



HELMUT STAMPFER

# Romanische Wandmalerei im Vinschgau

Die Fresken der Krypta von Marienberg  
und ihr Umfeld

**ATHESIA**



Die Drucklegung dieses Buches wurde ermöglicht durch  
die Südtiroler Landesregierung/Abteilung Deutsche Kultur.

BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar:  
<http://dnb.d-nb.de>

2018 · Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage

Alle Rechte vorbehalten

© by Athesia Buch GmbH, Bozen (2002)

Umschlagfoto: Hubert Waldner

Design & Layout: Athesia-Tappeiner Verlag

Druck: Athesia Druck, Bozen

ISBN 978-88-6839-347-2

[www.athesia-tappeiner.com](http://www.athesia-tappeiner.com)

[buchverlag@athesia.it](mailto:buchverlag@athesia.it)

HELMUT STAMPFER

# Romanische Wandmalerei im Vinschgau

Die Fresken der Krypta von Marienberg  
und ihr Umfeld

Zweite, erweiterte Auflage



**ATHESIA** VERLAG

# INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT

**7**

MARIENBERG · KRYPTA

Geschichte

**8**

Architektur

**11**

Fresken

**36**

MARIENBERG · STIFTSKIRCHE

**96**

SANKT JAKOB IN SÖLES

**98**

SANKT NIKOLAUS IN BURGEIS

**106**

SANKT VEIT AM TARTSCHER BÜHEL

**112**

SANKT LEONHARD IN NAUDERS

**118**

SANKT JOHANN IN MÜSTAIR

**122**

SANKT NIKOLAUS IN LATSCH

**130**

SANKT JOHANN IN TAUFERS

**131**

PFARRKIRCHE SANKT ZENO IN NATURNS

**142**

PFARRKIRCHE SANKT MICHAEL IN TARSCH

**143**

SANKT MEDARDUS BEI TARSCH

**144**

SCHLUSSWORT

**147**

ANMERKUNGEN

**148**

BIBLIOGRAFIE

**150**

BILDNACHWEIS UND BIOGRAFIE

**152**



## VORWORT

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts erwähnt Goswin, Prior des Benediktinerstiftes Marienberg, erstmals Malereien in der Krypta der Stiftskirche. Sein Registrum, besser bekannt unter dem Namen »Chronik des Stiftes Marienberg«, erschien 1880 anlässlich der 1400-Jahr-Feier des heiligen Benedikt im Druck und dürfte die sieben Jahre später durch Abt Leo Maria Treuinfels begonnenen Freilegungsarbeiten in der Apsis angeregt haben. Die außerordentliche Qualität der Malereien, die dabei zum Vorschein gekommen sind, hat Marienberg weitum bekannt gemacht.

Auf Ersuchen von Landeskonservator Karl Wolfsgruber ließ Abt Stephan Pamer im April 1980 die 1643 in der Krypta errichtete Mönchs- und Prälategruft abbrennen und die Gebeine auf den nahe gelegenen Friedhof von Sankt Stephan überführen. Mit diesem Beitrag zum 1500. Geburtstag des heiligen Benedikt hat Marienberg über den lokalen Bereich hinaus gesamteuropäische Bedeutung erlangt. Nach Entfernung der jüngeren Einbauten kamen nämlich weitere Malereien zum Vorschein, die vom gleichen Künstler wie die bereits bekannten stammen, an Feinheit diese aber bei Weitem übertreffen, da sie nie übertüncht worden sind. Den sensationellen Neufund habe ich mit Fotos von Hubert Walder 1982 unter dem Titel »Die Krypta von Marienberg. Romanische Fresken-Neufunde und Altbestand« erstmals vorgestellt.

Als die im Jahr 2000 erschienene vierte Auflage des Buches wieder vergriffen war, reifte der Gedanke, den Text nicht nur wie bisher im Hinblick auf neue Literatur und Forschungsergebnisse geringfügig zu ergänzen. Der starke Einfluss der Fresken in der Krypta auf die gesamte im Vinschgau und im Etschtal erhaltene Malerei der Romanik ist zwar schon seit Längerem bekannt, den Restaurierungsmaßnahmen, die das Landesdenkmalamt Bozen unter meiner Leitung in den vergangenen Jahren durchgeführt beziehungsweise beaufsichtigt hat, verdanken wir aber eine Fülle von neuen Funden und Erkenntnissen. Ausschlaggebend für eine neue Deutung der Zusammenhänge waren schließlich die aufsehenerregenden Funde von Söles im Jahre 1993 und der Vergleich mit den bereits 1980 geborgenen, bisher aber kaum beachteten Fragmenten aus der Stiftskirche Marienberg. Dem etwas überarbeiteten Text zur Krypta folgt die Vorstellung von romanischen Malereien in elf

Vinschgauer Kirchen, wiederum mit Fotos von Hubert Walder. Ein neuer Titel und ein neues Layout schienen daher angemessen. Im Unterschied zur Krypta werden im neuen Textteil Architektur und Baugeschichte der Kirchen nur so weit für die Datierung der Ausmalung von Interesse berücksichtigt. Aufgenommen wurden auch die Malereien von Sankt Leonhard in Nauders und Sankt Johann in Müstair, von denen Letztere allerdings nicht erschöpfend, sondern nur im Hinblick auf ihre Verbindung zu Marienberg dargestellt werden konnten.

In der vorliegenden zweiten Auflage wurden neue Studien und Interpretationen, die nach 2002 erschienen sind, eingearbeitet. In St. Leonhard in Nauders und in St. Johann in Taufers erfolgten neuerliche Restaurierungsmaßnahmen, deren Ergebnisse es ebenfalls zu berücksichtigen galt.

Für vielfältige Unterstützung bin ich den hochwürdigsten Prälaten von Marienberg Stephan Pamer, Bruno Trauner und Markus Spanier zu großem Dank verpflichtet. Mein Dank gebührt ferner dem Restaurator Hubert Mayr, der nicht nur in der Krypta, sondern auch in Sankt Nikolaus/Burgeis, Söles, Sankt Veit am Tartscher Bühel, Sankt Medardus und Sankt Johann in Taufers gearbeitet sowie in zahlreichen Gesprächen wertvolle Hinweise beige-steuert hat, und dem Restaurator Professor Oskar Emmenegger, Konsulent der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege, der in grenzüberschreitender Zusammenarbeit immer wieder sein großes Wissen zur Verfügung gestellt hat. Ebenso danke ich Herrn Andreas Arnold vom Institut für Denkmalpflege an der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich für die Laboruntersuchungen einiger Farbpigmente. Mein Dank geht auch an das Bundesdenkmalamt Wien und an das Landeskonservatorat Tirol für die neuen Fotos der Fresken von St. Leonhard in Nauders und an Pater Columban Züger für die Fotoerlaubnis in der Kirche und im Museum von Sankt Johann in Müstair.

Schließlich danke ich dem Amt für Deutsche Kultur der Südtiroler Landesregierung, die das Buch gefördert hat.

Helmut Stampfer

## MARIENBERG · KRYPTA

### Geschichte

Goswin beschreibt in der Krypta ein Bildnis des Gründers von Marienberg.<sup>1</sup> Heute ist es verschwunden; trotzdem bleibt die Krypta unmittelbarer als Kirche und Kloster über die Jahrhunderte hinweg mit Ulrich III. von Tarasp verbunden, da sie noch zu seinen Lebzeiten erbaut und geweiht worden ist.

Bevor das Kloster dort errichtet werden konnte, wo es heute steht, war Ulrich III. zweimal nach Rom gepilgert, um von Papst Eugen III. die Erlaubnis zur Standortverschiebung einzuholen. 1146 verlegte er das Marienkloster, das seine Großonkel Eberhard und Ulrich, Bischof von Chur, in der Nähe ihrer Burg Tarasp im Unterengadin um 1095 gegründet hatten, von Schuls nach Sankt Stephan oberhalb von Burgeis. Bereits wenig später, 1149/50, übersiedelte die Mönchsgemeinschaft nochmals und rückte einige Hundert Meter weiter gegen Osten an den Rand des Almeinabaches zu einer älteren Marienkapelle, die dem Kloster den Namen gab.

Die als Hauskloster der Herren von Tarasp<sup>2</sup> entstandene Gründung lag nicht nur am ursprünglichen Standort im Unterengadin, wo der Grundbesitz dieser rätschen Edelfreien besonders dicht gestreut war, sondern auch oberhalb von Burgeis auf Eigengut der Tarasper. Dort besaß Ulrich III. sogar eine Burg mit Namen Kastellatz, die er laut Goswin selbst schleifen ließ<sup>3</sup>, damit dem Kloster in Zukunft daraus kein Schaden erwachse. Mauerreste der Burg sind heute noch weit oberhalb des Klosters zu sehen.

Am 11. März 1150 stellt Abt Albert erstmals eine Urkunde in Marienberg aus.<sup>4</sup> Aufgrund seiner Beziehungen zur schwäbischen Reichsabtei Ottobeuren – er war ein Sohn des Klostersvogtes Rupert II. von Ronsberg<sup>5</sup> – erhielt die neue Gründung von dort die ersten Mönche und auch die folgenden Äbte. Während die Mönche zunächst in einem Haus bei der Marienkapelle wohnten, errichteten sie zu Beginn des Klosterbaues die Krypta.<sup>6</sup> Goswin überliefert zwei Weihedaten, 1156 und 1160<sup>7</sup>, von denen das erste wohl ein Irrtum sein dürfte oder, wie Müller vermutet<sup>8</sup>, die Grundsteinlegung des Baues bezeichnen könnte. Madersbacher weist hingegen darauf hin, dass es einen liturgischen Ritus der Grundsteinlegung eines Sakralbaues vor dem 13. Jahrhundert nicht gibt. Auch eine generelle Segnung des Baugeländes durch den Bischof müsste, wenn schon,

1149/50, nicht erst sechs Jahre später erfolgt sein. Er schließt daher nicht aus, dass die erste Ausmalung schon vor 1156 entstanden und die Krypta in jenem Jahr erstmals geweiht worden ist, während die Fresken zeitgleich mit der zweiten Weihe 1160 anzusetzen wären.<sup>9</sup> Eine so frühe Datierung ist aber aus stilistischen Gründen nicht haltbar. Am 13. Juli 1160<sup>10</sup> weihte Bischof Adalgott von Chur den Bau zu Ehren der Heiligen Dreifaltigkeit, der heiligen Gottesmutter Maria und aller Heiligen sowie drei Altäre zu Ehren der heiligen Petrus und Paulus, der heiligen Maria Magdalena und der heiligen Martin und Nikolaus. Die Heilige Dreifaltigkeit weist nach Ottobeuren, dessen Stiftskirche ebenfalls ihr geweiht ist, während das Marienpatrozinium den meisten hochmittelalterlichen Krypten gemeinsam war.<sup>11</sup> In der Marienberger Krypta versammelten sich die Mönche zu Gottesdienst und Stundengebet, bis das Kloster fertiggestellt war. Wahrscheinlich schon nach der 1185 erfolgten Weihe der Michaelskapelle im südlichen Querschiff und sicherlich ab 1201, als die Stiftskirche geweiht wurde, verlagerte sich die Liturgie in die Oberkirche.

Über die weitere Verwendung der Krypta ist nichts bekannt.<sup>12</sup> Morassis Behauptung, dass der Raum dem Gottesdienst entfremdet wurde und bereits unter Abt Johannes II. († 1320) einige Altäre aus Mörtel zerstört wurden<sup>13</sup>, beruht auf einer falschen Auswertung der Chronik. Wohl mussten auf Anordnung des Churer Generalvikars Rudolf im Kloster viele Altäre aus Mörtel abgetragen, mit einer Steinplatte neu abgedeckt und wieder geweiht werden<sup>14</sup>, doch bezeugt die 1315 vorgenommene Neuweihe<sup>15</sup> der drei im Jahre 1160 konsekrierten Altäre in der Krypta, dass sie zu diesem Zeitpunkt noch liturgisch genutzt wurde. Das um 1410 entstandene Fresko in der südlichen Nebenapsis, das durch den Abbruch der Prälategruft zugänglich geworden ist, setzt ebenfalls einen geweihten Kirchenraum voraus. Schließlich spricht eine 1981 in der Fensterleibung der Hauptapsis aufgedeckte Inschrift aus dem Jahre 1603 dafür, dass die Fresken damals noch sichtbar waren.

Im Zuge der Barockisierung der Stiftskirche ließ Abt Jakob Grafinger 1643 in der Krypta nach Art eines Columbariums mehrere neben- und übereinander liegende Begräbnisstätten errichten. Am 8. April 1643

notiert er in seinem Tagebuch, *hat Maister Bastl sambt die Seinigen anhöben die gröber in der gruft machen, hat vil arbeit und materi braucht*, und bereits am 6. Mai findet sich die Eintragung, *hat der Maurer in der gruft die gröber ausgemaurt und vollendet, on das Verputz. Sepulchra sunt 6 Abbatum et 22 fratrum, ista cripta olim ab episcopo adelgoto consecrata fuit.*<sup>16</sup> Grafingers Entscheidung war zeitgemäß, wurden doch im Barock zahlreiche ältere Krypten zu Begräbnisstätten für die hohe Geistlichkeit umgestaltet.<sup>17</sup> In Marienberg mauerte man die Krypta im Süden und im Norden quer ab, wobei die südliche Seitenapsis vollständig, die nördliche teilweise verdeckt wurde. Der größte Eingriff erfolgte schließlich in der Mitte der Krypta. Östlich des Gewölbescheitels wurde eine mehr als elf Meter lange Mauer aufgeführt und an beiden Enden mit der Westwand verbunden. Die Einbauten im Norden und Westen dienten als Begräbnisstätte der Mönche, die südliche Gruft war den Prälaten vorbehalten, wie eine bis 1980 dort angebrachte Holztafel mit der Inschrift »Sepultura praelatorum anno MDCXLV«, die heute im Kloster aufbewahrt wird, überliefert. Im unverbauten Bereich der Krypta verschwanden die Fresken unter einer Kalktünche und fielen für mehr als zwei Jahrhunderte der Vergessenheit anheim.



Krypta gegen Nordosten. Die Bänder an den Gewölbegraten und die Fugenmalerei am Bogen der Tür gehören der Erstaussattung von 1160 an, die Fresken sind etwas später, wohl vor 1177 (Tod Ulrichs III. von Tarasp) und nicht nach 1185 (Weihe der Michaelskapelle in der Oberkirche) entstanden.



Majestas Domini in der Hauptapsis, aufgedeckt 1887/88



Petrus und Engel mit leerem Schriftband. Am linken Bildrand betender Mönch, wohl der Abt des Klosters zur Zeit der Weihe



Lukasstier, Paulus und Teil des rechten Engels mit leerem Schriftband



Markslöwe und Lukasstier (rechte Seite) auf dem untersten Farbstreifen der Majestaszone, den schuppenartige Schollen und stilisierte Pflänzchen als Erdboden kennzeichnen



## Fresken

Wenig später erhielt die Krypta eine neue Ausstattung von unvergleichlich höherer Qualität. Die Hauptapsis, das mittlere Gewölbejoch und der entsprechende Teil der Westwand sowie zwei kleinere Flächen neben den Türen wurden mit einer Putzschicht bedeckt und bemalt. Außerdem brachte man über den Bögen der Seitenapsiden je einen Putzstreifen für gemalte Inschriften und an der Westwand neben der Südterasse ein kleines Putzfeld für ein einzelnes Fresko an. Noch später, im frühen 13. Jahrhundert, wurde die Krypta auch an der Außenseite teilweise neu verputzt und bemalt.

## Ikongrafie

Das gesamte Bildprogramm orientiert sich an der *Majestas Domini*, dem bevorzugten Thema romanischer Monumentalmalerei. Der thronende Christus beherrscht nicht nur die Apsis, ihm ist auch die Malerei im Gewölbe und an der Westwand zugeordnet.

Die Sockelzone der Apsis, die bis zu einer Höhe von 109 cm gerade aufsteigt, zeigt nur mehr Fragmente der bemalten Putzschicht. Etwas oberhalb der Priesterbank sieht man rechts von der rot-weißen Fensterrahmung Reste eines rot-grünen Mäanders, der sich ursprünglich wohl über die ganze Rundung erstreckt hat.<sup>31</sup> Nach oben schließen ebenfalls nur teilweise erhaltene Streifen in Gelb, Blaugrau und Rot an. Zwischen den Farben sind weiße Perlenschnüre aufgemalt, deren obere Reihe von größeren Kreisen unterbrochen und darunter von gelben Perlen begleitet wird. Die zweizeilige Weiheinschrift, von der heute nur mehr einzelne Majuskeln auf weißem Grund schwach kenntlich sind, trennt die dekorative Malerei am Sockel von der *Majestaszone* der Wölbung.

Die gekrümmte Fläche wird von farbigen Streifen gegliedert, die im unteren Teil waagrecht bis zum Apsisbogen, im oberen konzentrisch um die Mandorla verlaufen und zu beiden Seiten von dieser zwei sphärische Dreiecke einschließen. Der unterste braunrote Streifen weist mehrere Reihen gelb gezeichneter Erdschollen mit stilisierten Pflänzchen auf, die darüber liegenden reine Farbflächen in Weiß, Gelb, Rot, Grün. Sie stellen geometrische Abstraktionen der Bestandteile des illusionistischen Landschaftshintergrundes (Erde, Himmel, Wolken) der spätantiken Malerei dar, wobei die Raumtiefe zugunsten der dekorativen Flä-

che aufgegeben wird.<sup>32</sup> Garber macht als Erster auf die halbkreisförmigen, kleinen Lappen aufmerksam, die sich in dünnen weißen Linien zwischen die Streifen schieben. Er sieht darin eine »noch weiter vorgeschrittene Schematisierung« des Streifenhintergrundes auf der Reichenau.<sup>33</sup> Während dort die wellenförmige Abgrenzung noch leise an die Herkunft der Streifen erinnert, führen hier die in regelmäßigen Abständen meist paarweise angeordneten Lappen die Abstraktion konsequent weiter. Sie trennen auch im Gewölbe und an der Westwand die einzelnen Farbzonen, fallen aber aufgrund ihrer Unscheinbarkeit in der Gesamtwirkung überhaupt nicht auf.

Die zwischen Fensterleibung und Apsisbogen eingespannte Mandorla steht dem Streifengrund farblich nicht nach. Den grünen Kern umgibt ein blauer Streifen, dessen Farbe mit den sphärischen Dreiecken übereinstimmt. Das Apsismosaik von Hosios David in Saloniki, eine der ältesten Darstellungen der *Majestas Domini*, zeigt die Mandorla als Lichtwolke, die den erscheinenden Christus im Sinne einer Theophanie illusionistisch umstrahlt.<sup>34</sup> In der romanischen Malerei wird sie zur geometrischen Fläche umgebildet, die hier zwei Farben aufweist. Einzig der schmale, von Rotbraun bis Weiß vierfach abgestufte Rand der Mandorla vermittelt deren ursprüngliche Lichtqualität. Thron und Fußschemel des Herrn bilden zwei Segmentbögen, die aus gelben Tafeln zusammengesetzt sind. Jede ist mit fünf Edelsteinen, einem rechteckigen in der Mitte und vier ovalen in den Ecken, verziert. Dieser Schmuck tritt am geschlossenen Buch der *Majestas Domini* als Kennzeichen des von Christus ausgehenden Evangeliums häufig auf<sup>35</sup>, an Thron und Schemel begegnet er aber selten. Die Darstellung bezieht sich auf die Bibelstelle »und rings um den Thron war ein Regenbogen, anzusehen wie ein Smaragd«.<sup>36</sup>

Frontale Symmetrie bestimmt den Kopf des Herrn. Das dunkel gerandete Gesichtsoval wird von weit geöffneten Augen unter hohen Brauen und dem verschlossenen Mund charakterisiert. Da Voll- und Schnurrbart stark verblichen und nur aus der Nähe sichtbar sind<sup>37</sup>, erweckt das Antlitz einen jugendlichen Eindruck, der ursprünglich nicht gegeben war. Ein weißer Kreuznimbus auf gelber Scheibe hebt den Mittelpunkt der Apsis und der gesamten Malerei gebührend hervor. Das

aufgeschlagene Buch enthält keinerlei Schriftzeichen. Symmetrisch zur segnend erhobenen rechten Hand ist das rechte Bein nach außen gedreht. Die Frontalansicht wird dadurch gesprengt, die Fläche der Figur vergrößert. Zarte weiße Bortenornamente, fünf kleine Kreise zwischen je zwei Parallelstrichen, sind auf der roten Tunika und dem hellen Mantel aufgemalt. Das Muster tritt nahezu an allen Kleidungsstücken der Kryptafresken auf.

Die Längsachse der Mandorla und des Fensters teilt die Apsiswölbung in zwei gleiche Hälften, die in spiegelbildlicher Symmetrie mit Figuren besetzt sind. Dabei zeigt sich, dass der Streifenhintergrund nicht nur eine farblich-dekorative und flächenfüllende Bedeutung hat, sondern auch eine Rangordnung ausdrückt. Auf dem »Erdboden« stehen rechts vom Fenster der Lukasstier, der heilige Paulus und der Matthäusengel, links der Markuslöwe, der heilige Petrus und der Johannesadler. Die gewöhnlich als Evangelistensymbole bezeichneten vier Wesen gehören zum festen Bestand der Majestas-Domini-Komposition. Erstmals beschreibt sie der Prophet Ezechiel in der Vision am Flusse Kebar als viergestaltige Zeichen der Allmacht und Allgegenwärtigkeit Gottes.<sup>38</sup> Johannes verwendet das Bild und sieht die vier Einzelwesen »rings um den Thron«.<sup>39</sup> Ausgehend von diesen biblischen Gottesvisionen, die zwar den Thronenden nie beschreiben, entwickelte sich im 5. Jahrhundert der Darstellungstyp des in der Herrlichkeit thronenden Christus (Majestas Domini). Gleichzeitig werden die vier Wesen mit den Evangelisten in Verbindung gebracht und erhalten Bücher als Attribute. Ihre erste Bedeutung als Thronwesen und Verherrlichungssymbole Gottes wird dabei erweitert. In näherer Beziehung zu Christus stellen sie nun auch sein viergestaltiges Heilswirken und die Einheit des Evangeliums dar.<sup>40</sup> Die in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts im Skriptorium von Tours entstandene Anordnung der vier Wesen im kosmischen Viereck – oben Mensch und Adler, unten Stier und Löwe – wird verbindlich für die meisten Majestasbilder.<sup>41</sup> Die Marienberger Reihung auf einer Ebene bildet eine Ausnahme, der »Erdboden« als Standort steht geradezu im Widerspruch zu ihrem ursprünglich visionären Gehalt, der zusammen mit der Lichtglorie der Mandorla die Majestas Domini charakterisiert.

Der Stier und der Engel halten ein Buch, dessen Deckel aus zwei gelben Tafeln besteht, die mit dem gleichen Edelsteinschmuck wie jene des Thrones verziert sind. Der Löwe und vor allem der Adler sind nur fragmentarisch erhalten. Der Kopf des Engels wendet sich im Dreiviertelprofil der Mandorla zu. Mit Ausnahme von Stier und Adler, die im Profil wiedergegeben sind, blicken auch alle anderen Köpfe der Apsis in dieser Haltung zum Herrn. Die im Mantel eingeritzte Inschrift »Petrus ...« und die Schlange darunter stammen von einem späteren Besucher. Im Haar des Engels sieht man weiße Tänen. Während sie in der frühchristlichen und byzantinischen Kunst als naturalistische Haarbänder dargestellt werden, erfolgt in der Wand- und Buchmalerei der Romanik eine Umformung ins Lineare. Hier erscheinen sie als hauchdünne weiße Linien, die mitunter von kurzen Parallelstrichen gekreuzt werden. In gleicher Weise sind auch die breiten Zierbänder an den Flügeln byzantinischer Engelsfiguren auf zarte, rein grafische Linien reduziert, die den Flügelbug kreuzweise umschlingen. Alle Engel der Krypta tragen Haar- und Flügelbänder, bei einzelnen sind sie kaum mehr sichtbar, bei anderen, vor allem den neu zum Vorschein gekommenen, besonders gut erhalten.

Die Aufstellung am untersten Streifen und die geringe Größe – die blauen Nimben liegen zwischen gelbem und rotem Streifen – weisen den vier Wesen in der Marienberger Apsis einen untergeordneten Platz zu.

Barfuß steht Paulus auf dem untersten Streifen, von Petrus fehlt die Putzschicht unterhalb der Knie. Sie sind beinahe doppelt so groß wie die vier Wesen, ihre Köpfe auf roten Nimben reichen bis zum Ansatz des Thrones. Die Ikonografie entspricht der byzantinischen Tradition. Petrus ist als weißhaariger ausgezehrter Greis, Paulus als kräftiger Mann mit hoher Stirn dargestellt. Die Attribute Schlüssel und Buch, das wiederum den gleichen Deckelschmuck zeigt, fehlen nicht. Als Patrone des Hauptaltars der Krypta wurden sie wie in Sankt Peter und Paul in Niederzell auf der Reichenau in das Majestasbild aufgenommen. Auch die Majestas Domini in der ehemaligen Prämonstratenser-Abteikirche Knechtsteden bei Köln zeigt die Apostelfürsten. Dort halten beide in verhüllten Händen Bücher mit dem gleichen Deckelschmuck wie in Marienberg. Clemen führt die Aufstellung von paarweise angeordneten Figuren



Nördliche und südliche (rechte Seite) Hälfte des mittleren Gewölbejoches. Alle Engel blicken nach Osten zu Christus, nur der westliche Engel der Nordkappe (links unten) wendet sich ab.





Nördlicher Engel der Ostkappe. Die große Fehlstelle wurde 1927 mit Ockerlinien, die an die Vorzeichnung erinnern, nachgezogen.

Rechte Seite:  
Ausschnitt,  
Kreuzstäbchen als  
Hoheitszeichen





Südkappe, östlicher Engel. Der eigenwillig aufgeworfene Mantelbausch lässt Ähnlichkeiten mit Gewandformen der Malereien in der Unterkirche von Schwarzrheindorf erkennen.

Rechte Seite:  
Ausschnitt

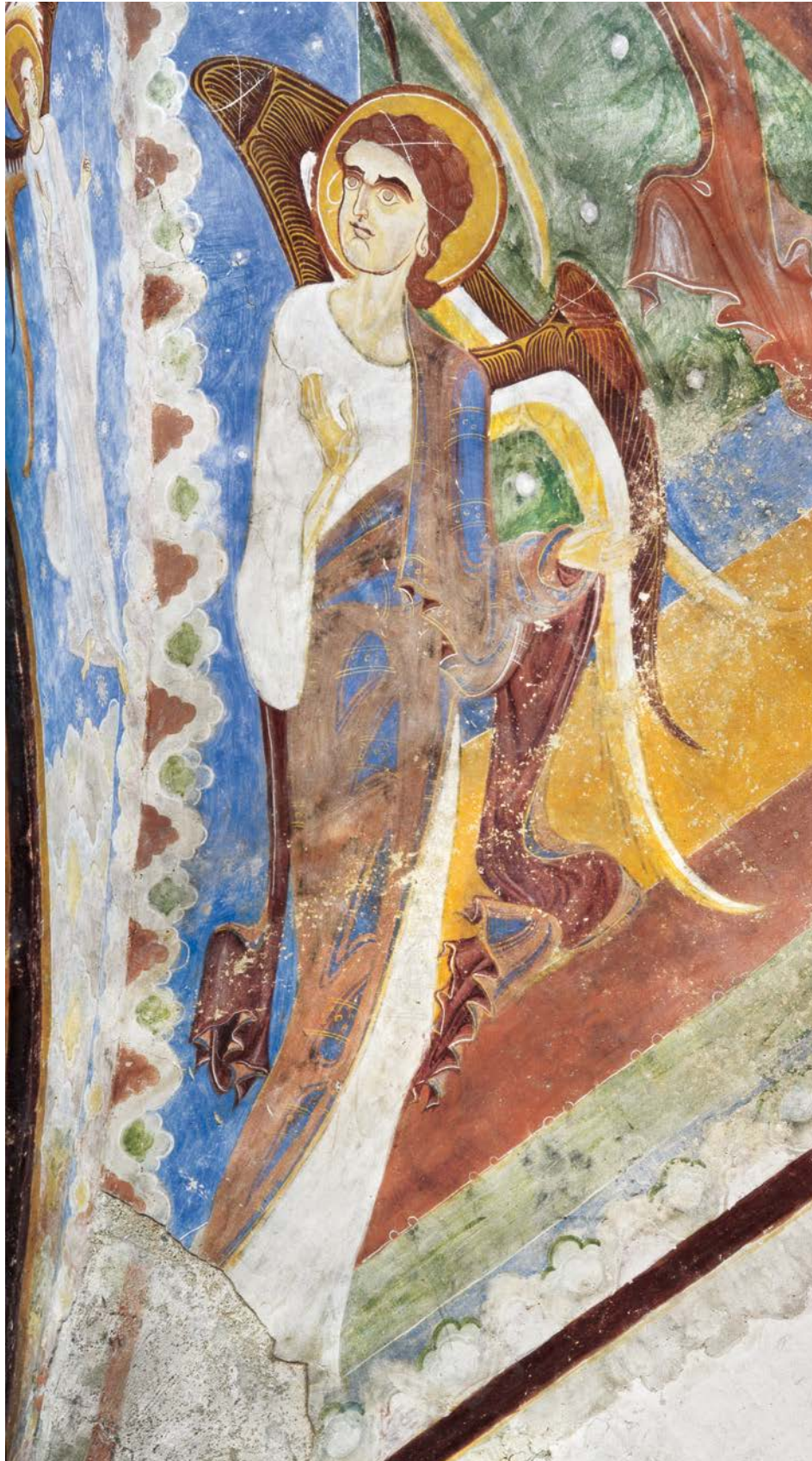




Mittlerer Engel der Nordkappe, wie alle folgenden Malereien nie übertüncht und 1980 nach Abbruch der Gruftmauern wieder ans Licht gekommen

Rechte Seite:  
In grafischer Feinheit  
gemalte Haarbänder  
(Tānien)





Als Einziger blickt der westliche Engel der Nordkappe nicht zur Apsis, sondern nach Westen.

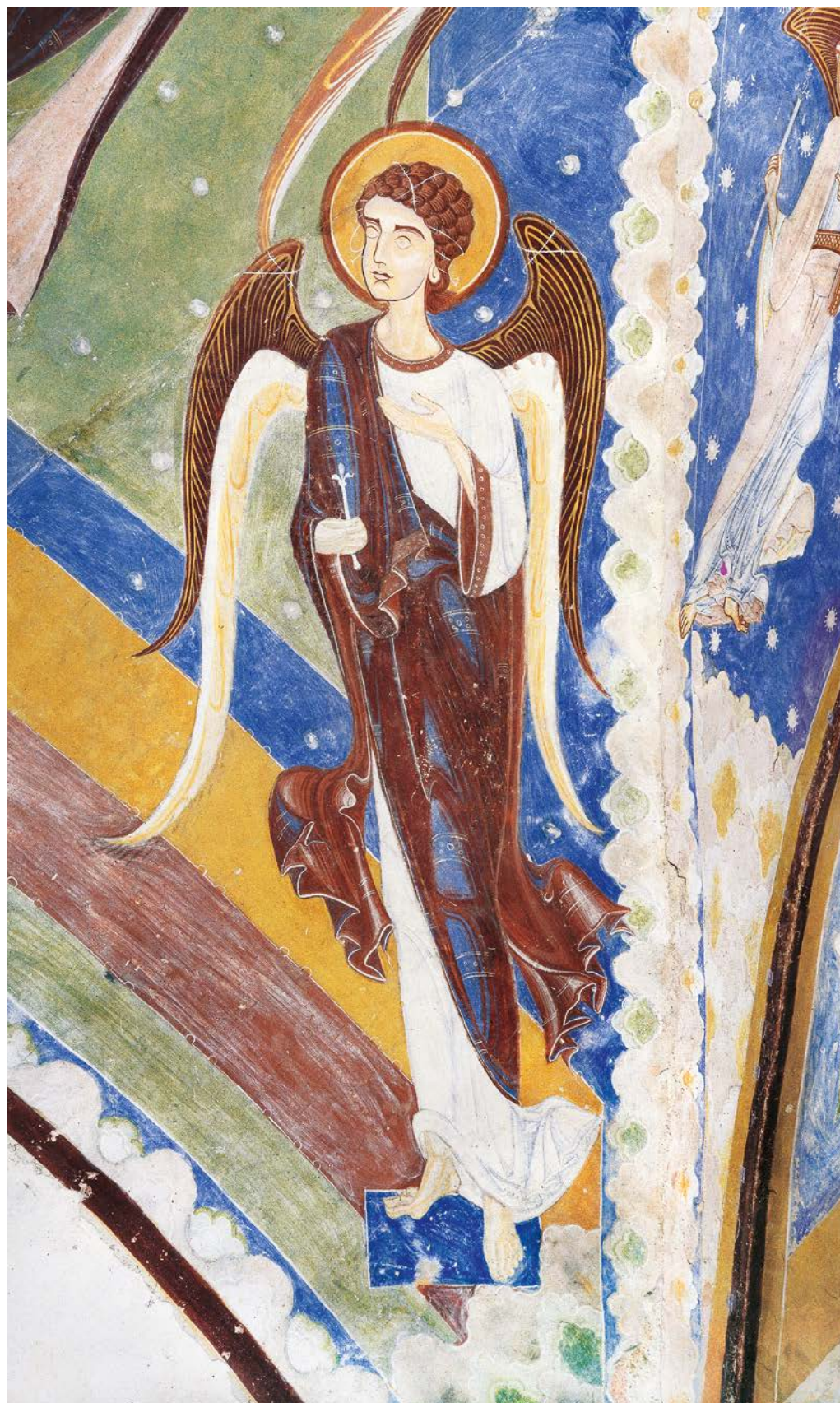
Rechte Seite:  
Elegante Binnenzeichnung der Flügel und Haare, blaue Lichter am Mantel





Mittlerer Engel der Südkappe





Südkappe,  
westlicher Engel.  
Die farbig abgestuften  
Wolkenbänder  
an den Graten und  
Wolkenberge in den  
Zwickeln gliedern und  
kennzeichnen das  
Himmelsgewölbe.



Mittlerer Engel  
der Westkappe, wie  
der entsprechende  
im Osten frontal  
dargestellt





Die blaue Farbe der Augen ist hier ausnahmsweise erhalten.



Nördlicher Engel der Westkappe



Ausschnitt von Seite 81



Westwand. Himmlisches Jerusalem zwischen zwei Bischöfen



Der nördliche Bischof, Ausschnitt

## MARIENBERG · STIFTSKIRCHE

Während der Öffnung der südlichen Treppe, die vom Querhaus der Stiftskirche zur Krypta hinunterführt, konnten im Jahre 1980 unter den barocken Bodenplatten mehrere Fragmente von romanischen Wandmalereien aufgefunden werden, die im Zuge der Barockisierung der Kirche abgeschlagen worden waren. In der ersten Auflage des Buches „Die Krypta von Marienberg“ habe ich sie nicht berücksichtigt, 1986 einen fragmentarisch erhaltenen Frauenkopf im Zusammenhang mit den Malereien von Sankt Margareth in Lana publiziert<sup>154</sup>, 2001 den gesamten Fundkomplex vorgelegt<sup>155</sup>. Die besten Stücke sind inzwischen im Stiftsmuseum ausgestellt. Der prägende byzantinische Einfluss, der auch stilistische und maltechnische Aspekte umfasst, springt sofort ins Auge, während in der Krypta nur einzelne ikonografische Details aus der byzantinischen Tradition übernommen werden.

Die jüngere Ausmalung der Stiftskirche wertete ich seinerzeit neben den älteren Malereien der Krypta als zweite Voraussetzung für die Fresken in Lana. Der Kopf mit fein geschnittener Nase, sorgfältig gezeichnetem Mund und grün modellierter Gesichtskontur ist von außergewöhnlicher künstlerischer Qualität. Untergewand und Purpurmantel, beide über den Kopf gezogen, sprechen für eine Darstellung der Gottesmutter. Die Lage des Fundes unter dem Südosteck des Langhauses lässt an eine Verkündigung denken. Das Detail des mit Perlen gesäumten Nimbus begegnet in Sankt Nikolaus in Burgeis, in Maria Trost und in Hocheppan, der unverwechselbare Mund wird in Söles und, in etwas gröberer Ausführung, in Maria Trost übernommen. Die restlichen Fragmente, darunter ein Teil eines Kopfes mit wehendem Haar und Käppchen, Architekturelemente und zarte Pflanzen, erlauben keine nähere Bestimmung, zeigen aber vorzügliche Pinselführung und reiche Verwendung von Ultramarinblau. Die hervorragende Malerei lässt keinen Zweifel, dass der byzantinische Einfluss, der in so vielen Werken romanischer Wandmalerei in Südtirol das Erbe der Kryptafresken überlagert, von hier seinen Ausgang nahm. Hatte Rasmo 1972 das Zentrum der etwas jüngeren, aus dem Osten beeinflussten romanischen Wandmalerei in Bozen oder Meran gesucht<sup>156</sup>, so haben die Fragmente aus der Stiftskirche und der Neufund von Söles, der eine ebenso starke byzantini-

sche Prägung und eine ebenso hohe Qualität aufweist, die Situation umgekehrt.

Die Stiftskirche wurde 1201 geweiht, einige Fragmente zeigen unter der Freskoschicht eine ältere, stellenweise bemalte Tünche. Die Ausmalung, von der sich die Reste unter dem Boden und ein kleines Fragment am nördlichen Ansatz des Apsisbogens erhalten haben, kann daher frühestens erst ein paar Jahre nach der Weihe, um 1205–1210 entstanden sein. Ein Zeitansatz nach 1204, als aufgrund der Eroberung Konstantinopels byzantinische Kunst und Künstler in großer Zahl nach Europa kamen, ist naheliegend. Als Auftraggeber kommt Abt Johannes I. von Taufers (1194–1213) infrage, laut Goswin ein Mann von großer Bildung. Dementsprechend sind auch die folgenden Malereien, die man stets auf die Krypta zurückgeführt hat, etwas später anzusetzen.



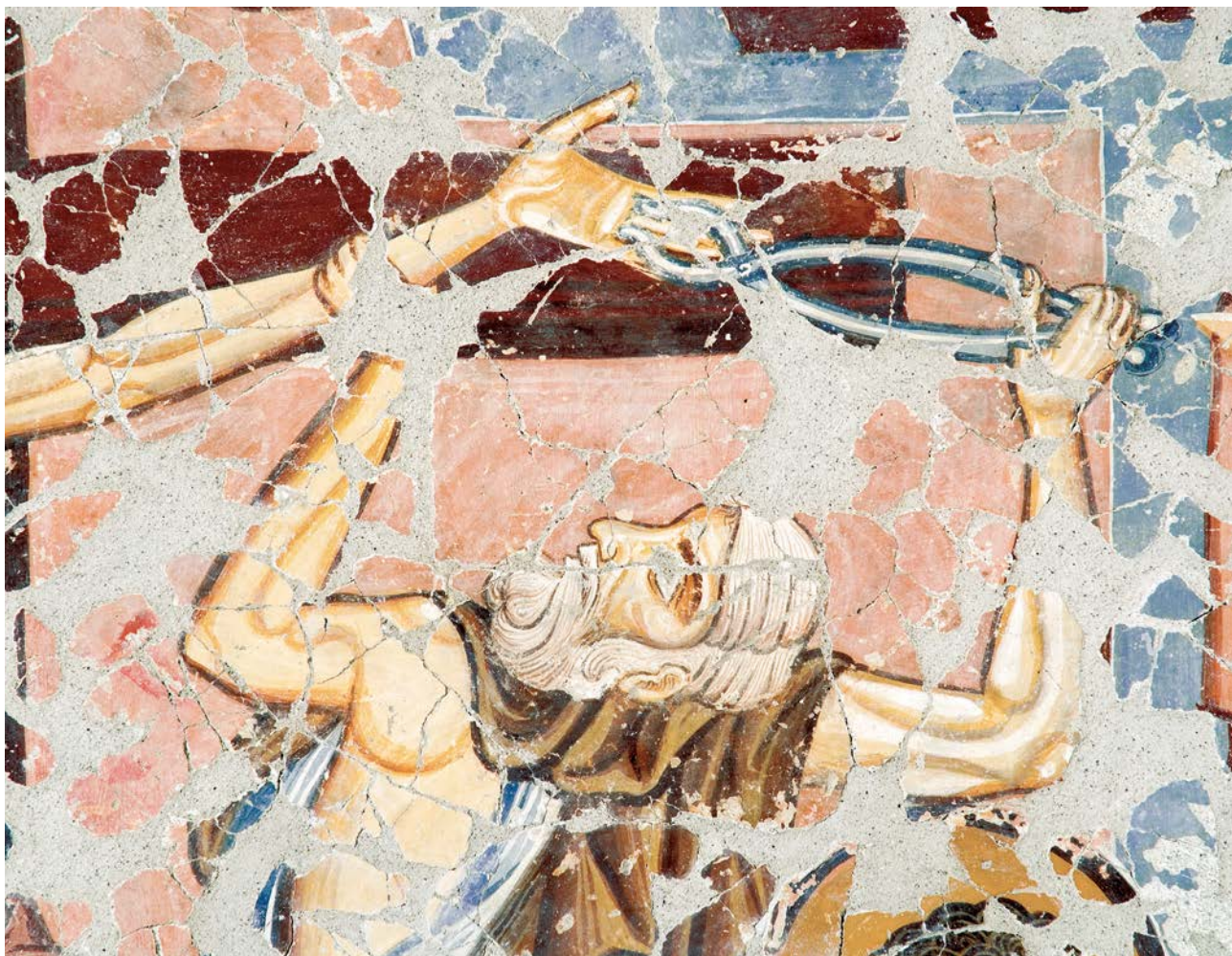
Maria, Detail der Kreuzigung

## SANKT JAKOB IN SÖLES

Zwischen Lichtenberg und Glurns steht in der Nähe des Söleshofes eine kleine Kapelle aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die seit der Profanierung unter Joseph II. fortschreitendem Verfall überlassen war. Erst als Christine und Walter Rizzi die Kapelle erworben hatten, sollte sich das Blatt wenden. Vor der Restaurierung des Baues erfolgte eine von Hans Nothdurfter geleitete Grabung des Landesdenkmalamtes.<sup>137</sup> Im Frühjahr 1993 konnte unter dem Boden der heutigen Kapelle ein kleiner Vorgängerbau mit Rundapsis nachgewiesen werden, den Nothdurfter mit einiger Wahrscheinlichkeit ins 7. oder 8. Jahrhundert datiert. Aus dieser älteren Kapelle stammen die unzähligen Fragmente von romanischen Fresken, die in mehr als hundert Kisten nach Bozen transportiert, in zeitaufwendiger Arbeit im Auftrag des Landesdenkmalamtes gesichtet, zusammengestellt und

konserviert wurden.<sup>138</sup> Die Köpfe der Kreuzigung und Kreuzabnahme lagen mit der Malschicht nach oben, was auf eine pietätvolle »Bestattung« der Fragmente beim Bau der heutigen Kirche schließen lässt. Aus der Fülle des Materials, das auch karge Reste einer älteren Ausmalung umfasste, konnten drei Szenen fragmentarisch zusammengefügt und auf einen neuen Putzträger aufgebracht werden.<sup>139</sup> Seit 1997 hängen sie wieder an der Südwand der heutigen Kapelle.

Die Kreuzigung, aufgrund der Lage der Fragmente im Boden dem östlichen Bereich der Südwand zuzuordnen, zeigt einen großartigen Kruzifixus, dessen geneigter Kopf und Körper bis zu den Knien ebenso wie die Köpfe von Maria und Johannes vor leuchtend rotem Hintergrund liegen.<sup>140</sup> Der äußere Teil des Bildes, mit einem graublauen Hintergrund unterlegt, ist



Nikodemus, Detail der Kreuzabnahme



Maria, Detail der Kreuzabnahme



Johannes, Detail der Kreuzabnahme

Trauernde Frauen, Detail der Kreuzabnahme



Hauptmann, Detail der Kreuzigung



## SANKT NIKOLAUS IN BURGEIS

Von der kleinen romanischen Kirche am nordöstlichen Rand des Dorfes sind die Rechteckapsis im Erdgeschoss des Glockenturmes sowie die Ost- und Nordmauer des Langhauses erhalten geblieben. In späterer Zeit wurde die Kirche nach Süden und Westen hin erweitert. In der Apsis sah bereits Josef Weingartner spärliche Spuren von romanischen Wandmalereien, eine Majestas Domini und eine Majuskelinschrift.<sup>142</sup> Josef Garber veröffentlichte sie im Wortlaut, wobei er sich auf eine ältere Abschrift von Pater Chrysologus Herbst OC stützen konnte. Da Christus und die Evangelistensymbole sehr stark beschädigt waren, hielt er die Inschrift, die als Hauptschmuck der Altarwand einen ungewöhnlich bevorzugten Platz einnimmt, aufgrund ihrer Seltenheit für wertvoller.<sup>143</sup> Sie überliefert das Weihedatum 1199, den Konsekrator Bischof Heinrich von Chur, Reliquien und Abgaben an die Kirche.

Die zum Schiff abgemauerte Apsis ließ das Staatsdenkmalamt Trient 1971 wieder öffnen, die Malereien von späteren Tünchen befreien und restaurieren. Die Reinigung brachte zusätzliche Buchstaben ans Licht, so dass Rasmò die Inschrift nochmals veröffentlichte.<sup>144</sup> Gleichzeitig kamen an der südlichen Triumphbogenwand noch zwei Partien mit romanischen Fresken zum Vorschein.

Sankt Nikolaus in Burgeis



Zwischen 1990 und 1996 wurden auf Initiative des Landesdenkmalamtes Bozen Konservierungsmaßnahmen an den Putzen und Malereien vorgenommen, die besonders an der Nordseite starke Feuchtigkeitsschäden aufwiesen. Beim Aushub eines kleinen Grabens im Innenraum längs der Nordwand kamen unter dem heutigen Boden zwei ältere Böden zum Vorschein, von denen der untere als romanischer Estrich anzusprechen ist. Der Graben wurde bis zur Holzstütze der Empore geöffnet, wo man auf die Nordwestecke der ursprünglichen Kirche stieß. Hohlstellen wurden hinterfüllt, die Freskenränder gesichert, alle Putzplomben herausgenommen und mit reinem Kalkmörtel ersetzt. Die Entsalzung erfolgte durch mehrmals aufgelegte Zellstoffkompressen mit destilliertem Wasser.

Am Tonnengewölbe der Apsis thront Christus in der Mandorla, dessen majestätische Erscheinung sich sehr eng an das Vorbild in der Krypta von Marienberg anlehnt. Das Antlitz, der Kreuznimbus und die Haartracht stimmen genau überein, die Farben des Unterkleides und des Mantels – Hellblau und Rot – sind vertauscht. Der Segensgestus der rechten Hand folgt dem Vorbild, die linke hält ein geschlossenes anstelle des offenen Buches. Der Pantokrator, der in der Krypta auf Kreissegmenten thront, sitzt hier auf einem Thron, seine Füße ruhen auf einem mit kostbarem Stoff überzogenen Schemel. Zwei später ausgebrochene Öffnungen für die Glockenstricke und eine größere Fehlstelle im oberen rechten Teil beeinträchtigen die großartige Komposition. In der Mandorla herrscht im Unterschied zur Krypta die rote anstelle der blauen Farbzone vor. Den südlichen Bereich des Tonnengewölbes nehmen der Matthäusengel und der Lukasstier ein, jeweils mit Büchern und zwei großen Flügeln, von denen die beiden äußeren zur Mandorla aufsteigen, während die inneren nach unten gerichtet sind und sich kreuzen. Die Evangelistensymbole stehen auf dem untersten der vier Streifen des Hintergrundes, den, wie in der Krypta, gemalte Schollen auf braunem Grund als Erdboden kennzeichnen. Die Malerei an der Nordseite des Gewölbes ist weitgehend zerstört, kleine Reste lassen die Flügel der beiden anderen Evangelistensymbole erkennen. Ein rot-gelber Randstreifen mit weißen Perlen an der Trennlinie begrenzt die Darstellung der Majestas Domini zum Sockel, zum Triumphbogen und



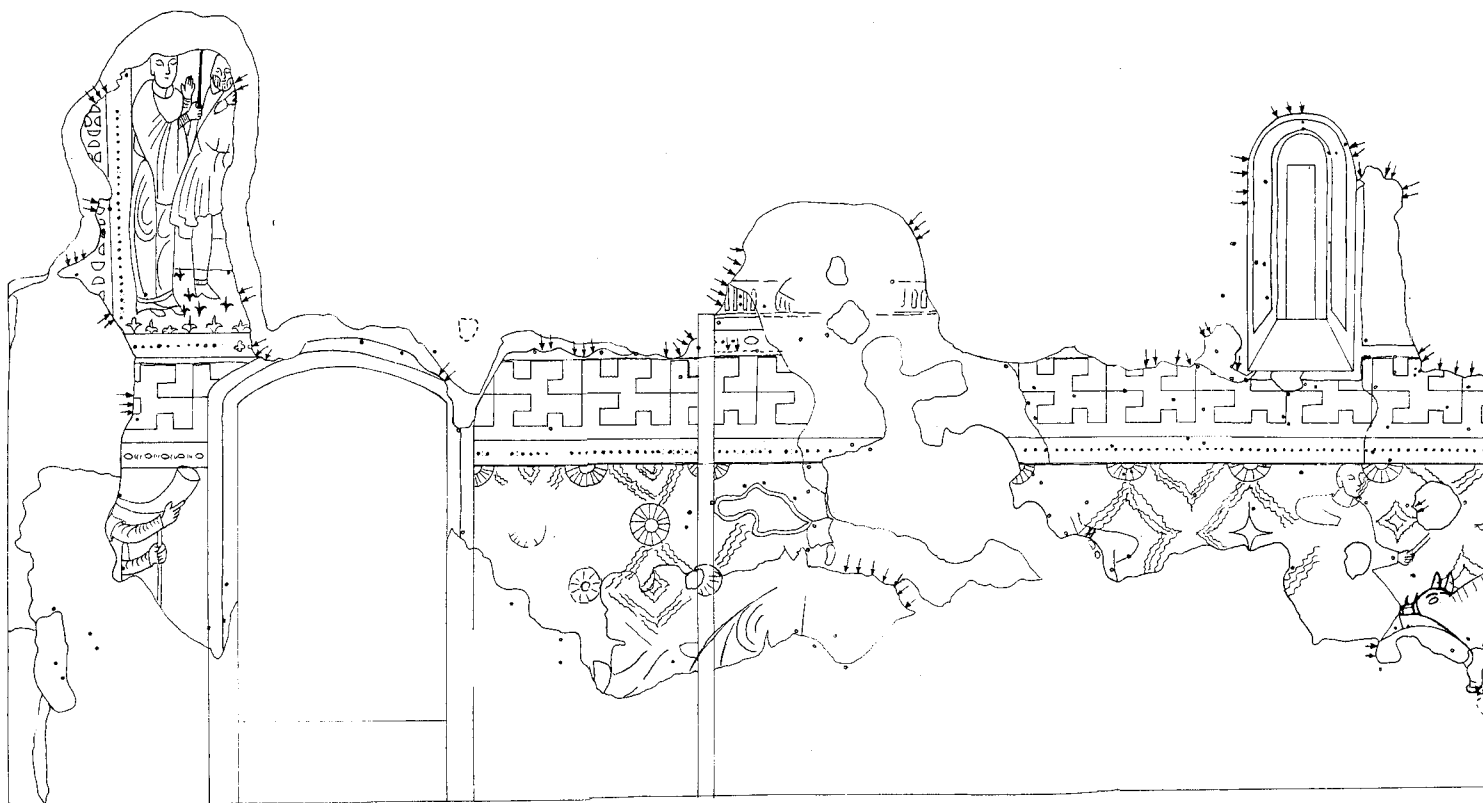
Christus in der Mandorla

## SANKT VEIT AM TARTSCHER BÜHEL

Zu den besonders archaisch anmutenden Kirchen des Vinschgaues zählt Sankt Veit am Tartscher Bühel. Das Staatsdenkmalamt Trient veranlasste 1971 Probefreilegungen in der Rundapsis des großen Saalraumes, wobei Reste von romanischer Wandmalerei zum Vorschein kamen.<sup>147</sup> Unter der Leitung und mit finanzieller Unterstützung des Landesdenkmalamtes Bozen ließ die Pfarrei Tartsch im Sommer 1999 und 2000 das Innere der Kirche restaurieren und die romanischen Fragmente zur Gänze freilegen.

Die Kalotte nimmt eine große Majestas Domini ein, von der aber nur mehr ein Teil erhalten geblieben ist. Der Kopf Christi vor blauem Kreuznimbus wird von den großen Augen beherrscht, Haare und Bartansatz sieht man, die Mundpartie fehlt. Über dem roten Unterkleid

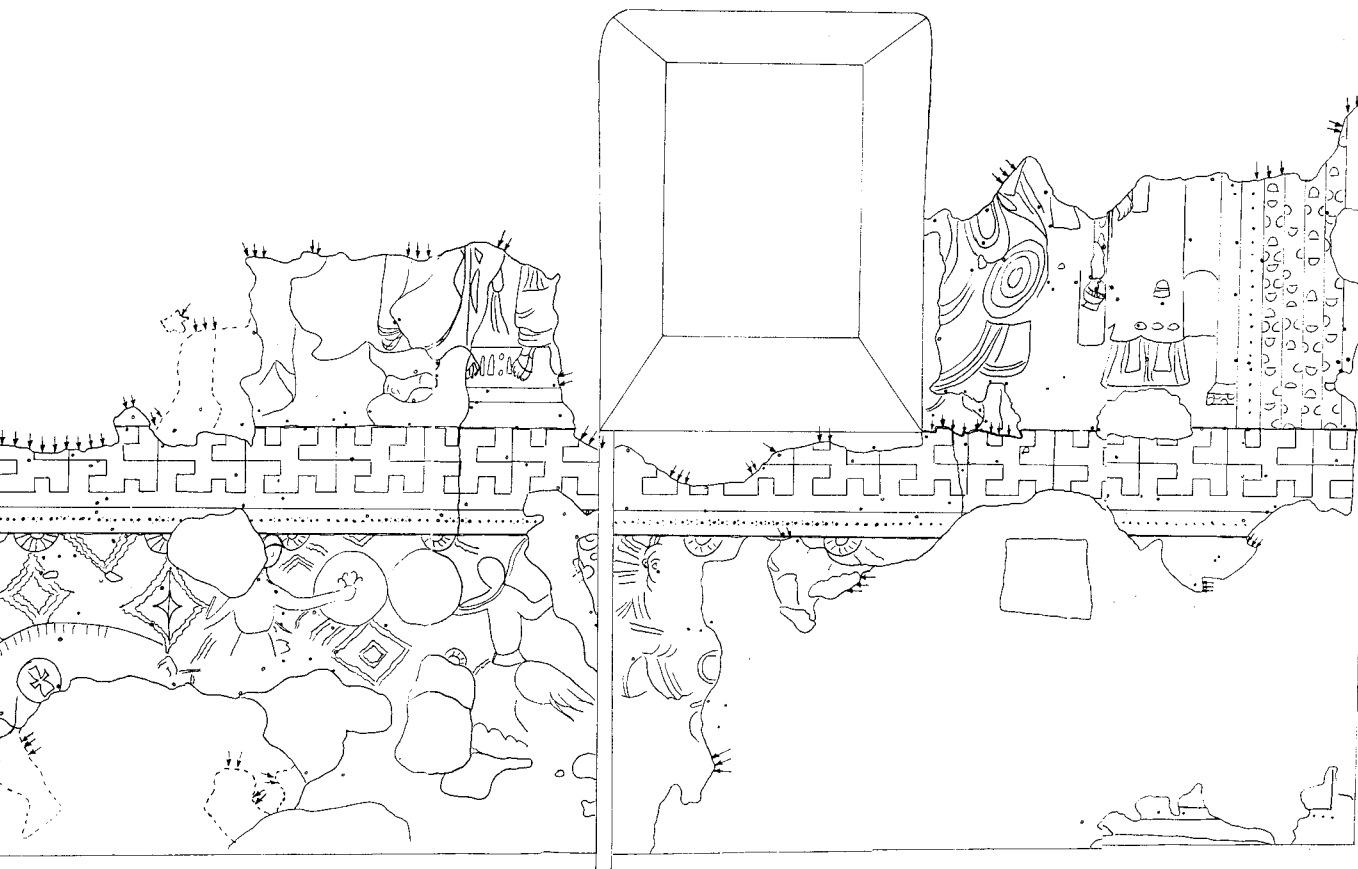
liegt ein blauer Mantel, der wie in Sankt Nikolaus in Burgeis über die rechte Schulter Christi reicht. Mit der rechten Hand segnet er, in der linken hält er ein geschlossenes Buch. Der Brand von 1499 hat die Farbigkeit der Malerei ins Rötliche verändert. Bei der Wiederherstellung im frühen 16. Jahrhundert wurden einzelne Partien übermalt, die romanische Malerei aber nicht zur Gänze durch eine gotische ersetzt. Erst in der Barockzeit hat man die Kirche vollständig mit weißer Tünche versehen. Einzelne Farbreste außerhalb der Mandorla lassen auf die Darstellung der Evangelistensymbole schließen. Das mittlere Register der Apsis weist zu beiden Seiten des ursprünglichen Rundbogenfensters figurale Darstellungen auf. Im Norden, anschließend an die Triumphbogenrahmung, erkennt man zwei



Malereien am Sockel, Zeichnung von Sabine Haarseim

Personen auf einem mit Blumen bewachsenen Erdboden. Die linke mit bartlosem Gesicht und erhobener linker Hand trägt ein bis zum Boden reichendes weißes Gewand, die rechte hat ein knielanges Unterkleid, blaue Beinkleider und einen blauen Mantel. Ein kleines Fragment eines Podiums links vom Fenster wiederholt sich auch rechts, dort sieht man außerdem den Fuß mit Sandale einer Gewandfigur. Im Unterschied zur ersten und letzten Szene dürften hier die Apostel auf Podien stehend dargestellt gewesen sein. Die Leibung des schmalen Rundbogenfensters zeigt zwischen der üblichen gelb-roten Rahmung dünne Ranken mit drei Blättern. Es folgt eine große Fehlstelle aufgrund eines späteren Fensterausbruches. Die restliche Fläche bis zum südlichen Ansatz des Triumphbogens nehmen

zwei in der unteren Hälfte erhaltene Personen ein, von denen die rechte durch Gewand und Weihrauchfass als Kleriker ausgewiesen ist. Vielleicht waren die beiden Szenen im Norden und Süden dem Kirchenpatron gewidmet. Ein breiter Doppelmäander zwischen Perlstabstreifen grenzt die Zone des Heiligen von der ebenfalls nur fragmentarisch erhaltenen Sockelmalerei ab. Im Norden, vor der Tür zum Turm, lassen sich zwei Arme, die ein großes Jagdhorn beziehungsweise einen Stab halten, zu einem Hornbläser ergänzen, der gleichsam den Auftakt zu den folgenden Szenen bildet. Von der Tür an ist die Wand mit gemalten Marmorquadrern verkleidet, an den Schnittpunkten der rautenförmigen Muster liegen ganze beziehungsweise am oberen Rand halbe Scheiben in plastischer Modellierung. Vor diesem



## SANKT LEONHARD IN NAUDERS

Die kleine Kapelle am alten Weg über den Reschen in der Nähe der Burg Naudersberg wird nach dendrochronologischen Ergebnissen um 1130 datiert.<sup>148</sup> In der eingezogenen Rundapsis und unter der Flachdecke des Saalraumes kamen 1943/44 und 1951/52 romanische Wandmalereien zum Vorschein, die man 1914 entdeckt und deren Freilegung Josef Garber am Ende des Ersten Weltkrieges empfohlen hatte.<sup>149</sup> Von 2003 bis 2010 erfolgten bauliche Sanierungsmaßnahmen, im Anschluss wurden die Fresken durch Egidio Itta gereinigt, gefestigt und restauriert.<sup>150</sup>

Die Kalotte füllt Christus in der reich gegliederten Mandorla aus, deren Farben vom blauen Innenfeld zum roten Rand reichen. Die Komposition mit zwei seitlichen Männerfiguren und den Tiersymbolen der Evangelisten Lukas und Markus hat Oswald Trapp als *Majestas Domini* interpretiert, indem er für Johannes und Matthäus eine Darstellung in menschlicher Gestalt angenommen hat.<sup>151</sup> Abgesehen von der völlig unüblichen Vermischung, passt auch das Schriftband, das Christus der rechten Figur überreicht, nicht in dieses Bildschema. Wie Elga Lanc richtig erkannt hat<sup>152</sup>, handelt es sich nicht um eine *Majestas-Domini*-, sondern um eine *Traditio-Legis*-Darstellung. Christus übergibt den Schlüssel – leider nicht mehr zu sehen – an Petrus zu seiner Rechten, das Gesetz in Form eines Schriftbandes an Paulus zu seiner Linken. Die Apostelfürsten stehen auf roten und gelben Marmorplatten, ein Motiv, das üblicherweise für Sockelbemalungen verwendet wurde. Markus und Lukas als kleiner geflügelter Löwe beziehungsweise Stier mit Schriftbändern in den unteren Zwickeln der Mandorla und der 2006 links oben von der Mandorla freigelegte Kopf des Johannesadlers stammen aus der *Majestas-Domini*-Komposition. Der Bildinhalt des schlecht erhaltenen Medaillons zwischen dem Scheitel der Mandorla und dem Triumphbogen lässt sich nicht mehr bestimmen, vielleicht ein Lamm Gottes.

Das mittlere Bildregister zeigt eine gemalte Rundbogenarchitektur auf marmorierten Säulchen mit türmchenartigen Aufsätzen, dazwischen Mauerwerk mit roten Doppelfugen und Fensterchen ganz oben. Das zentrale Rundbogenfenster ist in die Dekoration integriert. Unter den Bögen stehen vor farbigen Hintergründen die Apostel mit Büchern. Die frontal, mitunter

auch im Dreiviertelprofil dargestellten Köpfe mit verschiedenfarbigen, perlengesäumten Nimben und die ausdrucksvolle Gestik der Hände erinnern stark an die Apostel von Sankt Margareth in Lana. Am oberen Rand des Registers sieht man im Süden und Norden unmittelbar hinter dem Triumphbogen einen abgesägten Balkenkopf, an den die Malerei anschließt. Er erfüllte den gleichen Zweck wie die Bohlen in Sankt Nikolaus und Sankt Veit. Die breite Leibung des Bogens schmückt ein Doppelaxtmuster wie in Sankt Veit am Tartscher Bühel.

Die *Traditio Legis* erlaubt in ihrem heutigen Erhaltungszustand keine näheren Aussagen zu Stil und Datierung. Das Thema begegnet bereits in der karolingischen Ausmalung der Nordapsis von Müstair. In stilistischer Nachfolge von Marienberg – ob es dort vorhanden war, wissen wir nicht – schmückt es die Kalotte der Südapsis in der Burgkapelle von Hocheppan (um 1208).

Die stark individuell charakterisierten Apostel, die ungewöhnliche Kombination von *Majestas Domini* und *Traditio Legis* sowie die Verwendung der gemalten Sockelinkrustation als Bodenplatten weisen in die Jahre um 1210/20. Der von Elga Lanc vorgeschlagene Datierung der Malereien in das erste Viertel des 12. Jahrhunderts<sup>153</sup> vermag ich nicht zu folgen. Die gleiche Architekturkulisse, zu flachen Bögen auseinandergezogen, bildet das Rahmengerüst der drei Szenen an der Westwand von Santa Maria in Pontresina, die Brenk in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts datiert<sup>154</sup>, für die ich aber die Jahre um 1220 annehmen möchte. Der graublau hintergrund mit dem roten Binnenfeld und die starken byzantinischen Einflüsse in Stil und Ikonografie stellen dort eine direkte Verbindung zu Söles beziehungsweise zur Stiftskirche Marienberg her.



Triumphbogen und Apsis

## SANKT JOHANN IN MÜSTAIR

Das im letzten Viertel des 8. Jahrhunderts gegründete Kloster liegt zwar in Graubünden, gehört aber geografisch und kulturell zum oberen Vinschgau. Die romanische Zweitausmalung der Ostwand der Kirche mit den drei Apsiden steht bis heute im Schatten der karolingischen Malereien, die den Weltruhm des Klosters begründet und seine Eintragung in die UNESCO-Welterbeliste bewirkt haben. Es ist in diesem Rahmen nicht möglich, den beachtlichen Freskenbestand in Bild und Text ausführlich darzustellen, was auch umso weniger nötig ist, als 2007 eine ausführliche und hervorragend bebilderte Monografie erschienen ist.<sup>155</sup>

Die Wandmalereien wurden 1906–1910 erstmals veröffentlicht, 1947–1951 vollständig freigelegt und restauriert<sup>156</sup>; derzeit erfahren sie eine neuerliche Reinigung und Konsolidierung. Die wichtigsten Bildbotschaften, die Kompositionen in den drei Apsiskalotten sind leider verloren gegangen. Erhalten haben sich in der Nordapsis auf drei Registern sechs Szenen aus der Vita der Apostelfürsten Petrus und Paulus, von denen die beiden obersten seitlich des Fensters 1950 abgenommen wurden. Die Hauptapsis erzählt in einem Register die Geschichte vom Tod des Kirchenpatrons Johannes des Täufers, wobei das sehr weltlich anmutende Gastmahl des Herodes in die Bildmitte gerückt ist. Ebenfalls abgenommen wurden im darüber liegenden Register drei Fragmente des Gleichnisses von den klugen und törichten Jungfrauen. In der südlichen Seitenapsis werden schließlich wiederum auf zwei Registern sechs Szenen vom Leben und Tod des heiligen Stephanus geschildert, während in der Fensterzone zwei Gruppen von Aposteln mit Maria bzw. mit Engeln abgenommen wurden, die eine Himmelfahrt Christi in der Kalotte voraussetzen. An der Triumphbogenwand oberhalb der Apsiden nahm man bereits 1908 einige Fragmente ab, die immerhin die dargestellten Themen erkennen lassen. Im Norden war das Lamm Gottes zwischen den beiden heiligen Johannes, in der Mitte das Opfer Abels und Kains, im Süden der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies dargestellt.

Ein Vergleich mit den Werken der Vinschgauer Romanik ist umso naheliegender, als die Bilder von Müstair immer wieder in die Nähe zu jenen in der Krypta von Marienberg gerückt werden. Ausgehend von der vermeintlich für 1160 gesicherten Datierung der Fresken in der Krypta nimmt Brenk eine Entstehungszeit

zwischen 1157 und 1170 an<sup>157</sup>, gefolgt von Demus, der Müstair in unmittelbarer Nachfolge von Marienberg sieht<sup>158</sup>. Marèse Sennhauser-Girard datiert die Bilder ins letzte Drittel des 12. Jahrhunderts und vermutet, dass die gleiche Werkstatt in der Krypta von Marienberg und in Hocheppan tätig war.<sup>159</sup> Rasmø, der aufgrund der darunterliegenden älteren Dekorationsmalereien die Fresken der Krypta nicht 1160, sondern um 1185 ansetzte, sprach sich für eine Datierung um 1210 aus<sup>160</sup>, Goll und Emmenegger schlagen »um 1200« vor<sup>161</sup>, Exner hält einen »Datierungsspielraum zwischen den späten Achtzigerjahren des 12. Jahrhunderts und den ersten Jahren des 13. Jahrhunderts für möglich«<sup>162</sup>.

Die abgenommenen Bilder eignen sich für Vergleiche besser, da sie weitgehend original erhalten sind, während der Bestand an Ort und Stelle zwischen 1947 und 1951 stark retuschiert wurde. Christus, der den klugen Jungfrauen die Tür öffnet, und eine der klugen Jungfrauen stimmen mit den Darstellungen des gleichen Themas in Hocheppan bis ins Detail überein. Dies gilt ebenso für den Petrus mit den Hunden in Müstair und den Apostelfürsten der *Traditio Legis* in Hocheppan. Das abgelöste Bild oberhalb der Mittelapsis mit dem Opfer Abels und Kains entspricht den Darstellungen in Söles, Sankt Nikolaus in Burgeis und Sankt Jakob in Grissian. Die Parabel der klugen und törichten Jungfrauen und die beiden Opferszenen gehen nicht auf die karolingische Erstfassung zurück, sondern stellen völlig neue Themen dar. Die stilistischen und ikonografischen Besonderheiten sowie die gegenseitigen Abhängigkeiten der Bilder lassen sich wohl als Nachahmung eines überragenden Vorbildes, nämlich der Ausmalung der Stiftskirche Marienberg, erklären. 1979 hat Rasmø diese Möglichkeit als denkbar bezeichnet<sup>163</sup>, heute, nach den Neufunden von Söles und aus der Stiftskirche, besteht daran wohl kein Zweifel. Dort war die Werkstatt, in der Brenk die beiden Maler von Hocheppan und Müstair lernen lässt.<sup>164</sup> Berücksichtigt man die hohe Qualität der Fresken und den starken byzantinischen Einfluss, der in der Krypta noch fehlt, so wird die rasche Verbreitung dieser Malerei verständlich. Sie beschränkte sich dabei keineswegs auf den damals zur Diözese Chur gehörenden Vinschgau, sondern erreichte mit Maria Trost in Meran, Sankt Jakob in Grissian, der Burgkapelle Hocheppan, Sankt Margareth in Lana und Sankt Jakob

in Kastelaz bei Tramin auch das mittlere Etschtal, ja griff mit San Romedio und San Bartolomeo sogar auf den angrenzenden Nonsberg über.

Die romanische Ausmalung von Müstair dürfte daher meines Erachtens nach den Fresken der Stiftskirche Marienberg, ungefähr gleichzeitig mit jener von Hocheppan in der zweiten Hälfte des ersten Jahrzehnts des 13. Jahrhunderts anzusetzen sein. Eine Abhängigkeit Hocheppans von Müstair, die Brenk mit einer reiferen Stilstufe und mit dem Bildthema der *Traditio Legis*, das in Müstair bereits in der karolingischen Malerei auftritt, begründet<sup>165</sup>, vermag ich nicht nachzuvollziehen. Die Herkunft aus einer gemeinsamen Werkstatt und die Verwendung gleicher ikonografischer Vorlagen stehen aber außer Zweifel. Im Rückschluss von Müstair und Hocheppan auf die Stiftskirche darf man mit hoher Wahrscheinlichkeit auch dort die Parabel der Jungfrauen, das Opfer Abels und Kains, ja vielleicht sogar,

wie in Hocheppan, eine thronende Muttergottes in der Hauptapsis annehmen. Die für Müstair charakteristische breit erzählende Darstellungsweise, zum Beispiel im Gastmahl des Herodes oder im Begräbnis des Erzmärtyrers Stephan, lässt sich im Vorbild Marienberg und Söles, vielleicht auch nur aufgrund der geringen bisher bekannten Reste, nicht nachweisen. Diese Eigenart begegnet aber auch in den Hocheppaner Doppelszenen der Hochzeit von Kana und des Kindermordes, was wiederum die Annahme des gleichen Ateliers hier und dort bekräftigt. Wie sehr der Hang zum Erzählen und zu kleinteiligen, sehr lebendig, beinahe expressionistisch wirkenden Figuren überhaupt ein Kennzeichen der spätromanischen Malerei ist, belegen die Fresken in der Torre dell'Abbate von San Zeno in Verona. Obwohl rund drei Jahrzehnte später entstanden, wurden sie in stilistischer Hinsicht mit den Fresken von Müstair in Verbindung gebracht.<sup>166</sup>



Sankt Johann in Müstair



Martyrium der Apostelfürsten Petrus und Paulus



Enthauptung des Täufers

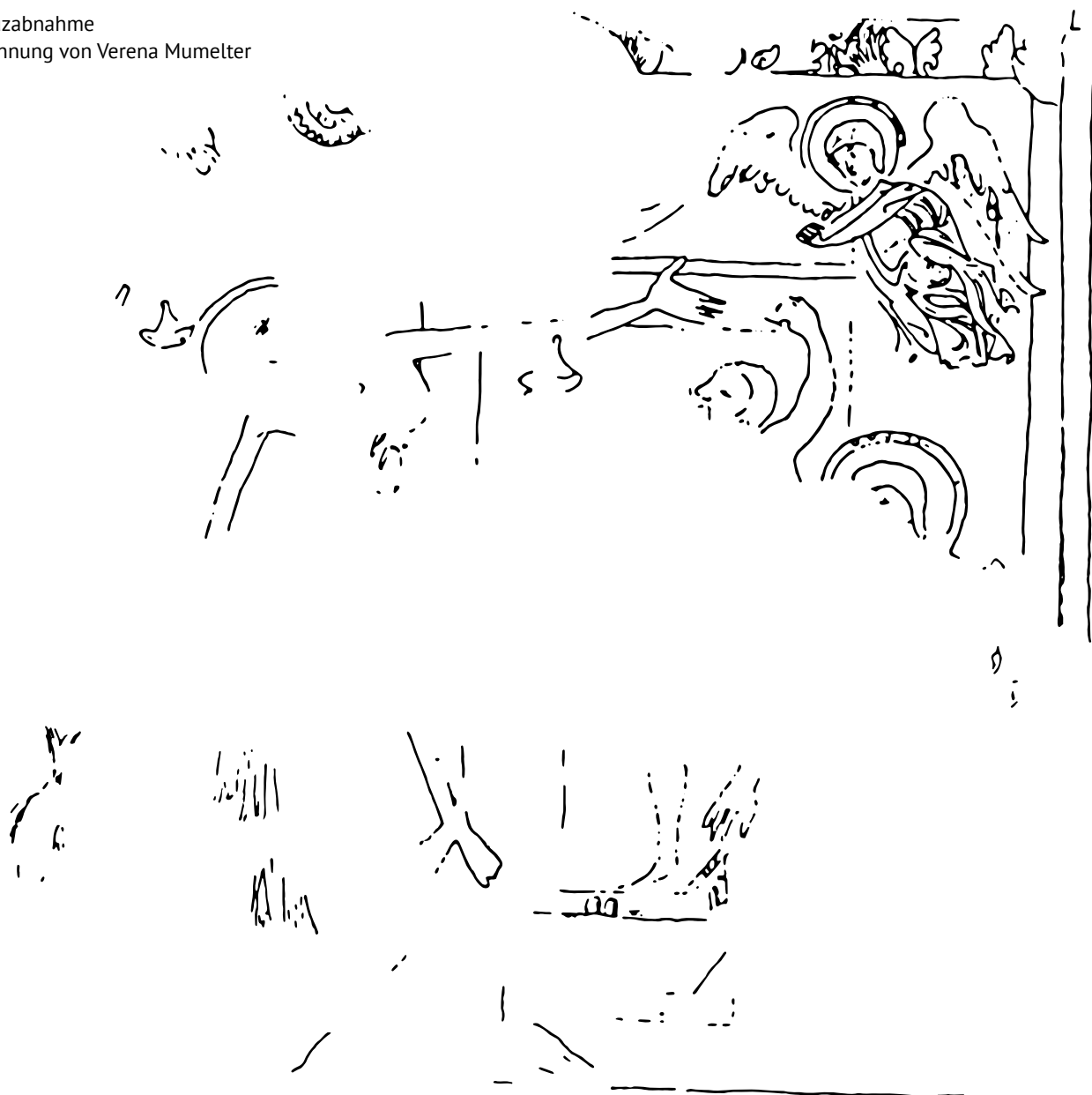
## SANKT NIKOLAUS IN LATSCH

An der Südfassade der kleinen romanischen Kirche stellten bereits Josef Weingartner<sup>167</sup> und Josef Garber<sup>168</sup> spärliche Reste einer Kreuzigung aus romanischer Zeit fest, wobei Letzterer das Medaillon mit Kopf zu Recht als Personifikation der Sonne interpretiert. Im Verlauf der Reinigung, die 1985 vom Landesdenkmalamt Bozen vorgenommen wurde, erkannte man, dass nicht eine Kreuzigung, sondern eine Kreuzabnahme dargestellt ist. Anhand der Durchzeichnung sieht man, dass das Vorbild von Söles mit der Entfernung des Nagels aus der linken Hand Christi, Nikodemus auf dem Schemel und dem aufgebogenen Mittelfeld genau nachgeahmt wor-

den ist. Nur der Engel, der über dem rechten Kreuzesbalken schwebt, kommt in Söles nicht vor und dürfte direkt aus der Stiftskirche Marienberg übernommen worden sein. Das Motiv kehrt in Hocheppan wieder, wird dort aber als Gehilfe des Nikodemus, der auf dem Balken kauert, missverstanden. Auch in San Bartolomeo bei Romeno am Nonsberg wurde nochmals auf diese Vorlage zurückgegriffen.<sup>169</sup>

Stilistisch lässt sich das Fragment nicht mehr bestimmen, die Ikonografie legt eine Entstehung um 1210 nahe.

Kreuzabnahme  
Zeichnung von Verena Mumelter



## SANKT JOHANN IN TAUFERS

Das ehemalige Johanniterhospiz von Taufers im Münstertal mit der Kirche in Form eines griechischen Kreuzes zählt zu den architektonisch interessantesten Bauten der Romanik in Südtirol. Die Anlage erhebt sich auf älteren Vorgängerbauten, die einzelnen Bauphasen konnten bis heute nicht völlig geklärt werden.<sup>170</sup>

Die romanischen Malereien, den Christophorus außen und *ein von etwas unkluger Hand vor einigen Jahren bloßgelegtes figurenreiches Bild* an der Südwand innen hat Karl Atz 1888 erstmals beschrieben.<sup>171</sup> Weingartner interpretierte das Bild zu Recht als Taufe Christi<sup>172</sup> und vermerkte auch die Sockelmalerei im Obergeschoss des Westbaues. Der Bildinhalt der unteren drei Zonen der Südwand des Presbyteriums wurde von Josef Garber vorgestellt, während er im Bogenfeld, an der Nord- und Ostwand sowie am Gewölbe nur Farbspuren erkennen konnte.<sup>173</sup> Nach vollständiger Freilegung hat Rasmus schließlich den gesamten Freskenbestand publiziert.<sup>174</sup>

Das Kreuzgewölbe zeigt am Scheitel die Deesis-Gruppe, Christus zwischen Maria und Johannes, als Triptychon in Form einer Ikone. In den vier Kappen sieht man jeweils in der Mitte ein Lesepult, auf das sich die vier Evangelistensymbole stützen, seitlich auf verzierten Stühlen je zwei schreibende Männer. Rasmus interpretierte sie als Darstellungen der vier lateinischen und der vier griechischen Kirchenväter<sup>175</sup>, übersah dabei aber, dass einer keinen Heiligenschein trägt. Möglich, dass nur die bekannteren drei griechischen Kirchenlehrer und ein Schreiber ins Bild gesetzt wurden, während die lateinischen durch eine Inschrift, die sich auf den heiligen Gregor bezieht, gesichert sind. Die Gewölbegrate werden durch breite Bänder hervorgehoben, in denen unter Rundbögen Brustbilder von heiligen Bischöfen, Märtyrern, Königen und Jungfrauen erscheinen.

Die Ostwand, durch zwei Fensterausbrüche aus späterer Zeit leider stark beeinträchtigt, lässt als Hauptbild in der Lünette oben die Verklärung Christi auf dem Berg Tabor erkennen. Darunter befanden sich ursprünglich vier Heilige zu beiden Seiten des originalen Fensters unter gleichen Bögen wie an der Nord- und Südwand, von denen nur die Halbfigur ganz rechts als Johannes der Täufer bestimmt werden kann. Vom unteren Bildregister, der Jordantaufe entsprechend, haben sich an den beiden Außenseiten geringe Reste erhalten, die keine Deutung erlauben.

Die Südwand ist bis auf einen jüngeren Fensterausbruch, der 1955 geschlossen wurde, gut erhalten. Das Lünettenbild zeigt Moses mit den Gesetzestafeln inmitten einer großen Menschenmenge. Im mittleren Bildregister sieht man unter sechs Flachbögen Halbfiguren von Aposteln, von denen drei vollständig und zwei teilweise erhalten sind. Darunter ist in seltenem Breitformat die Taufe Christi im Jordan dargestellt, an der zu beiden Seiten der Hauptpersonen Scharen von Engeln teilnehmen. Am Sockel sind nur mehr geringe Reste einer Marmorimitation, ein Kopf und ein Pflug zu erkennen.

Von den Bildern der Nordwand sind Teile des Mittelregisters mit zwei Aposteln unter Flachbögen sowie Fragmente des unteren Bildes erhalten. Man sieht dort mehrere Figuren, links vielleicht Christus und Johannes, rechts eine Heilungsszene Christi.

Die Untersicht des Bogens zwischen der Vierung und dem östlichen Kreuzarm ist mit einer überaus interessanten Komposition geschmückt. Paarweise angeordnete Männer und Frauen mit Schriftbändern, deren Texte eine Deutung als Personifikationen von Tugenden erlauben, besteigen zwei Leitern, deren letzte Sprosse von Maria am Scheitel des Bogens gehalten

Sankt Johann in Taufers





Gewölbe, Gesamtansicht



Israeliten

## PFARRKIRCHE SANKT ZENO IN NATURNS

Mit Ausnahme von Marienberg haben sich romanische Wandmalereien im Vinschgau ausschließlich in kleinen und abgelegenen Fialkirchen erhalten. Ursprünglich waren, wie Garber schon angemerkt hatte<sup>183</sup>, auch die größeren Kirchen ausgemalt. Aufgrund stärkeren Erneuerungsdruckes ist dort aber nichts erhalten geblieben. Reste von romanischer Wandmalerei sieht man im ehemaligen Presbyterium der alten Pfarrkirche von Naturns. Der kleine ursprünglich tonnengewölbte Raum im Erdgeschoss des Glockenturmes zeigt am südlichen Gewölbeansatz das Fragment eines Mäanders, während die von Garber<sup>184</sup> beschriebenen Reste von figuralen Malereien oberhalb des Mäanders und die Rahmung des Rundbogenfensterchens mit einer roten Ranke in der Südwand heute nicht mehr sichtbar sind. An der Ostseite des Triumphbogens erkennt man eine schwarze

Ranke auf weißem Hintergrund. Die Untersicht des Bogens, die im Süden durch eine jüngere Stütze verdeckt ist, lässt am Scheitel ein Gemmenkreuz, im Norden eine Figur mit Buch, deren Kopf fehlt, und Reste des Heiligenscheines erkennen. Aus diesem Raum stammt auch das 1912 abgelöste Brustbild eines Apostels oder Evangelisten, das sich heute im Diözesanmuseum von Brixen befindet. Rasmus schreibt das interessante Fragment, das Garber in die Nähe der Malereien von Hocheppan gerückt und um 1200 datiert hat, dem Meister von Sankt Johann zu.<sup>185</sup> In seiner sehr bewegten und freien Gestik steht das vor Kurzem gereinigte Fresko tatsächlich den Fresken von Taufers sehr nahe. Die Behandlung von Inkarnat und Gewand weist ebenfalls in die Zeit um 1220/30.



Kopf eines Apostels

## SANKT MEDARDUS BEI TARSCH

Die einsam gelegene, in zwei Bauphasen über einer Quelle errichtete Kirche oberhalb von Tarsch reicht nach den Untersuchungen von Martin Mittermair vor das Jahr 1095 zurück, in dem der Turm (dendrodatiert) hinzukam. Seine heutige Form erhielt der Bau zwischen 1218 und 1228, als Graf Albert III. von Tirol die Kirche zusammen mit dem nicht mehr erhaltenen Hospiz den Johannitern übertrug.<sup>187</sup>

Die niemals übertünchte Kreuzigung oberhalb der Tür an der Nordseite hat Paul Clemen 1889 erstmals veröffentlicht und in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert.<sup>188</sup> Der rot-gelbe Rand mit Perlen, der Streifenhintergrund, die Personifikationen von Sonne und Mond, der Gekreuzigte und die Assistenzfiguren lassen das Vorbild Stiftskirche beziehungsweise Söles deutlich erkennen. Freilich ist der Ausdruck wesentlich härter, das Kreuz bereits als Astkreuz ausgebildet. Vor der Mitte des 13. Jahrhunderts, nach Garber sogar Mitte bis Ende des 13. Jahrhunderts<sup>189</sup>, kann demnach das Bild, das 1913 von Hugo Atzwanger konsolidiert und stellenweise ergänzt worden ist, kaum entstanden sein, auch wenn die ikonografische Abhängigkeit vom Vorbild aus der zweiten Hälfte des ersten Jahrzehnts noch sehr ausgeprägt ist.

Während der Innenrestaurierung von 1986 kamen an der Ostwand des Langhauses sowie an der Unterseite und an der Rückseite des Triumphbogens unter jüngeren Schichten weitere Malereien aus romanischer Zeit zum Vorschein.<sup>190</sup> Nördlich und südlich des Bogens liegen auf älterem, getünchtem Putz die Reste eines breiten perspektivischen Mäanders, der zwischen rot-gelben Streifen mit Perlen die Wandfläche zur Flachdecke abschließt. Im Scheitelbereich wird der Mäander von der nur mehr dort erhaltenen Streifenrahmung des Bogens überschritten. An der Nordseite konnte der obere Teil einer großen Heiligenfigur samt deren etwas weiter links angelegten Vorzeichnung in schwarzer Farbe freigelegt werden. Die strenge Frontalansicht des großen Kopfes mit Heiligenschein lässt spontan an eine Darstellung Christi denken, die seitliche Lage, die Anbetungsgeste der rechten und ein schmaler gebogener Gegenstand in der linken Hand sprechen aber dagegen. Die Gestaltung von Gesicht und Bart kommt dem Heiligen in der Pfarrkirche von Tarsch und dem Christophorus von Taufers nahe. Die steil aufgebogenen Augenbrauen, das Oval des Gesichtes und das am rechten Arm manschettenartig verzierte Unterkleid weisen aber auf eine etwas spätere Entstehungszeit hin.

Kreuzigung



Sankt Medardus





Mäander und oberer Teil der Vertreibung aus dem Paradies am Südrand der Triumphbogenwand



Unterer Teil der Vertreibung aus dem Paradies

Um links daneben eine zweite Heiligenfigur unterzubringen, dürfte der Maler die Ausführung des Heiligen gegenüber der Vorzeichnung etwas nach rechts gerückt haben. Am Südrand der Ostwand wurden unterhalb des Mäanders Reste einer figürlichen Szene aufgedeckt. Vor einem grün-roten Streifen hintergrund mit weißer Trennlinie sieht man ein Haus und einen Engel, der mit der linken Hand eine nackte Figur an die Schulter fasst. Ein Vergleich mit dem Fragment, das vom obersten Bereich der Südostecke der Klosterkirche von Müstair abgenommen wurde, erlaubt eine Deutung der Szene als Vertreibung aus dem Paradies. Die Untersicht des Triumphbogens gab in der Mitte einen rot-gelb-weißen Streifen grund mit Resten der Weiheinschrift frei, deren Anfang und Ende bei einer späteren Erweiterung des Bogens verloren gegangen sind. Die von neuerlichen Salzausblühungen beeinträchtigte Inschrift lautet nach Mittermair:

1. ANNO . DOMINICE . INCARNATIO-NIS [...] DEDICATA . E(ST) . HEC ECCL(ESI)A . A . VENER ABILI . CU-RIENSI EPISCOPO
- 2.
3. LIS . (ET) . SANC(T)I – MEDARDI . (ET) . S(AN)C(T)I . MAR

4. A B SANC(T)I – GEORGII
5. [...] IOR
6. [...] TV
7. [...] VTORIO . D(E)I . (ET) . EGINONIS . SACERD
8. [...] LA:::
9. SATANAN . CO(N)TEMNENTE(M) . SEMP(ER) CONV(ENIAT)

Leider fehlt ausgerechnet die Jahreszahl und der Name des Bischofs. Während von der Apsismalerei nichts mehr auf uns gekommen ist, konnten an der Ostseite des Bogens rote Ranken mit dreiblättrigen Blumen freigelegt werden, die jenen an der Sockelrahmung im Obergeschoss von Sankt Johann in Taufers sehr nahe kommen. Die asymmetrische Komposition der Triumphbogenwand mit der Vertreibung rechts oben und dem monumentalen Heiligen links, dessen Kopf auf dem Mäander liegt, sprechen trotz formaler Verbindungen mit Marienberg, wie die weiße Trennlinie mit Öse und die Binnenzeichnung des Flügels, für eine späte Entstehungszeit, um 1240/50.



Die Benediktinerabtei Marienberg oberhalb von Burgeis (Vinschgau) bewahrt ein einzigartiges Denkmal romanischer Kunst. Die Fresken in der Krypta aus der Zeit zwischen 1175 und 1180 wurden 1887 teilweise entdeckt, 1980 nach dem Abbruch barocker Gruftneubauten zur Gänze freigelegt. Die hervorragende Qualität und der überraschend gute Erhaltungszustand der Majestas Domini in der Apsis und der Engel am Gewölbe stellen die Ausmalung in die erste Reihe romanischer Wandbilder in Europa.

Etwas später, im ersten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts, wurde auch die Stiftskirche mit stark byzantinisch geprägten Malereien versehen, von denen sich nur geringe Fragmente erhalten haben. Von den bahnbrechenden Vorbildern in Marienberg ausgehend, haben Künstler innerhalb weniger Jahrzehnte zahlreiche Kirchen im Vinschgau neu ausgemalt und den Reichtum an romanischer Wandmalerei in dieser Kernlandschaft Tirols begründet.

Die Fresken der Krypta und der Stiftskirche von Marienberg, von Sankt Jakob in Söles, Sankt Nikolaus in Burgeis, Sankt Veit am Tartscher Bühel, Sankt Leonhard in Nauders, Sankt Johann in Müstair, Sankt Nikolaus in Latsch, Sankt Johann in Taufers, Sankt Zeno in Naturns, Sankt Michael in Tarsch und Sankt Medardus bei Tarsch werden in Aufnahmen, die nach den jüngsten Restaurierungen angefertigt wurden, bis ins Detail dokumentiert.

Der Text erörtert Ikonografie, Stil und Datierung der Fresken im weiteren kunsthistorischen Zusammenhang und möchte die Bilder dem interessierten Betrachter näherbringen.

29,90 € (I/D/A)

ISBN 978-88-6839-347-2



9 788868 393472

athesia-tappeiner.com