

# ÜBERLEGUNGEN ZUR BRIXENER MALEREI IN DEN ERSTEN JAHRZEHNTE DES 13. JAHRHUNDERTS\*

VON ANNE MARIE BIRLAUF-BONNET

Unser Bild mittelalterlicher Malerei ist weitgehend durch religiöse Werke geprägt, da sich in diesem Medium Spuren profaner Kultur der entsprechenden Zeit nur in Ausnahmefällen erhalten haben. Das bisher früheste überlieferte Dokument ritterlich-höfischer Malerei wurde 1973 auf Burg Rodenegg in Südtirol entdeckt. Zu sehen sind dort elf Szenen, die Abenteuer aus Hartmann von Aues „Iwein“-Roman (vor 1204 vollendet) wiedergeben.

Das beginnende 13. Jahrhundert war die Blütezeit einer neuartigen Kulturform, nämlich der ritterlich-höfischen. Zeugnisse aus deren Frühzeit (um 1200) sind spärlich; so sind nur wenige, vorwiegend ungebildete, Handschriften erhalten. Umso wertvoller ist der Fund der Iwein-Fresken in Rodenegg, die uns einen Einblick in die Rezeption weltlicher Literatur der Zeit bieten. Hier wird ein Abschnitt aus Hartmanns „Iwein“ nicht nur illustriert, sondern in einer ganz eigenen Interpretation wiedergegeben. So werden die Abenteuer des Ritters Iwein nicht etwa in affirmativer und repräsentativer Weise dargestellt, sondern es wird die Partei seines Opfers ergriffen und dessen Leidensweg in expressiven Bildern gestaltet. Sowohl die inhaltlich eigenwillige Fassung des Stoffes als auch deren formaler Niederschlag machen diesen frühesten erhaltenen profanen Zyklus besonders bemerkenswert<sup>1</sup>. Die Gegenüberstellung mit zeitgenössischen religiösen Werken aus dem benachbarten Brixen läßt uns ahnen, wie lückenhaft unsere Vorstellung von den Möglichkeiten mittelalterlicher Malerei ist.

Nicolò Rasmò, der den Zyklus nach der Freilegung veröffentlichte<sup>2</sup>, datiert ihn um 1200 und schreibt ihn einem Hofmaler aus dem nahe gelegenen Brixen zu. Dieser Datierung und Zuschreibung kann, wie im folgenden gezeigt wird, nicht beigeplichtet werden.

Brixener Fresken, mit denen der Zyklus in Verbindung gebracht wird, sind längere Zeit nicht mehr untersucht worden und hätten — insbesondere nach einem neueren Fund in der Brixener Johanneskapelle — längst einer differenzierteren Betrachtung bedurft.

Aus dem Versuch genauer Datierung und stilistischer Bestimmung des Rodenegger Zyklus entstand vorliegende Revision der Brixener Malerei des beginnenden 13. Jahrhunderts. Da meine bisherigen Untersuchungen<sup>3</sup> nur am Rande rein formgeschichtlichen Aspekten gewidmet waren, kann diese Darstellung nur skizzenhaft gehalten sein. Den Brixener Fresken ge-

---

\* Die vorliegende Abhandlung entstand im Rahmen meiner Dissertation: „Rodenegg und Schmalkalden. Untersuchungen zur Illustration einer ritterlich-höfischen Erzählung und zur Entstehung profaner Epenillustration in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts“, Heidelberg 1981. Publikation in Vorbereitung.

<sup>1</sup> In meiner Dissertation, die der Publikation des Rodenegger Zyklus gewidmet ist, wird nachgewiesen, daß die neuartige Aufgabe der Illustration eines zeitgenössischen literarischen Textes in dieser frühen Phase zur Entstehung einer neuen Bildsprache führte.

<sup>2</sup> Nicolò Rasmò, unter dessen Leitung die Fresken aufgedeckt wurden, publizierte sie 1973 in knapper Form: N. RASMO, Überraschende Funde, in: Merian, 26 Jg., Heft 9, Bozen 1974, S. 48 ff. und 100 ff. — DERS., Kunst in Südtirol, Bozen 1973. — DERS., Wandmalereien in Südtirol, Bozen 1973.

<sup>3</sup> In meinen bisherigen Untersuchungen (Dissertation, zit. Anm. 1) waren die Schwerpunkte: Analyse der Text/Bild-Beziehung, Entstehung einer neuen Bildsprache und Bestimmung der Gattung „Profane Bilder im 13. Jh.“.

bührt jedoch mehr Aufmerksamkeit, und ich hoffe, mit diesen ersten Überlegungen einen Anreiz zu erneuter Auseinandersetzung geben zu können.

Da die letzten Untersuchungen der Brixener Fresken bereits über ein halbes Jahrhundert zurückliegen, sollen sie zunächst kurz vorgestellt werden. Die beiden Fresken-Ensembles der Johanneskapelle und der Frauenkirche sind in neuerer Zeit weder ikonographisch noch stilistisch umfassend untersucht worden<sup>4</sup>. Dieser Mangel ist in diesem Rahmen nicht behebbbar; es sollen nur jene Aspekte der Brixener Malerei betrachtet werden, die dem Verständnis und der Datierung der Rodenegger Fresken dienen können.

Otto Demus publiziert in seinem Werk über romanische Malerei<sup>5</sup> nur zwei Details der Frauenkirche, und sein Urteil über die Ikonographie des Gesamtprogramms („im einzelnen muß die Deutung ungewiß bleiben“<sup>6</sup>) sowie seine Datierung der Fresken in das zweite Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts markieren den Stand der Forschung. Die Johanneskapelle erwähnt er mit keinem Wort, wie ihr überhaupt bis heute die gebührende Aufmerksamkeit vorenthalten wurde, da ihre Ausmalung weitgehend durch Übermalungen aus dem 19. Jahrhundert verändert worden ist<sup>7</sup>. Das Interesse der Forschung galt bisher nur ihrer Ikonographie. Seit ca. zehn Jahren ist die Kapelle nicht mehr zugänglich, und erst in den letzten Jahren setzten erneut Restaurierungsarbeiten ein<sup>8</sup>. Von den freigelegten Malereien der Westwand sind bis heute nur zwei Details publiziert, die zu Recht eine Beziehung zur Rodenegger Malerei vermuten lassen, wie man noch sehen wird<sup>9</sup>. Darauf aufbauend schreibt RASMO ohne Analyse und Begründung die Malereien in der Johanneskapelle, in der Frauenkirche und auf Rodenegg ein und demselben Maler zu.

Die folgenden Betrachtungen werden zeigen, daß die Brixener und die Rodenegger Malereien keineswegs ein homogenes Bild liefern und nicht einer Hand zugeschrieben werden können. Eine Beziehung zwischen Rodenegg und Brixen aber besteht ohne Zweifel; die Frage bleibt allerdings, wie sich diese genauer bestimmen läßt, umso mehr als auch die Brixener Malereien in der Johanneskapelle und in der Frauenkirche nicht ohne weiteres einer einzigen Hand zuzuschreiben sind.

<sup>4</sup>) Außer in Garbers Beschreibung und Untersuchung von 1928 ist die Frauenkirche nie umfassend bearbeitet worden. M. DELL'ANTONIO (Gli affreschi romanici della chiesa di Nostra Signora di Bressanone, in: *Rivista d'Arte*, 12, 1930, S. 311 ff.), W. ARSLAN (Cenni sulle relazioni tra la pittura romanica d'oltralpe e Alto Atesina, in: *Studi Trentini di scienze storiche*, 12, 1934, S. 317 ff.), A. MORASSI (Storia della Pittura nella Venezia Tridentina dalle Origini alla Fine del 400, Rom 1932, S. 141 ff.), E. FRODL-KRAFT (Das Margaretenfenster in Ardagger [Studien zur österreichischen Malerei in der 1. Hälfte des 13. Jhs.], in: *Wv. Jb. f. Kunstgesch.*, 16, 1954, S. 25 ff.), O. DEMUS (Romanische Wandmalerei, München 1968, S. 133) sowie N. RASMO (Affreschi medioevali atesini, Venezia-Milano 1971, S. 64 ff.) untersuchen jeweils nur Teilbereiche, zumeist ohne Berücksichtigung der Johanneskapelle. Die ikonographische Deutung der Frauenkirche schließt bis heute z. B. die Ostwand aus. Eine eingehende stilistische Untersuchung und Ableitung ist noch zu leisten; weitgehend berufen sich die Publikationen auf J. GARBER, *Die romanischen Wandgemälde Tirols*, Wien 1928, oder FRODL-KRAFT, a. a. O.

<sup>5</sup>) DEMUS (zit. Anm. 4), Taf. 72, auf der eine Tugend abgebildet, die aber als „Laster“ bezeichnet ist, und Taf. 73, auf der ein „Laster“ als „Tugend“ ausgegeben wird.

<sup>6</sup>) Ebenda, S. 133.

<sup>7</sup>) 1851 wurden die Malereien in der Johanneskirche entdeckt, 1882 schlecht aufgedeckt und teilweise zerstört. „1990–1902 durch Übermalung im neuromanischen Linearstil vollständig in [ihrem] Stilcharakter verfremdet“: N. RASMO, 1973 (zit. Anm. 2), S. 72.

<sup>8</sup>) Ebenda: „Die derzeit laufende Reinigung der Westwand hat den noch gänzlich romanischen Stilcharakter und die außergewöhnliche Qualität der erhaltenen Bestände erwiesen...“

<sup>9</sup>) Ebenda von RASMO publiziert; siehe auch unsere Abb. 14 und 15.

### *Johanneskapelle und Frauenkirche in Brixen*

Die Kapelle zum hl. Johannes (Taufkapelle) am südlichen Flügel des Domkreuzganges war mit dem ehemaligen bischöflichen Palast verbunden. Im oberen Teil des quadratischen Schiffes sind Malereien aus dem 13. Jahrhundert erhalten. Der ursprünglich „flachgedeckte“<sup>10</sup> Raum wurde im 14. Jahrhundert mit einem Kreuzrippengewölbe abgeschlossen; dadurch wurden die Malereien z. T. zerstört. Weiteren Schaden erlitten sie durch Restaurierungen im 19. Jahrhundert, als sie übermalt und stark verändert wurden (Abb. 9). Restaurierungsarbeiten im Jahre 1973 legten einen Teil der ursprünglichen Oberfläche wieder frei (Abb. 12 a, b, c)<sup>11</sup>.

Die Frauenkirche am westlichen Flügel des Domkreuzganges diente ursprünglich, als die Bischöfe „noch in der alten Burg residierten“<sup>12</sup>, als bischöfliche Hofkapelle. Sie hatte zunächst einen beinahe quadratischen Grundriß, bevor sie 1270 nach Westen erweitert wurde<sup>13</sup>. Über dem Gewölbe, das Ende des 14. Jahrhunderts in der flachgedeckten Kirche eingezogen wurde, ist die romanische Malerei erhalten.

Um 1214/15 wurde von Bischof Konrad von Rodank in der Frauenkirche ein Kollegiatstift gegründet<sup>14</sup>. Die Stiftungsurkunde ist nicht erhalten, jedoch wird in einer Bestätigungsurkunde von 1221 erwähnt: . . . *in der Kapelle ebendieser Jungfrau, die er schön und anständig erneuert hatte, da dieselbe bis zur Zeit seiner bischöflichen Regierung klein und unansehnlich war. . .*<sup>15</sup>. Aufgrund dieser Urkunde werden die Malereien der Frauenkirche um 1215 datiert. Am 14. Oktober 1216 starb Bischof Konrad beim Einsturz eines Gebälks oder Gerüsts. Die Nachricht von seinem Tod<sup>16</sup> wird dahingehend interpretiert, daß der Bischof während Restaurierungsarbeiten an der Capella Palatina vom Gerüst stürzte. Diese Angaben sind aber in der Nachricht, die auch nicht aus dem 13. Jahrhundert stammt, nicht enthalten; der Bericht steht im „Memoriale Benefactorum Neocellensium“ des Chronisten Johannes Liberarius, der 1463

<sup>10</sup>) GARBER (zit. Anm. 4), S. 99, und K. ATZ, Kunstgeschichte für Tirol und Vorarlberg, Innsbruck 1909<sup>2</sup>. Da aber Ost- und Westwand Bogenfelder aufweisen, scheint eine Abdeckung in Form eines Tonnengewölbes plausibler. Zu diesem Schluß kommt auch N. RASMO, 1973 (zit. Anm. 2), S. 72.

<sup>11</sup>) An dieser Stelle sei Herrn Pfarrer Aichinger, Brixen, Domkapitel, gedankt, der mir im Sommer 1979 den Zugang zu den verschlossenen Ausmalungen sowohl der Johannes- als auch der Frauenkirche ermöglichte. Seinem großzügigen Entgegenkommen ist auch die Entstehung des Bildmaterials zu verdanken, das dieser Untersuchung zugrunde liegt.

<sup>12</sup>) ATZ (zit. Anm. 10), S. 365.

<sup>13</sup>) Für den Erweiterungsbau der Capella Palatina wurde ein Teil der angrenzenden Burg benützt. G. TINKHAUSER, Topographisch-historisch-statische Beschreibung der Diözese Brixen, Bd. I, Brixen 1855, S. 164.

<sup>14</sup>) In einer Urkunde vom 16. April 1214 oder 1215 wird Winter von Nivenburg, Mitstifter des Kollegiats, bereits als Propst desselben genannt. F. A. SINNACHER, Beiträge zur Geschichte der bischöflichen Kirche von Säben und Brixen in Tyrol, o. O. 1824, Bd. IV, S. 75.

<sup>15</sup>) Ebenda, S. 80.

<sup>16</sup>) *Hic quadam nocte, dum solito more in capella beate Virginis, cuius ipse fundator fuit, orationibus vacasset, corpus flagello castigasset, ante matutinam ab ipsa capella revertens edificio quodam per incuriam carpentariorum cadente, cum solus ambularet, illapsus est sicque a Domino, in cuius potestate humana conditio consistit, vocatus est secundus Idus octobris annis (soll heißen: anno) 1216.* Zitiert nach A. SPARBER, Aus dem Leben und Wirken des Brixner Fürstbischofs Konrad von Rodank (1200–1216), in: Der Schlern, 34, 1960, Anm. 52, S. 245. Aus dieser Quelle geht m. E. nicht eindeutig hervor, an welchem Ort sich das Gerüst befand. Die Hypothese, Konrad „habe sich allein und bei Nacht auf das Gerüst gewagt, um in Ruhe das Werk seines Malers zu besichtigen, für dessen Werk er sicherlich . . . selbst genaue Anweisungen gegeben hatte“ (RASMO, zit. Anm. 2, S. 72), geht wohl eher auf moderne Legendenbildung zurück.

„auf Grund der besten Neustifter Quellen“<sup>17</sup> seine Chronik verfaßte<sup>18</sup>. In einer dritten Quelle, die anlässlich eines Besuches Konrads bei Wolfger von Erla, dem Patriarchen von Aquileia, von der Übergabe einiger *Dienstpersonen* berichtet, wird unter den Zeugen auch ein *Hugo der Maler* erwähnt<sup>19</sup>.

Diese Nachrichtenkonstellation führte dazu, daß die Ausmalung der Frauenkirche, auf die das Gerüst bezogen wurde, um 1216 datiert wird. Eine solche Möglichkeit kann nicht ausgeschlossen werden, ist aber keineswegs urkundlich gesichert. Da um etwa dieselbe Zeit im „Gefolge“ des Bischofs — eigentlich nur unter den Zeugen einer Urkunde — die Anwesenheit eines Malers überliefert ist, avancierte dieser im Laufe der Zeit zum „Hofmaler“ des Bischofs und — noblesse oblige — Autor der Brixener Malereien<sup>20</sup>. Diese Nachrichten über die Frauenkirche und deren Ausmalung können aber nicht so interpretiert werden, wie es bisher geschah. Auch eine kurze Stiluntersuchung der Zyklen in den beiden Kirchen wird zeigen, daß nicht nur eine Hand, etwa die eines „Hofmalers“, am Werk war.

Die Zuschreibung der Malereien der Johanneskapelle an den urkundlich überlieferten *Hugo* ist umso unsicherer, als die Taufkapelle zu keinem Zeitpunkt in Zusammenhang mit Konrad oder in dessen Zeit erwähnt wird. Ihre Baudaten sind umstritten, und Nachrichten zu ihrer Ausmalung fehlen vollends.

Da aus dem Mittelalter nur wenige Malerpersönlichkeiten namentlich überliefert sind, ist die Verlockung groß, beim Auftauchen eines Künstlernamens eine bestimmte Persönlichkeit daraus zu konstruieren und ihr alle umliegenden Werke zuzuschreiben. Wenn zudem die Kunstfreudigkeit des Bischofs vom Chronisten gelobt wird, scheint es angemessen, ihm einen „Hofmaler“ zuzugesellen. Diese Bezeichnung ist an keiner Stelle überliefert, und auch die Art der Verschönerung, die der Bischof in der Frauenkirche initiierte, ist nicht bestimmbar<sup>21</sup>. Im übrigen wird die Ausmalung der Taufkapelle — ein dem Programm der Frauenkirche eben-

<sup>17</sup>) Konrad war Propst von Neustift; siehe BIRLAUF-BONNET, Diss., Kap. II. 1.1.2, S. 19, und SPARBER, (zit. Anm. 16), S. 244, Anm. 11.

<sup>18</sup>) Dieser Chronist ist voll des Lobes für Bischof Konrad. Das erklärt vielleicht, warum er ihn als *fundator* der Kapelle anspricht, obwohl sie aus dem 10. Jh. stammt. Der Chronist schrieb zwar die Quellen des Klosters ab, seine Wiedergabe ist aber nicht frei von persönlichen Stellungnahmen.

<sup>19</sup>) SINNACHER (zit. Anm. 14, S. 59), der diese Urkunde veröffentlichte, war sich ihrer Datierung nicht sicher. Er schreibt: „Auf eben jene Zeit (1214) scheint folgende Urkunde zu gehören.“ Die Urkunde lautet: *Folgende Zeugen waren anwesend, da Leonhard von Britzsch Wilburg die Tochter Hugo von Blasberg dem Stifte Brixen in die Hände des Herrn Bischofs Conrad als Dienstperson übergab, wozu er verpflichtet stand, weil er Vollzieher des Legates war, den wir in der gemeinen Sprache Salman nennen; weil er nämlich von der besagten Wilburg und ihrem Ehemann Werbber von Niwenburg war ersucht worden, welches bezeugen Leonhard von Britzbach der Legatär, Mathias von Meels, Rudolf von Nas, Rudolf von Veldes. . . . Friedrich und Engelmar von Ushoben, Konrad von Gurk, Kaplan des Herrn Bischofs, Friedrich Pfarrer von Mülls, Ruodbert von Gurk, Berthold Pfarrer von Oucsumnes [Urams], Hugo der Maler; dies geschah zu Cividale in dem Hofe des Patriarchen von Aquileia, glücklich, Amen.* Auch wenn er an letzter Stelle steht, ist die Anwesenheit des Malers eine Ausnahme; ob nun daraus geschlossen werden kann, daß er sich im Gefolge Bischof Konrads als dessen Hofkünstler befand, ist fraglich.

<sup>20</sup>) SINNACHER (zit. Anm. 14, Anm. 138) schreibt 1824: „Hugo ein Maler ist gleichfalls dabei. Schon als Probst in Neustift, wie wir eben hörten, zeigte sich Konrad als ein Liebhaber der schönen Künste.“ 1855 äußert TRUNKHAUSER (zit. Anm. 13, S. 163, Anm. 1) als erster die Vermutung, die Malereien der Frauenkirche könnten dem Maler Hugo zugeschrieben werden. 1928 meint GARBER (zit. Anm. 4, S. 97) zu dieser Hypothese: „So verlockend es ist, ein so frühes Denkmal mit einem bestimmten Maler in Zusammenhang zu bringen, bleibt es doch recht unsicher, ob die Malereien der Frauenkirche Maler Hugo ausgeführt hat.“ Nichtsdestotrotz erscheint Hugo bei RASMO, 1971 (zit. Anm. 2, S. 64), plötzlich als „pittore di Corte“, obgleich ein solcher Titel an keiner Stelle überliefert ist.

<sup>21</sup>) Nur Konrads kunsthandwerkliche Gaben an die Kirche — Kelche, Bücher, Paramente etc. — werden erwähnt.

bürtiges Unterfangen, das, wie die Stilbetrachtung zeigen wird, durchaus mit dieser in Verbindung gebracht werden muß — in Zusammenhang mit Bischof Konrad nie erwähnt, ein erstaunliches Phänomen!

Die Datierung dieser Malereien in die Regierungszeit Konrads kann zwar nicht ausgeschlossen werden, ist aber ebenfalls keineswegs urkundlich gesichert. Da quellenkundliche Nachrichten zur Datierung der Brixener Malerei fehlen, kann nur eine stilistische Ableitung eine annähernde zeitliche Festlegung erschließen<sup>22</sup>.

Zuvor sollen jedoch Ikonographie und Programme von Johanneskapelle und Frauenkirche vergegenwärtigt werden, da sie durchaus formbestimmend sind, wie man später im Vergleich mit Rodenegg sehen wird.

In der Johanneskapelle (Abb. 9, 10, 12—18, 28, 29)<sup>23</sup> sieht man im östlichen Bogenfeld eine monumentale Komposition des Thrones Salomonis/Sedes Sapientiae (Abb. 9), der im westlichen Bogenfeld eine Ecclesia-Repräsentation gegenübersteht (Abb. 12 a, b, c)<sup>24</sup>. Die beiden Kompositionen werden an Nord- und Südwand durch zwei Reihen stehender Figuren aus dem Alten Testament (Abb. 16, 18) verbunden. Die Ostwand, im Zustand des 19. Jahrhunderts erhalten, kann nur für ikonographische Fragestellungen herangezogen werden.

In der Frauenkirche (Abb. 1—8) interpretieren die Malereien die Wände als Scheinarchitektur. Es sind zwei himmlische Stätten gemeint, und zwar auf der rechten Wand das Reich des Guten, das Himmlische Jerusalem, gegenüber das Reich des Bösen, Babylon. Die Ostwand ist bis heute aus der ikonographischen Bestimmung und Deutung ausgeschlossen worden<sup>25</sup>. Die Stadtarchitekturen sind zweigeschossig angelegt: unten hohe Arkaden, die Ganzfiguren beherbergen, oben kleinere Arkaden in Dreiergruppen mit Halbfiguren. Nord- und Südwand werden jeweils durch sieben Türme<sup>26</sup>, vor denen weibliche Figuren thronen, in „Kompartimente“ gegliedert. An der Südwand sind es personifizierte Tugenden, ihnen gegenüber thronen Personifikationen der Laster.

Obwohl sie unterschiedliche Themen in jeweils eigener Fassung bieten, zeigen stilistische Beschreibung sowie vergleichende Betrachtung von Johanneskapelle und Frauenkirche, daß Verbindungen zwischen beiden Ensembles bestehen.

In der Johanneskapelle wird ein großes einheitliches Thema dargestellt, das den ganzen oberen Raum einbezieht. In zwei Bogenfeldern und zwei Registern, die durch breite ornamentale Bordüren abgegrenzt sind, organisiert sich das Programm. Die „Längswände“ sind symmetrisch, und beide Bogenfelder unterscheiden sich nur im unteren Abschluß. Ein Gerüst aus Bauformen<sup>27</sup> untergliedert die Bildfelder und weist den Figuren ihren Standort zu. Die archi-

<sup>22</sup>) Eine stilistische Ableitung ist, mit Ausnahme der ersten Ergebnisse von FRODL-KRAFT (zit. Anm. 4), nicht erfolgt. Frodl-Kraft widmet sich ebenda auch der Frauenkirche in Brixen, deren Stilgrundlage sie in der Salzburger Malerei sieht.

<sup>23</sup>) Zur Ikonographie des Baptisteriums s. ATZ (zit. Anm. 12, S. 147 ff.) und E. GULDAN, Eva und Maria, Graz-Köln 1966, Kap. 27.

<sup>24</sup>) Es war leider unmöglich, eine umfassende Gesamtaufnahme der freigelegten Westwand zu machen, da sich unterhalb des bemalten Bogenfeldes eine Empore befindet, die es nicht erlaubt, genügend Abstand zu nehmen. Aus diesem Grund sind die Ausschnitte (Abb. 12 a, b, c) leicht verzerrt.

<sup>25</sup>) Ansonsten eingehende Beschreibung bei GARBER, 1928 (zit. Anm. 4), S. 89 ff.

<sup>26</sup>) Bislang wurden die Türme fälschlich als Pfeiler (GARBER, zit. Anm. 4, S. 91 ff.) oder als Streifen (FRODL-KRAFT, zit. Anm. 4, S. 26, Anm. 62) gesehen. Die „Rautenform“, welche die Türme hinter den thronenden Figuren abschließt, zeigt aber eindeutig, daß es sich um aufsichtig gemalte Türme handelt.

<sup>27</sup>) Stufen zu beiden Seiten der Throne, Arkadenformen mit Laternen und Türmchen an den Längswänden.

tektonischen Zitate — Arkaden, Stufen, Türmchen, Stadtkulissen — sind nur ornamental, sie umrahmen zwar die Figuren, weisen ihnen aber keinen Tiefenraum zu<sup>28</sup>. Auch die Figuren, groß und schlank, mit relativ kleinen zierlichen Köpfen, entwickeln wenig Volumen. Ihr Umriß bleibt weitgehend geschlossen; wenn sie die Arme bewegen, bleiben diese eng am Körper (Abb. 12 b, c).

In der Frauenkirche hingegen ist das Verhältnis der Figuren zu der sie umgebenden Architektur ganz anders. Zwar ist auch hier das Programm als einheitlicher Entwurf konzipiert, der den ganzen Raum einbezieht: Eine fingierte Architektur „rekonstruiert“ das gebaute Kirchenschiff und gliedert ebenfalls die Wände, ordnet den Figuren allerdings entschieden räumliche Standorte zu und täuscht Öffnungen nach außen vor, indem hinter den Figuren in den Arkaden der blaue Himmel erscheint (Abb. 4, 5)<sup>29</sup>. Zweischichtige Architekturgalerien fingieren einen Raum, in dem die Halb- und Ganzfiguren sich bewegen<sup>30</sup>. Ganz anders als in der Johanneskapelle ist die gemalte Architektur hier raumstiftend; die Figuren scheinen sich in und vor ihr zu bewegen. Nur die durchgehenden weißen säulenlosen Arkaden, die in der Johanneskapelle oberhalb der Figuren an Längswänden und Tympana verlaufen (Abb. 18), lassen sich in der Frauenkirche nachweisen, und zwar in den Dreierarkaden oberhalb der Figuren von Nord- und Südwand (Abb. 4, 5).

Diese Durchgestaltung der Architektur der Frauenkirche zeugt von einem ganz anderen Geist als demjenigen, der in der Johanneskapelle herrscht. Eine gewisse Verwandtschaft der Figuren läßt sich freilich nicht leugnen. Insbesondere bestimmte Halbfiguren in den Arkaden des Himmlischen Jerusalem (Abb. 4, 5) sind in der Bildung der Schulterpartie, der Art, die Schriftrolle zu halten, und in Hals- und Kopfzeichnung vergleichbar mit weiblichen Figuren auf den Stufen des Thrones an der Westwand der Johanneskapelle (Abb. 12 a, b, c). Bei näherer Betrachtung lassen sich in der Frauenkirche zumindest zwei Hände erkennen, die sich in der Art der Durchgestaltung des Figurenvolumens und der Plastizität der Gewänder unterscheiden.

Die Gegenüberstellung zweier „Tugenden“ mag für die Unterschiede zwischen den beiden Malweisen sprechen (Abb. 6 und 8): Die eine Tugend (Abb. 6) erscheint als unbeholfene spiegelverkehrte Variante der anderen (Abb. 8). Während bei der ersten (Abb. 6) die plastische Fülle des Stoffes fehlt, die Gewandzeichnung dem Körper vorgeblendet, schärfer und flacher erscheint, ist die zweite durch das üppige Volumen ihres Gewandes gekennzeichnet, das den Körper darunter andeutet. Der gleiche Unterschied ist an manchen Halbfiguren der Südwand (Abb. 6, 5, insbesondere die jeweils linken Figuren) zu beobachten: Während die einen breitere Schultern haben, ihre Arme freier bewegen und in stofflichere Gewänder gekleidet sind, erscheinen die anderen insgesamt zaghafter in Haltung bzw. Bewegung und haben schmalere,

<sup>28</sup>) Der Grund hinter den Figuren ist dunkler abgesetzt, vielleicht um Nischen anzudeuten; dennoch entsteht keine Tiefenwirkung.

<sup>29</sup>) Hinter den Figuren öffnen sich gemalte Durchblicke nach draußen. Als vergleichbares Beispiel aus früherer Zeit ist m. E. nur Nonnberg überliefert (Abb. z. B. bei DEMUS, zit. Anm. 4, Taf. XCVII). Später (um 1300) findet sich Ähnliches in San Piero a Grado. Keines dieser Werke interpretiert aber den ganzen Raum als nach außen offene Stadtarchitektur mit der Konsequenz der Brixener Frauenkirche.

<sup>30</sup>) DELL'ANTONIO (zit. Anm. 4, *passim*) vermutet bereits, die Darstellung der Frauenkirche gehe auf bestimmte Texte des 13. Jhs. zurück. In französischen Darstellungen des Paradieses, z. B. in Lué oder Lagrasse, erscheinen die Auserwählten als gekrönte Büsten unter Arkaden. In Frankreich stehen die Halbfiguren frontal und bewegen sich nicht. Die Grundidee einer himmlischen „Arkadenstadtarchitektur“ ist dennoch verwandt (Abb. bei: P. DESCHAMPS / M. THIBOUT, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique. De Philippe Auguste à la fin du règne de Charles V, 1180—1380*, Paris 1963, Pl. LXI, V).

sanft abfallende Schultern sowie etwas zierlichere Köpfe; ihre Gewänder sind zeichnerischer angelegt und weniger durch Farbabstufungen modelliert<sup>31</sup>.

Folglich sind in der Frauenkirche mindestens zwei Maler zu unterscheiden, die aus einem gemeinsamen Formenapparat schöpfen. Der einen Hand, sie sei A genannt, gelingen sehr plastische, voluminöse Figuren, die in ihrer Körperlichkeit den Raum nutzen, den die Architektur bereitstellt (Abb. 8, 5). Die andere, B, gestaltet etwas feingliedrige, zartere Figuren, deren Gewandung zwar der von A gestalteten angepaßt, aber nicht in derselben Weise plastisch durchgebildet ist<sup>32</sup>.

Es sind nun gerade die Figuren von B, die sich am besten mit denen der Johanneskapelle vergleichen lassen, besonders seine Halbfiguren (Abb. 5, 13) mit denen auf den Thronstufen der Westwand. Form, seitliche Versetzung und Dreiviertelprofil des Kopfes auf leicht abfallenden Schultern sowie die Art, die Schriftrolle zu halten, sind ähnlich. Auch der eigenartige Kopfputz der Figuren der Frauenkirche läßt sich in der Johanneskapelle nachweisen<sup>33</sup>.

Eine Gegenüberstellung der Physiognomien von A aus der Frauenkirche mit denen aus der Johanneskapelle zeigt dagegen, daß bei aller Gemeinsamkeit des Formenapparates grundsätzliche Unterschiede bestehen. Die beiden freigelegten Köpfe der Johanneskapelle (Abb. 14, 15) zeigen in der Konfrontation mit einer Halbfigur der Jerusalemseite der Frauenkirche (Abb. 6)<sup>34</sup> die Verschiedenheit der Auffassung. In der Frauenkirche ist der Kopf aus einem sanften Oval mit geschlossener Kontur gebildet, die Züge sind ebenmäßig in einem Strich gezeichnet, die Augen groß mit weitem weißem Augapfel und ausgeprägter runder Pupille. Das Oberlid ist ein doppelter Bogen, das Unterlid ein geschwungener Schatten. Ein rundes Kinn verleiht der Figur einen leicht „schmollenden“ Ausdruck. Das Inkarnat ist zartrosa, und die Züge darauf sind zinnberrot. Ganz anders dagegen die Köpfe der Johanneskapelle: Obgleich die Antlitze, das heißt die Formen von Kopf, Nase, Mund und Augen, ähnlich denen von A und B in der Frauenkirche sind, erscheinen sie hier ursprünglicher, malerischer und weniger abgerundet gezeichnet. Die Kopfform ist etwas kubischer als dort, die Zeichnung der Züge darin nicht so linear und sicher geschwungen, sondern „impressionistischer“; der Duktus des Malers ist

<sup>31</sup>) Dies zeigt z. B. ganz deutlich der Vergleich der Gewänder der beiden linken Figuren auf Abb. 6 und 5: Die beiden letzteren wiederholen die Gewandung der ersteren, die Gewandzeichnung ist aber schematischer, flacher. Ein weiteres Detail unterstreicht den Unterschied zwischen den zwei Händen. Die Bildung des Kopfputzes der Figur in Abb. 7 und jener in Abb. 5 (Mitte) zeigt, daß der eine Maler das Tuch voluminöser, gleichsam als „Haube“ ausbildet, während der andere es als enganliegende Kalotte wiedergibt. Die Art, wie der erste Maler (Abb. 6: Mittelfigur) das Kopftuch bildet, das geradezu wie ein „Helm“ aussieht, deutet m. E. darauf hin, daß er dieses Motiv mißverstand.

<sup>32</sup>) Auch in der Bildung der Physiognomien unterscheiden sich die Maler A und B der Frauenkirche, wie ein Vergleich der Köpfe in Abb. 7 und Abb. 26 zeigt. Da das Ziel dieser Arbeit nicht eine Stilanalyse der Frauenkirche ist, möchte ich die Bildgegenüberstellung für sich sprechen lassen. Es sei nur darauf aufmerksam gemacht, daß Maler B (Abb. 26) mit zahlreichen weißen Lichtschraffuren weitaus differenzierter modelliert als A und der Ausdruck seiner Figuren nuancierter erscheint.

<sup>33</sup>) Dies ist nur ein Motiv, seine Behandlung dennoch symptomatisch. Eine kleine Kalotte bedeckt den Kopf, darunter wird ein gestreiftes Kopftuch getragen, das seitlich die Haare verdeckt und dann nach hinten in zwei Bänder verläuft, welche die Ohren frei lassen und sich über die Schultern legen (Abb. 5 und 26). Diese Kopfbedeckung hat ihre Vorläufer in der Johanneskapelle (Abb. 12 c). Der Maler A der Frauenkirche mißverstand gelegentlich dieses Motiv, siehe Anm. 31. Ein vergleichbares findet sich nur im Bereich der Salzburger Malerei, z. B. in Pürgg (Abb. 11) oder im „Passauer Perikopenbuch“ (Abb. 25).

<sup>34</sup>) Da die Figuren der Frauenkirche einander bis auf Unterschiede in der einzelnen Durchführung, die auf den Händeunterschied zurückgehen, nahezu stereotyp gleichen, kann ohne weiteres die Figur in Abb. 6 oder jene in 5 herangezogen werden.

noch zu spüren. Die Züge sind hier außerdem komplexer und differenzierter, gleichsam „spontaner“.

Diese Unterschiede in den Physiognomien, die geringere Plastizität der Gewänder und die nicht raumstiftende Architektur der Johanneskapelle sprechen dafür, daß ihre Ausmalung jener der Frauenkirche voranging. Der Maler B der Frauenkirche ist dem Stil der Taufkapelle noch am nächsten; er könnte also von einer Werkstatt in die nächste gewechselt haben. Angesichts der noch zu erkennenden Gemeinsamkeiten des Formenapparates kann der zeitliche Unterschied zwar nicht sehr groß sein, muß aber genügt haben, das Suggestieren einer perfekten Architekturkulisse und die Gestaltung einer Raumillusion zu lernen (Maler A). Man könnte also von zwei Malergenerationen sprechen, deren erste in der Johanneskapelle, deren zweite in der Frauenkirche am Werk gewesen ist; der Übergang wäre fließend (Maler B). Diese Generationenhypothese wird übrigens indirekt bestätigt, wenn man nach den Vorläufern der Brixener Malerei sucht; es ist nämlich einfacher, für die Johanneskapelle Vorläufer zu finden.

### *Stilistische Ableitung der Brixener Malerei*

Rasmo bestreitet jegliche Abhängigkeit der Brixener Malerei von Salzburg; als einzige Einflüsse läßt er aquilensische und Tiroler Quellen gelten<sup>35</sup>. Er versteht die Brixener Malerei als „una testimonianza d'arte stupenda, ma isolata“<sup>36</sup>. Auf die Brixener Malerei trifft aber, wie oben gezeigt, Eva Frodl-Krafts Feststellung zu: „Ihre unbezweifelbare typenmäßige und stilistische Grundlage bildet die Salzburger Malerei“<sup>37</sup>, wieweil die Argumentation zum Teil revidiert werden muß, da Frodl-Kraft nur die Frauenkirche, nicht aber die Johanneskapelle einbezieht.

Frodl-Kraft vergleicht ein „Laster“ der Frauenkirche (Abb. 3) mit der Ecclesia eines Passauer Perikopenbuchs (Abb. 19)<sup>38</sup>, wobei sie besonders die Ähnlichkeit der Faltengebung in der Kniepartie betont. Gerade in dieser Zone ist aber die Gewandbehandlung bei der Brixener Figur völlig anders, da nicht etwa die „Wirbelform“, sondern ein Spannen des Gewandes über Knie und Unterschenkel gemeint ist. Diese Brixener Form entspricht zwar ebenfalls Salzburger Vorbildern, allerdings solchen anderer Art (Abb. 20). Die spezifische „wirbelartige“ Faltenanordnung der Passauer Ecclesia eignet sich vielmehr zum Vergleich mit derselben Drapierung in der Kniepartie der Brixener Ecclesia (Abb. 17). Bei abweichender Kronenform entsprechen einander weiterhin die Formen des Kopfputzes beider Figuren. In oben erwähntem

<sup>35</sup>) Seine Argumentation dient seiner Hypothese eines Brixener Hofmalers. Da Hugo der Maler im „Gefolge“ des Bischofs während eines Aufenthaltes am Hofe in Aquileia erwähnt wird, ergaben sich „zwangsweise“ aquileiense Stileinflüsse. Die Negierung von Salzburger Stilquellen dient vermutlich ebenfalls dem Entwurf einer „lokalen“ Größe in Form eines selbständig schaffenden Künstlers. Die Einflüsse aus Aquileia, die N. RASMO (zit. Anm. 4, S. 68 ff.) anführt, betreffen nur die Ornamentik. Diese dekorativen Teile sind der obere Fries der Frauenkirche und entsprechen laut Rasmo Rankenmotiven in Aquileia. Bei DEMUS 1968 (zit. Anm. 4, Taf. 62) sind diese Ornamente abgebildet; ein Vergleich mit den Brixener Ranken zeigt nicht die geringste Übereinstimmung, weder in den vegetabilen Formen noch in der Farbigkeit.

<sup>36</sup>) RASMO (zit. Anm. 4), S. 68.

<sup>37</sup>) FRODL-KRAFT (zit. Anm. 4), S. 28.

<sup>38</sup>) G. SWARZENSKI (Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils, Stuttgart 1969<sup>2</sup>, Bd. II, Taf. LXXXVIII) nennt dieselbe Handschrift ein Perikopenbuch. Es handelt sich um die Handschrift Clm. 16002 der Münchener Staatsbibliothek.



Perikopenbuch befinden sich weibliche Figuren, die in Haltung und Gesamtproportionierung als Vorgängerinnen der weiblichen Figuren auf den Stufen des Thrones der Ecclesia in Brixen (Abb. 12 a, c) angesehen werden können<sup>39</sup>. Das „Orationale von St. Erentrud“<sup>40</sup>, ebenfalls eine Handschrift der Salzburger Malerschule, zeigt Ansätze zur plastischen Modellierung in der Farbe (Ton in Ton), wie sie auch in Brixen anzutreffen ist. Hier finden sich ebenfalls motivische Anklänge, wie z. B. der „byzantinisierende“ Kopf (Abb. 21), der an den Isidorus der Taufkapelle (Abb. 18) erinnert. Auch ein weiteres Werk der Salzburger Malerei, die Johanneskapelle in Pürgg (Abb. 11), läßt sich mit der Brixener Johanneskapelle vergleichen; sowohl die allgemeine Stilhaltung als auch motivische Gemeinsamkeiten<sup>41</sup> verbinden beide Ensembles. Zwar kann Pürgg nicht als Vorstufe der Brixener Malerei angesehen werden, es zeigt aber indirekt<sup>42</sup>, daß die Brixener Malerei aus dem Salzburger Formenschatz schöpfte.

Damit bestätigt sich Swarzenskis Vermutung: „Bei der großen Ausdehnung ihrer Wirkungszone würde es naheliegen, Einflüsse der Salzburger Malerei auch in Tirol zu finden.“<sup>43</sup> Allerdings läßt er selbst, weil er die Brixener Malerei nicht berücksichtigt, diese Vermutung fallen<sup>44</sup> und führt die Gemeinsamkeit zwischen Tiroler und Salzburger Malerei auf ihre jeweiligen Beziehungen zur „Malerei im östlichen Oberitalien“<sup>45</sup> zurück. Nach ihrem Höhepunkt auf dem Gebiet der Buchmalerei um die Mitte des 12. Jahrhunderts verlagerte sich die Salzburger Malerei also auf das monumentale Gebiet, und zwar zunächst in Friesach und Pürgg in Österreich, dann bis hin nach (Süd-)Tirol.

Eine direkte Abhängigkeit der Brixener von der Salzburger Malerei allerdings kann schon aus zeitlichen Gründen ausgeschlossen werden; denn die Vorbilder für Brixener Figuren und Motive stammen weitgehend bereits aus dem 12. Jahrhundert oder aus der Zeit um die Jahrhundertwende<sup>46</sup>. Für die Kompositionen in Brixen sind überhaupt keine Vorbilder bekannt. Da es sich hier offenbar nicht um einfaches Kopistentum handelt, sondern um ein selbständiges Verarbeiten fremder Anregungen, ist der Abstand zu den Vorbildern schwer zu ermessen. Die große Verschiedenheit zweier Figuren, eines „Lasters“<sup>47</sup> und einer „Tugend“ (Abb. 8), in der Frauenkirche resümiert die Stilhaltung der zweiten Generation der Brixener Malerei. Das flächige zeichnerische Gewand des „Lasters“, das in scharfem Gegensatz zum stofflich-plastischen malerischen Gewand der „Tugend“ steht, ist nicht etwa auf eine Verschiedenheit

<sup>39</sup>) SWARZENSKI (zit. Anm. 38), Tafelband, Abb. 294, 297, 299. Weiterhin bietet diese Handschrift eine Vorform für den eigenartigen Kopfputz der Figuren in Brixen; s. Anm. 28 und 30.

<sup>40</sup>) München, Staatsbibliothek, Clm. 15902. Von SWARZENSKI (zit. Anm. 38, Textband, S. 147) um 1180–1190 datiert und zu den letzten Meisterwerken der Verfallszeit der Salzburger Malerei gerechnet. Von FRODL-KRAFT (zit. Anm. 4, S. 28) später datiert: „1235 als terminus ante quem“. Für die Datierung der Brixener Malerei kann aus dem Vergleich mit dem Orationale nichts gewonnen werden (FRODL-KRAFT, a. a. O., S. 28), es weist nur ein ähnliches Repertoire an Salzburger Stilmitteln auf.

<sup>41</sup>) Siehe Anm. 33.

<sup>42</sup>) Da Pürgg aus der Hand eines Malers stammt, der wohl ein Salzburger Musterbuch benützte; siehe DEMUS (zit. Anm. 4), S. 208.

<sup>43</sup>) SWARZENSKI (zit. Anm. 38), S. 158.

<sup>44</sup>) Ebenda: „Trotz dieser allgemeinen Verwandtschaft scheint aber kein Schulzusammenhang zu bestehen, da keine der bekannten Tiroler Arbeiten aus dieser Zeit eine bestimmte stilistische Beziehung zu einer der erhaltenen Salzburger Arbeiten erkennen läßt.“

<sup>45</sup>) Ebenda.

<sup>46</sup>) Bei SWARZENSKI (zit. Anm. 38, S. 123) sind die Malereien in Pürgg in das dritte Viertel des 12. Jhs., das Orationale um 1200 (s. Anm. 37) und das Passauer Perikopenbuch in die 2. Hälfte des 12. Jhs. datiert.

<sup>47</sup>) DEMUS (zit. Anm. 4), Abb. Tafel 73.

der Hände oder Stilstufen<sup>48</sup>, sondern auf die Verwendung einer anderen Vorlage zurückzuführen<sup>49</sup>. Dieser Eklektizismus der zweiten Generation entbehrt nicht schöpferischer Züge. Das Kleid des „Lasters“ ist an Hüften, Oberkörper und Oberarmen auf eigenwillige Art ausgeschnitten, um so die Lasterhaftigkeit zu verdeutlichen. Dieser geradezu „spielerische“ Umgang mit Bildformen erschwert den Nachweis einer Abhängigkeit.

Ein letztes Vergleichsbeispiel, das seine formalen Wurzeln in Salzburger Vorbildern hat, die Scheyerner Buchmalerei<sup>50</sup> nämlich, kann einen Eindruck derselben Stilstufe vermitteln; am besten eignet sich die „Historia Scholastica“<sup>51</sup> für eine Gegenüberstellung: Insbesondere die Personifikationen von „Musica“ und „Astronomia“ (Abb. 22) weisen Parallelen zu den thronenden „Lastern“ und „Tugenden“ der Frauenkirche auf. Zeitlich genau festgelegt sind allerdings auch die Scheyerner Handschriften nicht, werden sie doch in einem Zeitraum von 1210/15<sup>52</sup> bis in die vierziger Jahre des 13. Jahrhunderts<sup>53</sup> angesiedelt.

Sowohl in den parallelen Vergleichsbeispielen als auch in Brixen sind die Salzburger Vorbilder so weit „dekantiert“, daß von Vorbildern beinahe nicht mehr gesprochen werden kann. Die Wurzeln der Brixener Malerei im Salzburger Einflußgebiet zu suchen, schmälert keineswegs die großartigen Errungenschaften ihrer Schöpfer. Es sind gerade ihre spezifischen Eigenschaften, wie Raumgestaltung und Plastizität der Figuren in der Frauenkirche<sup>54</sup>, die sich einer Einordnung widersetzen; dafür lassen sich keine gleichwertigen Beispiele finden<sup>55</sup>. Lediglich Teilaspekte können verglichen, primäre Einflüsse daraus aber nicht erschlossen werden.

Der Abstand der Brixener Malerei zu ihren Wurzeln erscheint bei der Taufkapelle geringer als bei der Frauenkirche. Während die Distanz ersterer zu vergleichbaren Salzburger Werken etwa eine Generation beträgt und somit eine Datierung in das erste Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts nahelegt, passen die Malereien der letzteren besser in dessen zweites und drittes Jahrzehnt<sup>56</sup>. Die Nähe zu Salzburg läßt sich sogar mit der Brixener Geschichte in Einklang bringen: In der Tat hatte der Vorgänger Konrads von Rodank auf dem Bischofsstuhl besondere Be-

<sup>48</sup>) Die Körperbehandlung und die Zeichnung der Antlitze sind nahezu identisch.

<sup>49</sup>) Die Abb. 2 und 3 zeigen weitere Beispiele verschiedentlichter Faltenrhetorik, für die es Vorstufen am ehesten in der Salzburger Malerei gibt, wie z. B. Abb. 350, 404, 406 bei SWARZENSKI, zit. Anm. 38, Tafelband.

<sup>50</sup>) H. VOSS, Studien zur illustrierten Millstätter Genesis, Diss., München 1962, S. 83. — W. LANGE, Reallex. zur deutschen Kunstgesch. (RDK), Bd. II, Sp. 1474. — J. DAMRICH, Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jhs. aus Kloster Scheyern, Straßburg 1904.

<sup>51</sup>) München, Staatsbibliothek, cod. lat. 17405. Abb. 22.

<sup>52</sup>) LANGE (zit. Anm. 50), Sp. 1474. — R. KROOS / B. HAUKE, Das Matutinalbuch aus Scheyern, Wiesbaden 1980.

<sup>53</sup>) DAMRICH (zit. Anm. 50, S. 62) weist eine Aktivität der Schreibstube in Scheyern bis 1241 nach. VOSS (zit. Anm. 50, S. 62) zeigt, daß die Scheyerner Stilmittel Abwandlungen Salzburger Formen in Regensburg-Prüfeningener Brechung sind.

<sup>54</sup>) Die Maler der Frauenkirche (insbesondere A) sind imstande, mit Hilfe einer Scheinarchitektur den vorhandenen architektonischen Raum zu strukturieren sowie Raum für die Figuren und Durchblicke nach außen zu illusionieren. Ihre Figuren sind reich an Körpervolumen, ihre Gewänder plastisch modelliert. Sie bewegen sich selbstverständlich im illusioniert gemalten Raum. In der Johanneskapelle ist diese Beherrschung der Raumsuggestion noch nicht entwickelt, die Einpassung der Figuren in den Architekturrahmen noch nicht so fortgeschritten. Das Gewand ist zwar auch hier farblich reich gestaltet, aber nicht plastisch zur Herauspräparierung des Körperkerns. Dafür ist die Physiognomie der Figuren der Johanneskapelle malerisch reicher und nuancierter, ihr Ausdruck differenzierter.

<sup>55</sup>) Dies umso weniger, als alle herangezogenen Beispiele strukturell nicht verglichen werden können; denn nirgends liegt ein so monumentales Programm vor wie in Brixen, sei es in der Johanneskapelle oder in der Frauenkirche.

<sup>56</sup>) Die teilweise sehr spitz auslaufenden Gewandzipfel und die scharfe Faltenzeichnung in der Frauenkirche (Abb. 2) sprechen für eine Entstehung zumindest dieser Teile in den dreißiger Jahren des 13. Jhs.

ziehungen zu Salzburg<sup>57</sup>, wie seine Berufung dorthin beweist. Wenn die Ausmalung der Taufkapelle noch unter seiner Regierung begonnen worden wäre, könnte er auch malerische Vorlagen oder Handwerker aus dem Salzburger Gebiet bezogen haben. Das würde auch erklären, warum die Johanneskapelle in Zusammenhang mit Konrad nie erwähnt wird. Bischof Konrad und der Maler Hugo werden durch diese Datierung zwar nicht „ausgeschaltet“, ihre angeblich urkundlich gesicherten Beiträge zur Brixener Malerei jedoch relativiert.

Wie man sieht, ist die Kenntnis der Brixener Malerei noch bruchstückhaft und die Materialbasis noch zu schmal, um endgültige Rückschlüsse auf die Genese dieser Kunst zu erlauben. Allerdings macht bereits der flüchtige Einblick in die Brixener Malerei deutlich, daß Johanneskapelle und Frauenkirche zwei Generationen vertreten und daß in der Frauenkirche zumindest zwei Hände am Werk waren. Die geographische Lage Brixens zwischen Salzburg und Oberitalien schlägt sich im Stil seiner Malereien nieder, die zwischen diesen beiden Polen schwer zu lokalisieren sind<sup>58</sup>. Es zeigt sich, daß im Brixen der ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts eine ausgesprochen fähige Malerschule angesiedelt war. Sie realisierte theologisch komplexe Programme, deren Aufträge vermutlich vom jeweiligen Brixener Bischof ausgingen. Angesichts dieses künstlerischen Hintergrundes überrascht es weniger, wenn unweit von Brixen ein weiterer bedeutender Zyklus — sei es auch einer anderen Gattung — in Rodenegg entstand.

### *Die Iwein-Fresken in Burg Rodenegg*<sup>59</sup>

Im Unterschied zu den bisher betrachteten Malereien handelt es sich in Rodenegg um profane Bilder, die einen Abschnitt aus dem Roman „Iwein“ des Hartmann von Aue illustrieren<sup>60</sup>. Die Bild-Erzählung verläuft friesartig um einen kleinen Raum (ca. 4 × 7 m), der sich im ältesten Teil der Burg befindet und über dessen ursprüngliche Funktion nichts bekannt ist<sup>61</sup>.

Zunächst bestechen die Fresken durch ihre prachtvoll leuchtenden Farben, die in hohem Maß Ausdruckskraft und dekorativen Charakter bestimmen. Die Hauptfarben gehören den warmen Tönen der Farbskala an: Rotbraun, Ockergelb und Olivgrün; im Kontrast dazu wird hell schimmerndes Blau eingesetzt<sup>62</sup>. Diese Farbigkeit kommt um so lebhafter zur Geltung, als sie sich von einem uniform weißen Grund abhebt.

<sup>57</sup>) Nach Berufung seines Vorgängers Eberhard nach Salzburg wurde Konrad 1200 Bischof von Brixen.

<sup>58</sup>) Die Vergleichsbeispiele, die für die Frauenkirche herangezogen werden, stammen aus Salzburg. Die Rodenegger Fresken, die von der Brixener Malerei ausgehen, wecken ihrerseits Assoziationen an musivische Malerei (siehe Anm. 71 und 72) oder an die farbliche Gestaltung aquileiensischer Physiognomien (siehe unten und DEMUS, zit. Anm. 4, Taf. XXVII, Die Kreuzabnahme).

<sup>59</sup>) Hier wird der Zyklus rein stilistisch betrachtet. Zu den Problemen Text/Bild, Illustration und Entstehung einer neuen Bildsprache zur Vergegenwärtigung eines neuen — profanen — Stoffes siehe meine Dissertation (zit. Anm. 1).

<sup>60</sup>) Genauere Beschreibung und Interpretation siehe ebenda.

Bisherige Literatur: RASMO (zit. Anm. 4). — V. MERTENS, Laudine, Soziale Problematik im „Iwein“ Hartmanns von Aue, Berlin 1978. — V. SCHUPP, Kritische Anmerkungen zur Rezeption des deutschen Artusromans an Hand von Hartmanns Iwein, in: Frühmittelalterliche Studien, 9, 1975, S. 405 ff. — H. SZKLENAR, Iwein fresken auf Schloß Rodenegg in Südtirol, in: Bibliographical Bulletin of the Arthurian Society, 27, 1975, S. 172 ff.

<sup>61</sup>) S. meine Dissertation (zit. Anm. 1). Der Raum wurde später eingewölbt; man hielt ihn deshalb für eine Kapelle. Hinter dem wieder abgetragenen Gewölbe haben sich die Fresken erhalten.

<sup>62</sup>) Die Farbe Blau, die auch gelegentlich für Architekturdetails verwendet wird, dient hauptsächlich zur Wiedergabe der Metallteile.

Die Bilderzählung verläuft in einem einzigen durchgehenden Fries, dessen untere Begrenzung zugleich den Figuren als Bodenstreifen dient; nur gelegentlich deuten Erdschollen Landschaft an. Die Architekturequisiten<sup>63</sup>, die zwei Drittel des Frieses in Szenen gliedern, stiften ebensowenig Raum für die Figuren, wie auch gelegentliche Überschneidungen keine Tiefenräumlichkeit indizieren. Die Innenraumszenen spielen in flachen Nischen, wie man sie z. B. auch im „Reiner Musterbuch“ aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts antrifft<sup>64</sup>. Manchmal wird durch leichte Schrägstellung versucht, eine dreidimensionale Ansicht zu erzeugen (Abb. 32); dies dient aber offenbar eher der Verdeutlichung des Dargestellten als der Raumstiftung.

Die Gesamtanlage des Zyklus mit ineinander übergehenden Szenen, welche die Leserichtung angeben, ist einmalig. Eine Gegenüberstellung etwa mit dem Fresken-Ensemble von Hocheppan fördert, abgesehen von einigen gemeinsamen Architekturformeln<sup>65</sup>, nur Unterschiede zutage. In Hocheppan verteilen sich Figuren und Tiere auf einem aufsichtigen Grund über das ganze Bild, ohne daß die einzelnen Szenen voneinander getrennt sind, und ein farbiger Hintergrund, gemusterte Standflächen sowie breite ornamentierte Trennbordüren zwischen den Registern verleihen eine Pracht, die in Rodenegg fehlt. Auch die z. T. krasse Dramatik und die spannungsreiche Komposition der Szenen in Rodenegg (Abb. 31, 33) sind ohne Vorbild<sup>66</sup>. Der Aufbau ist bestimmt durch die Handlungen der Figuren (Abb. 32), deren Bewegungsfreiheit und -vielfalt besonders auffällt. In jeder Szene wird Bewegung dargestellt, die durch den festgeschlossenen Umriss der Protagonisten stabilisiert ist. Die Figuren sind von schlanker Gestalt und ihre Köpfe relativ klein (Abb. 32, 33). Auffallend ist die Vorliebe für Dreiviertel- bis Vollprofil, die sich vermutlich durch die Möglichkeit größerer Expressivität erklärt.

Der Bewegtheit der Figuren entspricht die bewegte Binnenzeichnung der Gewänder, die den Körpern vorgeblendet sind (Abb. 23, 30). Da sie jedoch eng anliegen, treten die Silhouetten hervor und lassen Körperlichkeit ahnen (Abb. 33). Reichen Farbabstufungen bei den Gewandfalten, der Muskulatur der Pferde oder der Rüstung (Abb. 27) zum Trotz wirken Figuren und Tiere nicht plastisch; diese Abstufungen sind eben nur Binnenzeichnungen innerhalb der linearen Umrisse, nicht Wiedergabe von Licht und Schatten zur Modellierung der darunter liegenden Körper<sup>67</sup>. Dies wird bei Lunetes Gewand in der letzten Szene besonders deutlich (Abb. 23). Wie bei der Tiefenräumlichkeit gibt es allerdings auch hier Ansätze zur Plastizität, so in der Modellierung der Kettenhemden oder im weich überlappenden Gewand eines Su-

<sup>63</sup>) Die Rodenegger Architekturmuster und Bildrahmungen erinnern an Beispiele aus dem Beginn des 13. Jhs., z. B. im „Brandenburger Evangelistar“. Vgl. die Architekturkulisse unterhalb der Versuchung Christi (fol. 17a) oder die Arkadenform über der Geburt Christi (fol. 3b) mit ähnlichen Formen in Rodenegg. Abb. bei J. GÜLDEN / E. ROTHE / B. OPFERMANN, Brandenburger Evangelistar, Leipzig 1961.

<sup>64</sup>) Siehe die Szenenbilder bei F. UNTERKIRCHER (Hrsg.), Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Musterbuches aus Codex Vindobonensis 507 der Österr. Nationalbibliothek, Graz 1979, fol. 1 v, 2 r, 2 v.

<sup>65</sup>) Insbesondere die Säulchen mit Blattkapitellen und die Laternen mit rundem Abschluß, welche die Arkaden stützen, finden sich in Hocheppan wieder; siehe GARBER (zit. Anm. 4), Abb. 39 und 40.

<sup>66</sup>) Außer allgemeinen Bildlösungen, wie jenen für „Begrüßung“, „Kampf“, „Gespräch“ oder „Kommendation“, die in der religiösen Malerei geläufig waren, können für die spezifisch Rodenegger Bilder („Pietà“, Abb. 33, „Suche“, Abb. 31) keine Vergleichsbeispiele gefunden werden. Da sie vermutlich als „textbedingte“ Neuschöpfungen (siehe meine Dissertation, zit. Anm. 1) ad hoc entwickelt wurden, überrascht dies nicht.

<sup>67</sup>) Auf Abb. 23 wird besonders deutlich, daß sich die Farbmodellierungen zu einem bewegten Oberflächenspiel verselbständigen haben. Die Gegenüberstellung mit einer Figur aus der Frauenkirche in Brixen (Abb. 24) liefert ein Beispiel dafür, wie eine ähnliche Farbmodellierung funktional zur Körpermodellierung genutzt wird, und macht die Rodenegger Stilisierung und „Verselbständigung“ noch deutlicher.

chenden (Abb. 31, 32), die gegen eine frühe Datierung sprechen, wie sie Rasmø mit „um 1200“ vornimmt. Auch bei der Gewandbehandlung zeigt der Vergleich mit Hocheppan (um 1200) wieder deutlich die Unterschiede: Dort ist zwar ebenfalls eine bewegte Binnenzeichnung dem Körper vorgeblendet, negiert ihn aber vollends; in Rodenegg dagegen wird die Körperform durch den Umriss herauspräpariert, entwickeln die Gewänder Ansätze zur Stofflichkeit, und die Körper deuten eigenes Volumen an. Die uneinheitliche Gewandbehandlung<sup>68</sup> in Rodenegg weist darauf hin, daß der Maler zwar durchaus zu plastischer Modellierung fähig war, diese jedoch nicht anstrebte, da er andere Ausdruckswerte ausschöpfen wollte; dafür spricht etwa die psychologische Behandlung der Antlitze (Abb. 30, 31).

Die Physiognomiebildung wiederholt dieses eigenartige Zusammenspiel von Binnenzeichnung und Farbmodellierung: Der Ausdruck der Antlitze wird mehr durch letztere gestaltet (Abb. 31). Die Köpfe sind rundlich, die Gesichter sowie Binnenformen rotbraun konturiert und von olivgrünen Schatten unterstrichen (Abb. 30). Das Inkarnat ist hellrosa, an den Wangen durch einen Schatten belebt; Nasen und Augen sind nochmals grün abschattiert. Charakteristisch sind die Augenpartien<sup>69</sup>. Zwei dicke Wülste über den Brauen verleihen den Gesichtern ihr markantes „grübelndes“ Aussehen; durch Herabziehen einer Braue wird jeweils die Nase gebildet, die stets stark abschattiert ist<sup>70</sup>. Am reinsten ausgeprägt findet sich diese Gesichtsbildung bei Iwein und Lunete in den Szenen IX und XI (Abb. 23), die mit ihren starken Binnenzeichnungen überraschend an musivische Malerei erinnern; insbesondere die grüne Schattierung, die weißen Lichter und die Muskelbildung<sup>71</sup> wecken Assoziationen an Mosaik<sup>72</sup>. Die Gesichtszüge können zur exzessiven Steigerung des Ausdrucks betont (so bei den Trauernden in Abb. 30), zur Maske verfestigt (Abb. 23) oder zur Fratze deformiert sein (Abb. 31). Für alle diese Abwandlungen gibt es keine Vergleichsbeispiele<sup>73</sup>. Bei der Ableitung des Formenapparates unseres Malers findet sich zwar Verwandtes, aber keinesfalls Gleichwertiges.

Expressive Bewegtheit der Figuren und Beherrschung des Ausdrucks deuten ebenso wie differenziertes Oberflächenrelief und bewegte Binnengliederung der Gewänder darauf hin, daß es sich hier nicht um ein Erstlingswerk handelt. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren,

<sup>68</sup> Das plastische Überlappen des Gewandes über den Gürtel bei einem der Suchenden (Abb. 32) steht in krassem Gegensatz zum linear in parallelen Falten gezeichneten Gewand Laudines oder des Geistlichen (Abb. 30). Die steif hinablaufenden Stoffbahnen des Kleides Laudines stauen sich dann in zahlreichen Saumschlingen am Boden (Abb. 32).

<sup>69</sup> Das Unterlid wird durch einen Doppelstrich, das Oberlid aus einer geschwungenen Linie gebildet, die den äußeren Augenwinkel offen läßt (s. Abb. 30), zur Braue hin wird das Oberlid abschattiert.

<sup>70</sup> Die Nase ist leicht rundlich, und ihre Flügel sind betont gezeichnet (Abb. 30).

<sup>71</sup> Die Abgrenzung des Antlitzes zum Halse hin geschieht durch die Gesichtskontur, die stark abschattiert wird. Vom Unterkiefer über den Hals ziehen sich deutlich betonte U-förmige olivgrüne Schatten. Diese Abschattierung, aufgehellt durch weiße Lichter, findet sich auch in den Fresken der Krypta in Aquileia (in der „Kreuzigung“ und der „Kreuzabnahme“; DEMUS, zit. Anm. 4, Taf. XXVII).

<sup>72</sup> Die starken Binnenzeichnungen des Antlitzes, insbesondere die U-förmigen Schatten am Halse der Figuren, sind auch für die Mosaiken in Monreale charakteristisch. Obgleich die Physiognomiebildung in Sizilien anderen Modalitäten unterliegt, ist sie in ihrer Farbigkeit und Gesamtzeichnung verwandt (siehe E. KITZINGER, *The mosaics of Monreale, Palermo 1960*, sowie Anm. 58). — Zur Verwandtschaft der Rodenegger-Fresken mit Mosaiken und oberitalienischer Malerei befindet sich eine Studie in Vorbereitung.

<sup>73</sup> Auch die Figuren des „Brandenburger Evangelists“, deren Beweglichkeit, Körperlichkeit, Silhouette und Kopfform jenen der Rodenegger Figuren verwandt sind (im Sinne des Zeitstils), besitzen keine so differenziert gemalten Antlitze.

daß der Maler einer gewissen Stilisierung seiner eigenen Stilmittel verfiel<sup>74</sup>. Ebenso sicher wie diese beherrscht er den Gesamtentwurf; das beweist die gelungene konsequente Einpassung des Bildzyklus in den vorgegebenen Raum. Wo sind nun die Quellen seiner Formensprache zu suchen?

Rasmo, der die Fresken 1973 freilegte, weist sie spontan einem bestimmten Stilkreis zu: „Die Freilegung dieses Zyklus . . . hat die . . . Vermutung eines stilistischen Zusammenhanges sowohl mit den Fresken in der Brixener Frauenkirche als auch mit den Dekorationsresten in der Neustifter Michaelskapelle und der Apostelkirche in Klausen bestätigt.“<sup>75</sup> „Demselben Stilkreis können wir . . . die monumentalen Kompositionen der Sedes Sapientiae und des Thrones Salomonis sowie die Patriarchen- und Kirchenväterfiguren im Langhaus der Johanneskirche am Brixener Domkreuzgang zuzählen.“<sup>76</sup> Die Ausmalungen dieser Kirchen, die unter Bischof Konrad von Rodank renoviert bzw. geweiht wurden<sup>77</sup>, schreibt Rasmo, wie bereits erwähnt, dem postulierten „Hofmaler Hugo“<sup>78</sup> zu. Da sich Burg Rodenegg seinerzeit im Besitz derer von Rodank befand, schien die Zuschreibung auch des Rodenegger Zyklus an Hugo auf der Hand zu liegen. Unsere Analyse der romanischen Malereien in Johanneskapelle und Frauenkirche hat jedoch Hinweise dafür erbracht, daß hier zwei Malergenerationen am Werk waren.

Ein Stilvergleich wird nun zeigen, daß die Rodenegger Malereien mit denen der Frauenkirche wenig gemeinsam, in jenen der Johanneskapelle aber ihren Ursprung haben, allerdings nur hinsichtlich einzelner Figuren und Motive, nicht jedoch der gesamten Komposition.

Eine Gegenüberstellung der Physiognomien in der Taufkapelle (Abb. 14, 15) und im Rodenegger Zyklus (Abb. 23) spricht für sich<sup>79</sup>: in Brixen finden sich alle typischen Merkmale der Gesichtsbildung der Iwein-Fresken<sup>80</sup> in ursprünglicher Form, während sie bereits in Rodenegg ihre stilisierende Verfestigung erfahren haben. Der Duktus des Malers hat noch den „impressionistischen“ Charakter, der zwar auch den Rodenegger Köpfen eignet, hier aber mit mehr Sicherheit und in festeren, geschwungeneren Formen vertreten ist. Diese Aussage läßt sich auf die Gesamthaltung der beiden Maler übertragen. Sowohl in der Art, Architektur als tektonisches Gerüst der Ausmalung einzusetzen, als auch in der Einbindung der Figuren darin ist der

<sup>74</sup>) Siehe Anm. 67 und 68. Der Rodenegger Maler verfügt über mehrere „Modi“ der Gewandzeichnung, die er alle gleichermaßen gekonnt einsetzt. Er kann ein Gewand plastisch und stofflich gestalten, es anhand von zahlreichen unruhigen „Augen“ geradezu abstrahieren oder seine Charakterisierung zum Anlaß eines koloristischen Meisterstückes machen. Er war eben auch ein „Kolorist“, wie das gekonnte Wechselspiel der Farben Rot und Blau in Szene V beweist. So entsteht das Bild eines Malers, der mit seinem Repertoire sicher umgeht und keine einheitliche Formgestaltung anstrebt (siehe die beinahe in jeder Szene anders gestalteten Gewänder). Die Bildmittel sind allein auf Ausdruckssteigerung (Physiognomien, Gebärden) und dekorative Wirkung (Farbigkeit, Farbeinsatz und -modellierung) ausgerichtet.

<sup>75</sup>) RASMO, 1973 (zit. Anm. 2), S. 9.

<sup>76</sup>) Ebenda, S. 11.

<sup>77</sup>) Siehe die Anm. 14 bis 21.

<sup>78</sup>) Siehe oben und zur Genese des „Hofmalers“ die Anm. 19 und 20.

<sup>79</sup>) Die Verwandtschaft dieser beiden Figuren aus der Johanneskapelle mit Rodenegger Figuren war ebenfalls Rasmos Ausgangspunkt. Aufgrund der Beziehungen dieser Figuren schrieb er allerdings das gesamte Brixener und Rodenegger Oeuvre ein und demselben Maler zu.

<sup>80</sup>) Die Wülste über den Brauen, die Bildung der Brauen und der Augen, die nach außen offene Augenbildung, Nasen-, Mund- und Kinnform sowie die kubische Gesichtsform haben die Physiognomien beider Freskenensembles gemeinsam.

Rodenegger Maler von den Lösungen der Johanneskapelle ausgegangen<sup>81</sup>. In beiden Fällen bilden die Architekturformen nur einen Rahmen für die Figuren (Abb. 9, 18), in Rodenegg jedoch sind diese und die Rahmung besser aufeinander abgestimmt (Abb. 32). Umrisse und Proportionen der Gestalten (groß, mit relativ kleinen Köpfen) entsprechen einander hier wie dort, nur sind die Rodenegger Figuren schlanker und bewegen sich freier (Abb. 31). Die stark beschädigte Oberfläche der Malereien der Johanneskapelle erlaubt zwar kaum noch einen Vergleich der Gewandauffassungen, doch scheinen die Gewänder dort weniger stofflich gewesen zu sein und den Körper mehr verhüllt zu haben, als sie es in Rodenegg tun. Weitere Details belegen, daß der Rodenegger Maler, wenn er nicht gar direkt aus der Werkstatt der Johanneskapelle stammte, so zumindest mit deren Malerei sehr gut vertraut war<sup>82</sup>.

Das theologische Programm der Johanneskapelle und der Iwein-Zyklus in Rodenegg sind thematisch und strukturell so verschieden, daß sie nur in Teilaspekten verglichen werden können. Daraus geht aber bereits hervor: Der Rodenegger Maler fußt auf dem Formenschatz der Johanneskapelle und entwickelt diesen selbständig dergestalt weiter, daß die Architekturequisiten den Figuren mehr Raum zuweisen und diese selbst an Volumen, Beweglichkeit und Ausdruckskraft hinzugewinnen. Wie verhält sich aber der Zyklus zu dem anderen Brixener Ensemble, dem in der Frauenkirche? Schließlich geht ja auch diese zweite Generation der Brixener Malerei teilweise von der Johanneskapelle aus.

Dieser Vergleich fördert nun allerdings mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten zutage: Die spezifische Durchgestaltung der gemalten Architektur in der Frauenkirche und ihre für die Figuren raumstiftenden Qualitäten fehlen in Rodenegg, wo die Architektur nur ein zweidimensionales Rahmenwerk für die Szenen bildet. Die Figuren entwickeln hier nicht so viel Volumen, ihre Gewänder sind in der Umschreibung des Körpervolumens nicht so plastisch durchmodelliert wie in der Frauenkirche (Abb. 8, 32). Auch eine Gegenüberstellung der Physiognomien läßt Unterschiede erkennen, wie etwa der Vergleich Laudines aus Szene IX (Abb. 30) oder Lunetes aus Szene XI (Abb. 23) mit einem Brustbild aus der Frauenkirche (Abb. 7) zeigt. Die zeichnerisch und farblich stark differenzierten Stilmittel der Iwein-Bilder fehlen hier, obwohl die Grundformen eindeutig desselben Ursprungs sind. Der Maler entwickelt einen anderen physiognomischen Typus, indem er bei der Antlitzbildung zugunsten einer Reduktion auf stilisierte ebenmäßige und monumentalere Köpfe auf die malerische und zeichnerische Durchgestaltung verzichtet. Durchbildung von Architektur und Figuren sowie deren Verhältnis zueinander sind in der Frauenkirche weiter fortgeschritten als in Rodenegg. Gleichwohl haben beide Ensembles, wie die Physiognomien zeigen, als gemeinsamen Ursprung die Malereien der Johanneskapelle, gehören nur einer zweiten Generation an, die freilich kein homogenes Bild bietet. Inwiefern das auf die eingangs erwähnte Verschiedenheit so-

<sup>81</sup>) Der Rodenegger Zyklus ist ein szenischer Zyklus. Die Fresken der Johanneskapelle dagegen bilden eine einheitliche Repräsentationsfolge, deshalb lassen sich beide Werke nicht strukturell vergleichen.

<sup>82</sup>) Einzelne Details und Motive in Rodenegg sind geradezu Übernahmen aus der Johanneskapelle: Die Architekturkulisse am oberen Abschluß des Tympanons der Westwand könnte Pate gestanden haben für die Architekturansichten in Rodenegg, die zweischichtige Arkadenansicht in Rodenegg (Abb. 32) könnte von ähnlichen Arkadenüberschneidungen in der Johanneskapelle (unterer Abschluß des Tympanons, Abb. 9) inspiriert worden sein; Muster und Farbe eines Gewandes in der Johanneskapelle — grauer Stoff mit weißem Vierpaßkreuzmuster (Abb. 28 und 29) — sind identisch mit der Struktur des Vorhangs in Rodenegg (Szene X, Abb. 31) und des Kissens im Rücken der trauernden Laudine (Szene VII, Abb. 33).

wohl der Programme als auch der Bildfunktionen (hier Kirche, dort „Privat“-Raum) zurückzuführen ist, muß zunächst offenbleiben. Was bedeutet dies nun für die Datierung der Rodenegger Fresken?

Zwar kann Rasmus Behauptung eines Stilzusammenhangs zwischen Brixen und Rodenegg bestätigt werden, nicht aber die Zuschreibung sowohl des gesamten Brixener Oeuvres als auch der Rodenegger Malerei an einen einzigen Maler. Die an sich recht verlockend erscheinende historische Verknüpfung der Fresken mit der Regierungszeit Bischof Konrads von Rodank läßt sich weder stilistisch noch urkundlich belegen. Die einzigen nachweisbaren Stilanklänge zu Rodenegg finden sich in der Johanneskapelle in Brixen; einer geradlinigen stilistischen Ableitung widersetzt sich allerdings ihr profaner Charakter. Den Malereien in der Frauenkirche bleiben sie im Sinne der Stilevolution unterlegen, überlegen jedoch in der Ausdrucksqualität, die nicht wenig auf der Dramatik und Stilisierung der Bildmittel beruht. Diese expressive und persönliche Stilhaltung in Rodenegg ist zu eigenwillig, als daß ihr Fruchtbarkeit im Sinne von davon ausgehenden Impulsen hätte beschieden sein können. Gerade die Stilisierung übernommener Stilmittel zur Steigerung des Ausdrucks gibt aber dieser Malerei die Möglichkeit, komplexe psychologische Vorgänge zu versinnbildlichen (Abb. 30, 31); die Dynamisierung des Zeichnerischen und der Reichtum an originellen Bildlösungen (Abb. 33) ist für sie charakteristisch. Bei dieser profanen Bilderzählung ist der Maler von denselben Voraussetzungen ausgegangen wie der Maler der Frauenkirche, scheint sie jedoch weniger fortschrittlich umgesetzt zu haben. Wie trügerisch dieser Eindruck ist, zeigt sich, wenn man anstelle dieses rein formgeschichtlichen Gesichtspunkts den der Aufgabenstellung heranzieht: Mit der Aufgabe konfrontiert, einen weltlichen Stoff nachzuerzählen, für den es kein Vorbild, das heißt auch keine ikonographischen und formalen Konventionen gibt, greift der Maler auf Vorhandenes, eben die Stilmittel der Johanneskapelle zurück, die er sehr frei und expressiv umwandelt. Er steigert die Physiognomiebildung zum Ausdrucksträger und erfindet ad hoc eigene Bildlösungen (Abb. 33), um Situationen aus dem Roman zu inszenieren. Gerade aus dem Vergleich mit den Bildern der Frauenkirche ergibt sich die Vermutung, daß hier zwei Maler aus ein und derselben Generation einander gegenüberstehen, die, vom selben Formenschatz ausgehend, verschiedene Aufgaben lösen müssen: Der Maler der Frauenkirche hat ein religiöses Thema monumental zu gestalten, das keinerlei erzählerische Momente hat; entsprechend hieratisch und großangelegt sind seine Bilder. Der Rodenegger Maler hingegen muß eine fortlaufende Geschichte wiedergeben, die von heftigen Gefühlsbewegungen und Handlungen geprägt ist; so entstehen bewegte, expressive Bilder.

Der Unterschied ist demzufolge kein zeitlicher, sondern ein funktionaler. Da zwei verschiedene Maler am Werk sind, kann die These des Funktionsstils nur als Anregung zum Verständnis der Spezifität der jeweiligen Bildsprache aufgestellt werden. Beide Ensembles sind also zeitgleich in den zwanziger bis dreißiger Jahren des 13. Jahrhunderts anzusetzen, und ihre Verschiedenheit ist nicht nur stilistisch, sondern auch modal bezüglich der Aufgabe zu verstehen. So geben die Brixener Frauenkirche und der Rodenegger Zyklus Beispiele ab für Otto Pächts Feststellung, daß eine „Stilableitung keine Stilerklärung“<sup>83</sup> darstellt. Die Eigenart der Brixener Malerei ist durch die Herleitung ihrer Stilmittel allein nicht zu fassen.

<sup>83</sup>) O. PÄCHT, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, München 1977. Siehe auch Anm. 81. Das theologische Programm der Frauenkirche und der Iwein-Zyklus in Rodenegg sind inhaltlich und strukturell so verschieden, daß sie nur unter einigen Aspekten (Umgang mit Architekturformen, Figurenbehandlung, Beziehung der Figuren zur Architektur) verglichen werden können.



An die Untersuchung dieser Stilmittel und ihrer Herkunft schließt sich die Frage an, was daraus gemacht wurde. Die spezifischen Merkmale weltlicher Malerei, wie Ausdrucksqualitäten, freier Umgang mit Bildformeln etc., lassen sich in Rodenegg, insbesondere in der Gegenüberstellung mit den zeitgleichen religiösen Fresken, gut herausarbeiten; ihnen nachzugehen, würde allerdings den Rahmen dieser Überlegungen sprengen.

Hier soll vor allem auf die außerordentlich anspruchsvollen Programme in Johanneskapelle und Frauenkirche aufmerksam gemacht werden, deren qualitätvolle Ausführung sie unter die wichtigsten Werke der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts einreicht. Zugleich zeigt Rodenegg, daß mittelalterliche Malerei nicht nur unter dem Gesichtspunkt der „Stilevolution“ betrachtet werden darf.

*Abbildungsnachweis: J. GARBER, Die romanischen Wandgemälde Tirols, Wien 1928: Abb. 1; Postkarte, Schlern Verlag, Bozen: Abb. 9; O. DEMUS, Romanische Wandmalerei, München 1968: Abb. 11; N. RASMO, Wandmalereien in Südtirol, Bozen 1975: Abb. 14, 15; G. SWARZENSKI, Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils, Stuttgart 1962: Abb. 19–21, 25; J. DAMRICH, Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jhs. aus Kloster Scheyern, Straßburg 1904: Abb. 22; Aufnahmen der Verf.: Abb. 2–8, 10, 12a, b, c, 13, 16–18, 23, 24, 26–33.*