

gung des Tafelkreuzes vertreten. S. 377-396 schreibt er über das Dekorationssystem der Wandbilder und die perfekte Illusion.

Man kann nicht ganz zustimmen, wenn (S. 383) behauptet wird, das Fenster der Westwand sei vom Maler als die einzige natürliche Lichtquelle gedacht. Die Beleuchtung der beiden gemalten Chörlein an der Triumphbogenwand rechnet eindeutig mit dem Licht der Südfenster, das den linken Raum direkt, den rechten dagegen nur schwach und indirekt trifft. Luisi macht sehr gute Beobachtungen zu den in der Sockelzone dargestellten Marmorarten und der Bedeutung, die z. B. der auffälligen, schrägen Platte aus sizilianischem Jaspis im Bild der Inconstantia zukommt.

Attilio Bartoli Langeli publiziert (S. 474-539) Text und italienische Übersetzung von Scrovegni wortreichem Testament vom 12.3.1336, das zwar bekannt, aber bisher nur auszugsweise abgedruckt worden war.

Im Laufe seines Lebens hat Enrico Scrovegni mindestens sieben Testamente aufsetzen lassen, von denen nur dieses letzte erhalten ist. Eine Veröffentlichung

durfte als überfällig gelten. Das Heft mit fünf Pergamentbögen war – bis zur nun in Angriff genommenen Restaurierung – vom Schimmel befallen, der die oberen, äußeren Ecken zerstört hat. Bartoli Langeli setzt einige Buchstaben als nun auch nicht mehr erkennbar in eckige Klammern, die ich 1973 noch gut lesen konnte. Seine Abschrift nennt die geringfügigen Abweichungen gegenüber den erhaltenen Rechenschaftsberichten der Testamentsvollstrecker.

Für alle, die sich mit italienischen Testamenten des Trecento befassen müssen, ist seine Einführung (S. 399-463) sehr lesenswert, denn hier erfährt man, was genau unter einem Testament *per nuncupationem* verstanden wurde, welche Verfügungen Enricos zur Wahl des Grabes, zu den *male ablata*, den Stiftungen oder den Erben ganz ungewöhnlich waren, welche dem in ganz Italien oder in Padua Üblichen entsprachen und welche Formulierungen speziell auf das venezianische Recht zugeschnitten sind.

Neues oder wenig Bekanntes bietet das Buch für die Ikonographie der Wandbilder Giotto's, vor allem aber im historischen Bereich zu Enrico Scrovegni, seinen Stiftungen und dem Testament.

Irene Hueck

HELMUT STAMPFER, THOMAS STEPPAN

Die romanische Wandmalerei in Tirol. Tirol - Südtirol - Trentino

Regensburg, Schnell und Steiner 2008. 272 S., 161 farb. und 180 s/w Abb., 2 Landkarten, 2 Grundrisse. ISBN 978-3-7954-1574-7. ? 89,-

Bei diesem Buch handelt es sich nicht um das seit langem erhoffte Grundlagenwerk in der Art des österreichischen Wandmalereicorpus. Doch solange man auf ein solches warten muß, gibt es mit informativen Texten und großzügiger, vielfach farbiger Illustration eine repräsentative Vorstellung von den größeren wie von den kleineren, berühmten wie provinziellen und neu entdeckten Werken der Region. Die insgesamt 64 Katalognummern reichen von den »Klassikern« Matri, Marienberg, Müstair, Taufers, Brixen, dem Pallas von Rodenegg usw. zu den bescheidenen Resten der Burgkapelle von Rodenegg (S. 250 Nr. 51) und der Turmkapelle von Neustift (S. 251 Nr. 53). Der Fotostil ist angenehm sachlich mit einer verständlichen Vorliebe für gut erhaltene Details. Zu jedem Denkmal wird eine detail-

lierte, sehr nützliche Bibliographie geboten. Die Autoren geben »eine Darstellung der romanischen Wandmalerei im alten Tirol, das den heutigen autonomen Provinzen Bozen-Südtirol und Trient in Italien, dem österreichischen Bundesland Tirol mit Nord- und Osttirol, sowie dem Münstertal im Schweizer Kanton Graubünden entspricht« (S. 7). Die »transnationale« Grenzziehung ist, wie sie selbst bemerken, historisch unkorrekt: »Zur Entstehungszeit der Malereien, etwa zwischen 1100 und 1280, bezeichnete der Name Tirol nicht viel mehr als eine Burg bei Meran und ein Grafengeschlecht ... Erst gegen Ende unseres Zeitraumes errang Graf Meinhard II. von Görz-Tirol ... die politische Vormacht im Lande und baute das Landesfürstentum Tirol aus« (S. 11). Kirchlich zerfiel das Landesfür-

stentum Tirol in die Bistümer Brixen und Trient, Randgebiete gehörten zu weiteren neun Diözesen (vgl. die Karte am Buchende). So gewiß man über diese Konturierung des Gebiets diskutieren kann, ihre Probleme werden klar ausgesprochen, und sie kommt den historischen kulturellen Gegebenheiten ohne Zweifel näher als die in der Literatur übliche Parzellierung nach modernen Staatsgrenzen. Beispielsweise wird anschaulich, daß St. Leonhard in Nauders (S. 195 Nr. 1) sich stilistisch nicht den wenigen sonstigen Nordtiroler Denkmälern anschließt, sondern dem südlich benachbarten Vinschgau. Die Malereien haben nichts spezifisch »Tirolerisches« an sich, vielmehr herrscht stilistische Pluralität, bei der zeitweise regionale Gruppen oder Zentren wie Brixen und Marienberg hervortreten. Trotz der relativen Fülle erhaltener Denkmäler ist die Forschung entfernt davon, eine kohärente Geschichte der Wandmalerei dieser Gegend zu überblicken.

Auf S. 59-61 skizziert Steppan die großen Linien der Stilgeschichte. Mit Recht läßt er die Begriffe »Romanik« und »Gotik« als wenig aussagekräftig beiseite und distanziert sich auch von der Vorstellung eines Siegeszugs der Gotik. Stattdessen betont er das vielgestaltige »Stilbild« des Gebiets. Im frühen 13. Jh. finden sich Innovationen in Auseinandersetzung mit der byzantinischen Kunst, deren Einwirkung stellt er sich normalerweise indirekt, nur in Ausnahmefällen wie Untermais/Meran »ganz unmittelbar« vor, wobei die Art der Übermittlung klärungsbedürftig bleibe. In der Brixener Malerei sieht er von der Frauenkirche (»1214-1217«) zur Johanneskapelle (»1215-1220«) eine wachsende Entfernung von der zunächst bestimmenden Salzburger Malerei; diese relative Chronologie der Brixener Denkmäler hat sich inzwischen durchgesetzt. In Matrei in Osttirol kooperieren ein »romanischer« nordalpiner Maler und ein Paduaner oder Venezianer aus dem Umfeld des Gaibana-Epistolars, beide vielleicht Wanderkünstler (dazu S. 258f., mit »um 1270«

eher spät datiert). Im Trentino finden sich bis ins späte 13. Jh. kaum direkte Byzantinismen und keine Reaktionen auf moderne Strömungen.

In einleitenden Überblicksaufsätzen unterrichten die Autoren, teils auf der Grundlage eigener vorausgegangener Arbeiten, kenntnisreich, vielseitig und doch konzise über den Gegenstand: Geschichtliche Einführung (S. 11), Entdeckung - Erforschung - Restaurierung (S. 19), Zur Technik der Malereien (S. 25), Die Entwicklung der romanischen Wandmalerei in Tirol (S. 29), Zur Ikonographie: Themen, Programme, Strukturen (S. 49), Zum Stil: Merkmale, Entwicklungen und Einflüsse (S. 57). Es folgt ein Katalog der Orte mit Wandmalerei, geographisch gegliedert: I. Vinschgau, Etschtal, Nonsberg (S. 195, Nr. 1-31), II. Südliches Etschtal, Trient, Sarcatal, Judikarien, Primiero (S. 230, Nr. 32-47), III. Brixen, Eisacktal, Pustertal (S. 243, Nr. 48-60), IV. Verstreute Denkmäler (S. 257, Nr. 61-65). Innerhalb dieser Regionen wiederum sind die Denkmäler nicht etwa chronologisch oder alphabetisch aufgeführt, sondern wie im Wanderführer nach Itineraren aufgereiht. Dieses Verfahren macht das Auffinden eines bestimmten Ortes nicht leicht; man wird ihn am einfachsten im Register nachschlagen. Unübersichtlich ist auch die Anordnung der Bilder. Der schönen Gestaltung zuliebe stehen die Bilder zu einem bestimmten Ort oft nicht beisammen, sondern man wird auf Farbtafeln, Abbildungen in den Aufsätzen und Abbildungen im Katalog verwiesen. Im Text findet sich bisweilen das Gewicht östlicher/byzantinischer Einflüsse bedenklich hoch veranschlagt, so wird beispielsweise der Grundriß der Brixener Johanneskapelle (»Saalkirche mit rechteckigem, eingeschürten Chor mit eingeschriebener Kuppel«) von sizilianischer Normannenarchitektur abgeleitet (S. 245).

Die Informationen im Katalog führen ungleich weit. Als Beispiel dafür bietet sich die Behandlung von Inschriften und Aufschriften an. Für St. Medardus in Tartsch (S. 212 Nr. 16) etwa wird die fragmentierte lateinische Weihinschrift exakt nach der unpublizierten Innsbrucker Dissertation von Mittermair reproduziert (allerdings ohne Erläuterung, etwa wer der »*curiensis episcopus*« sein könnte: Volkard von Neuburg, 1237-51 Bischof von Chur?). Zu St. Vigilius in Morter/Vinschgau wird die schlecht erhaltene Weihinschrift von 1080 abgebildet und ihr Inhalt paraphrasiert, doch für den Wortlaut auf dieselbe Dissertation verwiesen (S. 211 Nr. 13).

Dagegen werden die bei der Restaurierung der Brixener Johanneskapelle (S. 245-248 Nr. 49)

in den 1980er Jahren ans Licht gekommenen Aufschriften der Wandgemälde, die neues Licht auf das komplexe Programm des Ensembles werfen, nicht einmal erwähnt, das Programm nach Josef Garbers vortrefflichem Buch von 1928 beschrieben, der sie noch so gut wie nicht kannte. Garber schrieb S. 101 über die Nordwand: »Auf den Inschriftrollen sind die Buchstaben verblaßt, nur bei Josue ist noch zu erkennen *SERVIS EL... CO...* und bei Isidorus *VBL...«*, ebd. zur Südwand: »3. Ein tonsurierter Heiliger (Inschrift *S...ORUS. E[piscopus?]*); auf seiner Inschriftrolle sind noch die Worte erkennbar: *SIC.SPERA.Mi (sericordi[AM])*.« Auf S. 100 notiert er das wenige, was er an der Ostwand (Weisheit) las, und daß an der Westwand (*Ecclesia*) kein zusammenhängender Text zu finden war. Bereits dem Schutzumschlag der Neuerscheinung (und Abb. S. 172) läßt sich entnehmen, daß die Königin von Saba an der Nordwand auf ihrem Schriftband mitteilt (hier Abb. 1): »*Maior e(st) sapi(enti)a et op(era) t(ua) qua(m) rumor que(m) audivi*« (3 Reg 10,7); der Bezug auf diese Stelle ist eindeutig, obwohl die Lesung einzelner Buchstaben am Original zu prüfen bleibt.

Auch sonst helfen die neuen Abbildungen weiter. An derselben Wand weiter links hält Isidor von Sevilla (hier Abb. 2; im Buch Abb. S. 173) ein Schriftband, auf dem man noch erkennt: »*Ubi timor n... ..olutio v...e e(st)*«: eine Stelle aus Isidors *Syntagma de lamentatione animae peccatricis* (II,26; Migne PL 83, Sp. 825-868, hier 851): »*Ubi timor non est, ibi dissolutio vitae est*«.

Rechts neben Isidor steht Josue. Abb. 246 zeigt ihn nur klein, doch belegt sie, daß Ios 24,14 zitiert ist, der gesamte Vers lautet in der Vulgata: »*Nunc ergo timeat Dominum et servite ei perfecto corde atque verissimo et auferite deos quibus servierunt patres vestri in Mesopotamia et in Aegypto ac servite Domino*.« Schon vor der Reinigung konnte man Garber im Detail präzisieren: Der von ihm als »Philosoph« bezeichnete Mann, über dessen Kopf man noch liest: »*verba sapie...*«, wird der Verfasser des Buchs der Sprüche oder der Prediger des Alten Testaments sein (Prov 1,6: »*verba sapientium et aenigmata eorum*«; Prov 22,17: »*inclina aurem tuam et audi verba sapientium*«; Eccl



Abb. 1 Brixen, Johanneskapelle am Domkreuzgang, Nordwand: Die Königin von Saba (Stampfer/Steppan, Abb. S. 172)

9,17: »*verba sapientium audiuntur in silentio plus quam clamor principis inter stultos*«; Eccl 12,11: »*verba sapientium sicut stimuli et quasi clavi in altum defixi*«). Auf der Südseite begegnet Isidor von Sevilla ein zweites Mal. Hier zeigt sein Schriftband: »*Sic spera mi(sericordi)am*«, ein weiteres Zitat aus Isidors *Syntagma* (II,25; Migne PL 83, Sp. 851): »*Pariter sint in te timor atque fiducia, pariter spes et metus. Sic spera misericordiam, ut iustitiam metuas; sic te spes indulgentiae erigat, ut metus gehennae semper affligat*.«

An der Ostwand liest man auf Daniels Spruchband: »*Sit nom(en) D(omi)ni (benedictum)*« (Abb. S. 174) nach Dan 2,20, im Volltext: »*Sit nomen Domini benedictum a saeculo et usque in saeculum: quia sapientia et fortitudo eius sunt.*« Noch weitere Texte lassen sich an den Fotos erkennen.

Daß Isidor und Eliu zweimal vertreten sind, deutet darauf hin, daß es sich bei den Figurenreihen nicht so sehr um »historische Exempelgestalten« für den betreffenden Wertbegriff handelt als um »Autoritäten«. Damit verschiebt sich das Gewicht des Programms zusätzlich auf ihre Inschrifttexte, die, wie sich zeigt, differenzierte Aussagen zu den Schlüsselbegriffen des Raumprogramms, »*sapientia*« und »*ecclesia*«, anbieten.

Wenn gut zwei Jahrzehnte nach Abschluß der Restaurierung der Johanneskapelle ein Befund noch nicht publiziert ist, welcher die Entschlüsselung eines besonders anspruchsvollen Dekorationsprogramms der Zeit wesentlich zu vertiefen erlaubt, so liegt die Schuld für den Mangel ganz gewiß nicht bei Stampfers und Steppans verdienstvollem Überblickswerk – im Gegenteil bedeutet die Tatsache, daß man an dessen Bildtafeln mehr sieht als früher am Original, ein hohes Lob für die Leistung der Abbildungen. Übrigens treten mit den vortrefflichen Wiedergaben auch Stil und künstlerische Qualität der Malereien, die seit Menschengedenken dem Blick entzogen waren, wie neu ans Licht.

Der Iweinzyklus von Rodenegg wird von Stampfer ausführlich gewürdigt und die Diskussion übersichtlich resümiert. Hatten nach der Aufdeckung zunächst Germanisten und Kunsthistoriker über die Datierung debattiert, so sind inzwischen die Extrempositionen geräumt. Stampfer datiert »1215-1220« (S. 248-250), plausibel, wenn auch gemessen an der Leistungsfähigkeit der Stilkritik und an der spärlichen Überlieferung der Denkmäler zweifellos hyperpräzise (dies gilt für mehrere Datierungen in dem Band). Viele wichtige Fragen sind von der Literatur, wenn schon nicht gelöst, so doch wenigstens gestellt: Gab es ursprünglich eine Szene mit »happy end«? Hat

der Wandmaler eine buchmalerische Vorlage benutzt oder die Bilder auf der Grundlage des damals noch recht neuen Ywein-Romans von Hartmann von Aue eigens erfunden? Falls von Illustrationen abhängig, wie eng hingen sie mit den Vorlagen über den Wandmalereien im Schmalkaldener Hessenhof zusammen (vgl. Roland Möller, Untersuchungen an den Wandmalereien des Iwein-Epos Hartmanns von Aue im Hessenhof zu Schmalkalden, in: *Festschrift für Ernst Schubert. Zur Kunst des 13. Jhs in Mitteldeutschland*, hrsg. von Hans-Joachim Krause, zugleich: *Sachsen und Anhalt* 19, 1997, S. 389-453)? Wenn Neuschöpfung, dann auf der Grundlage direkter Textkenntnis oder nach indirekter mündlicher Übermittlung (James A. Rushing, *Images of Adventure. Ywain in the Visual Arts*, Philadelphia 1995, dazu Volker Mertens, *Speculum* 76, 2001, S. 513-517)? In der Einleitung erscheint Konrad von Rodank, Bischof von Brixen († 1216/17), als wahrscheinlicher Anreger (S. 13), doch wird diese auf Rasmus zurückgehende unbegründete Hypothese im Katalogeintrag nicht aufgegriffen (S. 248-250 Nr. 50).

Abschließend noch einmal zu Bischof Konrad von Rodank. Anselm Sparber hat 1960 auf eine Quelle hingewiesen, die seitdem in der Brixener Kunstgeschichte eine beträchtliche Rolle spielt (Aus dem Leben und Wirken des Brixner Fürstbischofs Konrad von Rodank [1200-1216], *Der Schlern* 34, S. 238-245). Der Neustifter Stiftsherr Johannes Liberarius beschreibt in seinem *Memoriale benefactorum neocellensium* von 1463 (Stiftsarchiv Neustift, Ms. 21) Konrads Tod: »... ante matutinum ab ipsa capella revertens edificio quodam per incuriam carpentarioum cadente, cum solus ambularet, illapsus est ...« Das Unglück muß 1216 oder 1217 geschehen sein.

Mit Recht hat Anja Rainer der Vorstellung von Sparber, Rasmus und anderen widersprochen, wonach Konrad umgekommen wäre, als er vom Gerüst aus die im Entstehen begriffenen Wandmalereien der Frauenkirche in Augenschein nahm, denn in der Quelle steht

das nicht (Die Frauenkirche im Brixner Domkreuzgang. Neue Forschungen über ihre mittelalterliche Gestalt, *Der Schlern* 62, 1988, S. 415-428, hier 425). Ihr eigener Übersetzungsvorschlag lautet: »als er von selbiger Capella zurückkehrte, fiel er, dadurch daß das Bauwerk (der Balken) durch die Nachlässigkeit der Zimmerleute wich, weil er allein ging, fiel er also hinein und ...« Da sie für die Frauenkirche eine hölzerne Empore rekonstruiert, stellt sie zur Diskussion, »ob nicht ein Balken oder der Bau der Holzgalerie oder der Holzempore gemeint war, der wegen der Unachtsamkeit der Zimmerleute wich, so daß Konrad vom oberen Stockwerk in den Tod stürzte. Die Nachricht vom Tod des Bischofs lasse Schlüsse »auf den Baufortschritt zu. Es muß dort zumindest ein Gebet möglich gewesen sein bzw. – akzeptiert man meine obige Annahme – war der Bau mindestens bis zum oberen Stockwerk hochgezogen.«

Auch dies widerspricht jedoch der Quelle, derzufolge Konrad auf dem Rückweg von der Kapelle beim Einsturz einer gezimmerten Konstruktion umkam. Der Bericht klingt absolut nicht nach einem Unfall im Innenraum. Vielmehr war Konrad außerhalb der Kapelle unterwegs, wohl in Richtung des Bischofspalasts. Baugeschichtliche Schlüsse für die Frauenkirche sind daraus nicht möglich. Dies hatte schon Volker Schupp festgestellt: Kritische Anmerkungen zur Rezeption des deutschen Artusromans anhand von Hartmanns »Iwein«, *Frühmittelalterliche Studien* 9, 1975, S. 405-442, hier 432.

Die Verständnisschwierigkeiten des Textes könnten ihre Ursache in dem Verb »*illapsus est*« haben. Neben »hineinfallen« (in etwas) bedeutet es »einstürzen«, so einprägsam in einer Ode des Horaz (*Carmina* 3,3), die auch im Mittelalter sehr bekannt war: *Si fractus illabatur orbis / impavidum ferient ruinae* (Sollte der Erdkreis zerbrechen und einstürzen, seine Trümmer werden einen Furchtlosen treffen). Könnte Johannes Liberarius unter dem Eindruck dieser Stelle mit »*illabi*«



Abb. 2 Brixen, Johanneskapelle, Nordwand: Isidor von Sevilla (Stampfer/Steppan, Abb. S. 173)

gemeint haben: »unter etwas geraten, erdrückt, verschüttet, zerschmettert werden«? Dann wäre die Brixener Quelle so zu übersetzen: »Vor Morgengrauen kam er, als er bei der Rückkehr von dieser Kapelle unbegleitet unterwegs war, ums Leben, erdrückt von einer (Holz-)Konstruktion, die wegen nachlässiger Arbeit der Zimmerleute herabstürzte.«

Peter Diemer