

Die manieristische Ausmalung der Kapelle auf Burg Strechau – stilistische und ikonographische Einflüsse

Die Datierung der manieristischen Ausmalung des kleinen Kapellenraumes im östlichsten Teil der Strechauer Burganlage ist in der Malerei selbst – in zwei kleinen Rollwerk-Kartuschen im Grotteskenornament der Darstellung Zerstörung von Sodom und Gomorrah – mit 1579 angegeben (Abb. 4). Der Auftraggeber war Hans Friedrich Freiherr Hoffman zu Grünbühel und Strechau, dessen unermüdlichem Einsatz für den Protestantismus eine kurzfristige Anerkennung der Religionsfreiheit für die Anhänger der Augsburgischen Konfession in Innerösterreich zu verdanken war, ein Jahr vor Entstehen der Ausmalung der Kapelle¹. Als Gestalter des theologischen Programms konnte der Rostocker Gelehrte David Chyträus identifiziert werden, der mit Hoffman nachweislich in persönlichem Kontakt stand². Der Raum wurde mehrmals in den folgenden Jahrhunderten umgestaltet mit Ausnahme

der Deckenmalerei, die bis heute in ihrem originalen Zustand erhalten ist.

Als im Zuge der letzten Restaurierung³ beschlossen wurde, nicht nur die dringend notwendigen Maßnahmen an der Deckenmalerei auszuführen, sondern auch die Wände freizulegen und die ursprünglichen Raumproportionen wiederherzustellen⁴, kamen Befunde zutage, die eine neuerliche Beschäftigung mit der gesamten Ausstattung erforderlich machten⁵. Die freigelegten Ornament-Fragmente⁶ erlauben Rückschlüsse auf die feste Ausstattung des Raumes am Ende des 16. Jahrhunderts: deren wichtigste Elemente sind ein großer offener Kamin in der Westwand und ein in die gegenüberliegende Wand eingelassenes Brunnenbecken⁷. Beide waren ebenso wie alle Türöffnungen mit *Rollwerkornamenten* umrahmt⁸.

¹ Die sogenannte Brucker Pazifikation von 1578, vgl. dazu G. CERWINKA, Evangelische Steiermark (Burg Strechau. Glaube und Macht, Katalog Lassing 1992, S. 55ff).

² E. GULDAN, U RIEDINGER, Die protestantischen Deckenmalereien der Burgkapelle auf Strechau (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XVIII (XXII)/1960, Anhang B, S. 84); zum evang.-theol. Inhalt der Deckenmalereien vgl. E.-C. GERHOLD, Deutung des Deckengemäldes im Andachtsraum auf der Burg Strechau (Burg Strechau, Glaube und Macht. Katalog u. Beiträge, hg. v. d. Gemeinde Lassing, wiss. Leitung u. Katalog: G. Axmann, G. Cerwinka, B. Schneider, Lassing 1992, S. 96 – 106).

³ Siehe den Beitrag von H. LEITNER, Die Restaurierung der sogenannten protestantischen Kapelle von Schloß Strechau bei Rottenmann in dieser Publikation.

⁴ Das Bodenniveau wurde um ca 70 cm gehoben und die ehemalige Erschließung des Raumes erneuert.

⁵ Die wichtigste Publikation zur Ikonographie und Stilkritik ist die von GULDAN/RIEDINGER (wie Anm.2).

⁶ Die glatten Säulen mit Komposit-Kapitellen sind auf eine über dem Rollwerk liegenden Tüncheschicht gemalt und gehören der nachfolgenden Ausstattungsperiode spätestens um 1630 an.

⁷ Teile des heute an der Ostseite des Schüttkastens im äußeren Hof der Burganlage angebrachten Wandbrunnens würden den erforderlichen Maßen der Maueröffnung in der Kapelle entsprechen.

⁸ Diese Befunde fügen sich, zusammen mit neuen Ergebnissen, die das ikonographische Programm der Deckenmalereien betreffen, zu einem Bild, das auf die einstmalige Bedeutung und Verwendung der Kapelle schließen läßt, vgl. dazu M. E. WAHL, Untersuchungen zu den Wandmalereien von 1579 auf der Burg Strechau, Dipl. Arbeit Graz 1993.

Die aufwendigste Form dieses Ornaments findet man an den beiden Türrahmen an der Südseite des Raumes (Abb. 1): jeweils zwei verschiedene Rahmungen greifen ineinander über, überlappen einander und rollen sich an den Endungen volutenförmig ein. Um die plastische Wirkung hervorzuheben und zu steigern, werden die ineinander übergreifenden, sich einrollenden Rahmenelemente farblich kontrastreich gestaltet. Die Vorderseite der Rahmung ist durchgehend in einem von hell bis dunkel changierenden Violett-Ton gehalten, die sich nach außen kehrende Rückseite in Farbtönen von Gelb bis Orange und von Bläßgrün bis Weiß durchmodelliert. In die Rahmen und Voluten sind Profilmasken und üppige Fruchtbündel gehängt.

Die Rahmung des Brunnens ist weniger kompliziert, aber mindestens genauso plastisch ausgeformt, die Voluten sind wesentlich größer und extremer gerollt. Zusätzlich zu den Fruchtbündeln ist der Rahmen von zwei spiegelbildlich zueinander stehenden Figuren gekrönt.

Am wenigsten ist von der breiten Rahmung des Kamins übriggeblieben. Die Fragmente geben aber immer noch genug Information, um sagen zu können, daß das Ornament hier wesentlich einfacher und flacher erscheint. Diese Wirkung erzielt der Künstler, indem er das Rollwerk nicht wie üblich im Profil darstellt, sondern frontal, sodaß die biegenden und einrollenden Rahmenelemente nicht spürbar in den Raum ausgreifen.

Das plastisch wirkende Rollwerk der Wandflächen steht in Wirkung und Funktion im Gegensatz zum

Groteskenornament der Decke: während das eine vornehmlich rahmend eingesetzt ist, wirkt das zweite flächenfüllend und schwerelos. Zudem wird diese Gegensätzlichkeit von der Wahl der eingesetzten Farben unterstützt. Trotzdem steht das Gegensatzpaar Rollwerk und Groteske entwicklungsgeschichtlich in ursprünglichem Zusammenhang.

Die *Decke* wird von einem regelmäßig angelegten Netz von Stuckleisten strukturiert, acht ovale Medaillons belegen dessen Kreuzungspunkte und die Raumecken (Abb. 2). Diese plastischen Elemente unterteilen das Spiegelgewölbe in der Mitte in vier, außen ringsum in acht Felder, auf die insgesamt sechzehn szenische Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament verteilt sind.

Die Darstellungen im *äußeren Bildgürtel* sind, rechts-umlaufend, beginnend im Norden über dem Fenster: Bethlehemischer Kindermord⁹ (1), Opferung Isaaks (2), Arche Noah (4), Bekehrung Pauli (3), Samsons Taten (14), David und König Salomon (13), Zerstörung Babylons (6) und Sodom und Gomorrah (5).

Im *inneren Bildgürtel* folgen beginnend mit dem nordöstlichen Feld einander: Taufe Christi (16), Teilung des Roten Meeres (15), Jonaslegende (9), Auferstehung (10), Aufrichtung der Ehernen Schlange (11), Pfingstwunder (12), Speisung der Fünftausend (7), Mannaregen/Quellwunder (8)¹⁰.

⁹ Die Darstellung konnte erst nach der Restaurierung identifiziert werden, da das Bild aufgrund der Verfärbung des Bildhintergrundes kaum noch lesbar war. GULDAN/RIEDINGER (S. 42) legten durch einen Motivvergleich mit der Wittemberger-Bibel eine Josua-Darstellung nahe, die sich sinnvoll in einen protestantischen Bilderzyklus fügte hätte.

¹⁰ Die neben dem Bildtitel jedes Feldes angegebene Ziffer in Klammern bezieht sich auf teilweise noch erhaltene Nummerierung der 16 Szenen. Gut sichtbar z.B. am unteren Rand der Bildvignette mit der Darstellung der Auferstehung Christi. In den Feldern des äußeren Bildgürtels sind diese Ziffern so verblaßt, daß sie kaum noch erkennbar sind. Fehlende Ziffern, die jedoch logisch rekonstruiert werden können, sind kursiv gesetzt. Die zweite, ebenso folgerichtige Reihung wäre, die Taufe Christi an erster und den Bethlehemischen Kindermord an sechzehnter Stelle zu setzen, dementsprechend die Teilung des Roten Meeres an zweiter und die Opferung Isaaks an fünfzehnter Stelle, vgl. WAHL, S. 63ff.

Jedes Stück Wandfläche, das nicht von szenischen Darstellungen beansprucht ist, wird gleichmäßig von der feinteiligen *Groteske* in Besitz genommen¹¹. Dem tatsächlichen Wert dieser Ornamentform wird man erst gerecht, wenn man ihre verbindende Funktion anspricht: die Groteske stellt nicht nur formal die Verbindung zwischen den einzelnen Szenen her – speziell im inneren Bildgürtel – sondern vielmehr inhaltlich.

Auf einer anderen Wirklichkeitsebene spiegelt die Groteske den Inhalt der szenischen Darstellungen wider, geht sogar noch eine Stufe darüber hinaus, wenn sie ihre Symbole dazu einsetzt, auf die Sinnhaftigkeit der typologisch zusammengestellten Bildpaare zu weisen (Abb. 7 und 8). So betrachtet ist das Ornament hier nicht den szenischen Bildfeldern untergeordnet, sondern muß als gleichrangig betrachtet werden.

Aus methodischen Gründen wäre man beinahe gezwungen, Malerei und Plastik bzw. Stukkatur, szenische Darstellung und Ornament von einander zu isolieren, was im vorliegenden Zusammenhang kaum möglich ist. Alle Details des Groteskenornaments im einzelnen zu beschreiben scheint sinnlos, ohne auf die betroffenen Bildfelder einzugehen. Das wird besonders in den äußeren Darstellungen deutlich (Abb. 3–6), wo die Groteske nicht mehr von den Bildszenen durch trennende Rahmen in dem ihr zugeordneten Feld bleibt, wie im inneren Bildgürtel, sondern sich das Bildfeld mit den narrativen Szenen teilt und soweit wie nur irgend möglich vordringt. Grundsätzlich ist der Groteske in den acht äußeren Bildfeldern die obere Bildhälfte vorbehalten, an

manchen Stellen kann aber nicht mehr unterschieden werden, ob das Abgebildete zum Ornament oder zur erzählenden Darstellung gehört. Umgekehrt wird der Groteske auch der ihr zugesprochene Platz aberkannt, wenn es für die Darstellung notwendig ist (Abb. 6).

Ob man hier die Groteske überhaupt als Ornament bezeichnen kann, sei dahingestellt¹². Man könnte die Groteske, wie sie uns in dieser Decke von 1579 begegnet, als zweite Bedeutungsebene neben den szenischen Darstellungen, die sich im großen und ganzen der längst üblichen zeitgenössischen Gestaltungsmittel wie z.B. der Perspektive bedienen, mit grundsätzlich verschiedener „Natur- und Raumgesetzlichkeit“ bezeichnen¹³, was ein wichtiges Charakteristikum der Groteske überhaupt ist.

Bemerkenswert an unserem Beispiel ist, daß sich zwei Bedeutungsebenen in einem Bild treffen. Diese Tatsache spiegelt auffallend das in den acht äußeren Bildfeldern variiert gestaltete *Pergolamotiv* wider: die untere Zone, d. h. die vier Stützelemente mit dem abschließenden profilierten Flachdach jedes Seitenteiles der Pergola ist perspektivisch dargestellt, bezieht sich also auf das Raumverständnis der narrativen Sinnenebene. Der bekrönende Bogen gehört schon der grotesken-Bildebene an und ist ihrem Raumgesetz unterworfen zweidimensional eingesetzt. Man findet also in einem Gestaltungsmotiv, der Pergola, zwei Bedeutungsebenen mit verschiedenen Raumgesetzlichkeiten, ausgedrückt in Zwei- bzw. Dreidimensionalität.

Die Irrationalität der Welt des Grotesken greift in die realistisch-grausame Szene des bethlehemitischen

¹¹ Zur Definition des Begriffs „Groteske“ in der Kunstgeschichtsforschung vgl. C.-P. WARNCKE, Die ornamentale Groteske in Deutschland 1500–1600, 2 Bde., Berlin 1979.

¹² G. BANDMANN, Ikonologie des Ornaments und der Dekoration (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 4, 1958/59): „Zunächst kann man sagen, daß vieles heute unter dem Begriff des Ornaments gefaßt wird, was in Wirklichkeit viel näher beim Bilde und der Darstellung steht“.

¹³ E. PANOFSKY, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin 1985, S. 88.

Kindermordes willkürlich ein und symbolisiert damit etwas von dem von Angst gespeisten, irrationalen Gedankengang des Königs Herodes, er könne mit seinem Befehl zu roher Gewalt in das von Gott vorherbestimmte Schicksal eingreifen (Abb. 3).

Zum inneren Bildgürtel zurückkehrend kann festgestellt werden, daß bei diesem architektonische oder abstrakte Elemente fehlen, die den Figuren Halt oder Standfläche bieten könnten.

Die einzige tragende Halterung scheint der breite zentrale Stuckrahmen zu sein, an dessen Rand hängende Perlschnüre befestigt sind. Die gleichen Perlschnüre werden im tiefer liegenden Bereich von Masken gehalten, die an den Rahmen der Bildvignetten befestigt sind. Diese Rahmen bestehen allerdings wieder aus Elementen der Grotteske.

An denselben Halterungen am Zentralrahmen und an den Masken der Bildvignetten sind senkrecht hängende Fäden befestigt, an denen, Gewichten ähnlich, Schmuckmedaillons, Tiere, phantastische Mischwesen, Puttenköpfe, Masken und verschiedene auf die Bildfelder bezugnehmende Gegenstände hängen (Abb. 7). An jedes hängende Element sind wieder Fäden geknüpft. So entsteht ein teppichartig wirkendes Gespinnst, das sich niemals identisch wiederholt und ganz offensichtlich die Symmetrie, wie man sie von italienischen grottesken-dekorierten Deckengestaltungen gewohnt ist, ignoriert.

Um die verbindende Funktion, die die Grotteske innehat, zu verstehen, muß sie im Detail auf ihren ikonologischen Gehalt überprüft werden. „In den Ursprüngen sind die Festons und Gehänge mit Blumenkörben,

Fruchtbündeln, Geflügel, Musikinstrumenten usw. nicht Ausdruck ornamentalen oder gegenständlichen Spieltriebs, sondern 'festgemachte' Opfergaben, Weihezeichen, die dem Raum seine Bestimmung geben, also auch im direkten Sinne dionysischer Natur. Der im spätantiken religiösen Synkretismus aus allen möglichen Kulturen kumulierte Formenschatz bot sich den Künstlern des 16. und 17. Jahrhunderts an, mißverstanden und umgedeutet oft, aber immer noch gebunden unter der Bedeutung der Gabe und des Weihezeichens.“¹⁴

In diesem Sinne sind die Strechauer Grottesken zu verstehen. An die Stelle der antiken tritt hier die christliche Bilderwelt und Symbolik.

Die Wurzeln beider Ornamentformen, des Rollwerks und der Grotteske seit der Entdeckung von Kaiser Neros Casa Aurea in Rom zu Beginn des 16. Jahrhunderts, sind in Italien zu finden. Dennoch können für die Malerei in der Strechauer Kapelle direkte italienische Einflüsse ausgeschlossen werden.

Ein Vergleich mit der Dekoration des „Camerino degli Uccelli“ (Abb. 9) in der Corte Nuova des Palazzo Ducale von Mantua¹⁵, die zwischen 1536 und 1537 entstand¹⁶, zeigt im Detail große Ähnlichkeiten mit Elementen der Grotteske in Strechau (z.B. Abb. 4). Das Pergola-Motiv tritt unzählige Male auf, auch die hängenden Schmuck-Medaillons und die typisch verschlungenen Bänder findet man wieder. Genauso groß ist jedoch auch der Unterschied, der gleichzeitig die Verschiedenartigkeit der nordischen von der italienischen Grotteske charakterisiert, die hier streng aufgebaut, sym-

metrisch und geordnet, sogar den Gesetzen der Schwerkraft untergeordnet, in Erscheinung tritt.

Dessen ungeachtet konnten die genannten gemeinsamen Formen über einige wenige Zwischenstationen von Mantua bis Strechau gelangen. Für die unmittelbare Verbindung zwischen Mantua und dem Norden kommt der Niederländer Maarten van Heemskerck in Betracht¹⁷. Seine Skizzenbücher lassen den Schluß zu, daß er sich auf der Heimreise in den Norden einige Zeit in Mantua aufgehalten haben muß, wo er die Gelegenheit hatte, die gerade entstehende Arbeit von Giulio Romano im Palazzo Ducale kennenzulernen¹⁸. Illustrierend dazu wirkt eine Handzeichnung Heemskercks (Abb. 10) aus den römischen Skizzenbüchern¹⁹ mit einer Anzahl von Blättern, die in Mantua entstanden²⁰.

Die sehr nahe Beziehung der Entwürfe Heemkercks zur Deckenmalerei der Strechauer Kapelle lassen sich

jedoch nicht mehr weiter an der Ornamentik, sondern vielmehr an einer szenischen Darstellung nachweisen.

Es ist schon bekannt, daß einige der Vorbilder für die figürlichen Szenen in der von Jost Amman nach Vorzeichnungen von Hans Bocksberger d. J. illustrierten Bibel zu finden sind²¹. Weitere vier Holzschnitte aus derselben Bibel lassen sich mit den in Strechau zu einem Bildfeld vereinten Szenen der Taten Samsons vergleichen (Abb. 6). Beispielhaft dient die Episode des Samsos, der mit der Eselskinbacke 3000 Philister niederschlägt (Abb. 12). In der Sammlung von Kupferstichen des Maarten van Heemskerck²² befinden sich drei Blätter zu denselben Szenen (Abb. 11), die Hans Bocksberger aufgrund der zahlreichen Übereinstimmungen gekannt haben muß. Erstaunlich ist hingegen die Tatsache, daß gerade die Einzelheiten in der Strechauer Darstellung, die sich von Bocksberger klar unterscheiden, ident sind mit Heemskercks Entwurf²³.

¹⁴ BANDMANN, S. 254.

¹⁵ Auf diese Ähnlichkeit wurde ich freundlicherweise von Restaurator Heinz Leitner hingewiesen.

¹⁶ P. CARPI, Giulio Romano ai servizi di Federico II Gonzaga. La nuova fabbrica presso il castello („Atti e Memorie“ dell' Accademia Virgiliana di Mantova, 1920, S. 83 – 101)

¹⁷ Sein Italienaufenthalt ist für die Jahre 1532 bis 1536 nachgewiesen, 1538 war er wieder in Haarlem, für 1537 gibt es keinen direkten Hinweis über seinen Aufenthalt.

¹⁸ I. M. VELDMAN, Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century. Amsterdam 1977, S. 12.

¹⁹ C. HUELSEN, Die römischen Skizzenbücher von Maarten van Heemskerck II (copia di un albo di schizzi di Giulio Romano, Fol. 13 r.e.v.). Berlin 1916.

²⁰ Vgl. auch E. H. GOMBRICH, Il palazzo del Te – Riflessioni su mezzo secolo di fortuna critica: 1932 – 1982 (Quaderni de Palazzo Te, luglio-dicembre, 1984, S. 51, Anm. 36, Abb. 30).

²¹ GULDAN/RIEDINGER nennen drei Vorbilder für einzelne Szenen: die Jonaslegende, die Teilung des Roten Meeres und die Aufrichtung der Ehernen Schlange.

²² The Illustrated Bartsch, Netherlandish Artists, Bd. 56, New York 1987.

²³ Dasselbe gilt für die hier nicht abgebildete Darstellung Samsos, wie er den Tempel der Philister niederreißt.



Abb. 1: Burg Strehau, Kapelle – Ansicht Südwand



Abb. 2: Kapelle, Gesamtansicht der Deckenmalerei von 1579

Abb. 3: David und König Salomon





Abb. 4: Sodom und Gomorrah



Abb. 5: Zerstörung Babylons



Abb. 6: Samsons Taten



Abb. 7: Detail aus der Grottesknornamentik neben dem Bildfeld Auferstehung Christi



Abb. 8: Detail aus der Grottesknornamentik mit Szene Tanz um das Goldene Kalb



Abb. 9: Mantua, Palazzo Ducale, Camerino degli uccelli, Giulio Romano 1536/37

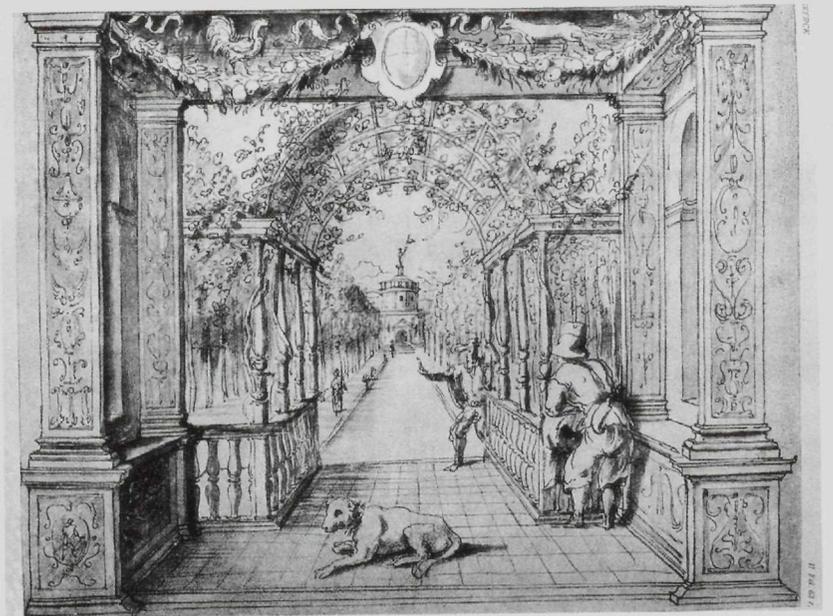


Abb. 10: Maarten van Heemskerck, wahrscheinlich 1537
Federzeichnung aus „album mantovano“



*Ph. Galle nach Maarten van Heemskerck,
Kupferstich, nach 1559*



*Jost Amman nach Hans Bocksberger d. J.,
Holzschnitt aus der illustrierten Bibel von S. Feyerabend, 1564*