



Leo Andergassen

BILD RÄU M E

GEISTLICHER ELITEN

Die spätromanischen Wandmalereien
im Brixner Dombezirk

ATHESIA

AUTONOME
PROVINZ
BOZEN
SÜDTIROL



PROVINCIA
AUTONOMA
DI BOLZANO
ALTO ADIGE

Deutsche Kultur



Die Drucklegung dieses Buches wurde ermöglicht durch
die Südtiroler Landesregierung/Abteilung Deutsche Kultur
und das Domkapitel Brixen.

Bildräume geistlicher Eliten

Die spätromanischen Wandmalereien
im Brixner Dombezirk

Leo Andergassen

Veröffentlichungen des
Südtiroler Kulturinstitutes

Band 13

Inhaltsverzeichnis

Zum Geleit	6
Vorwort des Südtiroler Kulturinstitutes	7
Vorwort des Autors	8
Zielsetzung	9
1. Tugend und Laster. Die Wandmalereien in der Kollegiatkirche Unsere Liebe Frau am Kreuzgang	11
1.1 Notizen zur Baugeschichte	11
1.1.1 Dompropst Gottschalk Laur stiftet die Einwölbung	15
1.1.2 Altarstiftungen des Liebfrauenkapitels	17
1.2 Die spätromanischen Fresken im Dachraum	19
1.3 Gegenstände: Babylon und Jerusalem	20
1.4 Das Lasterseptenar	22
1.5 Das Tugendseptenar	42
1.6 Die Ostwand: Pfingsten und Pfingstpredigt	67
1.7 Die Westwand: Humilitas versus Superbia	80
1.8 Der Schlüssel zum Verständnis des Bildprogramms	84
1.8.1 Das Tugend- und Lasterkonzept bei Hugo von St. Viktor	89
1.8.2 »De fructibus carnis et spiritus«: Die illuminierten Handschriften im Vergleich zum Brixner Programm	91
1.8.3 Tugend- und Lasterbäume	99
1.9 Der Annexraum: Die »Camera«	105
1.10 Stil und Datierung	109
1.11 Der Stifter und Benefactor Bischof Konrad von Rodank	114
1.12 Die Restaurierung der Wandgemälde	117
1.13 Forschungslage und Deutungsansätze	136
1.14 Die gotischen Wandgemälde und Fragen der Raumfassung	140

2. Ecclesia und Sapientia. Die Wandmalereien in der Taufkapelle	
St. Johann am Kreuzgang	143
2.1 Notizen zur Baugeschichte der Johanneskapelle	143
2.1.1 Spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Umbauten	152
2.2 Das Sapientia-Ecclesia-Programm	153
2.3 Der Thron der Ecclesia	155
2.3.1 Die Seligpreisungen	168
2.3.2 Ecclesia	173
2.4 Die Figurenprozession des Ecclesia-Thrones	178
2.5 Der Thron der Sapientia	188
2.5.1 Misericordia und Veritas, Justitia und Pax	202
2.6 Die Figurenprozession der Sapientia	204
2.6.1 Elihu als Personifikation des arroganten Predigers	213
2.6.2 Die Königin von Saba	215
2.7 Das ikonographische Konzept	218
2.7.1 Der Thronus Salomonis im Salzburger Kontext	226
2.8 Interaktion und Funktion	228
2.9 Bischof Berthold von Neuffen als Auftraggeber	230
2.10 Stil und Technik	232
2.11 Restaurierung zwischen Polychromierung und Konservierung	234
2.11.1 Die Freilegung und Restaurierung der Malereien von 1882 bis 1902	234
2.11.2 Paradigmenwechsel: Der Denkmalstreit von 1901/02	250
2.11.3 Die Rückrestaurierung von 1972 bis 1984/85	257
2.12 Forschungslage und Deutungsansätze	258
2.13 Die gotische Ausmalung	261
3. Fazit	273
Anmerkungen	278
Abkürzungen und Siglen	289
Quellen- und Literaturverzeichnis	290
Quellen zur Restaurierung der Johanneskapelle und der Frauenkirche	301
I Johanneskapelle	301
II Frauenkirche	341
Bildnachweis	349

Zum Geleit

*Die Weisheit baute sich ein Haus,
darin spricht Gott sich selber aus,
und dieses Wort hat uns getroffen.*

Immer, wenn ich die Johanneskapelle am Brixner Kreuzgang betrete, kommen mir diese Worte aus dem Hymnus der Lesehore vom Dienstag bzw. Freitag in den Sinn. Sie greifen Spr 9,1–6 auf, wo die personifizierte Weisheit ein prächtiges Haus mit sieben Säulen errichtet und alle zu einem großzügigen Festmahl einlädt.

Die Weisheit erbaut ein Haus. Die Sieben-Zahl der Säulen unterstreicht, dass es sich um ein vollkommenes Gebilde handelt. Wer die Einladung der Weisheit annimmt, wird gewissermaßen in die Welt der Vollkommenheit eingeführt. Interessanterweise spielt die symbolträchtige Zahl sieben im Freskenzyklus der Johanneskapelle keine große Rolle; dafür begegnet uns verstärkt die zweite Zahl, die auf Vollständigkeit und einheitliche Größe verweist: die Zahl zwölf. Es ist die Zahl der irdischen Kirche aber auch des himmlischen Jerusalem (vgl. Offb 21,9–21), gleichsam um anzudeuten, dass, wer sich auf die Weisheit einlässt, noch nicht automatisch die Vollkommenheit erreicht, sich aber wohl auf einen Weg der Vervollkommnung begibt.

Im Haus der Weisheit spricht Gott selber. Die Weisheit ist nicht irgendeine abstrakte Idee. Die Personifizierung der Weisheit in Spr 8–9 will bewusst machen, dass es sich um eine konkrete Größe handelt, durch die Gott zu Wort kommt. Die von der Weisheit und ihren Dienerinnen bereiteten Speisen lassen sich mit den ersten Versen des Sprichwörterbuches als Einsicht, Gerechtigkeit, Rechtssinn, Redlichkeit, Klugheit, Kenntnis, Umsicht und Gottesfurcht identifizieren. In der Johanneskirche werden die „Leckerbissen“ von Frau Weisheit durch herausragende Gestalten der Bibel und der Kirchengeschichte dargereicht, wodurch die Funktion der

Vermittler unterstrichen wird: Gottes weisheitliches Wort fällt nicht vom Himmel, sondern braucht Menschen, die es aufnehmen und weitergeben.

Und dieses Wort hat uns getroffen. Damit ist die Weisheit auf dem Boden der Realität angekommen, konkret: bei uns. Wir müssen uns der Frage stellen, ob wir uns auf die Einladung von Frau Weisheit einlassen. Denn ganz in ihrer Nähe treibt auch Frau Torheit ihr Unwesen und verführt die Unbedarften zu bösem Tun (Spr 9,13–18). Der Tugend- und Lasterkatalog in der Liebfrauenkirche legt es unmissverständlich dar: Es gibt zwei Wege (vgl. Ps 1,6), der eine führt in das sündhafte Babylon, der andere zum himmlischen Jerusalem. Die Entscheidung liegt bei uns.

Die anfangs des 13. Jahrhunderts entstandenen Fresken aus dem Brixner Dombezirk konnten vermutlich nur von wenigen Auserwählten aus dem hohen Klerus eingesehen und wohl auch verstanden werden. Heute stehen sie, auch wenn nur bruchstückhaft, uns allen zur Verfügung. Das ist eine große Gabe und Aufgabe zugleich.

PD Dr. Leo Andergassen hat in dieser detaillierten Studie nicht nur bisher unbekannte Aspekte aufgedeckt, sondern uns auch einen neuen Schlüssel zum Verständnis dieser spätromanischen Bilderzyklen geschenkt. Ihm gebühren unsere Anerkennung und unser Dank. Möge sein Wissen uns zur Weisheit werden und uns durch das tiefere Verständnis der Bilder geleiten in die Tiefen der Erkenntnis Gottes.

Prof. Dr. Ulrich Füstl, Domdekan

Vorwort des Südtiroler Kulturinstitutes

Die Beschäftigung mit der romanischen Wandmalerei in Südtirol gehört, wenn man so will, zu den Fixpunkten der Veranstaltungen und Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitutes. In diesem Zusammenhang erinnere ich an die im Oktober 2001 auf Schloss Goldrain abgehaltene Tagung zum Thema (Bd. 4) sowie an die Veröffentlichungen zu den Wandmalereien der Kirche Maria Trost in Untermais (Bd. 6) und zu den Yvain-Fresken auf Rodenegg (Bd. 9). Auch die auf den Spätherbst 2022 angesetzte Tagung zur Wandmalerei in Tramin wird einen Programmpunkt in der Ausmalung von St. Jakob in Kastelaz haben.

Der vorliegende Band überrascht im Kontext des bereits Veröffentlichten zum Thema. Die Wandmalereien aus dem frühen 13. Jahrhundert im Brixner Dombereich, über dem Gewölbe der Frauenkirche und in der Taufkapelle St. Johannes, zählen zu den weitgehend unbekanntem und bislang wenig erforschten Zeugnissen mittelalterlicher Monumentalmalerei. Dabei verdienen sie es besonders, der Fachwelt wie einem breiteren Publikum bekannt gemacht zu werden. Die Ergebnisse, die nun aus der Feder von Leo Andergassen vorliegen, präzisieren seine bereits 2009 in unserer Reihe veröffentlichten Darstellungen in der kunsthistorischen Gesamt-skizzierung zum Brixner Dom und ergänzen sie um wichtige Nuancen und Neulesungen. Völlig zu Recht

rückt das Ergebnis den gehobenen Anspruch des Bildkonzepts in die Mitte, der auch im überregionalen Kontext nichts Vergleichbares kennt. Damit erfährt der Blick auf einen den Kunstinteressierten ansonsten weitgehend entzogenen Denkmälerbestand eine bereichernde, erklärende und neu ausdeutende Note. So trifft die kulturell vermittelnde Aufgabe des Südtiroler Kulturinstitutes durchaus einen europäischen Nerv, Fragen der Geistesgeschichte und heilsgeschichtlich gebundener theologischer Vorstellungen rühren an Selbstverständniskonzepte intellektueller Eliten des frühen 13. Jahrhunderts. Dass hier auch Fragen der Erhaltung, der Restaurierung und der Konservierung mit aufgegriffen werden, verortet den neuen Band auch im Bereich denkmalpflegerischen Handelns, die um 1900 in der Johanneskapelle vorgenommenen Eingriffe zählen nicht von ungefähr zu den mit am ausführlichsten diskutierten Fällen der Wiener Zentral-Kommission. Der Quellenanhang bietet Einblicke in damalige Entscheidungsprozesse und bildet eine wichtige Grundlage für das vertiefte Verständnis des Erhaltenwollens eines zwar fragmentierten, doch inhaltlich hochbrisanten Bestandes.

*Hans-Christoph von Hohenbühel,
Vorsitzender des Südtiroler Kulturinstitutes*

Vorwort des Autors

Die spätromanischen Malereien in der Johanneskirche und in der Frauenkirche im Brixner Münsterbezirk beschäftigen mich bereits seit mehreren Jahren. Sie entziehen sich einer raschen Interpretation, nur eine intensive Auseinandersetzung damit vermag weitere Sinniefen zu erschließen. In den letzten Jahren war es namentlich die Qualität der digitalen Raumerfassung, die nun für eine gesamthafte Interpretation des Programms und die Wahrnehmung von technischen Details in der künstlerischen Ausführung einen neuen Ausgangspunkt bietet; volltextrecherchierbare Datenbanken ermöglichen es, bruchstückhaft überlieferte Inschriften zu rekonstruieren und so etwa bislang unbenannt geliebene Figuren zu identifizieren. Dies sind die Voraussetzungen für eine neue, stringendere Programmanalyse an beiden Malorten. Mit dem hier veröffentlichten Bildmaterial können die Wandmalereien erstmals umfassend und in einer bislang unerreichten Qualität betrachtet, eingeordnet und erfasst werden. Um ein Gesamtbild zu gewinnen, werden hier auch die ansonsten wenig beachteten Malereien der »Camera« gut dokumentiert.

Dass dieses Projekt umgesetzt werden konnte, habe ich gleich mehreren Institutionen zu danken: Das Südtiroler Kulturinstitut unter dem Vorsitz von Baron Hans Christoph von Hohenbühel hat die Veröffentlichung in die eigene Reihe aufgenommen, in der 2009 bereits meine Darstellung zu Geschichte, Gestalt und Kunst im Dombezirk zu Brixen erschien. Dr. Günther Kaufmann (Südtiroler Kulturinstitut) begleitete die Redaktion des Bandes. Sämtliche Abbildungen in »Scan-Qualität« erstellte Peter Daldos (Spherea 3D, Bozen), dem ich auch für die Erfüllung weiterer Bildwünsche, die auch Simulationen miteinschlossen, aufrichtigen Dank zu sagen habe. Landeskonservatorin Dr. Karin Dalla Torre habe ich für den Zugang zum Amtsassiv und zu den Restaurierungsunterlagen am Landesdenkmalamt zu danken. Mag. Evi Wierer (Amt für Bau- und Kunstdenkmäler) übermittelte einschlägige Restaurierungsberichte. Gera-

de die erneute Sichtung dieser Unterlagen lässt nun auch die sich über hundertvierzig Jahre hinziehende Restaurierungsgeschichte in einem neuen Licht erscheinen. Dazu haben auch das Foto- und Planarchiv des Bundesdenkmalamtes in Wien ihren Beitrag geleistet. Für die prompte Hilfe seien Frau Dr. Gabriele Roithner und Herr Ing. Christoph Zauchinger bedankt. Ein besonderer Dank geht an DI Theophil Melicher, der mir Einblick in den Nachlass seines Großvaters gewährte und aus dem Familiennachlass die Skizzen für die Entwürfe in der Johanneskapelle zugänglich machte. Für die Gewährung der Ablichtungen habe ich Herrn Dr. Peter Orlik zu danken. Für die Erlaubnis zur Wiedergabe der seltenen Bilddokumente zu beiden freskalen Ausstattungen sowie deren Bereitstellung danke ich dem Direktor des Diözesanmuseums Hofburg Brixen, MMag. Peter Schwiembacher. PD Dr. Erika Kustatscher (Diözesanarchiv Brixen) ermöglichte Einblick in die Archivalien ihres Hauses. Einsichtnahme in die bauliche Situation des Dombezirkes gewährte Domdekan Prof. Dr. Ulrich Fistill. Für die unter Pandemiebeschränkungen unabdinglichen Beschaffungshilfen der Fachliteratur bedanke ich mich bei Krista Profanter MA, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München. Für die baukritische Erfassung von Frauenkirche und Johanneskapelle lieferte Dr. Martin Mittermair, Brixen, wertvolle Hinweise. Dabei konnten vor allem entscheidende Fragen zum Baugeschehen an der Frauenkirche geklärt werden. Frau Dott.ssa Elke Rammelmair (Bozen) sei für die Überlassung ihres Manuskripts zur Johanneskapelle gedankt. Abschließend danke ich allen Institutionen, die bei der Besorgung der Vergleichsabbildungen behilflich waren. Dr. Gustav Pfeifer (Bozen) hat die lastende Arbeit des Korrektorats und Lektorats auf sich genommen, die der Lesbarkeit des Textes zugutekommt. Ihm gilt, *last not least*, mein abschließender Dank.

Leo Andergassen
Meran, im Winter 2021/22

Zielsetzung

Die romanischen Wandmalereien in der Frauenkirche und in der Johanneskapelle wurden bislang noch nie monographisch erfasst. Dieser Mangel, der auch noch aus der Annäherung an das Thema aus meiner 2009 erschienenen Studie zum Brixner Dombezirk erhellt, wird mit der vorliegenden Untersuchung zu beheben versucht. Es geht dabei vornehmlich um die räumliche Kontextualisierung der Malereien, die Analyse des Bildprogramms, um Fragen der Bildsystematik und Bildordnung besonders mit Blick auf die Interaktionen von Raum und Bild, am Rande auch um das Verhältnis von Text und Bild, ferner um Fragen nach den Personen hinter den Bildkonzepten und deren Auftraggebern. Wenn Esther-Luisa SCHUSTER beispielsweise in ihrer Analyse des Wandmalereiprogramms den ehemaligen Domwestbau von Hildesheim als einen »Raum für Eliten« anspricht, so trifft dies in noch größerem Maße für die Ausstattungen in den beiden Brixner Bischofskapellen zu. Dass hier nicht etwa christologische Themen, Bildserien zur Heilsgeschichte oder zur Eschatologie dargestellt wurden, dass die Bilder ohne Textbeigaben nicht »funktionieren« konnten, verleiht beiden Ausstattungen einen besonderen Rang, der hier auch neu gelesen werden soll.

Vorangestellt werden Ausführungen zur architektonischen Beschaffenheit der Räume. Eine wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Baugeschichte und -analyse konnte hier nicht geleistet werden. Trotzdem bilden die wenigen Angaben und Daten zum Bau die Voraussetzungen für die wandgebundenen Ausstattungen. Für die Frauenkirche konnte etwa der Einwölbungstermin, der zusammenfällt mit dem »Verschwinden« der Wandmalereien, durch die Identifizierung des Stifterwappens über dem heutigen Annenaltar geklärt werden, so dass die bauliche Veränderung, nicht, wie bisher angenommen, ins späte 13. oder frühe 14. Jahrhundert zu setzen ist, sondern in die 1360/70er Jahre. Neu ins Auge gefasst wurde die raumnutzungsrelevante Situation der

Camera, eines Scharnierraums zwischen Bischofspfalz und Domkirche.

Der Schwerpunkt der Annäherung an die in der bisherigen Literatur ikonographisch allenfalls gestreiften Ausstattungen liegt in deren stringenter ikonographischer Lesung. Eliten-Programme entziehen sich einer leicht fassbaren Bildkonzeption. Gerade das Fehlen oder die lediglich rudimentäre Erhaltung der Inschriften erschweren dabei mehrfach eine eindeutige Lesung. Bei der Benennung der Figuren kann es allerdings nicht bleiben, erst das ikonologische Verständnis erschließt die Programme, das Beiziehen von möglichen theologischen Grund- und Vorlagentexten zeigt den kulturellen und gelehrten Hintergrund der Auftraggeber. Durch die Bestandserfassung lassen sich auch in mehreren Fällen Inschriftreste und -fragmente auf das Vollzitat zurückzuführen, was vor allem bei den Gestalten der Figurenprozessionen und -thronen eine plausible Einordnung in das Programm ganze erlaubt.

Ikonographische Vergleiche setzen die Bestände in den Kontext der mittelalterlichen Bilderwelt. Einzelne ikonographische Punkte werden in eigenen Exkursen vertieft, wenn ihnen aufgrund ihrer seltenen oder zeitlich frühen Umsetzung überregionale Bedeutung zukommt.

Der Aspekt der Materialität kann hier allenfalls angerissen werden, auch wurden im Zuge der Erfassung keinerlei neue Beprobungen vorgenommen. Die sichtbaren Spuren der Arbeitsprozesse erhellen den bislang exemplarisch von Oskar EMMENEGGER für die Rodeneger Iweinfresken erläuterten Schaffensprozess.

Einen wichtigen Aspekt bildet beziehungsweise bilden die Restaurierungsgeschichte(n). Erstmals werden im Anhang ausgewählte Quellen zur Freilegungs- und Restaurierungsgeschichte vorgelegt, die in einem möglichst vollständigen Abbildungsapparat, der auch die ersten photographischen Bilddokumente und die ersten

graphischen Erfassungen mit einbezieht, eine Entsprechung finden. Aus den Quellen sprechen die divergierenden restaurierungstheoretischen Ansätze, die sich auch in den einzelnen Restaurierungsetappen niederschlagen und nachweisen lassen. Mögen die im Anhang abgedruckten Quellen auch vielfach von einem bürokratischen Duktus geprägt sein, so bietet die Korrespondenz zwischen den Denkmalbehörden, den Restauratoren und den kirchlichen Auftraggebern doch ein anschauliches Bild von den sich immer wieder wandelnden theoretischen Grundsätzen und Handlungsmaximen. Auf detaillierte Kommentare zu den einzelnen edierten Stücken wurde verzichtet, da die Expertisen durchaus für sich stehen können und den Prozess von Entdeckung, Polychromierung und Restaurierung nachvollziehbar machen. Man darf behaupten, dass die Restaurierung der Johanneskapelle eine der am ausführlichsten diskutierten und im Detail besprochenen auf dem Gebiet der Monarchie war. Das Interesse der italienischen Behörden, der Soprintendenza nach 1919, galt genauso der Konservierung der Fresken im Dachgeschoß der Frauenkirche. Die Restaurierungsgeschichte verbindet die romanischen Wandmalereizyklen mit den nachfolgenden Ausstattungsperioden, die hier in Form von Exkursen mit einbezogen werden, um das Raumganze im Zusammenhang zu erfassen. Diese Darstellung versteht sich nicht als eine grundsätzliche Neubearbeitung der früh- bis spätgotischen Fassungen, sondern als ein Vergegenwärtigen des Bestandes.

Abschließend wird noch ein Blick auf die Forschungslage und die in der Literatur gebotenen Deutungsansätze geworfen. Dass dies, nicht wie üblich, im einführenden Teil geschieht, hat hier mit der engen Verflechtung mit den denkmalpflegerischen Eingriffen zu tun.

1. Tugend und Laster.

Die Wandmalereien in der Kollegiatkirche Unsere Liebe Frau am Kreuzgang

1.1 Notizen zur Baugeschichte

Die Frauenkirche, südlich der Domkirche gelegen und von dieser durch einen 3 Meter breiten Gang getrennt, hat ihren Ursprung in der Frühzeit des Brixner Münsterbezirks.¹ Grundgelegt wurde sie als einschiffiger Saalraum mit östlich anschließender eingezogener halbrunder, von einem Rundbogenfenster durchbrochenen Apsis (Abb. 1, 2). Im späteren 12. oder frühen 13. Jahrhundert wurde die Kirche aufgehöhht. Im Kernbau ist sie mit ihren 13,6 Metern Länge und 6,40 (6,60) Metern Breite wie viele Bauten dieser Zeit doppelt so lang wie breit, die Höhe von 12 Metern orientiert sich an der Länge und ließ an eine zweigeschoßige, von einer Emporengalerie umzogene Anlage denken. Die Folge des spätromanischen Umbaus, bei dem es, anders als in der Johanneskapelle, nicht zum Einzug einer Empore gekommen sein mag, war schließlich die freskale Ausstattung der Kirche. Die heute noch nachzuweisende romanische Fenstersetzung betrifft allein die Südwand und dort nur die zum Altbestand zu zählende untere Raumzone.

Der Umbau der Kirche hängt mit ihrer neuen Funktion als Sitz eines Kollegiatkapitels zusammen.² Die Baumaßnahmen lassen sich an der Errichtung der Rundbogenapsis und des abschließenden Rundbogenfrieses festmachen, der nur mehr in den Bereichen der Kreuzgangbedachung sichtbar ist. Im Sinne einer Doppelkirchenanlage dürfte die Liebfrauenkapelle in etwa zeitgleich mit dem Münster entstanden sein.³ Wenn die Bestätigungsurkunde Bischof Bertolds (1218–1224) von 1221 für das neu gegründete Kapitel von einer Kapelle

spricht, die *parva fuerit et despecta* sei, so haben wir uns darunter wohl den Kern- und Vorgängerbau der heutigen Anlage als Saalkirche mit Flachdecke vorzustellen.⁴ Nicht einmal samstags wurden die Marienmessen gehalten, so suggeriert der erste Stiftspropst Winther von Neuenburg den neuen Nutzen der nun vergrößerten Anlage, die Bischof Konrad von Rodank (1200–1216) *ad laudem et cultum sanctę et gloriosę dei genitricis Marię in capella eiusdem virginis, quam bene et honeste renovaverat*, also zum Lob und zur Verehrung der heiligen und glorreichen Gottesmutter Maria erneuert hatte. Die bisher in der Forschung angenommene Zweigeschoßigkeit mit einer umlaufenden Empore sehe ich nicht bestätigt. Dagegen sprechen vor allem Gründe der Beleuchtung, die allein in der unteren Zone durch drei Rundbogenfenster in der Südwand gegeben war, während die beiden Oculi etwas mehr Licht von Osten auf die bemalten Flächen brachten.

Die Frage der Zweigeschoßigkeit lässt sich allein mit Blick auf die Camera klären, die im Westteil der Kirche gelegen war. Der durch eine Öffnung gewährte Zugang vom Pfalzbereich verbietet hier eine eigenständige Empore, da diese den Zugang des Bischofs beeinträchtigt hätte. Die Bausituation muss demnach jener des Domes von Gurk vergleichbar gewesen sein, allerdings besaß der Brixner Emporenraum im Unterschied dazu keinen Altar. Von der Camera aus konnten der Bischof und seine geistliche Entourage an den Liturgien der Stiftskirche teilhaben. Die Stiftsherren hatten ihr Gestühl zunächst in Hochaltarnähe, wo sie täglich dem verpflichtenden Marienamt beiwohnten und Teile des Stundengebetes verrichteten.⁵ Josef GARBER (1883–1933) hatte 1929 die



Abb. 1: Ostansicht der Frauenkirche, vom Kreuzgang aus gesehen.

verstärkten Mauerpartien des Erdgeschoßes als Widerlager für die umlaufende Empore interpretiert,⁶ was sich m. E. angesichts des schmalen Raums und der prekären Beleuchtungssituation, d. h. dem Fehlen von Fenstern im Obergaden, nicht halten lässt.

Eine erste Erweiterung des Baus nach Westen erfolgte noch im 13. Jahrhundert, als unter Propst Marquard um 1270 ein ebenerdiger Keller und eine darüber liegende Kammer der Bischofspfalz der Kirche einverleibt wurden, um die Raumsituation der *ecclesia sancte Marie intuens nimis brevis et parva ac obscura* zu verbessern (Abb. 3, 4). Der Keller hatte sich bereits in den Händen des Vaters von Propst Marquard befunden, dieser überließ ihn zusammen mit der Dotierung einer Messe am Pankratius- und am Marienaltar der Kanonikergemeinschaft. Mit der Beurkundung vom 20. Juli 1270 stellte Bischof Bruno von Kirchberg (1250–1288) die von ihm

nicht mehr genutzten Räume für die Kirchnerweiterung zur Verfügung.⁷ Dabei bleibt fraglich, ob und in welchem Maße es in der Folge auch zu einem tiefgreifenden Umbau kam. Die Erlaubnis bezog sich wörtlich auf *frangere, construere, murare* und *albare*, sowie *ligna reficere* also auf den Abbruch von Mauern, deren Neuerrichtung und anschließendem Verputzen und Weißen und der Erneuerung des Zimmerwerks, ohne jedoch die Arbeiten *en détail* zu spezifizieren. Die genannte Camera befand sich auf Emporenhöhe. Sie erfüllte ursprünglich die Funktion einer Herrschafts- und wohl auch einer Infirmitäten-Empore. In diesem Zusammenhang bleiben jedoch Fragen offen, da die Camera nicht exakt die Breite des Konrad-Baus aufwies, sondern darüber hinausgriff. So hängt der Zeitpunkt, an dem der Raum auf die heutigen Ausmaße reduziert wurde, ganz von dem der Einwölbung ab. Die Situation nach 1270 wird durchaus



Abb. 2: Ansicht des Domes nebst Pfarrkirche und Frauenkirche, dilettierende Bleistift- und Federzeichnung, 18. Jh. (DiözABx, Kapitelarchiv III 3972).

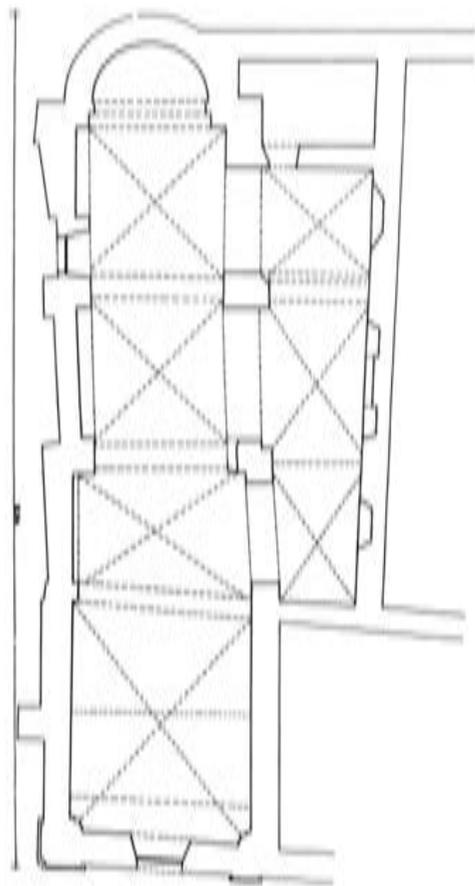


Abb. 3: Grundriss der Frauenkirche.

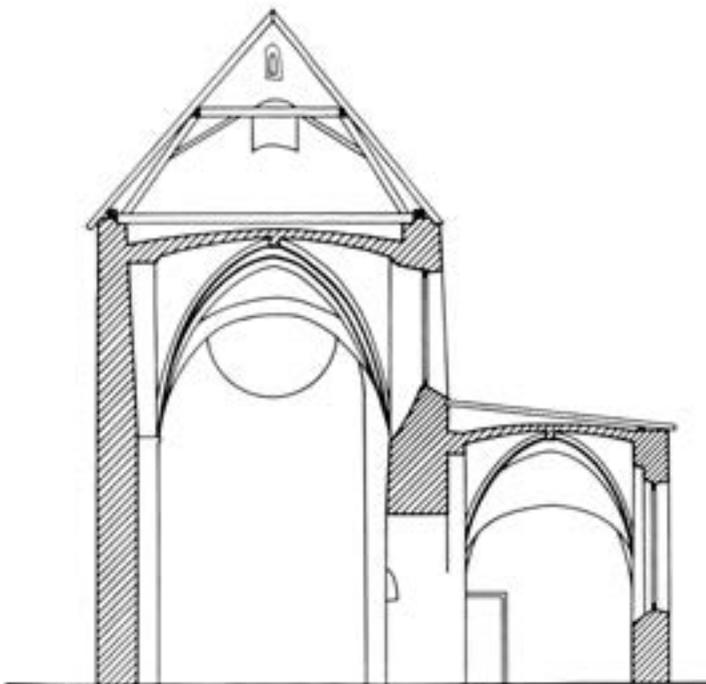


Abb. 4: Querschnitt der Frauenkirche.

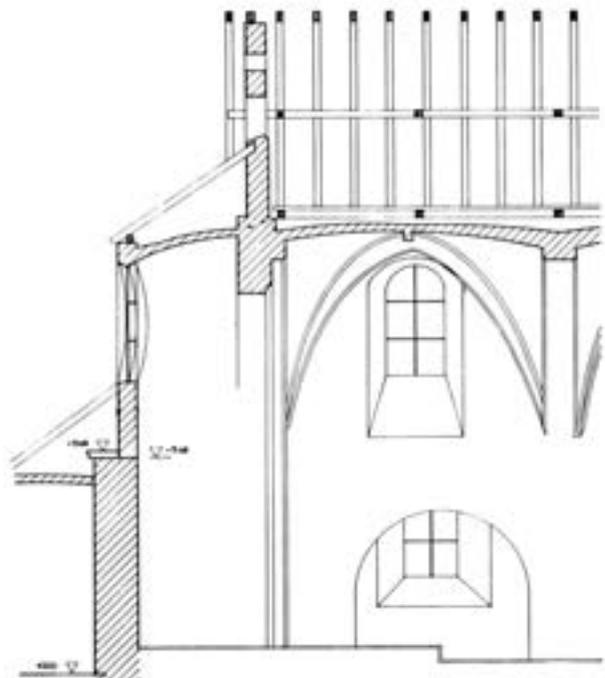


Abb. 5: Längsschnitt des Chorbereichs der Frauenkirche mit Dachstuhl.



Abb. 6: Innenansicht der Frauenkirche nach Osten.

noch den alten Bestand widergespiegelt haben, allein im Erdgeschoß dürfte eine Erweiterung erfolgt sein. Nicht hier, sondern im Ostteil der Kirche, an der Stelle des späteren Annenaltars, wurde auch der neue, von Marquard gestiftete St. Pankratius- und Kassian-Altar untergebracht, vor dem sich der Stifter bestatten ließ. So lässt sich die Stiftung des Propstes Marquard († 1283) als Seelgerät und Sorge um eine angemessene Grablege interpretieren.⁸ Marquard nahm unter Bischof Bruno eine herausgehobene Stellung ein, er war *notarius*, als solcher war er für die Verschriftlichung von Rechtsakten zuständig, bekleidete aber vorderhand keine der Stiftdignitäten. Nach dem Tod Alberts von Aichach übertrug ihm Bruno das Amt des Propstes des Liebfrauenkapitels, zehn Jahre später bestimmte ihn das Domkapitel zum Dekan. Die für das Liebfrauenkapitel nachhaltigste Leistung Marquards bestand jedoch in der Erweiterung der Anzahl der Chorherrenpräbenden, zwischen 1279 und 1281 wurden sie von vier auf sechs erhöht, was letztlich auch eine Neugestaltung des wohl mit Ställen ausgestatteten Psallierchors bedingte.⁹ Marquard steht damit für einen weitsichtig agierenden Kapitelvorsteher, der aus der Verbindung seiner Dignitäten als Domdekan und als Propst des Liebfrauenkapitels die Gunst der Stunde zu nutzen wusste, um für die Dotierung zweier neuer Präbenden und die räumliche Erweiterung der Kirche zu sorgen. Hand in Hand ging seine Stiftung auch mit einer liturgischen Aufwertung, mit der Stiftung eines eigenen Seelgeräts und weiteren Messstiftungen. Bischof Bruno erteilte der Marienkirche auch einen Ablass von vierzig Tagen von den Strafen für schwere, von hundert Tagen für lässliche Sünden, was den Zustrom von Gläubigen an den Marienfesten und an Samstagen steigern sollte.

Wo die Chorstühle ursprünglich standen, entnehmen wir der bischöflichen Beurkundung von 1270, wo davon die Rede geht, dass er *cancellos nimis adiunctos altari sancte Marie elargavit pulpitos ibi faciens et fratrum ibidem deo servencium sedes sive staciones altareque novum [!] nostro consensu construxit*.¹⁰ Stephan VON MAYRHOFEN (1751–1848) erinnert in seiner Abhandlung zu den Propsten des Kapitels, dass es Propst Marquard gewesen sei, der um 1267 den Pankratiusaltar errichtet und in dessen unmittelbare Nähe auch die Chorstühle verlegt habe, die zuvor eng um den Hochaltar platziert gewesen waren.¹¹ Da der Pankratiusaltar seitlich des Hochaltars stand, wurde in nächster Nähe

auch der neue Psallierchor errichtet. Eine abermalige Verlegung geschah erst in gegenreformatorischer Zeit, als man in Anlehnung an frühneuzeitliche Klosterkirchen nach borromäischer Anordnung das Chorgestühl hinter den Hochaltar verlegte, wo es heute noch in erhöhter Position eingebaut ist. Die Chorherren waren zudem verpflichtet, das feierliche Chorgebet zusammen mit den Domherren im Hochchor der Kathedralkirche zu verrichten.¹²

1.1.1 Dompropst Gottschalk Laur stiftet die Einwölbung

Ein Umbau der Frauenkapelle im 14. Jahrhundert brachte, bedingt durch eine Grundstückschenkung Bischof Alberts von Enn (1324–1336) vom 16. Mai 1327, eine seitenschiffsähnliche Kirchenerweiterung nach Süden (*pro amplificacione dicte capelle*),¹³ dann auch nach 1389 unter Bischof Friedrich von Erdingen (1376–1396) durch die Erweiterung des Schiffs um ein Langhausjoch zum Domplatz hin, nach Westen.¹⁴ Die enge Verbindung der Kirche mit der Bischofspfalz, der *curtis episcopalis*, war bereits 1221 gegeben, so dass die bischöflichen Schenkungen einer im Grunde bischöflichen Kapelle galten. Ob um 1327 auch das Ziegelrippengewölbe im Kirchenschiff mit den kräftigen, farbig gefassten Rippen und den reliefierten Bild- und Wappenschlusssteinen eingezogen wurde, wie von TAVERNIER und RAINER vorgeschlagen, muss nunmehr verneint werden: Die Einwölbung der drei bestehenden Langhausjoche und der Süderweiterung ging der Westerweiterung voraus.¹⁵ Die Schlusssteine zeigen im Osten das Haupt Christi, dann das bislang unidentifiziert gebliebene Wappen des Liebfrauen- und Domkanonikers Gottschalk Laur († 1378), das auch mehrfach an der skulptierten Bildwerkkonsole im Seitenschiff angebracht ist, und, in nächster Nähe des Magdalenenaltars, das Brustbild der hl. Magdalena mit dem Salbgefäß in der Rechten sowie einen sechsstrahligen Stern in der Dreikönigskapelle. Die Stilistik der Reliefs verweist auf das 14. Jahrhundert. Im Zuge der Einwölbung wurde die hochmittelalterlichen Raumsituation überformt. Diese geschieht somit früher als jene der Johanneskapelle. Aufgrund der Auftraggeberschaft durch Laur gilt als gesichert, dass die spätromanische Bildsituation bis zum Einzug der Gewölbe gegen 1364/78 sichtbar blieb. Mit Bildreliefs geschmückt erscheinen die Schlusssteine allein an den Altarstellen.



Abb. 7: Schlussstein über dem Annenaltar, mit dem Wappen des Chorherrn Gottschalk Laur, um 1360/70.

Der Anteil Gottschalk Laurs an der Einwölbung muss erheblich gewesen sein. Eine korrekte Deutung des Wappens gelingt allein durch die Umzeichnung des Wappensiegels an einer nur in Abschrift im Codex Mayrhofen erhaltenen Urkunde von 1368.¹⁶ Das Wappen zeigt im schräglings geteilten Schild zwei mit den Hälsen gegen den Schildrand gewendete, sich an der Teilung berührende Trichter, somit ein sprechendes Wappenbild (mundartl. *laur*, *lauer* = Trichter). Laur stammte aus Brixen und war der Spross einer möglicherweise aus dem stadtnahen Lüssen zugezogenen Bürgerfamilie.¹⁷ Dort siegelte 1339 ein Jakob Laur.¹⁸ Laur kann als Beispiel einer außergewöhnlichen lokalen Geistlichenkarriere des 14. Jahrhunderts gelten: Er war zunächst

eine Ehe eingegangen, aus der zwei Söhne stammten, Johann und Melchior.¹⁹ Sein Sohn Melchior wird in der Stiftungsurkunde für den Dreikönigsaltar genannt, er bildete wohl auch den Anlass für die fromme Stiftung. In der Urkunde von 1368 werden zudem zwei weitere Kinder genannt, Petel und Angelein (*Petlein vnd Ángellein meinen chinden*), sowie deren Mutter Elisabeth, für die der Kanonikus sorgen ließ. Die Chorherren des Liebfrauenkapitels verliehen ihnen zwei Hofstätten samt Gärten in der Hundsgasse (heute: Erhardgasse) in Brixen gegen 5 ½ Berner jährlichen Leibzins; d. h., dass Laur seine Kinder im geistlichen Stand zeugte, was für das 14. Jahrhundert nicht weiter ungewöhnlich war.²⁰ Seine erste Seelsorgestelle war die Pfarrei Rodeneck gewesen, als deren Vikar er 1329 geführt wird. 1332 besaß er ein Kanonikat am Chorherrenstift Innichen, zwischen 1340 und 1349 hatte er die Pfarrei Pfalzen inne, in den Jahren 1348 bis 1351 bekleidete er die Dignität eines Stiftsdekans in Innichen, dann verlegte er seinen Wirkungsschwerpunkt nach Brixen. Zwischen 1352 und 1370 war er Pfarrer in Rodeneck, seit 1357 zugleich Kanoniker des Liebfrauenkapitels am Kreuzgang, ab 1369 gehörte Laur bis zu seinem Tod dem Brixner Domkapitel an und besetzte von 1370 und 1378 die Dignität eines Dompropstes. Ein Benefizium in St. Moritz in Allitz (Pfarrei Laas, Diözese Chur) legte er nach etwa einem Monat im Herbst 1370 zurück. Laurs Ableben ist für den 26. Juni 1378 vermerkt.²¹ Das Kalendär der Liebfrauenkirche verzeichnet ihn nicht, da sich die Nachträge auf das 13. Jahr-



Abb. 8a / 8b: Wappenschild und Vollwappen des Gottschalk Laur an der Konsole im Seitenschiff, um 1360/70.



Abb. 9: Reliefschlussstein über dem Magdalenenaltar (Brustbild der Maria Magdalena), um 1360/70.



Abb. 10: Reliefschlussstein über dem Dreikönigsaltar (Stern), um 1360/70.

hundert beschränken, ein jüngeres Kalendar ging offenbar verloren.²² Nach Friedrich von Vilanders († 1365) soll Laur auch Propst des Liebfrauenkapitels gewesen sein, Stephan von MAYRHOFEN führt jedoch für den Zeitraum von 1361 bis 1389 Rudolf Stucki als Kapitelpropst, der dann auch Laurs Nachfolge als Dompropst antreten sollte.²³ Jedenfalls fand der stiftungsfreudige Propst nach einer Angabe bei RESCH vor dem Dreikönigsaltar seine Ruhestätte.²⁴

Bekannt sind seine Bildstiftungen. So finanzierte Laur für die Brixner Erhardkirche in der Hundsgasse, damit in nächster Umgebung des Wohnbereiches seiner Kinder, 1372 die Skulptur eines Vesperbildes auf dem dortigen Seitenaltar, seinen Namenszug ließ er in den Sockel schnitzen.²⁵ Den Dreikönigsaltar in der Liebfrauenkirche dotierte er mit einem großen Tagzeitenbuch mit einem Winter- und Sommerteil, zudem mit einem Graduale, beide zusammen im Wert von 40 Mark.

Der Einzug des Gewölbes wurde wohl noch zu Lebzeiten Laurs verwirklicht, da sein Wappen hier gleich mehrfach aufscheint. Im Zusammenhang mit dem von ihm bestifteten Dreikönigsaltar fällt ins Auge, dass die skulptierte Konsole mit dem dreifach angebrachten Wappen unmittelbar vor diesem Altar platziert ist und einst ein entsprechendes Bildwerk, vermutlich eine Marienskulptur, getragen haben mochte.

Der Schlussstein im zuerst entstandenen und eingewölbten Ostjoch des Seitenschiffs zeigt einen sechsstrahligen Stern, untrüglich ein auf Maria und den dort platzierten Dreikönigsaltar bezogenes Symbol. An den beiden nach Westen anschließenden Seitenschiffjochen sind die Schlusssteine wiederum flach wie am Westjoch

des Hauptschiffes. Dies zeigt an, dass sie einer späteren Erweiterung angehören, wie auch der Schlussstein der westlichen Schiffserweiterung einen runden Schlussstein trägt, der an jene in den Kreuzgangjochen erinnert. Am Chorgewölbe ist die Gewölbefassung mit der Darstellung der Evangelistensymbole aus der Zeit um 1370 durch Freilegung erhalten. Der prekäre Erhaltungszustand lässt nur eine indikative Datierung der Malereien zu, die an den Termin der Einwölbung gebunden ist. Jedenfalls zeigt sich die stilistische Matrix noch völlig unbeeinflusst von trecentesken Tendenzen, insgesamt gesehen steht die Hand des ausführenden Malers isoliert da.²⁶ Die neue Raumfassung brachte, bedingt durch die zeitlich vorangegangene Einwölbung, eine gänzlich veränderte bauliche Situation, welche die ältere aus dem frühen 13. Jahrhundert endgültig ablöste. Beibehalten wurde zunächst die L-förmige Raumdisposition, da das westliche Joch analog zum Verlauf der Camera bis zur SEXTURMMauer geführt wurde.

1.1.2 Altarstiftungen des Liebfrauenkapitels

Die kultische Bestimmung der Kirche lässt sich an den Altarpatrozinien ablesen. Die Altäreanzahl war durch die auf sieben Mitglieder limitierte Kanonikerzahl des Liebfrauenkapitels vorgegeben. Die Altäre trugen im Mittelalter folgende Patrozinien: Der Hauptaltar war Maria geweiht, seine Existenz ist allerdings nicht mit der angeblichen Erstnennung der Kapelle 1177 in einem Privileg Papst Alexanders III. (1159–1181) für *Conrado preposito ecclesie, que dicitur ad gratias sancte Marie Brixinensis* bezeugt,²⁷ da sich dies aufgrund der örtlichen Nähe und des Kirchentitels genauso auf die Stiftskirche

von Neustift und den dort wirkenden Propst Konrad beziehen könnte.²⁸ Wann der Kirchentitel auf die Verkündigung an Maria festgelegt wurde, ist ungewiss. Bezeugt ist für 1174/77 ein Seitenaltar unter diesem Titel in der Heiligkreuzkirche des Hospitals auf der Insel in Brixen, wo unter Bischof Richer (1174–1178) die Reliquienauflistung des *altare B. V. Mariæ ab angelo salutata erectum* erfolgt.²⁹ Damit sehe ich eine marianische Kulttendenz begründet, die nun nach der Errichtung der Frauenkirche einen sichtbareren Rahmen erhielt. In der Bestätigungsurkunde von 1221 ist neben dem Fest der Verkündigung auch jenes der Himmelfahrt Mariens als zweites der marianischen Hochfeste erwähnt. 1244 wird der Magdalenenaltar genannt, den frühbarocken Aufbau stifteten Cornelis Paule von Römshelden und dessen Ehefrau Brigitta Leopold von Schwarzenhorn.³⁰ 1270 wird der Pankratius- und Kassiansaltar gestiftet, der Dreikönigsaltar im Seitenschiff ist älter als die darauf erfolgte Paramenten- und Bücherstiftung des Kanonikers Gottschalk Laur von 1364, er muss wohl im Zuge der Kirchenerweiterung von 1334 errichtet worden sein. Der Sigismundsaltar, ebenfalls im Seitenschiff platziert, wurde 1400/03 von Propst Heinrich Surauer gestiftet, der davor auch sein Begräbnis bestimmte.³¹ 1499 ersetzte der vom Chorherrn Christoph von Thurn gestiftete Annenaltar den alten Pankratiusaltar.³² Thurn stammte aus Salzburg, damit erklärt sich auch der Auftrag an Marx Reichlich (um 1460–1520), der nach dem Ableben Michael Pachters († 1498) in Salzburg den Hochaltar der Stadtpfarrkirche vollendete. Als Mitglied der Brixner Annenbruderschaft stand er maßgeblich hinter der Verlegung des Kultzentrums von der Brixner Klarissenkirche in den Dombezirk.³³ Auch der Dreikönigsaltar schließt an Kulttraditionen an, die im Herrschaftsanspruch zu suchen sind.³⁴ Der Annenaltar bildet den Schlusspunkt der mittelalterlichen Altarausstattung der Liebfrauenkirche.

Die frühneuzeitlichen Veränderungen der Altarsituation in der Kirche hielten sich mehr oder weniger eng an die mittelalterliche Tradition. Der Pankratiusaltar ist mit Kultvorlieben der Grafen von Tirol in Verbindung zu bringen, die Bischof Berthold von Neuffen zu Stifsvögten von Brixen gewählt hatte; die Burgkapelle von Tirol war dem römischen Märtyrer dediziert und 1221 weihte ihm der Bischof die Kirche in Ambras.³⁵ Auch der Kassianstitel verwundert, vermutet man doch in der Domkirche selbst einen dem legendären Bistumsgrün-

der dedizierten Altar; im spätgotischen Hochchor der Domkirche befand sich der Kassiansaltar hinter dem Hochaltar. Der Titel wiederholt sich an einer Kirche in der dem Liebfrauenkapitel seit 1221 inkorporierten Pfarrei Algund.³⁶ Die Kombination des Pankratius- und Kassianspatroziniums vereint damit den Herrschaftsheiligen der Grafen von Tirol mit dem Säßner Reliquienheiligen und Bistumspatron.

Auch das Sigismundspatrozinium lässt sich politisch deuten, ein Zusammenhang besteht hier zu den neuen habsburgischen Landesfürsten (seit 1363/69), überhaupt erlebte der Kult dieses als klassischer Adelspatron gesehenen Heiligen im Laufe des 14. Jahrhunderts eine Konjunktur.³⁷ Heinrich Surauer, der Altarstifter, stand dem Kollegiatstift von 1393 bis 1403 als Propst vor.³⁸ Er stammte aus dem Erzbistum Salzburg, der erbstiftischen Exklave Mühlendorf in der Diözese Freising, wo Sigismund als zweiter Bistumspatron hinter Korbinian rangierte. Als Marienverehrer bestiftete Surauer 1399 zudem die feierliche Begehung des Festes der Unbefleckten Empfängnis in der Liebfrauenkirche, das in der Annenfrömmigkeit gründet.³⁹ Die neuartige marianische Frömmigkeit gab wohl auch den Anstoß zur Darstellung des Defensoriums des Franz von Retz (1343–1427) und der Vitenszenen Annas und Joachims in den westlichen Kreuzgangarkaden.⁴⁰ Die Stiftungsfreudigkeit Surauers zeigt sich weiters in einem prunkvollen Ostensorium einer Kreuzreliquie, das im Spätmittelalter auch die Kassiansreliquien barg.⁴¹

Weitere Kanoniker mit Beziehungen zu den neuen habsburgischen Landesfürsten gab es mit Johannes de Vellin aus Wien, der als *capellanus* Herzog Leopolds IV. (1371–1411) bezeichnet wird und zwischen 1405 und 1410 belegt ist,⁴² ferner mit dem aus dem Herzogtum Steier gebürtigen Kanoniker Magister Nikolaus Niesel, der auf dem Sigismundsaltar eine Wochenmesse stiftete.⁴³ Niesel wurde 1415 in das Kollegium aufgenommen, er verstarb 1427. Aus Wien stammte weiters der Chorherr Friedrich, der zwischen 1400 und 1419 in den Quellen auftaucht und die Pfarrfründe von Albeins innehatte.⁴⁴

Um es vorwegzunehmen: Die an den Altären radierten Kulte spiegeln sich nicht in den romanischen Wandmalereien im Dachraum des Baus. Die Frage muss letztlich offen bleiben, ob die Raumfassung allein die Oberzone betraf, wie wir es nachweislich aus der Johanneskapelle kennen, oder ob diese wenigstens im Apsisbereich den gesamten Raumteil erfasste. Die zeitgleiche

Ausmalung der Camera, die westlich an die alte Kapelle anschloss, spricht für ein aus gestalterischer und wohl auch konzeptioneller und funktionsbestimmender Sicht einheitliches Vorgehen.

Der Frauenkirche, deren mittelalterliche Baugestalt die frühe Neuzeit schadlos überstand, wurde mit der Errichtung der Domvorhalle durch den Baumeister Jakob Pirchstaller (1755–1824) zwischen 1783 und 1785 eine neue Fassade vorgelegt.⁴⁵ Beibehalten wurden der frühbarocke Eingang mit der Schulterbogentür und das darüber angeordnete Rundbogenfenster, das wie die Lichtöffnungen in der südlichen Schiffsmauer und im Seitenschiff der Mitte des 17. Jahrhunderts angehört. Teilweise vermauert wurde das über dem westlichen Rundbogenfenster liegende Spitzbogenfenster, das heute am Außenbau nur mehr als Viereckfenster wahrzunehmen ist. Die Fassadierung und auch das zentral über dem Eingang platzierte Türmchen waren bereits im Zuge des Domumbaus und der formalen Angleichung des Sextturms 1756/57 errichtet worden.⁴⁶ Ältere Ansichten der Kirche, so die auf eine Domansicht des frühen 17. Jahrhunderts zurückgreifende Ansicht im Codex Mayrhofen, belegen ein polygonales Fassadentürmchen über der Nordwestecke des Baus.⁴⁷ Der Zugang zum Türmchen erfolgte über eine Galerie im Westjoch der Frauenkirche. Die Vedute bezeugt weiters den Rundbogeneingang, eine Bildnische darüber und ein fünfteiliges Speichenradfenster am Fassadengiebel. Nächster der Kapelle lagen der nach Osten gezogene Eingang zum Kreuzgang, nördlich davon der Zugang zu dem noch mit einem spätgotischen Spitzhelm versehenen Sextturm.

Die Funktion der Kapelle änderte sich nach der Aufhebung des Kanonikerstifts durch die bayerischen Behörden 1808. Restaurierungen im 19. Jahrhundert betrafen zunächst 1869 die Überfassung sämtlicher Altäre durch den aus Fronsburg in Niederösterreich gebürtigen Vergolder und Fassmaler Josef BARTH (1842–1916), der sein Handwerk in Wien erlernt und später bei dem aus Seefeld gebürtigen Fassmaler und Vergolder Oswald HASLWANTER in Bozen erprobt hatte.⁴⁸ Erste Versuche einer Rückrestaurierung datieren von 1916, als der Restaurator Alexander KIND (1890–1937) bei der Wiener Zentral-Kommission ein Gesuch zur Restaurierung des Ährenkleidmadonnen-Altars einreichte, das allerdings aus Geldmangel abschlägig beschieden wurde. 1902 kamen neue Glasfenster in die Kirche, die die Glasmalereianstalt Strobl und Jäger in Brixen nach den An-

weisungen der Denkmalbehörde erstellte.⁴⁹ Zwischen 1822 und 1926 wurde die Kirche als »Gymnasialkirche« genutzt, von 1943 bis 1945 als Reifenlager zweckentfremdet, das Material stand mehrere Meter hoch im Raum. Als die Kirche nach Ausräumung der Kriegsdeposita durch den akademischen Maler Johann Baptist OBERKOFLE (1895–1969) ausgemalt wurde, gab es Protest vonseiten der Trienter Soprintendenza, die bemängelte, dass die Arbeiten ohne förmliches Ansuchen und daher ohne Erlaubnis durchgeführt worden seien.⁵⁰ Der Dompfarrer Johann Aichner (1905–1985) verwies dabei ausweichend auf die in den ersten Monaten nach Kriegsende nur schlecht funktionierende Post. Oberkofler war es auch, der auf der – letztlich ergebnislosen – Suche nach Resten von Wandmalerei im Langhaus Probefenster öffnete.

1.2 Die spätromanischen Fresken im Dachraum

Die Brixner Frauenkirche birgt in ihren über den gotischen Gewölben liegenden Malereifragmenten ein mit Blick auf das anspruchsvolle Programm weitgehend ungelöstes Geheimnis der romanischen Epoche.⁵¹ Im gesamten Kirchenschiff hatte man keine weiteren spätromanischen Freskenspuren mehr orten können. Entsprechende Sondierungen gab es 1934, 1948 und erneut 1996, frühe fotografische Aufnahmen sichern den Zustand um 1890 und 1910.⁵²

Anders als die Johanneskapelle war die Frauenkirche in ihrer Höhe von annähernd 12 Metern entgegen bisheriger Annahmen nicht durch eine Empore unterteilt. Im Westen schloss aber ein Verbindungsraum zur Dompfalz an. Hier residierten die Bischöfe seit dem ausgehenden 10. Jahrhundert, bevor sie im zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts in die Südwestecke des Stadtgevierts in die neue Hofburg an der damals ebenfalls errichteten Stadtmauer übersiedelten. Von seinen Wohngemächern aus hatte der Bischof einen Zugang nicht nur zur Johannes-, sondern auch zur Marienkapelle und damit über den Sextturm auch zu seiner Domkirche. Sein privates Oratorium schloss emporenartig an den geweihten Raum an. In diesem direkt an die Kapelle anstoßenden Raum, der dem Obergeschoß des im Erdgeschoß als Vorratsraum ausgebildeten Traktes angehörte, blieben dekorative Malereien mit Marmorimitationen und

Rankenmotiven erhalten, die zeitlich an die Fresken der Marienkirche anbinden. Durch eine Maueröffnung war der Blickkontakt zum Kapellenraum hergestellt. Der Westteil der frühmittelalterlichen Domkirchen war nicht selten als Westwerk mit Michaelskapelle ausgebildet.⁵³ Ob im speziellen Fall der Brixner Frauenkirche der Camera eine derartige Raumfunktion zukam, lässt sich anhand der Quellen nicht verifizieren. Auch muss die Frage, ob der Brixner Ausstellungsort der Urkunde, mit der Graf Ulrich IV. von Ulten (um 1193–um 1248) seinem Verwandten, dem Elekten Egno von Eppan († 1273), 1241 Erbgüter im Oberinntal überließ, die *camera episcopalis*, mit unserer Camera identisch ist, offen bleiben.⁵⁴ Die Empore dürfte allerdings nur von Bischof Berthold von Neuffen und dessen Amtsnachfolgern Heinrich IV. von Taufers (1224–1239) und Egno von Eppan genutzt worden sein, von Bruno von Kirchberg wohl lediglich in den ersten Amtsjahren. Heinrich von Taufers konnte nach dem Stadtbrand von 1234 die renovierte Domkirche 1237 durch den Salzburger Erzbischof Eberhard II. (um 1170–1246) neu weihen lassen.⁵⁵ Da in der Frauenkirche auch verbrannte Hölzer geortet werden konnten, dürfte auch diese im Dachbereich vom Schadefeuern betroffen gewesen sein (QI 55).

An den sichtbaren Partien des Mauerkranzes lassen sich mehrere konservierende Eingriffe festmachen. Die Ziegelwand, die sich anstelle der ursprünglichen Westwand erhebt und direkt an die gemauerten Steinzungen anschließt, wurde zusammen mit der Einwölbung errichtet. Dabei kam es auch zu Ausflickungen der Mauerkronen über dem Gewölbe. Nach dem Abbruch der ursprünglichen Westmauer des Kernbaus wurde nach dem Hochziehen der Ziegelmauer ein Sockel in Steinmauerwerk geschaffen, der wohl als Substruktion für einen Dachreiter konzipiert war.

1.3 Gegenstädte: Babylon und Jerusalem

Das Programm der Wandmalereien im Dachraum besteht zunächst aus der Gegenüberstellung von Babylon und Jerusalem, wie sie in den mittelalterlichen Laster- und Tugendspiegeln geläufig war.⁵⁶ Babylon, die große Hure, ist durch den Apokalypsetext (Offb 17,5) an der Südwand bezeichnet: *BABYLON · M(AGNA · MATER) · FORNICATION(VM) · ET · ABHO(MINATIONVM) · TERRE*. Als ihr Antipode tritt das Himmlische Jerusa-

lem auf: *NOM(EN · CIVITA)TIS · DOMI(NVS · I)BIDEM*. Beide Antithesen lassen sich auch unter dem marianischen Aspekt sehen: Maria ist die tugendreiche Stadt, in deren Leib Christus Wohnung genommen hat. Als Gegenbild zeigt sich die große Hure Babylon in der Bedeutung der todbringenden Eva. Die Siebenzahl der Türme korrespondiert mit der altbabylonischen Anschauung, wonach die sieben Mauern und Tore der Unterwelt als exaktes Spiegelbild des Himmels dienen, dort herrschten die babylonischen Götter der Unterwelt, Nergal und Ereschkigal.⁵⁷ Antike Vorstellungen haben sich in die Symbolsprache des Mittelalters hinübergerettet. Die Gegenüberstellung von Babylon und Jerusalem wurde zu einem Topos. So bietet Honorius Augustodunensis (um 1080–1150/51) in seinem 1100/1110 in England verfassten »*Speculum ecclesiae*« eine ausführliche Ausdeutung von Babylon und Jerusalem, die belegbaren Einfluss auf das Grundverständnis der hier bildlich gebotenen allegorischen Antithese nahm. Das Motto der am Ende des Kirchenjahres zu haltenden Predigt »*In conventu populi*« bildet der (textlich modifizierte) Vers in Tob 13,18: *Beati qui diligunt, Hierosolima, et qui gaudent super pace tua* (PL 172, 1093–1100). Christus sei der Herr Jerusalems, der Teufel hingegen der Herr Babylons. In großer Zwietracht bekämpfen sich beide in geschlossenen Heeren, die Bewohner Jerusalems werden den Sieg davontreten. Der allmächtige Herr habe Jerusalem begründet, Heere von Engeln bewachen es unter der Befehlsgewalt des Erzengels Michael. Der Brudermörder Kain hingegen habe als erster im Diesseits eine Stadt begründet, sein Heer befehligte der Teufel, diese Generation fand in der Sintflut ihr Ende; Sem habe nach der Sintflut das irdische Jerusalem gegründet, Nemroth aus dem Stamme Chams dagegen Babylon, in Jerusalem habe Melchisedek als König der Gerechtigkeit regiert und David *sub figura Christi, exercitus hujus princeps extitit, qui exercitum Domini hic peregrinum et advenam futuram patriam esse inquirendam docuit*. Nabuchodonosor (Nebuchadnezar) habe Jerusalem erobert, das Volk Gottes gefangen genommen. Die Kirche nämlich, das gesamte Volk der Gläubigen, von Abel bis zum letzten Auserwählten wird Jerusalem genannt: *Hierusalem haec de vivis lapidibus, scilicet universis electis, ut civitas aedificatur, legibus et justiciis decentissime informatur. Hujus civitatis religio est cultus Dei, lex dilectio proximi, stadium, pax et concordia civium*. Deren Rektoren seien zu-

nächst die Patriarchen, dann die Propheten, die Apostel, schließlich die Bischöfe, *qui priorum scita decretis firmaverunt*. Die Senatoren der Stadt stellen hingegen die Prälaten, Vertreter des kontemplativen Lebens, die Soldaten und Ritter bilden die Märtyrer, das Volk der Stadt hingegen alle jene Gläubigen, die nicht nach menschlichen Gesetzen, sondern auf Gott hin leben würden. Zu ihnen gehörten die *casti, modesti, humiles, misericordes, benigni, pacifici, vel aliud virtutibus florentes*.

Dominiere in Jerusalem die Ordnung, so bestimme, immer nach Honorius, ihr Gegenteil die Stadt Babylon, das Durcheinander und die gestörte Ordnung. Deren Religion sei der Götzendienst, deren Gesetz der Bauch, die Völlerei und die Unzucht, deren Bestreben die Zwietracht im Volk. König sei jener, der Neid und Hass schüre und den Mord von Anfang an plane. Deren Senatoren begründen eine teuflische Kultur und das Verbrechen, die Verfolger bildeten das Heer, die Bewohner der Stadt umfassten alle Ungläubigen und alle die ihr Leben nicht nach Gottes Gesetz ausrichteten. Alle zusammen werden sie als Söhne des Teufels bezeichnet. Zu den Bewohnern gehörten die *superbi, malivoli, inmundi, raptores, fornicatores, adulteri, crudeles, inmites*. Die Bewohner bildeten die *pagani, Judaei et haeretici, ejus hostes, numero exercitu eam exterius machinis persecutionum et arietibus perversorum dogmatum, nominatenus ejus cives, sed occulte hostes, pravis moribus interius eam impugnant*. Honorius bietet auch eine Reihe von Namen der Bevölkerung beider Städte, so hätten in Babylon Kain, Cham, Ismael, Esau, die Ägypter, Saul, Jezabel, Herodias und Judas ihre Heimstätte, die Antipoden bildeten Abel, Noah, Jakob, Elias und Johannes der Täufer.⁵⁸ Um es vorwegzunehmen: Honorius Augustodunensis' Predigt bildet zwar nicht die Textgrundlage für das Brixner Bildprogramm, ihr Duktus bestimmt jedoch wesentlich die inhaltliche und figurale Konzeption der beiden Gegenstädte.

Der Einfluss des Theologen wurde bislang allein in Hinblick auf die symbolische Bedeutung des Kirchengebäudes untersucht, im Falle der Konzeption des Jakobsportals an der Schottenkirche in Regensburg wurden Schriften des Honorius als Programmmatrix herangezogen, so seine Auslegung des Hohenliedes.⁵⁹ Dass der Reformbenediktiner Honorius, ein Schüler Anselms von Canterbury († 1109), der 1150 in Regensburg verstorben war, in Brixen bekannt war, dürfte schon aufgrund der regen Beziehungen dorthin anzunehmen

sein.⁶⁰ Heidrun STEIN konnte Honorius' Predigt »Sermo de omnibus sanctis« (PL 172, 1022) auch als Grundkonzept für die Ausmalung des Presbyteriums in der Klosterkirche von Prüfening ausmachen.⁶¹

Die heilsgeschichtlich motivierte Negativkonnotation Babylons gründet in der Eroberung Jerusalems durch den babylonischen Großkönig Nabuchodonosor II. in den Jahren 597 bis 587 v. Chr. und in der Zerstörung des salomonischen Tempels und der Verschleppung der israelitischen Eliten nach Babylon. Die Stadt Babel gilt als Ort der menschlichen Hybris und Vereinzelung, der Wirrsal und Zerstreuung (Gen 11,4–9).⁶² Die Allegorie einer Stadt, bestehend aus Mauern und Türmen, umzieht die Nord-, die West- und die Südwand, die Westwand bleibt zweigeteilt, wobei der jeweils Babylon und Jerusalem nähere Teil hinzugerechnet wird. Es darf wohl angenommen werden, dass dort weitere Türme dargestellt waren, die heute verloren sind. Die Stadtmauer des Himmlischen Jerusalem ist mit kostbaren Steinen besetzt, was an die Apokalypse (Offb 17,4) erinnert, wo auch der Kleiderschmuck der Hure Babylon aus Gold, Edelsteinen und Perlen bestand.⁶³ Der Schmuck der Himmelsstadt überragt jenen irdischen aber um ein Vielfaches, sie glänzt wie ein kostbarer, kristallener Jaspis (Offb 21,11) und steht für die Herrlichkeit Gottes. Auch bei Tob 13,21–22 kehrt das Bild der aus Edelsteinen erbauten Stadt wieder.⁶⁴ Jerusalem ist die erste Stadt, die biblisch positiv konnotiert wird, in ihr befindet sich die Bundeslade, die als Ort der Präsenz Gottes gilt. Jedoch läuft das irdische Jerusalem auch stets Gefahr, das Heil zu verspielen. Jesaja verbindet mit der Stadt die Hoffnung auf bessere Zeiten, was mit Blick auf die babylonische Gefangenschaft auch erklärbar wird. Der Prophet liefert auch die formale Vorstellung des neuen Jerusalem: »Ich selbst lege dir ein Fundament aus Malachit, und Grundmauern aus Saphir. Aus Rubinen mache ich deine Zinnen, aus Beryll deine Tore und alle deine Mauern aus kostbaren Steinen. Alle deine Söhne werden Jünger des Herrn sein [...]« (Jes 54,11–13). Ezechiel zeichnet das Bild des himmlischen Thronsaals, das für die Thronsaalvision in der Geheimen Offenbarung stilbildend wird (Offb 4). In Offb 18,2–17 gewinnen beide Städte an Kontur: Babylon bleibt der Ort der Sünde schlechthin, Ort der Ausschweifung und des Götzendienstes, die Stadt ist die Wohnstatt der Dämonen und unreinen Geister, Schlupfwinkel aller abscheulichen Vögel, vom Zorneswein ihrer Unzucht hätten alle Völker

getrunken, die Könige der Erde haben mit ihr Unzucht getrieben. Diese werden jedoch aus dem Abstand den Niedergang der Stadt in nur einer einzigen Stunde erleben können. Jersuaem dagegen wird zum Ort, der von Gold und Edelsteinen glänzt, der »vom Himmel herabkommt«, geradezu paradiesisch zur Wohnstätte Gottes, der darin keinen eigenen Tempel benötigt.

Die architektonische Chiffre skizziert regelrecht Gegenräume, wie man sie in den religiösen Symbolburgen des Mittelalters zur Genüge kennt. In Ps 75,3 steht die Gottesstadt auf einem Berg, *et habitatio eius in Sion*, so dass sie von allen gesehen werden kann. Auch die Gegenstädte Jerusalem und Babylon liegen in den obersten Wandpartien, der Blick der Betrachter muss nach oben gehen, um sie zu erkennen.⁶⁵ Die Frontstellung von Tugenden und Lastern dürfte auf die Kampfmetapher bei Prudentius (388–nach 405) zurückgehen,⁶⁶ die auch in die Vorstellung des Honorius Eingang fand. Superbia ist für Tertullian (nach 150–nach 220) auch das Kriterium, das Athen von Jerusalem unterscheidet, die eitle intellektuelle Diskussion ist der Widerpart der spirituellen Theologie.⁶⁷ Im St. Trudperter Hohenlied stehen die *propugnacula*, die Zinnen, für die Vergebung, die Schilde für die Geduld, die *propugnacula* sind zugleich auch die Tugenden und ihre Verkündigung.⁶⁸ Der Mörtel zum Bau steht für das Bußsakrament, die Bausteine sind die guten Werke, Gerüst und Stiege sind die geistlichen Übungen wie Beten und Fasten.⁶⁹ Bei Ælred von Rievaulx (1100–1167) finden wir die Tugenden in einem *castellum*, dessen Name *iustitia* lautet, die Mauern symbolisieren die *ratio*.⁷⁰ Gerade im 12. Jahrhundert etabliert sich die Stadt zum theologischen Gegenbild einer Reformtheologie, wie dies etwa bei Bernhard von Clairvaux (1090–1153) gegen Abaelard (1079–1142) zum Ausdruck gebracht wird. Bernhard fordert zum Heil ihrer Seele alle auf, die Städte zu verlassen, die neue Stadt nennt er *Clara-Vallis*, die an die Stelle Jerusalems tritt, er selbst wird zum *Jerosolymita*,⁷¹ die Kirche zum Ort des himmlischen Jerusalem. Wenn sich auch im Brixner Programm kein bernhardinischer Zug festmachen lässt, so steht eine durchaus verwandte Gesinnung hinter der Vorstellung, dass sich die junge Chorherrengemeinschaft einem Ideal verpflichtet, das sich nach zeitgenössischen Anregungen die eigene Spiritualität in Denkräumen sucht. Das Denksystem der Tugend korreliert auch mit der Vorstellung in Offb 22,2, wo von den Früchten die Rede ist, die monatlich am

Lebensbaum reifen.⁷² Zur Relation von Tugendallegorien und (auserwählten) Himmelsbewohnern referiert Honorius Augustodunensis in seiner Allerheiligenpredigt wie folgt: *Hierusalem, quod dicitur ›visio pacis‹, est angelorum et hominum cohabitatio quae veram pacem Christum in Patre facie ad faciem contempletur. Haec in lapides preciosos ponetur quia Hierusalem ut civitas de electis hominibus in virtutibus preciosis constructur [...] Lapides Hierusalem ut civitas per ordinem sternentur dum electi pro meritis inter ordines angelorum disponentur* (PL 172, 1019). Jerusalem sei demnach die Kirche, die Christus sich zum Tempel aus den Gaben des Heiligen Geistes errichtet habe, das Baumaterial nimmt er aus lebendigen Steinen, aus den tugendreichen Auserwählten, die nun auf die Ordnungen der Engel verteilt die neue Stadt bewohnen, um den wahren Frieden, der Christus ist, im Vater von Angesicht zu Angesicht zu schauen. Dass es schon vor der Erschaffung des Menschen zwei Städte gab, legt Augustinus in seinem Werk »De civitate Dei« fest. Die Stadt der Engel konnte sich halten, jene der gefallenen Engel wurde unter der Führung Luzifers im untersten Luftraum neu begründet. Die *civitas terrena* versinnbildlicht in diesem Konzept Babel, die Stadt der Dämonen und der ihnen anhängenden Menschen. Kain habe die *civitas terrena* begründet, Abel hingegen die *civitas Dei*, in der sich mit Christus die Ecclesia manifestiere.⁷³ Insofern kann eine Lesung im Sinne des »Hortus deliciarum« erfolgen, in dem Herrad von Landsberg (1125/30–1195) in beiden Orten die Auffassung der sichtbaren gegenwärtigen Kirche sieht, gleichsam als ein *corpus permixtum*, in dem wahre Christen und Scheinchristen nebeneinander leben und die Ecclesia sich beständig den Angriffen Babylons in den eigenen Reihen ausgesetzt sieht.

1.4 Das Lasterseptenar

In formparallelen illusionistischen Architekturgebilden reihen sich an den Langhauswänden je sieben übereck gestellte Turmpfeiler, die architektonisch aufgefasst sind, am oberen Abschluss ein gekehltes Profil aufweisen und mit ihren kleinen Rundbogenfenstern den Blick auf Halbfiguren freigeben. Unterhalb der sitzenden Laster- und Tugendpersonifikationen sind in Tondi entweder cetusförmige Drachen oder Geiststauben eingelassen. Ein Netz weiß ausgefugter Hausteine überzieht



Abb. 11: Personifikation der Invidia (Neid) an der Langhausnordwand.



Abb. 12: Kopfdetail der Invidia mit Schlangenfackel.



Abb. 13: Tondo mit Drachen und häretischer Bischof als Beifiguren der Invidia.



Abb. 14: Gegenfigur zur Seligpreisung am Turm der Invidia.

die von Tri- und Biforien durchbrochenen Fassaden. Die Biforienzone endet in einem Zinnenkranz, dahinter erhebt sich die Triforienreihe, die in den Bogenzwickeln einen torrettoartigen Aufbau aufweisen. Dann geht die Architektur in den abschließenden Fries über, der aus einem Purpurstreifen mit Perlendekor und einem Rankenfries besteht. Das Grundmuster der Ranken entwickelt sich aus s-förmigen Schlingen, die jeweils alternierend oben und unten herzförmig auslaufen und deren Spitzen mit einem Dreiblatt besetzt sind. Der untere Abschluss ist unbekannt.

Die in die Pfeilertürme der Hauptlaster eingebundenen Rundbogenfenster geben den Blick auf weibliche Halbfiguren frei. Die Frauenfigur unterhalb der Invidia trägt ein geknotetes weißes Kopftuch und verbirgt beide Hände in mit Pelz gesäumten Ärmelschlaufen, was wohl als Geste vorenthaltener Freigebigkeit zu deuten ist. Ein beigegebenes Attribut lässt sich an der Allegorie unterhalb der Gula erkennen. Es gab gewiss weitere Attribu-

te, auch an der Personifikation unterhalb von Ira lässt sich etwa ein palmwedelähnlicher Gegenstand ausmachen. Unterhalb der sitzenden Hauptfiguren sind Tondi mit Tiersymbolen platziert. Unterhalb der »Schlangenfrau« ist ein Cetus oder Basilisk angemalt. Die Form der Basilisken variiert, was sich schon an den Tondi am Turm der Invidia und an jenem der Ira konstatieren lässt. Nicht mehr überprüfbar ist der Hinweis von GARBER, wonach in einem der Medaillons ein Baum an einem Wasserlauf dargestellt sein soll.⁷⁴ Hier wurde wohl der Tondo unterhalb der Ira unkorrekt gelesen. Unterhalb der Gula findet sich ein Rundfeld mit einem Fuchs mit buschigem Schwanz, der eigentlich die Deutung des Lasters unterstreicht.

Die Blickrichtung der dreifigurigen Lasterassistentin ist in der Regel so, dass die beiden äußeren zur nächstplatzierten Lasterallegorie aufschauen, während die mittlere *en face* gegeben ist und direkt die Gegenseite beziehungsweise den Betrachter fixiert. Bei der Durch-



Abb. 15: Personifikation der Avaritia (Geiz) mit Geldsack an der Langhausnordwand.

sicht der Attribute wird klar, dass es hier keine eindeutige Zuordnung gibt, da einzelne Attribute auf mehrere Lasterallegorien zutreffen. Klar ist ferner: In der Anordnung der Laster greift das Konzept nicht strikt auf Gregor den Großen (590–604) zurück, der zwischen den *vitia spiritualia* und den *vitia carnalia* unterscheidet.⁷⁵ Dass Gula hier an die letzte Stelle gerückt ist, mag mit Gregors Konzept übereinstimmen, Luxuria jedoch steht hier an vorletzter Position und ist somit in ihrer Wichtigkeit herausgehoben. Gregor erkannte in Superbia die Wurzel aller Laster, auf sie folgen *inanis gloria*, *invidia*, *ira*, *tristitia*, *avaritia*, *ventris ingluvies* und *luxuria*.

Analysieren wir die allegorischen Lasterfiguren im Detail:⁷⁶ Den Anfang macht Invidia, ihr Attribut ist die Schlangenfackel. Giftschlangen gehören schon seit der Antike zu den Attributen des Neids, damit verbindet sich die üble Nachrede und ihr selbstzerstörerischer Charakter.⁷⁷ Die Personifikation trägt ein rostrotes Kleid, darüber eine violette Tunica, die sich an der Brust einen Schlitz weit öffnet.⁷⁸ Die weibliche Allegorie fixiert den Betrachter frontal, ihr rötliches kurzes Haar ist wild und ungeordnet. In der rechten Hand hält sie die Schlangenfackel; aus einem Fackeltrichter streben weiße Schlangen mit

aufgerissenen Mäulern. Die linke Hand ist verloren. Von den drei Nebenlastern wendet sich das erste der thronenden Invidia zu, sie ist einfach gekleidet, die Linke liegt an der Brust, mit der Rechten hält sie die Schriftschleife. Die mittlere Gestalt fixiert wiederum frontal den Betrachter. Am Kleid erscheinen Kreuzmotive, doch nicht wie bei den Tugenden, das Kleid ist rasterförmig gemustert, die Linke ist erhoben, die andere Hand hält das Schriftband. Als mittlerer Figur kommt ihr mehr Aufmerksamkeit zu, die sie auch durch die prettöse Kleidung auf sich zieht. Die dritte Sublasterallegorie, die sich im Dreiviertelprofil der nächsten thronenden Allegorie zukehrt, trägt unter einer roten Haube offenes blondes Haar, über dem blauweißen Kleid einen roten Mantel.

Die Allegorie der Avaritia ist klar weiblich konnotiert, sie trägt ein weißes Kleid, das eine Einheit mit dem Geldsack bildet, der von einem eiförmigen Gebilde mit Gesicht seinen Anfang nimmt. Die Brüste hängen tief in das Kleid und sind oberhalb der Hüfte mit ihren spitzen Enden sichtbar. Avaritia, der Geiz (Habgier, Habsucht), der als Sinnbild seiner Versessenheit auf irdisches Gut eine Geldkatze bei sich trägt, die gewöhnlich für die Aufbewahrung von Münzgeld am Gürtel festgemacht



Abb. 16: Herrad von Landsberg, »Hortus Deliciarum«, um 1175 (Straßburg, Universitätsbibliothek [verbrannt], Tugendleiter, fol. 215v. Faksimile von Christian Moritz Engelhardt und Nicolas-Xavier Willemi, Stuttgart-Tübingen 1818, Tafel IX).



Abb. 17: Sublaster der Avaritia an der Langhausnordwand.

ist, kommt in der klassischen Reihung der Laster an zweiter (nur gelegentlich an dritter) Stelle. Sie erscheint unter den *vitia spiritualia*, wie es der klassischen Kodierung bei Gregor dem Großen entspricht. Zur Ikonographie der Avaritia gehört zwingend der Geldsack, bei Herrad von Landsberg trägt die Habsucht eine dreizinkige Gabel und eine Handvoll Münzen. Sie erscheint häufig in Begleitung von Adler, Schwein, Hund, Bär, Wolf und Ochse, allesamt Tiere, die symbolisch für Geldgier, Gemeinheit, Geiz, Gewinnsucht, Raubgier und Gewalttätigkeit stehen. Auch fällt bei Herrad einem von der Himmelsleiter fallenden Mönch der am Ende zweigeteilte Geldsack aus der Hand, der sich formal mit jenem auf dem Brixner Fresko vergleichen lässt. Ein Teufel stopft dem in der Hölle schmorenden Geizhals mit Münzen aus seinem Geldsack den Mund.⁷⁹

Von ihren Nebenlastern hat sich lediglich die dritte Lasterallegorie im Dreiviertelprofil erhalten, die beiden anderen fielen dem Gewölbeeinbruch zum Opfer. Diese wendet sich der Allegorie der Vana Gloria, der Eitelkeit,



Abb. 18: Sublaster der Vana Gloria (Eitelkeit) mit Blütenzweig.

zu. Vana Gloria trägt auch ein weißes Kleid, das aber den Blick auf einen schlanken Körper freigibt, da es der Figur nur vorgeblendet zu sein scheint. Mit dem angewinkelten rechten Arm hält sie eine fünfblütige Blume hoch, in der Linken präsentiert sie das Schriftband. Ein schmaler Gürtel hält Kleid und Körper zusammen, an der Brust schmückt eine applizierter Stuckaggraffe die Erscheinung. Der seitlich des weißen Kleides sichtbar werdende dunkle, hagere, also sichtlich gealterte Körper lässt Vana Gloria auch als »Frau Welt« deuten.⁸⁰

Das Bildmotiv tritt hier früher auf, als wir es an den bekannten Ikonographien des »Fürst der Welt« an den Kathedralen von Straßburg und Basel, am Münster zu Freiburg in Breisgau oder in der Pfarrkirche St. Sebald in Nürnberg kennen. Der Hinweis auf die Vergänglichkeit alles Irdischen prägte die Liturgien, wo in Anlehnung an das Zitat aus 1 Joh 2,17 *et mundus transit et concupiscentia eius* das *Sic transit gloria mundi* etwa bei der Inthronisation der Päpste und bei den Adventus-Ritualen der Kaiser gesungen wurde.⁸¹



Abb. 19: Personifikation der Vana Gloria an der Langhausnordwand.



Abb. 20: Sublaster der Vana Gloria mit Kugel (oder Seifenblase).



Abb. 21: Figur in priesterlicher Kleidung als Begleitfigur der Vana Gloria.



Abb. 22: Personifikation der Ira (Zorn) mit gezücktem Dolch an der Langhausnordwand.



Abb. 23: Sublaster zwischen den Personifikationen der Vana Gloria und der Ira.

Die darauffolgenden Nebenlaster tragen allesamt Attribute, die erste Figur einen dreiblütigen Zweig, die mittlere eine Kugel, die dritte einen Speer. Die violette Farbe der Kleidung des mittleren Nebenlasters erinnert sehr an das rapportierende Kreuzstickmotiv der Kleider an der Tugendseite. Die gläserne Kugel ist ein allgemeines Vanitas-Symbol, sie kann auch als Seifenblase gesehen werden, zumal die Fingerkuppen den Gegenstand gar nicht berühren. Der Speer ist zur nachfolgenden Allegorie gekehrt und verdeutlicht eine Lasterhaltung, die wohl mit Furor, Clamor oder Contumelia zu umschreiben ist.

Das nächstfolgende thronende Laster fasst mit der Rechten ein Schwert, dessen Spitze nach oben gerichtet ist. In der negativen Besetzung verdeutlicht das Schwert das Laster der Ira, des Zorns. Der Zorn der sein Schwert zückt, gründet in der Machtauffassung des Mittelalters,⁸² und ist der Herrscherikonographie entlehnt, es zeigt die Macht der Gefühlsregung an, die zu Wut und Empörung führt. Die Ikonographie des Zorns hält sich traditionell an die Beigabe des Schwertes. Ein Schwert führt das Laster in einer im dritten Viertel des 11. Jahrhunderts in St. Gallen entstandenen Handschrift der »Psychomachia« des Prudentius; dabei ist Ira gezeigt, wie sie Patientia bedroht, die nachfolgende Szene schildert den Tod der Ira.⁸³ In der ebenfalls aus dem 11. Jahrhundert

stammenden Londoner »Psychomachia«-Handschrift (British Library, Ms. 24199) bedroht Ira mit zerzausten Haaren und gezücktem Schwert die Patientia, in der darauffolgenden Szene zerschellt das Schwert am Kopf der Tugend.⁸⁴ Wirr vom Kopf abstehendes Haar gehört seit dem 11. Jahrhundert zum Kennzeichen von Lastern, so in einer Miniatur aus einer Handschrift in Moissac, oder auch an den Lasterschalen.⁸⁵ Gelegentlich kann der Zorn mit aufgewühltem Haupthaar sein Schwert auch gegen sich selbst richten, um sich zu entleiben, so an einem Chorkapitellrelief in Notre Dame du Port in Clermont-Ferrand (*Ira se occidit*).⁸⁶ Die mittelalterliche Bildtradition bleibt bis ins 16. Jahrhundert lebendig.⁸⁷ Ein Schwert trägt Ira auch noch in der anonymen niederländischen Handschrift aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, dem »Pelgrimage van der menschliker creaturen« (»Pèlerinage de la vie humaine«) des Guillaume de Digulleville (1295–nach 1358).⁸⁸ Im »Granatapfel« des Predigers Johannes Geiler von Kaisersberg (1445–1510) sind sogar sämtliche Laster mit blank gezogenen Schwertern ausgestattet.⁸⁹

Das folgende Hauptlaster ist durch eine dominierende Farbe akzentuiert, rötliche Haut und rotes Kleid, frontaler Blick auf die Betrachtenden. Mit der Rechten hält die Figur einen spitzen Gegenstand, den sie im



Abb. 24: Sublaster zwischen den Personifikationen der Ira und der Desperatio (Schwermut).



Abb. 25: Tondo mit Drachen am Turm der Ira.



Abb. 26: Tondo mit gehörntem Drachen am Lasterturm der Invidia.



Abb. 27: Gegenpersonifikation der Seligpreisungen mit Attribut am Turm der Ira.



Abb. 28: Sublaster der Ira mit Speerattribut.