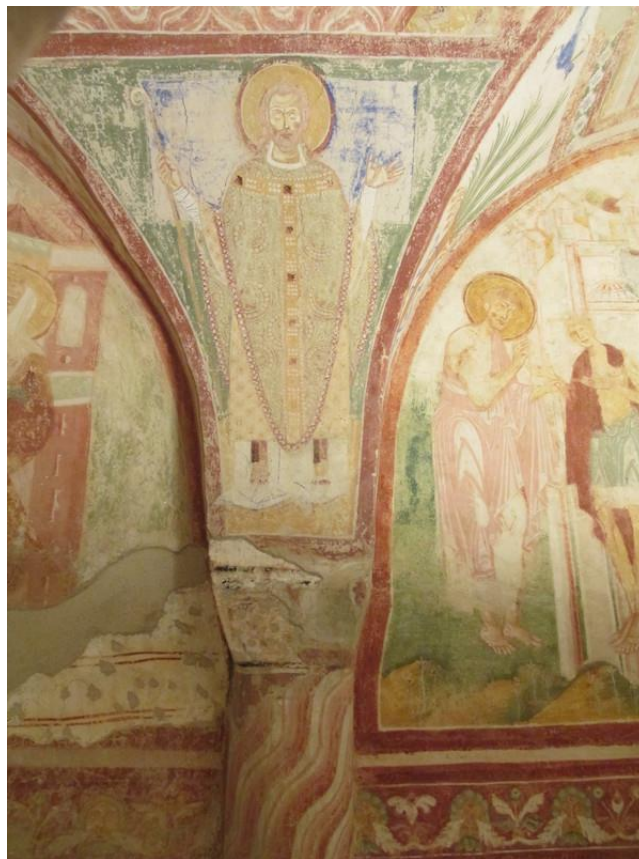


Abb. 84: Heiliger Martial, Ende 11. bis 12. Jahrhundert, Freskomalerei, Zwickelfeld, Maxentiuskrypta, Basilika Santa Maria Assunta, Aquileia.



Abb. 85: Gemalter Wandteppich mit Jagdszenen, Ende 11. bis 12. Jahrhundert, Freskomalerei, Sockelzone Maxentiuskrypta, Basilika Santa Maria Assunta, Aquileia.



Abb. 86: Hl. Benedikt, 12. Jahrhundert, Freskotechnik, Westwand, Stiftskirche Nonnberg, Salzburg.



Abb. 87: Triumphbogenwand mit kufischen Schriftzeichen an der Archivolte, 1160-1165, Freskomalerei, St. Johanneskapelle, Pürrgg.



Abb. 88: Der hl. Petrus beauftragt den hl. Markus nach Aquileia zu gehen, um Hermagoras von seinem Plan zu unterrichten, Ende 11. bis 12. Jahrhundert, Freskomalerei, Maxentiuskrypta, Basilika Santa Maria Assunta, Aquileia.



Abb. 89: Der Heilige Hermagoras wird von hohen Würdenträgern dem Heiligen Markus vorgestellt, Ende 11. bis 12. Jahrhundert, Freskomalerei, Maxentiuskrypta, Basilika Santa Maria Assunta, Aquileia.



Abb. 90: Detail aus der Szene „Hermagoras wird von Petrus zum Bischof geweiht“, Ende 11. bis 12. Jahrhundert, Freskomalereien, Maxentiuskrypta, Basilika Santa Maria Assunta, Aquileia.



Abb. 91: Detail aus der Szene „Der Heilige Hermagoras wird von hohen Würdenträgern dem Heiligen Markus vorgestellt“, Ende 11. bis 12. Jahrhundert, Freskomalerei, Maxentiuskrypta, Basilika Santa Maria Assunta, Aquileia.

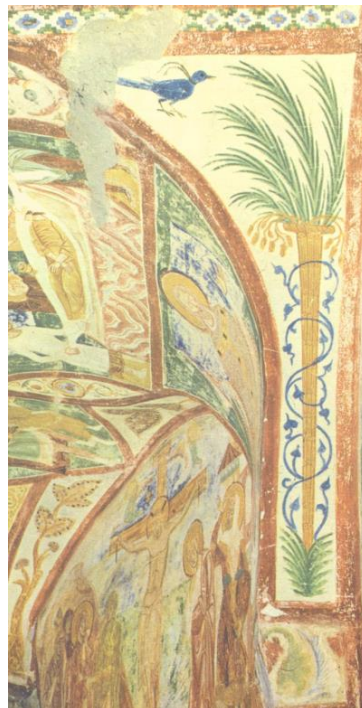


Abb. 92: Vegetables Dekorationsmotiv, Ende 11. bis 12. Jahrhundert, Freskomalerei, Maxentiuskrypta, Basilika Santa Maria Assunta, Aquileia.



Abb. 93: Thronender Herrscher Heinrich II., 1002-1014, Buchmalerei, Sakramentar Heinrichs II., München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4456.

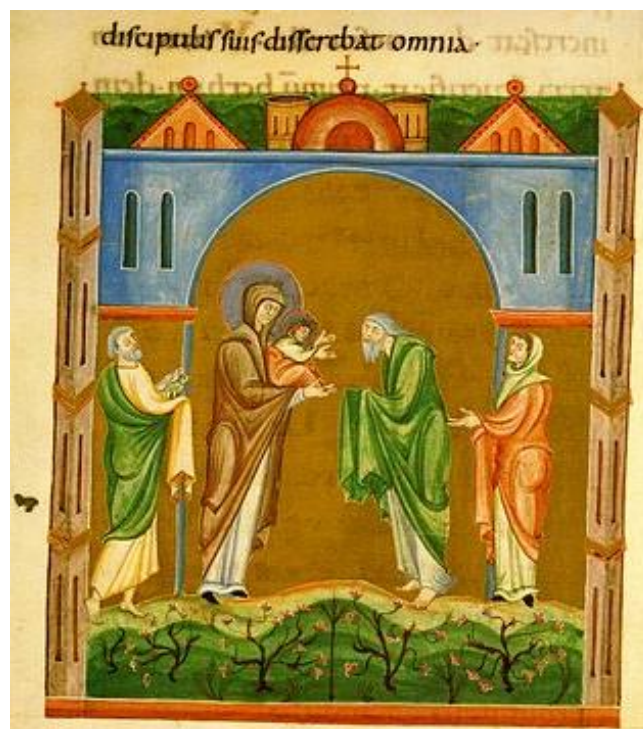


Abb. 94: Darbringung im Tempel, 1020, Buchmalerei, Salzburger Perikopenbuch, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 15713, fol. 24v.

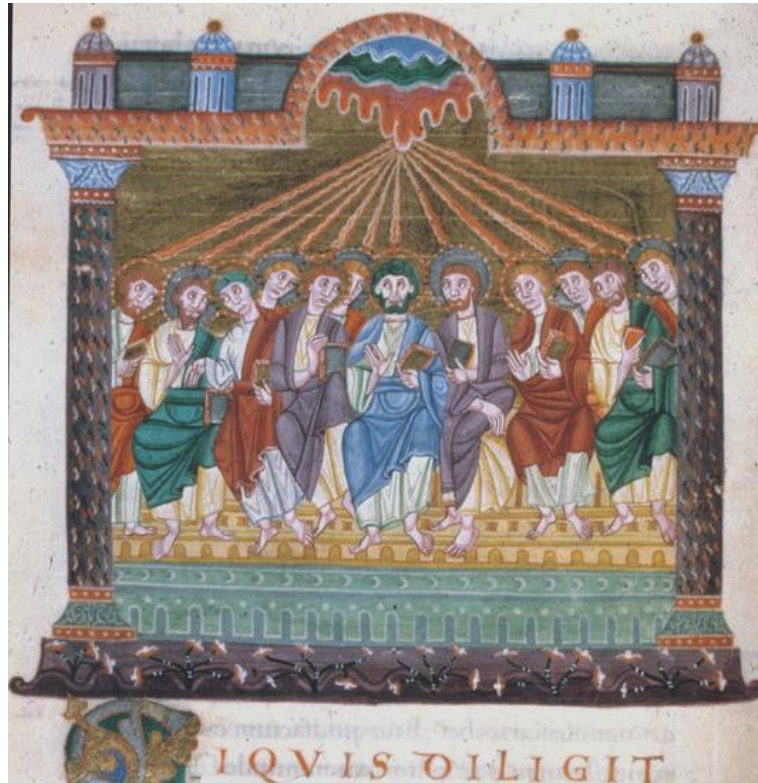


Abb. 95: Pfingstdarstellung, um 1030, Buchmalerei, Evangeliar St. Peter, New York, Morgan Library, Ms. M. 781, fol. 215v.



Abb. 96: Pfingsten, 1045-1055, Buchmalerei, Glazier-Evangelistar, New York, Morgan Library, Glazier-Collection, Gr. 44., fol. 103.



Abb. 97: Custos Berthold (?), Anbetung der Magier, 11. Jahrhundert, Buchmalerei, Perikopenbuch, New York, Morgan Library, MS. M. 870, fol.12r.



Abb. 98: Custos Berthold (?), Evangelist Lukas, um 1070, Buchmalerei, Graz, Universitätsbibliothek, M. 805, fol. 118v.



Abb. 99: Anbetung des Kindes, um 1030, Buchmalerei, Evangeliar St. Peter, New York, Morgan Library, MS. M. 781, fol. 39r.



Abb. 100: Fußwaschung, um 1030, Buchmalerei, Evangeliar St. Peter, New York, Morgan Library, MS. M. 781, fol. 215v.

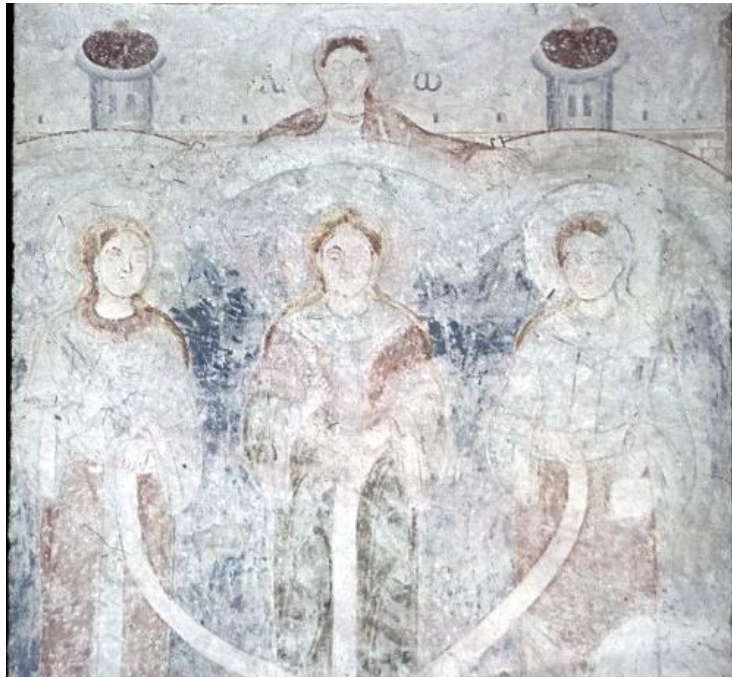


Abb. 101: Drei Heilige Jungfrauen, 1126-1150, Freskomalerei, nordwestlicher Vierungspfeiler, Pfarrkirche St. Georg, Regensburg-Prüfening.

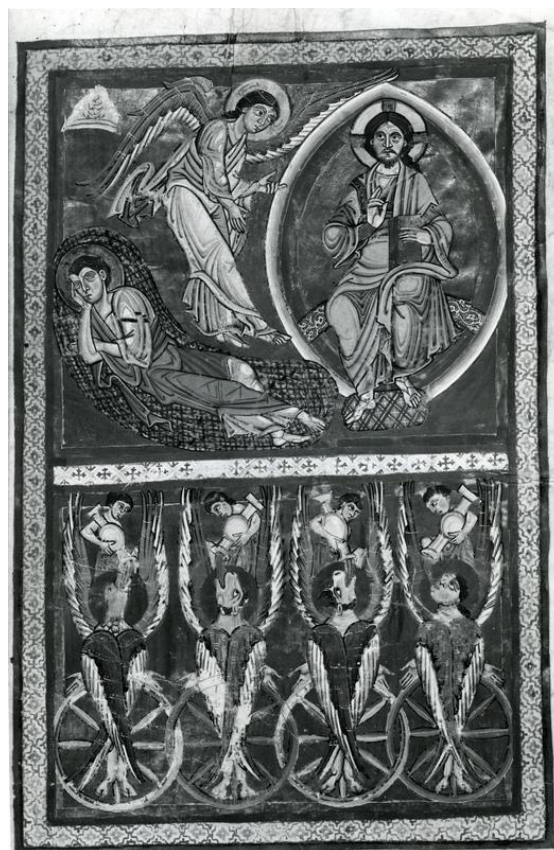


Abb. 102: Die Vision des Ezechiel mit Christus in der Mandorla, um 1145 – 1150, Buchmalerei, sogenannte „Admonter Riesenbibel“, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. nov. 2701, fol. 206r.

16. Anhang

Die deutsche Übersetzung des Lambacher Magierspielfragments (n. W. Scheele 1990)

„**[Magier]:** Der Stern erstrahlt in übergroßem Glanz. [Er kündigt: Der König der Könige ist geboren, (er ist da)] dessen Kommen Prophezeiungen verheißen haben.

[Herodes zu den Magiern]: [Durch welches Zeichen] habt ihr erfahren, dass der König, den ihr sucht, geboren sei? Wenn ihr glaubt, [dass er regiere,] sagt es uns.

Wiederum [Die Magier]: [Dass er geboren sei, haben wir erfahren] durch den Stern, der sich im Orient gezeigt hat. [Mit mystischen Gaben] sind wir aus fernem Land gekommen, den wir als Herrscher bekennen] zu verehren.

[Herodes zu den Schriftgelehrten]: O ihr Schriftgelehrten, sagt, wenn ihr etwas [von diesem Knaben] in den Büchern aufgeschrieben findet.

Darauf [Die Schriftgelehrten]: Herr, wir sehen in den Schriften der Propheten: [Christus wird in Betlehem geboren, der Stadt] Davids; so haben es die Propheten vorausgesagt.

Chor A[ntiphon]: Du Betlehem bist keineswegs [die unbedeutendste unter den führenden Städten von Juda; denn aus dir wird ein Fürst hervorgehen, der Hirt meines Volkes Israel (Mt 2,6)].

Als [Herodes das hört]: Geht und forschet sorgfältig nach dem Knaben, [und wenn ihr ihn gefunden habt, kommt zurück] und meldet es mir.

Darauf die Magier: W[ir wollen gehen und ihn suchen und] ihm unsere Gaben darbringen: Gold, Weihrauch u[nd Myrrhe].

[Wiederum die Magier]: Seht den Stern, den wir im Orient gesehen haben, erneut [geht er uns mit seinem Licht voraus].

Die Hebammen auf der anderen Seite sitzend: W[er sind die, welche vom Stern geführt zu uns] kommen und Unerhörtes mitbringen?

D[arauf die Magier]: Wir sind die, durch die ihr die Könige Thar[sis und Arabien und Saba seht, wie sie die Gaben bringen (Ps 72, 10)] Christus, dem König, dem neugeborenen Herrn. Vom Stern [sind wir gekommen, ihn zu verehren].

Wiederum die Hebammen: Seht, da ist der Knabe, [den ihr sucht. Kommt näher und betet ihn an,] denn er ist die Erlösung der Welt.

W[iederum] die Magier: A[ntiphon:] Vom Orient kommen [die Magier nach Betlehem, den Herrn anzubeten. Sie öffnen ihre Schätze und bringen ihre Gaben dar.]

Dann verneigen sich die Magier und sagen dreimal: Heil dir König aller Zeiten.

Der das Gold darbringt: Nimm nun [das Gold an, das Zeichen des Königs].

Der den Weihrauch darbringt: Nimm den Weihrauch, du [wahrer Gott].

[Der die Myrrhe darbringt]: [Die Myrrhe,] das Zeichen des Begräbnisses.

Dann legen [sich die Magier wie vom Schlaf überwältigt:]

Ein Diakon einen Engel vertretend [vor dem Altar]: [Er]füllt ist alles, was prophetisch verheißen wurde, Geht auf einem anderen Weg, damit ihr nicht als Ver[rä]ter eines solchen Königs gestraft werdet.“ ³⁵⁸

³⁵⁸ Zit. n. Scheele 1990, S. 51-52.

Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Entstehungsgeschichte der romanischen Fresken im ehemaligen Westchor der Kirche des Benediktinerklosters im oberösterreichischen Lambach. Im Rahmen dieser Arbeit sollen sowohl geschichtliche, liturgische als auch stilistische Zusammenhänge, die zu der Entstehung des Freskenzyklus beigetragen haben, herausgearbeitet werden. Die Funktion und die gesellschaftspolitischen Hintergründe des um 1089 entstandenen Bildprogramms bilden den Hauptgegenstand der Untersuchung. Vorrangig ist hierbei die mögliche politische Bedeutung der Fresken, welche von den Bestrebungen der gregorianischen Reformpartei innerhalb Investiturstreits zeugen. Anhand der kritischen Analyse historischer Quellen soll die Frage nach der Beteiligung der Auftraggeber des Bildprogramms am politischen Konflikt zwischen Heinrich IV. und Gregor VII. beantwortet werden. Neben den geschichtlichen Hintergründen zu den Lambacher Fresken, wird näher auf die Besonderheiten in der Liturgie der ehemaligen romanischen Doppelchoranlage eingegangen, welche in unmittelbarer Verbindung mit dem Bildprogramm stand. Des Weiteren wird die Herkunft der stilistischen Formensprache der Lambacher Wandmalereien besprochen, die einen ebenso bedeutenden Faktor in der Entwicklung des Freskenzyklus darstellt. In diesem Zusammenhang folgt eine Neubeurteilung bisheriger Forschungsergebnisse unter der Einbeziehung vor Ort gewonnener Erkenntnisse. Eine abschließende Zusammenfassung beinhaltet die wichtigsten Ergebnisse der Arbeit, welche die noch offenen Fragen zur Entstehungsgeschichte der romanischen Fresken in Lambach beantworten sollen.

