



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Kirche St. Helena in Deutschnofen (Südtirol) und ihre
gotische Freskenausstattung“

verfasst von / submitted by

Anna Tschenett BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien/Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Danksagung

Ich danke meiner Familie für die Ermöglichung meines Studiums, ihre stete Unterstützung und ihre Geduld.

Ein besonderer Dank geht an Frau Prof. Dr. Dachs-Nickel, deren zuverlässige Betreuung, konstruktive Hilfestellungen und Motivation maßgeblich zum Gelingen der vorliegenden Arbeit beigetragen haben.

Weiteres möchte ich mich bei Dr. Leo Andergassen für das vorgeschlagene Thema dieser Arbeit bedanken.

Dem Denkmalamt Bozen, im Besonderen Evi Wierer, danke ich für die zur Verfügung gestellten Fotos.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Die Kirche St. Helena in Deutschnofen.....	3
1.1 Die Baugeschichte	5
1.2 Das Programm der gotischen Freskenausstattung.....	7
1.2.1 Die Apsis	8
1.2.2 Die Langhauswände	10
1.2.3 Das Gewölbe	16
1.2.4 Die Fassadenmalereien.....	18
1.3 Restaurierungsgeschichte	19
2. Einflüsse auf die Wandmalerei im Raum Bozen: 1300-1420.....	22
3. Raumkonzepte der sakralen Wandmalerei des Trecento und des beginnenden Quattrocento im Raum Bozen und ihr Verhältnis zu St. Helena: Die Dominanz der italienischen Einflüsse	26
3.1 Die italienischen Vorbilder.....	26
3.2 Die Vorbilder im Raum Bozen.....	29
3.3 Das Raumkonzept der Kirche St. Helena	32
4. Ikonographische Vergleiche.....	34
4.1 Die Majestas Domini Darstellung in der Apsis.....	34
4.2 Szenen aus dem Leben Mariae und der Kindheitsgeschichte Jesu an den Langhauswänden.....	39
4.2.1 Die Geburt Christi	39
4.2.2 Die Anbetung der Heiligen Drei Könige.....	43
4.3 Die Evangelistendarstellungen am Langhausgewölbe	49
5. Die Frage nach der in St. Helena tätigen Malerwerkstatt – stilistische und motivische Vergleiche.....	56
5.1 Der Meister der Apsis.....	57
5.2 Der Meister der Langhauswände.....	61
5.3 Der Meister des Langhausgewölbes.....	63
Resümee.....	68
Literaturverzeichnis.....	70
Quellenschriften	70

Sekundärliteratur	70
Online-Quellen	75
Abbildungsnachweis	76
Abstract	78
Abbildungen	79

Einleitung

Die Kirche St. Helena befindet sich neben dem Kreuzhof, drei Kilometer nordöstlich des Dorfes Deutschnofen, einsam auf einer Anhöhe am Regglberg (Abb. 1Abb. 1). Dahinter erhebt sich die imposante Bergwelt des Unesco Naturerbes mit dem Rosengarten, dem Latemar, dem Weiß- und Schwarzhorn und dem Schlern.

Von den gotischen Freskenausstattungen, die im Laufe des Trecento bzw. beginnenden Quattrocento im Raum Bozen entstanden sind, ist heute nur mehr ein Bruchteil erhalten. In den meisten Fällen können über die Datierungen, die Auftraggeber sowie die Malerwerkstätten nur Vermutungen angestellt werden. Die Fresken im Innenraum der Kirche St. Helena in Deutschnofen zählen hingegen zu den wenigen Beispielen, die einen guten Erhaltungszustand aufweisen und deren Datierung sowie Stifterfamilie als gesichert gelten.

St. Helena ist eine relativ kleine Kirche mit Rundapsis und einfachem Langhaus. Da der Bau in gotischer Zeit einem Brand zum Opfer fiel, wurde das Langhaus zu Beginn des 15. Jahrhunderts neu errichtet und durch ein spitz zulaufendes Tonnengewölbe modernisiert. Anlässlich einer Neuweihe wurde die Kirche im Jahr 1410 mit einer malerischen Gesamtausstattung versehen. Dabei erscheint das Programm der Bergkirche überraschend vielschichtig: In der Apsiskalotte thront Christus in der Mandorla. Er wird durch die Darstellung des Sechs-Tage-Werks an der Triumphbogenlaibung als Erschaffer der Welt präsentiert. Die zwölf Apostel begleiten ihn. Die Langhauswände sind den Darstellungen verschiedener Episoden aus dem Leben der Gottesmutter Maria und der Kindheitsgeschichte Jesu gewidmet. Im sternengesetzten Himmelsgewölbe haben auf kunstvoll gestalteten Thronen die vier Evangelisten Platz genommen. Auch die Süd- und Westfassade sind durch Wandmalereien aus derselben Zeit geschmückt.

Obwohl St. Helena als ein Kleinod der gotischen Wandmalerei gilt, wurde die Ausstattung bisher nur spärlich kunsthistorisch untersucht. 1973 widmete Edmund Theil¹ die 22. Ausgabe seines *Laurin Kunstführers* St. Helena in Deutschnofen. Zu diesem Zeitpunkt waren die Wandmalereien an der Nordwand noch nicht freigelegt, trotzdem erkannte er die Besonderheit der Ausstattung und dokumentierte sie durch einen ausführlichen Text sowie Schwarz-Weiß-Fotografien. Zwölf Jahre später folgte ihm Mathias Frei², der unter anderem die aufgedeckten

¹ Theil 1973.

² Frei 1985.

Wandmalereien an der Nordwand in seinem *Farb-Kunstführer* zum ersten Mal erwähnte. Die aktuellsten Forschungen stammen von Leo Andergassen³ aus dem Jahr 2002.

Die vorliegende Masterarbeit ist in fünf Abschnitte gegliedert:

Im ersten Kapitel erfolgt zunächst ein kurzer Abriss der Geschichte des Dorfes Deutschnofen und in diesem Zusammenhang der Kirche St. Helena. Warum wurde die Bergkirche der Heiligen Helena geweiht und wer finanzierte ihre malerische Ausstattung? Wie kam es zu dem reichen Programm der Ausstattung und welche Themen umfasst sie? Durch die Bezugnahme auf unter anderem ungedruckte Quellen des Denkmalamtes Bozen werden außerdem die Bau- und Restaurierungsgeschichte der Kirche geklärt. Das zweite Kapitel widmet sich den Einflüssen, die auf die Wandmalerei des Trecento bzw. beginnenden Quattrocento im Raum Bozen gewirkt haben. Da das Phänomen der Gesamtausstattung in dieser Zeit im Raum Bozen häufiger auftritt, wird diese Art des Raumkonzepts im dritten Kapitel näher beleuchtet. Woher kommt es und in welchem Verhältnis stehen die im lokalen Raum vertretenen Gesamtausstattungen zu jener in St. Helena?

Die zwei letzten Kapitel erfahren eine Dreiteilung, da die Kirche von einer Malerwerkstatt bestehend aus mindestens drei Künstlern in einem Zug ausgemalt wurde. Diese bezieht sich auf den jeweiligen Wandbereich in dem der Künstler tätig war: die Apsis, die Langhauswände und das Langhausgewölbe. Das vierte Kapitel beschäftigt sich zum einen damit, auf welchen schriftlichen Quellen die in St. Helena verwendeten Ikonographien beruhen und zum anderen, welche Darstellungen als ikonographische Vorbilder gedient haben könnten. Dabei werden sowohl Wandmalereien aus dem italienischen, als auch aus dem lokalen Raum als Vergleichsbeispiele herangezogen. Im fünften Abschnitt, dem Stilkapitel, wird zunächst der allgemeinen Frage nachgegangen, welcher Schule die in St. Helena tätige Malerwerkstatt angehörte. In der Folge werden die Stile der drei Meister durch stilistische und motivische Vergleiche näher untersucht. Welche Vorbilder könnten auf den jeweiligen Meister gewirkt haben bzw. kann der jeweilige Meister in der lokalen Wandmalerei verortet werden? Lassen sich Qualitätsunterschiede zwischen ihnen feststellen?

Ziel der vorliegenden Arbeit ist, die zum Teil begonnenen kunsthistorischen Untersuchungen weiterzuführen und neue wissenschaftliche Erkenntnisse zu erlangen.

³ Andergassen 2002a.

1. Die Kirche St. Helena in Deutschnofen

Die Gemeinde Deutschnofen befindet sich im Eggental, welches bei Bozen vom unteren Eisacktal in südöstlicher Richtung abzweigt (Abb. 2). Deutschnofen ist mit ca. 4.000 Einwohnern und einer Fläche von ca. 11.000 Hektar die größte Gemeinde des Tales. Prägend für die Landschaft der Gemeinde sind die 1.284 Einzelhöfe.⁴

Das Dorf Deutschnofen wird im Jahr 1150 erstmals urkundlich unter dem Namen NOVA oder NOVE erwähnt, was so viel wie Neuland oder neu gerodetes Land bedeutet.⁵ Die Haupteinnahmequelle des Dorfes war das sogenannte Deutschnofner Reifholz oder Floßholz, welches mit Ochsenkarren durch das Brandental, das von Leifers Richtung Osten abzweigt, zum Etschhafen nach Branzoll geliefert wurde.⁶ Vom Talboden aus wurden die Hölzer auf Flößen der Etsch entlang nach Süden in die oberitalienischen holzarmen Städte gebracht.⁷ Das Deutschnofner Reifholz war neben anderen Waren grundlegend für den Handel der Bozner mit den oberitalienischen Städten. Neben dem Holzabbau war auch der Bergbau nach Silber eine Einnahmequelle des Tales. Von diesem zeugen heute noch Flurnamen, verfallene Stollen und alte Sagen.⁸

Deutschnofen gehörte neben den heutigen Gemeinden Bozen, Leifers, Terlan, Mölten, Jenesien, Sarntal und Teilen von Karneid zur Grafschaft Bozen, die ab Beginn des 13. Jahrhunderts der Diözese Trient unterstellt war. Da das Dorf bereits ab der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts eine eigene Pfarre und einen eigenen Gerichtssitz aufwies, war es seither unabhängig von den anderen Gemeinden des Eggentals. Der erste heute bekannte Richter wird im März 1272 urkundlich erwähnt.⁹ Laut dem tirolischen Ämterregister von 1300 hatte das Gericht Deutschnofen dem Landrichter zu Gries, eines der heute fünf Stadtviertel von Bozen, jährlich 40 Pfund, später eine jährliche Abgabe an Holz zu entrichten. Aufgrund dieser Verbindung wird angenommen, dass Deutschnofen vom Landgericht Gries und somit von den Grafen von Tirol einen Richter gestellt bekam, der Deutschnofen verwaltete.¹⁰

Das Dorf Deutschnofen scheint in der Geschichte eng mit dem Stadtviertel Gries verbunden gewesen zu sein. Das um 1166 gegründete Augustiner Chorherrenstift „In der Au“, das Vorgängerkloster der heutigen Abtei Muri-Gries, besaß in Deutschnofen und in Eggen bereits

⁴ Seehauser/Steiner/Laner 2014, S. 28.

⁵ Homepage Gemeinde Deutschnofen o.A.

⁶ Seehauser/Steiner/Laner 2014, S. 28.

⁷ Seehauser/Steiner/Laner 2014, S. 28.

⁸ Homepage Gemeinde Deutschnofen o.A.

⁹ Stolz 1971, S. 236.

¹⁰ Stolz 1971, S. 236.

ab 1186 mehrere Höfe.¹¹ Darunter fiel auch eine Grundherrschaft mit Eigenkirche,¹² die mit dem heutigen Kreuzhof und der St. Helena Kirche identifiziert werden kann.¹³ Somit kann behauptet werden, dass sich bereits im 12. Jahrhundert ein Hof mit einer danebenstehenden Kirche auf der Anhöhe befunden hat. Erst 1410 taucht die Kirche St. Helena anlässlich einer Neuweihe in den Quellen auf.¹⁴

Die Heilige Helena¹⁵ gilt unter anderem als Schutzpatronin der Bergleute, da sie es war, die nach dem Heiligen Kreuz Christi schürfen ließ. Auch in Deutschnofen wurde Bergbau betrieben, um den sich heute noch Sagen ranken. So erzählt man sich, dass St. Helena einst auf Stufen von Silbererz errichtet worden sei.¹⁶ Laut Frei befand sich beim Weißpamerhof, unweit von St. Helena, bis um 1790 ein Bleierzstollen.¹⁷ Auffallend ist die Verbindung des Hofnamens Kreuzhof mit der Auswahl der Kirchenpatronin der Heiligen Helena, die das Heilige Kreuz gefunden hat.

Als Stifter der Ausstattung vermutete Frei die Gründer des Augustiner Chorherrenstiftes „In der Au“ Arnold von Greifenstein ob Siebeneich und seine Gattin Mathilde von Valley, in dessen Besitz sich die Kirche lange Zeit befand.¹⁸ Andergassen weist jedoch darauf hin, dass das Stift Anfang des 15. Jahrhunderts aufgrund ständiger Überschwemmungen aufgegeben wurde. Aus diesem Grund ist es unwahrscheinlich, dass die Klostergründer die Ausstattung finanzierten. Das an der Stirnseite der Triumphbogenwand dargestellte Familienwappen – ein geöffneter Torturm mit nach außen geschlagenen Türen – weist vielmehr auf das Ehepaar Sigmund von Niederthor und Margarethe von Villanders als Stifter hin (Abb. 3). Eine namentliche Erwähnung der Auftraggeber lässt sich in den Quellen jedoch nicht finden.¹⁹

¹¹ Frei/Stocker-Bassi 1990, S. 32.

¹² Eigenkirchen sind Gotteshäuser, die von Adelsgeschlechtern auf ihrem Grund und Boden errichtet wurden. Neben der Stiftung der Kirche hatten sie für die Instandhaltung derselben und für einen Priester zu sorgen.

¹³ Andergassen 2002a, S. 3.

¹⁴ Theil 1973, o.S.

¹⁵ Die Heilige Helena war von niedriger Herkunft. Sie war zunächst Gastwirtin und wurde schließlich Konkubine des Kaisers Constantius Chlorus, dem sie den späteren Konstantin den Großen gebar. Zusammen mit den Christen sicherte sie ihrem Sohn die Herrschaft, der ihr den römischen Ehrentitel „Augusta“, die Erhabene, verlieh. Als Helena bereits über 70 Jahre alt war, unternahm sie, auf göttlichen Befehl hin, eine Pilgerfahrt nach Jerusalem, wo sie nach dem Heiligen Kreuz Christi suchte. Nachdem sie Levit Judas sieben Tage in einen ausgetrockneten Brunnen gesperrt hatte, verriet er ihr die Stelle auf Golgota, wo das Kreuz begraben war. Sie fand drei Kreuze. Damit sie wusste, welches von den drei das Kreuz Christi war, wurde jedes auf einen Leichnam gelegt. Das Kreuz, das den Toten zum Leben erweckte, sah Helena als das Heilige Kreuz an. Die Reliquie brachte sie schließlich nach Rom, wo Kaiser Konstantin zur Verehrung die Kirche Santa Croce in Gerusalemme errichten ließ.

¹⁶ Theil 1973, o.S.

¹⁷ Frei 1985, S. 4.

¹⁸ Frei 1985, S. 5.

¹⁹ Andergassen 2002a, S. 7.

Die Familie Niederthor war eine adelige Bozner Handelsfamilie. Am oberen und unteren Ende der Laubengasse der mittelalterlichen Stadt Bozen befand sich je ein Stadttor. Da die Familie im Haus am unteren bzw. „niederer“ Tor wohnte, erhielten sie den Beinamen Niederthor. 1247 wird die Familie das erste Mal urkundlich erwähnt. Sigmund war einer der vier Söhne, die aus der Ehe von Arnold von Niederthor mit Margareta von Völs zu Steineck hervorgingen. Weil Arnold dem Landesfürsten von Tirol, Herzog Leopold von Österreich, 1382 Geld lieh, verpfändete ihm dieser die Burg und das Gericht Neuhaus bei Terlan. Da weder er, noch seine Erben die Summe zurückzahlten, wurde 1429 die Pfandschaft in ein Lehen für die Söhne Arnolds, Sigmund und Veit, umgewandelt.²⁰ Seit 1370 besaß Sigmund von Niederthor auch einen Teil der Gerichtsbarkeit in Deutschnofen. Andergassen vermutet, dass die Verdoppelung des Familienwappens auch ein Hinweis auf das Brüderpaar Niederthor als Stifter sein könnte.²¹ Laut Karl Atz soll im Mittelalter an jedem Freitag, wenn dieser nicht auf einen Festtag fiel, in der Kirche St. Helena eine Wochenmesse stattgefunden haben. Um 1900 wurde nur noch einmal im Jahr nach der Rogate eine Prozession von der Pfarre Deutschnofen zur Kirche begangen.²²

1.1 Die Baugeschichte

Die Kirche St. Helena wurde auf einem Hügel mit ausgedehntem Rundblick errichtet. Aufgrund der besonderen Lage hielten die Archäologen eine prähistorische Siedlung für möglich, allerdings wurden bisher keine Hinweise darauf gefunden. Aus diesem Grund könnte angenommen werden, dass die Anhöhe zum Bau der Kirche etwas planiert wurde.

Die Kirche weist einen typisch romanischen Grundriss auf. Es handelt sich um eine geostete Saalkirche mit einem einfachen, rechteckigen Langhaus und einer Rundapsis (Abb. 4).

Im Jahr 1990 wurden in St. Helena Grabungen durchgeführt. Laut Bericht der Denkmalpflege fiel der romanische Bau einem Brand zum Opfer. Anscheinend war davon vor allem das Langhaus betroffen, da dieses neu errichtet und etwas verschoben an die Apsis angesetzt wurde (Abb. 5). Darauf verweisen auch die Fundamentgruben der Nord- und Südmauer, die an der Apsis nicht nachgewiesen werden konnten. Außerdem wurden die romanischen Mauerreste für die gotischen Fundamente wiederverwendet.

²⁰ Mahlke 2005, S. 69.

²¹ Andergassen 2002a, S. 7.

²² Theil 1973, o.S.

Während des Neubaus des Langhauses wurde die Kirche durch ein spitz zulaufendes Tonnengewölbe modernisiert, das vermutlich die flache romanische Holzdecke ersetzte. Durch die Grabungen konnte weiter festgestellt werden, dass das gotische Langhaus die Breite des romanischen Baus – ca. 5,40 Meter – beibehielt. Nach Westen wurde die Kirche hingegen zwei Meter verlängert, sodass das Langhaus heute ca. zehn Meter misst. Zusammen mit der Apsis weist die Kirche eine Gesamtlänge von ca. vierzehn Metern und eine Höhe von 5,90 Metern auf.²³

Seit der Neuerrichtung des Langhauses in der Gotik kann die Kirche entweder vom Haupteingang im Westen oder vom Nebeneingang im Süden betreten werden. Dies bestätigen auch die Wandmalereien, die in ihrer Komposition die Eingänge berücksichtigen.

Da im Laufe der Ausgrabung mehrere Skelette an der Südseite zum Vorschein kamen, ist anzunehmen, dass die Kirche das Begräbnisrecht besaß (Abb. 6).

In der Forschung herrscht Uneinigkeit darüber, wann der Turm an die Kirche angestellt wurde (Abb. 7). Während Theil und Frei aufgrund der ebenmäßigen Steinschichtung und dem Fugenstrich den Turm in die Zeit der Romanik datieren,²⁴ behauptet Andergassen, dass dieser erst im Laufe des 15. Jahrhunderts dazukam.²⁵ Dieser Meinung ist auch der damalige k. und k. Konservator Johannes Deininger.²⁶ Feststeht, dass sein heutiges Erscheinungsbild das Ergebnis mehrerer Umbauten ist. So zeigt der Turm mit Viereckhelm heute vier Spitzbogenfenster mit Maßwerk. Im Maßwerk des Südfensters wurde die Heilige Helena mit einem vor sich haltenden Kreuz eingefügt (Abb. 8). Frei datiert diese Veränderungen in das 16. Jahrhundert.²⁷

Die Kirche selbst blieb im Laufe der Geschichte größtenteils von baulichen Veränderungen verschont. Nur die romanischen Lichtschlitze in der Apsis wurden auf Anordnung des bischöflichen Visitators im Jahre 1674 erweitert.²⁸ Dies hatte eine teilweise Zerstörung der Apostelreihe zur Folge (Abb. 9).

Durch das Anfügen der Vorhalle an die Westfassade wurde das Aussehen der Kirche stark verändert (Abb. 10). Da sie das Giebeldach des Langhauses weiterführt, entsteht der Eindruck eines einheitlichen Baus. Die heutige, auf drei Quaderpfeilern aufliegende hölzerne Vorhalle, stammt aus dem 19. Jahrhundert, soll aber in ihrer Anlage älter sein. Sie wurde errichtet, um

²³ Denkmalamt Bozen 1989/90, S. 32.

²⁴ Theil 1973, o.A., Frei 1985, S. 5.

²⁵ Andergassen 2002a, S. 3.

²⁶ Denkmalamt Bozen, St. Helena in Deutschnofen 1887, o.S.

²⁷ Frei 1985, S. 5.

²⁸ Frei 1985, S. 5.

das Langhaus für die Kreuz- und Bittgänger zu erweitern und dadurch mehr Platz für die Gläubigen zu schaffen. Unter dem Dach konnten Wanderhändler ihre Waren feilbieten.²⁹

Im Schutz dieser Vorhalle blieb die vermutlich älteste Darstellung der Kirche erhalten. Es handelt sich um ein Steinrelief, das in den südlichen Eckpfeiler neben dem Westeingang eingemauert wurde (Abb. 11). Das Votivbild zeigt die Kirchenpatronin mit Krone und dem vor ihr stehenden Kreuz als Attribut. Neben ihr, unter einem Baldachin, kniet auf einer Stufe eine betende Gestalt.³⁰

Auch der Kreuzhof neben der Kirche St. Helena wurde baugeschichtlich untersucht. Dabei wurde im Untergeschoss ein Bauelement aus dem Frühmittelalter entdeckt.³¹

1.2 Das Programm der gotischen Freskenausstattung

Eine aufgemalte lateinische Inschrift auf einer Tafel im Langhaus der Kirche nimmt Bezug auf das Jahr und den Tag der Vollendung der Ausstattung (Abb. 12). Leider ist sie nicht mehr vollständig erhalten. Zu lesen ist heute nur noch: „... in vigilia Assumptionis beate Virginis Marie, Deo gratias.“³² Das heißt, dass die Ausstattung am Vortag von Maria Himmelfahrt vollendet war, also am 14. August. Karl Atz, welcher ab 1875 Konservator für kunsthistorische und historische Denkmale in Bozen war, konnte anscheinend noch die Jahreszahl 1409 erkennen.³³ Laut Schriftquellen wurde die Kirche am 14. September 1410 durch den Trienter Weihbischof Fr. Albert, der dem Franziskanerorden angehörte, der Heiligen Helena geweiht.³⁴ Falls die von Karl Atz erkannte Jahreszahl stimmen sollte, wäre zwischen der Fertigstellung der Ausstattung und der Weihe mehr als ein Jahr vergangen, was als ein recht langer Zeitraum erscheint.

Das Bildprogramm der kleinen Bergkirche ist überraschend reich und vielschichtig. „*Der bezaubernde Innenraum von St. Helena ist nichts anderes als eine kostbare Kapelle in der Peripherie. Jeder, der den Ort besucht, ist berührt von der Ausstrahlung.*“³⁵

²⁹ Frei 1985, S. 5.

³⁰ Andergassen 2002a, S. 3.

³¹ Stampfer 2001, S. 27.

³² Zit. nach: Andergassen 2002a, S. 15.

³³ Frei 1985, S. 12.

³⁴ Andergasse 2002a, S. 15.

³⁵ Zit. in: Andergassen 2002a, S. 2.

1.2.1 Die Apsis

Beim Betreten der Kirche durch den Haupteingang im Westen, fällt der Blick des Gläubigen auf das Antlitz Christi in der Apsiskalotte (Abb. 13). Dominant präsentiert der Sohn Gottes seine Wundmale, wobei vor allem die Seitenwunde durch den Schlitz im Gewand ins Auge fällt. Die Darstellung fordert den Betrachter³⁶ zur *Compassio*, eine von den neu gegründeten Bettelorden verbreitete Geistigkeit, auf.³⁷ Christus in der Mandorla wird von den vier Evangelistensymbolen begleitet.

Abgetrennt durch ein dünnes, gelbes Band befinden sich auf Fensterhöhe die zwölf Apostel. Durch die Vergrößerung der Fenster ist die Apostelreihe nur noch teilweise erhalten (Abb. 9). Trotz der Zerstörung kann man heute noch erkennen, dass die zwölf Apostel in vier Dreiergruppen eingeteilt waren. Diese waren durch vorgetäuschte, senkrecht verlaufende Marmorinkrustationen voneinander getrennt. Während die mittlere Figur der Dreiergruppe immer frontal dargestellt ist, wenden sich die zwei äußeren Figuren der mittleren zu. Einst war jeder Apostel durch sein Attribut oder Spruchband klar erkennbar. Am besten erhalten hat sich die Darstellung der Figur ganz links. Es handelt sich um den Heiligen Petrus mit dem Schlüssel in der Hand, der die Apostelreihe anführt. Weitere Apostel, die aufgrund ihrer Attribute benannt werden können, sind der Heilige Jakob mit der Muschel, Judas Thaddäus mit der Keule und Thomas mit der Lanze.³⁸

Der Apostel rechts, neben dem Heiligen Thomas, hält ein sogenanntes Beutelbuch in der Hand (Abb. 14). Dabei handelt es sich um ein kleinformatiges Buch, meist ein Gebets- oder Andachtsbuch. Da das Leder des Deckelbezuges am unteren Schnitt lang gelassen wurde, konnten die Bücher bequem in der Hand gehalten bzw. am Gürtel befestigt werden, wie ein Beutel. Diese Art von Büchern war vom 14. bis zum 16. Jahrhundert sehr populär.³⁹

In der Triumphbogenlaibung ist das Sechs-Tage-Werk in sieben Einzelbildern dargestellt. Dabei weisen die ersten vier Szenen eine einheitliche Komposition auf: Während die linke Bildhälfte das jeweilige Wunder dargestellt, zeigt die rechte die Figur Gottvaters, der sein Werk segnet. In der linken Hand hält er die Weltkugel, welche in drei Bereiche unterteilt ist. Diese symbolisieren Himmel, Erde und Wasser.

³⁶ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wurde im Text die männliche Form gewählt, nichtsdestoweniger beziehen sich die Angaben auf Angehörige beider Geschlechter.

³⁷ Andergassen 2002a, S. 5.

³⁸ Appuhn 1979, S.35.

³⁹ Alker 1966, S. 7. Heute sind nur noch wenige Beutelbücher erhalten, da das überstehende Leder für die bessere Aufbewahrung im Regal entfernt wurde.

Die Erzählung beginnt auf der linken Seite der Triumphbogenlaibung mit dem ersten Tag, die Erschaffung von Himmel und Erde sowie von Licht und Finsternis (Abb. 15).⁴⁰ Neben Gott befindet sich, als Symbol für die Erde, ein blauer Kreis, auf dem es noch nichts gibt. Die Gottesgestalt scheint vor einem goldenen Hintergrund zu schweben.

Das zweite Bild fasst den zweiten und den vierten Tag zusammen (Abb. 16). Es handelt sich um die Erschaffung des Himmels⁴¹ und der Gestirne.⁴² Im zuvor leergebliebenen blauen Kreis befindet sich nun die Darstellung der Gestirne. Gott steht, im Gegensatz zum vorherigen Bild, auf einem von Pflanzen bedeckten Boden. Diese Darstellung verwundert, da Gott die Pflanzen eigentlich erst am dritten Tag erschaffen hat.⁴³ Dies wird im dritten Bild thematisiert. Die blaue Weltkugel wird durch die Darstellung von einer Vegetation ersetzt (Abb. 17).

Der Meister hat die Erschaffung der Gestirne, die eigentlich am vierten Tag stattfindet, bereits dargestellt, also springt er in der Erzählung vor bis zum fünften Tag: die Erschaffung der Fische und Vögel (Abb. 18).⁴⁴ Diese werden in der linken Bildhälfte gezeigt.

Da sich das fünfte Bild auf der rechten Seite der Triumphbogenlaibung befindet, wird die Komposition gespiegelt (Abb. 19). Es thematisiert den sechsten Tag, die Erschaffung der Landlebewesen und des Menschen.⁴⁵ Während Adam schlafend auf einem Felsen liegt, erwacht Eva mit zum Gebet gefalteten Händen aus seinem Oberkörper. Gott hält nicht wie gewöhnlich eine Weltkugel in der Hand, sondern nimmt Eva, das weibliche Geschlecht, in Empfang. Mit seiner Rechten segnet er, wie zuvor, sein vollbrachtes Werk.

Das sechste Bild fällt nicht nur kompositorisch, sondern auch thematisch aus der Reihe. Es ist das einzige, das keinen bestimmten Tag darstellt. Es zeigt die Zusammenführung von Adam und Eva in paradiesischer Nacktheit (Abb. 20). Die Figur Gottvaters befindet sich in der Mitte des ersten Ehepaares und führt die Hände der beiden zusammen. Die Komposition des Bildes „erinnert an spätmittelalterliche Hochzeitsbilder, an denen mit dem Ineinandergehen der Hände der Bund besiegelt wird – *dextrarum junctio*.“⁴⁶

„[...] und er ruhte am siebten Tag, nachdem er sein ganzes Werk vollbracht hatte.“⁴⁷ Im siebten Bild wird Gottvater mit der Weltkugel in der einen und dem Zepter in der anderen Hand thronend dargestellt (Abb. 21). Er wird von Engeln begleitet, die sich um ihn versammelt haben und ihn anbeten.

⁴⁰ Die Bibel 2000, Genesis 1,1-5.

⁴¹ Die Bibel 2000, Genesis 1, 6-8.

⁴² Die Bibel 2000, Genesis 1, 14-19.

⁴³ Die Bibel 2000, Genesis 1, 9-13.

⁴⁴ Die Bibel 2000, Genesis 1, 20-23.

⁴⁵ Die Bibel 2000, Genesis 1, 24-31.

⁴⁶ Zit. in: Andergassen 2002a, S. 9.

⁴⁷ Zit. in: Die Bibel 2000, Genesis 2, 2.

Die Darstellung eines Sechs-Tage-Werks ist in der gotischen Wandmalerei Südtirols selten zu finden.⁴⁸ In Verbindung mit einer Majestas Domini Darstellung ist die Ikonographie in Südtirol einzigartig und soll dem Betrachter von St. Helena deutlich vor Augen führen, dass Gott über die gesamte Welt herrscht. Er ist der Schöpfer der Erde, der Lebewesen und der Menschen.

Auf der Stirnseite des Triumphbogens ist das Opfer Kains und Abels dargestellt (Abb. 22). Da sie die Söhne von Adam und Eva waren, erfährt die Geschichte der Genesis eine Weiterführung. Während Gottvater, der mit strengem Gesichtsausdruck in das Langhaus blickt, die demütig dargebrachte Gabe Abels segnet, weist er jene des rothaarigen Kain durch die geballte Faust ab. Auf Kains Ährenbündel sitzt ein kleiner Teufel, der auf den zukünftigen Brudermord hindeutet. Bei der Darbringung der Opfer der Brüder steht nicht das Opfer im eigentlichen Sinne im Zentrum, vielmehr geht es um die Art und Weise, wie es dargebracht wird. Die Demut Abels wird durch das Bedecken der Hände zum Ausdruck gebracht. Kain fasst hingegen sein Ährenbündel mit bloßen Händen an. Die Darstellung kann als Mahnung an die Gläubigen verstanden werden, das Opfer mit der richtigen inneren Einstellung darzubringen. Das gute Opfer wird während jeder Messe am Altar wiederholt. Die Darstellung Christi in der Apsis ermahnt den Gläubigen sich für das Richtige zu entscheiden. Schließlich tritt er am Ende seines Lebens mit all seinen Taten vor den Richter.

Aufgrund dieser Bedeutungsebenen erfreute sich die Darstellung des Opfers Kains und Abels an der Triumphbogenwand, oft in Zusammenhang mit einer Majestas Domini Darstellung in der Apsis, bereits in der Romanik großer Beliebtheit.⁴⁹

1.2.2 Die Langhauswände

Die Darstellungen an den Langhauswänden zeigen Episoden aus dem Leben der Gottesmutter Maria und der Kindheitsgeschichte Jesu.

Den Anfang der Erzählung bildet die Szene der Verkündigung an der Westwand oberhalb des Haupteingangs (Abb. 23). Die Menschwerdung Christi ist auf besonders anschauliche Weise dargestellt. Gottvater, in einer Rauchwolke schwebend, schickt das Christuskind mit dem Kreuz, dem Symbol für seinen späteren Opfertod, begleitet von Engeln und der Heilig Geist Taube, auf die Erde nieder. In der rechten Hälfte der Darstellung unternimmt der Künstler den

⁴⁸ Weitere Genesisdarstellungen aus der Gotik befinden sich in der Kuppel der Stiftskirche in Innichen (um 1280), im Untergeschoss der Burgkapelle von Schloss Tirol (um 1330) und an der Südfassade von St. Prokulus in Naturns (um 1420).

⁴⁹ Andergassen 2002a, S. 7.

Versuch, eine Außen- und Innenansicht mit Figuren perspektivisch darzustellen. Maria kniet in dieser Architektur auf einem karierten Fliesenboden vor ihrem Lesepult. Mit ausgestrecktem Zeigefinger verweist sie auf den Text im aufgeschlagenen Buch. Sie scheint so in ihre Lektüre vertieft zu sein, dass sie den Erzengel, der vor der Architektur seine Botschaft verkündet, gar nicht wahrnimmt. Der abgegrenzte Raum, in dem sich Maria befindet, kann als Symbol für ihre Jungfräulichkeit verstanden werden. Durch die Lektüre wird ihr starker Glaube zum Ausdruck gebracht. Der Treppenaufgang an der Außenarchitektur leitet zur linken Bildhälfte über. Vor einer Schollenlandschaft kniet der Erzengel Gabriel. Er hat seine Rechte zum Segensgestus erhoben. In der linken Hand hält er ein flatterndes Schriftband, das geschickt in sich verdreht ist und die Worte des Engels an Maria zeigt. Während auf der Rückseite des Bandes die Begrüßungsworte „Ave gratia plena“⁵⁰ zu lesen sind, steht auf der Vorderseite ein Teil der Botschaft an Maria: „Spiritus Sanctus superveniet in te et (virtus) altissimi.“⁵¹

Die Geschichte des Lebens der Heiligen Maria wird an der Nordwand in vier Bildern weitererzählt. Bei der ersten Szene handelt es sich um die Heimsuchung Mariens (Abb. 24). Diese hat am meisten an Farbsubstanz verloren. Der Evangelist Lukas schreibt im ersten Kapitel, Vers 39-45: *„Nach einigen Tagen machte sich Maria auf den Weg und eilte in eine Stadt im Bergland von Judäa. Sie ging in das Haus des Zacharias und begrüßte Elisabet. Als Elisabet den Gruß Marias hörte, hüpfte das Kind in ihrem Leib. Da wurde Elisabet vom Heiligen Geist erfüllt und rief mit lauter Stimme: Gesegnet bist du mehr als alle anderen Frauen und gesegnet ist die Frucht deines Leibes.“*⁵²

Vor der Stadtmauer, die im Hintergrund dargestellt ist, begegnen sich die zwei Schwangeren. Glücklicherweise über das Wiedersehen umfasst Maria die Arme Elisabeths, die entgegen der Überlieferung relativ jung erscheint. Rechts im Torbogen lässt sich nur mehr schwach ihr Mann Zacharias erkennen. Zeuge des Geschehens werden drei modisch gekleidete Frauen, die sich in der linken Bildhälfte befinden. Die am Bildrand dargestellte Frau greift mit ihrer Hand zu der Frau neben sich und weist sie mit dem Zeigefinger auf das Treffen hin. In der rechten Hand hält sie einen Hut, obwohl sie bereits einen auf dem Kopf trägt.

Das nächste Bild zeigt eine in der Wandmalerei äußerst selten dargestellte Szene, nämlich den Zweifel Josefs (Abb. 25). Da Josef stets nur als Nebenfigur fungiert, war es üblich, seine Zweifel über die Jungfräulichkeit Mariens in der Szene der Geburt Jesu darzustellen.⁵³ Der Meister der Langhauswände in St. Helena widmet hingegen dieser Episode ein eigenes Bild.

⁵⁰ Zit. nach: Theil 1973, o.S.

⁵¹ Zit. nach: Theil 1973, o.S.

⁵² Zit. in: Die Bibel 2000, Lukas 1, 39-42.

⁵³ Rudolf 2008, S. 79.

Dadurch wird die Figur des Heiligen Josef und seine Bedeutung für die Kindheitsgeschichte Jesu betont. Seine Figur lässt sich in St. Helena in allen Szenen, in denen er laut Bibel anwesend war, finden. Im Gegensatz zu Maria wird er jedoch immer ohne Nimbus dargestellt. Der Evangelist Matthäus ist der Einzige, der im ersten Kapitel, Vers 18-25, vom Zweifel Josefs berichtet: Als Josef die Schwangerschaft Mariens erkannte, waren sie noch nicht verheiratet. Daher wollte er sich von ihr trennen. Im Traum erschien ihm ein Engel, der sprach: „*Josef, Sohn Davids, fürchte dich nicht, Maria als deine Frau zu dir zu nehmen; denn das Kind, das sie erwartet, ist vom Heiligen Geist. Sie wird einen Sohn gebären; ihm sollst du den Namen Jesus geben; denn er wird sein Volk von seinen Sünden erlösen.*“⁵⁴ Josef gehorchte dem Willen Gottes und erkannte das Kind als sein Kind an. Mit der Namensgebung gilt er nach dem jüdischen Gesetz als sein legitimer Vater.⁵⁵

Durch die Architektur wird das Bild senkrecht in zwei Teile geteilt. Unter Anwendung von „Perspektive“ versucht der Künstler erneut Raum darzustellen. In der linken Hälfte sitzt der schlafende Josef, seinen Kopf auf die rechte Hand gestützt. Vermutlich befand sich einst über ihm ein Engel mit einem Schriftband, dessen Umrisse nur noch erahnt werden können. Über seiner rechten Schulter lässt sich ein Flügelaltar erkennen, der die Frömmigkeit Josefs symbolisieren soll. Maria befindet sich in einem von Josef abgegrenzten Raum. Sie wird zum einen durch den kostbar verzierten Stoff, auf dem sie sitzt, und zum anderen durch den leicht angedeuteten Vorhang hinter sich, betont. Ein aufgeschlagenes Buch liegt auf ihrem Schoß. Maria ist in die Lektüre vertieft. Ihre Schwangerschaft ist bereits deutlich zu sehen.

Im dritten Bild auf der Nordwand werden zwei Darstellungen in einer zusammengefasst, nämlich die Geburt des Kindes und die Verkündigung an die Hirten (Abb. 26). Links im Hintergrund, neben einer weißen Schafherde, sitzen zwei Hirten. Sie blicken zu einem Engel empor, der ihnen mitteilt, dass in Bethlehem der Retter geboren wurde. Rechts im Vordergrund, unter einer Art Unterstand, befindet sich das neugeborene Kind nackt in seiner Krippe. Ochs und Esel sind hinter der Krippe dargestellt. Sie erinnern an die alttestamentarische Vorhersage, dass der Messias von Ochs und Esel erkannt und angebetet werden wird.⁵⁶ Das Christuskind blickt zu seiner Mutter, welche, um das Wunder anzubeten, vor ihm auf die Knie gefallen ist. Neben ihr, auf einem Schemel, sitzt Josef. Er ist gerade dabei eine heute nicht mehr zu erkennende Tätigkeit auszuführen. Nach Frei zeigte die Szene einst Josef als Nährvater, während er eine Mahlzeit zubereitete.⁵⁷

⁵⁴ Zit. in: Die Bibel 2000, Matthäus 1, 20-21.

⁵⁵ Sedlmeier 2008, S. 24.

⁵⁶ Rudolf 2008, S. 77.

⁵⁷ Frei 1985, S. 11.

Als letztes Bild an dieser Wand ist die Beschneidung Jesu dargestellt (Abb. 27). Sie wird in der Bibel vom Evangelisten Lukas im zweiten Kapitel in einem Satz erwähnt: *„Als acht Tage vorüber waren und das Kind beschnitten werden sollte, gab man ihm den Namen Jesus, den der Engel genannt hatte, noch ehe das Kind im Schoß seiner Mutter empfangen wurde.“*⁵⁸

Die Szene spielt sich in einem Sakralraum ab. Der ältere der beiden Priester, ausgezeichnet durch einen langen weißen Bart, hat links im Bild auf einem Sessel Platz genommen. Das nackte Christuskind, das er an den Armen festhält, liegt auf seinem Schoß. Der zweite, etwas jüngere Priester, vollzieht den jüdischen Ritus. Hinter den zwei Männern befindet sich – durch den Heiligenschein klar zu erkennen – Maria. Sie hat ihre rechte Hand vor Sorge um ihr Kind auf die Brust gelegt. Die Frau neben ihr scheint sie beschwichtigen zu wollen. Die Figur hinter dem älteren Priester kann aufgrund des Attributs des Pilgerstabes als Josef identifiziert werden. Er blickt auf das im Vordergrund stattfindende Geschehen. Abgetrennt vom Hauptgeschehen in einer Seitenkapelle befindet sich eine weitere Figur. Es stellt sich die Frage, um wen es sich bei der vor dem Altar kniend betenden Person handelt. Da sich im angrenzenden Teil des Bildes die aufgemalte Tafel mit dem Datum der Vollendung der Wandmalereien befindet, vermutet Frei, dass der Stifter Sigmund von Niederthor abgebildet ist. Für diese Theorie würden auch die Größe und die Haltung der Figur sprechen.

Die Südwand zeigt drei weitere Szenen aus der Kindheitsgeschichte Jesu, beginnend mit der über dem Seiteneingang dargestellten Anbetung der Heiligen Drei Könige (Abb. 28). Als Schriftquelle gilt unter anderem das zweite Kapitel des Matthäusevangeliums, Vers 1-12. Darin heißt es: *„Sie [also die Sterndeuter – Anm. d. Verf.] gingen in das Haus und sahen das Kind und Maria, seine Mutter; da fielen sie nieder und huldigten ihm. Dann holten sie ihre Schätze hervor und brachten ihm Gold, Weihrauch und Myrrhe als Gaben dar.“*⁵⁹

Um die Szene ausführlich darstellen zu können, nimmt sie die Breite von zwei Bildfeldern ein. Die Komposition ist in drei Teile gegliedert: Aus der Stadt, die sich am linken Bildrand befindet, treten die Heiligen Drei Könige (Abb. 29). Zu Fuß oder hoch zu Ross brechen sie auf, um den Heiland zu sehen. Einer von ihnen tritt gerade aus dem Stadttor und zeigt mit seiner Hand in Richtung Anbetung. Dadurch führt er den Blick des Betrachters weiter zur nächsten Szene. Über der Tür befinden sich zwei Figuren, die nur noch schlecht erhalten sind (Abb. 30). Aufgrund der rechts daneben dargestellten Schafherde sind sie wahrscheinlich als Hirten zu identifizieren. Einer von ihnen weist in Richtung der Hauptszene, die rechts im Bild stattfindet. Drei weitere Figuren lassen sich hinter den Bergen erkennen. Sie sind als einzige vom

⁵⁸ Zit. in: Die Bibel 2000, Lukas 2, 21.

⁵⁹ Zit.in: Die Bibel 2000, Matthäus 2,11.

Hauptgeschehen abgewendet. Es handelt sich um die Heiligen Drei Könige auf ihrer Reise. Rechts im Bild befindet sich die Anbetung der Heiligen Drei Könige. Die Darstellung von Josef und Maria mit dem Jesuskind wurde in das Zentrum der gesamten Südwand gesetzt. Sie werden von Ochs und Esel begleitet.

Es folgt die Szene der Darbringung im Tempel, ein Gesetz der Juden zur Reinigung der Frau nach der Geburt (Abb. 31). Sie wird im dritten Buch Mose, im Levitikus, Kapitel zwölf, Vers 1-8 beschrieben: „[...] *dreiunddreißig Tage soll die Frau* [nach der Geburt eines Knaben – Anm. d. Verf.] *wegen ihrer Reinigungsblutung zu Hause bleiben. Sie darf nichts Geweihtes berühren und nicht zum Heiligtum kommen, bis die Zeit ihrer Reinigung vorüber ist.*“⁶⁰ Als Opfer sollen die Eltern ein einjähriges Schaf und eine Taube darbringen oder, wenn sie dies nicht aufbringen können, zwei Turteltauben bzw. zwei junge Tauben.⁶¹

Die Szene spielt in einem Sakralraum, der in Haupt- und Nebenraum geteilt ist. Im Nebenraum befinden sich zwei Frauen. Wie im Levitikus beschrieben, hält die Frau rechts zwei Tauben als Opfergabe in den Händen. Die Frau dahinter trägt eine aus Wachs gedrehte Kerze. Von Josef begleitet, reicht Maria ihren nackten Sohn über einen Altar dem Priester. Es handelt sich um Simeon, der das Kind als den Messias erkannte. Laut dem Evangelisten Lukas wohnte auch die Prophetin Hanna dem Geschehen bei, die die Nachricht der Erlösung Israels verbreitete.⁶² In St. Helena verzichtete der Maler der Langhauswände auf die Darstellung der Prophetin und ersetzte sie durch einen zweiten Priester, der unterstützend seine rechte Hand auf die Schulter des alten Priesters legt.

Mit dem Bild der Flucht nach Ägypten schließt der Zyklus ab (Abb. 32). Die Szene spielt in einer gebirgigen Landschaft zwischen einzelnen Bäumen. Maria, die ihr Kind fest in ihr Gewand gewickelt hat, sitzt auf einem weißen Esel. Dieser wird von Josef geführt. Laut dem Evangelisten Matthäus erschien Josef im Traum erneut ein Engel. Dieser forderte ihn auf, nach Ägypten zu fliehen, da Herodes Jesus töten wollte.⁶³ Ein Engel mit dem noch klar lesbaren Schriftband ‚Fuge in Egiptum‘⁶⁴ begleitet die Drei. Am linken Bildrand, hinter dem steilen Abhang des Berges, lugen drei Häscher des Herodes hervor, die die Heilige Familie verfolgen. Die Soldaten tragen Helme und sind mit Keulen bewaffnet. Der Mittlere von ihnen trägt für die Mode des Mittelalters typische Beinlinge, sogenannte Beinlinge. An dieser Szene zeigt sich unter anderem die Begeisterung des Künstlers Tiere darzustellen. Neben dem Esel lassen sich

⁶⁰ Zit. in: Die Bibel 2000, 3. Buch Mose, Levitikus 12, 4.

⁶¹ Die Bibel 2000, 3. Buch Mose, Levitikus 12, 6-8.

⁶² Die Bibel 2000, Lukas 2, 21-40.

⁶³ Die Bibel 2000, Matthäus 2, 13-15.

⁶⁴ Zit. nach: Andergassen 2002a, S. 16.

noch ein Fuchs, ein Eichhörnchen sowie ein heute nicht mehr identifizierbares Tier am unteren Bildrand erkennen.

Die Szenen jeder Wand für sich betrachtet, ergeben eine chronologisch richtige Erzählung. Während auf der Nordwand die Heimsuchung, der Zweifel Josefs, die Geburt Christi und die Beschneidung dargestellt sind, zeigt die Südwand die Anbetung der Heiligen Drei Könige, die Darbringung im Tempel und die Flucht nach Ägypten. Es fällt jedoch auf, dass die Kindheitsgeschichte Jesu an der Südwand keine chronologische Fortsetzung erfährt. So folgt auf die Beschneidung an der Nordwand, die zeitlich vorangegangene Anbetung der Heiligen Drei Könige an der Südwand. Offenbar ging es dem Meister der Langhauswände nicht um die Darstellung einer chronologisch richtig erzählten Geschichte, sondern vielmehr darum, verschiedene Episoden aus der Kindheitsgeschichte Jesu zu zeigen. Dies könnte auch eine Erklärung für die Darstellung der einzigartigen Szene des Josefzweifels sein. Anscheinend griff der Meister bei der Auswahl der Szenen sowohl auf das Evangelium nach Lukas als auch auf das Evangelium nach Matthäus zurück. Beide erzählen von unterschiedlichen Ereignissen aus dem Leben des Jesuskindes. Lukas schildert die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt, die Verkündigung an die Hirten, die Darbringung im Tempel, die Beschneidung und den zwölfjährigen Jesus im Tempel. Der Evangelist Matthäus berichtet hingegen von allen Geschehnissen, die mit Herodes zusammenhängen: der Anbetung der Heiligen Drei Könige, der Flucht nach Ägypten, dem Kindermord von Bethlehem und der Rückkehr aus Ägypten.⁶⁵ Außerdem erzählt er als einziger vom Josefzweifel.

Neben der Erzählung der Kindheitsgeschichte befinden sich auch Heiligendarstellungen an den Langhauswänden. Zwischen der Tür und dem Fenster der Westwand ist die Darstellung der Kirchenpatronin Helena ersichtlich (Abb. 33). Die Heilige steht in einem gotischen Türsturz mit Maßwerkfenstern. Hinter ihr öffnet sich ein illusionistischer Raum mit Kassettendecke. Durch die Krone wird sie als Kaiserin ausgezeichnet. Während sie in Richtung des Haupteingangs blickt, hält sie vor sich das von ihr aufgefundene Heilige Kreuz Christi. Ihr gegenüber, links von der Tür, steht der Heilige Sebastian mit auf den Rücken gebundenen Händen (Abb. 34). Er ist nur mit einem Lendentuch bekleidet und von Pfeilen durchbohrt. Auch er blickt auf den eintretenden Gläubigen herab.

Rechts über dem Fenster sind zwei weitere Heilige dargestellt. Es handelt sich um die Pfarrpatrone Wolfgang von Regensburg mit einem Kirchenmodell auf seinem Buch und Ulrich

⁶⁵ Theil 1973, o.A.

von Augsburg mit Mitra, Buch und Bischofsstab (Abb. 35).⁶⁶ Die zwei Brustbilder werden durch eine kleine Säule voneinander getrennt.

Eine weitere Einzelfigur befindet sich an der Nordwand über dem Eingang zum Turm (Abb. 36). Es handelt sich um die Darstellung des Schmerzensmannes. Der unbekleidete Oberkörper Christi ragt aus einem Sarkophag. Um auf seinen Leidensweg aufmerksam zu machen, trägt er die Dornenkrone und zeigt seine Wundmale. Ein Nagel verweist auf die Kreuzigung, auf den Opfertod Christi für die Menschheit. Leider lassen sich auf dem Schriftband keine Buchstaben mehr erkennen. Die Darstellung des Schmerzensmannes sollte bei den Gläubigen vor allem die *Compassio* anregen. Die Auferstehung Christi wird durch das im Tympanon darunter dargestellte Lamm Gottes mit der Siegesfahne thematisiert (Abb. 37). Rechts vom Zugang zum Turm, auf der Triumphbogenwand, befindet sich die Darstellung Johannes des Täufers. Wie üblich ist er mit einem Kamelhaarmantel gekleidet. Er weist mit seinem rechten Zeigefinger auf das *Agnus Dei* (Abb. 38). In seiner Linken hält er ein Schriftband mit den Worten des Evangelisten Johannes, Kapitel eins, Vers 29: ‚Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi.‘⁶⁷

1.2.3 Das Gewölbe

Das sternengesetzte Himmelsgewölbe wird durch eine floral und geometrisch gemusterte Bordüre in vier rechteckige Felder geteilt. In den Kreuzungen der Bordüren, umrahmt von Vierpässen, befinden sich neun Brustbilder von Engeln, Heiligen und Bischöfen. Dabei liegen die weiblichen Heiligen auf der Südwand, gegenüber den männlichen auf der Nordwand. Die Bordüre entlang des Gewölbescheitels zeigt in drei Vierpässen die Darstellung eines Engels (Abb. 39), Johannes des Täufers (Abb. 40) und eines durch seine Attribute nicht näher bestimmbar Bischofs (Abb. 41).

Die rechteckigen Bildfelder weisen eine zweiteilige Komposition auf: Auf der einen Hälfte haben die Evangelisten an ihren Schreibpulten Platz genommen. Diese Pulte erinnern aufgrund ihrer Baldachinüberdachung an Throne, die sehr detailliert mit Schreibutensilien, Schriftrollen, Gefäßen, Tintenfassern und Büchern ausgearbeitet sind. Die Evangelisten gehen unterschiedlichen Tätigkeiten nach: Lukas und Johannes haben sich zum Schreiben nach vorne gelehnt. Markus und Matthäus hingegen halten in ihrem Schreiben inne. Der eine um den

⁶⁶ Andergassen 2002a, S. 18.

⁶⁷ Zit. nach: Frei 1985, S. 12.

Federkiel zu überprüfen, der andere um mit dem Messer seine Feder zu spitzen. Jeder Evangelist wird von seinem Symbol in einem Wolkenkranz begleitet. Dieses hält jeweils ein Spruchband mit dem Namen des Evangelisten und den ersten bedeutenden Worten aus dem Evangelium. Die andere Hälfte des Feldes wird von einer Szene aus dem Leben Christi, welche in einem, aus kleinen Schuppen zusammengesetzten, farbenprächtigen Medaillon dargestellt ist, ausgefüllt.

Über dem südlichen Eingang befindet sich die Darstellung des jüngsten Evangelisten Johannes, dem Lieblingsjünger Jesu, auf den sich sein Symbol, der Adler, förmlich niederstürzt (Abb. 42). Auf seinem Spruchband stehen die lateinischen Worte: „In principio erat verbum.“⁶⁸ In dem Medaillon neben ihm befindet sich Christus in der Mandorla. Seine Figur ist umgeben von einer Rauchwolke. Seine Rechte zum Segensgestus erhoben, sitzt er auf einem Regenbogen und präsentiert, wie der Christus in der Apsiskalotte, seine tiefenden Wundmale. Der Hintergrund war vermutlich einst golden bemalt.

Gegenüber von Johannes sitzt der Evangelist Lukas, der von seinem Sinnbild, dem Stier, begleitet wird (Abb. 43). Sein Schriftband zeigt die Anfangsworte des Evangeliums, Kapitel eins, Vers fünf: „Fuit in diebus Herodis...“⁶⁹ Das Medaillon daneben umrahmt die Anbetung des Kindes. Die Geburt Christi wird vor allem im Lukasevangelium ausführlich beschrieben, welches deswegen als Weihnachtsevangelium gilt.

Im angrenzenden Bildfeld folgt die Darstellung des Evangelisten Matthäus mit seinem Symbol, dem Engel (Abb. 44). Dieser verweist mit seiner rechten Hand auf die von Matthäus geschriebenen Zeilen. Auf seinem Spruchband stehen die Worte: „Liber generacionis Jesu Christi filii [David... – Anm. d. Verf.]...“⁷⁰ Der restliche Raum wird von einer Kreuzigungsgruppe mit Maria und Johannes ausgefüllt.

Im letzten Feld ist der Evangelist Markus mit dem Löwen dargestellt (Abb. 45). Das Schriftband zeigt die Worte aus dem zweiten Vers des ersten Kapitels. Bei diesem lateinischen Zitat ist dem Künstler ein Fehler unterlaufen: „Ego mito anilum meum in die...“⁷¹ dabei müsste der Text korrekt „Ego mitto angelum meum...“⁷² heißen. Das Thema seines Medaillons ist der auferstandene Christus, der aus seinem Grab steigt.

Auf besonders eindrückliche Weise werden dem Gläubigen die Inhalte der vier Evangelien vor Augen geführt. Dies erfolgt zum einen durch die zitierten Worte des jeweiligen Evangeliums,

⁶⁸ Zit. nach: Frei 1985, S. 8. Johannes 1,1.: „Am Anfang war das Wort.“

⁶⁹ Zit. nach Frei 1985, S. 9. Lukas 1,4.: „Es geschah in den Tagen des Herodes...“

⁷⁰ Zit. nach Frei 1985, S. 9. Matthäus 1,1.: „Buch der Abstammung Jesu Christi, des Sohnes [Davids]...“

⁷¹ Zit. nach Frei 1985, S. 10.

⁷² Zit. nach Frei 1985, S. 10. Markus 1,2.: „Ich sende meinen Engel...“

zum anderen durch die dargestellte Szene im Medaillon. Dabei handelt es sich um die zentralen Inhalte der christlichen Lehre: die Menschwerdung Christi, sein Opfertod Christi am Kreuz, die Auferstehung und die Wiederkunft.⁷³

1.2.4 Die Fassadenmalereien

An den Außenfassaden befinden sich weitere Wandmalereien. Jene an der Westwand in der Vorhalle werden vom Gläubigen als erstes in den Blick genommen. Von weitem lässt sich der Heilige Christophorus zwischen dem Eingang und dem Fenster, umrahmt von dicht nebeneinander gestellten gotischen Kreuzblumen, erkennen (Abb. 46). Im unteren Teil der Darstellung wird die Rahmung durch den Fluss, in dem sich schwimmende Fische tummeln, unterbrochen. Während der Riese mit Hilfe seines Stabes durch den Fluss schreitet, trägt er das Christuskind auf der rechten Schulter und blickt zu ihm empor. Christus hat seine rechte Hand zum Segensgestus erhoben, mit der Linken hält er sich an den Haaren des Heiligen Christophorus fest. Die Legende des Heiligen Christophorus stammt aus der *Legenda Aurea*. Seit dem 14. Jahrhundert zählt er zu den vierzehn Nothelfern und wird vor allem als Schutzpatron der Reisenden verehrt. Im Volksglauben war man der Meinung, dass der Riese denjenigen beschütze, der am Tag seiner Reise vor ihm ein Gebet sprach. Aus diesem Grund befindet sich die Darstellung des Heiligen Christophorus meistens an der Außenfassade des Haupteinganges.⁷⁴

Über dem Eingang befindet sich eine Kreuzigungsgruppe in einer Schollenlandschaft. Christus am Kreuz wird von Maria und Johannes begleitet. Während Marias Gesicht schmerzverzerrt dargestellt ist, hat Johannes seine rechte Hand zum Zeichen der Trauer vor das Gesicht geschlagen. In der Linken hält er ein, bereits bei den Aposteln in der Apsis dargestelltes, Beutelbuch.

Um dem Gläubigen vor dem Eintritt in die Kirche klar zu machen, wem sie geweiht wurde, ist neben dem Heiligen Christophorus die Heilige Helena dargestellt. Sie wird von einer spitz zulaufenden Tür umrahmt. Wie im Innenraum ist sie mit einer Krone ausgestattet und hält das von ihr aufgefundene Heilige Kreuz vor sich. Um das Kreuz nicht mit bloßen Händen zu berühren, hat sie zum Zeichen der Demut ihre linke Hand in ihr violette Gewand gewickelt.

⁷³ Andergassen 2002a, S. 13.

⁷⁴ Appuhn 1979, S.32.

Laut Andergassen verweist die Farbe Violett auf ihre Buße, weil sie einst die Konkubine des Kaisers Konstantin war.⁷⁵

Weitere Fassadenmalereien befinden sich an einem Pfeiler neben dem Südeingang. Maria wird im Kreis der drei Jungfrauen dargestellt. So wie der Heilige Christophorus zählen sie zu den vierzehn Nothelfern. Die volksfromme Ikonographie der „Heiligen drei Madln“ erfreute sich im Spätmittelalter außerordentlicher Beliebtheit. In St. Helena wird die Darstellung um die Jungfrau Maria mit dem Christuskind auf dem Arm erweitert. Neben ihr steht die Heilige Katharina von Alexandrien mit dem Marterrad und dem Schwert in der Hand (Abb. 47). Auf der Westseite des Pfeilers befinden sich die zwei Jungfrauen Barbara von Nikodemien mit dem Hostienkelch und Margarethe von Antiochien mit dem nicht mehr erhaltenen Drachen an der Kette (Abb. 48).⁷⁶

1.3 Restaurierungsgeschichte

Bis 1674 waren laut dem bischöflichen Visitationsbericht alle Wandmalereien in der Kirche St. Helena noch sichtbar. Kurz darauf wurden die Apostelfiguren und die Evangelistensymbole in der Apsis, die Malereien an den Seitenwänden sowie an der Westwand bis zum Gewölbeansatz weiß übertüncht.⁷⁷

Die von der Tünche ausgesparten Wandmalereien wurden im 20. Jahrhundert übermalt. Dies erklärt den farblichen Unterschied der Malereien in der Apsis. Während die Darstellungen Christi in der Mandorla und des Sechs-Tage-Werks einen satten Farbauftrag aufweisen, haben die Darstellungen der vier Evangelistensymbole und der zwölf Apostel an Farbsubstanz verloren. Diese Übermalung muss vor 1973 stattgefunden haben, da sie auf den Fotos, die Theil 1973 in seinem Kunstführer veröffentlichte, bereits ersichtlich ist (Abb. 49). Durch stilistische Vergleiche, die im Kapitel 5.1 angeführt werden, liegt es nahe, dass die Christusfigur und das Sechs-Tage-Werk von Alfons Siber Anfang des 20. Jahrhunderts „restauriert“ wurden. Dieser aus Schwaz stammende Maler wurde in den Jahren 1901 bis 1902 von der Zentralkommission für Kunst und historische Denkmale in Wien mit der „*Herstellung der Wandgemälde an dem Aussenpfeiler der St. Helenakirche in Deutschnofen*“⁷⁸ beauftragt. Der Kopf der Heiligen Maria war nämlich, dem Bericht des k. und k. Konservators Johannes Deininger aus dem Jahr 1887

⁷⁵ Andergassen 2002a, S. 20.

⁷⁶ Appuhn 1979, S.35.

⁷⁷ Frei 1985, S. 5.

⁷⁸ Zit. in: Denkmalamt Bozen, St. Helena in Deutschnofen 1903.

zufolge, gänzlich zerstört.⁷⁹ Die Ausbesserungen am Kopf der Maria sind heute noch gut erkennbar (Abb. 50).

In barocker Zeit befand sich in der Apsis ein Hochaltar mit dem Heiligen Ulrich und dem Heiligen Wolfgang als Seitenfiguren (Abb. 51). Das 1723 entstandene Altarblatt, welches aus der Hand des berühmten Südtiroler Barockmalers Johann Georg Platzer aus Eppan stammt, zeigt die Kaiserin Helena und das Kreuzeswunder (Abb. 52).⁸⁰ Um 1980 wurde der Altar schließlich in das Gebietsmuseum Deutschnofen überstellt, da er die freigelegten Wandmalereien in der Apsis verdeckte.

Einem Brief aus dem Jahr 1973 des damaligen Landeskonservators Nicoló Rasmio zufolge, wurden die Freilegungen der Wandmalereien 1965 begonnen und etappenweise fortgesetzt. In demselben Brief weist er darauf hin, dass die Fresken im Gewölbe sowie die Flucht nach Ägypten auf der Südwand nie übertüncht waren.⁸¹ Die Schwarz-Weiß-Fotografien, die Theil 1973 in seinem Kunstführer veröffentlichte, zeigen den Stand der Arbeiten. Offenbar waren bis zu diesem Zeitpunkt die Wandmalereien in der Apsis sowie der Westwand gänzlich und an der Südwand zum größten Teil⁸² freigelegt (Abb. 53). Die Malereien an der Nordwand wurden erst in den folgenden Jahren von der Tünche befreit. Im Jahr 1981 waren alle Wandmalereien schließlich zum ersten Mal sichtbar. Dies geht aus einem Brief des damaligen Landeskonservators Karl Wolfgruber vom 14. September 1981 an das Dekanatspfarramt Deutschnofen hervor.⁸³

An den Wandmalereien erfolgten im Laufe der Zeit mehrere kleinere Übermalungen. Diese sind ebenfalls auf den von Theil veröffentlichten Fotos ersichtlich. Anscheinend waren die Kronen der Heiligen Drei Könige der persischen Tracht entsprechend durch phrygische Mützen, das sind lange, spitze Zipfelkappen, übermalt (Abb. 54).⁸⁴ Auch an der paradiesischen Nacktheit von Adam und Eva stieß man sich, weshalb sie verdeckt wurde (Abb. 55). Laut Frei wurde der Keuschheitsgürtel im 17. Jahrhundert aufgemalt.⁸⁵ In welchem Jahr diese Übermalungen entfernt wurden, ist leider nicht bekannt. Freis Fotos aus dem Jahr 1985 zeigen die Wandmalereien jedenfalls bereits ohne dieselben.

Weitere restauratorische Eingriffe erfolgten in den Sommermonaten des Jahres 1990. Vor allem der Sockelbereich des Langhauses und der Apsis war durch Feuchtigkeit stark beschädigt. Dies

⁷⁹ Denkmalamt Bozen, St. Helena in Deutschnofen 1887.

⁸⁰ Frei/Stocker-Bassi 1990, S. 42.

⁸¹ Denkmalamt Bozen, St. Helena in Deutschnofen 1973.

⁸² Die Bordüre sowie die linke Hälfte der Anbetung der Heiligen Drei Könige wurde noch nicht freigelegt.

⁸³ Denkmalamt Bozen, St. Helena in Deutschnofen 1981.

⁸⁴ Siehe 1.3 Restaurierungsgeschichte.

⁸⁵ Frei 1989, S. 124.

ist auf den Zementplattenboden zurückzuführen, der die gesamte aufsteigende Feuchtigkeit in die Mauern abdrängte. Neben der Übertünchung und der darauffolgenden unsachgemäßen Aufdeckung, waren vor allem die Feuchtigkeit sowie die Salzausblühungen Gründe für die relativ schlechte Erhaltung der Wandmalereien an den Langhauswänden.⁸⁶ Um dem entgegenzuwirken, wurde ein Trockenboden mit Vollziegeln im Sandbett verlegt.⁸⁷ Auf die Bitte Albert Schönthalers hin, wurde die Ziegeleindeckung 1974 entfernt und durch ein Holzschindeldach ersetzt.⁸⁸

⁸⁶ Denkmalamt Bozen, Mappe St. Helena in Deutschnofen, Brief vom damaligen Landeskonservator Helmut Stampfer an das Dekanalfarramt von Deutschnofen, 10.10.1989.

⁸⁷ Denkmalamt Bozen, Mappe St. Helena in Deutschnofen, Ansuchen um weitere Restaurierungsmaßnahmen der Kirche St. Helena von der Sachbearbeiterin Anita Schenk, 12.07.1991.

⁸⁸ Denkmalamt Bozen, Mappe St. Helena in Deutschnofen, Brief von Albert Schönthaler an das Assessorat für Schule und Kultur, 14.03.1974.

2. Einflüsse auf die Wandmalerei im Raum Bozen: 1300-1420

Aufgrund der Lage an der Verbindungsstrecke zwischen Norden und Süden erblühte ab dem 13. Jahrhundert der Handel der Stadt Bozen und garantierte den wirtschaftlichen Aufschwung. Nach und nach entwickelte sich ein zahlungskräftiges Bürgertum, bestehend aus Handels- und Kaufleuten, die – wie zum Beispiel die Familie Niederthor – in Bozen ansässig wurden.⁸⁹ Auch Bettelorden, die Dominikaner und Franziskaner, ließen sich in der Stadt nieder und förderten eine neue Form der Religiosität. Diese sollte näher am Menschen sein und das Bedürfnis des Miterlebens in den Mittelpunkt stellen. *„Der seelische und emotionale Kontakt zwischen Bild und Betrachter erschließt einen neuen Bezug zur realen Welt. Die Vermittlung auf einer menschlichen Ebene tritt an die Stelle der Repräsentation zeitloser Gottesherrlichkeit.“*⁹⁰ Aufgrund dieser Entwicklung wurde mit Beginn des Trecento ein neuer Stil gefordert, der die lineare Gotik übertreffen und ermöglichen sollte, die neue Gedankenwelt darzustellen. Da die Wand- und Gewölbeflächen in Tirol kaum von der gotischen Wandauflösung betroffen waren, boten sie sich als Träger narrativer Zyklen an, die das Leben Christi, Mariens oder verschiedener Heiliger schildern. Bis zum 15. Jahrhundert war die Wandmalerei das vorherrschende Medium in Tirol. Skulptur und Bauplastik sowie Retabel und Tafelbilder nahmen eine nachrangige Stellung ein.⁹¹

Um den neu erhaltenen Reichtum zur Schau zu stellen, gaben Bürger und Geistliche in und um die Stadt Bozen im Laufe des Trecento und des beginnenden Quattrocento mehrere Gesamtausstattungen in Auftrag.⁹² Von den ehemaligen Ausstattungen, die während dieser Zeit entstanden, hat sich nur ein Bruchteil erhalten.⁹³

Nur wenige Künstlernamen dieser gotischen Ausstattungen sind uns heute bekannt. Fest steht, dass die Kirchen mit Wandmalereien im Stil der zeitgenössischen italienischen Malerei ausgestattet worden sind. Nach dem Tod Giotto wanderten viele seiner Schüler nach Norditalien, manche auch über die Alpen, und verbreiteten seine Ideen. Die aufblühende Stadt Bozen war für viele dieser Meister ein lukratives Ziel. Giotto gilt als der Überwinder des byzantinischen Einflusses und somit als der erste Vertreter der neuen italienischen Gotik. Er

⁸⁹ Pintarelli 1997, S. 17.

⁹⁰ Zit. in: Kofler Engl 2007, S. 295.

⁹¹ Kofler Engl 2007, S. 295.

⁹² Pintarelli 1997, S. 18.

⁹³ Stampfer 2000, S. 11.

war nicht nur der Begründer eines neuen Realismus‘, sondern erfand auch ein neues Raumgefühl und somit ein neues malerisches Gesamtkonzept der Kirchengestaltung.⁹⁴

Als eines der kunsthistorisch bedeutsamsten Werke Südtirols gilt die Bozner Dominikanerkirche mit dem dazugehörigen Kloster.⁹⁵ Trotz der starken Verluste, die die Aufhebung des Klosters durch Joseph II. 1785 sowie die Bombardierung Bozens während des Zweiten Weltkrieges nach sich zogen, veranschaulichen die noch erhaltenen Wandmalereien die Einflüsse der italienischen Malerei auf das lokale Trecento. Das früheste Werk der italienischen Meister ist die Ausmalung der Johanneskapelle. Die Wandmalereien zeugen vom narrativen Stil Giotto. *„Diese auf giottesken Traditionen sich stützenden und weiterentwickelten Malereien wirkten durch ihren architektonischen Reichtum der Innen- und Außenräume und die Einbeziehung ganzer Landschaften in das Bild stilbildend auf die Südtiroler Malkunst des ausgehenden XIV. und beginnenden XV. Jahrhunderts.“*⁹⁶ Außerdem führte die vermutlich aus Padua oder Verona stammende Künstlerwerkstatt die Technik des Freskos in den Kunstraum ein.⁹⁷

Einer der oberitalienischen Künstler, die in der Dominikanerkirche tätig waren, ist Guariento di Arpo. Er stattete die Nikolauskapelle zwischen 1350 bis 1360 mit Wandmalereien aus. Seine Anwesenheit in Bozen ist urkundlich bestätigt.⁹⁸ Da die Kapelle um 1820 im Zuge der Aufhebung des Dominikanerklosters abgerissen wurde, haben sich von der Ausstattung nur einzelne Fragmente erhalten. Die Gesamtausstattung der Kapelle muss ein großes Ereignis dargestellt haben. Die Wandmalereien waren prägend für den lokalen Stil im Raum Bozen.⁹⁹ Der größte Teil der Ausstattungen in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts standen unter dem Einfluss der Erneuerungen der Johannes- und der Nikolauskapelle.¹⁰⁰

Neben den großen Meistern arbeiteten auch namentlich unbekannte Künstler in der Dominikanerkirche. So zeugen die Wandmalereien im Kapitelsaal des Klosters, die Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden, von einer Werkstatt, die im Stil Tomaso da Modenas¹⁰¹ arbeitete. Auch veronesische Künstler waren in der Dominikanerkirche tätig. Dies bezeugt die Madonna

⁹⁴ Pintarelli 1997, S. 17.

⁹⁵ Pintarelli 1997, S. 18.

⁹⁶ Zit. in: Theil 1973, o.S.

⁹⁷ Stampfer 2000, S. 11.

⁹⁸ Pintarelli 1997, S. 18.

⁹⁹ Franco 2001b, S. 110.

¹⁰⁰ Stampfer 2000, S. 12.

¹⁰¹ Tomaso da Modena wurde um 1325 in Modena geboren, wo er auch um 1368/1379 starb. Sein berühmtestes Werk befindet sich im Dominikanerkloster in Treviso. Dort stellte er 1352 eine Reihe von berühmten Dominikanermönchen dar.

Castelbarco an der Südwand des Schiffs der Bozner Dominikanerkirche. Sie entstand 1379 und steht in der Tradition des altichieresken Stils.¹⁰² Die Tätigkeit einer Werkstatt um Giusto da Menabuoi in der Katharinenkapelle kann zwar nicht mit Sicherheit behauptet, jedoch vermutet werden.¹⁰³

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts entstanden in Südtirol einige Werkstätten, die ihre Arbeiter aus dem lokalen Gebiet oder aus Süddeutschland, vor allem aus Schwaben,¹⁰⁴ bezogen. Da die italienische Malerei in Bozen erlernt werden konnte, war eine Studienreise nach Italien nicht notwendig. Die Maler studierten vor Ort den vorherrschenden paduanisch-veronesischen Stil und verbanden diesen mit ihrem bereits erlernten Können.¹⁰⁵ So entstand eine eigene Stilrichtung bestehend aus zwei Tendenzen, der Kunst aus Oberitalien und der Kunst aus Süddeutschland. Italienisches Raumverständnis und architektonische Gestaltungselemente wurden mit nordischer Linearität und reicher Ornamentierung verbunden.¹⁰⁶ Es entwickelte sich ein italienischer Stil mit lokaler Prägung, der bei den Auftraggebern auf äußerste Beliebtheit traf. Da eine solche stilistische Entwicklung nur in Bozen möglich war, wurden diese Malerwerkstätten mit dem Hilfsbegriff *Bozner Schule* versehen. Der Begriff stammt von Josef Weingartner, der die hochgotische Periode der Wandmalerei in der Handelsstadt Bozen, in der Stadt der Landesfürsten Meran und in der Bischofsstadt Brixen sowie Bruneck untersuchte.¹⁰⁷

Der einzige namentlich bekannte Vertreter der Bozner Schule ist Hans Stockinger, der 1407 das Langhaus der Terlaner Pfarrkirche und die danebenstehende Friedhofskapelle mit Wandmalereien ausstattete und diese signierte. Er stammte vermutlich aus Ulm und ließ sich in Bozen nieder. Seine Ausbildung dürfte er nach Andergassen in der Malerwerkstatt des Meisters von St. Valentin erhalten haben.¹⁰⁸ Dieser griff wiederum auf altichiereske Formelemente zurück.

Im zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts kommt es erneut zu einer Veränderung des Stils in der Wandmalerei. Um 1415 vollendete Meister Wenzeslaus die Gesamtausstattung der Riffianer Friedhofskapelle. Sein Stil weist einerseits veronesische und andererseits böhmische Stilelemente auf. Auch die Ausstattung der Pfarrkirche St. Nikolaus in Durnholz im Sarntal ist

¹⁰² Andergassen 2015, S. 166.

¹⁰³ Pintarelli 1997, S. 18.

¹⁰⁴ Mit Schwaben betrieb die Stadt Bozen bereits seit Jahrhunderten Handelsbeziehungen und kulturellen Austausch.

¹⁰⁵ Weingartner 1948, S. 18.

¹⁰⁶ Pintarelli 1997, S. 18.

¹⁰⁷ Weingartner 1948.

¹⁰⁸ Andergassen 2007, S. 77.

ein bedeutendes Zeugnis der internationalen Gotik und erinnert an die altichiersken Architekturformen.¹⁰⁹

Neben den sakralen Wandgemälden haben sich nur wenige profane Ausstattungen erhalten. Das Hauptbeispiel sind die Malereien in Schloss Runkelstein, welche zwischen 1390 und 1400 von den Herrn Nikolaus und Franz Vintler in Auftrag gegeben wurden. Bemerkenswert ist der Reichtum an Erzählungen, der sich durch die gesamte Anlage bis in die Schlosskapelle zieht.¹¹⁰ Die Stadt Bozen war von der zweiten Hälfte des 14. bis zu Beginn des 15. Jahrhunderts führend in der Kunst Südtirols. Ab den 1420er Jahren übernahmen diese Stellung Brixen und Bruneck.¹¹¹

¹⁰⁹ Andergassen 2007, S. 77.

¹¹⁰ Andergassen 2007, S. 83.

¹¹¹ Weingartner 1948, S. 37.

3. Raumkonzepte der sakralen Wandmalerei des Trecento und des beginnenden Quattrocento im Raum Bozen und ihr Verhältnis zu St. Helena: Die Dominanz der italienischen Einflüsse

Der erste vollständig ausgemalte Kirchenraum wurde im 5. Jahrhundert vom Bischof von Nola in Auftrag gegeben. Die Basilika St. Felix in Nola im südlichen Italien wurde mit Wandmalereien aus dem Neuen und dem Alten Testament versehen. Eine bildliche Ausstattung war zu dieser Zeit aufgrund der Bilderfrage umstritten. Aus einem Brief von Papst Gregor dem Großen an den damaligen Bischof von Marseille geht hervor, dass Leseunkundigen durch Bildern der Glaube vermittelt werden könne. „*Die Bildwelt ist mehr als eine Veranschaulichung sakraler Texte, sie ist in die Liturgie eingebettet, wie auch umgekehrt.*“¹¹²

Thomas von Aquin formulierte in seinem Kommentar zu Petrus Lombardus drei Gründe für die Anbringung von Bildern in Kirchenräumen: die Belehrung der Ungebildeten, die Erinnerung an das Geheimnis der Menschwerdung Christi und das beispielhafte Leben der Heiligen. Außerdem fügt er hinzu, dass durch Bilder die Andacht verstärkt würde. Diese Argumente behielten während des gesamten Mittelalters ihre Gültigkeit.¹¹³

Bevor die malerischen Gesamtausstattungen des Trecento sowie des beginnenden Quattrocento im Raum Bozen näher in den Blick genommen werden, soll zunächst der Frage nachgegangen werden, woher diese Art des Raumkonzeptes stammt.

3.1 Die italienischen Vorbilder

Eine der ersten malerischen Gesamtausstattungen der Gotik befindet sich in der Franziskuskirche in Assisi (Abb. 56). Die Wandmalereien in San Francesco stellten alles Vergleichbare seiner Zeit in den Schatten. Es handelt sich um eine zweigeschossige Anlage mit T-förmigem Grundriss, dessen Grundstein von Papst Gregor IX. selbst, zwei Jahre nach dem Tod des Heiligen Franziskus, 1228 gelegt wurde. Die Ausstattung der Doppelanlage zog sich bis zum ersten Viertel des 14. Jahrhunderts hin. In der Oberkirche entstand, neben dem neuen Malstil, vor allem ein neues, an gotische Formelemente angepasstes Raumkonzept. Jedes Joch

¹¹² Zit. in: Steppan 2007, S. 119.

¹¹³ Poeschke 2003, S. 9.

weist polygonale, spitz zulaufende Gewölberippen auf, die an der Wand in Dienstbündel münden und sie dadurch gliedern. Der senkrechte Eindruck wird durch die schmalen Lanzettfenster betont. Da die Wandflächen von vornherein für die Aufnahme der Malereien geplant waren, ist die Gliederung der Architektur verhältnismäßig dezent.¹¹⁴ Im Allgemeinen kann das Raumkonzept des Langhauses in drei Bereiche unterteilt werden: den Sockelbereich mit illusionistischem Vorhang, die Wandzone mit Darstellungen von verschiedenen Bildzyklen und den sternengesetzten Gewölbebereich mit Medaillons.

Eine für die Kunstgeschichte prägende Gesamtausstattung schuf Giotto di Bondone von 1303-1305 in der Arenakapelle von Padua (Abb. 57). Mit diesem Raumkonzept ist eine große Rezeptionsgeschichte verbunden, die über Italien hinausgeht.

Die Kapelle gehörte zum Familienpalast der Scrovegni und war, wie das Kirchenmodell der Stifterdarstellung an der Westwand zeigt, ursprünglich größer und mit Querhaus geplant (Abb. 58).¹¹⁵ Es handelt sich um einen einschiffigen Bau mit Tonnengewölbe, der im Osten mit einem polygonalen Chor abschließt. Der Raum wird, bis auf die vier Pilaster in jeder Ecke und den sechs Fenstern an der Südwand, architektonisch kaum gegliedert. Dabei bestimmen die Fenster der Südwand die Anordnung und das Format der Bildfelder und somit die gesamte Ausstattung.¹¹⁶ Da die Nordwand an das Palastgebäude anschloss, ist sie fensterlos.¹¹⁷ Drei aufgemalte Gurtbögen deuten eine Unterteilung des Langhauses in zwei Joche an. Diese Bordüren werden an den Wänden weitergeführt und münden im Sockelbereich in eine Allegoriedarstellung. Der mittlere Gurtbogen sowie die restlichen senkrecht verlaufenden Bordüren mussten an der Südwand aufgrund der Fenster im zweiten Register unterbrochen werden.

Obwohl sich der Raum stark von dem von San Francesco unterscheidet, übernimmt Giotto, der bereits an den Wandmalereien des Langhauses in Assisi mitarbeitete, das dreiteilige Raumkonzept bestehend aus Sockel-, Wand- und Gewölbebereich. Im Gegensatz zu San Francesco besteht der Sockelbereich nicht aus einem aufgemalten Vorhang, sondern aus illusionistischem Marmor, der auf der Nordwand durch die Darstellung der Laster und auf der Südwand durch die Darstellung der Tugenden in Grisaille-Technik erweitert wurde. Der in drei Register unterteilte Wandbereich ist, wie in San Francesco, einem Bildzyklus vorbehalten. Nur auf der Westwand wird diese Unterteilung zugunsten der einheitlichen Darstellung des Jüngsten Gerichts aufgegeben. Das sternengesetzte Himmelsgewölbe wird vom Wandbereich nur

¹¹⁴ Poeschke 2003, S. 40.

¹¹⁵ Poeschke 2003, S. 184.

¹¹⁶ Poeschke 2003, S. 185.

¹¹⁷ Poeschke 2003, S. 184.

schwach abgegrenzt. Durch das Einfügen des dritten Registers, das in die Krümmung des Gewölbes hineinreicht, kommt es zu einer Verkleinerung des Gewölbefeldes.

Eine ähnliche Strukturierung des Raumes erzielt Altichiero da Zevio¹¹⁸ in der Cappella di San Giorgio in Padua (Abb. 59). Der Bau der Grabkapelle San Giorgio wurde von der Familie Lupi, die neben der Familie Carrara zu den wichtigsten Familien Paduas zählte, in Auftrag gegeben und 1378 an der Südseite des Vorplatzes der Kirche del Santo errichtet. Da Altichiero am 30. Mai 1384 die letzte Zahlung erhielt, kann davon ausgegangen werden, dass die Ausstattung der Kapelle zu diesem Zeitpunkt vollendet war.¹¹⁹

San Giorgio weist einen ähnlichen Grundriss wie die Arenakapelle auf, nämlich ein einfaches Langhaus mit Tonnengewölbe. Im Gegensatz zur Scrovegnikapelle schließt das Oratorium im Südosten rechteckig ab. *„Sowohl Architektur als auch das Dekorationssystem der Kapelle erinnern auffallend an die rund 80 Jahre zuvor vollendete Arenakapelle, auf die als Vorbild bei der Vergabe des Auftrags offensichtlich hingewiesen worden ist.“*¹²⁰ Da bei San Giorgio auf eine Apsis verzichtet wird, tritt die Architektur noch weiter in den Hintergrund. Die in der Arenakapelle noch plastischen Pilaster in den Ecken der Ostwand werden von Altichiero in San Giorgio in gemalte und gedrehte Säulen übersetzt.

Insgesamt wiederholt Altichiero das dreiteilige Raumkonzept Giotto's. Ursprünglich war wahrscheinlich auch der Sockel bemalt und nicht wie heute mit Holz verkleidet. Der Wandbereich wurde in zwei Register eingeteilt, dessen Bildfelder viel breiter als jene in der Arenakapelle sind. Die Breite der Felder ergibt sich durch die drei eingefügten Fenster an der Nordost- sowie an der Südwestwand. Die Unterteilung wird auch für das obere Register übernommen und durch die auf den Fenstern aufgesetzten Bordüren weitergeführt. Damit im oberen Register auf der Nordostwand die Szene der Anbetung der Madonna mit dem Kind durch die Familie Lupi di Soragna breiter dargestellt werden konnte, wurde auf die senkrechte Bordüre über dem letzten Fenster verzichtet. Der Gewölbebereich wird durch vier Gurtbögen gegliedert, wobei sich drei Gewölbefelder ergeben. Im Gegensatz zur Scrovegnikapelle laufen die senkrechten Bordüren jedoch nicht an der Wand weiter, sondern treffen auf die waagrecht verlaufende Bordüre über den Registern. Dadurch entsteht eine klare Abgrenzung zwischen Wand- und Gewölbefeld. Somit wirkt die Ausstattung der Cappella di San Giorgio nicht so einheitlich, wie jene der Arenakapelle.

¹¹⁸ Altichiero war der bedeutendste oberitalienische Maler des 14. Jahrhunderts. Er wird in Verona am 2. März 1369 das erste Mal urkundlich erwähnt. Neben seinem Hauptwerk, die Ausstattung der Cappella di San Giorgio, war er an der Ausmalung der Cappella di San Giacomo in Padua tätig.

¹¹⁹ Poeschke 2003, S. 418.

¹²⁰ Zit. in: Poeschke 2003, S. 418.

3.2 Die Vorbilder im Raum Bozen

Der wirtschaftliche Aufschwung und die gesteigerte Frömmigkeit trieb private Auftraggeber zu Stiftungen von Gesamtausstattungen an. So entstand im Raum Bozen eine Vielzahl von Kirchen und Grabkapellen mit sakralen Wandmalereien sowie Burgen und Schlösser mit profaner Ausstattung.¹²¹

Eine der reichsten Familien in Bozen war die Familie Botsch, die ursprünglich aus Florenz stammte. Der Name ist eine Verdeutschung aus Boccio. Die Familie leitete ab den frühen dreißiger Jahren des 14. Jahrhunderts den Zoll und die Pfandleihbank in Bozen. Zusammen mit den vor Ort ansässigen Bettelorden, förderten sie eine neue Kunst, die auf der von Giotto beruhte.¹²²

Als eine der ersten mit gotischer Ausstattung versehenen Kapellen Südtirols gilt die Johanneskapelle in der Bozner Dominikanerkirche, die Grabkapelle der Familie Botsch (Abb. 60). Während große Teile der Kirche und des Klosters im zweiten Weltkrieg zerstört wurden, blieb die Kapelle erstaunlicherweise verschont. Die zeitliche Einordnung der malerischen Ausstattung ist bis heute umstritten. Aufgrund der Stiftung durch Botsch¹²³ und seiner ersten Frau Gerwiga von Niederthor wird sie in die 30er Jahre des 14. Jahrhunderts datiert.¹²⁴ Die erste Frau Botschs war also mit den Stiftern der Ausstattung von St. Helena verwandt.

Der Bau wurde westlich des Chors der Dominikanerkirche angefügt und führt die Breite des westlichen Seitenschiffs weiter. Die Kapelle verfügt über ein schmales, relativ hohes, dreijochiges Langhaus, das im Süden rechteckig abschließt. Durch zwei Öffnungen in der Westwand ist sie mit der alten Sakristei und dem Kreuzgang verbunden. Zwei weitere führen an der Ostwand in den Chor.¹²⁵

„Die Bozner Fresken stellen unter anderem die augenfälligste[n] Übernahme in der Rezeption der Arenakapelle dar.“¹²⁶ Greift die Werkstatt kompositorisch und stilistisch vor allem auf die Arenakapelle zurück, erinnert das Raumkonzept der Johanneskapelle stark an das von San Francesco. Durch das eingefügte Gewölbe mit Gurtbögen wird der Wandbereich in Lanzetten unterteilt. Die Dienstbündel der Kirche San Francesco werden in der Johanneskapelle zu illusionistisch gemalten, gedrehten Säulen, die im Sockelbereich nicht weitergeführt werden.

¹²¹ Kofler Engl 2007, S. 295.

¹²² Andergassen 2007, S. 66.

¹²³ Vorname unbekannt.

¹²⁴ Andergassen 2007, S. 67.

¹²⁵ Cozzi 2001a, S. 82.

¹²⁶ Zit. in: Andergassen 2007, S. 69.

Auch die Darstellung eines mit Stoff behängten Sockelbereichs lässt sich in der Johanneskapelle wiederfinden. Die Wände fungieren erneut als Träger der in drei Register dargestellten Erzählungen. Durch die Form der Lanzetten beschränken sich die Darstellungen auf je sechs Episoden. Diese Unterteilung wurde im dritten Joch der Westwand aufgrund eines eingefügten Spitzbogenfensters unterbrochen. Ein weiteres Spitzbogenfenster befand sich gegenüber an der Südwand und wurde im späten 15. Jahrhundert im Zuge der Umbauarbeiten am Kloster und der Kirche zugemauert.¹²⁷ Im Gegensatz zu San Francesco werden die Episoden der Erzählungen nicht der Reihe nach dargestellt, sondern sie verteilen sich ohne eine klare ikonographische Ordnung über alle verfügbaren Wandflächen.¹²⁸

Interessanterweise weist das erste Joch der Johanneskapelle eine andere räumliche Unterteilung auf, als die anderen beiden. Dort verläuft senkrecht zwischen den Bildfeldern eine Bordüre mit Brustbildern in Vierpässen, welche beim ersten Register aus Platzgründen unterbrochen wird. Diese Art der räumlichen Unterteilung erinnert an die Arenakapelle in Padua, deren Gesamtkonzept sich im Norden Italiens großer Beliebtheit erfreute.¹²⁹ Die Malerwerkstatt benutzte vermutlich dieses Konzept, um das erste Joch zu betonen. Davon zeugt auch die leichte Erhöhung desselben.

Die Ausstattung der Johanneskapelle ist als einer der Höhepunkte der gotischen Wandmalerei Südtirols anzusehen. Ihr Raumkonzept fand im Raum Bozen große Verbreitung. In den folgenden Jahrzehnten wurden mehrere Eigenkirchen in der „Peripherie“¹³⁰ mit Gesamtausstattungen versehen.

Eine der ersten Ausstattungen, die abseits der Stadt entstand, ist jene der St. Magdalena Kirche in Prazöll (Abb. 61). Sie liegt am Ostrand des Bozner Talkessels inmitten des Weinanbaugebietes. Die Kirche wird urkundlich zum ersten Mal im Jahr 1295 genannt und weist ein einfaches Langhaus von 9,50 Metern mit quadratischer Altarkapelle im Osten auf. Darüber erhebt sich der Glockenturm. Im Laufe der Geschichte erfuhr St. Magdalena zwei malerische Ausstattungen. Die erste wird zwischen 1300 und 1310 datiert. In dieser Zeit entstanden die Wandmalereien in der Altarkapelle und am Triumphbogen. Die zweite Gestaltung fand zwischen 1370 und 1380 im Zuge der Modernisierung des Langhauses statt. Die hölzerne Decke wurde durch ein Tonnengewölbe ersetzt. Die bereits vorhandenen Wandmalereien im Chorbereich wurden durch die zweite Ausstattung überdeckt.¹³¹

¹²⁷ Cozzi 2001a, S. 83.

¹²⁸ Cozzi 2001a, S. 86.

¹²⁹ Cozzi 2001a, S. 101.

¹³⁰ Zit. in: Andergassen 2007, S. 69.

¹³¹ Franco 2001c, S. 158.

Aufgrund des Tonnengewölbes und der gemalten Architektur erinnert das Raumkonzept an die Arenakapelle. Auch in St. Magdalena lässt sich die Ausstattung in drei Zonen unterteilen, wobei sich der Sockelbereich der zweiten malerischen Dekoration nicht erhalten hat. Einzigartig ist die illusionistische Gliederung des Wandbereiches der Nord- und Südwand. Diese erinnert an die Katharinenkapelle in der Dominikanerkirche, welche zwischen 1335 bis 1340 von einem Maler der Giotteschule ausgestattet wurde.¹³² Die Wandbereiche erfahren durch zwei Gesimse mit verkürzten Konsolen, welche zum Altar hingewandt sind, eine horizontale Ordnung. Während das untere Gesims die zwei Register unterteilt, trennt das obere den Wandbereich von der Gewölbezone. Die fast quadratischen Bildfelder werden senkrecht durch schmale Bänder getrennt. Wie in der Arenakapelle wird die Gliederung an der Westwand zugunsten einer einheitlichen Darstellung des Jüngsten Gerichts aufgelöst. Der Gewölbebereich ist wie üblich von Sternen besetzt, weist jedoch keine Gliederung auf. Dadurch ergibt sich ein großes einheitliches Gewölbefeld mit einer, das gesamte Feld einnehmenden Darstellung.

Eine weitere Gesamtausstattung hat sich in der Kirche St. Johann im Dorf im Stadtviertel Zentrum-Bozner Boden-Rentsch, dem östlichsten der fünf Bezirke Bozens, erhalten (Abb. 62). Sie weist einen ähnlichen Grundriss wie St. Magdalena in Prazöll auf: ein einfaches Langhaus mit runder Apsis. Urkundlich wird sie das erste Mal im Jahr 1180 aufgrund einer Weihe genannt. Auch sie weist mehrere Ausstattungsphasen auf. Wie St. Magdalena wurde die Kirche St. Johann in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ebenfalls mit einem einheitlichen Programm versehen. Dieses wurde aufgrund der Einfügung eines spitz zulaufenden Tonnengewölbes, das eine flache Holzdecke ersetzte, notwendig.¹³³ Auch St. Johann weist ein giotteskes Raumkonzept auf. Ebenso wie in St. Magdalena in Prazöll wird durch die illusionistische Rahmenarchitektur vor allem die Horizontale betont. Dies geschieht in St. Johann durch eine breite, über den zwei Bildregistern verlaufende Bordüre. Dadurch ergibt sich eine umrahmte und vom Wandbereich abgetrennte Gewölbezone, die eine einheitliche Darstellung ermöglichte. Die einzige senkrechte Gliederung findet neben den dünnen Bändern, die die einzelnen Szenen voneinander trennen, in Form von Bordüren an den Schildbögen des Gewölbes statt.

Zeitlich am nächsten zur Ausstattung von St. Helena stehen die Wandmalereien von St. Martin in Kampill bei Bozen (Abb. 63). Der Grundriss der Kirche zeigt ein einschiffiges Langhaus mit einem tiefen Chor, über dem sich ein Turm erhebt. Im Osten schließt die Kirche mit einer runden Apsis ab. Das Langhaus weist ein spitz zulaufendes Tonnengewölbe auf. Durch eine

¹³² Cozzi 2001b, S. 136.

¹³³ Franco 2001d, S. 186.

Inschrift an der nördlichen Außenmauer kann der Bau ins Jahr 1303 datiert werden. Die Ausstattung erfolgte 1403.¹³⁴ Dieses Datum wurde im Zuge der Aufdeckung der Wandmalereien in der Sockelzone rechts vom Altar freigelegt.¹³⁵

Im Allgemeinen greift der Meister der St. Martin Kirche auf das bereits erläuterte dreiteilige giotteske Schema des Raumkonzeptes zurück: Der Sockel weist Marmorimitationen auf, an den Wänden haben die Episoden der Erzählungen Platz genommen und das blaue Gewölbe ist von Sternen besetzt. Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass der Meister die Erneuerungen Altichieros in seinem Raumkonzept anwendet. In Anlehnung an die Cappella di San Giorgio wird der Wandbereich durch eine breite Bordüre vom Gewölbefeld getrennt. Wie in St. Johann verlaufen an den Schildbögen des Gewölbes senkrechte Bordüren, welche jedoch nicht an den Wänden weitergeführt werden. Dies hat eine noch stärkere Trennung zwischen Wand- und Gewölbefeld zur Folge. Eine Erneuerung, die bei der Ausstattung des Langhauses von St. Martin in Kampill das erste Mal auftritt, ist das Einfügen einer dem Gewölbescheitel entlang verlaufenden Bordüre. Dadurch wird die Gewölbezone in vier Felder geteilt, die wiederum Platz für weitere Darstellungen bieten. Der figurenreiche Gewölbebereich wird nur durch die Bordüre von den zwei Registern an der Wand abgegrenzt.

3.3 Das Raumkonzept der Kirche St. Helena

Bei der Kirche St. Helena handelt es sich, wie bei den angeführten Beispielen aus dem Bozner Raum, um eine Eigenkirche. Sie weist außerdem einen ähnlichen Grundriss auf: ein einfaches Langhaus mit rundem Abschluss. Ebenso wie in St. Johann im Dorf und St. Martin in Kampill wurde das Langhaus der Kirche durch ein spitz zulaufendes Tonnengewölbe modernisiert (Abb. 64).

*„Die beinahe vollständig erhaltene Ausmalung von St. Helena in Deutschnofen zeigt nicht zuletzt die Tendenz zum freskalen Kult- und Erzählbild, die letztlich in dieser umfassenden Form den Einflüssen Giotto verdankt ist.“*¹³⁶ Das Raumkonzept von St. Helena weist wie üblich eine giotteske Dreiteilung auf: Die Sockelzone des Langhauses ist durch ein illusionistisches Würfelmuster gestaltet. Um die Apsis als wichtigsten Bereich hervorzuheben, wurde dort der Sockelbereich mit gemalten Marmorplatten verziert. Auf den Langhauswänden

¹³⁴ Besold 2001, S. 244.

¹³⁵ Franco 2001f, S. 251.

¹³⁶ Zit. in: Andergassen 2007, S. 73.

sind Episoden aus einer bestimmten Erzählung ikonographisch geordnet dargestellt. Diese beschränken sich jedoch nur auf ein Register und werden nach altichiereskem Vorbild durch eine breite Bordüre vom Gewölbebereich abgegrenzt. Durch die Beschränkung der Erzählung auf ein Register, konnte der Gewölbebereich weiter unten an der Wand angesetzt werden, wodurch er mehr Fläche als in allen genannten Beispielen einnimmt. Aus diesem Grund wirkt das Raumkonzept von St. Helena übersichtlich und geordnet. Außerdem ermöglichte die Fläche der Gewölbezone eine überlebensgroße Darstellung der Evangelisten. Um das Gewölbefeld zu gliedern, griff die Malerwerkstatt von St. Helena auf das in St. Martin in Kampill erprobte Konzept zurück. Sie übernahm die Unterteilung in vier rechteckige Gewölbefelder, die durch das Einfügen einer dem Gewölbescheitel entlanglaufenden Bordüre erfolgt.

Bei Betrachtung des Gewölbes fällt die für eine Bergkirche überaus reiche Dekorkunst auf. *„Dieses ornamentale Repertoire stimmt in seiner Gesamtheit sowohl in den breiten monochromen Bordüren mit Blattwerk, Medaillen und Vierpässen, als auch mit den zarten, durch die von vier Dreiecken eingeschlossenen Rhomben charakterisierten Rahmen mit veronesischen Modellen altichieresker Herkunft überein.“*¹³⁷ Diese Worte schrieb die Kunsthistorikerin Franco in Bezug auf die Apsis der Kirche St. Martin in Kampill. Da der Dekor von St. Helena dieselben Elemente aufweist, trifft die Beschreibung auch auf die Kirche am Regglberg zu.

Für die Ausstattung der Kirche St. Helena wurde ein weiteres dekoratives Element von den italienischen Vorbildern übernommen, welches bis auf die Johanneskapelle keine Anwendung in den Gesamtausstattungen des Bozner Raums fand. An den Langhauswänden wurden gedrehte Säulen in den Ecken der Westwand und der linken Ecke an der Südwand dargestellt. Diese erinnern an die Gestaltung der Südostwand der Cappella di San Giorgio.

Es kann behauptet werden, dass das in St. Helena angewandte Raumkonzept ohne die großen italienischen Gesamtausstattungen, wie San Francesco in Assisi, der Arenakapelle oder der Cappella di San Giorgio in Padua nicht denkbar gewesen wäre. Die in Bozen tätigen Künstler griffen auf das moderne giotteske bzw. altichiereske Raumkonzept zurück und passten es an die jeweilige Architektur der Kirche an. So wurde das italienische Raumkonzept in die lokale Kunst des Bozner Raums übersetzt und von jedem Künstler anders interpretiert. Das Raumkonzept der St. Helena Kirche beruht somit zum einen auf italienischen Vorbildern und zum anderen auf lokalen Gesamtausstattungen, wie zum Beispiel St. Martin in Kampill.

¹³⁷ Zit. in: Franco 2001f, S. 252.

4. Ikonographische Vergleiche

An der Gesamtausstattung von St. Helena lassen sich mit Sicherheit mehrere Hände feststellen. Trotzdem kann aufgrund der miteinander verwandten Stile davon ausgegangen werden, dass es sich um eine Malerwerkstatt, welche aus mehreren Künstlern bestand, gehandelt hat.¹³⁸ Um effizient arbeiten zu können, liegt es nahe, dass jedem Künstler ein anderer Wandbereich der Kirche zur Ausstattung zugewiesen wurde. Im Allgemeinen lassen sich drei Stile, begrenzt auf einen bestimmten Bereich, ausmachen: einen in der Apsis, einen an den Langhauswänden und einen am Gewölbe. Aus diesem Grund erfahren die folgenden zwei Kapitel eine Dreiteilung. Durch Vergleiche soll aufgezeigt werden, welche ikonographischen Vorbilder auf die Meister gewirkt haben könnten und damit eine bestimmte Art der Darstellung nach sich zogen. Außerdem wird der Versuch unternommen, zu klären, wo der Ursprung der in St. Helena vertretenen Ikonographien liegen könnte und auf welchen literarischen Quellen sie beruhen.

4.1 Die Majestas Domini Darstellung in der Apsis

Bei einer Majestas Domini handelt es sich um einen thronenden Christus, der von den vier Evangelistensymbolen begleitet wird. Er ist immer frontal und in ganzer Gestalt dargestellt. Während er seine Rechte zum Segnen erhoben hat, hält er in seiner Linken das Evangelienbuch. Um die Überzeitlichkeit Christi zu thematisieren, wird die Darstellung manchmal durch die Buchstaben Alpha und Omega erweitert.¹³⁹

Als schriftliche Grundlage für die Ikonographie gilt die Vision des Propheten Ezechiel, der in seinem Buch, Kapitel eins, Vers 26-28, schreibt: *„Auf dem, was einem Thron glich, saß eine Gestalt, die wie ein Mensch aussah. Oberhalb von dem, was wie seine Hüften aussah, sah ich etwas wie Feuer und ringsum einen hellen Schein. Wie der Anblick des Regenbogens, der sich an einem Regentag in den Wolken zeigt, so war der helle Schein ringsum. So etwa sah die Herrlichkeit des Herrn aus.“*¹⁴⁰

Die Ikonographie der Majestas Domini lässt sich bereits in den frühchristlichen Apsismosaiken finden, so zum Beispiel in San Pudenziana in Rom, dort allerdings noch ohne Aureole. Durch die karolingische Buchmalerei der Schule von Tours wurde die bis ins Mittelalter geläufige

¹³⁸ Andergassen 2002a, S. 22.

¹³⁹ Butzkamm 2001, S. 102.

¹⁴⁰ Zit. in: Die Bibel 2000, Ezechiel 1, 26-28.

Darstellung vom thronenden Christus in der Aureole in Begleitung der vier Evangelistensymbole eingeführt.¹⁴¹

Otto Demus unterscheidet anhand der Darstellung der Christusfigur drei Grundformen der *Majestas Domini*: den stehenden Christus, den auf dem Thron sitzenden Christus und den auf dem Regenbogen thronenden Christus.¹⁴²

Die *Majestas Domini* Darstellung in der Apsiskalotte von St. Helena lässt sich dem dritten Typ zuordnen (Abb. 13). Christus sitzt auf einem Regenbogen und wird von einer Mandorla umgeben. Er ist frontal und in voller Gestalt dargestellt und hat seine Rechte zum Segensgestus erhoben. In der Linken hält er das aufgeschlagene Evangeliar mit den Worten: „*Ego sum lux mundi*.“ Seine Gestalt wird von einer Rauchwolke umgeben. Die vier Evangelistensymbole – Adler, Löwe, Stier und Engel – wurden entlang des waagrecht verlaufenden Bandes, das den Bereich der Kalotte von der Fensterzone teilt, dargestellt. Sie halten Schriftbänder mit ihren Namen.

Das Bildthema der *Majestas Domini* war vor allem in romanischer Zeit in der Apsiskalotte vorherrschend. So etwa in der Krypta der Benediktinerabtei Marienberg im Vinschgau (Abb. 65). Die malerische Ausstattung zählt zu den berühmtesten aus der Zeit in ganz Südtirol und entstand zwischen 1167-1177.¹⁴³ Wie in St. Helena sitzt der Christus in Marienberg auf einem Regenbogen, der als Stütze für seine Füße verdoppelt wird. Die Christusfigur wird von einer Mandorla umgeben und hat seine Rechte zum Segnen der Gläubigen erhoben. In seiner linken Hand präsentiert er, der Ikonographie entsprechend, das Evangeliar. Er wird von den Evangelistensymbolen begleitet. Von diesen haben sich nur zwei erhalten, der Löwe zur Rechten und der Stier zur Linken Christi. Trotz dem Fehlen der zwei anderen Evangelistensymbole kann vermutet werden, dass sie gleich angeordnet waren, wie jene in St. Helena. Die *Majestas Domini* wird in Marienberg durch vier Cherubine und durch die Figuren von Petrus und Paulus erweitert.

Auch in der Apsiskalotte von St. Margarethen in Lana ist eine *Majestas Domini* dargestellt (Abb. 66). Die Wandmalereien wurden vermutlich um 1215 ausgeführt¹⁴⁴ und wurden im Laufe der Zeit immer wieder Opfer von Übermalungen. Die Darstellung in der Apsis erinnert an das Marienberger Vorbild. Christus sitzt in der üblichen Haltung auf einem doppelten Regenbogen. Die Evangelistensymbole weisen erneut dieselbe Reihenfolge auf.

¹⁴¹ Appuhn 1979, S. 42.

¹⁴² Demus 1992, S. 12.

¹⁴³ Marseiler 2011, S.174.

¹⁴⁴ Der Stauferkaiser Friedrich II. schenkt die Kirche dem Deutschen Orden.

Aus derselben Epoche, jedoch viel später als die Krypta von Marienberg, stammen die Apsismalereien der berühmten Kirche St. Jakob in Kastellaz bei Tramin (Abb. 67). Sie werden ins 13. Jahrhundert datiert. Die Ausstattung ist aufgrund des dargestellten Bestiarienzklus' berühmt.¹⁴⁵ In der Apsiskalotte befindet sich eine Majestas Domini. Auch der Christus in St. Jakob wird von einer Aureole umgeben. Der ikonographischen Tradition entsprechend sitzt er auf einem Thron. Dieser reicht im unteren Bereich über die Aureole hinaus. Auch hier wurden die Evangelistensymbole in der gleichen Reihenfolge, wie jene in St. Helena, um den Herrscher der Welt angeordnet – Adler, Löwe, Stier und Engel. Ebenso wie in St. Helena wurden sie entlang des Bandes, das die Apsiskalotte vom Fensterbereich trennt, dargestellt.

Auch in der gotischen Wandmalerei Südtirols wurde die Majestas Domini zwar noch in der Apsiskalotte dargestellt, erfreute sich aufgrund der Verbreitung neuer Bildthemen, wie die Kreuzigung Christi, der Schmerzensmann, die thronende Madonna oder die Marienkrönung, nicht mehr so großer Beliebtheit wie in der Romanik.¹⁴⁶

In der Kirche St. Magdalena in Prazöll haben sich zwei Majestas Domini Darstellungen erhalten. Eine im Tonnengewölbe der Apsis (Abb. 61), die um 1300 bis 1310 datiert wird, und eine zweite im Langhausgewölbe (Abb. 68), die in die zweite Ausstattungsphase zwischen 1370 bis 1380 fällt.¹⁴⁷ Die Ikonographie erfährt keine großen Veränderungen. Außer, dass nun die Evangelistensymbole die für die Gotik typisch flackernden Schriftbänder tragen. Während der Christus im Tonnengewölbe auf einem Thron Platz genommen hat, sitzt der Weltenherrscher im Langhausgewölbe, wie der in der Krypta von Marienberg, auf einem doppelten Regenbogen. Eine weitere Majestas Domini mit gotischen Formelementen lässt sich im Apsisgewölbe von St. Johann im Dorf finden, welche vermutlich zwischen 1330 bis 1335 entstand (Abb. 69).¹⁴⁸ Erneut wird die Figur Christi auf einem doppelten Regenbogen präsentiert. Entgegen der Ikonographie hat er seine Rechte nicht zum Segensgestus erhoben, sondern hält, als Zeichen seiner Weltherrschaft die Weltkugel in der Hand. Interessanterweise wird auch in St. Johann die Majestas Domini in der zweiten Ausstattungsphase um 1365 im Langhausgewölbe wiederholt (Abb. 70).¹⁴⁹ Diese Darstellung übernimmt die Komposition von jener in der Apsis. Nur vier Engel, die die Mandorla zu tragen scheinen, werden hinzugefügt.

Es kann vermutet werden, dass bereits in romanischer Zeit in der Apsiskalotte in St. Helena eine Majestas Domini dargestellt war. Da vor allem das Langhaus vom Brand betroffen war,

¹⁴⁵ Andergassen 2002b, S. 68.

¹⁴⁶ Kofler Engl 2007, S. 295.

¹⁴⁷ De Marchi 2001, S. 159.

¹⁴⁸ De Marchi 2001, S. 187.

¹⁴⁹ De Marchi 2001, S. 187.

besteht die Möglichkeit, dass die Wandmalereien in der Apsis zum Teil noch erkennbar waren. Dieser Theorie zufolge wurde das romanische Bildthema aufgegriffen und an das gotische Formengut angepasst. Aufgrund der Verwendung eines vor allem in der Romanik vorherrschenden Bildthemas, kann vermutet werden, dass es sich beim Meister der Wandmalereien in der Apsiskalotte um einen traditionellen und pragmatischen Künstler gehandelt hat. Andererseits könnte die Wiederherstellung der Majestas Domini, falls eine stattgefunden hat, auch vom Auftraggeber gewünscht worden sein.

Eigenartig an der Darstellung der Majestas Domini in St. Helena ist die Präsentation der Wundmale an Händen und Füßen sowie der Seitenwunde der Figur Christi. Dies ist für die Ikonographie untypisch (Abb. 71).

Das Motiv scheint einer anderen, thematisch verwandten Ikonographie entlehnt zu sein. Der thronende Christus in der Aureole wird neben der Majestas Domini auch im Jüngsten Gericht dargestellt. Um zu zeigen, dass Christus den Kampf mit dem Teufel gewonnen und somit den Tod überwunden hat, weist er im Jüngsten Gericht in den meisten Fällen Wundmale auf. Er dient als Vorbild für die Gläubigen: jeder Mensch, der ein gutes Leben geführt hat, wird ewig leben. Jene, die dies nicht taten, sind verdammt. So zeigt zum Beispiel Giotto in seinem Jüngsten Gericht an der Westwand der Arenakapelle Christus von einer Aureole umgeben, sitzend auf einem Regenbogen (Abb. 72). Bei näherer Betrachtung fallen die leicht angedeuteten Stigmata an Händen und Füßen ins Auge. Ebenfalls wie in St. Helena, gibt ein Schlitz in der Kleidung den Blick auf die Seitenwunde frei.

Ein weiteres bekanntes, jedoch nur noch fragmentarisch erhaltenes Jüngstes Gericht, das einen thronenden Christus in einer Aureole zeigt, befindet sich an der Westwand von Santa Cecilia in Trastevere in Rom (Abb. 73). Die Darstellung entstand um 1300 durch den Künstler Pietro Cavallini.¹⁵⁰ Christus zeigt deutlich seine Wundmale an Händen und Füßen. Durch einen Schlitz im Gewand ist erneut die Seitenwunde sichtbar.

Anscheinend wollte der Meister der Majestas Domini in der Apsiskalotte von St. Helena nicht nur die Herrlichkeit des Herrn zeigen. Durch die Darstellung der Stigmata zeichnet er Christus als Weltenrichter aus, vor den jeder Gläubige am Ende seines irdischen Lebens tritt. Da auch die Evangelistensymbole in der Apokalypse genannt werden, kann die Majestas Domini in St. Helena als ein symbolisches Bild des Jüngsten Gerichts betrachtet werden.

Die Darstellung, welche jener in St. Helena ikonographisch am nächsten steht, befindet sich in der Apsiskalotte von St. Peter ob Gratsch bei Meran (Abb. 74). Die Ausstattung der Apsis von

¹⁵⁰ Poeschke 2003, S. 170.

St. Peter wird zwischen 1390 und 1400 datiert und ist somit der von St. Helena auch zeitlich am nächsten. Die Evangelistensymbole weisen in beiden Kirchen dieselbe Reihenfolge entlang der waagrecht verlaufenden Trennlinie auf. *„Die Reihenfolge ihrer Anbringung entspricht nicht der kanonischen Ordnung in den Evangelien. So begegnet uns hier der Johannesadler zuerst, gefolgt vom Markuslöwen, dem Lukasstier und dem Matthäusengel. Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, so hieße die richtige Ordnung.“*¹⁵¹ Bereits in den genannten romanischen Majestas Domini Darstellungen wurde die „richtige Ordnung“ der Evangelisten aufgegeben. Dies wurde anscheinend auch in der Gotik übernommen. Entgegen der Meinung von Andergassen, *„daß es dem Entwerfer des Programms hier [also in St. Helena, Anm. d. Verf.] um ein Herausheben des Johannes ging,*“¹⁵² handelt es sich um eine seit der Romanik gängige Bildtradition, die nicht nur in St. Helena umgesetzt wurde.

Neben der Anordnung der Evangelistensymbole übernimmt der Meister der Apsis von St. Helena zum Teil auch die Haltung der vier geflügelten Wesen. Während Adler und Löwe genau dem Vorbild entsprechen, weicht die Kopf- bzw. Handhaltung des Stiers und des Engels ab. Auch in der Darstellung Christi lassen sich Ähnlichkeiten feststellen. Beide Figuren werden von einer Mandorla umgeben. Sie weisen die ikonographisch typische Handhaltung auf. Im Gegensatz zum Christus in St. Peter, der wie jener von Marienberg, auf einem doppelten Regenbogen sitzt, ist in St. Helena ein einfacher Regenbogen dargestellt. Nur die Figur in St. Helena wird von einer durch Wellenlinien angedeuteten Rauchwolke umgeben. Auffällig ist, dass auch der Christus in St. Peter Stigmata aufweist. Diese werden jedoch nicht so dominant gezeigt, wie in St. Helena. Aufgrund der ikonographischen Ähnlichkeiten, der zeitlichen Nähe zur Ausstattung von St. Helena und der Tatsache, dass auch der Christus in St. Peter Wundmale aufweist, kann St. Peter als Vorbild für die Majestas Domini Darstellung in St. Helena angenommen werden.

¹⁵¹ Zit. in: Andergassen 2002a, S. 5.

¹⁵² Zit. in: Andergassen 2002a, S. 5

4.2 Szenen aus dem Leben Mariae und der Kindheitsgeschichte Jesu an den Langhauswänden

Die Langhauswände sind die Hauptträger der erzählenden Ausstattung. Durch sie wird dem Gläubigen eine bestimmte Erzählung szenisch dargestellt. *„Das Langhaus ist die wahre Gemeindekirche, deren Bildausstattung dem Beschauer nicht nur als Vision von fern erschien, wie die Himmelsherrlichkeit in der Apsis, sondern von ihm im Schreiten erlebt wurde.“*¹⁵³

Neben der Passion Christi gehörte das Marienleben in Verbindung mit der Kindheitsgeschichte Jesu zu den beliebtesten Bildthemen Italiens. Dies zum einen deshalb, weil viele italienische Kapellen ein Marienpatrozinium aufweisen und zum anderen, weil es durch diese Thematik unter anderem möglich war, das Häusliche darzustellen. Giotto war der erste, der dies in der Arenakapelle umsetzte.¹⁵⁴

In der gotischen Wandmalerei Südtirols wurden die Zyklen der Langhauswände in erster Linie dem Leben des jeweiligen Kirchenpatrons gewidmet. Dies ist in St. Helena nicht der Fall, denn obwohl die Kirche ihr geweiht ist, zeigen die Wandmalereien der Langhauswände das Leben der Gottesmutter Maria und die Kindheitsgeschichte Jesu. *„Alle Fresken zeichnen sich durch eine sehr lebendige Darstellungsweise aus, bei der die biblischen Szenen in die Lebenswelt um 1400 versetzt sind, die mit einer großen Detailfreude geschildert wird.“*¹⁵⁵ Nur wenige Zyklen, die ebenfalls dieses Thema darstellen, haben sich im Raum Bozen erhalten.¹⁵⁶

4.2.1 Die Geburt Christi

Am Ende des 14. Jahrhunderts entwickelte sich ein neuer Bildtypus der Geburt Christi, nämlich die Anbetung des Kindes.¹⁵⁷ Motive dieser Ikonographie wurden vom Meister der Langhauswände in St. Helena verwendet. Aufgrund dessen kann er als relativ modern angesehen werden.

Während die traditionelle Geburtsdarstellung auf den Evangelien nach Lukas und Matthäus sowie auf verschiedenen apokryphen Texten, zum Beispiel dem Protoevangelium des Jakob

¹⁵³ Zit. in: Demus 1992, S. 18.

¹⁵⁴ Poeschke 2003, S. 28.

¹⁵⁵ Zit. in: Großmann/Grebe 2004, S. 114.

¹⁵⁶ Weitere Zyklen, die das Leben der Gottesmutter und die Kindheit Jesu darstellen, befinden sich in der Johanneskapelle (um 1330), in der Katharinenkapelle der Dominikanerkirche (1335-1340), welcher jedoch nur fragmentarisch erhalten ist, und im Langhaus der Terlaner Pfarrkirche (1407).

¹⁵⁷ Kéry 1990, S. 103.

aus dem 2. Jahrhundert oder dem Pseudo-Evangelium aus dem 5. Jahrhundert, basiert, lässt sich die Veränderung der Ikonographie auf neue und ausführliche Geburtsbeschreibungen zurückführen. Diese wurden im Laufe des 14. Jahrhunderts verbreitet. Dazu zählen neben den von der religiösen Mystik inspirierten *Meditationes Vitae Christi* vom Franziskaner Johannes de Caulibus, auch Pseudo Bonaventura genannt, die Offenbarung der Heiligen Birgitta von Schweden.¹⁵⁸ Im Allgemeinen führt Birgitta von Schweden in ihrer Offenbarung die Beschreibungen von Jakobus weiter aus, fügt jedoch realistische Einzelheiten hinzu.¹⁵⁹ Birgitta von Schweden schildert im 21. Kapitel des VII. Buches der *Revelationes* ihre Geburtsoffenbarung. Diese wurde ihr auf ihrer Pilgerfahrt im Frühling 1373 in der Geburtsgrotte in Bethlehem zuteil. Sie beschreibt Maria in einem weißen Mantel, den sie zusammen mit ihren Schuhen und ihrem Schleier vor der Geburt abstreifte. *„So war sie nur mit der Tunika bekleidet; ihr schönes goldenes Haar fiel ihr lose über die Schultern. [...] Als alles vorbereitet war, kniete die Jungfrau in großer Andacht betend nieder. Ihr Rücken war gegen die Krippe gewendet, ihr Antlitz aber gen Osten zum Himmel erhoben. So, mit ausgestreckten Händen und mit zum Himmel gerichtetem Blick, verharrte sie in Ekstase, versunken in Betrachtung und göttliches Entzücken. Während sie so im Gebet war, sah ich, wie sich das Kind in ihrem Leibe bewegte und plötzlich in einem Augenblick, gebar sie den Sohn, von dem ein solch unsagbares Licht ausstrahlte, daß nicht einmal die Sonne damit zu vergleichen war. [...] Sogleich sah ich jenes glorreiche Kind nackt und leuchtend auf der Erde liegen [...] die Jungfrau neigte das Haupt, faltete die Hände und betete den Knaben mit großer Ehrfurcht an. Sie sprach zu ihm: ‚Sei willkommen, mein Gott, mein Herr und mein Sohn.‘“*¹⁶⁰

Birgitta von Schweden gehörte dem schwedischen Königshaus an und war mit mächtigen römischen und neapolitanischen Adelsfamilien befreundet, die ihre Heiligsprechung vorantrieben und ihre Offenbarung verbreiteten.¹⁶¹ Unter ihren Freunden befand sich auch Graf Nicola Orsini, der 1380 im Rahmen einer Prozessaussage von mehreren Darstellungen, die dem ikonographischen Typus der birgittinischen Vision entsprechen, berichtet. Da Neapel 1373 der Zielhafen bei Birgittas Rückkehr aus dem Heiligen Land war und Orsini in seiner Aussage eine Geburt-Christi-Darstellung in S. Antonio extra muros in Neapel nennt, stellt Creutzburg die begründete Behauptung auf, dass die Vision und somit auch der neue ikonographische Typus der birgittinischen Geburtsvision von Neapel aus Verbreitung fand.¹⁶² Die ältesten heute noch

¹⁵⁸ Kéry 1990, S. 103.

¹⁵⁹ Kéry 1990, S. 107.

¹⁶⁰ Zit. in: Ströter-Bender 1992, S. 75.

¹⁶¹ Creutzburg 2011, S. 72.

¹⁶² Creutzburg 2011, S. 75.

erhaltenen Darstellungen, die der Vision Birgittas genauestens entsprechen, sind drei neapolitanische Altartafeln aus der Hand des Florentiner Künstler Niccoló di Tommaso, welcher zwischen 1346 und 1376 tätig war.¹⁶³ Eine, der aus dem Spätwerk stammenden Versionen, befindet sich heute im Philadelphia Museum of Art (Abb. 75).¹⁶⁴ Tommaso zeigt die Szene gemäß der Vision Birgittas in einer Grotte. Maria im weißen Kleid und mit offenen Haaren ist auf ihre Knie gefallen. Sie betet das vor ihr auf dem Boden liegende nackte Kind an. Neben dem Heiligenschein werden beide Figuren durch ein die ganze Figur umstrahlendes göttliches Licht betont. Charakteristisch für die Darstellung sind außerdem die brennende Kerze an der Grottenwand, die Wickeltücher, der abgelegte Mantel Mariens sowie die ausgezogenen Schuhe. Auch der Heilige Josef, „*ein gar ehrbarer Greis*“¹⁶⁵ sowie Ochs und Esel wurden der Vision Birgittas entsprechend dargestellt.

Der birgittinische Typus verbreitete sich rasch nach Norden und führte seit dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts zu einem starken Wandel in der Geburtsdarstellung.¹⁶⁶

Die gotische Wandmalerei in Südtirol hielt sich vor allem an dem byzantinischen Bildtypus der Geburt Christi. Dies zeigt zum Beispiel die Darstellung in der Johanneskapelle der Dominikanerkirche (Abb. 76). Die Szene findet in einer Art Stall im Freien statt. Maria wird im Sitzen dargestellt und hält ihr Kind im Arm. Auch Ochs und Esel werden im Hintergrund gezeigt. Rechts von Maria wird den Hirten durch einen herabschwebenden Engel die frohe Botschaft verkündet. Im Vordergrund sind die Hebammen im Beisein von Josef gerade dabei das neugeborene Kind zu waschen. Die Hilfe der Hebamme wird im Protoevangelium des Jakobus erwähnt.¹⁶⁷

Mit Beginn des 15. Jahrhunderts treten nach und nach auch in der gotischen Wandmalerei in Südtirol Anklänge an die Ikonographie der Anbetung des Kindes auf. Diese können an der Geburt Christi im ersten Register des ersten Jochs im Langhaus der Terlaner Pfarrkirche nachvollzogen werden (Abb. 77). Die Ausstattung dieses Langhauses zählt zu den wenigen, die durch eine Inschrift datiert sind. Sie entstand drei Jahre vor St. Helena, nämlich 1407.¹⁶⁸ Während der Restaurierung durch das Denkmalamt Bozen in der zweiten Hälfte der achtziger

¹⁶³ Creutzburg 2011, S. 78.

¹⁶⁴ Creutzburg 2011, S. 75.

¹⁶⁵ Zit. in: Creutzburg 2011, S. 76.

¹⁶⁶ Creutzburg 2011, S. 77.

¹⁶⁷ Kéry 1990, S. 103.

¹⁶⁸ Andergassen 1994, S. 27.

Jahre wurden die 1884 mit Ölfarbe aufgetragenen Übermalungen entfernt, sodass heute eine korrekte Untersuchung der Wandmalereien möglich ist.¹⁶⁹

Auffallend an der Darstellung der Geburt ist, dass nur wenige Motive aus der birgittinischen Vision übernommen wurden. Entsprechend dem traditionellen Bildtypus findet die Geburt Christi im Freien statt und wird durch die Verkündigung an die Hirten im rechten Bildfeld erweitert. Das Hauptgeschehen nimmt nur die Hälfte des Bildraumes ein. Das Jesuskind liegt in einer Krippe und nicht wie von der Heiligen Brigitta beschrieben nackt auf dem Boden. Es ist, abgesehen vom Heiligenschein, nicht von göttlichem Licht umgeben. Josef wird abseits des Geschehens als Nährvater dargestellt. Maria trägt entgegen der Vision ihren Schleier. Einzig die betende Haltung und das weiße Gewand der Maria entsprechen der birgittinischen Vision. Bis ins 9. Jahrhundert lehnte das Christentum die Gebärde der gefalteten Hände ab, da die Römer und Griechen diese Geste zur magischen Abwehr und Fesselung von Dämonen verwendeten. Erst mit Beginn des Mittelalters setzte sich diese Handstellung als Gebetshaltung durch, die zusammen mit dem Niederknien Demut und Ehrfurcht symbolisiert.¹⁷⁰

Zwischen der Darstellung der Geburt in St. Helena und jener im Langhaus in Terlan lassen sich motivische Gemeinsamkeiten finden (Abb. 26). Auch die Darstellung in St. Helena scheint in erster Linie dem traditionellen Bildtypus verhaftet. Die Szene spielt sich erneut im Freien ab. Die Verkündigung an die Hirten, die im Hintergrund stattfindet, und die Darstellung Josefs als Nährvater lassen sich in St. Helena wiederfinden. In beiden Fällen befinden sich Maria und das Jesuskind unter einer perspektivisch gestalteten Überdachung. Diese wirkt in Terlan überzeugender. Das nackte Jesuskind liegt in beiden Darstellungen in einer rechteckigen Krippe. Diese scheint in Terlan aus gemauerten Steinen zu bestehen. Das Kind wird von Ochs und Esel, die hinter der Krippe dargestellt sind, gewärmt. Der Junge in Terlan hat dabei seine Hand auf die Schnauze des Esels gelegt. Maria wird auch in St. Helena der Vision von Brigitta entsprechend in anbetender Haltung dargestellt. Sie hat die Hände zum Gebet gefaltet. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes kann nicht mehr festgestellt werden, ob Maria mit einem weißen Gewand bekleidet war. Ersichtlich ist jedoch, dass auch sie entgegen der Vision Birgittas einen Schleier trägt. Laut Bert-Alan Kéry wird die Muttergottes vor 1420 nur selten ohne Schleier gezeigt, da die Künstler Wert darauf legten, Maria durch das bedeckte Haupt als eine verheiratete Frau auszuweisen.¹⁷¹

¹⁶⁹ Pintarelli 1997, S. 130.

¹⁷⁰ Ströter-Bender 1992, S. 222.

¹⁷¹ Kéry 1990, S. 104.

4.2.2 Die Anbetung der Heiligen Drei Könige

Die literarische Grundlage für die Ikonographie der Anbetung der Heiligen Drei Könige bilden mehrere Werke: das Matthäusevangelium, das Protoevangelium des Jakobus, die Schriften des Augustinus, die Schriften des Bernhard von Clairvaux und die Schriften Bonaventuras.¹⁷² Die ältesten Anbetungsdarstellungen lassen sich in den römischen Katakomben finden. Zu den ersten Zeugnissen zählt die Anbetung der Heiligen Drei Könige in der Cappella Greca der Priscilla-Katakombe, die vermutlich um das 2. Jahrhundert entstand (Abb. 78). Bereits in diesem frühen Beispiel lassen sich drei schreitende Magier erkennen, die sich von links Maria und dem Kind, das sie auf dem Schoß hält, nähern. Sie halten verschiedene Gaben in den Händen. Die Örtlichkeit, in der das Geschehen stattfindet, ist nicht näher definiert. Auch die Figur Josefs wurde nicht in die Komposition eingefügt. Die Magier wurden in der römischen Kunst immer stehend dargestellt. Figuren kniend zu zeigen, galt in der frühen christlichen Kunst als Geste der Unterwerfung, als Bitte um Gnade.¹⁷³ Dies änderte sich ab dem 11. Jahrhundert, als die huldigende Kniebeuge als Motiv in die Ikonographie aufgenommen wurde. In Anlehnung an die Proskynese, die Verehrung der Gottheit durch einen Kuss oder durch Niederknien oder Niederwerfen, aus dem persischen Hofzeremoniell wird der erste der Heiligen Drei Könige kniend gezeigt.¹⁷⁴

Das Anbetungsmosaik von Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere in Rom, das Ende des 13. Jahrhunderts entstand, zeigt die drei Könige in kniender Haltung (Abb. 79). Die anbetenden Figuren sind durch verschiedene Alter gekennzeichnet und nicht mehr als Magier, sondern als Könige mit Kronen dargestellt.¹⁷⁵ Der erste hat seine Krone zum Zeichen seiner Demut abgenommen. Auch Josef wird in die Komposition aufgenommen und neben Maria und Jesus dargestellt. Der Hintergrund wird durch eine Architektur hinter der Heiligen Familie und der Stadt Bethlehem in der linken Bildhälfte definiert. Christus sitzt auf dem Schoß der thronenden Madonna und streckt seine Hände nach den Gaben aus. Diese Geste lässt sich bereits auf frühchristlichen Sarkophagen finden.¹⁷⁶ Demnach ist sie älter als die des Fußkusses, die vermutlich erst von Nicola Pisano an der Domkanzel von Siena 1266 bis 1268 das erste Mal verwendet wurde (Abb. 80).¹⁷⁷ Auch dieses Motiv fand im Laufe der Zeit weite Verbreitung.

¹⁷² Duwe 1992, S.13.

¹⁷³ Duwe 1992, S. 41.

¹⁷⁴ Duwe 1992, S. 73.

¹⁷⁵ Duwe 1992, S. 44.

¹⁷⁶ Duwe 1992, S. 43.

¹⁷⁷ Duwe 1992, S. 217.

So nahm es zum Beispiel auch Giotto für die Anbetung der Heiligen Drei Könige in der Arenakapelle auf (Abb. 81).

Der Meister der Langhauswände in St. Helena greift in seiner Anbetungsdarstellung auf das ältere Motiv, das Ausstrecken der Hände nach den Gaben, zurück (Abb. 82). Das nackte Christuskind, das Maria wie üblich auf ihrem Schoß hält, greift mit seinem rechten Arm nach der Gabe des ersten Königs. Gezeigt wird jener Moment, der dem der Huldigung durch die Könige folgt. Indem der Christusknabe mit seiner Hand nach dem Geschenk des ersten Königs, also dem Gold, greift, reagiert er auf die Anbetung und nimmt die Gaben an. Die Bedeutung der Gottesmutter wird durch ihre Größe hervorgehoben, denn obwohl sie sitzend dargestellt ist, ist sie gleich groß wie die stehenden Könige. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes kann leider nicht mehr festgestellt werden, ob sie auf einem Thron sitzt. Auch der Heilige Josef ist Teil der Komposition. Er wurde hinter Ochs und Esel am rechten Bildrand dargestellt. In Anlehnung an die älteren Vorbilder nähern sich die Heiligen Drei Könige von links dem Hauptgeschehen. Im Gegensatz zum Mosaik von Cavallini hat hier nur der erste König eine kniende Haltung eingenommen. Er hat seine Krone abgelegt. Dass allein der erste König anbetend dargestellt ist, ist vermutlich eine Bilderfindung Giottos, die das erste Mal in der Arenakapelle auftritt (Abb. 81).

Wie üblich repräsentieren die Könige die drei Lebensalter. Der erste König ist mit langem Bart als Greis dargestellt. Der Zweite erscheint aufgrund seines kürzeren Bartes als etwas jünger. Der Dritte wird ohne Bartwuchs gezeigt und kann somit als Jüngling identifiziert werden. Kaspar bringt Gold in einer Goldschatulle dar. Melchior, der zweite König, trägt vor sich ein in Goldschmiedearbeit gefasstes Straußenei mit einem Kreuz. Andergassen verweist auf die Bedeutung des Straußeneis in den mystischen Texten. Demnach legt der Strauß seine Eier in den heißen Sand, diese dann durch den Sonnenstrahl befruchtet werden. So kann das Straußenei als Symbol für die Jungfrauengeburt interpretiert werden.¹⁷⁸ Der jüngste König hält im Gegensatz zu den anderen kein liturgisches Gerät, sondern eine höfische Greifenklaue.¹⁷⁹ Dabei handelt es sich um ein adeliges Trinkhorn, das als Willkommensbecher gereicht wurde und den Gifttrunk unschädlich machen sollte.¹⁸⁰

Die drei Gaben können als Sinnbilder Christi interpretiert werden. Gold gilt als Symbol für das Königtum, Weihrauch für die Gottheit und Myrrhe als ein Verweis auf die ihm bevorstehende

¹⁷⁸ Andergassen 2002a, S. 16.

¹⁷⁹ Andergassen 2002a, S. 16.

¹⁸⁰ Hörmann-Weingartner 2007, S. 558. Exemplare befinden sich z.B. in der Ambraser Sammlung im Kunsthistorischen Museum in Wien oder auch in der Churburg in Schluderns (Südtirol).

Passion.¹⁸¹ Durch die reichen Gaben ergibt sich ein starker Kontrast zwischen der Armut der Heiligen Familie, die in einer Hütte haust, und dem Reichtum der Könige.

Offenbar hält sich der Meister der Anbetung in St. Helena an die Schriften Bonaventuras. Dieser ist der einzige, der eine Hütte als Schauplatz der Erzählung beschreibt.¹⁸²

Ikonographische Vorbilder, die Teil eines christologischen Zyklus‘ sind und dieselbe Geste wie das Christuskind in St. Helena zeigen, lassen sich unter anderem in der Wandmalerei des späten Trecento in Oberitalien finden.

So zum Beispiel im Baptisterium in Padua, das um 1378 von Giusto de‘ Menabuoi¹⁸³ mit Wandmalereien ausgestattet wurde.¹⁸⁴ Das Baptisterium weist ein reiches und komplexes Bildprogramm auf, das unter anderem auch eine Kindheitsgeschichte Jesu umfasst. Das zweite Bild im ersten Register an der Nordwand zeigt eine Epiphanie (Abb. 83). Entgegen der bisher gezeigten Beispiele ist die Heilige Familie in der linken Bildhälfte dargestellt. Die Könige nähern sich von der rechten Seite. Während der zweite und dritte König gerade im Begriff sind, sich vor dem Heiland niederzuwerfen, hat sich der erste bereits vor das Christuskind gekniet. Im Gegensatz zu den vorherigen Beispielen hat er seine Kopfbedeckung nicht abgelegt. Damit das Christuskind die reiche Gabe erblicken kann, hat der erste König den Deckel des goldenen Kelchs geöffnet. Weihrauch und Myrrhe werden der Bildtradition widersprechend nicht von den zwei anderen Königen gehalten, sondern von ihren Dienern. Die von Engeln begleitete Heilige Familie hat in einer Art Tempel Unterschlupf gefunden. Christus, der wie üblich auf dem Schoß Marias sitzt, hat seine rechte Hand segnend erhoben und greift mit seiner Linken nach der Gabe.

Giusto de‘ Menabuoi zeigt das Christuskind bereits als Herrscher. Nichts im Bild erinnert daran, dass der Knabe erst kürzlich geboren wurde. Stall, Krippe, Ochs und Esel sind Motive, die der Künstler bereits im Bild der Geburt, das dem der Anbetung der Heiligen Drei Könige vorangeht, dargestellt hat (Abb. 84). Offensichtlich war es Giusto ein Anliegen, die zwei Episoden getrennt voneinander zu zeigen. So konnte er das zweite Bild allein dem Thema der Anbetung durch die Könige widmen und der Szene einen neuen Schauplatz zuweisen. Entgegen den üblichen Darstellungen, spielt sich das Geschehen nicht in einem Stall ab, sondern in einer Art Tempel.

¹⁸¹ Duwe 1992, S. 33.

¹⁸² Duwe 1992, S. 31.

¹⁸³ Menabuoi wurde um 1320 in Florenz geboren und starb 1391 in Padua. Er war vor allem in Oberitalien als Maler tätig.

¹⁸⁴ Poeschke 2003, S. 404.

Im Gegensatz zur Anbetung in St. Helena scheint der Kontrast zwischen arm und reich nicht Thema der Darstellung zu sein.

Ungefähr zur gleichen Zeit wie Giusto de' Menabuoi, stattete Altichiero da Zevio die Nordwestwand der Cappella die San Giorgio mit einer Kindheitsgeschichte Christi aus. Darunter fällt auch eine Epiphanie- (Abb. 85) und eine Geburtsszene (Abb. 86).

Der Bildtradition entsprechend ist der erste König kniend und ohne Krone dargestellt. Wie zuvor greift das Christuskind nach der dargebrachten Gabe. Bei Altichiero ist die Trennung zwischen der Ikonographie der Geburt und der Anbetung noch stärker sichtbar als bei Giusto. Da sich beide Szenen im gleichen Handlungsraum abspielen, fallen die Unterschiede zwischen den Darstellungen stärker ins Auge. In beiden Bildern findet die Szene in einer Schollenlandschaft vor einem mit Holz verkleideten Stall statt. Dieser wurde in der Darstellung der Geburt etwas weiter nach rechts gerückt, sodass im Hintergrund die Verkündigung an die Hirten dargestellt werden konnte. Rechts im Vordergrund nähern sich diese bereits zur Anbetung des Kindes. Die Krippe rechts neben Maria, das nackte, liegende Kind, der Esel sowie die gebückte Haltung und die unbedeckten Haare der Maria verweisen auf die kürzlich stattgefundenene Geburt. Diese Motive wurden in der Darstellung der Anbetung durch die Könige entfernt. Maria, nun begleitet von zwei Engeln, hat ebenso wie ihr Kind, eine aufrechte Haltung eingenommen. Ihr Haar und auch der Christusknabe sind bedeckt. Dieser greift wie in St. Helena nach der Gabe des ersten Königs. Damit der Königszug ausführlich dargestellt werden konnte, setzte Altichiero den Stall an den linken Bildrand. Seit dem Spätmittelalter wurde die Ikonographie der Anbetung der Heiligen Drei Könige durch das Beifügen eines königlichen Gefolges erweitert.¹⁸⁵ Durch das Darstellen von Reichtum und verschiedenen Tieren, wie Pferden oder Kamelen, konnte der Künstler sein Können unter Beweis stellen. Auch Giusto de' Menabuoi deutet in seiner Darstellung einen Königszug rechts im Hintergrund an. Durch das kleine Format ist es ihm jedoch nicht möglich diesen näher darzustellen. Altichiero hingegen zeigt den Königszug in ausführlicher Weise.

Der Meister der Langhauswände in St. Helena zeigt in seiner Komposition der Anbetung der Heiligen Drei Könige eine Kombination von Motiven aus der Geburt und aus der Epiphanie (Abb. 28). Während sich im Hintergrund die Hirten mit ihren Schafherden dem Hauptgeschehen nähern, beten im Vordergrund bereits die Heiligen Drei Könige das Christuskind an. Im Gegensatz zu ihrem Kind hat Maria eine herrschaftliche Sitzhaltung eingenommen. Das liegende, nackte Kind, die Krippe, Ochs und Esel verweisen hingegen auf

¹⁸⁵ Duwe 1992, S. 33.

die Geburt. Merkwürdigerweise werden die Könige in der Anbetung von St. Helena nicht wie üblich von ihrem Gefolge begleitet. Die linke Bildhälfte zeigt vielmehr Gläubige, die gerade aufbrechen, um den Heiland zu sehen. Indem der Künstler in der rechten Bildhälfte die Könige und in der linken die Bewohner der Stadt darstellt, zeigt er den Dualismus zwischen arm und reich. Vermutlich wollte der Künstler damit zum Ausdruck bringen, dass Christus nicht nur der Erlöser der Reichen ist, sondern aller Menschen.

Auch in der lokalen Wandmalerei des Trecento bzw. des beginnenden Quattrocento lassen sich ikonographische Beispiele finden, die, wie der Meister in St. Helena, den gabenannehmenden Christusknaben zeigen. Diese Darstellungen sind jedoch in den meisten Fällen nicht Teil eines Zyklus‘.

Ins letzte Jahrzehnt des Trecento fallen die Wandmalereien an der Fassade der Kirche St. Valentin bei Seis am Schlern, in der Nähe von Kastelruth (Abb. 87).¹⁸⁶ Sie stammen aus der Hand des Meisters von St. Valentin, der nach den Fresken benannt wurde. Auch er stellte eine Anbetung des Kindes durch die Heiligen Drei Könige dar. Zwischen den Darstellungen von St. Helena und St. Valentin lassen sich vor allem kompositorische Parallelen finden. Die Szene spielt sich in einer gebirgigen Landschaft ab, die im Hintergrund durch Schollen und zwei übergroße Bäume dargestellt wird. Dem giottesken Vorbild entsprechend, hat sich der erste König zum Zeichen der Anbetung hingekniet. Seine Krone hat er zu Füßen Marias gelegt. Während sich in St. Helena alle drei Könige dem Jesusknaben zuwenden und im Dreiviertelprofil dargestellt sind, variiert der Meister von St. Valentin in ihrer Darstellung. Der zweite König ist in frontaler Haltung gezeigt. Er ist dem Betrachter zugewendet und deutet mit seiner rechten Hand in Richtung des Sterns, der neben dem Giebel der Hütte noch erahnt werden kann. Zugleich blickt er zum Jüngsten der Könige, so als wolle er ihn auf den Stern, der das Neugeborene als den Heiland kennzeichnet, aufmerksam machen. Durch die unterschiedlichen Haltungen der Könige ist es dem Meister von St. Valentin möglich, sein Können zu zeigen. Da der Meister der Langhauswände von St. Helena keine Figur frontal darstellt, liegt die Vermutung nahe, dass er diese Art der Gestaltung nicht beherrschte. Außerdem erweiterte der Meister von St. Valentin das Motiv der Annahme der Gaben durch die Geste des Fußkusses. Die Heilige Familie befindet sich unter einer Art Unterstand, der, im Gegensatz zu dem in St. Helena, perspektivisch korrekt erscheint. Josef nimmt in St. Valentin eine bedeutendere Stellung ein, da er vor Maria dargestellt wird. Außerdem wird er durch den Nimbus als Heiliger gekennzeichnet. Die Bedeutung der Figur Marias wird durch ihre Größe betont. Obwohl sie

¹⁸⁶ Andergassen 2007, S. 74.

wie üblich sitzend dargestellt ist, ist sie gleich groß wie die zwei stehenden Könige. Das Jesuskind ist nackt, jedoch in aufrechter Haltung dargestellt. Außerdem scheint es bereits etwas älter als jenes in St. Helena zu sein. Wie bei der Anbetung der Heiligen Drei Könige von Altichiero und Menabuoi erinnert kein Motiv an die soeben stattgefundenene Geburt. Der Jesusknabe tritt bereits als Retter der Welt auf.

Ein Künstler, der wie der Meister der Langhauswände von St. Helena, die Narration liebte, war um 1410 in der Johanneskapelle der Franziskanerkirche in Bozen tätig. Die Kapelle wurde im frühen 14. Jahrhundert an den Ostflügel des Kreuzgangs angebaut. Erst im Jahr 1998 wurden zwei einander gegenüberliegende Votivfresken unter dem Putz entdeckt und daraufhin freigelegt. Die Darstellungen entstanden zwar zeitlich etwas versetzt, werden jedoch dem gleichen Künstler, nämlich dem Meister des Freskos Castelnovo, zugeschrieben. Die Anbetung der Heiligen Drei Könige befindet sich an der Nordwand der Kapelle (Abb. 88).¹⁸⁷ Erneut spielt sich die Erzählung unter einer strohbedeckten Hütte ab, an dessen Giebelspitze ein Storch ein Nest gebaut hat. Wie bereits in den frühesten Darstellungen nähern sich die Könige von der linken Seite dem Hauptgeschehen. Der erste König hat die übliche Körperhaltung eingenommen. Maria wird erstaunlicherweise ohne Kopfbedeckung mit langem Haar dargestellt. Mit ihrer rechten Hand führt sie den Arm des Kindes in die Öffnung des Kelchs. Auch Ochs und Esel sowie die Wiege des Kindes finden wie in St. Helena Erwähnung. Der Künstler zeigt seinen narrativen Hang in der Darstellung des Storchennests und in der Tätigkeit des Heiligen Josefs. Er ist vermutlich gerade dabei das Bettchen des Kindes zu machen. Wie in St. Helena nimmt er eine untergeordnete Rolle in der Komposition ein, zum einen, weil er sitzend und dem Hauptgeschehen abgewendet dargestellt wird, zum anderen, weil er keinen Nimbus aufweist. Die Szene ist in eine Landschaft eingebettet, in der links im Hintergrund die Verkündigung an die Hirten stattfindet.

Nicht nur ikonographisch, sondern auch kompositorisch am ähnlichsten mit der gesamten Darstellung in St. Helena, ist die Epiphanie in St. Martin in Kampill. Diese ist aufgrund einer Inschrift ins Jahr 1403 zu datieren.¹⁸⁸

Um ein breiteres Format zu erhalten und dadurch eine ausführliche Erzählung zu ermöglichen, fasst der Meister von St. Martin – wie jener in St. Helena – zwei Bilder auf der Nordwand zusammen (Abb. 89). Die Szene findet ebenso wie in St. Helena in einer Schollenlandschaft statt. Kompositorische Parallelen zu St. Helena finden sich in der Dreiteilung der Erzählung: rechts die Anbetung der Heiligen Drei Könige, in der Mitte zwischen den Bergen die

¹⁸⁷ De Marchi 2001, S. 56.

¹⁸⁸ Besold 2001, S. 244.

Verkündigung an die Hirten und links das Herbeiströmen der Gläubigen. Obwohl zwei der Könige zum größten Teil durch den Einbau einer Tür verloren gegangen sind, kann angenommen werden, dass sie, wie üblich, stehend dargestellt waren. Der erste hat die Anbetungshaltung eingenommen und seine Krone abgelegt (Abb. 90). Das nackte, im Gegensatz zu St. Helena, aufrecht sitzende Kind greift mit seiner rechten Hand in die Öffnung des Gefäßes. Interessanterweise hat Maria nicht auf einem Thron oder einem Stuhl Platz genommen, sondern auf einer geflochtenen Strohmatten mit eingerolltem Kopfteil. Unter der Hütte am rechten Bildrand sitzt auf einem Schemel Josef, erkennbar durch seinen Pilgerstab. Auch in St. Martin ist er nicht durch einen Heiligenschein gekennzeichnet. Im Hintergrund durch einen Weidenzaun von der Hauptszene getrennt befinden sich Ochs und Esel.

Der mittlere Bereich über der Tür ist der Verkündigung an die Hirten gewidmet (Abb. 91). Der Meister von St. Helena wiederholt die Darstellung der stehenden Figur, die mit dem Finger zur Hauptgruppe zeigt (Abb. 92). Auch die Schafherde wird in St. Helena übernommen. Während die Schafe in St. Martin jedoch auf die Anbetungsszene zulaufen und somit den Blick des Betrachters zur Hauptgruppe lenken, bewegt sich die Herde in St. Helena in die entgegengesetzte Richtung.

Der linke Bereich ist in beiden Darstellungen den Gläubigen gewidmet. Trotzdem lassen sich klare Unterschiede feststellen. In St. Martin wurde durch die Aneinanderreihung von vielen zum Teil reich gewandeten Personen mit Pferden und Dienern ein Königszug dargestellt (Abb. 93). Im Gegensatz dazu zeigt der Meister in St. Helena einfach bekleidete Bewohner, die gerade aus der Stadt aufbrechen um den Heiland zu sehen. Pferde und andere Personen scheinen allem Anschein nach nicht zu den Königen zu gehören.

Trotz der motivischen Unterschiede kann aufgrund der kompositorischen Ähnlichkeiten davon ausgegangen werden, dass dem Meister der Langhauswände in St. Helena die Darstellung der Anbetung der Heiligen Drei Könige in St. Martin durchaus bekannt war und er sie als Vorbild verwendet hat.

4.3 Die Evangelistendarstellungen am Langhausgewölbe

Die Darstellung der Evangelisten im Langhausgewölbe zieht sich durch die gesamte gotische Wandmalerei. Seit dem 6. Jahrhundert war es üblich, dass die Evangelisten von ihren Symbolen begleitet werden.¹⁸⁹ Cimabue stattete von 1277 bis 1280 das Vierungsgewölbe von San

¹⁸⁹ Creutzburg 2011, S. 201.

Francesco in Assisi mit der Darstellung der Evangelisten aus.¹⁹⁰ Die linke Bildhälfte der Gewölbekappen wird von den am Schreibpult sitzenden Evangelisten besetzt (Abb. 94). Während sie im Begriff sind zu schreiben oder in ihre Schriften vertieft sind, legt ein von einer Wolke umgebener Engel zum Zeichen der göttlichen Inspiration die Hand auf das Ohr des jeweiligen Evangelisten. Neben den Schreibpulten haben die symbolischen Wesen der Evangelisten Platz genommen. Die rechte Bildhälfte zeigt Stadtdarstellungen. Die Städte stellen jene Weltgegenden dar, an welche die Evangelisten ihre Botschaft richteten: YTALIA, ACCHAIA, ASIA, IUDEA.¹⁹¹ Da zwischen den Evangelisten und ihrem Symbol noch keine Beziehung besteht, entspricht die Darstellung der Tradition der frühchristlichen Kunst.¹⁹² In der Buchmalerei hingegen weist als frühestes Beispiel das Markusbild im *Godescalc-Evangelistar* aus der Hofschule Karls des Großen eine Beziehung zwischen Evangelisten und Symbol auf (Abb. 95).¹⁹³ „[...] allmählich [tritt– Anm. d. Verf.] die aktive Verbindung in den Vordergrund, wobei die vier Wesen die Rolle des Inspirierenden einnehmen und dem jeweils zugehörigen Evangelisten durch Gestik, Blicke oder das Vorhalten eines exemplars Inspiration spenden können.“¹⁹⁴

Auch das Lukاسبild des gegen Ende des 9. bzw. Anfang des 10. Jahrhunderts entstandenen Lukas- und Johannesevangeliums, Clm 11019, der bayrischen Staatsbibliothek, schildert die Inspiration des Evangelisten durch das Symbol (Abb. 96). Lukas sitzt an seinem Pult und hat in seinem Schreiben innegehalten. Er blickt in Richtung des Stiers, seiner Inspirationsquelle. Um die göttliche Herkunft des Wesens zu betonen, erscheint es in einem Wolkenschleier.¹⁹⁵

Auch der Meister des Gewölbes von St. Helena stellt die Symbole nicht durch einen Rahmen getrennt von den Evangelisten dar, wie es der byzantinischen Tradition entspräche. Wie in den Beispielen des *Godescalc-Evangelistar* und des Lukasevangeliums aus ottonischer Zeit befinden sich die Figuren im gleichen Raum (Abb. 45). Die Evangelistensymbole erscheinen auch in St. Helena in einer Rauchwolke. Zusätzlich halten sie Schriftbänder in ihren Händen. In St. Helena strebte der Künstler jedoch nicht danach, die Evangelisten durch Blickkontakt mit ihren Symbolen zu verbinden. Die Schreiber sind auf ihre Schriften konzentriert und scheinen die vor ihnen schwebende Inspirationsquelle visuell gar nicht wahrzunehmen.

Entgegen der typischen Darstellung der Evangelisten wurde die Ikonographie in St. Helena durch eine Szene in einem Medaillon erweitert. Diese befindet sich jeweils gegenüber von

¹⁹⁰ Poeschke 2003, S. 50.

¹⁹¹ Poeschke 2003, S. 46.

¹⁹² Creutzburg 2011, S. 201.

¹⁹³ Creutzburg 2011, S. 202.

¹⁹⁴ Zit. in: Creutzburg 2011, S. 201.

¹⁹⁵ Creutzburg 2011, S. 202.

einem Evangelisten. Es handelt sich um die vier zentralen Inhalte der christlichen Lehre: die Menschwerdung Christi, den Opfertod Christi am Kreuz, die Auferstehung und die Wiederkunft. Dabei handelt es sich um Episoden, die im betreffenden Evangelium besonders ausführlich beschrieben werden.

Aufgrund der ikonographischen Besonderheit sind Vergleichsbeispiele selten. Während sich in Oberitalien keine vergleichbare Ikonographie erhalten hat, die zeitlich vor St. Helena entstanden ist, lassen sich hingegen in Südtirol drei Kirchen finden, die dasselbe Programm aufweisen.

Die älteste Darstellung des Themas befindet sich in der Apsiskalotte der Kirche St. Vigil unter Weineck in Bozen. Die Apsis wurde zwischen 1385 und 1390 mit Wandmalereien ausgestattet. Diese sind heute nur noch fragmentarisch erhalten (Abb. 97).¹⁹⁶ Durch die Umzeichnungen von Luisa Marchetti, die im Zuge der Veröffentlichung des *Tr3cento Atlas* den Bestand der Wandmalereien des Bozner Raums des Trecento und der ersten zwei Jahrzehnte des Quattrocento untersuchte,¹⁹⁷ lässt sich trotz des fragmentarischen Charakters der Wandmalereien die Ikonographie erkennen (Abb. 98).

Oberhalb der Apostelreihe auf der rechten Seite hat sich der untere Teil von zwei Thronen, vermutlich Schreibpulte, mit darauf sitzenden Figuren erhalten. Rechts neben den Pulten in einem kleineren Maßstab lassen sich die Darstellungen der Kreuzigung Christi im Beisein von Maria und Johannes und ein Christus in der Mandorla ausmachen. Es kann davon ausgegangen werden, dass auch in St. Vigil dieselben Themen, wie in St. Helena, neben dem jeweiligen Evangelisten dargestellt waren. Diese werden jedoch nicht wie in St. Helena von einem Medaillon umrahmt, sondern neben der Evangelistenfigur dargestellt. Mithilfe der noch sichtbaren Szenen kann somit darauf geschlossen werden, welcher Evangelist sich wo befand. Es kann vermutet werden, dass es sich bei der linken Figur neben dem Christus in der Mandorla um den Evangelisten Johannes und bei der rechten neben der Kreuzigung um den Evangelisten Matthäus handelt. Vermutlich hat sich an der linken Seite der Apsiskalotte als Pendant zu dem Christus in der Mandorla und der Kreuzigung, die Geburt und die Auferstehung neben den Evangelisten Lukas und Markus befunden. Es lassen sich noch Fragmente von Jesus in der Wiege sowie der Sockel eines Throns erkennen. Im Gegensatz zu St. Helena nahm die Darstellung in St. Vigil nicht ein separates Bildfeld ein, sondern fand entlang der horizontalen Abtrennung vom Fensterbereich ihren Platz. Somit war die Darstellung nur Teil des Programms in der Apsiskalotte, das nicht mehr erhalten ist. Aufgrund der Fragmente im unteren mittleren

¹⁹⁶ Franco 2001e, S. 217.

¹⁹⁷ De Marchi u.a. 2001.

Bereich der Kalotte, die mehrere Stuhlbeine zeigen, kann vermutet werden, dass dort, wie in St. Johann im Dorf und in St. Magdalena in Prazöll, eine Marienkrönung dargestellt war.¹⁹⁸

Als zweites ikonographisches Beispiel ist die Pfarrkirche von Terlan, welche das Patrozinium Maria Himmelfahrt trägt, zu nennen. Im Gewölbe des zweiten Jochs findet sich eine ähnliche Darstellung (Abb. 99). Das Gewölbe wird durch Gurtbögen in vier Kappen geteilt. Dadurch ergibt sich ein dreieckiges Format, das im Gegensatz zu St. Helena relativ wenig Platz für eine ausführliche Darstellung bietet. Während die östliche Gewölbekappe ein Heilig Geist Loch mit Engelschören aufweist, wurden auf der ihr gegenüberliegenden jeweils in einem Medaillon die Muttergottes sowie Johannes der Täufer dargestellt. Die sich auf der West-Ost-Achse befindenden Gewölbekappen zeigen vier Medaillons auf blauem Sternenhimmel. Im Gegensatz zu St. Helena fasst jedes Medaillon nicht nur die Darstellung einer Szene, sondern auch die Figur des Evangelisten und sein jeweiliges Symbol. Während der Schriftgelehrte im Vordergrund sitzend an seinem Pult im Beisein seiner Inspirationsquelle dargestellt ist, wird der Hintergrund der Darstellung von einer Episode aus dem Leben Christi eingenommen. Dabei stimmt die Auswahl der Szenen und der dazu passende Evangelist mit der Darstellung in St. Helena überein. So wird der Evangelist Markus begleitet von der Auferstehung (Abb. 100), der Evangelist Matthäus von der Kreuzigung (Abb. 101), der Evangelist Johannes vom thronenden Christus (Abb. 102) und der Evangelist Lukas von der Geburt Christi (Abb. 103). Aufgrund des Platzmangels mussten die Darstellungen der Szenen auf die nötigsten Figuren beschränkt werden. In der Geburtsszene wird das Jesuskind auf einer Rauchwolke schwebend allein dargestellt. Auch die Szene Christi am Kreuz weist keine Assistenzfiguren auf.

In dasselbe Jahrhundert fällt die freskale Ausstattung des Chors der kleinen Bergkirche St. Nikolaus in Rojen im Vinschgau. Der Chor wurde im 15. Jahrhundert angebaut.¹⁹⁹ Die Ikonographie der sich auf fast 2.000 Metern Meereshöhe befindenden Kirche ist überraschend. Das sternengesetzte Gewölbe des quadratischen Chors zeigt nämlich dieselbe Ikonographie wie das Langhausgewölbe von St. Helena (Abb. 104). In den vier Gewölbekappen, die durch Kreuzrippen voneinander getrennt werden, wurden dieselben vier heilsgeschichtlichen Ereignisse, in Medaillons gefasst, dargestellt. In der nördlichen Gewölbekappe befindet sich die Geburt Christi. Das Kind wird durch den Reichsapfel in seiner rechten Hand als Heiland ausgezeichnet (Abb. 105). Links davon ist die Kreuzigung Christi mit Maria und Johannes als Assistenzfiguren erkennbar (Abb. 106). Um die Szene, welche sich über dem Altar befindet, hervorzuheben, wird das Medaillon von vier Engeln getragen. Das Medaillon der dritten Kappe

¹⁹⁸ Franco 2001e, S. 229.

¹⁹⁹ Andergassen 2002b, S. 150.

umrahmt die Auferstehung (Abb. 107). Im Westen ist Christus als Weltenrichter dargestellt (Abb. 108). Im Gegensatz zu den bisherigen Beispielen führt Christus zwei Schwerter, die ihn als Richter auszeichnen, an seinen Mund. Die Symbolik beruht auf der literarischen Grundlage der Offenbarung des Johannes.²⁰⁰

Im rechten Drittel der Darstellung befindet sich jeweils die Figur eines am Schreibpult sitzenden Evangelisten. Während die Körper der Figuren eine menschliche Gestalt aufweisen, widerspiegeln ihre Köpfe die Evangelistensymbole. Entgegen den bisher gezeigten ikonographischen Beispielen werden die vier Szenen aus dem Leben Jesu nicht von den üblichen Evangelisten begleitet. So wurde neben der Geburt Christi nicht der Evangelist Lukas, sondern Johannes dargestellt, neben der Kreuzigung Markus statt Matthäus. Markus neben der Auferstehung wird durch Matthäus ersetzt und Johannes als Begleiter der Szene Christi in der Mandorla durch Lukas. Die Gründe für eine solche Veränderung sind unbekannt. Sie könnten auf ein ungenaues Studium der Ikonographie zurückzuführen sein.

Außerdem erweitert der Meister der Wandmalereien der Kirche St. Nikolaus die Ikonographie durch die Darstellung der vier Kirchenväter. Diese wurden als Pendant gegenüber den Evangelistenfiguren in das linke Drittel der Gewölbekappe platziert. Während in der Pfarrkirche von Terlan die Kirchenväter im Gewölbe des ersten Jochs separat von den Evangelisten dargestellt werden konnten (Abb. 109), hatte der Meister in St. Nikolaus nur die vier Gewölbekappen eines Jochs zur Verfügung. Die Zusammenführung von Evangelisten und Kirchenvätern geschah demnach vermutlich aus Platzgründen.

Im italienischen Raum lassen sich ikonographische Vergleichsbeispiele erst dreißig Jahre nach der Ausstattung von St. Helena finden:

In Serravalle im Veneto befindet sich die Kirche San Lorenzo, die um 1440 mit Wandmalereien ausgestattet wurde. Das Gewölbe des zweiten Jochs ist in vier Gewölbekappen unterteilt (Abb. 110). Im Gegensatz zum Meister von St. Nikolaus in Rojen stellt der Meister der Gewölbemalereien in San Lorenzo nicht mehr die heilsgeschichtlichen Ereignisse in den Mittelpunkt, sondern die vier lateinischen Kirchenväter, Papst Gregor dem Großen, Hieronymus als Kardinal und die zwei Bischöfe Augustinus von Hippo und Ambrosius von Mailand. Diese thronen in der Mitte von jeder Kappe. Während sich rechts von ihnen jeweils die Darstellung eines Evangelistensymbols befindet, wird links eine Szene aus dem Leben Jesu dargestellt.²⁰¹ Diese werden zwar nicht mehr von Medaillons umrahmt, stimmen aber zum

²⁰⁰ „Aus seinem Mund kam ein scharfes Schwert; [...]“ Zit. in: Die Bibel 2000, Offenbarung des Johannes 19, 15.

²⁰¹ Muraro 1955, S. 23.

größten Teil mit jenen von St. Helena überein. Wie in der Pfarrkirche von Terlan werden die Themen der vier Szenen auf das Nötigste reduziert. Auf jede Assistenzfigur wurde verzichtet. Die Szenen werden nicht mehr von den Evangelisten als Schreiber, sondern allein von den Evangelistensymbolen begleitet. So befindet sich gegenüber der Geburt der Lukasstier, die Kreuzigung wird vom Matthäusengel begleitet. Zusammen mit der Auferstehung wurde der Markuslöwe dargestellt. Zu einer Abweichung kommt es bei der Darstellung Christi in der Mandorla. Jesus wird nicht wie üblich von einer Aureole umgeben, sondern sitzt auf einem Brunnen. Hinter dem Thron des Kirchenvaters späht eine Frau mit einem Wasserkrug auf ihrem Kopf zu Christus hinüber (Abb. 111). Der Evangelist Johannes, dessen Evangelistensymbol in der linken Ecke der Gewölbekappe dargestellt ist, erzählt im Kapitel vier von der Begegnung Christi mit der Samariterin am Jakobsbrunnen. Im Laufe des Gesprächs erkannte die Samariterin in Jesus den Propheten, worauf er sich als Messias zu erkennen gab.²⁰² Jesus bezeichnet sich während der Unterhaltung als das „*lebendige Wasser*“,²⁰³ jeder, der davon trinkt, „[...] *wird niemals mehr Durst haben; vielmehr wird das Wasser [...] zur sprudelnden Quelle werden, deren Wasser ewiges Leben schenkt.*“²⁰⁴ Indem der Künstler in Serravalle Jesus auf den Brunnenrand setzte, versuchte er den körperlichen Durst darzustellen. Zugleich verweist die Figur durch die Geste der rechten Hand auf den Himmel und somit auf das geistige Wasser, das als Glauben interpretiert werden kann.

Offenbar wurde die Ikonographie in den dreißig Jahren, die zwischen der Ausstattung von St. Helena und San Lorenzo vergingen, weiterentwickelt und leicht verändert. Dies zeigt ein weiteres Beispiel, welches sich in Cembra im Trentino befindet. Es handelt sich um die Pfarrkirche mit dem Patrozinium Maria Himmelfahrt, deren Apsis zwischen 1460 und 1480 mit Wandmalereien ausgestattet wurde (Abb. 112).²⁰⁵ Durch die Unterteilung des Gewölbes in sechs Kappen musste die Ikonographie angepasst werden. In der Pfarrkirche von Cembra wurden die vier schreibenden Evangelisten zusammen mit ihren Symbolen in vier Medaillons über den seitlichen Fenstern dargestellt. Auch die vier zentralen Inhalte der christlichen Lehre lassen sich im Gewölbe der heute ehemaligen Apsis wiederfinden: In der Hauptkappe über dem heutigen Eingang zur Kirche befindet sich die durch Maria und Johannes erweiterte Darstellung Christi in der Mandorla. Die seitlichen Gewölbekappen zeigen links von der Deesis die Auferstehung und rechts davon die Kreuzigung im Beisein von Maria und Johannes. Die Kappe gegenüber dem thronenden Christus ist der Darstellung Marias mit Kind sowie zwei

²⁰² Die Bibel 2000, Johannes 4, 1-26.

²⁰³ Zit. in: Die Bibel 2000, Johannes 4, 11.

²⁰⁴ Zit. in: Die Bibel 2000, Johannes 4, 14.

²⁰⁵ Mich 2002, S. 472.

musizierenden Engeln gewidmet. Zwar handelt es sich hierbei nicht um eine Geburtsdarstellung, jedoch wird auch durch die Darstellung von Maria mit Kind die Menschwerdung Christi thematisiert. Die Ikonographie wurde durch die Darstellung der vier Kirchenväter, die in der Kappe neben den Evangelisten Platz genommen haben, erweitert. Im Gegensatz zu St. Helena wurden in der Pfarrkirche von Cembra nicht die vier Szenen aus den Evangelien durch Medaillons gerahmt, sondern die vier Evangelisten.

Im Gegensatz zu den angeführten Beispielen beschränkt sich die Ikonographie in St. Helena nicht auf die Apsis, wie in St. Vigil unter Weineck oder in der Pfarrkirche von Cembra, bzw. den Chor, wie in St. Nikolaus in Rojen, oder auf ein einzelnes Gewölbejoch, wie in der Pfarrkirche von Terlan oder in San Lorenzo in Serravalle. Vielmehr nimmt die Ikonographie das gesamte Gewölbe des Langhauses ein. Da das Gewölbe in St. Helena nicht durch Rippen in kleine Felder unterteilt wurde, wie es bei den angeführten Beispielen der Fall ist, war eine das ganze Gewölbe umfassende Darstellung möglich. Die vier rechteckigen Felder boten genug Platz, um in einer Hälfte die Evangelisten als Schreiber begleitet von ihren Symbolen zu zeigen und in der anderen eine gerahmte, relativ ausführlich geschilderte Episode aus dem Leben Christi.

Offenbar gelang es dem Meister der Wandmalereien des Langhausgewölbes eine bereits vorhandene Ikonographie neu zu interpretieren und an die ihm gegebene Malfläche anzupassen. Aufgrund dieser Fähigkeit kann der Meister des Gewölbes wohl als der talentierteste Künstler der Malerwerkstatt angesehen werden.

5. Die Frage nach der in St. Helena tätigen Malerwerkstatt – stilistische und motivische Vergleiche

An der Ausstattung der Kirche von St. Helena waren mindestens drei Hände beteiligt. Davon zeugen die unterschiedlichen, auf einen bestimmten Wandbereich begrenzten, stilistischen Tendenzen. Trotzdem kann davon ausgegangen werden, dass die Kirche von einer Werkstatt in einem Zug ausgemalt worden ist.²⁰⁶ Durch stilistische und motivische Vergleiche wird im Folgenden der Versuch unternommen, die Meister im Bozner Raum zu verorten. Welche Einflüsse haben auf die Malerwerkstatt bzw. auf die einzelnen Künstler gewirkt?

Die Gesamtausstattung der Kirche gilt als eines der späten Hauptwerke der *Bozner Schule*. So zählt Frei „die das ganze Innere, Teile der Fassade und den südl. Strebebfeiler überziehenden Fresken [...] zu den bedeutendsten Zeugnissen der hochgotischen Wandmalerei unserer Heimat im stilistischen Umfeld der sog. Bozner Schule des frühen 15.Jh.“²⁰⁷

Im Allgemeinen werden die Wandmalereien der Kirche St. Helena der Schule um Hans Stockinger zugeschrieben.²⁰⁸ Stockinger wurde vermutlich in Ulm in Schwaben um 1380 geboren und wurde im Stil der böhmischen Kunst ausgebildet. Als er sich in Bozen niederließ, erhielt er wahrscheinlich seine zweite Ausbildung in der Werkstatt des Meisters von St. Valentin in Seis,²⁰⁹ wo er den veronesischen Stil erlernte. Da er die Wandmalereien des Langhauses der Pfarrkirche Maria Himmelfahrt in Terlan mit der Jahreszahl 1407 datierte und signierte, gilt er als der einzige namentlich bekannte Künstler der Bozner Schule. In seiner Inschrift nennt er außerdem die Auftraggeber der Ausstattung der Pfarrkirche, nämlich Sigismund Niederthor und seine Frau Margaretha von Villanders. Auf ihre Stiftung verweist weiter das am Gewölbe angebrachte Wappen.²¹⁰ Da Stockingers Inschrift sich unter den Darstellungen des zweiten Jochs befindet und sich der dortige Stil von den restlichen Wandmalereien unterscheidet, wird vermutet, dass sich seine Tätigkeit auf dieses Joch beschränkte.²¹¹ Die Fresken behandeln den Traum Joachims, die Begegnung an der goldenen Pforte, die Geburt und die Heirat Marias sowie die Verkündigung an Maria (Abb. 113). Die seltene Ikonographie des Gewölbes, die sowohl im zweiten Joch der Pfarrkirche von Terlan,

²⁰⁶ Andergassen 2002a, S. 22.

²⁰⁷ Zit. in: Frei 1989, S. 124.

²⁰⁸ Theil 1973, Frei 1985, Andergassen 1994.

²⁰⁹ Andergassen 2007, S. 77.

²¹⁰ Andergassen 1994, S. 27.

²¹¹ Besold 2002, S. 197.

als auch in Deutschnofen Verwendung fand, wurde in der Forschung als Argument dafür angeführt, dass es sich um dieselbe Malerwerkstatt handeln müsse.²¹²

Auch die Terlaner Friedhofskapelle, die sich nördlich von der Pfarrkirche befindet, wurde von Hans Stockinger vermutlich vor der Kirche Maria Himmelfahrt mit Wandmalereien versehen (Abb. 114). Der Bau ist dem Erzengel Michael geweiht und geht auf das 14. Jahrhundert zurück. Während sich die Kapelle heute eingeschossig präsentiert, bestand der Bau im Mittelalter aus zwei Stockwerken. Als der Friedhof erhöht wurde, verschwand das untere Geschoss. Karl Atz soll das Jahr der Vollendung der Ausstattung, nämlich 1405, über dem Fenster noch lesen haben können. Die Ausstattung der Kapelle wurde ebenfalls von Sigismund Niederthor und seine Frau Margaretha von Villanders in Auftrag gegeben. Von ihrer Stiftung zeugt das Familienwappen, ein geöffneter Torturm, der neben dem Fenster an der Nordwand dargestellt ist (Abb. 115). Von der originalen Ausstattung haben sich nur zwei Szenen an der Nordwand erhalten, der Kampf um die Seele eines Verstorbenen (Abb. 116) und der Erzengel Michael als Seelenwäger (Abb. 115).²¹³

Da in St. Helena dieselben Auftraggeber angenommen werden, liegt es nahe, dass der Auftrag der Ausstattung der Kirche von Deutschnofen an die zuvor in Terlan tätige Malerwerkstatt ging.

5.1 Der Meister der Apsis

Andergassen schreibt die Ausführung der Apostelfiguren in der Apsis der Malerwerkstatt St. Valentin zu. Diese zählt zu den letzten Vertretern des trecentesken Stils und arbeitete zwischen 1390 und 1410 im Raum Bozen. Da die Werkstatt namentlich nicht bekannt ist, wurde sie nach der Fassadenmalerei der Kirche St. Valentin in Seis am Schlern mit dem Notnamen „Meister St. Valentin“ versehen (Abb. 87).²¹⁴ Daneben war die Malerwerkstatt an der Wandmalerei der vier Heiligen in der Dominikanerkirche, an der Fassade von St. Vigil unter Weineck, am Turmfresko in St. Magdalena in Prazöhl, im Presbyterium von St. Martin in Kampill und am Martins- und Dreikönigsfresko in der Bozner Pfarrkirche beteiligt.²¹⁵

Die Werkstatt des Meisters von St. Valentin zeichnet sich durch „[...] *die typische Gestaltung des Gesichtes mit großen länglichen Augen und dem flachen Nasenansatz und [...] das*

²¹² Theil 1973, o.S.

²¹³ Andergassen 1994, S. 39.

²¹⁴ Andergassen 2007, S. 73.

²¹⁵ Andergassen 2007, S.74.

gewohnte weiche Helldunkel des Inkarnates“²¹⁶ aus. Diese stilistischen Charakteristika treffen auch auf die Apostel in St. Helena zu. Die weiche Modellierung des Inkarnats lässt sich vor allem am Gesicht des Apostels Petrus erkennen, da dieses am besten erhalten ist (Abb. 117). Die restliche Farboberfläche wurde durch die Entfernung der Tünche in Mitleidenschaft gezogen.

Doch nicht nur in der Modellierung des Gesichts können Ähnlichkeiten zwischen dem Meister St. Valentin und dem Meister in der Apsis von St. Helena festgestellt werden. Auch die Verwendung von nahezu gleichen Kopftypen weist auf eine Verbindung zwischen den zwei Künstlern hin. So fallen bei näherer Betrachtung die ähnlichen Physiognomien zwischen dem Apostel Jakob in St. Helena (Abb. 118) und der Darstellung des Gesichtsabdrucks Jesu auf dem Schweiß Tuch der Veronika in St. Valentin (Abb. 119) auf. Weitere Parallelen lassen sich in der Gestaltung der Physiognomien der Apostel in der Apsis von St. Martin (Abb. 120) und jenen in St. Helena finden. So ähnelt der rechte Apostel an der südlichen Chorwand von St. Martin (Abb. 121) jenem neben dem Heiligen Petrus in St. Helena (Abb. 122). Selbst die Kopfhaltung stimmt überein. Auch der Kopftypus des Apostels Matthäus in St. Martin (Abb. 123) kommt dem des Apostels Thomas in St. Helena (Abb. 124) gleich. Diese Gemeinsamkeiten könnten zum einen darauf zurückzuführen sein, dass der Meister der Apsis von St. Helena die Wandmalereien des Meisters von St. Valentin studierte und manche Kopftypen für seine Ausstattung verwendete oder zum anderen, dass beide Künstler auf dasselbe Musterbuch zurückgriffen. „Für die Art und Weise, wie der artifex des Mittelalters sich mit einer Kopftypensammlung versorgte, die er als Muster bei seiner Arbeit verwenden konnte, gibt das böhmische Musterbuch des frühen 15. Jahrhunderts im Kunsthistorischen Museum zu Wien ein überaus reizvolles Beispiel ab.“²¹⁷ Dabei handelt es sich nicht um ein Buch, sondern um ein Leporello mit quadratischen Ahorntäfelchen und ein dazu passendes Lederfutteral, in dem sie verstaut werden konnten (Abb. 125).

Stilistische Unterschiede zwischen dem Meister der Apsis von St. Helena und dem Meister von St. Valentin lassen sich hingegen in der Gestaltung der Gewänder erkennen. Diese erinnert vielmehr an den im Langhaus von St. Martin tätigen Künstler, der im Tr3cento-Atlas nur als „Südtiroler Meister“²¹⁸ bezeichnet wird. Er gehörte wahrscheinlich zur gleichen Malerwerkstatt, wie der Meister von St. Valentin, und war im selben Jahr, nämlich 1403, in der Kirche tätig.²¹⁹ Gemeinsamkeiten können vor allem in der Farb- und Faltengebung der

²¹⁶ Zit. in: Franco 2001f, S. 253.

²¹⁷ Zit. in: Legner 2009, S. 408.

²¹⁸ Zit. in: De Marchi u.a. 2001, S. 245.

²¹⁹ Besold 2001, S. 244.

Gewänder entdeckt werden. Sowohl der Meister des Langhauses von St. Martin, als auch der von St. Helena bevorzugten eine bunte Farbpalette und übertrieben viele Gewandfalten, die keine Rückschlüsse auf den darunterliegenden Körper zulassen. Die Kanten der wallenden Stoffe sind durch starke Konturen und andersfarbige Säume hervorgehoben. Dies hat eine Steigerung der Dynamik zur Folge. Vor allem an der Johannesfigur der Kreuzigung in St. Martin (Abb. 126) und an der Apostelfigur des Heiligen Petrus in St. Helena (Abb. 127) fallen die Parallelen in der Gestaltung und Modellierung der sich schlängelnden Kanten der Stoffe auf.

Während sich der Meister der Apsis von St. Helena bei der Modellierung des Gesichts und des Inkarnats am Meister von St. Valentin orientiert, hält er sich hingegen in der Gewandgestaltung an den im Langhaus von St. Martin tätigen Künstler. Aufgrund der stilistischen Unterschiede innerhalb der Gestaltung einer Figur, kann wohl nicht davon ausgegangen werden, dass in St. Martin dieselbe Malerwerkstatt wie in St. Helena tätig war. Trotzdem liegt die Vermutung nahe, dass dem Meister der Apsis von St. Helena die Wandmalereien von St. Martin in Kampill bekannt waren. Ein Lehrer-Schüler-Verhältnis ist demnach nicht auszuschließen.

Auch die Wandmalereien in der Apsiskalotte von St. Helena stammten einst aus der Hand des Meisters der Apsis. Dies belegt die weiche Modellierung des Inkarnats des Engels, das Symbol des Evangelisten Matthäus (Abb. 128). Wie bereits im Kapitel 1.3 erwähnt, wurden bis auf die Evangelistensymbole alle Darstellungen in der Apsiskalotte übermalt.

Im Gegensatz zum weichen Stil des Meisters der Apsis steht der grobe Stil des „Restaurators“. Laut Andergassen war in der Triumphbogenlaibung ein derber Künstler tätig, der wenig überzeugend dem Formenkanon des weichen Stils folgte.²²⁰ Er sieht in der Modellierung der Figuren Parallelen zum sogenannten „Meister der Urbanslegende“,²²¹ der ab dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts in Bozen und Umgebung mehrere Wandmalereien schuf. Er ging vermutlich aus der emilianischen Malerwerkstatt, die im Kapitelsaal des Bozner Dominikanerklosters arbeitete, hervor. Da er in der Pfarrkirche von Bozen um 1390 eine dreiteilige Bilderfolge mit Szenen aus dem Leben des Papstes Urban V. ausgeführt hat, wurde er mit dem Notnamen Urbansmeister versehen.²²² Der flächenmäßig größte Freskenschatz, der aus seiner Hand stammt, befindet sich im Chor der Terlaner Pfarrkirche. Dieser ist um 1390 entstanden und umfasst neben Einzelfiguren, wie den Aposteln und Heiligen, Szenen aus der Kindheit Jesu, aus dem Leben des Heiligen Nikolaus sowie eine Schutzmantel- und eine

²²⁰ Andergassen 2002a, S. 22.

²²¹ Andergassen 2007, S. 73.

²²² Andergassen 2007, S. 70.

Mondsichelmadonna.²²³ Auffallend an seiner Malerei sind die starken Konturen und die etwas extrem erscheinenden Weißhöhungen im Gesicht, am Hals und am Schlüsselbein (Abb. 129). Da diese stilistischen Merkmale auch die Christusfigur in St. Helena aufweist (Abb. 71), zieht Andergassen den Schluss, dass der in der Apsiskalotte tätige Meister sich am „*Schulvorbild des Urbansmeisters*“²²⁴ orientiert hat. Laut ihm wären somit an der Ausstattung der Apsis zwei Künstler beteiligt gewesen.

Dadurch können zwar die zwei unterschiedlichen Stile, die in der Apsis anzutreffen sind, erklärt werden, jedoch nicht der auffallende Farbunterschied zwischen den Aposteln bzw. den Evangelistensymbolen und dem Christus in der Mandorla bzw. dem Sechs-Tage-Werk. Dieser kann durch zwei Umstände entstanden sein. Entweder waren nur die Evangelistensymbole und die Apostelfiguren übertüncht und erlitten Schädigungen durch die Freilegung, oder, was wahrscheinlicher ist, die Christusfigur und das Sechs-Tage-Werk wurden übermalt.

Dass eine Restaurierung der Wandmalereien Anfang des 20. Jahrhunderts stattgefunden hat, konnte bereits weiter oben festgestellt werden. Dies betraf jedoch nur die Darstellung an der Südfassade, nämlich die „Heiligen drei Madln“ und Maria mit Kind (Abb. 48). Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass die Fresken in der Apsiskalotte einen ähnlichen Stil, wie die Wandmalereien am südlichen Außenpfeiler, aufweisen. In beiden Fällen besitzen die Figuren stark betonte Konturen. Augen, Nase und Mund werden durch dunkle Linien vom abgeschattierten Gesicht hervorgehoben (Abb. 130, Abb. 131). Charakteristisch scheint der Zug der Lippen zu sein. Während der Künstler die Oberlippe ausmalt, konturiert er die Unterlippe und betont sie durch einen in der Mitte aufgesetzten senkrecht verlaufenden Strich. Aus den ungedruckten Quellen des Denkmalamtes Bozen geht hervor, dass der Maler Alfons Siber²²⁵ 1903 von der Zentralkommission für Kunst und historische Denkmale in Wien mit der „Restaurierung“ der Wandmalereien an der Südfassade beauftragt wurde.²²⁶ Dass aus seiner Hand auch die historischen Übermalungen in der Apsiskalotte stammen, kann aufgrund der angeführten Stilmerkmale angenommen werden. Die starken Weißhöhungen an der Christusfigur könnten den Versuch des Restaurators darstellen, den Stil des Urbansmeisters zu adaptieren.

Neben den Wandmalereien von St. Helena „restaurierte“ Siber die vom Wiener Joseph Adam Mölckh ausgeführten Fresken im Gewölbe der Wallfahrtskirche Maria Weißenstein, welche

²²³ Andergassen 1994, S. 17.

²²⁴ Zit. in: Andergassen 2007, S. 73.

²²⁵ Alfons Siber wurde 1860 in Schwaz geboren und verstarb 1919 in Hall in Tirol. Neben seiner Tätigkeit als Maler, führte er im Auftrag der k.k. Zentral-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler mehrere Restaurationen aus.

²²⁶ Denkmalamt Bozen, St. Helena in Deutschnofen 1903.

sich ebenfalls in der Gemeinde Deutschnofen befindet. Die Übermalungen wurden 1977 im Zuge der Restaurierungsarbeiten entfernt.²²⁷

5.2 Der Meister der Langhauswände

Stilistische Vergleiche mit den Wandmalereien der Langhauswände sind aufgrund des relativ schlechten Erhaltungszustandes schwierig.

Da die Feuchtigkeit vom Boden aufstieg, war die Darstellung der Verkündigung an Maria über dem Haupteingang am wenigsten davon betroffen und zählt deshalb zu den besser erhaltenen Szenen (Abb. 23). Die Motivgeschichte der Darstellung zeigt den engen Kontakt zwischen der lokalen Wandmalerei des Trecento bzw. des beginnenden Quattrocento.

Wie bereits erwähnt, waren die Wandmalereien der Johanneskapelle in der Dominikanerkirche in Bozen die ersten, die den neuen italienischen Stil Giotto repräsentierten. Die dort tätige Malerwerkstatt griff nicht nur auf das Raumkonzept der Arenakapelle zurück, sondern verwendete auch Ikonographien bzw. Motive Giotto. Dies lässt sich durch einen Vergleich der Verkündigungsszene der Arenakapelle (Abb. 132, Abb. 133) mit jener der Johanneskapelle (Abb. 134) bestätigen. Beide Szenen spielen sich in einer Architektur ab. Während Giotto Maria und den Engel Gabriel aus Platzgründen getrennt voneinander am Triumphbogen darstellt, fügt die Malerwerkstatt in der Johanneskapelle die beiden Figuren zusammen. Vor allem in der Haltung der Figuren lassen sich Parallelen feststellen. Sowohl Maria, als auch der Engel sind kniend dargestellt. Maria hat ihre Hände in demütiger Haltung vor die Brust geschlagen. Ihr tiefer Glaube wird durch das kleine Gebetsbuch, das sie bei Giotto in der linken Hand hält, betont. In Bozen wird das Buch hingegen auf einem Lesepult gezeigt. Außerdem ist ihr Haar in Bozen durch einen Schleier bedeckt. Der im Profil dargestellte Erzengel hat in beiden Szenen in kniender Haltung vor Maria Platz genommen und seine rechte Hand zum Segensgestus erhoben. In Bozen hält er in der linken Hand ein Zepter. Interessanterweise übertrug die in der Johanneskapelle tätige Malerwerkstatt die Beinhaltung Marias auf jene des Engels. Beide haben ein Bein nach vorne in abgewinkelter Haltung auf den Boden gestellt. Vor allem die Pose der Figuren wurde in der Folge von den lokalen Künstlern für ihre Darstellungen übernommen. Dies zeigen die nur noch fragmentarisch erhaltenen Wandmalereien im Presbyterium und der Triumphbogenwand in St. Johann im Dorf. Die Fresken entstanden vermutlich kurz nach der

²²⁷ Andergassen 2002b, S. 80.

Vollendung der Ausstattung der Johanneskapelle.²²⁸ Rechts an der Triumphbogenwand ist ein Verkündigungseengel ersichtlich (Abb. 135). Die Figur wurde gegenüber ihrem Vorbild gespiegelt, hat jedoch dieselbe Pose eingenommen. Der Darstellung in der Johanneskapelle entsprechend, hat der Engel seine rechte Hand zum Segensgestus erhoben. In der Linken hält er das Zepter. Einzig die Flügel wurden in St. Johann im Dorf flächig und somit eigentlich anatomisch falsch an den Engel angesetzt.

Eine besser erhaltene Verkündigung befindet sich an der Triumphbogenwand in St. Magdalena in Prazöll (Abb. 136), welche um 1380-1390 datiert und dem zweiten Meister von St. Johann zugeschrieben wird.²²⁹ Auch in diesem Beispiel hat der Erzengel dieselbe Haltung eingenommen. Maria, deren Haare nicht durch einen Schleier verdeckt sind, hat die Arme erneut vor den Körper geschlagen. Wie in der Verkündigungsszene in der Johanneskapelle, werden die zwei Figuren durch Lilien, die sich in einer Vase befinden und die Jungfräulichkeit Marias symbolisieren, voneinander getrennt. Maria ist durch das auf dem Pult liegende Buch als religiöse Frau gekennzeichnet. Durch die Darstellung der Einrichtung des Zimmers hinter ihr lassen sich bereits Anklänge an die Detailfreude der höfischen Gotik erkennen.

In der zwanzig bis dreißig Jahre später entstandenen Darstellung der Verkündigung in St. Helena weist der Verkündigungseengel dieselbe Haltung auf, wie in den angeführten Beispielen (Abb. 137): Während er mit einem Bein auf dem Boden kniet, hat er das andere abgewinkelt. Die flächig dargestellten Flügel erinnern an den Engel an der Triumphbogenwand von St. Johann im Dorf. Im Gegensatz zu den bisherigen Beispielen ist der Verkündigungseengel in St. Helena nicht durch einen Nimbus gekennzeichnet.

Die bereits in St. Magdalena anklingende Detailfreudigkeit kommt nun in der Kirche am Regglberg durch die Darstellung des Schlafzimmers der Maria voll zum Ausdruck (Abb. 138). Ein eingezogener Rahmen trennt den Gebetsraum vom dahinterliegenden Schlafzimmer ab. Der zurückgeworfene rote Vorhang über dem Bett gibt Einblick in das Schlafgemach Marias. Darin steht ein den gesamten Raum ausfüllendes Bett, dessen grüne Decke durch eine Art Blumendruck, vermutlich mit Stempeln, verziert wurde.

Entgegen den beschriebenen Beispielen hat Maria in St. Helena, abgegrenzt vom Erzengel Gabriel, in einem Raum Platz genommen. Es ist anzunehmen, dass der Künstler durch eine perspektivisch gestaltete Außen- und Innenarchitektur sein Können zeigen wollte. Theil stellt sich die Frage, ob es sich bei der Halbfigur auf dem Balkon des Obergeschosses um ein Porträt des Meisters oder eines Gesellen handeln könnte (Abb. 139).²³⁰ Diese Idee übernimmt auch

²²⁸ De Marchi u.a. 2001, S. 187.

²²⁹ De Marchi u.a. 2001, S. 159.

²³⁰ Theil 1973, o.S.

Frei.²³¹ Tatsächlich lässt sich die Darstellung von Halbfiguren auf Söller in der lokalen Wandmalerei Ende des 14. bzw. Anfang des 15. Jahrhunderts häufiger finden. So zum Beispiel rechts im Hintergrund der Darstellung des Heiligen Georgs mit dem Drachen an der Westwand des Langhauses der Dominikanerkirche (Abb. 140). Das Fresko wird um 1375 bis 1380 datiert und einem einheimischen Maler zugeschrieben.²³² Ein weiteres Beispiel, das um 1400 entstanden ist und vermutlich aus der Hand Hans Stockingers stammt,²³³ befindet sich im Hintergrund der Darstellung eines Turniers in Schloss Runkelstein (Abb. 141). Es kann davon ausgegangen werden, dass es dem Meister der Wandmalereien der Langhauswände in St. Helena nicht darum ging, eine bestimmte Figur darzustellen. Vielmehr zeigt er seine narrative Freude an Nebengeschehnissen. Auch in der Szene der Flucht nach Ägypten kommt „[...] *das erzählerische Moment mit detailfreudiger, stimmungsbetonter Natur- und Menschendarstellung verstärkt zur Geltung* [...]“²³⁴ (Abb. 32).

5.3 Der Meister des Langhausgewölbes

Am besten erhalten haben sich die Wandmalereien des Gewölbes. Da sie nie übertüncht oder übermalt wurden, weisen sie heute den Originalzustand von 1410 auf.²³⁵

Vor allem der Meister des Langhausgewölbes scheint von der oberitalienischen Kunst beeinflusst worden zu sein. Die breiten monochromen Bordüren mit Blattwerk, Vierpässen und Medaillons finden ihre Vorläufer in veronesischen Modellen altichieresker Herkunft, so zum Beispiel in der Cappella di San Giorgio in Padua (Abb. 59). Doch auch in der Gestaltung der Evangelisten lassen sich oberitalienische Vorbilder erkennen. Martino da Verona schuf Ende des 14. Jahrhunderts in der Kirche San Fermo Maggiore in Verona die Wandmalereien um die Kanzel.²³⁶ Diese zeigen links und rechts an Schreibpulten sitzende Kirchenväter (Abb. 142). Die hohen Rückenlehnen und reichen Verzierungen der Pulte finden in der Gestaltung der Möbelstücke der Evangelisten im Gewölbe der Kirche St. Helena ihre Entsprechung (Abb. 44). Selbst das verwendete Latein weist eine italienische Aussprache auf: „*liber generacionis...*“²³⁷

²³¹ Frei 1985, S. 10.

²³² De Marchi u.a. 2001, S. 73.

²³³ Besold 2002, S. 197.

²³⁴ Zit. in: Frei/Stocker-Bassi, S. 42.

²³⁵ Frei 1989, S. 124.

²³⁶ Theil 1973, o.S.

²³⁷ Andergassen 2002, S. 23.

Während die Figuren und der Dekor stilistisch an italienische Vorbilder erinnern, greift der Meister des Langhausgewölbes von St. Helena kompositorisch auf lokale Wandmalereien zurück, nämlich auf jene des Langhausgewölbes von St. Martin in Kampill (Abb. 143). Diese Fresken werden, wie die im Langhaus, in das Jahr 1403 datiert und einem gewissen „Südtiroler Meister“ zugeschrieben.²³⁸ Wie bereits erwähnt, wurde das Gewölbe in beiden Kirchen durch Bordüren in vier rechteckige Felder geteilt. Im Gegensatz zu St. Helena wird in St. Martin die Bordüre entlang des Gewölbescheitels durch die Darstellung Gottvaters in der Mandorla unterbrochen. Trotz der ikonographischen Unterschiede, ist die Unterteilung innerhalb der vier Felder in eine rechte und eine linke Bildhälfte identisch. In St. Martin hat in der einen Hälfte jeweils ein Kirchenvater an einem Schreibpult Platz genommen. Ihm gegenüber, in der anderen Hälfte, befindet sich jeweils ein musizierender Engel, der die Hauptfigur Gottvaters in der Mitte begleitet. In St. Helena wurden die Darstellungen der Kirchenväter durch jene der Evangelisten mit ihren Symbolen ersetzt. An Stelle des musizierenden Engels tritt in St. Helena die Darstellung eines Medaillons.

Auch stilistische Parallelen lassen sich zwischen dem Meister des Langhausgewölbes in St. Helena und der lokalen Wandmalerei des beginnenden Quattrocento finden. Weingartner stellt fest, dass neben Hans Stockinger ein zweiter Maler an der Ausstattung des Langhauses der Terlaner Pfarrkirche beteiligt war, dem die Geburt Christi (Abb. 77), die Beschneidung Jesu (Abb. 144), die Darbringung im Tempel (Abb. 145) und der Kindermord zu Bethlehem (Abb. 146) zugeschrieben werden.²³⁹ Stockingers Tätigkeit war anscheinend auf das zweite Joch, wo sich auch seine Signatur befindet, begrenzt.²⁴⁰ Weingartner bezeichnet den im ersten Joch tätigen Künstler als „Meister des Kindermordes“, da vor allem die Szene des Bethlehemitischen Kindermordes sich *„durch größere Kunstfertigkeit von der von Stockinger signierten Arbeit unterscheidet.“*²⁴¹ Dem „Meister des Kindermordes“ können, der Theorie Weingartners zufolge, auch die Wandmalereien des Langhauses von St. Helena zugeschrieben werden.²⁴² Dabei unterscheidet er jedoch nicht zwischen dem Stil des Meisters an den Langhauswänden und dem des Meisters am Langhausgewölbe. Andergassen spricht sich gegen eine Tätigkeit der Werkstatt Hans Stockingers in St. Helena aus: *„Der Maler der Langhausszenen und des Langhausgewölbes hat in Terlan nicht gearbeitet, wenngleich es von den Motiven her genug Übereinstimmungen gibt.“*²⁴³

²³⁸ De Marchi u.a. 2001, S. 245.

²³⁹ Besold 2002, S.197.

²⁴⁰ Andergassen 1994, S. 29.

²⁴¹ Zit. in: Theil 1973, o.S.

²⁴² Theil 1973, o.S.

²⁴³ Zit. in: Andergassen 2002, S. 23.

Für die Theorie Weingartners, dass dem Meister des Kindermordes auch die Wandmalereien im Langhausgewölbe von St. Helena zugeschrieben werden können, lassen sich stützende Argumente finden. So neigt auch der Meister des Kindermordes dazu, seine Figuren im Dreiviertelporträt darzustellen. Nur wenige werden frontal oder im Profil gezeigt. Dies ist in Terlan vor allem an der Szene des Kindermordes zu Bethlehem ersichtlich, da sie noch am meisten Farbsubstanz aufweist (Abb. 146). Ziel des Künstlers war es, vor allem die Grausamkeit des Geschehens darzustellen. Während sich im Vordergrund der Szene bereits die toten Kinder häufen (Abb. 147) und sich die Mütter verzweifelt an den Haaren ziehen (Abb. 148), beobachtet König Herodes den Kindermord aus sicherer Entfernung. Im Vordergrund dieser Szene stellt der Meister zwei nackte Jungen dar, die sich durch ihre Ruhe und Furchtlosigkeit von den anderen Figuren unterscheiden (Abb. 149). So als wolle der eine Knabe den anderen zur Ruhe auffordern, führt er seine Hand zum Mund des anderen Kindes. Beide Jungen weisen denselben Gesichtstypus wie das Jesuskind in der Szene der Anbetung des Kindes am Langhausgewölbe in St. Helena auf (Abb. 150). Sie besitzen ein rundliches Gesicht, Pausbacken, lockiges braunes Haar mit spitzem Haaransatz und eine hohe Stirn. Augen, Nase und Mund liegen eng zusammen. Das Inkarnat ist durch eine weiche Hell-Dunkel-Modellierung bestimmt. Die starken Konturen bilden einen Kontrast dazu. Die Körper zeichnen sich durch unkorrekte kindliche Proportionen und unnatürliche Haltungen aus. Vor allem bei der Betrachtung des überlängten linken Unterarmes des Jesuskindes in St. Helena ist dies offensichtlich. Ein von einem Soldaten gepacktes Kind in der Szene des bethlehemitischen Kindermordes (Abb. 151) sowie das Jesuskind in der Szene der Beschneidung Jesu (Abb. 152) weisen dieselbe unkorrekte Armhaltung auf.

Da sowohl in der Pfarrkirche von Terlan als auch im Gewölbe der St. Helena-Kirche in Deutschnofen eine Geburt Christi dargestellt wurde, ist ein stilistischer Vergleich der beiden Marienfiguren naheliegend (Abb. 153, Abb. 154). In beiden Fällen hat Maria eine anbetende Haltung eingenommen und blickt liebevoll auf das vor ihr liegende Kind. Die betende Haltung erscheint in der Pfarrkirche von Terlan gelungener als in St. Helena, wo die Arm- bzw. Handstellung der Maria etwas verdreht erscheint. Die Madonnen haben ihr Haupt zur Seite geneigt und tragen einen das Haar zum größten Teil bedeckenden Schleier, wobei sich jener in St. Helena durch seine angedeutete Durchsichtigkeit und die feine Spitze hervorhebt. Ähnlich gestaltet ist auch das Gewand der Figuren. Maria scheint auf dem durch das Niederknien zu Boden gefallenen Mantel zu knien. Der Stoff ihres Mantels breitet sich durch Falten betont hinter ihr aus.

Ein Motiv, das in der Darstellung der Geburt Christi am Langhausgewölbe hervorsteht, ist die Präsentation des Kindes auf einer Strohmatte (Abb. 155). Als Textgrundlage sind wohl die *Meditationes Vitae Christi* vom Franziskaner Johannes de Caulibus, auch Pseudo Bonaventura genannt, anzusehen. Laut seinen Ausführungen hatte Josef vor der Geburt Jesu Heu aus der Krippe vor die Füße Marias gelegt.²⁴⁴ Das von ihm beschriebene Heu wird vom Meister des Gewölbes in St. Helena in die Darstellung einer Strohmatte mit eingerolltem Kopfteil übersetzt. Interessanterweise ist dieses Motiv in der Wandmalerei Südtirols in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ausschließlich in Zusammenhang mit der Anbetung der Heiligen Drei Könige dargestellt und dient Maria als Sitz- bzw. Liegefläche. Dies zeigen die Darstellungen der Anbetung in der Spitalkirche von Sterzing (Abb. 156), St. Martin in Kampill in Bozen (Abb. 90), St. Valentin in Tramin (Abb. 157), Friedhofskapelle zu Unserer Lieben Frau in Riffian²⁴⁵ und St. Stephan in Obermontani (Abb. 158). Diese Wandmalereien stammen durchwegs aus der Hand von Künstlern, die als einheimisch oder als nordalpin beeinflusst gelten.²⁴⁶

Neben der Wandmalerei im zweiten Joch der Terlaner Pfarrkirche, stehen auch die Fassadenmalereien der Kirche St. Katharina in Breien bei Völser Aicha den Fresken im Langhausgewölbe von St. Helena sowohl stilistisch, als auch motivisch nahe.

Bei St. Katharina handelt sich um eine romanische Kirche mit einfachem Langhaus, spätgotischem Gewölbe und Rundapsis. Heute weist die Kirche im Inneren keine Wandmalereien mehr auf. Nur an der Südfassade des Baus, unter der Vorhalle, haben sich Fresken erhalten, die nach Andergassen in die Zeit um 1420 zu datieren sind. Sie wären somit ca. zehn Jahre nach St. Helena entstanden.

Die Wandmalereien zeigen elf Szenen aus dem Leben der Heiligen Katharina von Alexandria, den Erzengel Michael als Seelenwäger (Abb. 159), einen Christophorus und eine Kreuzigung über dem Eingang (Abb. 160).²⁴⁷ Da auch im Gewölbe von St. Helena im Medaillon neben dem Evangelisten Matthäus eine Kreuzigung dargestellt ist (Abb. 161), ist ein stilistischer Vergleich mit jener in St. Katharina naheliegend. Die Kreuzigungen weisen mehrere gemeinsame Motive auf. In beiden Fällen handelt es sich um einen Dreinageltyp. Die Figur Christi weist sowohl in St. Katharina, als auch in St. Helena dieselbe Körperhaltung auf. Er hat seinen Kopf zur rechten Seite geneigt und umfasst in beiden Fällen die durch seine Hände geschlagenen Nägel. Auch die Gestaltung des Knopfs des in beiden Darstellungen durchsichtigen Lendentuches stimmt,

²⁴⁴ Kéry 1990, S. 104.

²⁴⁵ Heute stark zerstört.

²⁴⁶ Von Miller 2012, S. 68.

²⁴⁷ Andergassen 2002b, S. 153.

wenn man den nach hinten gerichteten Stoffzipfel in St. Katharina wegdenkt, überein. Selbst so mancher Ast des Kreuzes wird in der Darstellung in St. Katharina übernommen und realistischer als in St. Helena in die Holzmaserung eingefügt. Auch die Haare des Gekreuzigten sind in gleicher Weise gestaltet. Während sie auf der rechten Schulter hinunterhängen, sind hinter die linke Schulter und das Ohr zurückgeworfen. Im Unterschied zu St. Helena hat der Gekreuzigte in St. Katharina die Augen geöffnet. Ein weiterer Unterschied zeigt sich in der breiten Darstellung des Oberkörpers Christi in St. Katharina.

In beiden Darstellungen wird Christus am Kreuz von der Heiligen Maria und dem Heiligen Johannes begleitet. Die beiden Darstellungen der Johannesfigur unterscheiden sich sehr stark voneinander. Vor allem in der Figur Marias lassen sich Parallelen finden. Sie hat die Hände zum Gebet gefaltet und ihren Kopf im Dreiviertelprofil zu Christus gedreht. Selbst die Faltengebung um den Kopf, dem links von ihr herabhängenden, welligen Saum sowie die zwei großen Schüsselfalten stimmen überein. Ähnlichkeiten ergeben sich auch in den Physiognomien der Figuren. So zum Beispiel zwischen den beiden Marien (Abb. 162, Abb. 163) oder zwischen den Kopftypen des Matthäusengels in St. Helena (Abb. 164) und einem Engel der Grablegung in St. Katharina (Abb. 165). Alle Figuren sind im Dreiviertelprofil dargestellt, haben eine hohe Stirn und ein abschattiertes Kinn. Bei den Engeln fällt die identische Frisur auf.

Aufgrund der angeführten Beispiele liegt die Vermutung nahe, dass der Meister des Kindermordes mit dem Meister des Langhausgewölbes von St. Helena ident ist. Offenbar führte er zunächst 1407 im zweiten Joch der Pfarrkirche von Terlan, dann im Jahr 1410 am Gewölbe von St. Helena in Deutschnofen und schließlich um 1420 an der Fassade von St. Katharina in Breien Wandmalereien aus. Aufgrund der stilistischen und motivischen Ähnlichkeiten kann davon ausgegangen werden, dass wohl kaum zehn Jahre zwischen der Ausstattung von St. Helena und den Fassadenmalereien von St. Katharina vergangen sein werden.

Resümee

Die Gesamtausstattung der Kirche St. Helena in Deutschnofen gilt als ein Juwel der gotischen Wandmalerei. Das Bildprogramm der Bergkirche ist überraschend reich und vielschichtig und führt den Gläubigen auf eindrucksvolle Weise christliche Glaubensinhalte vor Augen. Obwohl die Gesamtausstattung der Kirche im Laufe der Zeit mehreren Veränderungen ausgeliefert war, ist sie heute in einem relativ guten Erhaltungszustand. Vor allem die Wandmalereien im Langhausgewölbe, welche von Übertünchung und Übermalung verschont blieben, zeugen von der einst prachtvollen Ausstattung, die 1410 von der Bozner Handelsfamilie Niederthor in Auftrag gegeben wurde.

Einheitlich freskierte Kirchenräume waren im Raum Bozen im Verlauf des Trecento bzw. des beginnenden Quattrocento ein weit verbreitetes Phänomen, dessen Ursprung in den großen ober- und mittelitalienischen Gesamtausstattungen, wie San Francesco in Assisi, der Arenakapelle oder der Cappella di San Giorgio in Padua liegt.

Die ab dem Beginn des 14. Jahrhunderts florierende Handelsstadt Bozen bot für viele italienische Malerwerkstätten bzw. Künstler ein lukratives Ziel. Sie waren es, die die neuen Errungenschaften, sei es im Raumkonzept, der Ikonographie, dem Stil oder der Technik, in den Wandmalereien der Bozner Dominikanerkirche sowie im dazugehörigen Kloster anwandten. Die veronesisch-paduanische Kunst wurde in der Folge von den im Raum Bozen tätigen Malerwerkstätten vor Ort erlernt und adaptiert. Die Gesamtausstattungen, die daraufhin in der Umgebung der Stadt Bozen entstanden, sind von italienischen Einflüssen, die lokal interpretiert wurden, beherrscht. Dies zeigen die Wandmalereien der Eigenkirchen von St. Magdalena in Prazöll, von St. Johann im Dorf und St. Martin in Kampill.

In der vorliegenden Arbeit konnte durch Vergleiche des Raumkonzeptes sowie ikonographische und stilistische Vergleiche festgestellt werden, dass auch die malerische Gesamtausstattung der Kirche St. Helena in Deutschnofen, sowohl auf paduanisch-veronesischen, als auch auf lokalen Vorbildern beruht und damit den Ausstattungen des Bozner Raums um nichts nachsteht. Im Zuge der Untersuchung ergaben sich das Raumkonzept, die Ikonographie und den Stil betreffend vor allem Parallelen zwischen der Ausstattung von St. Martin in Kampill und jener in St. Helena.

Im Allgemeinen kann die Ausmalung der Kirche am Regglberg der Bozner Schule zugeschrieben werden. Zwei stilistische Tendenzen, nämlich italienisches Raumverständnis und nordische Linearität treffen aufeinander. Da Hans Stockinger als der einzig namentlich

bekannte Künstler der Bozner Schule gilt, wird die Ausmalung der Kirche St. Helena entweder seiner Werkstatt oder einer Werkstatt um ihn zugeschrieben.

Um die Frage nach der in St. Helena tätigen Malerwerkstatt zu präzisieren, wurden in der vorliegenden Arbeit die Wandmalereien des Meisters in der Apsis, des Meisters an den Langhauswänden und des Meisters am Langhausgewölbe ikonographisch und stilistisch näher untersucht.

Der romanischen Bildtradition entsprechend versah der Meister der Apsis die Apsiskalotte mit einer Majestas Domini, welche er an gotische Formelemente anpasste. Durch stilistische Vergleiche mit den Fassadenmalereien an der Südwand konnte festgestellt werden, dass die Wandmalereien der Apsis, welche eine intensive Farbigkeit sowie einen etwas derben Malstil aufweisen, Folge einer Übermalung Anfang des 20. Jahrhunderts durch den „Restaurator“ Alfons Siber sind. Da die nicht übermalten Wandmalereien in der Apsis zum einen an den Meister der Apsis und zum anderen an den Künstler des Langhauses von St. Martin erinnern, kann vermutet werden, dass der Meister der Apsis von St. Helena in der Werkstatt, die in St. Martin 1403 tätig war, seine Ausbildung erhielt.

Auch der Meister der Langhauswände greift, sowohl ikonographisch, als auch stilistisch auf lokale Vorbilder zurück. Seine Malereien zeugen von der aus dem süddeutschen Raum einfließenden Strömung der internationalen Gotik, die sich durch detailfreudige, erzählerische Natur- und Menschendarstellungen äußert.

Der Meister des Langhausgewölbes kann als der innovativste Künstler unter den Dreien angesehen werden. Während er ikonographisch zu einer eigenen Lösung der Darstellung der Evangelisten kommt, greift er kompositorisch auf das Gewölbe von St. Martin in Kampill zurück. Im Gegensatz zu den anderen weist er die stärksten oberitalienischen Einflüsse auf. Aufgrund stilistischer Ähnlichkeiten zwischen den Wandmalereien im Langhausgewölbe von St. Helena und jenen im zweiten Joch der Terlaner Pfarrkirche, liegt die Vermutung nahe, dass beide Wandbereiche von demselben Künstler, nämlich dem Meister des Kindermordes, mit Malereien ausgestattet wurden. Auch die Fresken an der Fassade von St. Katharina in Breien könnten aus derselben Hand stammen.

Trotz der Fragen, die aufgrund der fehlenden Signatur offen bleiben, besticht die malerische Gesamtausstattung, die aufeinander abgestimmten Bildthemen sowie die qualitative Gliederung des Raumes der Höhenkirche St. Helena.

Literaturverzeichnis

Quellenschriften

Denkmalamt Bozen, Mappe St. Helena in Deutschnofen, Bericht des damaligen k.k. Konservators Johannes Deininger an die k.k. Zentral-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 13.07.1887, transkribiert von MA Alexander Lutt.

Denkmalamt Bozen, Mappe St. Helena in Deutschnofen, Abschrift eines Erlasses des Ministeriums für Kultus und Unterricht an die k.k. Statthalterei in Innsbruck, 15.04.1903.

Denkmalamt Bozen, Mappe St. Helena in Deutschnofen, Brief vom damaligen Landeskonservator Nicoló Rasmio an Ursula Titzenthaler-Baier, 02.04.1973.

Denkmalamt Bozen, Mappe St. Helena in Deutschnofen, Brief von Albert Schönthaler an das Assessorat für Schule und Kultur, 14.03.1974.

Denkmalamt Bozen, Mappe St. Helena in Deutschnofen, Brief vom damaligen Landeskonservator Karl Wolfgruber an das Dekanalfarramt von Deutschnofen, 14.09.1981.

Denkmalamt Bozen, Mappe St. Helena in Deutschnofen, Brief vom damaligen Landeskonservator Helmut Stampfer an das Dekanalfarramt von Deutschnofen, 10.10.1989.

Denkmalamt Bozen, Mappe St. Helena in Deutschnofen, Ansuchen um weitere Restaurierungsmaßnahmen der Kirche St. Helena von der Sachbearbeiterin Anita Schenk, 12.07.1991.

Sekundärliteratur

Alker/Alker 1966

Lisl Alker/Hugo Alker, Das Beutelbuch in der bildenden Kunst. Ein beschreibendes Verzeichnis, Mainz 1966.

Andergassen 1994

Leo Andergassen, Arte sacra a Terlano, Bozen 1994.

Andergassen 2002a

Leo Andergassen, St. Helena in Deutschnofen, Deutschnofen 2002.

Andergassen 2002b

Leo Andergassen, Südtirol. Kunst vor Ort, Bozen 2002.

Andergassen 2007

Leo Andergassen, Kunstraum Südtirol. Bildende Kunst im Spiegel europäischer Epochen, Bozen 2007.

Andergassen 2015

Leo Andergassen, Kunstbeziehungen zwischen Verona und dem südlichen Tirol, in: Stiftung Bozner Schlösser (Hg.), Verona–Tirol. Kunst und Wirtschaft am Brennerweg (899-1516), Bozen 2015, S. 157-198.

Appuhn 1979

Horst Appuhn, Einführung in die Ikonographie der mittelalterlichen Kunst in Deutschland, Darmstadt 1979.

Besold 2002

Andreas Besold, Il gotico internazionale. Influssi nordici, in: Andrea De Marchi/Tiziana Franco/Silvia Spada Pintarelli (Hg.), Tr3cento. Pittori gotici a Bolzano, Bozen 2002, S. 195-201.

Besold 2001

Andreas Besold, St. Martin in Kampill, in: Andrea De Marchi/Tiziana Franco/Vincenzo Gheroldi/Silvia Spada Pintarelli (Hg.), Tr3cento. Gotische Maler in Bozen, Bozen 2001, S. 244.

Brassi 1981

Rosa M. Brassi, Das Deutschnofner Reifholz und die Floßfahrt auf der Etsch. Die Bozner Märkte, in: Der Schlern, 55, Bozen 1981, S. 171-188.

Butzkamm 2001

Aloys Butzkamm, Christliche Ikonographie. Zum Verstehen mittelalterlicher Kunst, Paderborn 2001².

Cozzi 2001a

Enrica Cozzi, Johanneskapelle, in: Andrea De Marchi/Tiziana Franco/Vincenzo Gheroldi/Silvia Spada Pintarelli (Hg.), Tr3cento. Gotische Maler in Bozen, Bozen 2001, S. 78-103.

Cozzi 2001b

Enrica Cozzi, Katharinenkapelle, in: Andrea De Marchi/Tiziana Franco/Vincenzo Gheroldi/Silvia Spada Pintarelli (Hg.), Tr3cento. Gotische Maler in Bozen, Bozen 2001, S. 136-145.

Creutzburg 2011

Anette Creutzburg, Die heilige Birgitta von Schweden. Bildliche Darstellungen und theologische Kontroversen im Vorfeld ihrer Kanonisation (1373-1391), Kiel 2011.

Demo 2015

Edoardo Demo, Veroneser Händler auf den Bozner Messen des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Stiftung Bozner Schlösser (Hg.), Verona – Tirol, Kunst und Wirtschaft am Brennerweg (899-1516), Bd. 7, Bozen 2015, S. 247-266.

Demus 1992

Otto Demus, Romanische Wandmalerei, München 1992.

Denkmalamt Bozen 1989/90

Denkmalamt Bozen (Hg.), Denkmalpflege in Südtirol, Bozen 1989/90.

De Marchi 2001

Andrea De Marchi, Franziskanerkirche und Kloster, in: Andrea De Marchi/Tiziana Franco/Vincenzo Gheroldi/Silvia Spada Pintarelli (Hg.), Tr3cento. Gotische Maler in Bozen, Bozen 2001, S. 41-57.

De Marchi u.a. 2001

Andrea De Marchi/Tiziana Franco/Vincenzo Gheroldi/Silvia Spada Pintarelli (Hg.), Tr3cento. Gotische Maler in Bozen, Bozen 2001.

Die Bibel 2000

Bischöfe Deutschlands (Hg.), Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Psalmen und Neues Testament, Stuttgart/Klosterneuburg 2000.

Duwe 1992

Gert Duwe, Die Anbetung der Heiligen Drei Könige in der italienischen Kunst des Trecento und Quattrocento, Frankfurt am Main 1992.

Franco 2001a

Tiziana Franco, Vier Heilige, in: Andrea De Marchi/Tiziana Franco/Vincenzo Gheroldi/Silvia Spada Pintarelli (Hg.), Tr3cento. Gotische Maler in Bozen, Bozen 2001, S. 69.

Franco 2001b

Tiziana Franco, Nikolauskapelle und erstes Joch links, in: Andrea De Marchi/Tiziana Franco/Vincenzo Gheroldi/Silvia Spada Pintarelli (Hg.), Tr3cento. Gotische Maler in Bozen, Bozen 2001, S. 110-121.

Franco 2001c

Tiziana Franco, St. Magdalena in Prazöhl, in: Andrea De Marchi/Tiziana Franco/Vincenzo Gheroldi/Silvia Spada Pintarelli (Hg.), Tr3cento. Gotische Maler in Bozen, Bozen 2001, S. 158.

Franco 2001d

Tiziana Franco, St. Johann im Dorf, in: Andrea De Marchi/Tiziana Franco/Vincenzo Gheroldi/Silvia Spada Pintarelli (Hg.), Tr3cento. Gotische Maler in Bozen, Bozen 2001, S. 186-215.

Franco 2001e

Tiziana Franco, St. Vigil unter Weineck, in: Andrea De Marchi/Tiziana Franco/Vincenzo Gheroldi/Silvia Spada Pintarelli (Hg.), Tr3cento. Gotische Maler in Bozen, Bozen 2001, S. 216-243.

Franco 2001f

Tiziana Franco, St. Martin in Kampill, in: Andrea De Marchi/Tiziana Franco/Vincenzo Gheroldi/Silvia Spada Pintarelli (Hg.), Tr3cento. Gotische Maler in Bozen, Bozen 2001, S. 251-254.

Frei 1985

Mathias Frei, St. Helena bei Deutschnofen, Bozen 1985.

Frei 1989

Mathias Frei, Kunstreise durch Südtirol, Bozen 1989.

Frei/Stocker-Bassi 1990

Mathias Frei/Rosa Stocker-Bassi, Deutschnofen. Kirchen und Kapellen, Bozen 1990.

Friedrich 2015

Verena Friedrich, Terlan. Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Passau 2015.

Großmann/Grebe 2004

G. Ulrich Großmann/Anja Grebe, Kunstdenkmäler in Tirol, Darmstadt 2004.

Hörmann-Weingartner 2007

Magdalena Hörmann-Weingartner, Kunsthandwerk der Gotik, in: Paul Naredi-Rainer/Lukas Madersbacher (Hg.), Kunst in Tirol. Von den Anfängen bis zur Renaissance, Bd. 1, Innsbruck/Bozen 2007, S. 549-569.

Kéry 1990

Bert-Alan Kéry, Über die Veränderung der ikonographischen Typen der Geburt Christi in der österreichischen Buchmalerei der Internationalen Gotik, in: Götz Pochat/Brigitte Wagner (Hg.), Gotik in Mitteleuropa, Graz 1990, S. 103-113.

Kofler Engl 2007

Waltraud Kofler Engl, Malerei von 1270 bis 1430, in: Paul Naredi-Rainer/Lukas Madersbacher, Kunst in Tirol. Von den Anfängen bis zur Renaissance, Bd. 1, Innsbruck/Bozen 2007, S. 295-338.

Legner 2009

Anton Legner, Der artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung, Köln 2009.

Mahlknecht 2005

Bruno Mahlke, Bozen durch die Jahrhunderte, Bd. 1, Bozen 2005.

Marseiler 2011

Sebastian Marseiler, Wege zur Kunst. Die bedeutendsten Kunstdenkmäler Südtirols, Bozen 2011.

Mich 2002

Elvio Mich, Cembra, chiesa di S. Maria Assunta, in: Laura dal Prá, Ezio Chini, Marina Botteri Ottaviani (Hg.), Le vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento, Trient 2002, S. 472-483.

Muraro 1955

Michelangelo Muraro, Affreschi del primo Quattrocento nella chiesa di San Lorenzo a Serravalle, Venedig 1955.

Pintarelli 1997

Silvia Spada Pintarelli, Fresken in Südtirol, München 1997.

Poeschke 2003

Joachim Poeschke, Wandmalerei der Giottozeit in Italien. 1280-1400, München 2003.

Popp 2003

Sigrid Popp, Die Fresken von St. Vigil und St. Zyprian. Studien zur Bozner Wandmalerei um 1400, Marburg 2003.

Rudolf 2008

Hans Ulrich Rudolf, Vom Zweifler zum Heiligen. Josef in Geburt-Christi-Darstellungen mittelalterlicher Handschriften und Altartafeln, in: Hans-Otto Mühleisen/Hans Pörnbacher/Karl Pörnbacher (Hg.), Der heilige Josef. Theologie-Kunst-Volksfrömmigkeit, Bozen 2008, S. 77-86.

Sedlmeier 2008

Franz Sedlmeier, Josef aus Nazaret. Das Zeugnis des Neuen Testaments, in: Hans-Otto Mühleisen/Hans Pörnbacher/Karl Pörnbacher (Hg.), Der heilige Josef. Theologie-Kunst-Volksfrömmigkeit, Bozen 2008, S. 21-28.

Seehauser/Steiner/Laner 2014

Othmar Seehauser/Nicole Dominique Steiner/Jul Bruno Laner, Das Eggental. Landschaften, Menschen und Kultur im Reich der Dolomiten, Bozen 2014.

Stampfer 2000

Helmut Stampfer, La pittura del Trecento in Alto Adige. Considerazioni generali, in: Andrea De Marchi, Tiziana Franco, Silvia Spada Pintarelli (Hg.), Tr3cento. Pittori gotici a Bolzano, Bozen 2000, S. 11-14.

Stampfer 2001

Helmut Stampfer, Bauernhöfe in Südtirol. Bestandaufnahme 1940-1943. Regglberg, Bd. 4, Bozen 2001.

Steppan 2007

Thomas Steppan, Romanische Wandmalerei, in: Paul Naredi-Rainer/Lukas Madersbacher, Kunst in Tirol. Von den Anfängen bis zur Renaissance, Bd. 1, Innsbruck/Bozen 2007, S. 109-147.

Stolz 1971

Otto Stolz, Politisch-historische Landesbeschreibung von Südtirol, Innsbruck 19712.

Ströter-Bender 1992

Jutta Ströter-Bender, Die Muttergottes. Das Marienbild in der christlichen Kunst. Symbolik und Spiritualität, Köln 1992.

von Miller

Dorothea Anna Maria von Miller, Die gotischen Wandmalereien in St. Stephan bei Obermontani. Der Stephanszyklus, phil. Dipl. (ms.), Wien 2012.

Theil 1973

Edmund Theil, St. Helena in Deutschnofen, Bozen 1973.

Weingartner 1948

Josef Weingartner, Gotische Wandmalerei in Südtirol, Wien 1948.

Online-Quellen**Homepage Gemeinde Deutschnofen o.A.**

Homepage Gemeinde Deutschnofen o.A., Zahlen und Fakten, (11.07.2016), URL:
<http://www.gemeinde.deutschnofen.bz.it/system/web/fakten.aspx?menuonr=219368284#accept-cookies>

Abbildungsnachweis

- Abb.1: https://sentres-cdn2-456069.c.cdn77.org/photos/3094/slider_large/zum-kirchlein-sankt-helena-am-regglberg-spaziergang-deutschnofen-erlebnisreich-latemarium---eggental-suedtirol.jpg (26.09.2016).
- Abb. 2: <https://www.google.at/maps/place/39050+Deutschnofen,+Bozen,+Italien/@46.4305986,11.3615967,34837m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x477877641f4104c9:0x83e5cddc8d180c6e!8m2!3d46.3943286!4d11.4655954> (26.09.2016).
- Abb. 3, 7-48, 50, 64, 71, 76-77, 82, 93, 99-103, 109, 117-118, 121, 124, 127-131, 134, 137-140, 144, 146-155, 161, 163, 165: von Anna Tschenett, (25.03.2016).
- Abb. 4: Theil 1973, o.S., Abb. 2.
- Abb. 5: Denkmalamt Bozen 1989/90, S. 34.
- Abb. 6: Denkmalamt Bozen, Mappe St. Helena in Deutschnofen, Hansjörg Nikolussi, ACCO KG – Mauerentfeuchtungssysteme, Entfeuchtungsvorschlag 2000, Fotodokumentation o.S., Nr. 13.
- Abb. 49: Theil 1973, o.S., Abb. 32.
- Abb. 51-52: zugesendet von Markus Zelger, Gemeinde Deutschnofen, (26.02.2016).
- Abb. 53: Theil 1973, o.S., Abb. 33.
- Abb. 54: Theil 1973, o.S., Abb. 30.
- Abb. 55: Theil 1973, o.S., Abb. 21.
- Abb. 56-59, 65, 72-73, 79-81, 95-96, 132-133: Unidam, Universität Wien.
- Abb. 60: <http://static.panoramio.com/photos/large/122818768.jpg> (28.09.2016).
- Abb. 61: http://www.weinstrasse.com/images/cms/1412080397D-0806_bozen_st_magdalena_kirche_fresken.jpg (28.09.2016).
- Abb. 62: zugesendet von Evi Wierer, Denkmalamt Bozen, (05.08.2016).
- Abb. 63, 120: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/San-Martino-a-Campiglio-%28interior%29.jpg> (28.09.2016).
- Abb. 66: Marseiler 2011, S. 107.
- Abb. 67: Marseiler 2011, S. 65.
- Abb. 68: Pintarelli 1997, S. 129.
- Abb. 69: De Marchi u.a. 2001, S. 192, Abb. 5.1.
- Abb. 70: <https://i.ytimg.com/vi/IFKu2kNoNLU/maxresdefault.jpg> (29.09.2016).
- Abb. 74: <https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/1028/files/2012/11/1373-75-ca-Niccolo%CC%80-di-Tommaso-Philadelphia-copie.png> (30.09.2016).
- Abb. 75: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/101852.html> (30.09.2016).
- Abb. 78: http://www.30giorni.it/upload/articoli_immagini_interne/1199443701153.jpg (30.09.2016).
- Abb. 83-84: Poeschke 2003, S. 414, Tafel 248.
- Abb. 85-86: Poeschke 2003, S. 424, Tafel 253.
- Abb. 87: Andergassen 2007, S. 74.
- Abb. 88: De Marchi 2001, S. 56, Nr. 2.8b.
- Abb. 89, 91: De Marchi 2001, S. 266, Nr. 7.2.
- Abb. 90: zugesendet von Evi Wierer, Denkmalamt Bozen, (11.08.2016).
- Abb. 93, 126: zugesendet von Evi Wierer, Denkmalamt Bozen, (05.08.2016).
- Abb. 94: Poeschke 2003, S. 55, Tafel 5.
- Abb. 97-98: De Marchi 2001, S. 223, Nr. 6.2.
- Abb. 104-108: von Anna Tschenett (03.09.2016)
- Abb. 110-111: <http://tesorisvelati.it/wp-content/uploads/photo-gallery/San%20Lorenzo/evangelisti.jpg> (05.10.2016)

- Abb. 112: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5b/Cembra_-_Chiesa_di_Santa_Maria_Assunta_-_Affreschi_soffitto_ingresso.JPG (05.10.2016)
- Abb. 113: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/12/Pfarrkirche_Maria_Himmelfahrt%2C_Terlan_-_Fresken_%28mitte_rechts%29.JPG (12.10.2016)
- Abb. 114: http://www.pfarrei-terlan.info/sites/pfarrei-terlan.info/files/michael_4.jpg (12.10.2016)
- Abb. 115, 116: Andergassen 1994, S. 40, Ill. 28.
- Abb. 119: De Marchi 2001, S. 252.
- Abb. 121, 123: De Marchi 2001, S. 250, Nr. 7.1.
- Abb. 125: Legner 2009, S. 408, Nr. 664.
- Abb. 135: De Marchi 2001, S. 194, Nr. 5.1, 5.2.
- Abb. 136: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/41/St_Magdalena_Bozen_Romanische_Kirche_Fresken_Triumphbogen_Apsis.jpg (11.10.2016)
- Abb. 141: https://www.kunst-fuer-alle.de/media_kunst/img/41/m/41_00217093.jpg (11.10.2016)
- Abb. 142: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2e/Verona%2C_San_Fermo_Maggiore_-_Pulpit_002.JPG (11.10.2016)
- Abb. 143: De Marchi u.a. 2001, S. 256f., Nr. 7.2.
- Abb. 145: Friedrich 2015, S. 29.
- Abb. 156: http://www.krippen-inn-salzach.de/media/images/IMG_1293.jpg (11.10.2016)
- Abb. 157: von Miller 2012, S. XXXI, Abb. 106.
- Abb. 158: von Miller 2012, S. XXX, Abb. 103.
- Abb. 159, 164: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Sankt_Katharina_in_Breien_V%C3%B6ls_am_Schlern_Erzengel_Michael.jpg (11.10.2016)
- Abb. 160, 162: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/Sankt_Katharina_in_Breien_V%C3%B6ls_am_Schlern_Erzengel_Kreuzigung.jpg (11.10.2016)

Abstract

Die Gesamtausstattung der Eigenkirche St. Helena in Deutschnofen gilt als ein Juwel der gotischen Wandmalerei. Das Bildprogramm der Bergkirche ist überraschend reich und vielschichtig. Auf eindrucksvolle Weise führt es den Gläubigen christliche Glaubensinhalte vor Augen. Obwohl die Gesamtausstattung der Kirche im Laufe der Zeit mehreren Veränderungen ausgeliefert war, ist sie heute in einem relativ guten Erhaltungszustand. Vor allem die Wandmalereien im Langhausgewölbe, welche von Übertünchung und Übermalung verschont blieben, zeugen von der einst prachtvollen Ausstattung. Diese wurde 1410 von der Bozner Handelsfamilie Niederthor in Auftrag gegeben.

Einheitlich freskierte Kirchenräume sind im Raum Bozen im Verlauf des Trecento bzw. des beginnenden Quattrocento ein weit verbreitetes Phänomen, dessen Ursprung in den großen ober- und mittellitalienischen Gesamtausstattungen, wie San Francesco in Assisi, der Arenakapelle oder der Cappella di San Giorgio in Padua, liegt.

Die ab dem Beginn des 14. Jahrhunderts florierende Handelsstadt Bozen bot für viele italienische Malerwerkstätten bzw. Künstler ein lukratives Ziel. Sie waren es, die die neuen Errungenschaften, sei es im Raumkonzept, der Ikonographie, dem Stil oder der Technik, in den Wandmalereien der Bozner Dominikanerkirche sowie im dazugehörigen Kloster anwandten. Die veronesisch-paduanische Kunst wurde in Folge von den im Raum Bozen tätigen Malerwerkstätten vor Ort erlernt und adaptiert. Dies zeigen die Wandmalereien der Eigenkirchen von St. Magdalena in Prazöll, von St. Johann im Dorf und St. Martin in Kampill. In der vorliegenden Arbeit konnte durch Vergleiche des Raumkonzeptes sowie ikonographische und stilistische Vergleiche festgestellt werden, dass die Ausstattung der Kirche St. Helena in Deutschnofen in die Reihe der Bozner Gesamtausstattungen einzuordnen ist.

St. Helena wurde vermutlich von einer lokalen Malerwerkstatt bestehend aus mindestens drei Künstlern ausgemalt. Im Allgemeinen kann die Ausstattung der Kirche als ein Spätwerk der Bozner Schule angesehen werden. Zwei stilistische Tendenzen, nämlich italienisches Raumverständnis und nordische Linearität treffen aufeinander. St. Helena wurde wahrscheinlich von einer Werkstatt, die um Hans Stockinger tätig war, mit Wandmalereien ausgestattet. Stilistische und motivische Parallelen lassen sich zu St. Martin in Kampill, der Pfarrkirche von Terlan und St. Katharina in Breien finden.

Abbildungen



Abb. 1: Die Kirche St. Helena in Deutschnofen mit dem Kreuzhof.

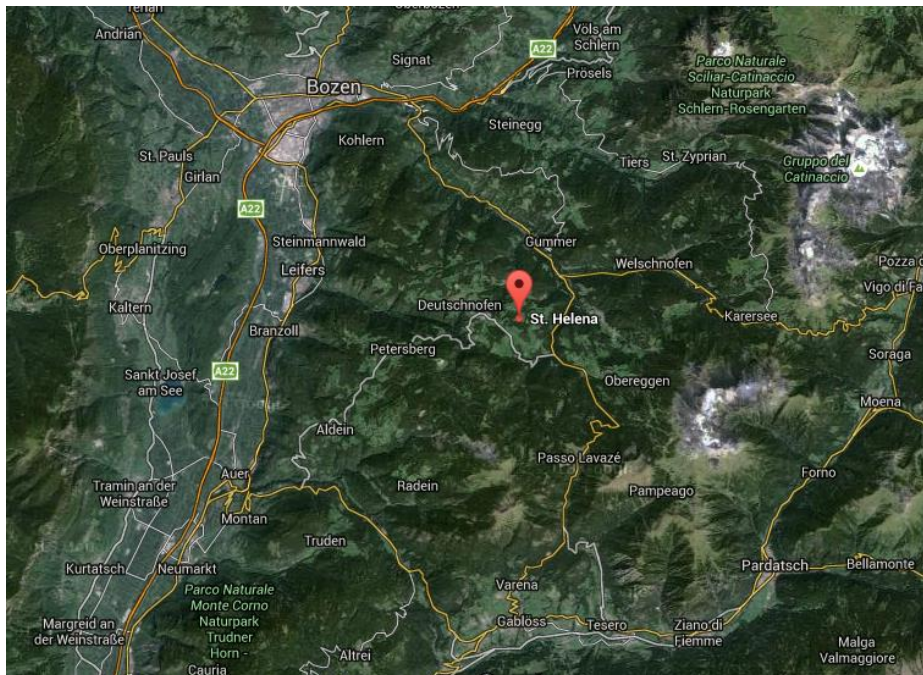


Abb. 2: Topographische Karte des Eggentals.



Abb. 3: Das Wappen der Niederort, Detail der Triumphbogenwand, St. Helena in Deutschnofen, 1410.

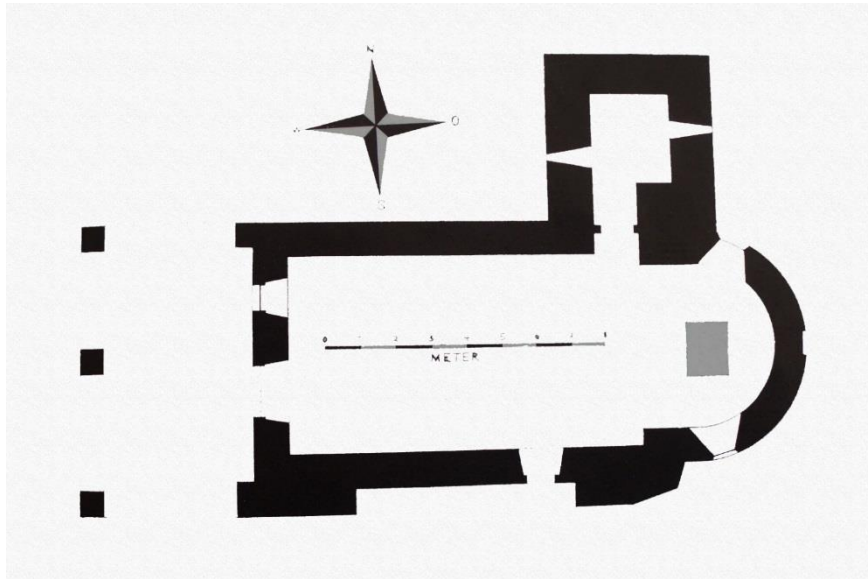


Abb. 4: Grundriss, St. Helena in Deutschnofen.

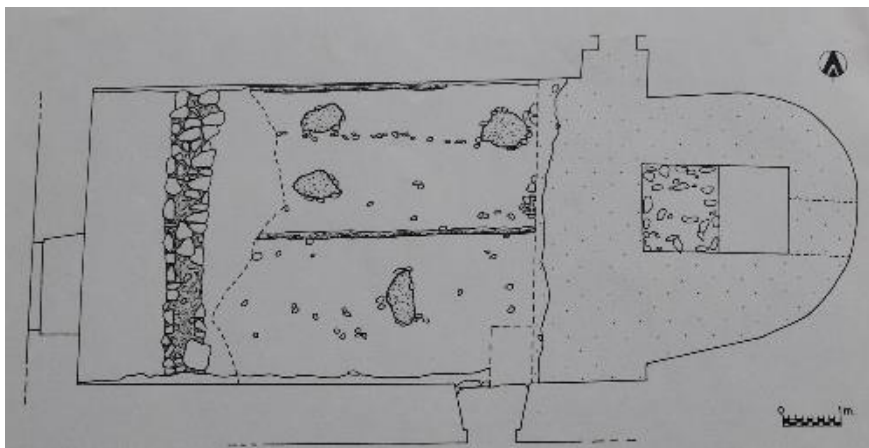


Abb. 5: Planaufnahme des Innenraums am Ende der Grabung, St. Helena in Deutschnofen.



Abb. 6: Foto der Ausgrabung 1990, Skelett, Südseite, St. Helena in Deutschnofen.



Abb. 7: Kirchturm, St. Helena in Deutschnofen.



Abb. 8: Detail, Maßwerkfenster, Südseite, Kirchturm, St. Helena in Deutschnofen.



Abb. 9: Apsis, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 10: Vorhalle, St. Helena in Deutschnofen.

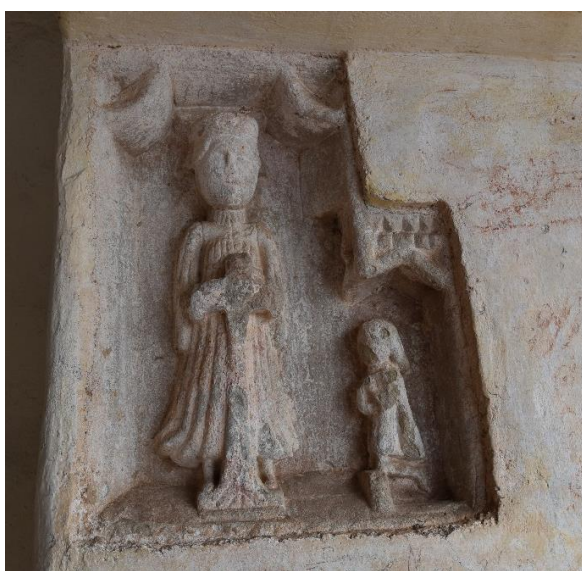


Abb. 11: Votivbild, Vorhalle, Südlicher Eckpfeiler, St. Helena in Deutschnofen.



Abb. 12: Inchrift, Nordwand, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 13: Majestas Domini, Apsiskalotte, Apsis, St. Helena in Deutschnofen, 1410.

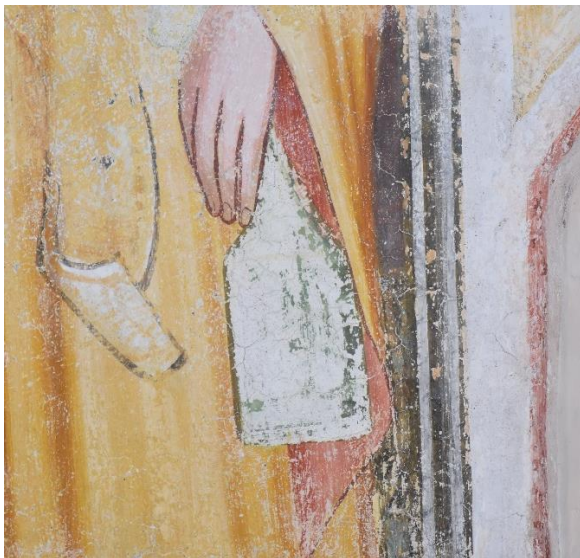


Abb. 14: Beutelbuch, Detail des Apostels rechts neben dem Heiligen Thomas, Apsis, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 15: Erster Tag, Genesis, Triumphbogenlaibung, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 16: Zweiter und vierter Tag, Genesis, Triumphbogenlaibung, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 17: Dritter Tag, Genesis, Triumphbogenlaibung, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 18: Fünfter Tag, Genesis, Triumphbogenlaibung, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 19: Sechster Tag, Genesis, Triumphbogenlaibung, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 20: Die Zusammenführung von Adam und Eva, Genesis, Triumphbogenlaibung, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 21: Siebter Tag, Genesis, Triumphbogenlaibung, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 22: Das Opfer Kains und Abels, Stirnseite der Triumphbogenwand, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 23: Die Verkündigung an Maria, Westwand, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 24: Die Heimsuchung Mariens, Nordwand, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 25: Der Zweifel Josefs, Nordwand, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 26: Die Geburt Christi/Anbetung des Kindes, Verkündigung an die Hirten, Nordwand, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 27: Die Beschneidung Jesu, Nordwand, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 28: Die Anbetung der Heiligen Drei Könige, Südwand, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 29: Detail, Die Anbetung der Heiligen Drei Könige, Südwand, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 30: Detail, Die Anbetung der Heiligen Drei Könige, Südwand, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 31: Die Darbringung im Tempel, Südwand, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 32: Die Flucht nach Ägypten, Südwand, St. Helena in Deutschnofen, 1410.

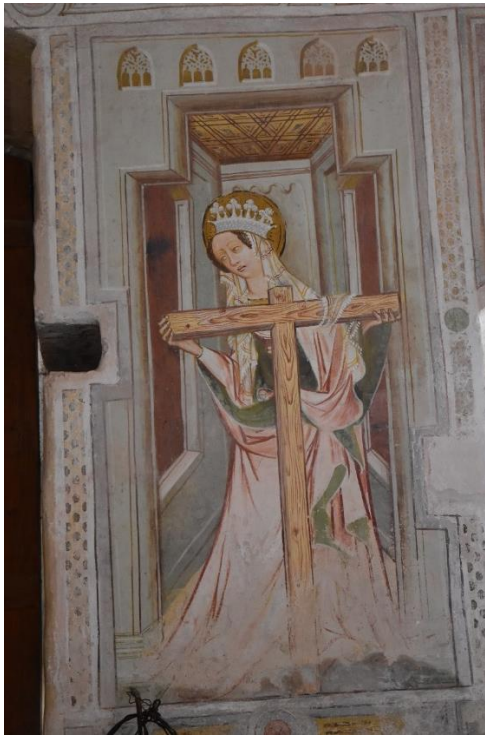


Abb. 33: Die Heilige Helena, Westwand, St. Helena in Deutschnofen, 1410.

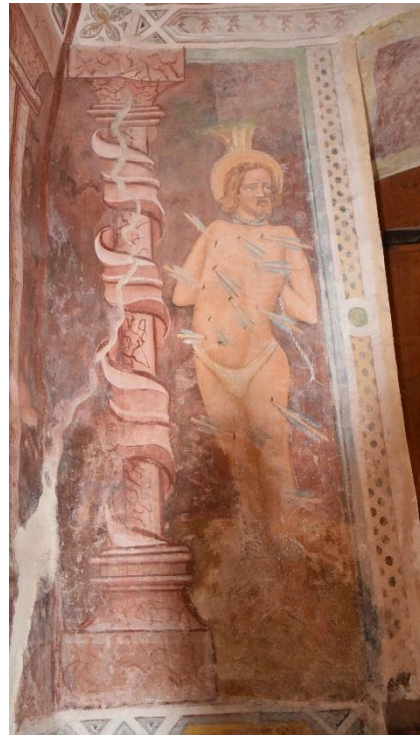


Abb. 34: Der Heilige Sebastian, Westwand, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 35: Der Heilige Wolfgang und der Heilige Ulrich, Westwand, St. Helena in Deutschnofen, 1410.

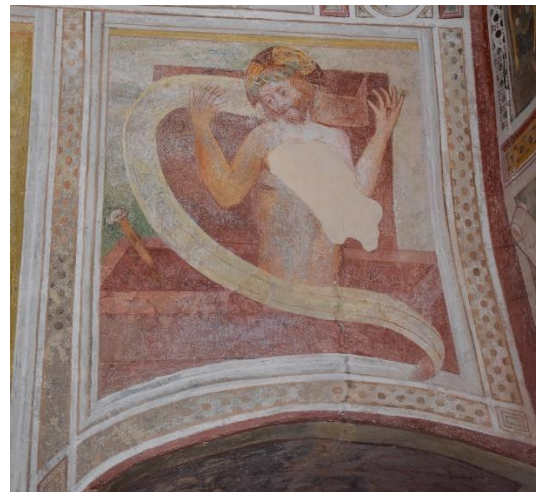


Abb. 36: Der Schmerzensmann, Nordwand, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 37: Agnus Dei, Nordwand, St. Helena in Deutschhofen, 1410.

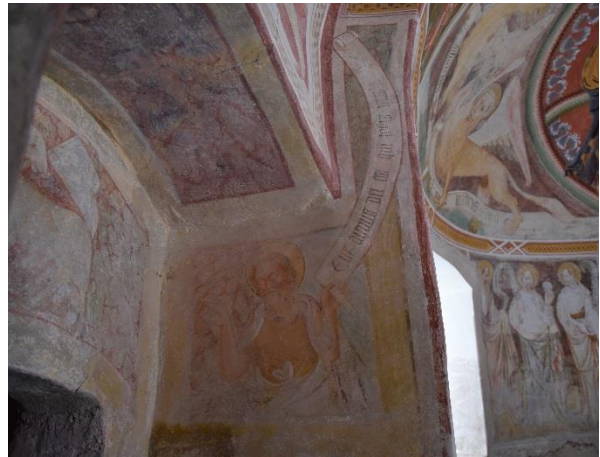


Abb. 38: Johannes der Täufer, Triumphbogenwand, St. Helena in Deutschhofen, 1410.

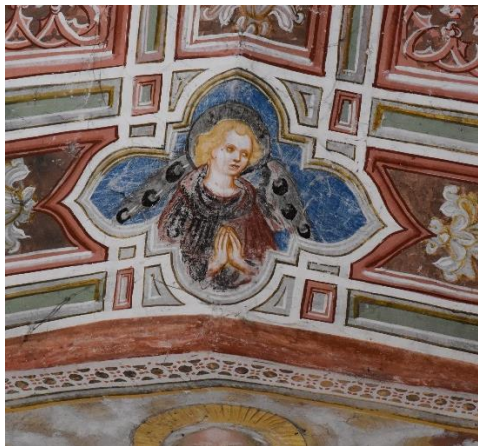


Abb. 39: Brustbild eines Engels, Gewölbe, St. Helena in Deutschhofen, 1410.



Abb. 40: Brustbild, Johannes der Täufer, Gewölbe, St. Helena in Deutschhofen, 1410.



Abb. 41: Brustbild, Bischof, Gewölbe, St. Helena in Deutschhofen, 1410.



Abb. 42: Der Evangelist Johannes, Medaillon Christus in der Mandorla, Gewölbe, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 43: Der Evangelist Lukas mit Geburt, Gewölbe, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 44: Der Evangelist Matthäus, Medaillon Kreuzigung, Gewölbe, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 45: Der Evangelist Markus, Medaillon Auferstehung, Gewölbe, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 46: Außenfassade, Westwand, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 47: Maria mit dem Jesuskind und die Heilige Katharina, südlicher Außenpfeiler, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 48: Die Heilige Barbara und die Heilige Margarethe südlicher Außenpfeiler, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 49: Blick nach Osten, Stand der Wandmalereien 1973, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 50: Detail, Maria mit dem Jesuskind und die Heilige Katharina, südlicher Außenpfeiler, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 51: Hochaltar der Kirche St. Helena in Deutschnofen, 17. Jahrhundert, Gebietsmuseum Deutschnofen.



Abb. 52: Johann Georg Platzer, Die Kaiserin Helena und das Kreuzeswunder, Altarblatt, 1723, Gebietsmuseum Deutschnofen.



Abb. 53: Blick nach Westen, Stand der Wandmalereien 1973, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 54: Die Anbetung der Heiligen Drei Könige, Südwand, Stand der Wandmalereien 1973, St. Helena in Deutschnofen, 1410.

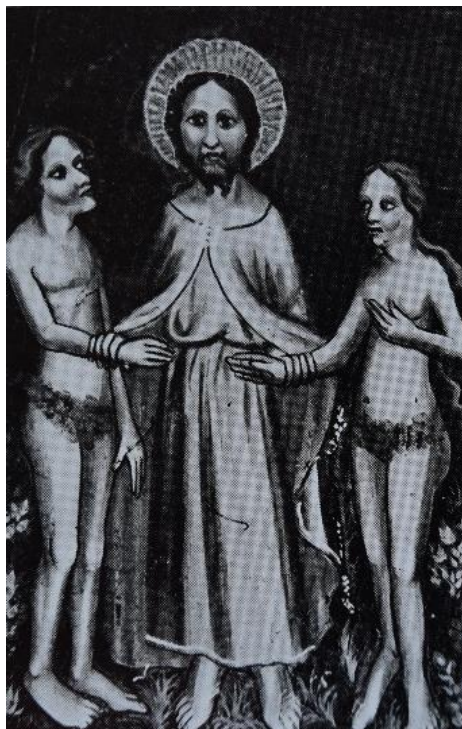


Abb. 55: Die Zusammenführung von Adam und Eva, Triumphbogenlaibung, Stand der Wandmalereien 1973, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 56: Blick nach Westen, Oberkirche, San Francesco in Assisi, Anfang 13. bis ersten Viertel des 14. Jahrhunderts.



Abb. 57: Giotto di Bondone, Blick nach Westen, Arenakapelle in Padua, 1303-1305.

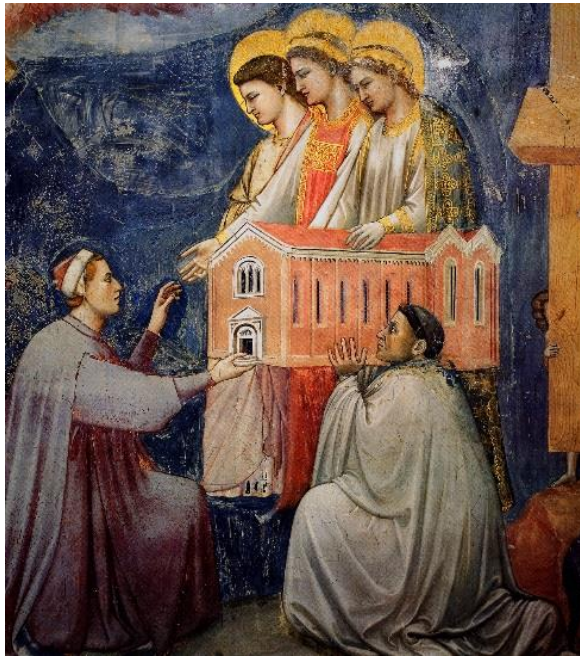


Abb. 58: Enrico Scrovegni mit Kirchenmodell, Detail, Weltgericht, Westwand, Arenakapelle in Padua, 1303-1305.



Abb. 59: Altichiero da Zevio, Blick nach Südosten, Cappella di San Giorgio in Padua, vor 1384.



Abb. 60: Johanneskapelle, Dominikanerkirche Bozen, Blick nach Norden, um 1330.



Abb. 61: St. Magdalena in Prazöll, Blick nach Osten, Apsis und Triumphbogen 1300-1310, Langhaus 1370-1380.



Abb. 62: St. Johann im Dorf, Blick nach Osten, Presbyterium und Triumphbogen
1330-1335, Langhaus und Apsis um 1365.



Abb. 63: St. Martin in Kampill, Blick nach Osten, 1403.



Abb. 64: Blick nach Osten, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 65: Majestas Domini, Krypta Marienberg, 1167-1177.

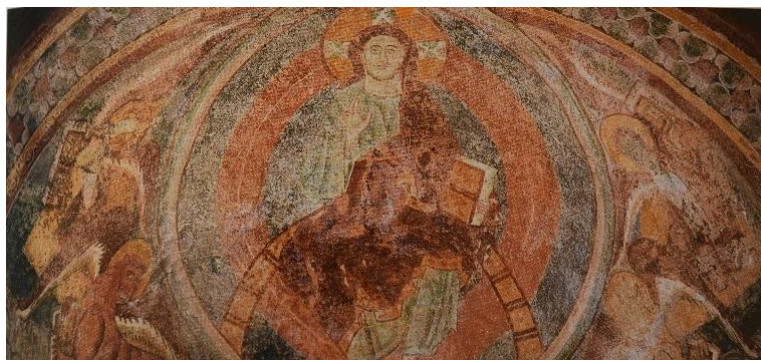


Abb. 66: Majestas Domini, Apsiskalotte, St. Margarethen in Lana, um 1215.

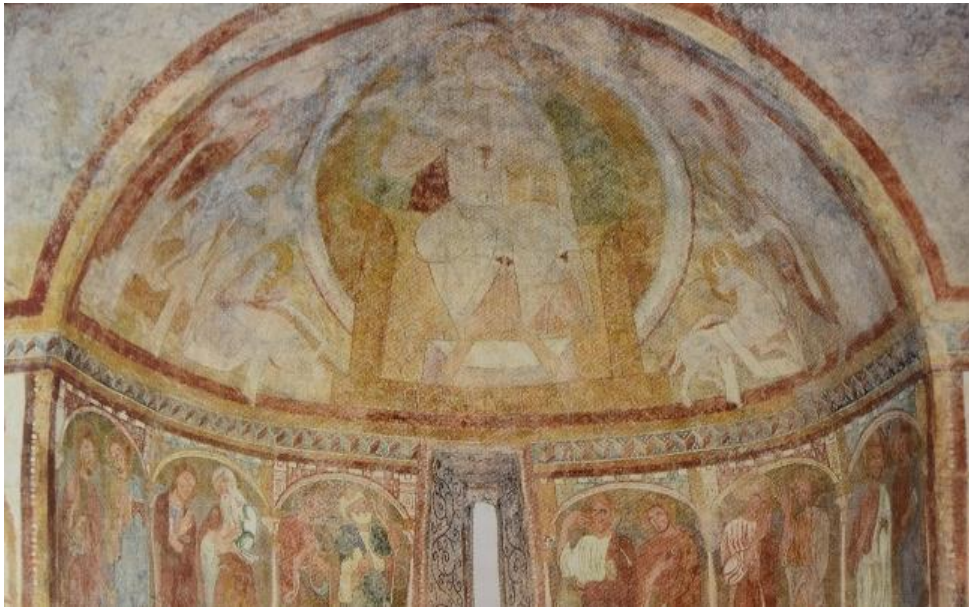


Abb. 67: Majestas Domini, Apsiskalotte, St. Jakob in Kastellaz, bei Tramin, 13. Jahrhundert.

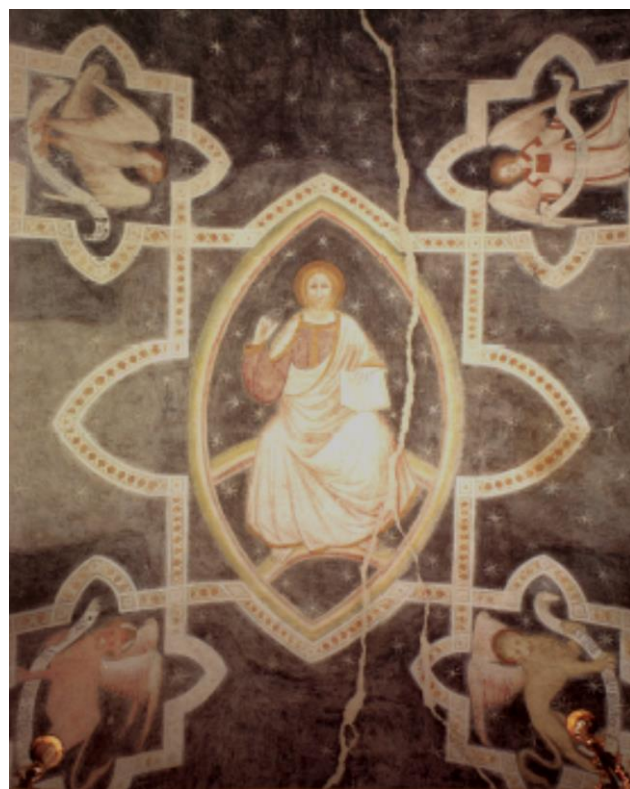


Abb. 68: Majestas Domini, Langhausgewölbe, St. Magdalena in Prazöll, 1370-1380.



Abb. 69: Majestas Domini, Apsisgewölbe, St. Johann im Dorf, um 1330-1335.

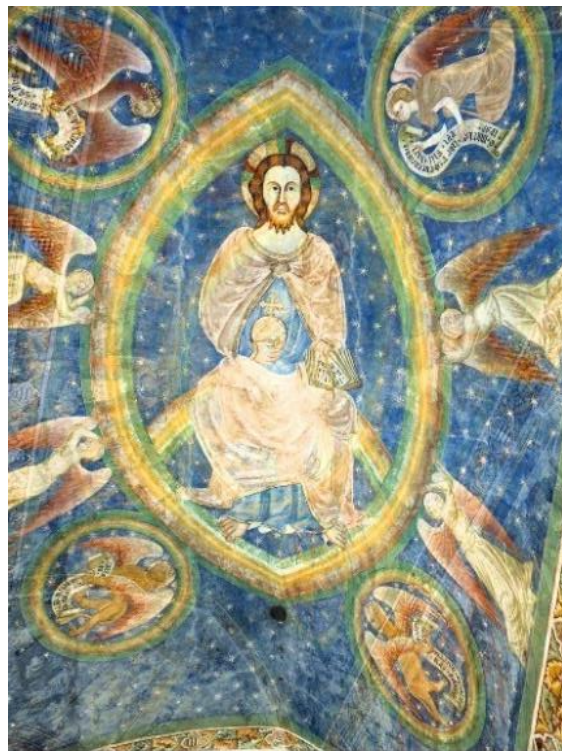


Abb. 70: Majestas Domini, Langhausgewölbe, St. Johann im Dorf, um 1365.

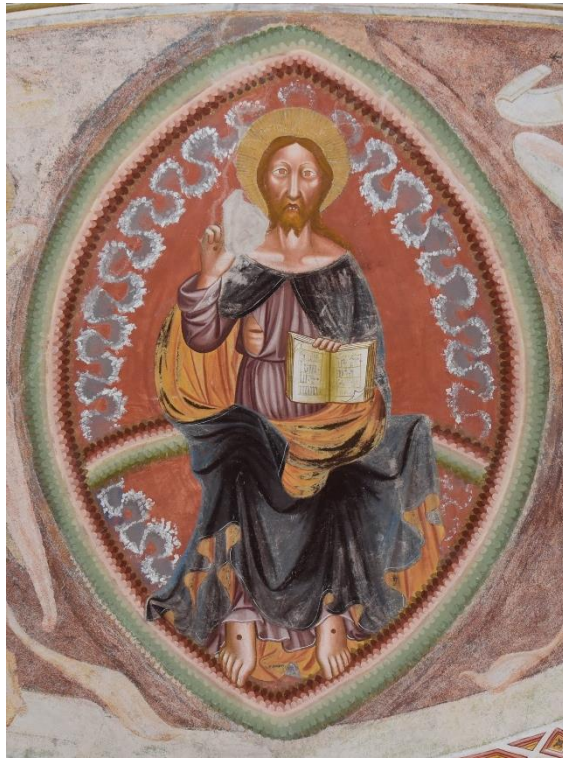


Abb. 71: Christus, Detail, Majestas Domini, Apsiskalotte, St. Helena in Deutschnofen, 1410.



Abb. 72: Giotto di Bondone, Christus, Detail, Jüngstes Gericht, Westwand, Arenakapelle in Padua, 1303-1305.



Abb. 73: Pietro Cavallini, Christus, Detail, Jüngstes Gericht, Westwand, Santa Cecilia in Trastevere, Rom, um 1300.



Abb. 74: Majestas Domini, Apsiskalotte, St. Peter ob Gratsch, 1390-1400.



Abb. 75: Niccoló di Tommaso, Anbetung des Kindes, 1373-1375, Philadelphia Museum of Art.



Abb. 76: Geburt Christi, zweites Register, zweites Joch, Westwand, Johanneskapelle, Dominikanerkirche Bozen, um 1330.

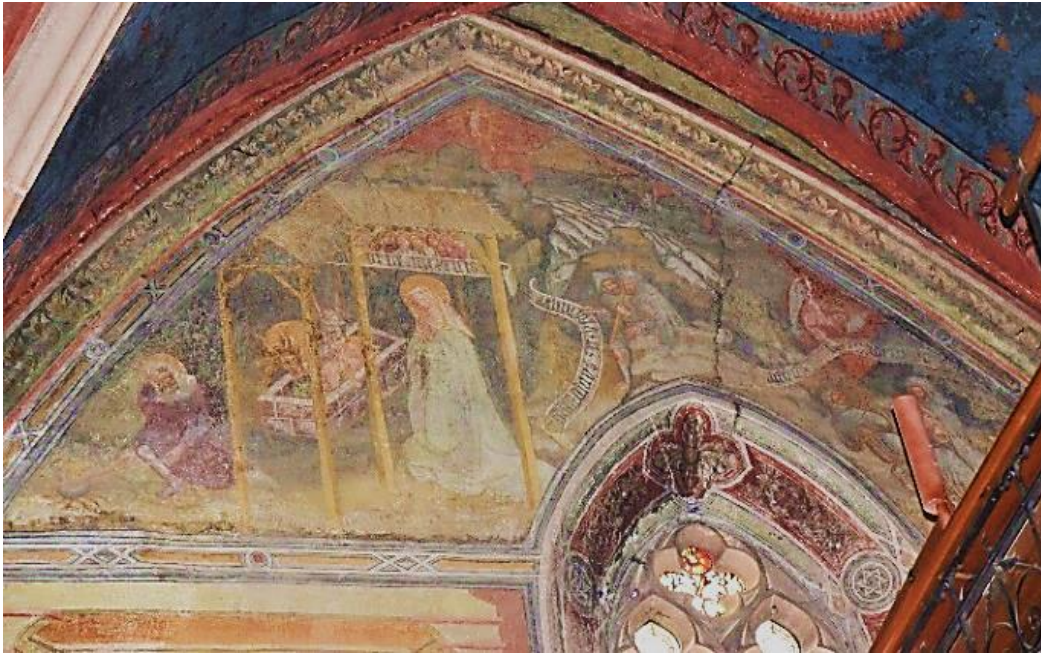


Abb. 77: Geburt Christi/Anbetung des Kindes, erstes Register, erstes Joch, Südostwand, Langhaus, 1407

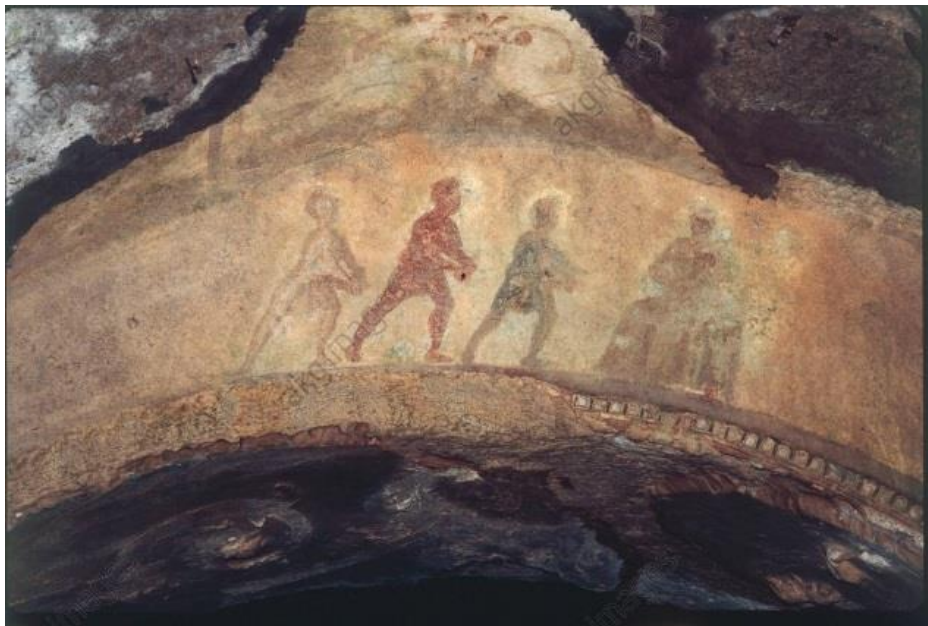


Abb. 78: Die Heiligen Drei Könige, Cappella Greca, Priscilla-Katakomben, 2. Jahrhundert.



Abb. 79: Pietro Cavallini, Anbetung der Heiligen Drei Könige, Apsis, Santa Maria in Trastevere, Rom, Ende 13. Jahrhundert.



Abb. 80: Nicola Pisano, Anbetung der Heiligen Drei Könige, Domkanzel, Siena, 1266-1268.



Abb. 81: Giotto di Bondone, Anbetung der Heiligen Drei Könige, Südwand, Arenakapelle, 1303-1305.



Abb. 82: Anbetung der Heiligen Drei Könige, Detail, Südwand, St. Helena, Deutschnofen, 1410.



Abb. 83: Giusto de' Menabuoi, Anbetung der Heiligen Drei Könige, Nordwand, Baptisterium, Padua, 1378.



Abb. 84: Giusto de' Menabuoi, Geburt Christi, Nordwand, Baptisterium, Padua, 1378.



Abb. 85: Altichiero da Zevio, Anbetung der Heiligen Drei Könige, Nordwestwand, Cappella di San Giorgio, Padua, 1378-1384.



Abb. 86: Altichiero da Zevio, Geburt Christi, Nordwestwand, Cappella di San Giorgio, Padua, 1378-1384.



Abb. 87: Meister St. Valentin, Anbetung der Heiligen Drei Könige, Fassadenmalerei, St. Valentin, Seis am Schlern, um 1390.



Abb. 88: Meister des Freskos Castelnuovo, Anbetung der Heiligen Drei Könige, Nordwand, Johanneskapelle, Franziskanerkirche, Bozen, 1410.



Abb. 89: Anbetung der Heiligen Drei Könige, Nordwand, St. Martin in Kampill, 1403.

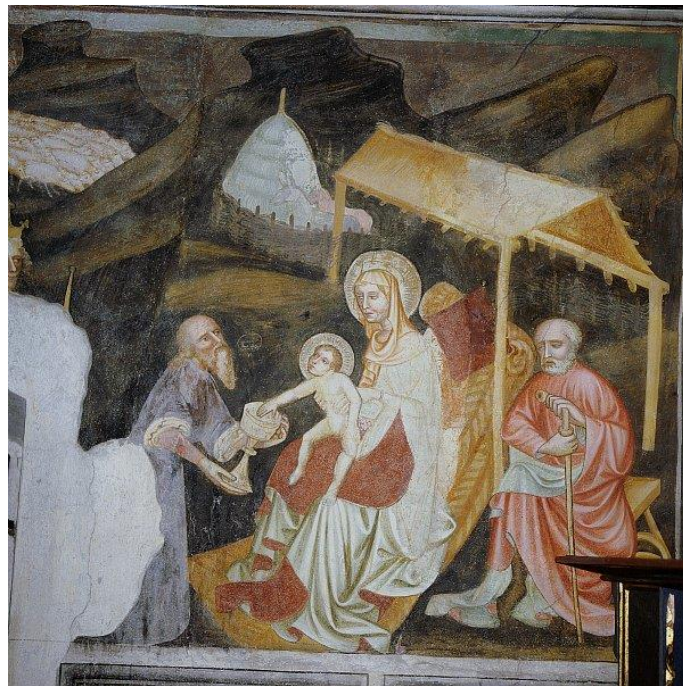


Abb. 90: Anbetung der Heiligen Drei Könige, Detail, Nordwand, St. Martin in Kampill, 1403.



Abb. 91: Anbetung der Heiligen Drei Könige, Detail, Nordwand, St. Martin in Kampill, 1403.



Abb. 92: Anbetung der Heiligen Drei Könige, Detail, Südwand, St. Helena, Deutschnofen, 1410.



Abb. 93: Anbetung der Heiligen Drei Könige, Detail, Nordwand, St. Martin in Kampill, 1403.



Abb. 94: Cimabue, Evangelist Markus, Detail, Vierungsgewölbe, San Francesco, Assisi, 1277-1280.

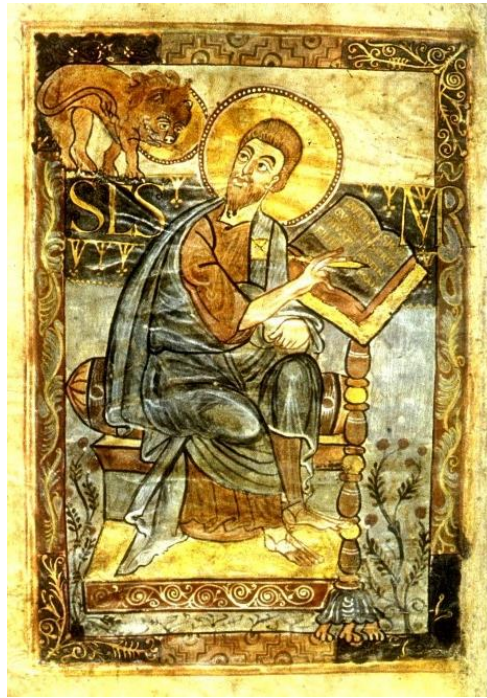


Abb. 95: Hofschule Karls des Großen, Evangelist Markus, Godescalc-Evangelistar, Nationalbibliothek Frankreich, Paris, 781-783.

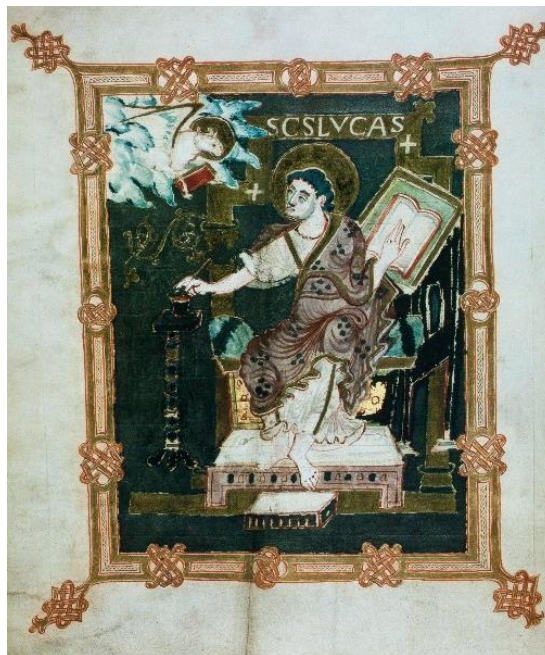


Abb. 96: Evangelist Lukas, Lukas- und Johannesevangelium, Clm 11019, Bayerische Staatsbibliothek, München, um 900.



Abb. 97: Zweiter Meister von St. Johann im Dorf, Christus in der Mandorla und Kreuzigung, Detail, Apsis, St. Vigil unter Weineck, um 1385-1390.

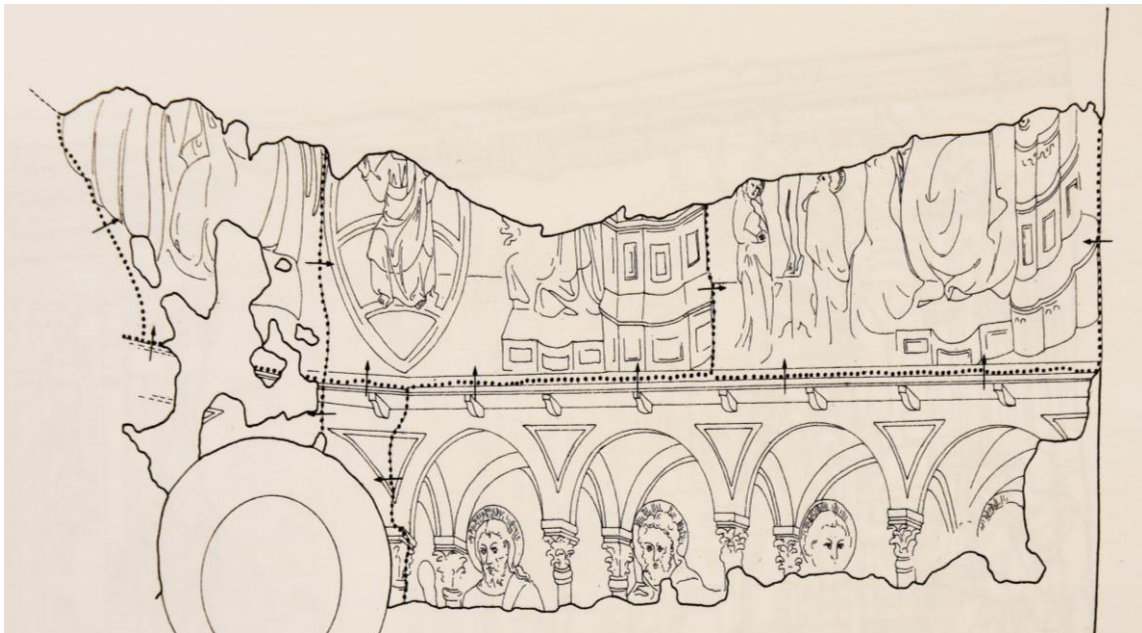


Abb. 98: Luisa Marchetti, Umzeichnung, Christus in der Mandorla und Kreuzigung, Detail, Apsis, St. Vigil unter Weineck, um 1385-1390.



Abb. 99: Gewölbe, zweites Joch, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Terlan, 1407.



Abb. 100: Evangelist Markus mit Auferstehung, Detail, Gewölbe, zweites Joch, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Terlan, 1407.



Abb. 101: Evangelist Matthäus mit Kreuzigung, Detail, Gewölbe, zweites Joch, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Terlan, 1407.



Abb. 102: Evangelist Johannes mit Christus in der Mandorla, Detail, Gewölbe, zweites Joch, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Terlan, 1407.



Abb. 103: Evangelist Lukas mit Geburt, Detail, Gewölbe, zweites Joch, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Terlan, 1407



Abb. 104: Gewölbe, Chor, St. Nikolaus, Rojen, um 1400.



Abb. 105: Evangelist Johannes, Medaillon Geburt, Detail, Gewölbe, Chor, St. Nikolaus, Rojen, um 1400



Abb. 106: Evangelist Markus, Medaillon Kreuzigung, Detail, Gewölbe, Chor, St. Nikolaus, Rojen, um 1400.

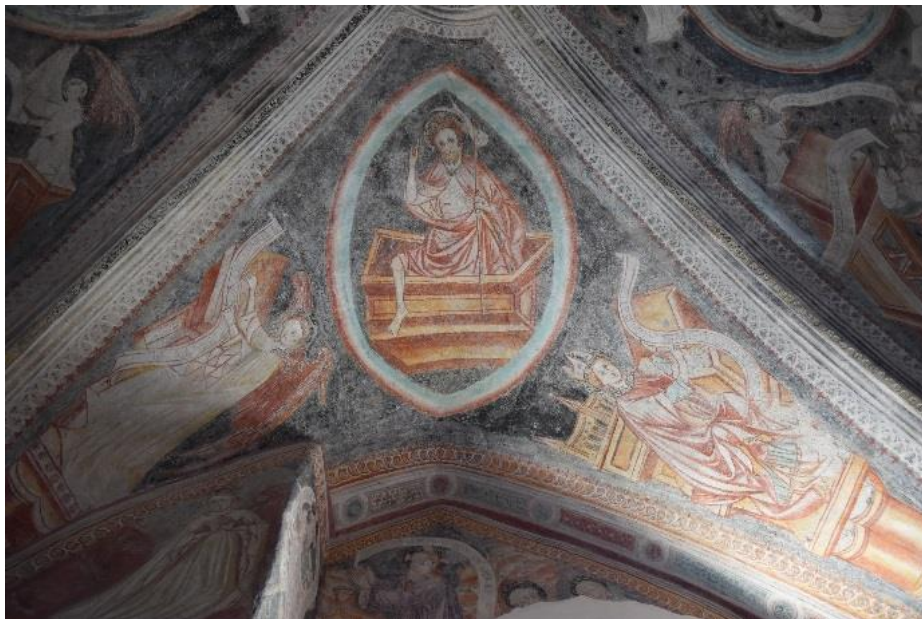


Abb. 107: Evangelist Matthäus, Medaillon Auferstehung, Detail, Gewölbe, Chor, St. Nikolaus, Rojen, um 1400.



Abb. 108: Evangelist Lukas, Medaillon Christus in der Mandorla, Detail, Gewölbe, Chor, St. Nikolaus, Rojen, um 1400.



Abb. 109: Gewölbe, zweites Joch, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Terlan, 1407.



Abb. 110: Gewölbe, zweites Joch, San Lorenzo, Serravalle, um 1440.



Abb. 111: Jesus und die Samariterin, Detail, Gewölbe, zweites Joch, San Lorenzo, Serravalle, um 1440.



Abb. 112: ehemalige Apsis, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Cembra, 1460-1480.



Abb. 113: Hans Stockinger, Südostwand, zweites Joch, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Terlan, 1407.



Abb. 114: Hans Stockinger, Friedhofskapelle, St. Michael, Terlan, 1405.



Abb. 115: Hans Stockinger, Der Erzengel Michael als Seelenwäger, Nordwand, Friedhofskapelle, St. Michael, Terlan, 1405.



Abb. 116: Hans Stockinger, Kampf um die Seele eines Verstorbenen, Nordwand, Friedhofskapelle, St. Michael, Terlan, 1405.

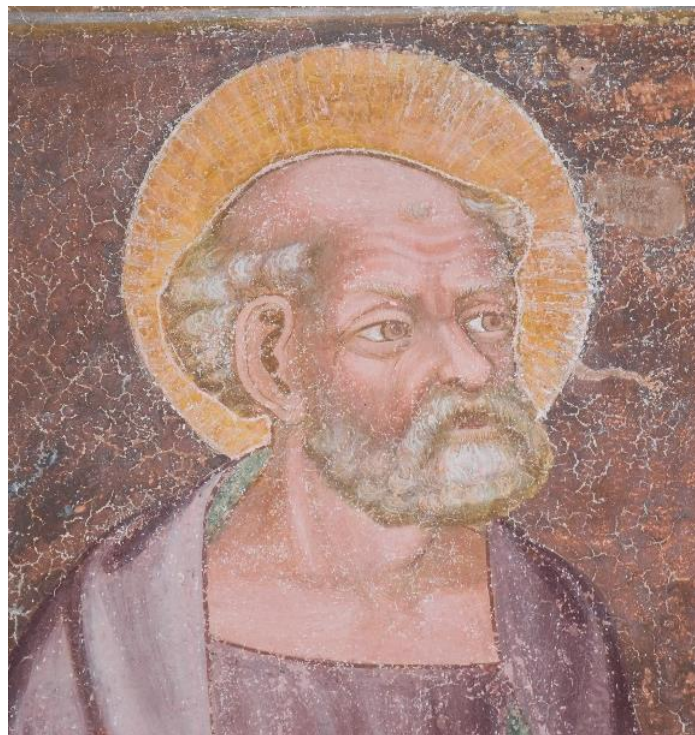


Abb. 117: Apostel Petrus, Detail, Apostelreihe, Apsis, St. Helena, Deutschnofen, 1410.



Abb. 118: Apostel Jakob, Detail, Apostelreihe, Apsis, St. Helena, Deutschnofen, 1410.



Abb. 119: Meister St. Valentin, Schweiß-tuch der Heiligen Veronika, Detail, Fassadenmalerei, St. Valentin, Seis am Schlern, um 1390.



Abb. 120: Meister St. Valentin in Seis, Apsis, St. Martin, Kampill, 1403.

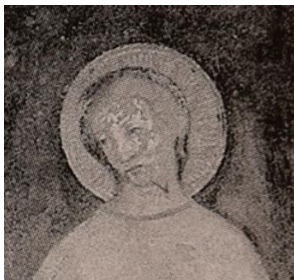


Abb. 121: Meister St. Valentin, Apostel, Detail, südliche Chorwand, St. Martin, Kampill, 1403.



Abb. 122: Apostel, Detail, Apsis, St. Helena, Deutschnofen, 1410.

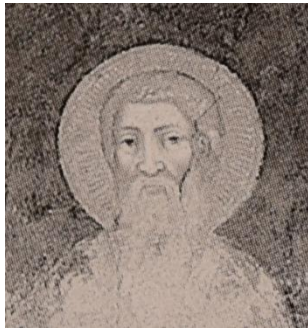


Abb. 123: Meister St. Valentin, Apostel Matthäus, Detail, südliche Chorwand, St. Martin, Kampill, 1403.



Abb. 124: Apostel Thomas, Detail, Apsis, St. Helena, Deutschnofen, 1410.



Abb. 125: Musterbuch mit Lederfutteral, erstes Viertel 15. Jahrhundert, Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe.



Abb. 126: Südtiroler Meister, Johannes der Täufer, Detail, Kreuzigung, Nordwand, Langhaus, St. Martin, Kampill, 1403.



Abb. 127: Apostel Petrus, Detail, Apsis, St. Helena, Deutschnofen, 1410.

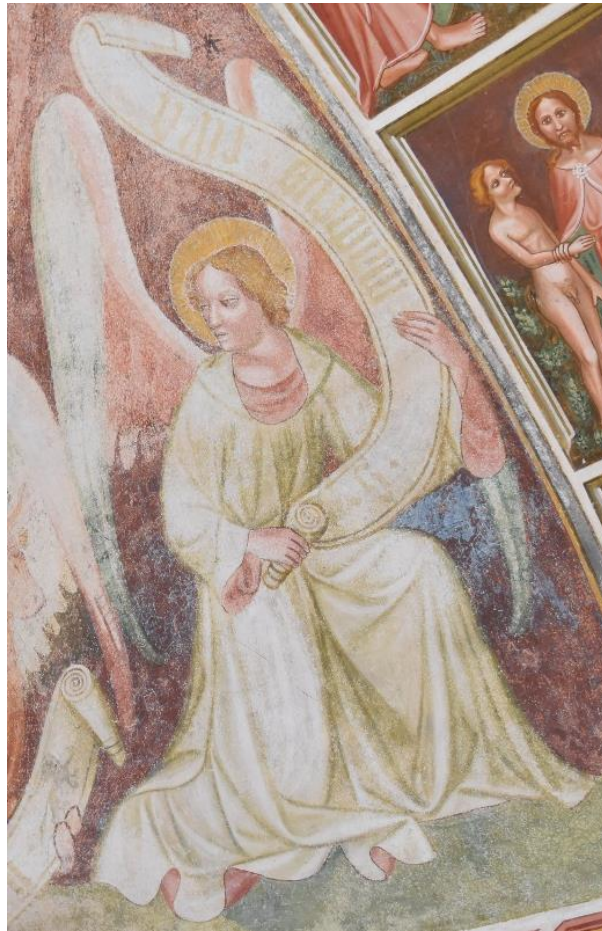


Abb. 128: Engel, Detail, Majestas Domini, Apsiskalotte, St. Helena, Deutschnofen, 1410.



Abb. 129: Urbansmeister, Apostel, Chor, Pfarrkirche Terlan, um 1390.

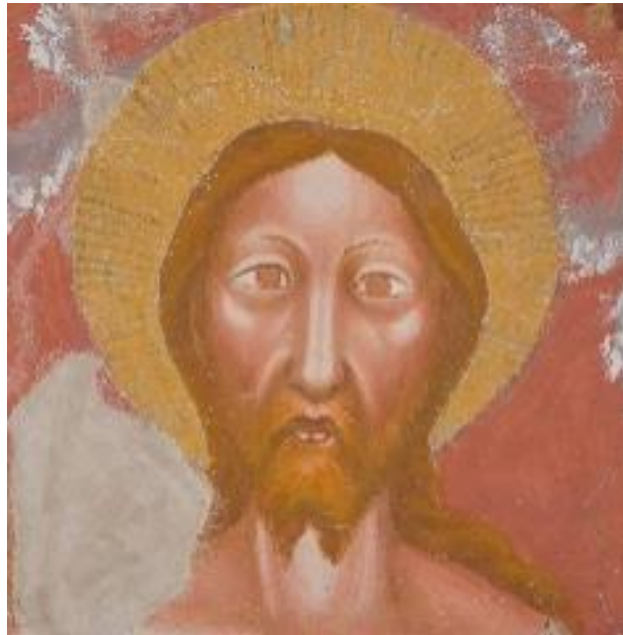


Abb. 130: Majestas Domini, Detail, Apsiskalotte, St. Helena, Deutschnofen, 1410.



Abb. 131: Heilige Barbara, Detail, südlicher Außenpfeiler, St. Helena, Deutschnofen, 1410.



Abb. 132: Giotto di Bondone, Erzengel Gabriel, Detail, Verkündigung an Maria, Triumphbogen, Arenakapelle, Padua, 1303-1305.

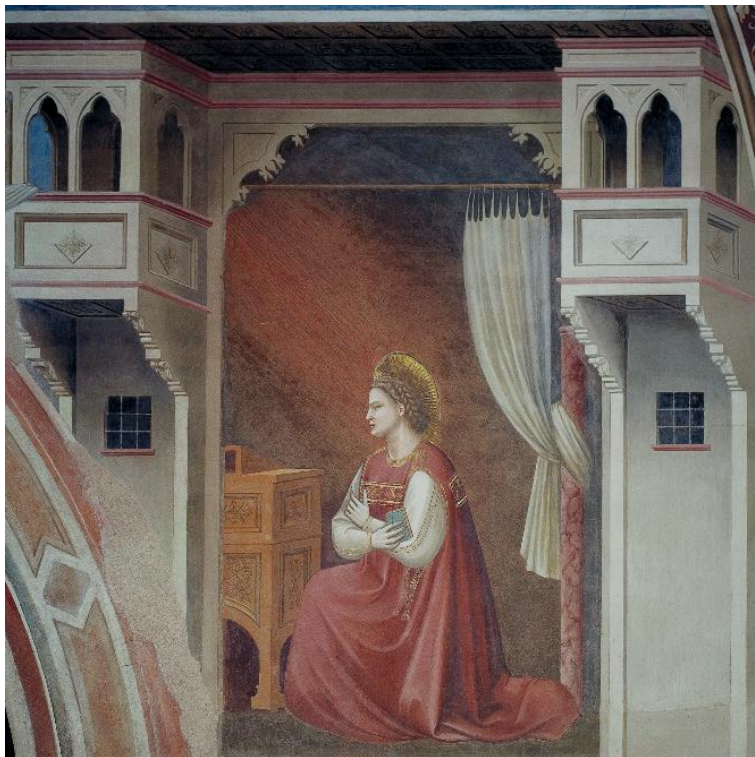


Abb. 133: Giotto di Bondone, Heilige Maria, Detail, Verkündigung an Maria, Triumphbogen, Arenakapelle, Padua, 1303-1305.



Abb. 134: Maler der Giotteschule, Verkündigung an Maria, Nordwand, Johanneskapelle, Dominikanerkirche, Bozen, um 1330.



Abb. 135: Meister des Chors von St. Johann im Dorf, Verkündigungensengel, Detail, Triumphbogen, St. Johann im Dorf, um 1330-1335.



Abb. 136: Werkstatt des zweiten Meister von St. Johann im Dorf, Verkündigung an Maria, Triumphbogen, St. Magdalena, Prazöll, um 1370-1380.



Abb. 137: Verkündigung an Maria, Detail, Westwand, St. Helena, Deutschnofen, 1410.

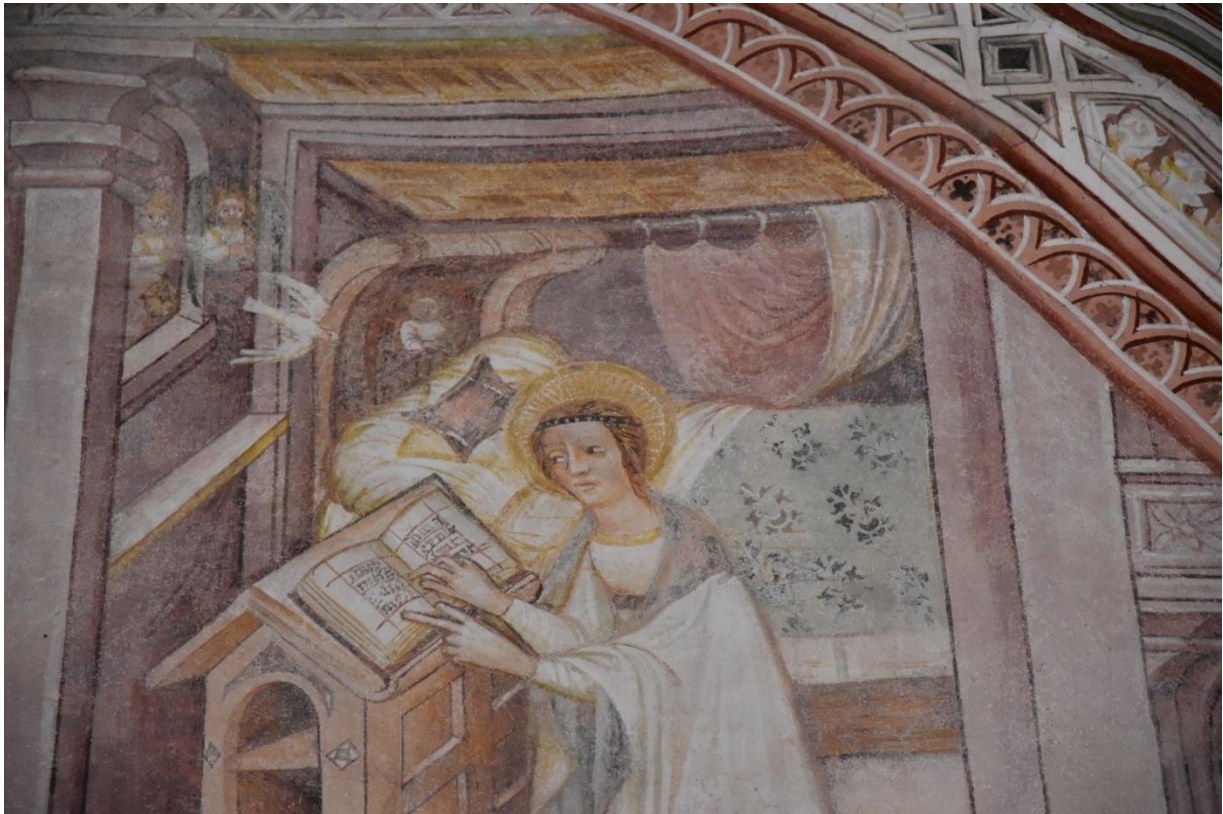


Abb. 138: Verkündigung an Maria, Detail, Westwand, St. Helena, Deutschhofen, 1410.



Abb. 139: Verkündigung an Maria, Detail, Westwand, St. Helena, Deutschhofen, 1410.



Abb. 140: Einheimischer Maler, Der Heilige Georg und der Drache, Detail, Westwand, Dominikanerkirche, 1375-1380.



Abb. 141: Hans Stockinger, Turnier, Detail, Turniersaal, Schloss Runkelstein, um 1400.



Abb. 142: Martino da Verona, Kirchenvater, Detail, Wandmalerei um Kanzel, San Fermo Maggiore, Verona, Ende 14. Jahrhundert.

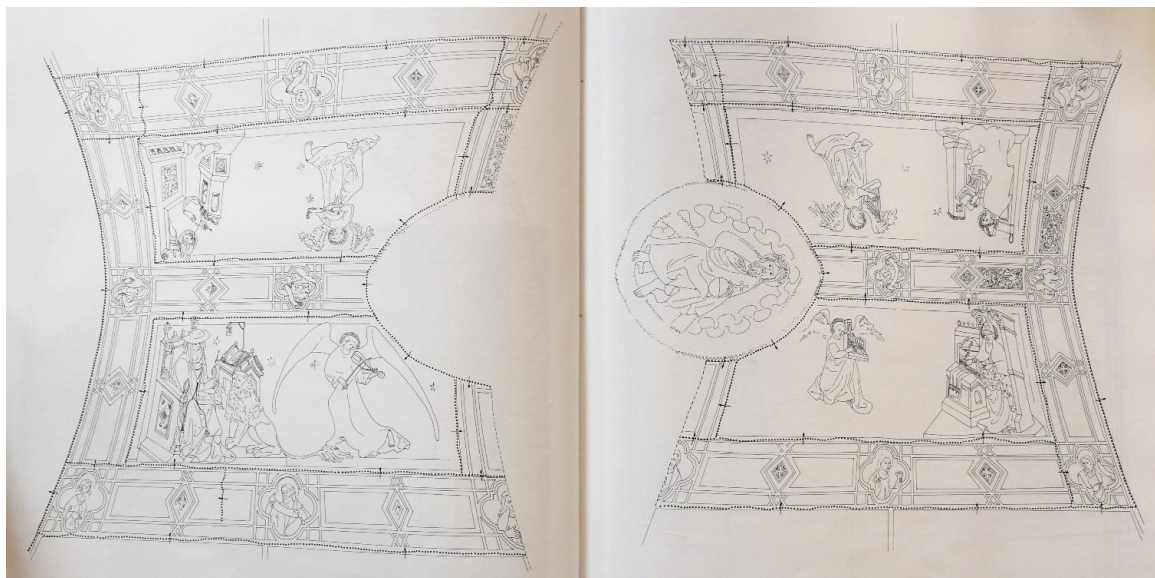


Abb. 143: Luisa Marchetti, Umzeichnung, Gewölbe, St. Martin in Kampill, 1403.



Abb. 144: Meister des Kindermordes, Beschneidung Jesu, zweites Register, Südostwand, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Terlan, 1407.



Abb. 145: Meister des Kindermordes, Darbringung im Tempel, zweites Register, Südostwand, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Terlan, 1407.



Abb. 146: Meister des Kindermordes, Bethlehemitischer Kindermord, drittes Register, Südostwand, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Terlan, 1407.



Abb. 147: Meister des Kindermordes, Detail, Bethlehemitischer Kindermord, drittes Register, Südostwand, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Terlan, 1407



Abb. 148: Meister des Kindermordes, Detail, Bethlehemitischer Kindermord, drittes Register, Südostwand, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Terlan, 1407.



Abb. 149: Meister des Kindermordes, Detail, Bethlehemitischer Kindermord, drittes Register, Südostwand, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Terlan, 1407.



Abb. 150: Anbetung des Kindes, Detail, Evangelist Lukas, Langhausgewölbe, St. Helena, Deutschnofen, 1410.



Abb. 151: Meister des Kindermordes, Detail, Bethlehemitischer Kindermord, drittes Register, Südostwand, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Terlan, 1407.



Abb. 152: Meister des Kindermordes, Beschneidung Jesu, Detail, zweites Register, Südostwand, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Terlan, 1407.



Abb. 153: Meister des Kindermordes, Geburt Christi, Detail, erstes Register, Südostwand, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Terlan, 1407.



Abb. 154: Geburt Christi, Detail, Medaillon, Evangelist Lukas, Langhausgewölbe, St. Helena, Deutschnofen, 1410.



Abb. 155: Geburt Christi, Medaillon, Evangelist Lukas, Langhausgewölbe, St. Helena, Deutschnofen, 1410.



Abb. 156: Anbetung der Heiligen Drei Könige, Spitalkirche, Sterzing, 1402.



Abb. 157: Anbetung der Heiligen Drei Könige, Detail, St. Valentin, Tramin, um 1410-1420.



Abb. 158: Anbetung der Heiligen Drei Könige, St. Stephan, Obermontani, Morter, um 1430.



Abb. 159: Der Erzengel Michael als Seelenwäger und die Grablegung der Heiligen Katharina, Fassade, St. Katharina, Breien bei Völser Aicha, um 1420.

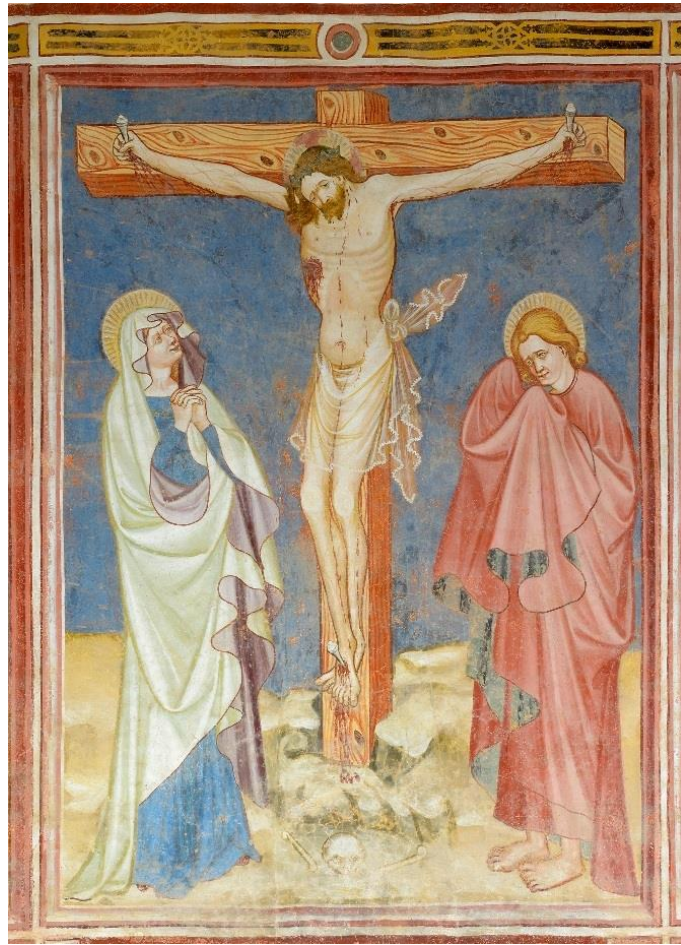


Abb. 160: Kreuzigung, Fassade, St. Katharina, Breien bei Völser Aicha, um 1420.



Abb. 161: Kreuzigung, Medaillon, Evangelist Matthäus, Langhausgewölbe, St. Helena, Deutschnofen, 1410.



Abb. 162: Kreuzigung, Fassade, St. Katharina, Breien bei Völser Aicha, um 1420.



Abb. 163: Kreuzigung, Detail, Medaillon, Evangelist Matthäus, Langhausgewölbe, St. Helena, Deutschnofen, 1410.



Abb. 164: Die Grablegung der Heiligen Katharina, Detail, Fassade, St. Katharina, Breien bei Völser Aicha, um 1420.

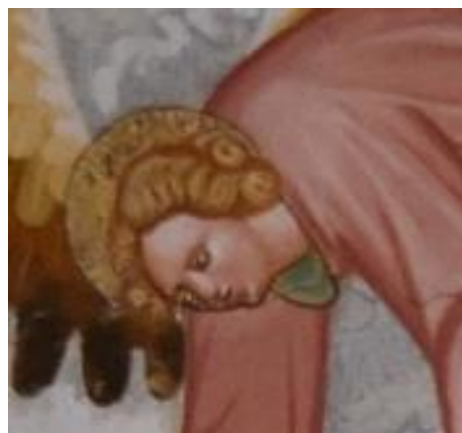


Abb. 165: Evangelist Matthäus, Detail, Langhausgewölbe, St. Helena, Deutschnofen, 1410.: