

Arthur Saliger

## Kunsthistorische Beobachtungen zum Karner von Mödling

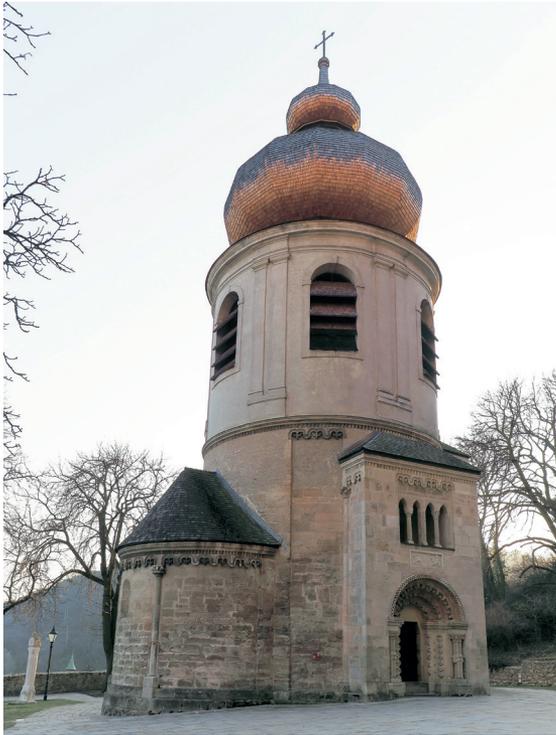


Abb. 1 Gesamtansicht von Nord-Osten

Unverständlicher Weise findet sich in den Überblicksbänden zu Kunstentwicklungen im Gebiet der heutigen Republik Österreich keine Erwähnung zum Mödlinger Karner. Dennoch verdient dieses Bauwerk gewiss seine Beachtung, zumal es sich von den zahlreichen Gebäuden ähnlicher Wirkung und ursprünglicher Funktion in Österreich nicht nur deshalb unterscheidet, weil es in der Barockzeit zum Glockenturm der benachbarten Stadtpfarrkirche St. Othmar umgewidmet und verändert wurde, sondern indem in unikaler Weise auch ein Portal mit einer Loggia in Verbindung gebracht worden ist. Schon diese zunächst marginal anmutenden einführenden Angaben genügen um auf die spezifische Bedeutungsperspektive innerhalb des betreffenden Milieus hinzuweisen. Dieser vorliegende Beitrag

ist dem Andenken von Herrn Direktor Dr. Hans Peter Zelfel und Frau HR Dir. Dr. Margarete Zelfel, die beide ihre verdienstvollen fachlichen Anteile sowohl für dieses informative Medium, als auch für die vorbildliche Konservierung, Restaurierung und Widmung der Mödlinger Altstadt haben.

### *Propedeutik*

Die im mitteleuropäischen kulturellen „Landschaftsbild“ nicht selten anzutreffenden, gemeinhin als „Karner“ bezeichneten mittelalterlichen kirchlichen Bauten von kleinen Ausmaßen haben ihre genuinen Wurzeln in der Spätantike und somit im frühen Christentum: War doch nach der öffentlichen Tolerierung des Christentums im Zeitalter des römischen Imperiums unter Kaiser Konstantin nunmehr auch die Errichtung eigener Gottesdienststätten ermöglicht, wofür die Basiliken als Kirchenbauten für die Abhaltung der feierlichen Messe ausschließlich für diesen Anlass gewidmet worden waren. Demzufolge durfte in den Kirchenräumen weder getauft, noch bestattet werden, weshalb zur Erfüllung dieser Anliegen eigene – zumeist Johannes dem Täufer geweihte – kleinere Gotteshäuser entstanden sind,

die sich in unmittelbarer Nachbarschaft der kirchlichen Basiliken befanden und als Baptisterien bezeichnet werden. Als signifikantes Beispiel ist die Situation der ältesten Basilika – der von San Giovanni in Laterano in Rom – anzuführen, wo tatsächlich bis zum heutigen Tage das Baptisterium erhalten geblieben ist. Auch die historischen Ansichten der alten konstantinischen Petersbasilika im Vatikan in Rom zeigt in unmittelbarer Nachbarschaft zu dieser sowohl das Baptisterium, als auch den zylindrischen Rundbau, der als Grabkirche in der Tradition eines Mausoleumartigen „Martyrions“ gestaltet ist und sich somit als Grablege von Märtyrern verstand. Unter Hinweis auf die Osterliturgie, wonach die Zahl „acht“ symbolisch für die Auferstehung Christi angesehen wird und eingedenk des spirituellen Erneuerungsgeschehens im Taufakt sind derartige Baptisterien zumeist im Grundriss achteckig disponiert, wogegen für ein Martyrion unter dem Aspekt des Ewigkeits-Gedankens eben eine kreisförmige Grundriss-Disposition gewählt wurde (eben ohne Anfang und ohne Ende beschaffen). Die Bautradition von Baptisterien und Martyrions blieb zumindest in jenen Gebieten, die eine fortlebende frühchristliche Tradition aufwiesen auch dann erhalten, als sowohl das Taufen, als auch das Bestatten in Kirchenräumen längst erlaubt worden war (landläufig hat dies mitunter in Ortsnamen einen probaten Niederschlag gefunden, wenn Ortschaften den Namen „Taufkirchen“ führen, was früher mit Pfarrrchten in Verbindung zu bringen ist), wobei als signifikantes Beispiel in der Nähe des „österreichischen“ Kulturraumes gewiss die Situation in Grado – eben wo einer Tradition des Mittelmeerraumes entsprechend zwischen der bischöflichen Basilika Santa Eufemia und der Kirche Santa Maria delle Grazie ein Baptisterium bis zum heutigen Tage vorzufinden ist – angeführt werden kann. Haben sich in Mittel- und in Oberitalien große Baptisterien im Hoch- und Spätmittelalter erhalten – es ist in diesem Kontext auf Florenz, Pisa, Parma etc. hinzuweisen – so sind im transalpinen Raum – und hier besonders in Mitteleuropa, also nördlich der Alpen in den Regionen des heutigen Österreich, in Böhmen und Mähren, in Ungarn und in Bayern – in der traditionellen Nachfolge von letztlich frühchristlichen Kirchengründungen die architektonische Formgelegenheit der Karner entstanden. Hierin kündigt sich nicht nur und auch keineswegs ausschließlich das Fortleben von zuvor explizit „frühchristlichen“ Kirchen an, jedoch mit Gewissheit das frühere Vorhandensein von älteren kirchlichen Bauten, weshalb durch die nunmehr damals neu errichteten größeren Kirchen, um die zumeist auch Friedhöfe angelegt waren, die Auflösung von Grablegen auf den Friedhöfen im Hinblick auf eine pietätvolle Exhumierung älterer Gräber nunmehr eigene unterirdische Räume als vertieft angelegte Beinhäuser – „carnarien“ – notwendig geworden waren, wobei die kapellenartigen Bauten darüber als Taufkirchen vielfach genützt wurden und daher vielfach achteckig strukturierte Baukörper aufweisen und dem hl. Johannes dem Täufer geweiht wurden. Diese achteckige Disposition erklärt sich, wie bereits dargelegt wurde, aus der Symbolik der liturgischen Oster-Oktav, weshalb die Zahl „acht“ als diejenige der Auferstehung gilt und die Taufen in frühchristlicher Zeit eben am Ende der Oster-Oktav (dem sogenannten „Weißen Sonntag“, also dem Sonntag nach dem Ostersonntag, dem Festtag der Auferstehung Jesu Christi in der Osternacht) statt-

gefunden haben. Wenn – wie im Falle des „Mödlinger Karner“ – der über dem kellergeschoßartigen Karner aufgehende Baukörper zylindrisch (also im Grundriss kreisförmig) gestaltet worden ist und außerdem nicht Johannes dem Täufer, sondern dem medizinischen Heiligen Pantaleon geweiht ist, so wird unverkennbar der Tradition von Martyriums gefolgt. Die zur Weihe erforderliche Dedikation bedingte das Vorhandensein von zumindest einer Reliquie desjenigen Heiligen, dem das Patrozinium gewidmet ist. Indem just dieser „Mödlinger Karner“ außerdem an seiner Nordseite – also der Stadtpfarrkirche St. Othmar gegenüber – einen Portalvorbau mit einer diesen überhöhenden Loggia aufweist und diese somit in der Tradition eines „Heilthumstuhles“ zum fakultativen Präsentieren von Reliquien ausschließlich gedacht gewesen sein kann, ist davon auszugehen, dass den vorauszusetzenden Reliquien ein kultisch prominenter Status zuerkannt worden war: Risalitartige Portalvorbauten gibt es bei mittelalterlichen Karnerbauten hierzulande allenthalben, wie diejenigen von Bad Deutschaltenburg und Tulln jeweils in signifikanter Form unter Beweis stellen. Die gestalterische Kombination von einem in einem Risalit verankerten Portal mit einer in gleicher Flucht befindlichen Loggia, deren Anordnung im Grundriss geringfügig exzentrisch disponiert ist und somit offenbar auf eine ursprüngliche Orientierung an die vorauszusetzende Portalanlage von Vorgängerbauten der heutigen spätgotisch begonnen Stadtpfarrkirche Rücksicht nimmt, verleiht diesem „Mödlinger Karner“ – der berichtigender Weise als Pantaleons-Kapelle zu bezeichnen ist – einen besonderen kunsthistorischen Stellenwert, dem zumindest in Österreich unikaler Status in kunsthistorischer Sicht apostrophiert werden muss. Diese dargelegte Begebenheit bedingt, dass die Baugeschichte – und damit verbunden der Versuch einer spezifisch kunsthistorischen Einordnung – nolens volens mit den bauhistorischen Voraussetzungen der benachbarten Stadtpfarrkirche St. Othmar abgestimmt werden muss.

#### *Das baugeschichtliche Verhältnis der Othmarkirche zur Pantaleonskapelle*

Die Othmarkirche wird 1113 erstmals urkundlich erwähnt, wobei das urkundliche Pfarrecht 1178 überliefert ist, dass sich auf den Standort der heutigen Waisenhauskirche (St. Josef) ursprünglich St. Martin (urkundlich 1236 genannt) bezieht und erst anlässlich des Neubaus von St. Othmar im 15. Jahrhundert auf diese übertragen wurde. Beide Standorte – also sowohl derjenige der Waisenhauskirche als auch der von St. Othmar – befinden sich entweder an der Peripherie (St. Othmar) oder gar außerhalb des kleinstädtischen urbanen Bereiches (heutige Waisenhauskirche). Das Martinspatrozinium weist schon allein in dessen Nomenklatur auf eine voraussetzende wesentlich ältere Gründung in der karolingischen Zeit hin: Tatsächlich fanden sich anlässlich der archäologischen Untersuchungen unmittelbar vor dem Beginn der bislang letzten Restaurierung (1982) der Othmarkirche vor deren spätgotischen Neubau sechs (!) Vorgängerbauten. Eine einschiffige Kirche mit eingezogenem Chorquadrat (ähnlich der Kirche der kleinen karolingischen Pfalz in Karnburg in Kärnten) wird in das 9. Jahrhundert – also in die karolingische Epoche – datiert; diese ehemalige Anlage eines Kirchenbaus wurde wahrscheinlich im 11. Jahrhundert im Bereich des Chores (also des Altarraumes) durch mäch-

tige Ummauerung erweitert, weshalb auf eine Umwandlung zugunsten einer frühromanischen Ostturmkirche (ähnlich der zu Mödling nahe gelegenen Pfarrkirche in Soos) geschlossen wird. Diese Situation eines „gewachsenen Zustandes“ erfuhr im 12. Jahrhundert eine maßgebliche Erweiterung zu einer dreischiffigen Anlage nach Westen zu, wobei ein Seitenschiff mittels einer östlichen Apsis erweitert worden ist. Im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts (also in spätbabenbergischer Zeit) wurde die ältere östliche Baupartie zerstört und durch einen nach Osten zu erweiternden zwei-jochigen Rechteckchor ersetzt, der 1252 anlässlich eines Ungarneinfalls zerstört wurde. Hernach wurde auf den Grundmauern des Vorgängerbaus des frühen 13. Jahrhunderts das Langhaus bis zu jener Größe in der Länge des auch heutigen Langhauses neu errichtet, wogegen 1454 ein zwei-jochiger Chor mit polygonalem Schluss hinzugefügt wurde, dessen Abmessungen aus denjenigen der heutigen Unterkirche ermittelt werden können. Schließlich folgt unmittelbar anschließend, also ab 1454 der heute bestehende Neubau, dessen Projekt sich bis 1523/1525 (aufgrund von Bauinschriften vermittelt) hinzog und offensichtlich noch vor dem Einziehen („Verzwicken“) eines gewiss projektiert gewesenen spätgotischen Gewölbes (dieses, wie auch die Pfeilerbaldachine im Innenraum kamen, wie die vertiefenden Verankerungen an den Pfeilern erkennen lassen, nicht mehr zur Ausführung!) folglich der 1529 erfolgten Beschädigungen durch das türkische Heer unvollendet geblieben war (das heutige Kreuzgratgewölbe mit vereinfachten Blattkapitellen ist 1687/1688 urkundlich erwähnt, könnte aber bereits 1618 bis 1629 eingezogen worden sein, wofür die geometrisierenden Kapitelle sprächen). Aus diesen Darlegungen der im wesentlichen archäologisch interpretierten Baugeschichte von St. Othmar einerseits und dem im hohen Mittelalter geschätzten Pantaleonspatrosinium des „Karners“ andererseits ergibt sich, dass dieser Karner auf die Vergrößerung des ergrabenen Langhauses des 12. Jahrhunderts Rücksicht genommen hat. Die geringfügig exzentrische Anordnung des Risalits mit dem markanten Portal und der bekrönenden Loggia bestätigt diese Schlussfolgerung. Es gilt nunmehr durch kunsthistorische Analysen sowohl des architektonischen Befundes, als auch der stilistischen Eigenschaften der Bauplastiken hin in der Datierung eine Präzisierung vorzunehmen.

Für die Gründung der traditionell als Karner bezeichneten Pantaleonskapelle fehlen archivalische Angaben, so dass eine Datierung ausschließlich auf Grund stilistischer Kriterien erfolgen kann. Tatsächlich setzt diese Kapelle neben dem mächtigen Baublock der Othmarkirche einen das Stadtbild bekrönenden Akzent, so dass in dieser Kombination effektiv von einer „Stadtkrone“ gesprochen werden kann (Abb. 1). Bedingt durch die Hanglage im gegen das historische Stadtzentrum abfallenden Terrain erfährt diese charakterisierende Wirkung ihre markante Steigerung. Eine gestaffelte Struktur der Baukörper offenbart schon allein im äußeren Erscheinungsbild des mittelalterlichen Baukörpers gleichfalls eine markant gesteigerte Wirkung: Die zylindrische, ostseitige Apsis wird von dem mächtigeren Zylinder des westlich anschließenden Hauptraumes beinahe um die doppelte Höhererstreckung überragt, wobei der nordseitige, verhältnismäßig flache prismatische Risalit eine austarierende Vermittlung in der Höhererstreckung zwischen der

Apsis und dem Hauptbau einnimmt. Der überwiegende Bereich der Anlage ist aus Haustein realisiert worden, wobei im Bereich des Gewölbes des Hauptteils dieses nur in der Bauplastik zur Anwendung kam, ansonsten dort verputztes Bruchgestein bzw. Mischmauerwerk vorhanden ist. Durch das dekorativ erheblich bereicherte Portal und auch durch die darüber angeordnete Loggia erfährt der Risalit einen auffallenden gestalterischen Akzent, dem beinahe die Funktion einer Schauseite zukommt (Abb. 3, alle Abbildungen ab Seite 13). Die über dem Hauptbau aufsteigende Glockenstube mit dem doppelgeschossigen Zwiebelhelm wandelt die Kapelle vollends zu einem Glockenturm um. Analog die Othmarkirche 1529 und auch 1683 durch die Zerstörungen durch türkische Heere in Mitleidenschaft gezogen worden war, wie dies aus alten in Stichwerken überlieferten Ansichten zu erkennen ist, dürfte es der benachbarten Kapelle nicht wesentlich besser ergangen sein. Anlässlich des komplettierenden Wiederaufbaus der Othmarkirche erhielt der Hauptraum vermutlich damals (also nach 1683) das derzeitige sechsteilige gratige Gewölbe (Abb. 9), wobei Fragmente von ehemaligen Wandkonsolen und Ansätze von Bandrippen auf ein mittelalterliches Rippengewölbe schließen lassen (Abb. 10). Anlässlich der Sanierung der seit jeher ohne ein Turmprojekt vorgesehenen Othmarkirche wurde nunmehr dieser sogenannte Karner zum Glockenturm umgewidmet: Über dem zylindrischen Hauptraum mit kreisförmigen Grundriss erfolgte die Errichtung eines beachtlich hohen Klanggeschosses mit gleichfalls kreisförmigem Grundriss in der Fortsetzung der Flucht des mittelalterlichen Hauptraumes, wobei ebenfalls sechs rundbogige Schallöffnungen zwischen Doppelpilastern toskanischer Ordnung die architektonische Gliederung beisteuern (Abb. 1). Ein mächtiger doppelgeschossiger, mit Holzschindeln gedeckter Zwiebelhelm (dessen Dachstuhl auf Grund dendrochronologischer Untersuchungen von 1690 datiert) bekrönt in markanter Wirkung dieses architektonische Ensemble, wobei westseitig ein prismatischer Treppenturm in die Glockenstube führend gleichzeitig hinzugefügt worden ist. Für die Umwandlung des Kapellenbaus in einen Glockenturm sind eben für dieses Obergeschoss Daten von 1690 bis 1698 archivalisch überliefert. In der Glockenstube befinden sich drei historische Glocken von Franz Zechenter, wobei zwei 1698, eine von 1723 datieren. Der bereits mehrfach erwähnte nordseitige Risalit mit dem auffallend reich dekorierten Portal und der markanten Loggia war bis 1897 ummantelnd vermauert und anschließend freigelegt und restauriert worden, wobei vor allem die beiden Gewände der Portalöffnung und die seitlichen beiden Vierlingsssäulen in Abstimmung auf die weitgehend original erhaltenen Archivolten und unter Integration der originalen schleifenförmigen Verknotungen in einer – trotz „messerscharf“ glättender Oberflächenbeschaffenheit – für die damalige Zeit maßvollen Restaurierung in vorbildlicher Wahrung des authentischen historischen Formenrepertoires bei den mit Blattwerk besetzten Volutenkapitälern und besonders bei den Dekorationsmotiven des gestuften Gewändes Bedacht genommen wurde (Abb. 2, 3, 4, 14). Bereits 1858 wurden im Apsisgewölbe sowie im zylindrischen Hauptraum mittelalterliche Wandmalereien entdeckt und freigelegt (Abb. 5, 6, 7, 8, 12), die historistisch ergänzenden Malereien von Theophil Melicher wurden 1953 entfernt, so dass im

heutigen Erscheinungsbild des Innenraumes ausschließlich mittelalterliche Substanz vorzufinden ist. Das eigentliche „carnarium“, also das Beinhaus, befindet sich unterhalb des Hauptbaus in gleichfalls zylindrischer Form, dessen Gewölbe sogar noch die Bretterabdrücke der ursprünglichen Schalung – ähnlich dem ehemaligen Dormitorium im Zisterzienserstift Zwettl und in den Erdgeschossräumen der Heidentürme des Wiener Stephansdomes – aufweist. Oberhalb des rundbogigen Portals und unterhalb der aus zwei nebeneinander angeordneten Biforien (=Zweibogenstellung) bestehenden Loggia (Abb. 3, 13) befindet sich ein auffallend querrrechteckig proportioniertes, seichtes Relief mit einer Darstellung einer Jagdszene (Abb. 13), wobei ein links fliehender, von zwei Jagdhunden begleiteter Hirsch von einem berittenen Jäger rechts über eine markante Distanz in der Relief-Mitte gejagt wird. Das originale Bildwerk befindet sich im Stadtmuseum von Mödling, am Bauwerk wird es durch eine getreue Kopie ersetzt.

#### *Versuch einer stilistischen Charakterisierung und einer kunsthistorischen Einordnung*

Das gesamte äußere Erscheinungsbild sowie der Innenraum weisen keinerlei „Baunähte“ (also Indikatoren für eine Unterbrechung oder gar einen Planwechsel innerhalb des Baugeschehens) auf, weshalb von einem einheitlichen Konzept auszugehen und daher von einem zeitgleichen Verlauf der baulichen Realisierung zu erschließen ist. Zu der stereometrisch-blockhaften Wirkung der Baukuben, die den mittelalterlichen Bereich charakterisieren, wobei der Apsiszylinder einen 3/5-Bogen im Grundriss beschreibt (weshalb im Innenraum eine hufeisenförmige Einengung gegenüber dem Hauptraum erfolgt) und lediglich durch schmale gekehlte Rundbogenfenster äußerst geringfügig unterbrochen sind, kontrastieren die feingliedrig gearteten Bauplastiken: Sowohl die betont schlanken Dienste (also zartgliedrige säulenähnlichen Wandvorlagen) an der Apsis, wie auch die gepaarten zwillingsartigen Rundbogen mit Blattwerkbesatz, deren abwärts gerichtete stilisierte vegetabile Formen an „fleur-de-lys“ (also „französische“ Lilienformen) Formationen gemahnen, und schließlich dem darüber befindlichen Zahnschnitt und dem profilierten abschließenden Gesimse, die auch am Hauptbau und am Risalit – dort jeweils durch einfach abgetreppte Rücklagen separiert – analog vorkommen, offenbaren sich in diesen spezifisch spätromanische Eigenschaften (Abb. 1, 3, 13). In den Knollenkapitellen der Dienste an der Apsis mit ihren ausladenden Volumina und ihrer kranzähnlichen unteren Blattreihe an den westseitigen Kapitellen des Hauptbaus manifestieren sich bereits auf die frühe Gotik vorausweisende Stilelemente, wie sie in auffallend ähnlicher Weise an der Hauptapsis des Domes von St. Pölten und auch am Westbau des Wiener Stephansdomes und in der Langhausplastik der Wiener Michaelerkirche vorkommen und somit eine Datierung auch für den Mödlinger Karner in die Zeit der Wende des ausgehenden 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts – also um 1200 – rechtfertigen. Derartige stilistische Eigenschaften, wie sie an den Kapitellen der Apsis und des Hauptbaus vorkommen, finden sich auch in Westungarn (Lébeny, Pannonhalma) und in Südmähren (Třebíč), wobei in Mödling gegenüber den Wiener, den westungarischen und den

südmährischen Beispielen, die sich durch eine entsprechende Monumentalität ausweisen, nunmehr eine zierlichere Variante vorliegt. Eine Anomalie zeigt sich an der Südseite des Hauptbaus, indem dort anstelle der sonst üblichen zierlichen Tellerbasen an einem Dienst ein kubischer Sockel, der rundum durch kräftig hinterarbeitetes Flechtband mit dünnstieliger Linienführung gestaltet ist, vorkommt. Wollte man nicht ein zitierendes Verhalten seitens des gestaltenden Steinmetzen postulieren, was angesichts der sonst hierorts vorzufindenden niveaувollen Vorgangsweise eher verwundert, so hat man doch davon auszugehen, dass dieser für die Entstehungszeit um 1200 befremdende Stilbefund sich offensichtlich aus der Wiederverwendung eines älteren bearbeiteten Steinblocks erklärt, wonach – außerdem von der Formgelegenheit her eher für ein Kapitell oder eine Kämpferplatte in adäquater Form geeignet – ein gemeißelter Steinblock von einem Vorgängerbau, also von dem karolingischen Part von St. Othmar stammen könnte. A propos einer Wiederverwendung: Auch das Relief mit der Jagdszene am Risalit ist offensichtlich ein solches (Abb. 13), das möglicherweise genuin von einem ursprünglichen provincialrömischen Objekt aus dem vierten nachchristlichen Jahrhundert stammen könnte. Eine ikonographische Ausrichtung auf den heiligen Pantaleon schließt sich ebenso an wie auf symbolische Eigenschaften aus Heiligenlegenden wie für St. Hubertus oder St. Eustachius, deren jeweilige Begegnungen mit Hirschen eine Jagd verhindert haben, indem im Geweih ein Kreuz erschien. Für eine allfällige Verwendung in einem christlich-kirchlichen Ausstattungsmilieu käme auf Grund der proportionalen Beschaffenheit allenfalls die Zweitverwendung als „Pluteus“ (also als abschränkende Platte für die Separierung des Klerikerbereiches) in Betracht.

Nicht nur dank der proportionalen Abstimmung auf die außerdem geringeren Abmessungen hin, sondern auch eingedenk der rhythmisierenden Gestaltungsvitalität offenbart sich die Stirnseite des Risalits als gesteigertes Potential hinsichtlich der geschichteten Oberflächengestaltung (Abb. 1, 3): Das Portal vermittelt die schichtweise Abnahme des Mauerbaus bis endlich die Öffnung den Zugang zum Innenraum ermöglicht – die Masse des Baukörpers erfährt in der schichtweisen Stufung des außerdem intensiv dekorierten Portals eine lebhafte Formenbereicherung innerhalb des gesamten Erscheinungsbildes des Risalits (Abb. 2, 3). Auch der Bereich der Loggia (Abb. 13) scheint in zunehmenden Ausmaß die blockhafte Wirkung des Baukörpers gesteigert optisch aufzulösen, indem sie nach einem Rücksprung im Fassadenspiegel sowohl durch eine Folge von einem bekrönenden Fries aus Zwillings-Rundbögen mit abwärts gerichteten stilisierten „fleur-de-lys“-Blattwerken, als auch – und dies vor allem – durch die galerieartigen doppelten Biforien (=Doppelbogen-Stellung) und den dahinter befindlichen alkovenartigen Raum gestaltet ist. Sowohl der mittig trennende Pfeiler (also zwischen den beiden Biforien), als auch die spitzbogig gerahmten Bögen (diese sind übrigens aus zwei Steinblöcken mit jeweils zwei ausgemeißelten Spitzbögen gebildet) und deren flankierendes Gewände weisen eine schräge Kehlung auf, wodurch eine protogotische optische „Leichtigkeit“ evoziert wird. Die Säulenstellungen innerhalb der Biforien weisen entweder (links) ein „noch“ an romanischen Formen orientier-

ten Würfelkapitell, oder (rechts) ein „schon“ gotisches großblättriges vegetabilisches Kapitell auf. Die optisch anspruchsvollste künstlerisch-ornamentale Entfaltung bietet das Portal (Abb. 2, 4), dessen Archivolten (also die Bogenläufe) zum allergrößten Teil original sind und dank ihrer bildhauerischen Steinmetzqualität durchaus führenden Rang inne haben. Diese dergestalt zustande kommende dekorative Wirkung offenbart sich auch im Erfindungsreichtum der ornamentalen Motive: Der äußersten Stufung, die im Gewände zur Stellung der verknoteten Viersäulenpartie entspricht, erfährt im Bogenlauf eine doppelte Abtrepung, indem zunächst ein engmaschig gekurvtes, von durchdringenden Formen gekennzeichnetes Schleifenband mit nach innen begleitetem Rundstab von einer Hohlkehle begleitet wird. Diese wird wiederum beidseitig von dünnen Rundstäben begleitet, von denen aus konvergierende Zapfen ausgehen, die nach innen in kleine Voluten enden, wobei die äußere Reihe in stilisierte homomorphe Masken auslaufen. In diesen weisen sich Vorformen von jener Formgelegenheit aus, die in der Gotik als Krabben weiter entwickelt ihr entwicklungsgeschichtliches Nachleben finden. Unverkennbar sind in diesem stilgeprägten Resultat betont westeuropäische Einflüsse, wie sie vorzugsweise in der Normandie und in England vorkommen, vorzufinden, wogegen die gedrungenen Proportionen des breitgelagerten Portals selbst im Kontext mit den verknoteten Säulen auf oberitalienischen Einflusswegen fußen. Die nächstfolgende Stufung liefert ein dekoratives Resultat, wie es auch in einem der Archivolten des Riesentores des Wiener Stephansdomes auffallend ähnlich vorzufinden ist: Eine Hohlkehle wird beidseitig von nach innen gewendeten engmaschig angeordneten Bogenläufen begleitet, wobei deren vegetabilen Endungen – gleichfalls in „fleur-de-lys“-Paraphrasen beschaffen – einander berühren. Im Winkel zum innersten Bogenlauf sind genoppte Zierformen in lockerer Abfolge in der Gestalt stilisierter Muscheln gegeben, die somit ihrerseits an solche erinnern, wie sie an Portalanlagen und sonstigen spätromanischen Zierformen sowohl in Frankreich als auch in Nordspanien an der Pilgerstrasse nach Santiago de Compostela in reichlicher Wiederholung vorkommen. Der innerste Bogenlauf weist eine neuerliche Variante im ästhetischen Bewältigen der instrumentierenden Gliederung der zwischen Plinthen verlaufenden Hohlkehle auf: Indem in der Hohlkehle ein zartstieliger Rundstab verläuft, werden die Kanten der Hohlkehle von nach innen weisenden profilierten Zackenfriesen begleitet, wobei der in der Flucht des Türgewändes befindliche durch einfache Dreiecksformen, der in der planen Ansicht begriffene äußere Zackenfries hingegen durch alternierende Dreiecks- und Halbkreisformen motivisch interpretiert ist. Dadurch wird eine Verzahnung des äußeren gegenüber dem inneren Zackenfries insofern gestalterisch bewältigt, als die Dreieckspitzen des inneren Frieses sich mit den Kreissegmenten des äußeren Frieses buchstäblich verzahnen. Dieser Akkord von iberischen, englischen, normannischen, französischen und oberitalienischen formalen Traditionen in einer phantasievollen Stilgestaltung in Abstimmung auf die Formgelegenheit des spätromanischen Stufenportals erbringt die kunsthistorische Sonderstellung dieses Mödlinger Portals mit einer Verankerung in einer sonst im Wiener Umraum entwicklungsgeschichtlich fassbaren Stilgesinnung der Zeit der

ab 1195 entstehenden Westpartie des Stephansdomes (also des Riesentors, der älteren Bereiche der Westempore und der Heidentürme, letztere vermutlich gegen 1237 vollendet). Diese über vermeintliche lokale Gepflogenheiten hinausgehende „internationale“ Orientierung im strukturellen und ornamentalen bildhauerischen Schaffen verwundert anlässlich der zunehmenden kulturellen Bedeutungskomponente des Wiener Raumes in babenbergischer Zeit ebenso wenig wie auch die weitreichenden Pilgerströme – nicht zuletzt durch das Patrozinium eines medizinischen Heiligen – genauso Prägefaktoren beisteuern wie die prominenten kontemporären Bauvorhaben in dieser Region. Wenngleich die Kapitelle der in der äußersten Stufung des Portals eingestellten verknoteten Viersäulenstellung (gewiss verlässliche) Kopien sind, so weisen sie als mit stilisiertem Blattwerk bereicherte Knollenkapitelle auffallende Vorstufen zu denjenigen, wenig später entstandenen im nahegelegenen Kreuzgang des Zisterzienserstiftes von Heiligenkreuz auf, wodurch die Datierung des Mödlinger Portals für die Zeit um 1200 bestätigt wird. Die sonst bei ähnlichen Bauprojekten verwandten Genres nicht gegebene Verbindung des Portals mit einer Loggia erklärt sich im konkreten vorliegenden Fall offensichtlich in der Intention des temporären Aussetzens von Reliquien und somit zu einer Widmung in der Funktion eines „Heilthumstuhls“: Unter dem Schutz der – freilich nur an entsprechenden Festtagen – ausgesetzten (=ausgestellten) Reliquien erfolgte der Zugang zum Heiligtum in der erfluchten Strahlkraft der Reliquien (also jener „Heilthümer“, von denen heilende Wirkung erhofft und erbeten worden war). Auch derartig kombinierte Lösungen finden sich in Oberitalien (Modena, Cremona, Parma, Ferrara etc.) zu beinahe epochaler Gleichzeitigkeit.

Eine endgültige Bestätigung ob dieser zuletzt angeführten funktionell bedingten Interpretation findet sich im Rauminnen dieser Kapelle: Unverkennbar sind die Spuren von rahmenden Lünetten einer einstigen Empore mit ihrem Zugang zu der kleinen rundbogigen Öffnung auf der Loggia zu verfolgen (Abb. 11). Die Empore war gewiss die „porkürchen“ (= Emporenkirche, also das Oratorium des Patronatsinhabers des Gotteshauses), die vermutlich mit der Zerstörung des ursprünglichen sechsteiligen Gewölbes in der Zeit der türkischen Belagerung in Verbindung zu bringen sein wird. Dennoch ermöglicht der Innenraum dieser Mödlinger Pantaleonskapelle die authentische Erlebbarkeit eines sakralen mittelalterlichen Interieurs. In diesem Kontext mag auch die beinahe dramatische Steigerung auf die Apsis hin wirkungsvoll sein, zumal diese über Stufen zugänglich ist und der steinernen blockhaften Mensa ihre auch spirituell zukommende bekrönende Stellung verleiht. So wie die am Außenbau konstatierte Steigerung im Arrangement der Baublöcke sich manifestiert und auch in der Portalzone der Zugang über Stufen erfolgt, so vermittelt im Rauminnen die Erhöhung des Altarraumes eine neuerliche Kulmination. Die einengende Wirkung der Apsis gegen den Hauptraum erklärt sich gewiss aus der im Grundriss vorgegebenen Disposition, durch den Verschnitt im Fronbogen (=Triumphbogen), der die Apsis – also den Altarraumbereich – von dem Hauptraum (=Versammlungsraum der Gläubigen) spannungsintensiv separiert, erfolgt eine neuerlich dramatische Intensivierung im Erleben dieses mittelalterlichen Innenraums. Einen an Ort und Stelle mühelos nachvollziehbaren Erleb-

niswert vermittelt auch die Akustik des Interieurs: Nimmt man die Position (also den Standort) nächst der Altar-Mensa ein, so steht man unmittelbar unter dem kuppeligen Scheitel der Apsis-Wölbung, die – nolens volens – die menschliche Stimme (oder gegebenenfalls auch die eines Musikinstrumentes) ohne Zuhilfenahme einer elektronischen Installation als „natürliche“ Verstärkung bewirkt. Erfreulicher Weise finden sich im Rauminnen, der entgegen dem Außenbau keinerlei Bauplastik aufweist, malerische Darstellungen, die jedoch nicht aus der Bauzeit, wohl aber aus dem Mittelalter stammen. In der Apsis-Kalotte findet sich ein Fresko mit der repräsentativen Darstellung einer thronenden Gottesmutter mit dem Jesuskind, wobei sich sowohl die Gottesmutter, als auch das Jesuskind – letzteres mit betont ausgestrecktem Arm – nach links zur Gruppe der Heiligen Drei Könige wenden, während die rechte Bildpartie mit den Darstellungen stehender gekrönter Stifter – nächst Maria eine gekrönte Frau, ganz rechts ein gekrönter König, jedoch jeweils ohne heraldische Angaben und auch ohne Inschriften – bevölkert ist (Abb. 7, 8, 12). Die der Tradition einer dominierenden Theotokos (=thronende Gottesmutter mit dem Jesuskind) die Apsis beherrschenden Darstellung als einem mächtigen gestuften Thron mit einem Polster, dessen Stoff rautenförmig gemustert ist und außerdem in Form von vier frühgotischen Blattmotiven (wie sie als Krabben im Bauzierat vorkommen) bereichert (gegenüber einer zu postulierenden Vorlage ist offensichtlich insofern ein Missverständnis auffällig, als die unteren beiden Kriechblumen – Krabben – mit dem Thron, die beiden oberen mit dem Polster in Verbindung gebracht wurden) ebenso anekdotisch artikuliert wird wie durch ein dekoratives, engmaschig gewelltes Dekor in der Art eines Wolkenbandes, lässt in dieser Malerei somit eine frühgotische Interpretation eines genuin byzantinischen Themas erkennen. Der knieende heilige König begleitet von einem dahinter stehenden, der dem dritten König zugewendet auf die Theotokos weist, entspricht jener ikonographischen Tradition, wie sie bei monumentalen gotischen Portalen in bildhauerischen Lösungen des 13. Jahrhunderts traditionell ist. Trotz des reduzierten Erhaltungszustandes ist eine stilkritische Bestimmung – wenn auch mit Einschränkung – möglich: Der blaue Hintergrund kontrastiert zum ockerrötlichen Rand der sphärischen Bildfläche, deren Basiskante durch einen Fries von vierblättrigen Rosen dekorativ bereichert wird. Der Figurenstil manifestiert sich von großformiger Monumentalität unter verstärkter Betonung der Theotokos, wobei eine markante Artikulierung des physiognomischen Ausdruckes ebenso betont wird wie eine vitale Binnenmodellierung der in mächtigen Schüben gekennzeichneten Drapierung der Gewänder. Das ausdrucksstarke Gestikulieren der Königsfiguren mit ihren charakteristischen Achsenverschiebungen in den Körperhaltungen (speziell beim zweiten König), wie auch die Mischung aus spitz zulaufenden Faltenbahnen mit gekurvten Formationen manifestieren ein Überwinden des um die Mitte des 13. Jahrhunderts und knapp anschließenden „Splitterzackenstils“ zugunsten einer kursiven Anpassung der Faltenführungen auf die Statuarik der Figurenhaltung als spezifisch frühgotische Stileigenschaft. Letztere Komponente hat noch nicht jenen die Gewandschwere betonenden kurvenreichen Duktus, wie er beispielsweise die Wandmalereien in der Göttweigerhof-Kapelle in Krems-Stein (1285 geweiht)

kennzeichnet (das Gewand des dritten Königs weist ein Medaillonmuster auf, wie es bei hochmittelalterlichen höfischen Textilien – ähnlich dem Gunther-Tuch im Bamberger Domschatz – vorkommt). Von beinahe „sprechender“ Vitalität sind die artikulierten Blicke bei den heiligen Königsfiguren. Sowohl die Körperhaltung, als auch das konvergierende Raffes des Gewandes, wie es speziell die königliche Stifterin ausweist, erinnert an die Skulpturen der Schlusssteine der Leechkirche in Graz. Aus diesen knapp dargelegten Beobachtungen ergibt sich eine Datierung in die Zeit um 1270/1280, weshalb sich – dank der königlichen Stifter-Darstellungen – allenfalls eine Verbindung mit König Przemysl Ottokar II. in die Diskussion einbringen lässt.

Die beiden weiteren Fresken links und rechts des Triumphbogens sind schon allein aufgrund ihrer hoch liegenden Anbringung offensichtlich auf die Sicht der Benutzer des einstigen Oratoriums hin disponiert gewesen (Abb. 5,6). Beide – vor allem dasjenige links des Triumphbogens – sind wesentlich weniger gut erhalten als das Apsisfresko. Das fast quadratische Fresko rechts des Triumphbogens zeigt – gleichfalls vor dunklem Hintergrund und bei abgestufter grüner, ockerfarbener und roter Rand-Einfassung – die Kreuzigung Christi: Links des Kreuzes Christi mit betont angehockter Haltung der unteren Extremitäten und den kurvig wallenden Lententuch Christi sind die weiblichen Anhänger Christi in kompakter Gruppierung (quasi als „Figurenwand“) in heftig erregter Bewegung und bei kurvig kaskadierenden Gewändern gegeben. Rechts vom Kreuz Christi ist eine kleinfigurige knieende weibliche Stifterin mit Spruchband dargestellt, hinter ihr steht – ähnlich bewegt wie die weiblichen Anhänger Christi – Johannes Evangelist und von diesem merkbar abgerückt der römische Centurio mit großem Inschriftband, begleitet von einem weiteren jungen Soldaten als Randfigur. Unverkennbar hat diese Wiedergabe die themengleiche Darstellung des Tafelbild-Malers der Rückseiten des Verduner Altars im Augustiner-Chorherrenstift von Klosterneuburg, die unter Propst Sierndorfer anlässlich der Umwidmung des Verduner Altars von 1181 von Nikolaus von Verdun (unter völliger Integration der originalen Emails der Proto-Renaissance von 1181!) wahrscheinlich im dritten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts gemalt worden sind und ihr kontemporäres bildhauerisches Äquivalent im Tympanon des Mittelportals der Wiener Minoritenkirche haben. Das hochrechteckige Fresko links des Triumphbogens zeigte – soweit der stark reduzierte Zustand überhaupt eine verlässliche Interpretation zulässt – eine Darstellung der Wiederkunft Christi vor dem Jüngsten Gericht („Parusie“), die vermutlich mit dem Kreuzigungsfresko gleichzeitig entstanden ist. Deutlich ist das von einem Kreuznimbus begleitete Haupt Christi und auch der halbnackte, von einem roten Mantel bekleidete Oberkörper des Heilands in Begleitung von zwei allerdings nur schemenhaften Engelsfiguren auszunehmen.

Alle Fotos in diesem Beitrag Anton Kroh.



Abb. 2 Portal



Abb. 3 Risalit mit Portal und Loggia



Abb. 4 Rechtes Gewände des Portals



Abb. 6 Fresko-Fragment (Parusie?)

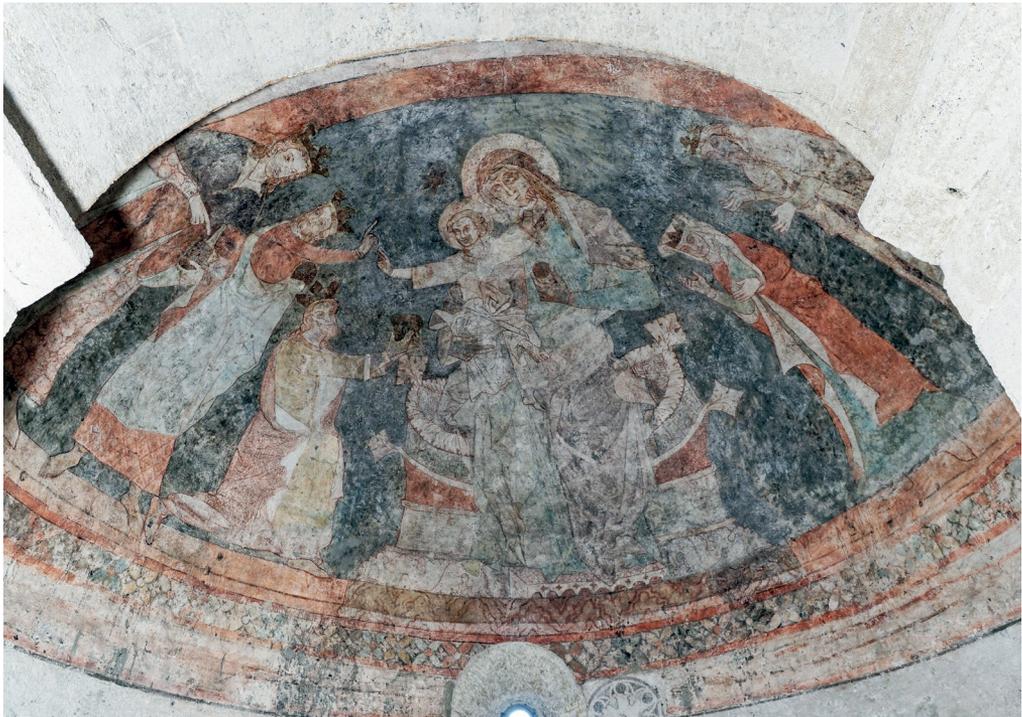


Abb. 12 Apsisfresko



Abb. 7 Apsisfresko, Stifterpaar



Abb. 8 Apsisfresko, Heilige Könige

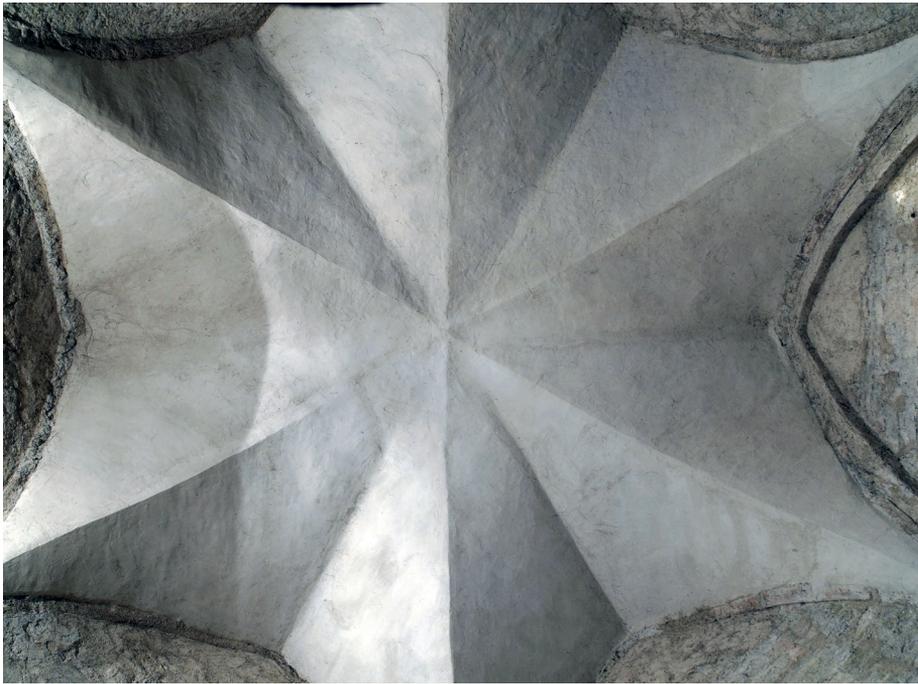


Abb. 9 Sechsseitiges Gewölbe des Hauptraums



Abb. 10 Fragment (Südseite) des Hauptraums



Abb. 11 Fragment (Nordseite) des Hauptraums

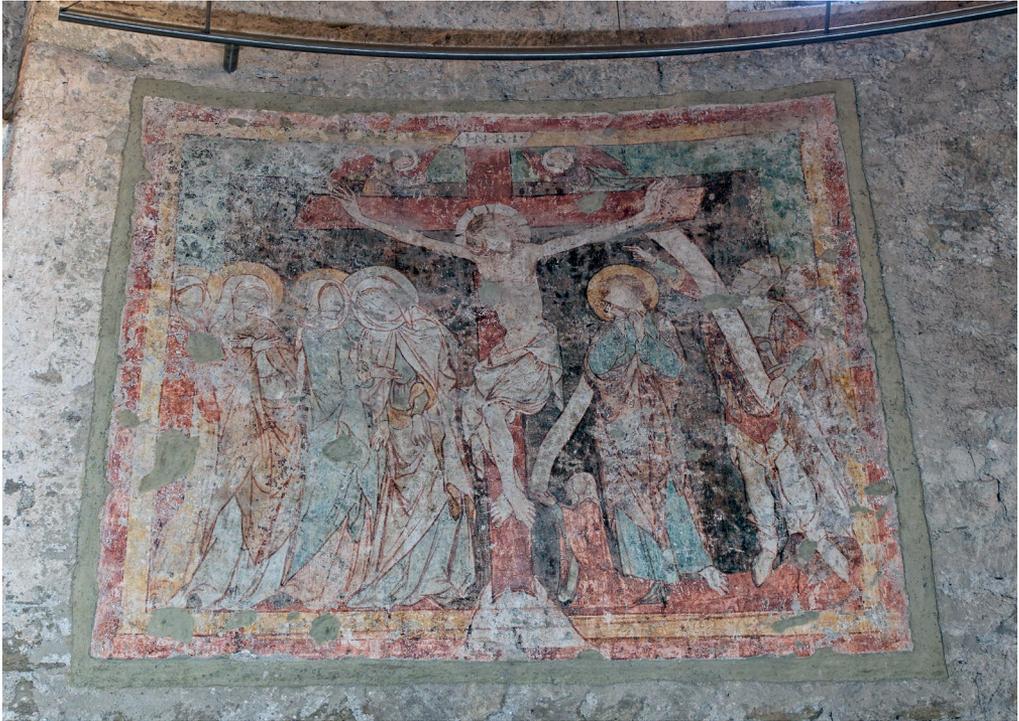


Abb. 5 Kreuzigungs-Fresko



Abb. 13 Loggia und Jagd-Relief

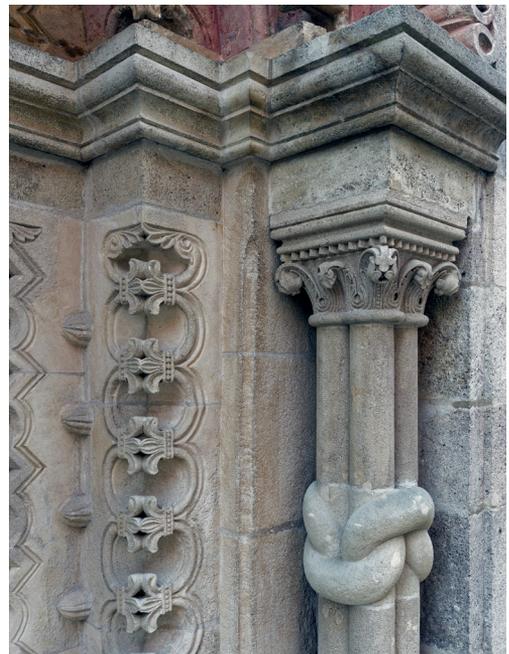


Abb. 14 Fragment, rechtes Portal-Gewände mit verknoteter Säulen-Bündelung