



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die gotischen Wandmalereien in St. Stephan bei  
Obermontani. Der Stephanszyklus“

Verfasserin

Mag.art. Dorothea Anna Maria von Miller

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

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



## **Danksagung**

Eine Diplomarbeit – und das ihr vorausgehende Studium – ist selten Sache eines Einzelnen. Mein Dank geht an

meine Familie, für ihre Geduld und Unterstützung während dieser Zeit,

Dr. Monika Dachs-Nickel für die Betreuung der Diplomarbeit, konstruktive Kritik und neue Ideen,

Dr. Leo Andergassen für das Thema dieser Arbeit, Hilfestellungen, und dass er mir seine Photos zur Verfügung gestellt hat,

meine Studienkollegen, die im Laufe der Semester mit Mitschriften und Ratschlägen weitergeholfen haben.



# Inhaltsverzeichnis

<b>Inhaltsverzeichnis</b>	<b>5</b>
<b>1 Der Vinschgau</b>	<b>1</b>
1.1 <i>Burg Obermontani und die Herren von Montani</i>	4
<b>2 Die Stephanskapelle</b>	<b>8</b>
2.1 <i>Altäre und Einrichtung</i>	12
2.2 <i>Der Bestand der Wandmalereien</i>	13
2.3 <i>Kunstgeschichtliche Kommentare zu den Malereien</i>	15
<b>3 Wandmalerei in Südtirol 1300 – 1500: Die italienischen Einflüsse</b>	<b>18</b>
<b>4 Der Stephanszyklus</b>	<b>22</b>
4.1 <i>St. Stephan: Überlieferung und Kult</i>	23
4.2 <i>Mittelalterliche Stephanszyklen, vornehmlich in Italien</i>	25
4.3 <i>Die Bildthemen in den Zyklen – ein Vergleich</i>	32
4.3.1 <i>Weit verbreitete Bildmotive: Predigt, Grabtragung, Bestattung, Lucianus Traum</i>	32
4.3.2 <i>Die Diakonweihe oder Wahl der Sieben (Szene 1)</i>	37
4.3.3 <i>Disputation – Anklage – Verteidigungsrede (Szenen 3 und 4)</i>	39
4.3.4 <i>Steinigung des Stephanus (Szene 7)</i>	41
4.3.5 <i>Vorbereitung auf die Steinigung: Die Richterfigur (Szene 6)</i>	43
4.3.6 <i>Singuläre Szenen in Montani: Die Entkleidung (Szene 5)</i>	45
4.3.7 <i>Singuläre Szenen in Montani: Die Reliquienbergung (Szene 11)</i>	46
4.4 <i>Überlegungen zum Aufbau der Bildfolgen</i>	49
<b>5 Der Ursulazyklus</b>	<b>54</b>
5.1 <i>Das Martyrium der hl. Ursula – Vergleiche</i>	56
5.2 <i>Allgemeines zu den Zyklen der Nordwand</i>	59
<b>6 Die anderen „italienischen“ Wandmalereien</b>	<b>63</b>
6.1 <i>Anbetung und Zug der Heiligen Drei Könige</i>	63
6.1.1 <i>Bildmotive: Vorbilder – Vergleiche</i>	64
6.1.2 <i>Realienkundliche Elemente</i>	68
6.2 <i>Die Apostelreihe</i>	70
6.3 <i>Die Verkündigung</i>	76
6.4 <i>Exkurs: Kleidung und Rüstung</i>	78
<b>7 Schlussbetrachtung</b>	<b>83</b>
<b>Verwendete Literatur</b>	<b>85</b>
<b>Abbildungsverzeichnis</b>	<b>96</b>
<b>Abbildungen</b>	<b>101</b>



## 1 DER VINSCHGAU

Der Vinschgau<sup>1</sup> am Oberlauf der Etsch ist die westliche große Talschaft Südtirols, angrenzend an Nordtirol (A), Graubünden (CH) und die Lombardei (I).

Das heutige Südtirol unterstand bis ins 19. Jh. in kirchlicher Hinsicht mehreren Bistümern [**Abb. 1**]. Der Vinschgau gehörte spätestens seit den Karolingern zum Bistum Chur.<sup>2</sup> Die weltlichen Grafschaftsrechte über das Gebiet ebenso wie über Trient und Bozen wurden von Kaiser Konrad II. (reg. 1024-1039) 1027 an Bischof Udalrich II. von Trient verliehen.<sup>3</sup> Seit der Mitte des 12. Jh. waren die ursprünglich aus dem Churer Grenzgebiet stammenden, sich nach ihrem Sitz bei Meran benennenden Grafen von Tirol von den Trientner Bischöfen als Vögte mit der Verwaltung des Gebietes betraut.<sup>4</sup> Um 1210 übertrug Bischof Konrad von Brixen Graf Albert III. von Tirol auch die Vogtei von Brixen.<sup>5</sup> Zwar hatten noch andere, von außerhalb des Gebietes stammende geistliche und weltliche Grundherren Güter im Tiroler Raum, doch die eigentliche Macht verschob sich in den folgenden Jahren mehr und mehr zugunsten der Grafen von Tirol. Es gelang ihnen, in ihrem Herrschaftsgebiet den weltlichen Einfluss der Bischöfe von Trient, Chur und Brixen stark zurückzudrängen, rivalisierende führende Adelsgeschlechter wie die Grafen von Eppan, die Herren von Wangen oder die Herren von Matsch wurden unterworfen.<sup>6</sup>

Meinhard II. von Tirol (reg. 1258-1295) führte eine einheitliche, für das ganze Gebiet seiner Grafschaft geltende Verwaltung ein, mit Meran als Residenz und Landeshauptstadt.<sup>7</sup> 1363 starb mit Meinhard III. der letzte Graf von Tirol, seine Mutter, Margarethe von Tirol, genannt „Maultasch“, überschrieb noch im selben Jahr vertraglich alle ihre Rechte und Besitzungen an die Habsburger Herzöge Rudolf (IV., „der Stifter“), Albrecht und Leopold.<sup>8</sup> Es folgten mehrere Adelsaufstände, die 1426 von Herzog Friedrich IV. „mit der

---

<sup>1</sup> Die offizielle heutige Schreibweise ist „Vinschgau“ und wird auch in der vorliegenden Arbeit verwendet. Besonders in älteren Texten und noch im oberen Vinschgau in Gebrauch ist die Schreibweise „Vintschgau“ (siehe u. a. bei Frei 1965/1966/1967).

<sup>2</sup> Siehe dazu Riedmann 2001, S. 14. Die Grenze zum Bistum Trient bei Meran bildete die Passer.

<sup>3</sup> Riedmann 1985, S. 300.

<sup>4</sup> Riedmann 2001, S. 16. Einige Pflichten eines Grafen wie das Anführen eines militärischen Aufgebots oder die Rechtsprechung bei schweren Verbrechen (mit Todesstrafe) waren mit dem geistlichen Stand nicht vereinbar. Geistliche Grundherren übertrugen daher ihre Rechte mitsamt den Pflichten gegen Anteile aus den Einkünften an weltliche Personen. Riedmann 1985, S. 327.

<sup>5</sup> Riedmann 1985, S. 331.

<sup>6</sup> Riedmann 1985, S. 326 und S. 365.

<sup>7</sup> Stolz 1924, S. 63.

<sup>8</sup> Riedmann 1985, S. 425-426.

leeren Tasche“ (reg. 1386-1439) endgültig niedergeschlagen wurden.<sup>9</sup> Er verlegte um 1420 die Residenz und den landsfürstlichen Hof nach Innsbruck ins Inntal, wo fast keine großen Adelsgeschlechter ansässig waren.<sup>10</sup>

Seit dem 13. Jh. standen die Habsburger in zunehmendem Konflikt mit der entstehenden Schweizer Eidgenossenschaft.<sup>11</sup> Die bündischen Vereinigungen erstarkten im 14. Jh. auch in Graubünden, wodurch sowohl der Bischof von Chur mit seinem Besitz im Vinschgau als auch Tiroler Grundherren mit Besitz im Engadin in die Auseinandersetzungen einbezogen wurden.<sup>12</sup> Unter Herzog Sigmund „dem Münzreichen“ (reg. 1439-1490) schlossen sich die Churer Eigenleute im Unterengadin und sogar im Vinschgau dem Gotteshausbund an.<sup>13</sup>

Im Engadiner Krieg zwischen Habsburgern und Graubündnern kam es nach der Niederlage der königlichen Truppen an der Calven bei Glurns 1499 zu schweren Verwüstungen im Obervinschgau bis Schlanders.<sup>14</sup> Die künstlerischen Arbeiten der Spätgotik im Vinschgau entstanden daher vor allem als Ersatz und zur Renovierung der zerstörten Werke. Sie orientieren sich an Einflüssen aus Schwaben, dem nächsten Kunstzentrum im Norden. Sowohl im Vinschgau als auch im Oberinntal waren solche nicht vorhanden. Die Schweizer Nachbargebiete waren einerseits ebenfalls durch die Auseinandersetzungen gezeichnet, andererseits stand Tirol sowohl den reformierten Bünden als auch dem Churer Fürstbischof ablehnend gegenüber. Die Bedeutung des nächsten künstlerischen Zentrums im Süden, Meran, war zu dem Zeitpunkt nur noch gering.<sup>15</sup>

Der Vinschgau bildete ein wichtiges Durchzugsgebiet, sowohl für Reisende aller Art als auch für den lokalen und internationalen Warenverkehr. Durch ihn führte, der Route der

---

<sup>9</sup> Riedmann 1985, S. 443 und S. 450. Die aufständischen Adelsbünde waren 1406 und 1407 offiziell zur Verteidigung des Landes Tirol gegen Angriffe der Appenzeller, Bayern und Lombarden gegründet worden, dienten den Adeligen aber hauptsächlich zur Vertretung ihrer Interessen gegenüber den Landesfürsten. Riedmann 1985, S. 443.

<sup>10</sup> Riedmann 1985, S. 454; Egg 1992, S. 37.

<sup>11</sup> Riedmann 1985, S. 433-435 und S. 439. Der Konflikt gipfelte 1386 in der Schlacht von Sempach, bei der das Ritterheer unter Herzog Leopold III. eine schwere Niederlage gegen die Schweizer Fußtruppen erlitt, der Herzog selbst wurde getötet. Weitere Kampfhandlungen folgten bis um 1500.

<sup>12</sup> Riedmann 1985, S. 457 und S. 461-462.

<sup>13</sup> Riedmann 1985, S. 470. Neben dem Gotteshausbund (Vereinigung der der Churer Kirche unterstehenden Gemeinden und Untertanen) waren der Graue Bund und der Zehngerichtebund aktiv. Schlussendlich war der Vinschgau eines der wenigen Gebiete, wo die Herzöge von Tirol ihre Ansprüche wieder durchsetzen konnten. Riedmann 1985, S. 457.

<sup>14</sup> Egg 1992, S. 51. Der „Engadiner Krieg“ wird auch „Bündner Krieg“ genannt.

<sup>15</sup> Egg 1992, S. 51.

antiken *Via Claudia Augusta Padana* von Verona nach Augsburg folgend, der so genannte „Obere Weg“ von Meran über den Reschen ins Inntal.<sup>16</sup> Ab dem Konzil von Konstanz 1415 war der Reschenpass für einige Zeit der wichtigste Alpenübergang zwischen den städtischen Zentren in Oberitalien und Schwaben.<sup>17</sup> Die wichtigen Gebirgspässe und Saumpfade im Obervinschgau waren sehr gut ausgebaut und großteils ganzjährig passierbar.<sup>18</sup> Sie waren insbesondere für die lokale Bevölkerung wichtig, wurden aber auch von fernreisenden Pilgern, Handwerkern und Kaufleuten genutzt und waren mit Hospizen, Magazinen und Raststationen ausgestattet.<sup>19</sup> Über das ganze Jahr verteilt fanden in der Gegend regionale und internationale Märkte statt.<sup>20</sup> Bis ins 13. Jh. war für den kulturellen und wirtschaftlichen Austausch mit dem Vinschgau die Ost-West-Richtung über das schweizerische Münstertal und den Ofenpass ebenso wichtig wie die Nord-Süd-Verbindung über Meran und den Reschen, mit bedingt durch die kirchlich-politischen Verbindungen mit Chur und den Schweizer Klöstern.<sup>21</sup>

Im Verlauf des 15. Jh. verloren der Vinschgau und Meran zunehmend politisch und wirtschaftlich an Bedeutung. Innsbruck stieg nach 1420 als neue Residenzstadt und wegen der Nähe zu den Silber- und Kupferabbaugebieten im Inntal rasch auf, 1477 wurde auch die Münzstätte von Meran nach Hall in Nordtirol verlegt.<sup>22</sup> Die ehemalige Hauptverkehrsader zwischen Italien und Deutschland über Meran und den Reschenpass verlagerte sich nach und nach auf die Brennerstrecke und das Inntal, den „Unteren Weg“, für den Innsbruck einen Knotenpunkt bildete.<sup>23</sup> Beträchtlich erleichtert wurde dies durch

---

<sup>16</sup> Riedmann 1985, S. 347. Die antike *Via Claudia Augusta Padana* führte von Ostiglia am Po über Verona, Bozen, Meran, den Reschenpass, das Inntal und den Fernpass nach Augsburg. Seit 1309 war auch der Arlbergpass offen. Die Strecke muss zumindest teilweise als Karrenweg befahrbar gewesen sein. Mühlberger 1999, S. 77; Mayr 2007, S. 549.

<sup>17</sup> Egg 1992, S. 37.

<sup>18</sup> Mühlberger 1999, S. 77; Castelnuovo G. 2002, S. 65.

Die Haupttrouten ab Mals führten über den Umbrailpass („Wormser Joch“) oder das Stilfser Joch nach Bormio und den Comer See, über Latsch/Tarsch nach Ulten, Proveis und das Val di Sole (Trient), über Meran ins Nonstal oder das Etschtal nach Süden oder den Jaufenpass auf die Brennerroute; über das Münstertal (Ofenpass) ins Engadin, über Graun und seine Seitentäler ins Ötztal oder Oberinntal. Für den internationalen Verkehr war der Umbrailpass der bedeutendste dieser Übergänge. Vor allem die lokale Bevölkerung nutzte auch die weniger ausgebauten, schwierigeren Routen, die ab fast jedem Talschluss möglich waren. Mühlberger 1999, S. 77-78.

<sup>19</sup> Castelnuovo G. 2002, S. 66 und S. 73.

<sup>20</sup> Castelnuovo G. 2002, S. 65. Sowohl Müstair als auch Glurns (ab 1300) beherbergten internationale Märkte. Riedmann 1985, S. 507.

<sup>21</sup> Castelnuovo G. 2002, S. 62.

<sup>22</sup> Riedmann 1985, S. 523-524.

<sup>23</sup> Egg 1985, S. 278. Auch der „Untere Weg“ geht auf die antike *Via Claudia Augusta* zurück.

den Ausbau der Straße durch die Eisackschlucht bei Bozen am Beginn des 14. Jh.<sup>24</sup> Seit der Calvenschlacht 1499 war auch der Weg nach Westen über den Ofenpass uninteressant geworden und verfiel.<sup>25</sup>

Die Verlagerung des Hauptdurchzugsverkehrs ist heute noch durch die künstlerischen Zeugnisse des Vinschgau erkennbar: von Reschen und Müstair bis Naturns ist eine erstaunlich hohe Anzahl an karolingischer und romanischer Kunst in Quellen belegt und auch erhalten. Durch die Intensivierung der Nord-Süd-Route über den Brenner und das gespannte Verhältnis zur Schweiz an die Peripherie gedrängt, blieben der wirtschaftliche Aufschwung und künstlerische Neuerungen im Vinschgau geringer ausgeprägt und es kam vergleichsweise zu weniger Um- und Neubauten.<sup>26</sup> Diese sind auf die örtlichen, sich erweiternden Zentren konzentriert. Bei den zahlreichen, abseits davon stehenden kleinen Sakralbauten des Vinschgaus war die Dringlichkeit solcher Maßnahmen weniger gegeben.

### 1.1 Burg Obermontani und die Herren von Montani

Die Burg Montani liegt auf der Südseite des Vinschgaus am Eingang des Martelltals auf einem quer zum Talausgang liegenden Felsriegel über dem Plimabach [Abb. 2]. Etwas unterhalb der Burg befinden sich die Reste einer zweiten, kleineren Anlage. Heute werden die beiden Baukomplexe als Ober- und Untermontani bezeichnet [Abb. 3].<sup>27</sup>

Die größte und wichtigste landesfürstliche Burg im Vinschgau wurde von Albert III., Graf von Tirol, auf Grund errichtet, den Kaiser Otto im 10. Jh. dem Fürstbistum Chur geschenkt hatte.<sup>28</sup> Der auf den Bau folgende Rechtsstreit wurde am 11. November 1228 in

---

<sup>24</sup> Mayr 2007, S. 549. Der „Kuntersweg“, ein nach 1310 vom Bozner und Haller Bürger Heinrich Kunter privat ausgebauter Saumpfad, führte von Bozen bis Kollmann durch die Eisackschlucht. Damit entfiel die Etappe über den Ritten, die die Strecke bis dahin sehr unattraktiv gemacht hatte. Um 1480 wurde der Pfad zum Karrenweg verbreitert. Riedmann 1985, S. 501.

<sup>25</sup> Egg 1992, S. 51. Die großen Barock- und Rokokoausstattungen in Bozen, Brixen und Neustift befinden sich auf der Brennerroute, in der östlichen Landeshälfte sind auch viel mehr Umgestaltungen und Neubauten in diesem Sinne bei kleinen Sakralbauten zu beobachten.

<sup>26</sup> Castelnuovo G. 2002, S. 62.

<sup>27</sup> In den Quellen ist von „Montani“ (in diversen Schreibweisen wie *Monteni*, *Montein*, *Montan*) für die obere Burg, und „Unter-“ bzw. „Niedermontani“ für die untere Burg die Rede.

Für den „*turm unter montany*“ sind kaum Quellen bekannt. Er diente ursprünglich wahrscheinlich als Vorwerk der Hauptburg Montani und wurde anschließend ausgebaut. Die Anlage war teilweise eigenständiges Lehen, im Besitz Angehöriger verschiedener Geschlechter aus der Schlanderser und Latscher Gegend, teils auch von Herren von Montani. Untermontani wurde offenbar schon sehr früh aufgegeben, da immer wieder Bauteile abstürzten. Im 18. Jh. wird die Burg als abgebrannt und unbewohnbar beschrieben. Trapp 1972, S. 161-162.

<sup>28</sup> Stolz 1937, S. 100; Theil 1969, S. 2.

Glurns beigelegt, im abschließenden Vertrag trat Albert III. die in seinem Besitz befindliche Burg Steinberg im Unterengadin an Fürstbischof Berchtold von Chur ab und erhielt dafür das von ihm selbst gebaute „*castrum, quod dicitur Montanania*“ zum Lehen.<sup>29</sup>

1259 schenkte Meinhard II., Graf von Görz und Tirol, die Burg Obermontani seiner Gemahlin Elisabeth von Bayern als Witwengut.<sup>30</sup> Die meiste Zeit befand sich die Burg aber offensichtlich in der Hand der landesfürstlichen Kammer, in den Raitbüchern<sup>31</sup> der Tiroler Landesfürsten sind zwischen 1296 und 1353 zahlreiche Ausgaben für Montani belegt.<sup>32</sup> Die Oberaufsicht über die Burg und die ihr zugehörigen Güter oblag dabei verschiedenen Lehensträgern, zeitweise wurden auch zwei Lehensträger mit je einem Teil der Burg belehnt.<sup>33</sup> Im Zeitraum 1382-1614 waren dies hauptsächlich verschiedene Herren von Montani.<sup>34</sup>

1614 starb Balthasar, der letzte Herr von Montani.<sup>35</sup> 1647 übernahm Maximilian Graf Mohr die Burg, in dessen Familie sie bis zum Tod des letzten Grafen, Josef Alois Anton Carl (1778-1833), verblieb.<sup>36</sup> 1839 wurden die Burgen Ober- und Untermontani mit der dazugehörigen Kapelle St. Stephan öffentlich versteigert.<sup>37</sup> Die Bauernfamilie Stocker nutzte die Bauten als Steinbruch zur Errichtung ihres Hofes und verkaufte alles von Wert und Nutzen.<sup>38</sup> Es folgten mehrere Besitzwechsel bis zu Übernahme durch die staatliche italienische Immobiliengesellschaft 1970.<sup>39</sup> Im Laufe dieser Jahre kam es zu einem kontinuierlichen Verfall der Burganlagen. In den 1960er und 1970er Jahren wurden daher

---

<sup>29</sup> Der genaue Wortlaut des Vertrages ist publiziert bei Clavadetscher 2004, S. 166-168, Nr. 677.

<sup>30</sup> Siehe Clavadetscher 2004, S. 480-481, Nr. 1031. Elisabeth von Bayern erhielt neben Montani die Burgen Lichtenberg, Tarasp und Laudeck mit allem Zubehör.

<sup>31</sup> *Raitbuch*: ein veralteter Begriff für Rechnungsbuch. Siehe Wiesand 1752, S. 871.

<sup>32</sup> Trapp 1972, S. 150-151.

<sup>33</sup> Trapp 1972, S. 150.

<sup>34</sup> Andergassen 2011, S. 3-4.

<sup>35</sup> Trapp 1972, S. 152.

<sup>36</sup> Trapp 1972, S. 152. Besitzer im Zeitraum 1614-1647 waren Georg Stredle und Fortunat Heydorff.

<sup>37</sup> Trapp 1972, S. 153; Andergassen 2011, S. 4. Mohrs Erbe Ignaz von Reinhart starb 1837 ohne Nachkommen.

<sup>38</sup> Trapp 1972, S. 153; Andergassen 2011, S. 4. Im Zeitraum 1839-1908 wurde unter anderem die von Maximilian Graf Mohr eingebrachte, zum größten Teil aus dem Bestand der Burg Annenberg stammende Bibliothek zerstört oder zu Schleuderpreisen verkauft. Der Benediktiner Beda Weber erwarb 1834 eine Handschrift des Nibelungenliedes von 1323 (Nibelungenlied J, heute Staatsbibliothek Berlin) um 10 Gulden und verkaufte sie um 200 Gulden an einen Antiquitätenhändler. Trapp 1972, S. 153.

<sup>39</sup> Andergassen 2011, S. 4. Zu den Besitzern gehören Martin Riano Graf von Hülst (zur Schreibweise des Namens gibt es verschiedene Varianten: Riano, Riamo, Hülst, Holst, Hulst; näheres dazu bei [http://countriomodhulst.wordpress.com/\[14.02.2012\]](http://countriomodhulst.wordpress.com/[14.02.2012])), Dr. Josef Auffinger aus Meran, das *Ministero della Pubblica Istruzione*, die italienische Gesellschaft *L'Ente di rinascita agraria per le Tre Venezie*, Guido Breda. Trapp 1972, S. 153; Andergassen 2011, S. 4.

Sicherungs- und Restaurierungsarbeiten durchgeführt.<sup>40</sup> Seit 2008 gehört der Komplex Montani mit seinen zwei Burgen und der Kapelle der Autonomen Provinz Bozen.<sup>41</sup>

Im Mittelalter befand sich die Burg Montani im Besitz der landesfürstlichen Kammer und wurde, wie die meisten dieser Burgen, an verschiedene Ministerialen verliehen, die als Burggrafen, Kastellane, Pfleger oder Richter dienten.<sup>42</sup> Die Ministerialen nannten sich häufig nach ihrem nunmehrigen Lehenstitel.<sup>43</sup> Dies ist auch im Fall der Burg Obermontani anzunehmen. Seit dem Ende des 13. Jh. sind Herren „von Montani“ in den Quellen belegt, eine verwandtschaftliche Beziehung derselben ist damit aber nicht zwingend vorauszusetzen.<sup>44</sup> Eine kontinuierliche Linie von Lehensträgern aus einer Familie „von Montani“ scheint sich um 1382 entwickelt zu haben [Abb. 4].<sup>45</sup> Zu diesem Zeitpunkt übernahmen Dienstmannen des Augsburger Bischofs, die ursprünglich das Gut St. Afra bei Bozen verwalteten, die Burg.<sup>46</sup> Mathias von Montani heiratete Petrisa, die Witwe des Konrad von St. Afra. Aus erster Ehe brachte diese die Söhne Joachim, Sigmund und Sorobabel mit, die sowohl mit dem Beinamen „von St. Afra“ als auch „von Montani“ aufscheinen. Die nachfolgenden Generationen sind nur noch mit dem Beinamen „von Montani“ überliefert.<sup>47</sup>

Im Verlauf des 15. Jh. sind Joachim von St. Afra (Joachim I.), Joachim von Montani (Joachim II.), Jörg (Georg), Kaspar und Victor von Montani mit zumindest einer Hälfte der

---

<sup>40</sup> Trapp 1972, S. 153.

<sup>41</sup> Andergassen 2011, S. 4.

<sup>42</sup> Weingartner 1950, S. 50. Die Ministerialen dienten als Burghut, d. h. Burgbesetzungen, die nur zur Bewachung der Burg (Burghut) verpflichtet waren und dort Wohnung nehmen mussten. Statt mit Geld oder Naturalien wurden sie zunehmend durch ein Burglehen abgegolten. Dieser Dienst bedeutete meist den Aufstieg in den Niederen Adel. Als solche errichteten die Ministerialen eigene Burgen in der Nähe ihrer Dienstburgen. Krieger 1983, Sp. 1055-1056; Baum 1983, Sp. 968-971.

<sup>43</sup> Weingartner 1950, S. 48.

<sup>44</sup> Zu Nennungen von Herren von Montani siehe die Regesten bei Ottenthal/Redlich 1888; Dies. 1896; Dies. 1912. 1334 erhält Dietrich von Marötsch zumindest einen Teil der Burg als Lehen und nennt sich seitdem „de Montani“. 1357 geht die Burg an Matheus, einen natürlichen Sohn Kaiser Heinrichs. Er oder ein Sohn gleichen/ähnlichen Namens könnte jener Matheis von Montani sein, der durch seine Heirat mit Petrisa Tarant, Witwe von St. Afra, die Reihe der St. Afra-Montani als Burgherren begründet. Siehe dazu Stolz 1937, S. 100.

<sup>45</sup> Schöpf 2007, S. 307. Bei Ottenthal/Redlich 1888, S. 429, Reg. 2446, ist die Jahrzahl 1387 genannt. Einen vollständigen Stammbaum der Herren von Montani liefert Stephan von Mayrhofen (1751-1848) in seinen Genealogien des Tirolischen Adels. Er dürfte auf inzwischen verlorene Unterlagen Zugriff gehabt haben, eine Reihe von Namen und Zusammenhängen scheinen nur bei ihm auf. Da zum Zeitpunkt der Entstehung der Manuskriptfassung das Geschlecht derer von Montani schon seit über hundert Jahren ausgestorben war, sind die Angaben mit Vorsicht zu betrachten. Die Zuordnung einzelner in den Regesten bei Ottenthal/Redlich genannter Ereignisse an im Stammbaum genannte Personen ist wegen Namensgleichheit nicht immer eindeutig. Manche Angaben in den Regesten und anderen, in jüngerer Literatur zitierten Dokumenten, widersprechen denen im Stammbaum.

<sup>46</sup> Schöpf 1993, S. 726.

<sup>47</sup> Schöpf 1993, S. 726.

---

Burg Montani belehnt.<sup>48</sup> Unter ihnen dürften sich auch die Auftraggeber für die Umgestaltung und Ausmalung der nahe der Burg liegenden Stephanskapelle befinden.

---

<sup>48</sup> Ein Matheus (bzw. Matheis, Mathias) von Montani ist im Verlauf des 15. Jh. öfter als verstorbener Besitzer der Burg Montani genannt. Ob es sich um einen oder mehrere Personen gleichen Namens handelt, bleibt unklar.  
Im Verlauf des 15. Jh. scheinen drei Lehensträger, die nicht aus der Familie der Montani stammen, als (Mit-?)Besitzer der Burg auf: Gerwig von Rottenstein 1457, Hans Griesinger 1492, Hans Brandis von Leonburg 1495. Zu den Lehensträgern siehe v. a. die Regesten bei Ottenthal/Redlich 1888; Dies. 1896; Dies. 1912.; dazu Trapp 1972, S. 150-152.

## 2 DIE STEPHANSKAPELLE

Etwas unterhalb der Burg liegt über einem steilen Abbruch zum Plimabach die Kapelle St. Stephan [Abb. 5].

Über die Zeit bis ins 19. Jh., über Geschichte und Veränderungen von Bau und Ausstattung, liegt kaum schriftliches Material vor. Auch in den für Sakralbauten oft sehr ergiebigen Visitationsberichten scheint die Kapelle nicht auf. Dies deutet auf eine Eigenkirche hin.<sup>49</sup> So verbleibt als wichtigste Quelle zu St. Stephan der Bau selbst.

Der geostete Steinbau besteht aus einem quadratischen Saalraum mit niedrigerem eingezogenem rechteckigem Chor unter getrenntem Sattel- und Walmdach [Abb. 6].<sup>50</sup> Die Nordmauer ist in der unteren Hälfte in den Hügel eingebaut und fensterlos, belichtet wird der Innenraum durch zwei südseitige Fenster im Saalraum und je ein Fenster in Ost- und Südwand des Chores. Alle vier sind hohe, schmale Spitzbogenfenster mit tiefer abgeschrägter Laibung, die Fensteröffnungen im Chor schließen spitzbogig mit einer Fischblase am Scheitelpunkt ab, die etwas breiteren Fenster des Saalraums gerade. Die Westfassade mit dem steingerahmten Spitzbogenportal liegt knapp am Rand des Felsabbruchs zur Plima. Der Westgiebel erhöht sich darüber zu einer Glockenmauer<sup>51</sup> mit einem gekuppelten rundbogigen Schallfenster. Diese Bauweise findet sich häufig und über einen langen Zeitraum in Churrätien und an der „Oberen Straße“.<sup>52</sup>

Im Inneren der Kirche deckt eine Holzdecke mit regelmäßig quer zur Ausrichtung angeordneten Profilleisten den Saalraum, ein Kreuzgratgewölbe den Chorraum.<sup>53</sup> Der freistehende Hauptaltar im Chor und die zwei an die Triumphbogenwand anstehenden Nebenaltäre sind gemauerte Blöcke mit Steinplattenmensen. Die Seitenwände der Altäre ebenso wie alle gemauerten Wand- und Gewölbeflächen des Innenraums bedecken Wandmalereien.

<sup>49</sup> Laimer 2003, S. 93; Theiner 2007, S. 172. Im Bericht zur Visitation durch Bischof Johann V. von Flugi-Aspermont 1638 sind in Morter die Kirchen St. Dionysius (heutige Pfarrkirche) und St. Vigilius genannt, nicht aber St. Stephan. Jeder Besitzer von Eigengütern durfte eine Eigenkirche errichten, musste aber auch den Priester einsetzen und versorgen. Das Eigenkirchenwesen wurde im 12. Jh. durch das Patronat abgelöst. Der Inhaber desselben hatte nur mehr das Recht, Priester für die Kirche vorzuschlagen. Riedmann 1985, S. 291; Haidacher 2007, S. 122-123.

<sup>50</sup> Das Langhaus misst 8,7 x 8,2 m, die Decke liegt auf 4,7 m Höhe; der Chor ist 5,5 m breit und 4 m tief. Andergassen 2011, S. 10.

<sup>51</sup> „Glockenmauer“ findet sich v. a. in südtirolspezifischen Texten, in Architekturlexika ist eher der Begriff „Glockengiebel“ üblich. Er bezeichnet einen Giebelaufbau mit einer bis mehreren Öffnungen zur Aufhängung von Glocken. Siehe dazu Koepf 1999, S. 217.

<sup>52</sup> Frei 1965/1966/1967, S. 280.

<sup>53</sup> Andergassen 2011, S. 11, datiert die Holzdecke um 1430/40.

Die Entstehungszeit der Kapelle ist nicht gesichert. Frühestens belegt ist eine Kirchweihe Anfang Oktober 1487.<sup>54</sup>

Laut Beda Weber (1835) sei Georg von Montani 1450-1490 für Umbaumaßnahmen an der Burg verantwortlich gewesen und habe die Stephanskapelle renovieren und dekorieren lassen.<sup>55</sup> Paul Clemen (1889) nimmt eine Erbauung Mitte des 15. Jh. durch Victor von Montani an, dem er auch die Renovierung der Burg zuschreibt.<sup>56</sup> Carl Atz (1909) datiert die Kapelle aufgrund der Form der Chorfenster ins 14. Jh.<sup>57</sup> Edmund Theil (1969) und Oswald Trapp (1972) nehmen aufgrund des Baubefundes eine Entstehungszeit in der ersten Hälfte des 13. Jh. an, gleichzeitig oder kurz nach Errichtung der Burg, setzen die Wandmalereien aber erst ins 15. bis 16. Jh.<sup>58</sup>

Erich Egg (1992) vermutet am Standort der heutigen Stephanskapelle bei Obermontani eine einfache rechteckige Saalkirche des 7. Jh.<sup>59</sup>

Nach Martin Laimer (2003) und Leo Andergassen (2011) verweisen Fensterformen und Mauerwerkstechnik der bestehenden Kapelle mit Sicherheit auf das frühe 15. Jh.<sup>60</sup> Beide gehen aber davon aus, dass ein älterer Kapellenraum als Chor weiter verwendet und um den heutigen Saalraum nach Westen erweitert wurde. Darauf deuten neben dem Grundriss

---

<sup>54</sup> Andergassen 2011, S. 7. Laut einer Weiheinschrift von 1487 in der Kapelle sei diese am Dienstag nach St. Gallus, dem 16. Oktober 1487, geweiht worden, mit dem Patrozinium Unsere Liebe Frau, alle Apostel und Johannes Evangelist. Bei der genannten Weihe muss es sich um die Weihe nach dem Um- bzw. Neubau der Kapelle handeln. Im Stephanspatrozinium, unter dem die Kirche heute noch bekannt ist, ist das churische Erstpatrozinium zu sehen. Carl Atz überliefert die heute nicht mehr erhaltene Inschrift, es fehlt aber jeder Hinweis, wo sie sich befunden haben könnte. In Frage kommen – da die Wandmalereien nicht übermalt wirken und eine geschlossene Fläche bilden – höchstens die abgeplatzten Stellen der unteren Zone der Nordwand. Die Inschrift könnte aber auch am Portal angebracht gewesen sein: an der Außenseite können am Scheitelpunkt weiße Farbreste als Jahreszahl 1487 gelesen werden.

<sup>55</sup> Weber 1835, S. 264 und S. 268: Georg von Montani habe das Schloss zur bestehenden Form ausbauen lassen, er habe die Schlosskapelle mit Wandmalereien und Schnitzarbeiten verschönert und die „fast zerfallene uralte Kapelle zum heiligen Stephan [...] durch großen Geldaufwand“ wieder aufleben lassen.

<sup>56</sup> Clemen 1889, S. 190. Er erwähnt keinen Vorgängerbau, aber eine Belehnung Victors von Montani mit der Burg 1501. Dieser hätte vor diesem Zeitpunkt wenig Grund gehabt, sich um den Bau einer Kapelle zu bemühen. Um die Mitte des 15. Jh. sind Joachim und später Kaspar von Montani Lehensinhaber. Siehe dazu Ottenthal/Redlich 1888, S. 444.

<sup>57</sup> Atz 1909, S. 741; Atz/Schatz 1910, S. 121: „[...] sodaß man den Bau unbedingt wenigstens ins 14. Jh. zurückversetzen muß.“

<sup>58</sup> Theil 1969, S. 2; Trapp 1972, S. 157. Keiner von beiden geht dabei näher auf den Baubefund ein.

<sup>59</sup> Egg 1992, S. 14 und S. 16. Solche Bauten sind für St. Stephan bei Marienberg in Burgeis, St. Veith am Tartscher Bühel und St. Prokulus bei Naturns als Vorgänger der bestehenden Kirchen belegt.

<sup>60</sup> Siehe Laimer 2003, S. 84; Andergassen 2011, S. 8-10. Bruchsteine in regelmäßigen Lagen, in dicke Mörtelschichten gebettet, sind ebenso wie die Fensterform Hinweise auf die Zeit um 1400. Laimer geht von einem Umbau um 1420-30 aus.

der bestehenden Kapelle ältere Steinlagen in der Nordostecke des Chors.<sup>61</sup> Eine bis knapp unter das Fenstergewände reichende, nur von außen sichtbare vermauerte Segmentbogenöffnung in der Ostfassade des Chors lässt auf eine abgetragene Apsis schließen.<sup>62</sup> Die Tendenz, romanische Kirchen durch Aufstockung, Anbau eines neuen Chores und Kirchturms sowie einer neuen Ausstattung umzugestalten, statt sie durch einen Neubau zu ersetzen, ist bei gotischen Sakralbauten im alpinen Raum außerhalb der städtischen Zentren häufiger zu beobachten.<sup>63</sup>

Neben den Bauformen legt das Stephanspatrozinium die Wahrscheinlichkeit nahe, dass vor dem aktuellen Bau, sogar schon vor der Burg, eine Kapelle bestand.<sup>64</sup> Die älteste erhaltene Kirche im Vinschgau bei Marienberg in Burgeis (um 500) ist dem hl. Stephanus geweiht, ebenso eine der ältesten Kirchen Churs (5. Jh.).<sup>65</sup> Im 7. Jh. ist zudem über Ostfrankreich, Norditalien und die Schweiz nach Bayern vordringend eine Welle von Stephanspatrozinien zu beobachten.<sup>66</sup> Die Voraussetzung für die Verehrung war gegeben, da das Gebiet am Ausgang des Martelltals schon lange besiedelt war. Die unterhalb des Burghügels gelegene Ortschaft Morter wird um 842 erstmals erwähnt.<sup>67</sup>

<sup>61</sup> Siehe Laimer 2003, S. 84; Andergassen 2011, S. 8-10. Der rechteckige eingezogene Chorabschluss ist im Vinschgau selten und kommt nur bei vorgotischen Bauten vor: St. Stephan, Marienberg (9./10. Jh.), St. Prokulus, Naturns (7. Jh.), St. Sisinius, Laas (9. Jh.), St. Nikolaus, Latsch (vor 1200). Bei diesen wurde im 11-12. Jh. ein Chorturm über dem Presbyterium errichtet, bei St. Zeno, Naturns der karolingische Vorgängerbau als Apsis in die neue Chorturmkirche integriert. Die auf die Holzbauweise zurückgehenden eckigen Formen dürften in Zusammenhang mit der bairischen Landnahme im Vinschgau um 600-1000 n. Chr. stehen, während bei den Pfarrkirchen häufiger auf südlichen, italienischen Einfluss deutende Halbkreisapsiden nachweisbar sind. Egg 1992, S. 13-14 und S. 17; zu überblicksmäßigen Beschreibungen der Vinschgauer Sakralbauten siehe Hörmann-Weingartner 1991.

<sup>62</sup> Laimer 2003, S. 84; Andergassen 2011, S. 8-10.

<sup>63</sup> Siehe Caviezel 2002, S. 126.

<sup>64</sup> Laimer 2003, S. 72. St. Stephan gehört zu den frühen Kirchenpatronen. Im späten 5. Jh. und im 6. Jh. sind ihm vor allem Grab- und Friedhofskirchen im norditalienischen Raum geweiht. In Norditalien sind Bischofsmemorien u. a. in Mailand und Bologna im 5. Jh. belegt, aber nicht erhalten. Reliquien dürften direkt über Konstantinopel und Ravenna gekommen sein, jedenfalls früher als über Rom. Die Kultausstrahlung lässt im 7. Jh. nach. Siehe dazu Claussen 1978, S. 97 und S. 147-148. Die Burgen Hocheppan, Schloß Tirol und Reifenstein wurden mit Sicherheit am Standort älterer Kapellen errichtet. Andergassen 2011, S. 6.

<sup>65</sup> Laimer 2003, S. 83; Andergassen 2011, S. 7. Neben St. Stephan in Chur ist ein weiteres, jüngeres Stephanspatrozinium die Burgkapelle von Leberberg bei Tschermers.

Die Mauerreste der 1622 zerstörten Stephanskirche in Chur lassen sich ins 5. Jh. datieren. Für die unter der Kirche liegenden älteren Grabkammern, wahrscheinlich für die Bischöfe von Chur, ist ebenfalls eine Reliquiennische anzunehmen. Siehe dazu Sulser 1978, S. 9 und S. 17.

<sup>66</sup> Wildner 1980, S. 10 und S. 12. In Frankreich ist Stephanus Patron bedeutender Kirchen und Kathedralen, ebenso in Passau, Regensburg, Konstanz. Die von Wildner untersuchten frühen Stephanspatrozinien des Bistums Passau liegen bei Stützpunkten an wichtigen Fluss- und Straßenverbindungen. Dies trifft auf Morter und Montani zu. Wildner 1980, S. 26.

<sup>67</sup> Laimer 2003, S. 72. Die Pfarrkirche St. Dionysius gilt als fränkische Patronatskirche, obwohl ein Vorgänger der bestehenden gotischen Kirche nicht nachgewiesen ist.

An den Wandgemälden, Wand- und Altartafeln sind die Burgherren und ihre Gefolgsleute durch Wappen und Inschriften präsent. Dies ist nach Trapp eindeutig der Beweis für den Status der Stephanskirche als ursprüngliche Burgkapelle von Montani.<sup>68</sup>

Innerhalb der Burgmauern von Obermontani belegen Weihekreuze, ein Altarerker und eine Nische für Messgeräte eine weitere Kapelle im Nordwestpalas, gestiftet und Maria geweiht vom Deutschordenskomtur Thomas von Montani 1574.<sup>69</sup>

Da seit der Mitte des 16. Jh. in der Stephanskapelle keine größeren Veränderungen ersichtlich sind, obwohl die Burg bis in 19. Jh. kontinuierlich bewohnt war, dürfte die eigentliche Funktion der Burgkapelle von der relativ weit abgelegenen Stephanskapelle in die Marienkapelle in der Burg selbst verlegt worden sein.<sup>70</sup>

Von den zahlreichen, teils eingeritzten Inschriften auf den Wandmalereien der Stephanskapelle sind die meisten ab dem 16. Jh. entstanden, und lassen auf eine Öffnung der Kapelle für breitere Bevölkerungsschichten schließen.<sup>71</sup> Theil sieht in den Inschriften ein Zeichen der Unkultur der Besucher, die sich weniger respektvoll gegenüber der Ausstattung verhielten als die adeligen Auftraggeber.<sup>72</sup> Dieses Argument ist nicht schlüssig: bei den meisten bekannten Inschriften des 15. und 17. Jh. handelt es sich um Gebete. Signiert haben Geistliche und Adelige, darunter Herren von Montani und ihre Kapläne, sowie vor allem Menschen aus der näheren Umgebung.<sup>73</sup> Die älteste datierte Inschrift von 1458 befindet sich im Presbyterium und stammt aus einer Zeit, in der die

---

<sup>68</sup> Trapp 1972, S. 29 und S. 157.

Die Lage einer Burgkapelle außerhalb der äußersten Befestigungsmauern ist nicht unüblich: Naudersberg (Nauders), Annenberg (Goldrain), Reifenstein (Sterzing), Weineck (Bozen), Treuenstein („Gscheibter Turm“, Bozen). In der Churburg (Schluderns), Lamprechtsburg (Bruneck) und Lebenberg (Tscherms) stand die Kapelle ursprünglich außerhalb der (ersten) Ringmauer und wurde im Laufe von Erweiterungen und Umbauten in den Burgbering einbezogen. Genauer zu den Burgen bei Trapp 1972, S. 29, S. 91, S. 173; Ders. 1980, S. 146; Nössing 1989, S. 73; Mayr 1989, S. 201; Löbbecke 2003, S. 223.

<sup>69</sup> Andergassen 2011, S. 43-44. Wie die gesamte Burganlage ist die Kapelle in ruinösem Zustand. Weihungen werden für 1514 (Atz/Schatz 1910, S. 121; Waldner 2009, S. 38) und/oder 1547 (Trapp 1972, S. 159) genannt. Andergassen zieht letzteres vor: der Stifter Thomas von Montani tritt 1540 in den Deutschen Orden ein und stirbt um 1577. Aus der Erwähnung eines Flügelaltars und eines spätgotischen Messkelchs mit Montani-Wappen schließt Trapp 1972, S. 158, dass es einen Vorgängerbau in der Burg gab. Nach Andergassen 2011, S. 44, könnte der Kelch ursprünglich aus der Stephanskapelle stammen. Er sieht die Marienkapelle in Montani im Zuge gegenreformatorischer Bewegungen, ebenso wie Kapellenneubauten in der selben in Liechtenberg und der Churburg.

<sup>70</sup> Theil 1969, S. 5.

<sup>71</sup> Andergassen 2011, S. 7.

<sup>72</sup> Theil 1969, S. 6.

<sup>73</sup> Zu den Inschriften siehe Laimer 2003, S. 88; Andergassen 2011, S. 8 und S. 32-33. Signiert haben u. a. Kaspar (1549, 1551), Thomas (1550) und Balthasar von Montani (1580), Franz Hendl (1570), Christoph von Schlandersberg, Jakob Andre von Brandis, die Kapläne von Montani Johannes Bläsy, Jacob Barth (1568), Marcus Layn (1569) und Stephanus Paulinus (1628). Diese Inschriften stammen v. a. aus dem Presbyterium. Aus Wien kam 1539 Matheus Fabri. Die meisten touristische Einträge im heutigen Sinn entstanden in den 1920er Jahren.

Malereiausstattung noch nicht einmal vollendet war.<sup>74</sup> Nach Andergassen sind die Inschriften Hinweis auf die gesteigerte Bildung, auch bei der Bevölkerung ohne geistliche Weihen.<sup>75</sup>

Bis Anfang des 20. Jh. wurde die Kapelle neben Messen zum Patrozinium und in der Bittwoche vor allem bei Trockenheit mit der Bitte um Regen aufgesucht.<sup>76</sup>

## 2.1 Altäre und Einrichtung

Zur Ausstattung der Stephanskapelle gehörten bis ins 19. Jh. neben den nie übertünchten Wandmalereien auch mehrere Tafelbilder und drei Flügelaltäre. Heute befinden sich nur die Wandmalereien sowie zwei spätgotische Sitzbänke noch vor Ort.<sup>77</sup>

Der 1491 datierte Hauptaltar von St. Stephan [**Abb. 7**], ein geschnitzter und gemalter Flügelaltar, ist eine Stiftung von Hans Griesinger, Pfleger von Montani.<sup>78</sup> Im Schrein stehen Maria mit Kind, Stephan und Ursula, in den Flügeln Leonhard und Sebastian sowie an den Außenseiten Maria mit Kind und Katharina.<sup>79</sup> Die Predellaflügel zeigen die Steinigung des hl. Stephanus, das Wappen der Montani und St. Viktor.<sup>80</sup>

Die beiden 1522 datierten gemalten Seitenaltäre wurden ursprünglich für die Latscher Spitalskirche gefertigt, nach einer Umgestaltung des Kircheninneren 1752 dort aber nicht mehr verwendet.<sup>81</sup> Die geschnitzten Rahmungen sind der Werkstatt Jörg Lederers

<sup>74</sup> Laimer 2003, S. 88; Hörmann-Weingartner 1991, S. 806. Theil 1969, S. 6, nennt 1509 als älteste Datumsangabe. Eine genaue Bestandsaufnahme aller Inschriften und ihrer Datierungen fehlt bislang.

<sup>75</sup> Andergassen 2011, S. 7. Laut Laimer 2003, S. 88, sind neben Latein und Deutsch einige Inschriften in Griechisch und Hebräisch abgefasst.

<sup>76</sup> Atz/Schatz 1910, S. 122.

<sup>77</sup> Für die einfachen Sitzbänke mit verschließbaren Türen fehlen Angaben zur ursprünglichen Zugehörigkeit zur Kapelle. Andergassen 2011, S. 34.

<sup>78</sup> Siehe Andergassen 2011, S. 37-38. Stifter und Datierung des Altars (Stadtmuseum Bozen, Inv. Nr. 19) sind durch eine Inschrift auf der Rückwand belegt. Der Altar ist der Schnatterpeck-Werkstatt zuzuordnen. Schnatterpeck dürfte nur die Entwürfe der Schnitzaltäre gefertigt haben.

<sup>79</sup> Die beiden stehenden Einzelfiguren zeigen die mystische Vermählung der hl. Katharina von Alexandria.

<sup>80</sup> Andergassen 2011, S. 37-38. Die geschnitzte dreifigurige Gruppe der Steinigung des Stephanus im Predellenschrein wurde vor 1943 gestohlen.

Theil 1969, S. 19, und Spada-Pintarelli 1995, S. 149, bezeichnen den Ritter am Predellaflügel als hl. Georg, auch in der Datenbank REALonline (Bildnummer 004320) ist er als solcher geführt. Andergassen 2011, S. 37-38, identifiziert ihn als St. Viktor, und bringt die Altarstiftung mit Victor von Montani in Verbindung. Der St. Georg von anderen Ritterheiligen unterscheidende Drache fehlt jedenfalls.

<sup>81</sup> Andergassen 2011, S. 34-35. Egg 1985, S. 49, spricht von drei Altären in St. Stephan um 1520, nimmt also die ursprüngliche Bestimmung der beiden Altaraufbauten für St. Stephan an. Die gemauerten und bemalten Altarblöcke sprechen dafür, dass für die Kapelle auf jeden Fall von Anfang an drei Altäre vorgesehen waren, wobei vielleicht an der Südseite die Wandmalerei – eine Kreuzigung – die Stellung des Altarbildes einnahm.

zuzuordnen und beinhalten sowohl gotische als auch Renaissance-Elemente.<sup>82</sup> Die Himmelfahrt der Maria Magdalena am Magdalenenretabel [Abb. 8] orientiert sich am Holzschnitt B 121 von Albrecht Dürer.<sup>83</sup> Der Nothelferaltar, ein Flügelaltar, stellt auf Mitteltafel und Flügeln eine Heiligenreihe dar [Abb. 9].<sup>84</sup>

An der profilierten Holzdecke des Saalraums waren fünf auf Holz gemalte Medaillons befestigt.<sup>85</sup> Die ovale Mittelscheibe mit der Marienkrönung trägt das Wappen der Montani [Abb. 10]. Auf den vier weiteren kreisförmigen Scheiben sind die Geburt Christi, Beschneidung, Darstellung im Tempel und Flucht nach Ägypten dargestellt. Bei den Medaillons dürfte es sich um Stiftungen des Joachim I. von Montani handeln.<sup>86</sup> Als Maler zieht Spada-Pintarelli den Meraner Kaspar Blabmire (gest. 1440/41) in Betracht, der um 1436 in der Kirche des Dominikanerinnenstiftes Maria Steinach bei Algund tätig war.<sup>87</sup> Dem Stift gehörte die Kirche St. Vigilius im Anger in Morter.<sup>88</sup>

## 2.2 Der Bestand der Wandmalereien

Die gemauerten Wand- und Gewölbeflächen der Kapelle sind vollständig ausgemalt.

Die Nordwand des Chores füllt eine Anbetung der Heiligen drei Könige mit einem Zug der Könige vor reicher Landschaft. Die Ost- und Südwand zeigt die zwölf Apostel, jeweils paarweise in gemalter Architektur [Abb. 11]. Im Kreuzgratgewölbe des rechteckigen

<sup>82</sup> Urbach 2001, S. 87. Die Rahmung des Magdalenenaltars wurde von Georg Schwenzengast (1646-1723) durch Blattwerk ergänzt. Andergassen 2011, S. 39.

<sup>83</sup> Urbach 2001, S. 82. Zum Magdalenenaltar (Stadtmuseum Bozen) gehören zwei Prozessionsstangen mit Engeln und dem Wappen der Montani. Andergassen 2001, S. 89, und Egg 1972, S. 112, vermuten den Lederer-Mitarbeiter Jörg Mack als Maler. Urbach 2001, S. 90, zieht den Dürer-Schüler Hans Schäufelein in Betracht.

<sup>84</sup> In der Mitteltafel stehen Dorothea, Katharina, Barbara, Margaretha, Nikolaus, Leonhard, auf den Flügeln Blasius, Erasmus, Cyriacus, Christophorus, Georg, Achatius, Pantaleon, Vitus, Rochus und Katharina. Der inschriftlich Katharinenaltar genannte Nothelferaltar (Museum of Fine Arts Budapest, Inv. Nr. 76.10) wird als Werk eines anonymen süddeutschen „Meisters der 14 Nothelfer und des Magdalenenretabels in Latsch/Laces“ geführt. 1908 aus der Stephanskapelle verschwunden, wurde er dort durch einen Magdalenenaltar des 17. Jh. ersetzt. Ember/Takács 2003, S. 82; Andergassen 2011, S. 4, S. 41.

<sup>85</sup> Stadtmuseum Bozen, Inv. Nr. 304 P/151. Siehe Spada-Pintarelli 1995, S. 70.

<sup>86</sup> Spada-Pintarelli 1995, S. 70, und Andergassen 2011, S. 36, datieren die Medaillons um 1430; Frodl 1960, S. 57, um 1440. Andergassen geht von einer Stiftung des Joachim I. von Montani aus, der sich 1438 ein aufwendiges Grab in der Latscher Pfarrkirche errichten ließ (Näheres dazu bei Trapp 1965, S. 226-227). Er scheint bedeutender als sein gleichnamiger Sohn gewesen zu sein, doch auch dieser würde zeitlich als Stifter in Frage kommen.

<sup>87</sup> Spada-Pintarelli 1995, S. 70; Andergassen 2011, S. 36.

<sup>88</sup> Haidacher 2007, S. 124-125. Adelheid von Tirol schenkte 1257 die Vigiliuskirche samt den dazugehörigen Gütern dem von ihr gegründeten Dominikanerinnenkloster Maria Steinach. Das Stift nahm seine Rechte in Morter bis zur Klostersaufhebung 1782 wahr.

Presbyteriums sind die thronende Madonna mit Kind sowie Christus in der Mandorla angeordnet, von Engeln flankiert, dazu kommen in den Gewölbezwickeln vier Medaillons mit Brustbildern der Evangelisten, jeweils begleitet von den ihnen zugeordneten Symbolen.

In der Triumphbogenwölbung sind sechs ganzfigurige Heilige in gerahmten Feldern übereinander aufgereiht: Dorothea, Michael, Pantaleon sowie Sebastian, Georg und Magdalena.<sup>89</sup>

Die nördliche Saalwand entlang läuft ein Zyklus mit der Vita des hl. Stephan in elf Szenen, in den die Einzeldarstellung des hl. Antonius eingeschoben ist. Ein dreiteiliger Ursulazyklus beginnt an der Nordwand und setzt sich an der Triumphbogenwand fort.

Im oberen Bereich der Triumphbogenwand ist eine Verkündigung an Maria dargestellt, im südlichen Wandabschnitt daneben die Heiligen Christophorus, Erasmus und Achatius. Die untere südliche Triumphbogenwand füllt eine Kreuzigung mit kleiner Männer- und Frauengruppe.

An die Kreuzigung schließen an der südlichen Langhauswand die beiden Einzelszenen von Eustachius bei der Hirschjagd und dem Pilgerheiligen Alexius unter der Stiege an. Den größten Teil der Südwand bedeckt ein Passionszyklus in zwei Registern, mit Einzug in Jerusalem, Abendmahl, Gebet am Ölberg, Gefangennahme Christi, Christus vor Pilatus, Geißelung und Dornenkrönung. Dazu kommen unter und neben den beiden Fenstern drei Felder mit gemaltem Maßwerk. In den Fensterlaibungen stehen sich Stephanus und Sebastian sowie Leonhard und Ursula gegenüber.

Mit Kreuztragung und Kreuzigung setzt sich der neunteilige Passionszyklus an der Westwand fort [**Abb. 12**]. Den meisten Raum nimmt ein Jüngstes Gericht ein. Darin befindet sich auch ein separates Feld mit dem Wappen der Herren von Montani, ein rot-silbern gespaltener Wappenschild, belegt mit einem farbverwechselten achtspeichigen<sup>90</sup> Rad, darüber die Jahrzahl 1487.

Die gesamte untere Wandzone sowie die Altarsockel sind mit gemalter Draperie verhüllt, die Seiten- und Rückwand des Hauptaltars schmückt Rankenwerk. Im Chor, an den Seitenaltären und der Nordwand des Saales hängt eine abwechselnd gelb, rot und grün gestreifte Tuchbahn in regelmäßiger Drapierung vor der Wand. Die Draperie der Süd- und Westwand wirkt mehr „aufgespannt“ als „drapiert“, die mehrfarbigen Farbflächen sind

<sup>89</sup> Die weibliche Heilige ist ab Brusthöhe erhalten, darunter fehlen Farb- und Putzschicht. Wegen eines hohen blühenden Rosenstrauchs im Hintergrund erfolgt in der Literatur die Identifizierung als hl. Dorothea, mit und ohne Fragezeichen. St. Pantaleon ist als einziger mit einer Namensbeischrift („*S. panteli m*“) versehen. Siehe dazu Andergassen 2011, S. 16.

<sup>90</sup> In den Deckenmedaillons in der Kapelle und am Hauptaltar ist das Rad sechsspeichig.

durch ein Schablonenmuster und eine umlaufende Abschlussborte zusammengefasst. Darunter ist gemaltes Quadermauerwerk sichtbar.

### 2.3 Kunstgeschichtliche Kommentare zu den Malereien

Bei der Ausstattung der Stephanskapelle mit Wandmalereien waren – nach einhelliger Meinung der Autoren – mindestens drei Malergruppen am Werk. Der Wappenschild mit der Jahrzahl 1487 in der Darstellung des Jüngsten Gerichts an der Westwand diente und dient als Ausgangspunkt der Datierungsversuche. Die zahlreichen, über alle bemalten Wandflächen eingeritzten, teils datierten Inschriften legen den spätest möglichen Zeitpunkt der Fertigstellung der Malereien fest.<sup>91</sup>

Ausführlichere Beschreibungen und kunsthistorische Einordnungen der Wandmalereien von St. Stephan stammen von Clemen (1889), Theil (1969) und Andergassen (2011).<sup>92</sup>

Paul Clemen unterscheidet drei Maler.<sup>93</sup> Dem Maler des Jüngsten Gerichts schreibt er auch die Fresken im Chorgewölbe zu. Für die Passion der Südwand und die Aposteldarstellungen und Anbetung im Chor sieht er einen weiteren Maler vor, wobei er für letztere eine spätere Entstehung und damit eine fortschrittlichere Mal- und Ausdrucksweise annimmt. Als Werk eines dritten, am spätesten und am handwerklichsten arbeitenden Malers sieht Clemen die Stephans- und Ursulazyklen an der Nordwand. Die zeitliche Einteilung beginnt er mit dem datierten Wappen der Westwand, 1487, wodurch der Stephanszyklus in die Zeit bis nach 1500 eingeordnet wird.

Carl Atz nimmt eine Ausmalung der Kapelle Mitte bis Ende des 15. Jh. an. Die Malereien an der Nord- und Triumphbogenwand und im Chorraum sieht er vergleichbar mit dem vierten Gewölbejoch im Kreuzgang zu Brixen, unter Einflüssen des gotischen Idealstils.<sup>94</sup>

Antonio Morassi setzt die Fresken des Chorgewölbes am frühesten, um 1430, an, gefolgt um 1440-50 von der Anbetung der Könige und der Apostelreihe, mit größerer

<sup>91</sup> Laut Theil 1969, S. 6, ist die älteste datierte Inschrift von 1509, Laimer 2003, S. 88, kennt eine von 1458 im Presbyterium. Das Bildfeld oder die Figuren, in die diese Daten eingeritzt sind, werden nicht genannt.

<sup>92</sup> Zu den Autoren siehe weiter unten in der Seite. Mit „ausführlicher“ sind mehr als zwei Seiten Text gemeint. Die weiteren Autoren gehen auf die Kapellenausstattung in kürzeren oder längeren Absätzen innerhalb von Überblickswerken ein und übernehmen – meist ohne Begründung – Aussagen ihrer Vorgänger.

<sup>93</sup> Clemen 1889, S. 192.

<sup>94</sup> Atz 1909, S. 741. Die nach Atz Beschreibung ab 1487 in der Kapelle erstmals dargestellten Tiroler Bergformen konnte ich nicht finden.

Annäherung an italienische Vorlagen, aber noch gotischer Ornamentierung. Einem dritten, etwa gleichzeitigen, aber sehr rückständigen Maler mit volkstümlichen Zügen schreibt er die Szenen der Nordwand zu. Als wichtigste und zugleich späteste Fresken sieht er die Passion und das 1487 datierte Jüngste Gericht von einer vierten, an Friedrich Pacher und Simon von Taisten orientierten Werkstatt.<sup>95</sup>

Nach Josef Weingartner sind die Wandmalereien nicht vor 1450 entstanden, greifen aber im Chor das höfische Ideal der Zeit um 1400 auf. Den Maler im Chor nennt er derb und rückständig, aber immer noch besser als die „äußerst primitiven Darstellungen“, offenbar von einem Gesellen, des Stephanus- und Ursulazyklus.<sup>96</sup> 1487 sind die Szenen der Süd- und Westwand abgeschlossen, Weingartner beschreibt sie als plastisch, mit liebevoll behandeltem landschaftlichem Hintergrund und frischem und apartem Kolorit.<sup>97</sup>

Walter Frodl folgt in der Datierung Morassi. Die Aposteldarstellungen werden dabei als „saftig-volkstümliches Gemisch aus italienischem Figurenschema und nördlichen Architekturelementen“ bezeichnet, der Stephanus- und der Ursulazyklus als „sehr derb gemalt“.<sup>98</sup>

Alfred Stange identifiziert den Stephanszyklus als lombardisch, ebenso die Anbetung der Könige, die Aposteldarstellungen und die Heiligen in der Triumphbogenwölbung. Den Dekor, die Gruppierung der Apostel und die Maßwerkarkaden sieht er dagegen als Bemühen des Malers, sich an lokalen Geschmack und nördliche Gotik anzulehnen. Diesen Maler ordnet Stange in die Gruppe provinzieller Kräfte ein, die in abgelegenen Dorfkirchen tätig sind.<sup>99</sup>

Oswald Trapp übernimmt die grundsätzliche Reihenfolge Chor um 1430 – Triumphbogen und Nordwand – Passion und Westwand bis 1487, mit einem lombardisch geschulten Meister im Chor. Die Bilder der zweiten Phase seien steif und unbeholfen, aber mit genauem Augenmerk auf Details, insbesondere bei der Bewaffnung. Zum Abschluss sieht Trapp einheimische Maler an Passionszyklus und Westwand am Werk.<sup>100</sup>

Laut Erich Egg ist der Stephanszyklus Gesellenarbeit, von einem derben und rückständigen lombardischen Maler um 1440, der italienische und höfische Elemente mischt. 1992 beurteilt er den Maler etwas positiver und bestätigt ihm technisches Können, auch wenn er um 1430/1440 noch nach Vorbildern Giotto's und der Zeit um 1400 arbeitet.

---

<sup>95</sup> Morassi 1933/34, S. 424-426.

<sup>96</sup> Weingartner 1948, S. 47.

<sup>97</sup> Weingartner 1948, S. 63.

<sup>98</sup> Frodl 1960, S. 57.

<sup>99</sup> Stange 1969, S. 195.

<sup>100</sup> Trapp 1972, S. 157-159.

In der letzten Ausstattungsphase verarbeiteten einheimische Maler schwäbische Einflüsse.<sup>101</sup>

Nicolò Rasmò datiert den Stephanszyklus in Obermontani um 1430, als spätestes unter lombardischem Einfluss entstandenes Werk in Südtirol. Er nimmt an, dass die Maler wahrscheinlich aus der romanischen Schweiz stammten.<sup>102</sup>

Martin Laimer geht von einer Neuweihe der umgebauten Stephanskapelle und damit dem Beginn der Freskierung um 1420/1430 aus. Als erste Phase sieht er den Stephanus- und Ursulazyklus, ein zweiter Maler gestaltet den Triumphbogen bis auf die Kreuzigung. Die Gewölbeszenen hoher künstlerischer Qualität und die übrigen Malereien des Chors schreibt er lombardischen Wandmalern um 1430/1440 zu. 1487 wird mit dem Abschluss der Freskierungsarbeiten die Kapelle neu geweiht.<sup>103</sup>

Leo Andergassen nennt als erste Ausstattungsphase Nordwand, Presbyterium und Triumphbogen um 1430/40 von einer lombardisch geprägten Schule, mit Hinweis auf ikonographische Bezüge zum Stephanszyklus im Oratorio Santo Stefano in Lentate sul Seveso bei Mailand.<sup>104</sup> Als Vorlagen vermutet er für die Nordwand Werke des Trecento, solche der Internationalen Gotik für das Presbyterium.<sup>105</sup> Er geht von einem Weg der Maler über Bormio und das Stilsfer Joch oder den Nonsberg und das Ultental aus, wobei die Ausmalung der Stephanskirche ein isoliertes Werk in Südtirol blieb.<sup>106</sup> In der zweiten, 1487 abgeschlossenen Kampagne an Süd- und Westwand sieht Andergassen das Werk einer schwäbischen Werkstatt mit Kenntnissen erster Reflexe niederländischer Malerei.<sup>107</sup>

---

<sup>101</sup> Egg 1972, S. 60 und S. 112; Ders. 1992, S. 47.

<sup>102</sup> Rasmò 1980, S. 81-82.

<sup>103</sup> Laimer 2003, S. 84-85.

<sup>104</sup> Andergassen 2001, S. 65; Ders. 2011, S. 12.

<sup>105</sup> Andergassen 2011, S. 12-13.

<sup>106</sup> Andergassen 2007, S. 82. In der von mir durchgesehenen Literatur konnte ich auch im Trentino, der Lombardei und Graubünden keine möglichen Verbindungen zu den in St. Stephan tätigen Malern finden.

<sup>107</sup> Andergassen 2007, S. 82; Ders. 2011, S. 12 und S. 29-30. Er vermutet einen auch als Bildschnitzer tätigen Künstler, insbesondere in Hinblick auf die wie Skulpturen gestalteten Heiligen der Fensterlaibungen.

### 3 WANDMALEREI IN SÜDTIROL 1300 – 1500: DIE ITALIENISCHEN EINFLÜSSE

In der ersten Hälfte des 14. Jh. entstehen in Südtirol bedeutende Werke im Linearstil.<sup>108</sup> Daneben bringen italienische Maler die durch Giotto und seine Nachfolger entwickelten künstlerischen Neuerungen ins Land, wo sie übernommen und adaptiert werden.<sup>109</sup>

Der Einfluss der oberitalienischer Kunst geht hauptsächlich vom Handels- und Verkehrszentrum Bozen aus. Dort haben sich einerseits gegen Ende des 13. Jh. die Bettelorden der Dominikaner und Franziskaner niedergelassen, andererseits sind mit der ursprünglich Florentiner Familie Boccio – bald eingedeutscht zu Botsch – einflussreiche, zahlungskräftige Auftraggeber für Stiftungen vorhanden.<sup>110</sup>

In Bozen und Umgebung werden im Verlauf des 14. Jh. Kirchen mit Wandmalereien ausgestattet, die an zeitgenössischer italienischer Kunst orientiert sind.<sup>111</sup> Die Maler in der Johanneskapelle der Dominikanerkirche übernehmen um 1330 Vorlagen aus Giottos Arenakapelle in Padua.<sup>112</sup> Der Paduaner Guariento und sein Gehilfe Nicoletto Semitecolo sind um 1350-1360 in der Nikolauskapelle der Dominikanerkirche tätig.<sup>113</sup> Dem Florentiner Giusto de Menabuoi und Giovanni da Milano wird die Ausmalung der dortigen Katharinenkapelle zugeschrieben.<sup>114</sup>

Neben diesen und weiteren namenlosen Malern nachweisbar italienischer Herkunft treten im Verlauf des 14. Jh. vermehrt einheimische und süddeutsche Maler auf, die im Werkstattbetrieb ihrer italienischen Kollegen gelernt haben und anschließend selbständig im italienischen Stil mit lokaler Prägung arbeiten.<sup>115</sup>

<sup>108</sup> De Marchi 2002, S. 16.

<sup>109</sup> Der Begriff „italienisch“ wird hier verallgemeinernd auf Maler und künstlerische Einflüsse verwendet, die aus dem heutigen italienischen Staatsgebiet stammen. Dieses bestand im Mittelalter aus zahlreichen größeren und kleineren Herrschaftsgebieten, mit unterschiedlicher politischer, künstlerischer und sprachlicher Ausprägung.

<sup>110</sup> Andergassen 2007, S. 66. Die Dominikanerkirche (Baubeginn 1272, Chor 1313) und die Franziskanerkirche (Baubeginn Schiff 1291, Fertigstellung des Chors 1348) entsprechen eher deutschen Ordenskirchen als typischen italienischen Bettelordenskirchen. Das Schiff (1295-1340) der Pfarrkirche von Bozen orientiert sich am Dom von Trient, der neue Chor (1380-1420) an Einflüssen Parlers. Caviezel 2002, S. 132 und S. 134.

<sup>111</sup> Spada-Pintarelli 1997, S. 17.

<sup>112</sup> Andergassen 2007, S. 67; De Marchi 2002, S. 19. Drei verschiedene Meister wurden identifiziert. Der Meister des Marienlebens und der Meister der Täufer-Szenen verwenden Vorlagen nach Giotto mit nur geringen Anpassungen.

<sup>113</sup> Die Malereien sind in Ausschnitten photographisch dokumentiert, der Bau wurde um 1820 abgetragen. Andergassen 2007, S. 69.

<sup>114</sup> Andergassen 2007, S. 69. Die Arbeiten wurden vor 1365 begonnen.

<sup>115</sup> Spada-Pintarelli 1997, S. 18.

Um 1360 wird die Kirche St. Johann im Dorf in Bozen ausgestattet. Der erste der dort tätigen Meister orientiert sich stilistisch an den nachgiottesken Errungenschaften der Johanneskapelle der Dominikaner.<sup>116</sup> Es folgt die Ausmalung von St. Vigil am Virgl durch zwei Maler, wobei der Meister der Annenvita paduanische Schulung zeigt.<sup>117</sup> Der Meister der Vigiliuslegende dürfte dagegen ein italienisch geschulter Zuwanderer aus dem Norden sein.<sup>118</sup>

Eine emilianische Werkstatt arbeitet im Kapitelsaal des Bozner Dominikanerklosters. Der aus ihren Reihen stammende Meister der Urbanslegende malt um 1390 in der Pfarrkirche Bozen Szenen aus dem Leben Papst Urban V.<sup>119</sup>

Das früheste Bozner Bild nach dem Vorbild der von Altichiero beeinflussten Malerei Veronas ist das 1379 datierte Motivbild Castelbarco an der Bozner Dominikanerkirche.<sup>120</sup> Bettino da Verona können Wandmalereien in der heute profanierte Andreaskirche am Kornplatz in Bozen zugeschrieben werden.<sup>121</sup> 1390-1410 ist der Meister von St. Valentin in Seis im Bozner Raum tätig.<sup>122</sup> Er greift auf Formen des Trecento zurück und übernimmt wie der Meister der Vigiliuslegende die vor allem mit Altichiero in Verbindung gebrachte Bereicherung der Farbtöne und Szenen.<sup>123</sup>

Die ab 1400 in Erscheinung tretende Bozner Schule verbindet italienisches Raumverständnis mit nordischer Linearität und reicher Ornamentierung.<sup>124</sup> Der einzige

<sup>116</sup> Andergassen 2007, S. 69. Der erste Meister von St. Johann im Dorf malt dort die Vita des Evangelisten, in der Dominikanerkirche Bozen Szenen der Wüstenväter und eine Christophoruslegende sowie nach 1365 in St. Magdalena in Prazöll. Nachfolger dieser Werkstatt sind in der Meraner Gegend (St. Peter in Gratsch, Maria Steinach bei Algund, Liebfrauenkirche Untermais) tätig.

<sup>117</sup> Andergassen 2007, S. 69-70, sieht Ähnlichkeiten mit Werken Giusto de Menabuois von 1367.

<sup>118</sup> Andergassen 2007, S. 70. Dem Vigiliusmeister werden Fresken in St. Cyprian in Sarnthein, St. Johann in Bozen (Vita Johannes des Täufers), St. Jakob in Unterau in Bozen (über dem Langhausgewölbe), in der Pfarrkirche Mölten (Katharinenlegende), St. Nikolaus in Bozen (Blasiusvita), Pfarrkirche Tramin (Marienkrönung) und ein Motivbild im Kreuzgang des Bozner Dominikanerklosters zugeschrieben.

<sup>119</sup> Andergassen 2007, S. 70. Weitere Werke diese Malers befinden sich in Bozen in der Dominikanerkirche (Erasmuslegende), der Pfarrkirche (Verkündigung), im Franziskanerkreuzgang (Anbetung der Könige), St. Mauritius in Moritzing, St. Leonhard am Fennberg, Kuens (Mauritiuslegende), St. Leonhard in Unterplanitzing, St. Michael/Eppan und Maria Trost in Untermais/Meran (Fassade), und St. Valentin in Tramin (Verkündigung); seine Werkstatt arbeitet in Terlan (Chor).

<sup>120</sup> Andergassen 2007, S. 73.

<sup>121</sup> Andergassen 2007, S. 74. Es handelt sich um Dekormalerei in den Fensterlaibungen.

<sup>122</sup> Andergassen 2007, S. 74. Neben der Fassadengestaltung in St. Valentin in Seis ist er in der Dominikanerkirche Bozen (Heilige), St. Vigil am Virgl (Fassade), St. Magdalena in Prazöll (Turm), St. Martin in Kampill (Apsis), Pfarrkirche Bozen (St. Martin, Hl. Drei Könige, Motivbild des Pilgers) tätig.

<sup>123</sup> De Marchi 2002, S. 16; Andergassen 2007, S. 74.

<sup>124</sup> Der Bozner Schule zugeordnet werden die Maler des Motivbildes Castelnuovo (1404), der Unschuldigen Kinder in Terlan und die Maler der Agneslegende in St. Katharina in Kaltern (1414), der Passion in Söll bei Tramin und der Katharinenlegende in St. Katharina in Tiers (1420).

namentlich bekannte Maler dieser Schule ist Hans Stotzinger, der 1407 in der Pfarrkirche Terlan signiert.<sup>125</sup>

Gegen die Wende zum 15. Jh. mischen sich von Wandmalern eingebrachte böhmische Elemente unter die paduanisch und veronesisch geprägte Kunst.<sup>126</sup>

Meister Wenzeslaus' Fresken in der Friedhofskapelle von Riffian (1415) sind die bedeutendsten Vertreter dieser Richtung.<sup>127</sup> Sein Nachfolger Kaspar Blabmirer arbeitet 1436 im Dominikanerinnenkloster Maria Steinach in Algund.<sup>128</sup> Der internationalen Gotik mit altchieresken Architekturformen gehören die Wandmalereien in St. Nikolaus in Durnholz an.<sup>129</sup> Diese Strömung ist auch für das Votivbild in der XIII. Arkade des Kreuzgangs in Brixen vom Cremoneser Andrea Bembo 1429 prägend.<sup>130</sup> Er wird von Stange als letzter „guter“ Maler italienischer Herkunft im Südtirol des 15. Jh. bezeichnet, seine Landsleute als provinzielle Kräfte, die nur in abgelegenen Dorfkirchen im Nonstal und Vinschgau Aufträge erhalten.<sup>131</sup>

Zu den böhmischen Einflüssen kommen eher selten solche aus dem Westen, wie die Anbetung der Könige in der XIII. Arkade des Brixner Kreuzgangs, die Verbindungen zur Pariser Hofkunst um 1400 zeigt.<sup>132</sup>

Die östliche Landeshälfte ist im 14. und 15. Jh. von einheimischen Künstlern und Werkstätten, vor allem aus Brixen und Bruneck geprägt.<sup>133</sup>

Die mit italienischen Stilrichtungen arbeitenden Werkstätten sind vornehmlich im Raum Bozen aktiv und weiten ihre Tätigkeit zunehmend nach Süden ins Unterland und Überetsch

<sup>125</sup> Für Stotzinger, vielleicht aus Ulm gebürtig, wird eine Ausbildung im Werkstattbetrieb des Meisters von St. Valentin in Seis an der Fassade von St. Vigil am Virgl angenommen. Er oder seine Werkstatt dürften auch in der Friedhofskapelle von Terlan, in Runkelstein (um 1400), in St. Martin in Kampill (1403) und in St. Helena in Deutschnofen (1410) gearbeitet haben. Konrad Erlin, der durch ein einziges gesichertes Werk, die Siebenschläferlegende in der Bozner Pfarrkirche (1424), belegt ist, gilt als letzter, stilistisch aber nicht eindeutig ihr zuordenbarer Vertreter der Bozner Schule. Siehe dazu Besold 2002, S. 195-199; Andergassen 2007, S. 76-77.

<sup>126</sup> Siehe Stange 1969, S. 136; Spada-Pintarelli 1997, S. 24; Andergassen 2007, S. 76.

<sup>127</sup> Die heutige Friedhofskapelle war ehemals Ziel einer Marienwallfahrt. Weitere Werke Wenzeslaus' entstanden in Meran (Turmdurchgang der Pfarrkirche, Klarissenkloster) und St. Ruprecht in Tirol. Der Name Wenzeslaus sowie einige Stilelemente deuten auf böhmische Herkunft, für Architekturelemente, Verkürzung und dekorative Details gilt Altichiero als Vorbild. Die Identifizierung mit dem gleichnamigen, im Dienste des Bischofs von Trient stehenden Maler der Monatsbilder im Adlerturm des Castello del Buonconsiglio in Trient ist nicht gesichert. Andergassen 2007, S. 77; Stange 1969, S. 139; Riedmann 1985, S. 594.

<sup>128</sup> Andergassen 2007, S. 77.

<sup>129</sup> Andergassen 2007, S. 77-78.

<sup>130</sup> Andergassen 2007, S. 80. Bembo ist bis 1441 nachweisbar in Brixen aktiv.

<sup>131</sup> Stange 1969, S. 195.

<sup>132</sup> Andergassen 2007, S. 78. Er zieht einen Vergleich mit den Trés Belles Heures des Jean de Berry.

<sup>133</sup> Andergassen 2007, S. 79.

und nach Norden – im Etschtal bis Meran, im Eisacktal bis Brixen und ins Sarntal – aus. Die Dichte der Werke nimmt dabei ab.

Explizit lombardisch ausgerichtete Werke in Südtirol sind spärlich im Vergleich zu solchen aus dem paduanisch-veronesischem Einflussbereich. Um 1380 wird der Saal in St. Johann in Taufers im Münstertal ausgemalt, einem lombardischen Maler wird dabei eine Darstellung der hl. Ursula und ihrer Gefährtinnen zugeschrieben.<sup>134</sup> Im nahen St. Leonhardt in Laatsch (ca. 1408) vermischen sich lombardische und Meraner Einflüsse.<sup>135</sup> Nur fragmentarisch erhalten sind einem lombardischen Wandermaler zugeschriebene Wandmalereien in St. Margareth in Gfrill bei Salurn (um 1440).<sup>136</sup> Als spätestes lombardisch beeinflusstes Werk im Vinschgau gilt um 1430 der Stephans- und Ursulazyklus in St. Stephan bei Obermontani.<sup>137</sup> In St. Daniel am Kiechlberg bei Auer (1444 oder 1448) dürften ebenfalls lombardische Wanderkünstler tätig gewesen sein.<sup>138</sup>

Aus der Lombardei und vielleicht über die Schweiz kommende Wandermaler sind an der Grenze zum Trentino und im Vinschgau, dem Hauptherrschaftsgebiet der Grafen von Tirol, tätig, und finden im Tiroler Raum keine Nachahmer.<sup>139</sup> Schöpf bezeichnet sie als Wirtschaftsflüchtlinge, die jeden, auch kleinen Auftrag annehmen.<sup>140</sup>

---

<sup>134</sup> 1972 spricht Rasmò von lombardischen Malern, 1980 geht er von einer Schweizer Werkstatt aus. Rasmò 1972, S. 217; Ders. 1980, S. 81.

<sup>135</sup> Rasmò 1980, S. 81.

<sup>136</sup> Spada-Pintarelli 2005, S. 62. Die Fresken befinden sich heute im Stadtmuseum Bozen.

<sup>137</sup> Rasmò 1980, S. 81.

<sup>138</sup> Andergassen 1991, S. 10 und S. 13; Egg 1972, S. 60.

<sup>139</sup> Andergassen 2007, S. 31. Die Maler kamen wahrscheinlich aus dem Gebiet um den Comer See, oder, wie Rasmò 1972, S. 217, annimmt, aus den lombardischen Berggebieten.

<sup>140</sup> Schöpf 1993, S. 726. So konnten es sich auch unbedeutendere Dienstmännernfamilien als die einflussreichen Herren von Montani leisten, Kapellen ausmalen zu lassen. Andere Gründe hatten nach Schöpf die zunehmend von Norden, aus dem schwäbischen Raum kommenden Maler: sie versuchten, den in den deutschen Städten herrschenden Zunftzwängen zu entgehen.

## 4 DER STEPHANSZYKLUS

Der Stephanszyklus in St. Stephan bei Obermontani bedeckt die Nordwand des Saalraums [Abb. 13]. Elf Szenen sind von links nach rechts in zwei Registern angeordnet, beginnend im oberen Register mit

1. Stephans Wahl durch die Apostel bzw. die Diakonweihe,
2. seine Predigt,
3. sein Disput mit den gesetzestreuen Juden,
4. Anklage und Verteidigungsrede vor dem Hohen Rat,
5. Stephan wird entkleidet,
6. Saulus bewacht die abgelegten Kleider der Steiniger, welche Steine aufsammeln.

Im unteren Register folgen

7. die Steinigung des Stephanus,
8. seine Leiche wird zu Grabe getragen (von Gamaliel und Nikodemus)<sup>141</sup>
9. und bestattet.
10. Gamaliel erscheint dem Priester Lucianus im Traum und
11. die Reliquien des Heiligen werden geborgen.

Stephanus ist im Zyklus durch seine große Tonsur als Geistlicher, durch seine Bekleidung mit Albe, grüner Dalmatika und weißem Amikt als Diakon kenntlich. Bis auf die erste Szene, den Empfang durch die Apostel, ist er auch als einzige Figur im Zyklus nimbiert. Seine Figur wird schablonenhaft wiederholt. Im oberen Register wird er stehend, nach rechts gewandt und die Hände in argumentativer Geste erhoben dargestellt. Kleinere Variationen entstehen durch die Faltengestaltung der Kleidung und dem Winkel der erhobenen Hände. In der Predigtszene wird der Unterkörper durch eine Kanzel ersetzt, in der Steinigung die Figur nach links gedreht und der Unterkörper kniend gestaltet. Eine Ausnahme bildet die Szene der Reliquienbergung: anders als in den anderen Bildern hat der Heilige die Diakontracht abgelegt und trägt eine weiße gegürtete Kutte mit weitem faltigen Kragen oder zurückgelegter Kapuze, er steht frontal zum Betrachter. Nur der Nimbus und die Tonsur, größer und mit einem lockigeren Haarkranz als bei dem Priester Lucianus, verbinden den Heiligen mit den anderen Stephanusdarstellungen im Zyklus.

---

<sup>141</sup> St. Stephan wird von gottesfürchtigen Männern begraben (Apg 8,2), Namen werden nicht genannt. Durch die *Legenda Aurea* erhalten die Männer Namen – Gamaliel und Nikodemus – und eine Vita. Siehe unten.

#### 4.1 St. Stephan: Überlieferung und Kult

Für den Stephanszyklus von Montani werden mindestens zwei der drei üblichen Textquellen zum heiligen Stephan herangezogen, die biblische Apostelgeschichte (Szenen 1-9), ergänzt durch zwei Szenen nach Berichten der *Legenda Aurea* (Szenen 10-11).

Aus biblischen Texten ist der heilige Stephanus nur durch die Apostelgeschichte (Apg 6,1-7,59) bekannt. Er ist einer der ersten sieben von den Aposteln in Jerusalem geweihten Diakone. Diese sollen sich um die materielle Versorgung der jungen christlichen Gemeinde kümmern, damit die Apostel ihrer Verkündigungstätigkeit nachgehen können. Stephanus werden die Hellenisten, die Griechisch sprechenden Juden, anvertraut. Nach einem Konflikt mit gesetzestreuen hellenistischen Juden der so genannten Libertinischen Synagoge wird Stephanus wegen Blasphemie vor dem Hohen Rat angeklagt. Seine Verteidigungsrede erzürnt seine Ankläger und den Rat, woraufhin er gesteinigt wird.<sup>142</sup>

Stephanus wurde im Osten schon im 4. Jh. verehrt. 415 n. Chr. wurden seine Reliquien in Kaphar Gamala bei Jerusalem entdeckt, exhumiert und zuerst in Jerusalem beigesetzt, auf Betreiben Kaiser Theodosius II. (reg. 408-450) schließlich nach Konstantinopel übertragen.<sup>143</sup> Daraufhin verbreitete sich auch im Westen die Verehrung über die Mittelmeerhäfen in Ancona, Aquileia, Neapel und der Rhônemündung nach Norden, eine zweite Kultradition führte über die Adria, Oberitalien, Chur und Passau.<sup>144</sup> Große Unterstützer des Stephanskultes waren Augustinus (354-430 n. Chr.) und Papst Sixtus III. (reg. 432-440).<sup>145</sup> 560 n. Chr. ließ Papst Pelagius I. (reg. 556-561) die in Konstantinopel verbliebenen Reliquien nach Rom in die Basilika S. Lorenzo fuori le mura bringen.<sup>146</sup> Im Hochmittelalter förderten vor allem die deutschen Kaiser und Könige den Kult, die ungarischen Könige verbreiteten ihn in den östlichen Donaauraum.<sup>147</sup>

<sup>142</sup> Nitz 1976-a, Sp. 395. Die Apostelgeschichte schwankt bei der Überlieferung der Steinigung zwischen einem regulären Todesurteil durch den Hohen Rat und der unkontrollierten Aktion eines Lynchmobs. Siehe dazu Bovon 2003, S. 285.

<sup>143</sup> Nitz 1976-a, Sp. 395; Wildner 1980, S. 9.

<sup>144</sup> Wildner 1980, S. 9; Beitz/Mußner 1964, Sp. 1051.

<sup>145</sup> Nitz 1976-a, Sp. 395.

<sup>146</sup> Wildner 1980, S. 9.

<sup>147</sup> Nitz 1976-a, Sp. 395; Beitz/Mußner 1964, Sp. 1051.

Nach augustinischer Tradition wird Stephan als jugendlicher Diakon dargestellt, mit Amikt, Albe, Stola und Dalmatika, manchmal auch Manipel. In Mittelalter und Renaissance wird die Dalmatika farbig und reich gemustert. Palme und Evangelienbuch kennzeichnen Stephan in der Einzeldarstellung als Martyrer und Diakon. Seit dem 13. Jh. dienen vor allem die Steine, durch die er getötet wurde, als Identifikationsmerkmal.<sup>148</sup>

Die zyklischen Darstellungen aus dem Leben des Heiligen halten sich meist nicht allein an die Apostelgeschichte, sondern nehmen auch legendäre Ereignisse auf, die in der *Legenda Aurea* oder der *Vita Fabulosa* niedergelegt sind.<sup>149</sup>

Die *Vita Fabulosa*<sup>150</sup> beschreibt die Jugend des Stephanus: Ein Engel verkündet den betagten Eltern die Empfängnis eines Kindes. Dieses wird nach der Geburt vom Teufel mit einem Wechselbalg vertauscht, ausgesetzt und von einer Hirschkuh gesäugt. Je nach Textvorlage wird Stephanus von einem Bischof Julian oder zwei frommen Männern gefunden, aufgezogen, getauft und zum Diakon geweiht. Er erhält den Auftrag zur Mission in Kleinasien und wirkt dort diverse Wunder, bevor er nach Jerusalem geht, wo die aus der Apostelgeschichte bekannten Geschehnisse ansetzen.<sup>151</sup>

Die *Legenda Aurea*<sup>152</sup> ergänzt den biblischen Bericht durch die Geschichte der Auffindung und Verbreitung der Reliquien des Heiligen sowie der durch sie getätigten Wunder: Der Greis Gamaliel erscheint dem Priester Lucianus aus der Gegend von Jerusalem im Traum und erzählt ihm von der Grablege des Stephanus, worin auch er selbst, sein Neffe Nikodemus und sein Sohn Abibas lägen.<sup>153</sup> Er fordert Lucianus auf, ihnen allen und insbesondere Stephanus eine würdigere Grabstätte zu verschaffen. Lucianus informiert Bischof Johannes von Jerusalem, der die Gräber suchen lässt und die Reliquien des Stephanus nach Jerusalem bringt. Dort stiftet Senator Alexander aus Konstantinopel eine Grabkirche für Stephanus, die anschließend auch als seine eigene Grabstätte dient. Einige Jahre später möchte Alexanders Witwe Juliana die Leiche ihres

<sup>148</sup> Nitz 1976-a, Sp. 396.

<sup>149</sup> Nitz 1976-a, Sp. 398.

<sup>150</sup> Fünf Handschriften aus dem Zeitraum 10.-15. Jh. enthalten Versionen der selben Kindheitsgeschichte, die als *Vita Fabulosa* zusammengefasst sind. Die älteste davon ist die Handschrift ms Monte Cassino CXVII (10.-11. Jh.). Diese Legende war besonders in Südeuropa verbreitet. Siehe dazu Kaftal 1973, S. 123; Bovon 2003, S. 303.

<sup>151</sup> Kaftal 1973, S. 124-127.

<sup>152</sup> Bischof Jacobus de Voragine (Varazze bei Genua) nannte seine Sammlung von legendären Heiligenviten „*Legenda sanctorum*“ oder „*Vite sanctorum*“ und überarbeitete den 1263-1273 entstandenen Text bis zu seinem Tod 1298 mehrmals. Es folgen weitere überlieferte Fassungen und Überarbeitungen, die letzte von Graesse im 19. Jh. Siehe dazu Maggioni 1998, 1, S. XI.

<sup>153</sup> Gamaliel ist nach der Überlieferung des Priesters Lucianus der Lehrer des Saulus/später Paulus, und bestattet Stephanus in einem für ihn selbst vorbereiteten Grab. Darin begräbt er in der Folge auch seine getauften, früh verstorbenen Familienmitglieder Nikodemus und Abibas. Siehe Benz 1979, S. 533.

Mannes mit nach Konstantinopel nehmen und überführt versehentlich den Sarkophag des Stephanus. Der Irrtum wird erst bei einer stürmischen Seefahrt entdeckt. Die Reliquien werden anschließend in einer Kirche in Konstantinopel beigesetzt und verehrt. Um Eudoxia, die Tochter Kaiser Theodosius II., von einem Dämon zu befreien, sollen die Stephansreliquien im Austausch für jene des Laurentius nach Rom gebracht werden. Während des Aufenthalts in Rom wird Stephanus bei Laurentius in der Kirche S. Lorenzo fuori le mura untergebracht. Dieser rückt von selbst in seinem Grab zur Seite, um seinem Gast Platz zu machen. Der Versuch einer griechischen Delegation, Laurentius mit sich zu nehmen, endet mit ihrem Tod. Daraufhin wird das Grab mit beiden Heiligen versiegelt.<sup>154</sup>

Weitere Überlieferungsstränge befassen sich mit Wundern im Umkreis der Stephansreliquien, sowohl in Rom als auch an den Kultstätten, die in deren Besitz kamen.<sup>155</sup>

## 4.2 Mittelalterliche Stephanszyklen, vornehmlich in Italien

Stephanus ist ein häufig dargestellter Heiliger, sowohl als Einzelfigur – meist in Zusammenhang mit einer Martyrer- und Heiligenreihe – als auch in zyklischen Bildfolgen.<sup>156</sup> Der früheste erhaltene Stephanszyklus besteht aus drei Wandmalereien in der Krypta von St. Germain in Auxerre (Mitte 9. Jh.).<sup>157</sup> Die Stephanslegende ist in der Folgezeit in Frankreich sehr beliebt, besonders zur Gestaltung von Glasfenstern. Szenen zu *Inventio* (Auffindung) und *Translatio* (Überführung) der Reliquien wird in diesem Medium der Vorzug gegeben.<sup>158</sup> In der Skulptur sind Stephanszyklen im Portalschmuck der Kathedralen häufig, etwa in Nôtre Dame in Paris (1260-1265) [Abb. 14].<sup>159</sup>

<sup>154</sup> Benz 1979, S. 532-537. Bis zu diesem Zeitpunkt geht die Überlieferung offenbar von einer mehr oder weniger vollständigen Ganzkörperreliquie des Heiligen aus.

<sup>155</sup> Siehe dazu die Quellenbeschreibungen bei Bovon 2003, S. 294-313.

<sup>156</sup> Als Einzelfigur wird Stephanus besonders gerne zusammen mit Laurentius dargestellt: beide sind frühe Martyrerdiacone, und sie sind gemeinsam in Rom bestattet. Siehe dazu Nitz 1976-a, Sp. 397.

<sup>157</sup> Nitz 1976-a, Sp. 398. In Auxerre (Dep. Yonne, Burgund) dargestellt sind die zentralen Themen des Martyriums: Disput mit den Juden, Verhaftung/Anklage und Steinigung.

<sup>158</sup> Siehe Nitz 1976-a, Sp. 400. Er listet mehrere Beispiele auf.

<sup>159</sup> Im Tympanon des Südportals des Südquerhauses von Nôtre Dame in Paris (1260-1265) ist eine ausführliche Stephansvita dargestellt, mit Predigt, Disput, Anklage, Steinigung und Bestattung. Weitere Beispiele für Kathedralskulptur mit dem Stephansthema sind das Nordportal der Kathedrale von Cahors (1. Hälfte 12. Jh.) und das Südportal der Westfassade von Bourges (Mitte 13. Jh.). In Tympanon und Sturz des Martyrerportals am Südquerhaus der Kathedrale von Chartres (frühes 13. Jh.) sind der Disput mit den Juden, die Vertreibung aus der Stadt und die Steinigung gezeigt, Saulus mit den Kleidern der Steiniger steht in der Archivolte. Siehe dazu Nitz 1976-a, Sp. 398-400.

Der ausführlichste erhaltene gemalte frühmittelalterliche Stephanszyklus mit neun Bildern befindet sich in der Kirche St. Johann in Münstair.<sup>160</sup> Von der karolingischen Ausstattungsphase (1. Hälfte 9. Jh.) sind heute zwei Bilder sichtbar, die übrigen wurden in einer zweiten, romanischen Phase (um 1200) mit sechs Bildern wahrscheinlich gleichen Inhalts übermalt [Abb. 15].<sup>161</sup> Diese behandeln Geschehnisse aus der Apostelgeschichte.

Die italienischen Stephanszyklen sowohl in der Wand- als auch in der Tafelmalerei stammen zum Großteil aus Mittel- und Norditalien.<sup>162</sup>

Die legendäre Kindheit nach der *Vita Fabulosa* ist Thema der Wandmalereizyklen in S. Nicolò in Martignacco (14. Jh.) [Abb. 16],<sup>163</sup> im Oratorio S. Stefano in Tivoli (spätes 14. Jh.)<sup>164</sup> und in S. Lucchese in Poggibonsi (um 1388) [Abb. 17].<sup>165</sup> Da diese Zyklen nur fragmentarisch erhalten sind, kann nicht gesagt werden, durch welche Szenen aus der Apostelgeschichte oder vielleicht sogar aus der *Legenda Aurea* sie ursprünglich vervollständigt wurden. Fünf Szenen aus der Kindheitsgeschichte der Martino da

<sup>160</sup> Exner 2007, S. 103. Münstair/Münster (Kanton Graubünden, Schweiz) liegt im Münstertal, unmittelbar an der heutigen Grenze zum Vinschgau. Die Maler von Montani dürften den Freskenzyklus jedoch kaum gesehen haben, da St. Johann die Kirche des Benediktinerinnenklosters war. Erst ab 1528 war die Kirche öffentlich als Pfarrkirche zugänglich, ein Zugeständnis der Äbtissin, um die Bewohner des Ortes in der katholischen Kirche zu halten. Näheres dazu bei Goll 2007, S. 38.

<sup>161</sup> Exner 2007, S. 103 und S. 111. Der romanische Zyklus besteht aus Diakonweihe, Stephans Aussendung und Wanderschaft nach Rom, Anklage vor dem Hohen Rat, Vertreibung aus der Stadt, Steinigung, Grabtragung und Grablegung. In Ausschnitten sichtbar sind von der darunter liegenden karolingischen Schicht Diakonweihe, liturgisches Mahl des Neugeweihten (diskutiert wird auch die Deutung als Szenen des Vigiliuslebens: Bischofsweihe, Vigilius' Vision seines baldigen Martyriums während der Messfeier), wahrscheinlich die Aussendung des Heiligen und die Begrüßung beim Besuch der Armen und Kranken. Der romanische Zyklus ist um ein Register kürzer als der karolingische; die karolingischen Fresken scheinen jedoch als Sinopien genutzt worden zu sein, weshalb die karolingische Szenenabfolge rekonstruierbar ist. Siehe Hirsch/Goll 2007, S. 208-211 und S. 254-255.

<sup>162</sup> George Kaftal benennt und datiert vierzehn italienische Stephanszyklen, aufgeführt in seiner vierbändigen Heiligenikonographie. Dazu konnte ich einige weitere finden, teils aus kaum publizierten Dorfkirchen. Die Bilder dieser Zyklen sowie die dazugehörigen Beschreibungen und Datierungen wurden zum Teil aus dem Internet übernommen, die Daten dazu soweit als möglich durch publizierte Literatur überprüft. Siehe dazu Kaftal 1952, Sp. 949-964; Ders. 1965, Sp. 1057-1072; Ders. 1978, Sp. 945-954; Ders. 1985, Sp. 600-622. Die Auflistung der Zyklen in meiner Arbeit ist sicher nicht vollständig.

<sup>163</sup> Die Kirche S. Nicolò in Martignacco (Prov. Udine, Friaul-Julisch Venetien) war ursprünglich dem Stephanus geweiht. Die Malereien werden einer lokalen Schule unter Einfluss des Vitale da Bologna zugeschrieben. Dargestellt sind ein Fest zur Feier der Geburt des Heiligen mit Austausch durch den Wechselbalg, Auffindung durch Bischof Julian und Diakonweihe. Siehe Kaftal 1973, S. 295 und S. 299.

<sup>164</sup> Die Malereien in Tivoli (Prov. Rom, Latium) sind von einer lokalen Malschule, mit den Szenen: Eltern bitten um ein Kind; Geburt des Stephanus; Austausch mit dem Wechselbalg; Auffindung durch Bischof Julian; Erziehung und Auftrag zur Predigt in Kleinasien; Stephan bekehrt Menschen und stürzt Götzen; erweckt einen Toten. Siehe dazu Kaftal 1973, S. 295; Ders. 1965, Sp. 1057-1072.

<sup>165</sup> Der Stephanszyklus in Poggibonsi (Prov. Siena, Toskana) gilt als Werk des Cennino Cennini, vollendet 1388. Kaftal schreibt ihn einer toskanischen Schule um 1440 zu. Siehe dazu Boskovits 1973, S. 222; Kaftal 1973, S. 295.

Bartolomeo zugeschriebenen Retabeltafeln für einen Sieneser Altar (frühes 15. Jh.) werden jedenfalls nur durch zwei Ereignisse aus der Apostelgeschichte ergänzt [Abb. 18].<sup>166</sup>

Die in Zeichnungen überlieferte Wandmalereiausstattung von Pietro Cavallini in der Basilika S. Paolo fuori le mura (1277-1279) beschränkte sich thematisch ausschließlich auf die Apostelgeschichte.<sup>167</sup> Stephanus waren – auch als Einstieg in die ausführlichere Paulusvita – drei Bilder gewidmet [Abb. 19].<sup>168</sup> Ebenfalls allein auf der Apostelgeschichte beruhen die fünfteilige Stephansvita von Lorenzo Vecchietta in Castiglione Olona (um 1435/36 bzw. 1462) [Abb. 20],<sup>169</sup> der sechs Bilder umfassende Zyklus von Fra Angelico in der Cappella Niccolina im Vatikan (1447-1449) [Abb. 21-23],<sup>170</sup> sowie ein vierteiliger Stephanszyklus in S. Stefano in Busca (um 1450) [Abb. 24].<sup>171</sup>

Nicht überraschend liegt der Schwerpunkt des ausführlichen Freskenzyklus in der Vorhalle von S. Lorenzo fuori le mura in Rom (um 1280-1300), der letzten Ruhestätte des Heiligen, auf *Inventio* und *Translatio* [Abb. 25].<sup>172</sup> Nach drei Szenen aus der

<sup>166</sup> Die Tafeln (heute Frankfurt, Museum Städel) gehörten wahrscheinlich zu einem Altar für die 1390 gestiftete Brunacci-Kapelle von S. Agostino in Siena. Dargestellt sind: Austausch mit dem Wechselbalg; Auffindung durch Bischof Julian; Diakonweihe; Stephanus verbrennt den Wechselbalg; er lässt Götzenbilder zusammenstürzen; Disput mit den Juden; Steinigung. Im LCI wird als Maler des Zyklus Bartolo di Fredi genannt. Siehe dazu Hiller von Gaertringen 2004, S. 162-174; Nitz 1976-a, Sp. 400.

<sup>167</sup> Die Basilika S. Paolo fuori le mura wurde 1823 durch Brand zerstört. Im Cod. Barb. lat. 4406 aus der Sammlung des Kardinals Francesco Barberini (1597-1679) ist die malerische Ausstattung in Zeichnungen dokumentiert und überliefert. Pietro Cavallini soll 1277-1279 die Fresken der linken Langhauswand mit Szenen der Apostelgeschichte erneuert haben. Es ist nicht ganz klar, was er dabei genau gemacht hat (Neueinfärbung des älteren Bestandes, teilweise oder vollständige Übermalung nach dem Zeitstil). Siehe dazu Waetzold 1964, S. 55-56 und S. 59.

<sup>168</sup> Aus der Stephansvita werden die Wahl der sieben Diakone, Anklage vor dem Hohen Rat und Steinigung dargestellt. Es folgen 39 Szenen aus dem Leben des Saulus/Paulus. Siehe dazu Waetzold 1964, S. 59-64.

<sup>169</sup> Der Stephanszyklus schmückt zwei Wände im Chor der Collegiata Ss. Stefano e Lorenzo in Castiglione Olona (Prov. Varese, Lombardei). Auf zwei Registern von rechts nach links teils ineinander übergend dargestellt sind Diakonweihe und Predigt, darunter Anklage vor dem Hohen Rat, Steinigung vor der Stadt und Bestattung. Der Zyklus wird einerseits als frühestes Werk des Vecchietta um 1435/1436 angesehen, van Os nennt andererseits einen Zeitraum kurz vor 1462, auf jeden Fall nach 1443. Diskutiert wird, ob und inwieweit der dort zur gleichen Zeit an einem Laurentiuszyklus arbeitenden Paolo Schiavo auch am Stephanszyklus beteiligt war. Siehe dazu van Os 1974, S. 57 und S. 59.

<sup>170</sup> Papst Nicolò V. (reg. 1447-1455) ließ seine Privatkapelle im Palazzo Vaticano von Fra Angelico vollständig ausmalen. Als Mitarbeiter ist u. a. Benozzo Gozzoli belegt. Die Szenen sind: Diakonweihe; Stephanus gibt Almosen; Predigt; Anklage/Verteidigungsrede vor dem Hohen Rat; Stephan wird vor die Stadt gezerrt; Steinigung. Siehe dazu Strehlke 2005, S. 203 und S. 207.

<sup>171</sup> Die Malereien in der Apsis von S. Stefano in Busca (Prov. Cuneo, Piemont) gelten als Arbeiten der Brüder Biazacci aus Busca. Die Themen sind Stephans Tätigkeit als Diakon (Almosenpfleger für Witwen, Arme und Kranke), Disputation mit den Juden, Steinigung und Grablegung. Alle Angaben dazu aus <http://www.vallemaira.cn.it/pagina.asp?id=240&da=27/12/2011> (13.12.2011).

<sup>172</sup> Die Fresken der Vorhalle in S. Lorenzo fuori le mura mit einem Laurentius- und einem Stephanszyklus wurden wahrscheinlich um 1280-1300 von einer römischen Malerwerkstatt angefertigt. Im 19. Jh. wurden sie stark übermalt, nach schweren Bombenschäden erfolgte 1944 eine Restaurierung. Siehe dazu Waetzold 1964, S. 44; Nitz 1976-a, Sp. 399.

Apostelgeschichte folgen dreizehn nach der *Legenda Aurea*.<sup>173</sup> Acht Predellatafeln des Bernardo Daddi (um 1345) [Abb. 26],<sup>174</sup> fünf Predellatafeln von Mariotto di Nardo für S. Stefano in Pane in Florenz (1408) [Abb. 27]<sup>175</sup> sowie sechs Altartafeln von Jean Bapteur (um 1430-1440) [Abb. 28]<sup>176</sup> wahrscheinlich für eine Kirche in Chieri greifen ebenfalls in unterschiedlichem Maße auf die Apostelgeschichte und Überlieferungen zu Reliquienwundern, nicht aber auf die Kindheitsgeschichte zurück. Dies ist auch bei dem dreiteiligen Wandmalereizyklus von Paolo Uccello und Andrea di Giusto in der Cappella dell'Assunta im Dom S. Stefano in Prato (um 1435) [Abb. 31] der Fall.<sup>177</sup>

Der ausführlichste Stephanszyklus mit 43 Szenen, in zwei Registern auf drei Wände der Kapelle verteilt, befindet sich im Oratorio Santo Stefano in Lentate sul Seveso bei Mailand (um 1368-1369) [Abb. 29].<sup>178</sup> Er enthält vierzehn Szenen aus der *Vita Fabulosa*, neun aus

<sup>173</sup> In drei Registern angeordnet sind: Anklage vor dem Hohen Rat (1); Steinigung (2); Bestattung (3); Auffindung der Reliquien (4); Überführung nach Jerusalem (5); Aufbahrung in der Sionkirche (6); Witwe Juliana exhumierte Stephanus (7); Überfahrt (8); Ankunft vor einer Kirche in Konstantinopel (9); der Dämon der besessenen Eudoxia verlangt nach Stephanus (10); Papst Pelagius erhält einen Brief von Theodosius II. mit der Bitte um die Reliquien (11); Bischöfe aus Rom holen die Reliquien (12); Ankunft in Rom (13); der Dämon flieht (14); griechische Bischöfe möchten Laurentius abholen und fallen wie tot um (15); der Papst versiegelt das Grab (16). Siehe dazu Kaftal 1965, Sp. 1057-1072.

<sup>174</sup> Für die Tafeln (heute Rom, Pinacoteca Vaticana) wird eine Entstehung um 1345 angenommen. Sie zeigen: Steinigung; Gamaliel erscheint Lucianus; Lucianus berichtet Bischof Johannes; Auffindung der Gräber von Stephanus, Gamaliel, Nikodemus und Abibas; Überführung der Reliquien in die Sionkirche in Jerusalem; Überführung nach Rom; Bestattung bei Laurentius; Bedürftige beten um Wunder. Siehe dazu Nitz 1976-a, Sp. 399; [http://mv.vatican.va/3\\_EN/pages/PIN/PIN\\_Sala01\\_04.html](http://mv.vatican.va/3_EN/pages/PIN/PIN_Sala01_04.html) (28.03.2012).

<sup>175</sup> Die Predella des 1408 datierten Bruderschaftsaltars in der Kirche S. Stefano in Pane in Rifredi, einem Stadtteil von Florenz, besteht aus drei Tafeln mit je zwei Szenen (heute Tokio, The National Museum of Western Art) sowie zwei Einzeltafeln (Privatsammlung). Sie zeigen: Diakonweihe; Predigt und Anklage vor dem Hohen Rat; Steinigung und Bestattung; Überführung nach Konstantinopel und Grablegung bei Laurentius in Rom; die posthume Heilung der Petronia. Siehe dazu Eisenberg 1998, S. 31 und S. 35.

<sup>176</sup> Die Tafeln aus der Sammlung Riccardo Gualino im Schloss von Cereseto (Prov. Alessandria, Piemont) wurden 1932 bei der Auflösung der Sammlung verkauft und sind seither verschollen. Nach Photos (um 1922) werden die Tafeln Jean Bapteur zugeschrieben. Sie bildeten wahrscheinlich die Flügel eines Stephansaltars der Zisterzienserinnenkirche S. Andrea in Chieri (Prov. Turin, Piemont), wo ein Aufenthalt Bapteurs 1435 dokumentiert ist. Die Szenen sind: Predigt (oder Disput); Stephanus erweckt Tote; Steinigung; Bestattung in einer Kirche; Bekehrungen bzw. Taufen am Grab; Pilger und Krüppel am Grab. Siehe dazu Castiglione 1982, S. 45 und S. 57; Romano 1996, S. 126-127.

<sup>177</sup> In der Cappella dell'Assunta („Cappella Bocchineri“) in Prato (Prov. Prato, Toskana) sind Disput, Steinigung und eine Bestattungsszene an einer Schildwand untereinander angelegt (um 1435). Andrea di Giusto Manzini (da Firenze) malte die Grabszene und die Figuren der Steinigung, für den Disput und die Hintergrundgestaltung der Steinigung wird die Zuschreibung an Paolo Uccello großteils anerkannt. Die genaue Identifizierung der Szene am offenen Gemeinschaftsgrab der Heiligen Stephanus und Laurentius steht noch aus. Diskutiert wird die Deutung nicht als gemeinsame Bestattung der Heiligen in S. Lorenzo f. l. m. (*Legenda Aurea*), sondern als Bestätigung der Reliquien, die nach einer offiziellen Untersuchung zur Legitimität derselben durch Papst Nicolò V. ab 1447 erfolgte. Bei beiden Thesen bleiben Fragen zu Einzelheiten, wie etwa die Identifizierung des jugendlichen Heiligen hinter dem Sarkophag, offen. Siehe dazu Borsi 1994, S. 297-298; Czwik 2001, S. 4-5; Strehlke 2005, S. 207.

<sup>178</sup> Stefano Porro, der Stifter der Privatkapelle in Lentate sul Seveso (Prov. Monza e Brianza, Lombardei), hatte wichtige Aufgaben am Mailänder Hof inne. Die Künstler werden einer Gruppe im Einflussbereich von Anovelo da Imbonate zugeordnet, der an mehreren Hauptwerken lombardischer Buchmalerei im letzten Viertel des 14. Jh. beteiligt war. Nach Galli Michero lassen Text, Umsetzung in Bilder und die Einteilung der Szenen im Oratorio S. Stefano auf eine Verbindung zu einem lombardischen Codex (Mailand, Biblioteca Ambrosiana) schließen, der mehrere Quellen und Legenden zum hl. Stephan verbindet. Siehe dazu Galli Michero 2008, S. 19-21; S. 24 und S. 26.

der Apostelgeschichte und zwanzig aus der *Legenda Aurea*, und deckt somit alle Bereiche der Heiligenlegende von der Geburt bis zu den Reliquienwundern ab.<sup>179</sup> Durch die räumliche Möglichkeit konnten die Geschehnisse aus allen drei Bereichen in ungewöhnlicher Bildfülle gezeigt werden.

In viel reduzierterem Ausmaß sind alle Lebensbereiche in den Sienerer Predellatafeln von Giovanni di Paolo (um 1450) thematisiert, wobei Kindheit und Vita in zwei von sechs Szenen abgehandelt werden [Abb. 30].<sup>180</sup> Der wandfüllende Zyklus von Filippo Lippi in der Chorkapelle des Doms von Prato (1452-1464) [Abb. 32] stellt einerseits die Kindheitsgeschichte durch die Anzahl der Szenen in den Vordergrund, andererseits die Reliquienverehrung durch das Format.<sup>181</sup>

Die Stephanslegende wird in der Südtiroler Wandmalerei nur in Montani wiedergegeben.<sup>182</sup>

<sup>179</sup> Der Zyklus ist entlang der Süd-, West- und Nordwand umlaufend in zwei Registern angeordnet. Die Szenen im oberen Register sind: Eltern des Stephanus (1); Seine Geburt (2); Durch das Gebet zweier Männer lässt der Teufel das entführte Kind fallen (3); Taufe (4); Erziehung (5); Diakonweihe (6); Abschied von den frommen Männern (7); Stephanus besucht die Eltern (8), entlarvt den Wechselbalg (9), berichtet den Eltern (11), nimmt Abschied (12) und erreicht Jerusalem (13); Empfang durch die Apostel (14); Die Witwen werden Stephan anvertraut (15); Predigt (16); Verhaftung (17); Verteidigungsrede vor dem Hohen Rat (18); Anklage wegen Blasphemie (19). Im unteren Register folgen: Steinigung (20); Wilde Tiere bewachen die Leiche (21); Der Wein am Tisch von Stephans Eltern verwandelt sich in Blut (22); Gamaliel birgt die Leiche (23) und bestattet sie (24); Gamaliel erscheint Lucianus im Traum (25), der informiert Bischof Johannes (26); Auffindung der Reliquien (27) und Überführung in die Sionkirche in Jerusalem (28); Senator Alexander bittet um Erlaubnis, ein Oratorium bauen zu dürfen (29); Die Reliquien werden dort bestattet (30); Tod Alexanders (31) und Begräbnis neben Stephanus (32); Alexanders Witwe bittet, die Leiche nach Konstantinopel bringen zu dürfen (33), nimmt Stephanus mit (34), und entdeckt den Irrtum auf See (35); Nach der Ankunft in Konstantinopel (36) verweigern die Ochsen vor einer Kirche die Weiterfahrt (37), die Reliquien werden dort gesegnet (38); Kaiser Theodosius II. erbittet bei Beamten von Konstantinopel Hilfe für seine besessene Tochter (39), diese verhandeln um die Reliquien des Laurentius (40); Überführung des Stephanus (41) nach Rom (42); Bestattung bei Laurentius (43). Feld 10 ist zerstört.

<sup>180</sup> Die Predellatafeln für den Altar von S. Stefano alla Lizza in Siena von Andrea Vanni (um 1400) zeigen Stephanus von der Hirschkuh gesäugt; die Steinigung; Gamaliel erscheint Lucianus; Lucianus berichtet Bischof Johannes; Öffnung der Gräber von Stephanus; Gamaliel, Nikodemus und Abibas; Heilungswunder am Grab. Siehe Hiller von Gaertringen 2004, S. 112, Abb. 76.

<sup>181</sup> Siehe dazu Thieme/Becker 1990, S. 272. Die Bilder des Stephanszyklus in der Chorkapelle sind in drei Registern ineinander übergreifend angelegt. In der Lünette sind Geburt, Austausch mit dem Wechselbalg und Auffindung durch Bischof Julian dargestellt, im mittleren Register Diakonweihe, Besuch bei den Eltern mit Vertreibung des Wechselbalgs, Disput oder Anklage, im untersten Register entgegen der vorherigen Leserichtung die Steinigung in der rechten Raumecke und beinahe das gesamte Bildfeld ausfüllend die Aufbahrung in einer Kirche (Jerusalem/Konstantinopel/Rom?).

<sup>182</sup> Altartafeln mit der Stephanslegende fertigen der Meister von Uttenheim (um 1465-1475. Heute Moulins, Musée Anne de Beaujeu) und nach seinem Vorbild Hans Klocker (um 1490. Pinzon, St. Stephan). Siehe dazu Egg 1985, S. 103; Madersbacher 2007, S. 525.



	<b>Tivoli</b> , Oratorio di S. Stefano; Latinisch, spätes 14. Jh. (Latium)	<b>Lentate sul Seveso</b> , Oratorio S. Stefano; Lombardisch, um 1368 (Lombardie)	<b>Poggibonsi</b> , S. Lucchese; Cemino Cennini, um 1388 (Toskana)	<b>Martotto di Nardo</b> ; Predella; 1408 (Florenz, Toskana; heute Tokio)	<b>Martino da Bartolomeo</b> , Retabel; frühes 15. Jh. (Siena, Toskana; heute Frankfurt)	<b>Prato</b> , Dom, Cap. dell'Assunta; P. Uccello/A. di Giusto, um 1435 (Toskana)	<b>Jean Bapteur</b> , Retabel; um 1435; Cereseto, Castello Gualino (Piemont)	<b>Castiglione Olona</b> , L. Vecchietta, um 1435 / 1461 (Lombardie)	<b>Morter</b> , St. Stephan; Lombardisch, 1430-1460 (Südtirol)	<b>Fra Angelico</b> ; Vatikan, Kapelle Nikolaus V.; 1448-1450	<b>Busca</b> , S. Stefano; Gebr. Biazacci um 1450 (Piemont)	<b>Siena</b> , S. Stefano alla Lizza; Predella; G. di Paolo, um 1450 (Toskana)	<b>Prato</b> , Dom, Chor; Fra Filippo Lippi, 1452-1464 (Toskana)	<b>Pinzon</b> , St. Stephan; Flügelaltar; H. Klocker, um 1490 (Südtirol)
1	1	2	X											
2	X	X	X		X								X	
3	X		X		X								X	
4			X											
5	X		X		X							X	X	
6	1	2	1		1								X	
7		X												
8	1	2												
9		X			1								1	
10														
11	1													
12		2												
13														
14	X				X									
15	X						X							
16		X			X								X	
17		1			2								1	
18		X												
19		X												
20		X												
21		X												
22		2		1				1	1	1				
23														
24		2								1	1			
25		X						X	X	X				
26				X	X	X	X	X	X	X	X		X	X
27		X												
28		X		X				X	X					
29		X												
30										X				
31									X					
32		1			1	1	1	1	2	1	2	1	1	
33		X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
34		1			1	X			2		2	1	1	
35		X												
36		X												
37		X												
38		X							X					
39		X		X				X	X		X			
40		X							X			X		X
41		X										X		
42														
43														
44		2 (mit Johannes)							2 (mit Stephan)			1 (mit Johannes)		
45		X												
46							X	X (?)					X (?)	
47		X												
48		X												
49		X												
50		X												
51		X												
52														
53		X												
54		X		X										
55		X		X										
56		X												
57		X											X (?)	
58														
59		X												
60		X												
61		2												
62		X												
63														X
64		X		X		X								X
65														
66														
67				X			XX					X		

### 4.3 Die Bildthemen in den Zyklen – ein Vergleich

Der Vergleich der Stephanszyklen untereinander und mit dem von St. Stephan bei Obermontani zeigt, dass die Geschehnisse aus der Apostelgeschichte, davon Predigt, Disputation/Anklage/Verteidigungsrede und Steinigung als zentrale und durch die biblische Überlieferung bekannteste Ereignisse der Stephansvita insgesamt am häufigsten dargestellt werden. In der legendären Erweiterung der Zyklen ist eine Schwerpunktsetzung entweder auf die Kindheitsgeschichte oder die Reliquienwunder zu beobachten. Aus der Kindheitsgeschichte ist die Geburt des Stephanus das beliebteste Thema, die *Inventio* mit Traum des Lucianus wird aus dem Umfeld der Reliquienwunder am häufigsten dargestellt. Einzig im Zyklus in Lentate sul Seveso sind alle diese Quellen in annähernd gleichem Maße vertreten.

Während die posthumer Ereignisse eindeutig als solche identifiziert werden können, sind Predigt und Diakonweihe des Stephanus grundsätzlich sowohl im Bereich der *Vita Fabulosa* als auch in der Apostelgeschichte möglich. In Zyklen mit Einbindung der Kindheitsgeschichte werden sie aber immer im Ablauf derselben dargestellt, und unterscheiden sich in ihrer bildlichen Ausgestaltung beträchtlich von Beispielen aus dem Umfeld der Apostelgeschichte.

#### 4.3.1 Weit verbreitete Bildmotive: Predigt, Grabtragung, Bestattung, Lucianus Traum

Insgesamt handelt es sich bei den meisten der im Stephanszyklus von Montani dargestellten Ereignisse um solche, die in Geschehen und Bildaufbau in mehreren der oben genannten Stephanszyklen eine Entsprechung finden. Zudem sind Predigt, Disput, Anklage und Bestattung ausgehend von Leben und Passion Christi Bestandteil einer Vielzahl von Heiligenviten und werden dementsprechend oft abgebildet.

##### **Predigt (Szene 2)**

Stephanus steht bei der Predigt [Abb. 33] in einer hölzernen, wahrscheinlich achteckigen Kanzel, die aus dem linken Bildrand vorkragt. In der rechten unteren Bildhälfte sitzen in mehreren Reihen die Zuhörer. Unter ihnen ist ein frontal aus dem Bild blickender Mann mit breiter Nase, dunkler Haut und schwarzen Locken. Die Bodenfläche der Szene setzt sich hinter der Menge zu einem kegelförmigen gestuften Berg fort, mit

einer kleinen bäuerlichen Ansiedlung, einer Burg und Baumgruppen, belebt durch einige Tiere, Reiter und Jäger.

Darstellungen einer Predigt sind aus dem Leben diverser Heiliger bekannt, und werden auch davon unabhängig zur Illustration von Büchern genutzt. Immer wiederkehrend sind dabei der Zuhörer mit den in die Ärmel gesteckten Händen sowie der „Denker“: der Ellbogen ruht auf dem aufgestellten Knie, Stirn oder Wange sind in die Hand gelegt. Bisher einzigartig für Montani ist die Kombination von verschränkten Armen und am Knie überschlagenen Beinen.

Zu den mit Montani vergleichbaren Szenen zählen die Stephanspredigt in Lentate sul Seveso [**Abb. 34**] und in S. Francesco in Pistoia (nach 1419) [**Abb. 35**],<sup>183</sup> sowie die Vigiliuspredigt in St. Vigil am Virgl in Bozen (um 1385-1390) [**Abb. 36**].<sup>184</sup> Der Prediger steht dabei jeweils am Bildrand auf einer Kanzel, ihm gegenüber gruppieren sich die Zuhörer. In Montani sind sie in mehreren sehr flachen Reihen parallel zur Grundlinie angeordnet, hinter der ersten Reihe sind praktisch nur noch Kopfbedeckungen und Haare sichtbar. Die drei Zuhörerbanken der Predigt in Pistoia stehen am linken Bildrand rechtwinklig zur Grundlinie, wodurch weniger Personen, diese aber in größeren Ausschnitten gezeigt werden.<sup>185</sup> Die Zuhörer am rechten Bildrand in Lentate sitzen in mehreren Reihen in einem Winkel von 45° zur Grundlinie, parallel zur Kanzel. Bei der Vigiliuspredigt am Virgl sind die Zuhörer wie in Montani parallel zur Grundlinie angeordnet. Da jedoch vier von ihnen stehen, einer von ihnen gebeugt auf eine Krücke gestützt, bilden sie insgesamt eine kompakte, dreieckförmige Masse, in der mehr Details sichtbar sind.

Die Anordnung in Vorderansicht bis Profil, in Reihen in den Bildhintergrund gestaffelt, ist in der Buchmalerei häufiger als in der Wandmalerei. Bei den dort möglichen großformatigen Predigt Darstellungen werden die Zuhörer gerne möglichst kreisförmig um oder vor eine zentrale Figur angeordnet [**Abb. 37**], wodurch sich manchmal ein Großteil von ihnen mit dem Rücken zum Betrachter befindet.

<sup>183</sup> Sog. Meister der Cappella Bracciolini, bald nach 1419. Pistoia, S. Francesco, Kapelle im Querhaus, erste links vom Chor. Neri Lusanna 1993, S. 160-161.

<sup>184</sup> Bozen, St. Vigil unter Weineck am Virgl, Vigiliuszyklus im Langhaus. Siehe dazu Kofler-Engl 2007, S. 323-324.

<sup>185</sup> Da pro Bank jeweils drei Personen sitzen, ergibt sich wieder eine – wenn auch weniger betonte – Anordnung parallel zur Grundlinie.

Durch die Architektur im Hintergrund wird die Predigt in Lentate in einer Stadt verortet.<sup>186</sup> Zwei Berge und ein einzelner Baum grenzen die Predigt/den Disput bei Mariotto di Nardo von der Anklage ab [Abb. 27]. Jeweils ein einzelner, breit angelegter Berg hinterfängt die Zuhörergruppen in St. Vigil wie in Montani. Dieser wird jeweils von einer Burg mit Toranlage und zwei Türmen bekrönt, auf einem darunter liegenden Plateau steht in St. Vigil ein vorgeschobener Wachturm<sup>187</sup>, in Montani in etwa der selben Position eine kleine Siedlung aus fünf mit Stroh oder Holzschindeln gedeckten Holzhäusern.

In den meisten der oben angeführten Zyklen kommt die Predigt des Stephanus ohne Kanzel aus. Bei Martino da Bartolomeo [Abb. 18] und Fra Angelico [Abb. 22] steht Stephanus auf einem niedrigen Podest, die Kanzeln in Lentate, Pistoia und St. Vigil sind viereckige Holzgestelle auf vier Stützen. Polygonale Kanzeln wie die in Montani sind im italienischen Raum verbreitet, doch handelt es sich bei den bekanntesten Stücken, den Kanzeln der Pisano, um freistehende Steinkonstruktionen, die durch Säulen an den Ecken und in der Mitte gestützt werden.<sup>188</sup> In Montani ruht der hölzerne Kanzelkorb auf einer hohen Konsole, die wie das Segment eines Schirmrippengewölbes gestaltet ist. Sowohl die Verwendung einer Konsole als auch deren Form entsprechen eher den Kanzeln gotischer Kirchen aus dem deutsch- und französischsprachigen Raum.<sup>189</sup>

### **Grabtragung (Szene 8) und Bestattung (Szene 9)**

Bei der Grabtragung [Abb. 38] liegt der Leichnam des Stephanus, von einem gestreiften Tuch bedeckt, auf einer Leiter, die von zwei Männern in einfacher Kleidung auf den Schultern getragen wird. Die selben Männer senken ihn anschließend in einen steinernen profilierten Sarkophag [Abb. 39].<sup>190</sup> Zwei von der oberen Bildrahmung hängende

<sup>186</sup> Dies ist bei den meisten der als Predigt zu interpretierenden Szenen der Stephanszyklen der Fall. Die entsprechende Szene in Castiglione Olona ist in einen Innenraum versetzt, durch die Kanzel jedoch eindeutig erkennbar.

<sup>187</sup> Der Turm in der Vigiliuspredigt ist von einer Mauer umgeben. In Zusammenhang mit der Burganlage wurde lange versucht, das Bild als Darstellung der Burg Weineck mit dem darunter liegenden Wehrturm mit Kapelle St. Vigil zu sehen. Da es zur geschleiften Burg keine Hinweise auf ihre Anlage gibt, bleibt die Deutung spekulativ. Siehe Popp 2003, S. 29.

<sup>188</sup> Kanzeln von Nicola Pisano: Pisa, Baptisterium, vollendet 1259/69; Siena, Dom, 1266-1268; Kanzeln von seinem Sohn Giovanni: Pistoia, S. Andrea, vollendet 1301; Pisa, Dom, 1302-1310/11. Siehe dazu Poeschke 2000, Tafeln Abb. 1, Abb. 21, Abb. 113 und Abb. 125.

<sup>189</sup> Ein passendes Vergleichsbeispiel, insbesondere auch der Konsole, konnte ich bisher nicht finden. Bei einigen wenigen Abbildungen in Buch-, Wand und Tafelmalerei, bei denen ein sechs- bis achteckiger Kanzelkorpus möglich wäre, steht der Prediger darauf frontal zum Betrachter. Damit ist meist unklar, ob es sich wirklich um eine sechs- bis achteckige Kanzel handelt, oder ob die drei Seitenwände einer viereckigen Kanzel aufgeklappt wurden. Für die nordisch-gotische Form der Konsole mit Rippen sind mir ebenfalls nur steinerne Beispiele ab dem letzten Viertel des 15. Jh. bekannt.

<sup>190</sup> Am Sarkophag sind statt der Seitenwand am Fußende Unterkörper und Beine des jüngeren Mannes sichtbar. Die obere Profilkante des Sarkophags wird jedoch unter dem Arm des Mannes bis zum Bildrand hin fortgesetzt.

brennende Öllampen verweisen auf einen Innenraum.<sup>191</sup> Der ältere der beiden Männer kann durch die Beischrift „Gamaliel“ in der Folgeszene identifiziert werden.<sup>192</sup>

Die Bestattung des Stephanus ist neben Montani noch in acht weiteren der untersuchten Zyklen thematisiert,<sup>193</sup> die Grabtragung nur noch in Müstair und Lentate, wobei es sich bei letzterer eigentlich um die Bergung der Leiche handelt [Abb. 40].

In Müstair [Abb. 41] und Paris [Abb. 42] ist die Bestattung eindeutig als liturgischer Akt formuliert.<sup>194</sup> In Lentate [Abb. 43] und Busca [Abb. 24] senken drei Männer Stephanus ohne weiteren Aufwand in einen Sarkophag. In Busca sind anhand der Abbildung die Namen „Gamaliel“ und „Nicodemus“ zu erkennen. Die selben Namen dürften auch in der nicht erhaltenen Inschrift unterhalb des Bildfeldes in Lentate enthalten gewesen sein.

Grundsätzlich kann der Tote von zwei oder mehreren Personen getragen werden, wobei die Bahre auf Hüfthöhe gehalten wird (Müstair), oder wie in Montani auf den Schultern der Träger lastet. Bei der eigentlichen Grablegung wird der Tote meist auf einem Tuch liegend ins Grab gesenkt (S. Lorenzo f. l. m., Mariotto di Nardo) oder direkt an den Füßen und Schultern oder Kopf angefasst (Paris, Lentate, Busca, Montani).<sup>195</sup>

Die größte Ähnlichkeit in der Haltung der beteiligten Figuren besteht zwischen Montani und den Szenen der Bestattung und Überführung der Reliquien nach Jerusalem in Lentate sul Seveso [Abb. 44]. Bei der Grabtragung in Montani ist situationsbedingt die Leiche mit einem Tuch bedeckt, nicht die Bahre wie bei der *Translatio* in Lentate. Der Figurenapparat ist auf die drei notwendigsten Personen reduziert, Architekturelemente werden – da nicht in den Kontext passend – weggelassen. Stephanus ist in dieser und der Folgeszene durchaus realistisch mit Kopfwunden gezeigt, die bei der Erscheinung nach dem Tod fehlen. In Lentate jedoch haften in den Szenen ab der Steinigung bis zur Grablegung in Rom dauerhaft zwei bis drei Steine am Kopf des Heiligen.

<sup>191</sup> Ein Hängeleuchter wie die beiden in der Bestattungsszene in Montani kommt insgesamt in den anderen Stephanszyklen nur einmal vor, bei der Bitte um Wunder in der Predellatafel von Bernardo Daddi.

<sup>192</sup> Die Szene stammt wie die folgenden aus der *Legenda Aurea*. Gegenüber dem Priester Lucianus gibt Gamaliel an, er habe Stephanus' Leichnam geborgen und begraben. Sein Neffe Nikodemus wird als neben Stephanus bestattet, nicht aber am Begräbnis des Heiligen teilnehmend genannt. In der bildlichen Darstellung wird Nikodemus aber oft als Helfer Gamaliels bei der Bestattung des Stephanus angegeben. Siehe dazu Benz 1979, S. 532-533; Nitz 1976-a, Sp. 398.

<sup>193</sup> Es sind die Zyklen in Müstair, Béziers, Nôtre Dame in Paris, S. Lorenzo f. l. m., Lentate sul Seveso, Castiglione Olona, Busca und bei Mariotto di Nardo.

<sup>194</sup> Geistliche mit Weihwasserwedel, Weihwasserkessel und Kreuzstab stehen dem Ritus vor.

<sup>195</sup> Bei Bestattungsszenen wird der Tote häufig an Füßen und Kopf gehalten, der Körper dazwischen bleibt entgegen aller Realität steif wie ein Brett. Besonders deutlich wird das auch in Busca, wo Stephanus wie eine Skulptur gehandhabt wird. Näher an der Realität ist die Bergung von Stephans Leiche in Lentate, bei der der tote Körper zwischen den Händen seiner Träger zusammensackt.

### **Gamaliel erscheint Lucianus im Traum (Szene 10)**

Im Traum des Lucianus [Abb. 45] wird die ganze Bildbreite von einem hölzernen Bett mit hohem, überhängendem Kopfteil und eisenbeschlagenem Bettkasten eingenommen. Darin liegt unbekleidet unter einer gestreiften Decke der Priester Lucianus.<sup>196</sup> Vor dem Bett steht Gamaliel im weißen Übergewand und mit einem kurzen schwarzen Stab in der Hand, er ist durch eine über seinem Kopf schwebende Schriftrolle mit seinem Namen benannt.<sup>197</sup> Mit ausgestrecktem Zeigefinger gibt er dem Priester Anweisungen.

Im Bett liegende Personen sind ein häufiges Bildthema: als Kranke und Sterbende, bei Visionen und besonders häufig bei Geburtsszenen (v. a. die Geburt Christi, aber auch die Marien- oder Johannesgeburt).

Die Szene mit Lucianus' Traumvision in den anderen behandelten Stephanszyklen unterscheiden sich in groben Zügen dadurch von der in Montani, dass Gamaliel über dem Bett schwebend dargestellt ist (Bernardo Daddi [Abb. 26], Giovanni di Paolo [Abb. 30]), an dessen Fußende steht (Echternacher Evangelistar [Abb. 81]), rote Kleidung trägt statt weiße oder einen ebensolchen Mantel (Lentate), Lucianus auf der Seite statt auf dem Rücken schläft (Bernardo Daddi, Giovanni di Paolo) oder das Bett nicht quer, sondern diagonal im Raum steht (Echternacher Evangelistar). Anders als in allen diesen Szenen fehlt in Montani abgesehen vom Bett jeder Hinweis auf ein Geschehen in einem Innenraum.

Die größte Entsprechung im Bildaufbau besteht in Lentate sul Seveso [Abb. 46], wo das Bett mit dem schlafenden Lucianus ebenfalls in der Bildbreite angeordnet ist und sich Gamaliel nach links an den Priester wendet. Gamaliel befindet sich hier hinter statt vor dem Bett, das ohne die hohe Fuß- und Kopfwand mit Baldachin gestaltet ist. Letzterer wird in der Geburt des Stephanus und dem Tod des Senators Alexander [Abb. 47] im selben Zyklus dargestellt.

<sup>196</sup> Die Augen des Priesters sind halb geschlossen, wohl ein Hinweis auf seinen schlafenden, im Traum aber doch sehenden Zustand.

<sup>197</sup> Lucianus beschreibt Gamaliel als „Greis hoch von Gestalt und schön von Angesicht, mit langem Bart, der hatte ein weißes Gewand an, darein waren goldene Steine und Kreuze gewebt, und hatte Stiefeln an, die waren oben vergoldet [...] mit einer goldenen Rute, die er in seiner Hand trug [...]“. Benz 1979, S. 532-533.

### 4.3.2 Die Diakonweihe oder Wahl der Sieben (Szene 1)

Stephanus steht bei der Diakonweihe in Montani [Abb. 48] leicht gebeugt am linken Bildrand. Ihm gegenüber gruppieren sich die zwölf Apostel, an vorderster Stelle Petrus, der die rechte Hand um die gefalteten Hände des Stephanus legt und mit der Linken segnend darauf deutet. Hinter Petrus wendet sich Johannes über die Schulter einem zweiten Apostel (Andreas?) zu, während er mit der Rechten über Petrus' Schulter auf Stephanus weist. Ein kleiner Felskegel im Hintergrund trennt die beiden Gruppen.

Durch großflächige Fehlstellen in den Farbschichten im oberen linken Bildbereich sind Kopf und Schultern des hl. Stephanus nur fragmentarisch erhalten. Dennoch sind hinter ihm Reste von mindestens drei nach rechts gerichteten Köpfen erkennbar [Abb. 49]. Zwei der Personen tragen violette Kopfbedeckungen, die dritte dazwischen ist barhäuptig.<sup>198</sup> Sie können als Zuschauer gedeutet werden, oder als Vertreter der hellenistischen Juden, deren Betreuung Stephanus übernehmen soll. Ihre Anordnung spiegelbildlich zu den Aposteln – mit Stephanus, dem ersten von ihnen, als Gegenstück zum Apostelfürsten Petrus – lässt auch eine Deutung als weitere der sieben erwählten Diakone andenken.<sup>199</sup>

Insgesamt werden sieben Männer von der ersten christlichen Gemeinde gewählt und von den Aposteln als Diakone eingesetzt (Apg 6,3–6,6). Bildlich wird jedoch meist nur die Weihe eines Diakons, eben des Stephanus, gezeigt. Sowohl in der karolingischen [Abb. 50] als auch in der romanischen Schicht [Abb. 51] in St. Johann in Müstair nimmt Petrus die Weihe durch Handauflegung und Segnung vor, ebenso in Castiglione Olona [Abb. 52]. Dort haben sich die Apostel in einem Halbkreis um den knienden Stephanus versammelt. In der Cappella Niccolina [Abb. 21] überreicht Petrus Stephanus Kelch und Patene, die Apostel bilden eine Zuschauergruppe im Hintergrund. Einzig in S. Paolo f. l. m. [Abb. 19] scheint es sich explizit um die in der Apostelgeschichte genannte Wahl zu handeln.<sup>200</sup>

<sup>198</sup> Eindeutig erkennbar sind Augen und lockige Haarstruktur. Die grünen und hellroten Farbstellen hinter diesen Köpfen könnten zu weiteren Personen gehören oder Teil eines Landschaftshintergrundes sein.

<sup>199</sup> Theil 1969, S. 7, beschreibt die Szene als Wahl mehrerer Diakone. Gegen diese Möglichkeit spricht, dass die Personen hinter Stephanus ohne Nimbus dargestellt sind, und den erhaltenen Farbresten nach nicht in Diakontracht. Andererseits ist Stephanus als erster Diakon und Martyrer und Kirchenpatron eine bedeutende und daher hervorzuhebende Figur, während die anderen zur gleichen Zeit gewählten Diakone im Verlauf dieses und anderer Stephanszyklen, aber auch in der Apostelgeschichte nicht mehr vorkommen.

<sup>200</sup> Bei Stephanus dürfte es sich um den jungen Mann in der Bildmitte handeln, oder aber um den am rechten Bildrand mit den farbigen Clavi in der Tunika. Im ersten Fall sind die über der Brust gekreuzten Arme als Zeichen der Annahme einer soeben erfolgten Berufung zu interpretieren. Der Mann rechts wird soeben durch Handzeichen erwählt, er wirkt ob seiner Wahl äußerst überrascht.

Die Weihe mehrerer Diakone durch die Apostel ist mir nur noch von Mariotto di Nardo [Abb. 27] bekannt. Petrus legt Stephanus segnend die Hände auf, zwei weitere, in einer diagonalen Linie zum Bildrand hin kniende Männer ergänzen die Reihe der zukünftigen Diakone gedanklich auf sieben. Stephanus wird hier abgesehen von seiner Stellung im Vordergrund nicht speziell herausgehoben.

In Martignacco, Lentate, bei Martino da Bartolomeo und Filippo Lippi nimmt ein Bischof die Weihe vor. In diesen Fällen sind um Stephanus Personen in zeitgenössischer Kleidung angeordnet. Sie gehören als Assistenten bei der Weihehandlung zum Gefolge des Bischofs und dienen als Zeugen. Eindeutig um eine Weihe handelt es sich in Martignacco [Abb. 16] und Lentate [Abb. 53]: der Weihbischof liest aus dem Messbuch, das er entweder selbst hält oder von als Messdiener fungierenden Männern gehalten wird, während er segnend die Hand auf den Kopf oder die gefalteten Hände des vor ihm knienden Stephanus legt. Bei Martino da Bartolomeo [Abb. 18] und Filippo Lippi [Abb. 32] wird der kniende Stephanus gesegnet, während er Bischof Julian die Hand küsst. Diese beiden Bilder werden sowohl als Diakonweihe als auch als Stephans Abschied von Bischof Julian beschrieben.<sup>201</sup> Das fehlende Messbuch deutet auf einen Abschied hin, bei dieser Deutung fehlt jedoch die Diakonweihe im weiteren Verlauf dieser Zyklen.<sup>202</sup>

In der karolingischen Szene in Müstair, in Martignacco, Castiglione Olona und bei Mariotto di Nardo erfolgt die Diakonweihe mit der klassischen Handauflegung, die für die Diakonweihe des Stephanus überliefert ist (Apg 6,6) und bis heute bei der Diakon-, Priester- und Bischofsweihe dem feierlichen Weihegebet vorausgeht.<sup>203</sup> Die Weihe im romanischen Bild in Müstair kommt dagegen ganz ohne Körperkontakt aus, Petrus weist lediglich mit segnender Hand auf Stephanus.<sup>204</sup> Die Weihe in Montani gehört zu den Mittelformen: der Weihende Petrus oder Bischof berührt die gefalteten Hände des Stephanus und weist segnend auf ihn.

In Lentate bilden der Empfang durch die Apostel [Abb. 54] und Stephanus, der den Witwen vorgestellt wird [Abb. 55], die passenden Entsprechungen für die Montaniger Szene, insbesondere in Anordnung und Gestaltung der Apostelgruppe. Die bürgerliche

<sup>201</sup> Nach der Beschreibung von Kaftal bekommt in beiden Fällen Stephanus den Auftrag zur Predigt in Kleinasien und wird von Bischof Julian gesegnet. Allerdings beschreibt er auch die Szene in Martignacco als Segen des Bischofs vor Stephans Abschied. Siehe dazu Kaftal 1952, Sp. 956; Ders. 1978, Sp. 948.

<sup>202</sup> Die Anwesenheit von weiteren Geistlichen und Messdienern lässt eher auf die Weihe schließen, doch war ein Bischof wohl selten ohne ein gewisses Gefolge unterwegs.

<sup>203</sup> Siehe dazu Pascher 1960, Sp. 1345-1346.

<sup>204</sup> Die ursprünglich berührende Handauflegung kommt in der gleichen Sinndeutung und Gnadenwirkung auch als bloße Handausstreckung vor, wobei diese Form eigentlich nicht erlaubt ist. Pascher 1960, Sp. 1345-1346.

Kleidung des jungen Stephanus sowie die erhöhte Stellung des Petrus auf einer Kanzel setzen letzteren in Lentate jedoch bildlich und hierarchisch auf eine höhere Ebene, während sie in Montani gleichwertig erscheinen. Dort bildet die – wenn auch kleinere – Personengruppe hinter Stephanus ein Gegengewicht zu den Aposteln hinter Petrus.

#### 4.3.3 *Disputation – Anklage – Verteidigungsrede (Szenen 3 und 4)*

Bei der Disputation [**Abb. 56**] steht Stephanus acht Männern gegenüber, unter ihnen der durch seine reichere Kleidung und die Krone herausgehobene Hohepriester.<sup>205</sup> Das Streitgespräch wird durch Stephans Gestik deutlich, ebenso die vehement ablehnende Haltung eines Zuhörers mit vor der Brust erhobenen gespreizten Händen im Hintergrund.

Die Folgeszene verbindet die Anklage vor dem Hohen Rat und Stephans Verteidigungsrede [**Abb. 57**]. Der Heilige steht am linken Bildrand, die Hände in argumentativer Gestik erhoben. Ihm gegenüber bringt ein kahlköpfiger Mann, mit dem Daumen über die Schulter auf Stephanus zeigend, dem Hohepriester die Anklage vor. Die Worte „*hic dicit blasphem[ias ...] z in moyse*“<sup>206</sup> sind in einem Schriftband wiedergegeben, das Stephanus und seine zwei Ankläger zusammenfasst. Hinter dem Hohepriester befindet sich ein schmaler, vier- bis mehreckiger grauer Bau mit einer großen Rundbogenöffnung, darin steht ein vierter Mann, die Hände um das Heft seines Schwertes gelegt.

Disputation mit den Juden, Anklage vor dem Hohen Rat und Stephans Verteidigungsrede sind normalerweise nicht als Einzelszenen angelegt, sondern durch die Gegenüberstellung des Heiligen mit einer Gruppe von Männern zusammengefasst.<sup>207</sup> Aufgeteilt werden die Szenen in den Zyklen in Béziers (Disput, Anklage), Lentate sul

<sup>205</sup> Den Disput führte Stephanus gegen Mitglieder der so genannten Synagoge der Libertiner. Explizit genannt ist der Hohepriester erst als bei der Anklage vor dem Hohen Rat (Apg 7,1). Bei der Anklageszene in Montani weist die entsprechende Figur in Kleidung und Haltung nur geringe Unterschiede zu dem genannten Mann im Disput auf, sodass anzunehmen ist, dass es sich in beiden Fällen um den Hohepriester handelt. Weitere ähnliche, aber nicht identische Personen sind bei der Entkleidung und der Steinigung des Stephanus anwesend. Neben der auffallenden Kleidung – langes gestreiftes Obergewand, Kopfbedeckung in Anlehnung an phrygische Mützen mit Zackenkronen – ist die Haltung dieser Männer ein Hinweis auf eine Autoritätsperson: breitbeinig dastehend, die Hände bzw. eine Hand ist in den Gürtel gestemmt; zuständig für die eigentlichen Tätigkeiten (Droh- und Abwehrgebärden, Halten des Schwerts, Entkleidung des Heiligen, Steinigung) ist das umstehende Gefolge. Eine solche Autoritätsperson ist bei fast allen Szenen aus der Stephansvita vom Disput bis zur Steinigung anwesend. Ob es sich dabei jedes Mal um den Hohepriester handelt, kann ich nicht beantworten.

<sup>206</sup> Apg 6,11, „*tunc submiserunt viros qui dicerent se audisse eum dicentem verba blasphemiae in Mosen et Deum*“ (Gryson 2007). Die Inschrift in Montani ist teilweise ziemlich verblasst und schwer lesbar. In REALOnline (Bildnummer 002964) wird sie als „*hic dicit [blasphem...] y z in moyse*“ aufgeführt, das „y“ dürfte ein Riss im Putz sein.

<sup>207</sup> Siehe Nitz 1976-a, Sp. 398.

Seveso (Verhaftung, Anklage, Verteidigungsrede vor dem Hohen Rat) sowie in Montani (Disput mit den Juden, Anklage vor dem Hohen Rat).<sup>208</sup>

Aufstellung der Personen, Mimik und Gestik können helfen, die Einzelszenen zu deuten bzw. zu unterscheiden.<sup>209</sup> Typisch für eine Anklage ist der sitzende Richter, vor dem der Angeklagte stehend vorgeführt wird. Zeugen der Anklage, Fürsprecher des Beklagten und Beisitzer des Richters können dabei stehend, sitzend oder als gemischte Gruppe gezeigt werden. Weitaus seltener sind die Fälle, in denen alle Beteiligten stehen. Die entsprechenden Bilder in Busca [Abb. 24] und der Cappella dell'Assunta in Prato [Abb. 31] werden als Disputation interpretiert, nur in Montani handelt es sich zweifellos um die Anklage.<sup>210</sup>

Parallelen zur Argumentation seiner Thesen und Stephanus Anklage vor dem Hohen Rat finden sich in der Disputation der hl. Katharina in Völser Aicha (um 1420) [Abb. 58]. Dazu gehören sowohl die Anordnung als auch Einzelelemente der Figuren.<sup>211</sup> Zu Lentate [Abb. 59] dagegen bestehen bei diesen Szenen kaum Verbindungen, von den übrigen Stephanszyklen kommt am ehesten der Disput in Busca in Frage.

Die in den Bildern in Montani verwendete Gestik ist nicht sehr variantenreich, aber aussagekräftig. Stephanus wird in seiner Rolle als Redner betont. Die rechte Hand mit dem gestreckten Daumen und Zeigefinger, die in die offene oder halb geschlossene linke Hand deutet, gilt nach John Bulwer als Geste nachdrücklichen Argumentierens im Disput und ist als solche in zahlreichen Abbildungen mindestens seit dem frühen Mittelalter nachweisbar. Ebenso deutlich ist die abwehrende Haltung eines Zuhörers bei der Disputation, der die Hände abwehrend vor der Brust gespreizt hat.<sup>212</sup> Eine dem Hohepriester in der

<sup>208</sup> In Lentate wird die Reihenfolge als Verhaftung – Verteidigungsrede vor dem Hohen Rat – Anklage wegen Blasphemie gelesen und lässt sich aus Haltung und Gestik der Figuren nachvollziehen. Tatsächlich gibt es zwei Anklagen: einmal die Anklage der Juden bei den Behörden, was zur Verhaftung Stephans führt (Apg 6,11), und einmal in Anwesenheit des Stephanus vor dem Hohen Rat (Apg 6.13-14), auf die er mit seiner Verteidigungsrede antwortet. Die Inschriften unter den Bildfeldern sind nicht erhalten. Die Szenenbeschreibung erfolgt nach Pracchi 2008, S. 40.

<sup>209</sup> Gerade bei diesen Bildthemen sind die Bezeichnungen nicht immer einheitlich.

<sup>210</sup> Eine stehende Richterfigur in einer Anklage ist sehr unüblich, gerade da der sitzende Saulus zeigt, dass eine solche Position für den Maler machbar war.

<sup>211</sup> Völser Aicha, Filiationkirche St. Katharina, Mittelschiff, um 1415-1425. Der Zuhörer mit den abwehrend erhobenen Händen in Völser Aicha entspricht dem in Montani, ebenso gibt es Parallelen zwischen Katharinas Gegner im Disput und dem Hohepriester. Siehe dazu Popp 2003, S. 33, und Abb. 87.

<sup>212</sup> Die genannten Gesten sind mit bildlicher Darstellung in John Bulwers „*Chirologia/Chironomia*“ von 1644 aufgelistet, der Argumentationsgestus sogar mehrmals. Siehe dazu die Abbildungen bei Groschner 2004-a, S. 66, Abb. 15 /Q und 15 /W, und S. 68, Abb. 16 /H/I/W.

Anklageszene ähnliche Handhaltung wird bei Bulwer als Geste der Gegenargumentation geführt.<sup>213</sup>

#### 4.3.4 *Steinigung des Stephanus (Szene 7)*

Stephanus kniet nach links gewandt im Vordergrund, die Hände vor der Brust gefaltet [Abb. 60]. Über ihm erscheint die segnende Hand Gottes über einem Tatenkreuz.<sup>214</sup> Ein Stein hat den Schädel des Heiligen getroffen, weitere Steine liegen teils am Boden, teils auf den ausgebreiteten Falten der Albe. Im rechten hinteren Bildbereich befinden sich die zur Steinigung versammelten Zeugen mit dem Hohepriester im Vordergrund. Zwei Männer in vorderster Reihe haben je einen Arm zum Wurf über die Schulter gehoben.<sup>215</sup> Obwohl Stephanus sich vor der Steinigung zumindest der Dalmatika entledigt hatte (siehe Szene 5), ist er hier wieder damit bekleidet.

Die Steinigung des Stephanus, als sein Martyrium der eigentliche Höhepunkt seiner Vita, darf für alle vorhergehend genannten Zyklen vorausgesetzt werden. Die wenigen Beispiele eines Stephanszyklus ohne Steinigung ergeben sich durch dessen fragmentarische Erhaltung. Auch außerhalb eines zyklischen Zusammenhangs ist die Steinigung die am häufigsten abgebildete szenische Darstellung. Das Format bestimmt dabei mit über die Ausarbeitung, sie reicht von drei Figuren in Initialen zu ansehnlichen Volksmengen in der Wandmalerei, von kaum strukturiertem Hintergrund zu detaillierter Landschaft.

Durch die in Montani erfolgte Aufteilung zwischen der eigentlichen Steinigung und der Nebenhandlung um Saulus fallen einige der Vergleichskriterien, die Beziehungen dieser Gruppen zueinander, weg.

---

<sup>213</sup> Die ausgestreckte Hand mit leicht gekrümmten Fingern ist demnach ein Zeichen der Ablehnung. Die verstärkte Form, bei der die Spitzen von Daumen und Zeigefinger zusammengelegt einen Ring bilden, ist seit Quintilian als Geste eines mit aller Vehemenz geführten Gegenarguments belegt. Siehe Groschner 2004-a, S. 63, Abb. 13 /D und S. 68, Abb. 16 /Z; Dies. 2004-b, S. 71.

<sup>214</sup> Christus in einer Glorie erscheint Stephanus während seiner Verteidigungsrede (Apg 7,55). Bildlich wird das Motiv in die Steinigung verlegt. Wie in Montani erscheint Stephanus in Müstair, Busca und bei Bernardo Daddi nur die Hand Gottes.

<sup>215</sup> Nach jüdischem Recht erfolgte die Steinigung vor der Stadt, die Zeugen der Anklage hatten die ersten Steine zu werfen. Wie bei der Figur des Hohepriesters fällt auf, dass ein als solcher Zeuge zu deutender Mann in mehreren Szenen vorkommt, ohne jedoch als eindeutige Entsprechung wiederholt zu werden. Ein glatzköpfiger Mann führt die Anklage, je ein weiterer erscheint in der Entkleidung, Vorbereitung zur Steinigung und Steinigung selbst, wo er in vorderster Reihe einen Stein wirft. Einerseits wechselt die Farbe der Kleidung – von gelb in den ersten beiden Szenen zu grau und grün in den letzten – andererseits Gesichtsmarkmalen, die extreme Hakennase (Anklage) und der Spitz- und Schnurrbart (Entkleidung) treten in den Folgeszenen nicht mehr auf. Siehe auch Erharter 1964, Sp. 1034.

In zyklischen Darstellungen kniet Stephanus in Leserichtung, das heißt meist nach rechts gerichtet.<sup>216</sup> Bei Einzeldarstellungen der Steinigung oder bei Zyklen mit untereinander angeordneten Bildern scheint die Richtung weniger bedeutsam zu sein. Hier kommt es eher darauf an, wie und wo oberhalb des Geschehens die Präsenz Gottes platziert wird.<sup>217</sup> In Montani ist Stephanus entgegen der Leserichtung zur Westwand hin orientiert. Damit ist es das einzige Mal im Zyklus, in dem die sonst schablonenhaft wiederholte Figur des Heiligen gespiegelt, sonst aber kaum verändert wird. Einen überzeugenden Grund für diesen Richtungswechsel gibt es nicht.

Im Bild ist eine deutliche, einer Diagonale folgende Trennung zwischen Stephanus und den Steinigern erkennbar. Dies ist die meist verbreitete, da einfachste Weise, die Figuren anzuordnen. Die kniende Figur ist dabei annähernd im Profil, wie in Montani leicht nach vorne, öfter aber leicht in den Bildhintergrund gedreht. Seltener sind die Steiniger auch zu beiden Seiten oder gar im Kreis um den Heiligen gruppiert. In diesen Fällen ist der Heilige mehr oder weniger stark in den Bildvordergrund orientiert, und kann auch abwehrend die Hände heben [**Abb. 61**].<sup>218</sup> In der Chorkapelle von Prato erwartet Stephan mit ausgebreiteten Armen sein Schicksal [**Abb. 62**], Jean Bapteur hat seinem knienden Heiligen die Hände an einem vor ihm aufragenden Pfahl festgebunden [**Abb. 28**].

Wohl durch die Nutzung der gesamten verfügbaren Bildhöhe sind die Bewegungen der Steinewerfer in Montani sehr gehemmt. Die in anderen Bildern zu beobachtenden, weit ausholenden Arme [**Abb. 26**] fehlen, ebenso das häufig vorkommende Motiv, einen größeren Stein mit beiden Händen über den Kopf zu werfen.

Vergleichsweise selten wird in Bildern des 14. und 15. Jh., den Zeiten der langen, wallenden Gewänder, beim knienden Stephanus ein unter diesem Gewand hervorlugender Fuß oder Schuh gezeigt. Dazu gehören neben Montani noch Lentate [**Abb. 63**] und die Steinigung in der Cappella dell'Assunta in Prato. In den früheren Beispielen ist dieses Element dagegen öfter zu beobachten [**Abb. 64**].<sup>219</sup>

<sup>216</sup> In Castiglione Olona verläuft der Zyklus entlang der rechten Chorwand, weshalb er von rechts nach links, zum Altar hin zu lesen ist.

<sup>217</sup> Im Portaltympanon von Nôtre Dame kniet Stephanus in Leserichtung, aber auch zum Scheitel des Tympanonfeldes hin, in dem Christus mit Engeln dargestellt ist. In Chartres ist er aus diesem Grund entgegen der Leserichtung nach links gerichtet. Entgegen der Szenenabfolge war offenbar auch die Steinigung in S. Paolo f. l. m. ausgerichtet, dort sind die Figuren aber innerhalb der einzelnen Bilder auf ein Zentrum ausgerichtet.

<sup>218</sup> Beispiele sind das Portal von Nôtre Dame in Paris und die Stephansminiatur der Belles Heures du Duc de Berry. (Brüder Limburg; um 1405-1409. New York, The Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, Acc. No. 54.1.1., fol. 162. Porcher 1953, Tafel XCIV.).

<sup>219</sup> Siehe die entsprechenden Szenen in S. Paolo. f. l. m., S. Lorenzo f. l. m., Muggia Vecchia (siehe unten). In Müstair sind auch die Unterschenkel sichtbar, da Stephan nicht die typische Diakontracht trägt.

#### 4.3.5 Vorbereitung auf die Steinigung: Die Richterfigur (Szene 6)

Im Stephanszyklus in Montani erhält Saulus als Zeuge der Steinigung ein eigenes Bildfeld [Abb. 65].<sup>220</sup> Er sitzt mit überschlagenen Beinen im linken Bildbereich, auf seinem Schoß zwei abgelegte Obergewänder. Mit erhobener linker Hand wendet er sich den anderen fünf Männern im Bild zu. Einer von ihnen bückt sich nach Steinen am Boden, zwei weitere haben sich die Arme schon damit gefüllt, einer scheint über die Bildbreite hinweg mit Saulus im Gespräch zu stehen, der fünfte blickt unbeteiligt aus dem Bild.

Saulus ist üblicherweise bei der Steinigung am Rande des Geschehens zu finden, mit einem Bündel von Kleidern über dem Arm [Abb. 23], auf dem Schoß [Abb. 67] oder zu seinen Füßen [Abb. 66] (Apg 7,57).<sup>221</sup> Häufig weist er dabei mit einer Hand auf Stephanus oder die ihn umringenden Steiniger.<sup>222</sup> Er ist in dieser Szene auch meist durch die typischen Züge des Paulus – langer spitzer Vollbart, Halbglatze und Stirnlocke – gekennzeichnet. Dem Jugendlichen, der er der Apostelgeschichte nach ja ist, entsprechen die Darstellungen in Busca [Abb. 67] und Lusernetta (um 1451) [Abb. 68].<sup>223</sup> Der Eindruck wird hier dadurch verstärkt, dass Saulus stark verkleinert und in eine Ecke des Bildes gepresst wird.

Saulus' völlige Abschiebung aus der eigentlichen Steinigung in ein eigenes Bildfeld ist singular für Montani. In diesem Bildfeld werden als weitere Nebenhandlung auch die Zeugen beim Auflesen von Steinen untergebracht. Zwar gibt es gerade in der Buchmalerei Szenen mit stark reduziertem Figurenapparat – Stephanus und zwei bis drei Steiniger – die möglichen Zusatzfiguren werden aber nicht anderswo auf der selben Seite eingeschoben. Das Herausnehmen des Saulus aus dem hauptsächlichen Geschehen ist eher in der Skulptur üblich. Sowohl in Chartres als auch in Autun [Abb. 69]<sup>224</sup> befindet er sich abseits von der eigentlichen Steinigung, in Chartres in der Archivolte, in Autun auf einer anderen Seite des Kapitells.

Abgesehen von den Zuhörern in der Stephanspredigt ist Saulus die einzige Figur im Montaniger Zyklus, die sitzend dargestellt ist. Die sitzende Haltung ist typisch für

<sup>220</sup> Apg 7,57: „*Et testes deposuerunt vestimenta sua secus pedes adolescentis qui vocabatur Saulus*“ (Gryson 2007).

<sup>221</sup> In Lusernetta, Muggia Vecchia und Lentate sul Seveso sitzt oder steht Saulus auf den Kleidern.

<sup>222</sup> Diese Handbewegung kann als einfacher Hinweis, aber auch als Geste der Zustimmung gesehen werden: Saulus war ja mit dem Tod des Stephanus einverstanden (Apg. 7,59).

<sup>223</sup> Die heutige Friedhofskirche S. Bernardino in Lusernetta (Prov. Turin, Piemont) ist großflächig ausgemalt. Eines der vier Bilder am rechteckigen Chorabschluss zeigt die Steinigung des Stephanus. Die Malereien werden einem 1451 in der Kirche San Erige in Auron tätigen Maler zugeschrieben. Siehe dazu Rossetti Brezzi 1979, S. 411-412.

<sup>224</sup> Autun (Dep. Saône-et-Loire, Burgund), Kathedrale Saint-Lazare, südlichen Pfeilerreihe, 6. westliches Kapitell. 1. Hälfte 12. Jh. Siehe dazu Nitz 1976-a, Sp. 401.

Personen mit Entscheidungsgewalt bei der Ausübung dieser Autorität, sowohl im profanen und historischen, als auch im biblischen und legendären Bereich. Vor allem nördlich der Alpen findet sich in einer solchen Situation die sitzende Haltung mit überschlagenen angewinkelten Beinen [Abb. 70].<sup>225</sup> Im 15. Jh. kommt das Motiv in Italien etwas häufiger vor, verliert aber zunehmend die Würdebedeutung, während es nördlich der Alpen verschwindet.<sup>226</sup>

In frühen Werken ist Saulus sowohl stehend (S. Lorenzo f. l. m., Chartres) als auch sitzend (Müstair, Muggia Vecchia<sup>227</sup>, Nôtre Dame de Paris, Autun) bei der Steinigung anwesend [Abb. 71]. Die in den Zentren Mittel- und Norditaliens tätigen Maler des 14. und 15. Jh. stellen Saulus dagegen fast ausschließlich stehend dar, mit den Kleidern meist über dem Arm.<sup>228</sup> Die französische Buchmalerei der ersten Hälfte des 15. Jh. hat wiederum eine Vorliebe für den sitzenden Saulus.<sup>229</sup> Diese Autoritätsform wird im Stephansmartyrium der Belles Heures du Duc de Berry besonders betont. Saulus sitzt mit überschlagenen Beinen auf einem Thron. Er ist nicht als Bewacher der Kleider, sondern mit gezücktem Schwert in der Hand als Vertreter der Obrigkeiten Zeuge der Urteilsvollstreckung [Abb. 61].<sup>230</sup>

Dies deutet darauf hin, dass die um die Mitte des 15. Jh. weitab von künstlerischen Zentren in Montani, Busca und Lusernetta arbeitenden Maler sehr viel ältere italienische Vorlagen verarbeiten, oder aber Elemente französischer Buchmalerei der ersten Jahrhunderthälfte aufgreifen. Bei den beiden piemontesischen Beispielen mit ihrer Nähe zum französischen Kulturkreis ist die letzte Möglichkeit wahrscheinlicher. Die Überlieferungswege des Motivs nach Montani sind unklar. Sicher ist, dass die Szene dort keine Verbindung zum entsprechenden Bild in Lentate sul Seveso aufweist [Abb. 63].

<sup>225</sup> Im Soester Recht war diese Haltung für einen Richter beim Urteilsspruch ausdrücklich vorgeschrieben: er soll „sitzen als ein grisgrimmender löwe, den rechten fuß über den linken schlagen“, nach Ottocars Reimchronik soll der Richter „ain pain auf daz ander legen“ (beide Zitate nach Grimm 1922, S. 375.). Das Motiv ist recht häufig, z. B. bei Christus vor Pilatus oder Herodes in Darstellungen des bethlehemitischen Kindermords. Siehe dazu Tikkanen 1912, S. 153 und S. 163-164.

<sup>226</sup> Tikkanen 1912, S. 164.

<sup>227</sup> Stephansmartyrium, nach 1234. Wandmalerei im Obergaden von Ss. Ermagora e Fortunato in Muggia Vecchia (Prov. Triest, Friaul-Julisch Venetien). Siehe Bergamini/Tavano 1991, S. 202.

<sup>228</sup> Siehe dazu die entsprechenden Szenen bei Bernardo Daddi, Martino da Bartolomeo, Lorenzo Vecchietta, Filippo Lippi und in Lentate sul Seveso.

<sup>229</sup> Beispiele sind das Stephansmartyrium im Stundenbuch der Katharina von Kleve (Utrecht, um 1440. New York, Pierpoint Morgan Library, M 917, fol. 271r. Pächt/Jenni 1975, Abb. 83.) und in einem französischen Stundenbuch (Boucicaut-Meister, um 1405-1408. Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2, fol. 19v. Meiss 1968, Abb. 7.). Ein italienisches Stephansmartyrium aus dem 15. Jh. mit einem sitzenden Saulus stammt von Michele di Matteo (Altar von S. Petronio. Bologna, Museo di S. Stefano. <http://fe.fondazionezeri.unibo.it/foto/80000/66400/66285.jpg> (18.02.2012)).

<sup>230</sup> Brüder Limburg; um 1405-1409 (Les Belles Heures du Duc de Berry, fol. 162. New York, The Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, Acc. No. 54.1.1. Porcher 1953, Tafel XCIV.), dieses Richtermotiv wird in den Belles Heures öfter wiederholt, etwa bei Pilatus beim Bethlehemitischen Kindermord und in der Passion Christi.

#### 4.3.6 *Singuläre Szenen in Montani: Die Entkleidung (Szene 5)*

Zwei Szenen im Stephanszyklus in Obermontani sind völlig singulär: die Entkleidung des Stephanus und die Auffindung seiner Gebeine unter Mitwirkung des Heiligen.

Stephanus wird vor der Steinigung entkleidet [Abb. 72]. In der Bildmitte ist der nur noch mit der weißen Albe bekleidete Stephanus dabei, seine Dalmatika abzulegen, Hände und Handgelenke stecken noch in den umgestülpten Ärmeln. Beobachtet und assistiert wird er von sieben Personen. Ein kahlköpfiger Bewaffneter zerrt an seinem Obergewand, ein zweiter hat dem Heiligen die Hand auf die Schulter gelegt und drohend die Rechte zur Faust geballt. Ein reich gekleideter Mann steht mit in den Gürtel gestemmtten Händen beobachtend dabei.

Tonsur, Nimbus, sich am Boden bauschende überlange weiße Albe und die allgemeine Anordnung und Haltung der Figuren um ihn herum identifizieren Stephanus eindeutig. Was aber macht eine Entkleidungsszene in einer Stephansvita? Es handelt sich hierbei meines Wissens nach um die einzige ihrer Art. Nach der Apostelgeschichte legen die an der Hinrichtung beteiligten Männer vor der Steinigung ihre Oberkleider ab. Eine Entkleidung des Stephanus wird nicht erwähnt, und so ist Stephanus sowohl im Einzelbild als auch in zyklischen Darstellungen bei der Steinigung mit der Diakontracht bekleidet. Dies ist auch in Obermontani der Fall, weshalb die Entkleidungsszene im Ablauf der Erzählung verwirrend wirkt.

Typischerweise stehen Entkleidungsszenen im Zusammenhang mit Darstellungen der Kreuzigung [Abb. 73].<sup>231</sup> Ebenfalls der Passion Christi entlehnt sind die gewalttätige Haltung der Schergen, ihr Zerren am Gewand und die drohend zum Schlag geballte Hand. Häufig ist ein mit Amtsstab oder reicherer Rüstung versehener Hauptmann, Richter, Hoher Priester oder ähnliches als Zeuge der Hinrichtung anwesend. Außerhalb der Passion Christi kommen Entkleidungsszenen bei einigen Martyrien [Abb. 74], Heiligenviten [Abb. 75],

---

<sup>231</sup> Bei einer Entkleidung wird das Gewand entweder in tief gebeugter Haltung über den Kopf gezogen, wobei Hände und Kopf noch darin stecken, oder der Entkleidete steht aufrecht bis leicht gebeugt und muss wie in Montani nur noch die Hände aus den Ärmeln des umgekehrten Gewandes ziehen. Diese Haltung dürfte für den Maler etwas leichter auszuführen sein.

aber auch profanen Darstellungen [Abb. 76] vor.<sup>232</sup> Dabei passt normalerweise die Tatsache, dass sich die Dargestellten entkleiden (müssen), inhaltlich in den Ablauf des Geschehens.

Angesichts der Überlieferungswege eher unwahrscheinlich ist eine Verbindung des Stephanszyklus in Montani mit einer Kreuzigung. Eine griechische Legende des 11.–12. Jh. berichtet vom erfolglosen Versuch, Stephanus zu kreuzigen.<sup>233</sup> Eine Kreuzigung, die als Darstellung dieses Themas gedeutet wird, ist in den Stephanszyklus von Soletto (Apulien) eingebunden.<sup>234</sup> Der Heilige ist dabei ebenfalls bis auf sein weißes Hemd entkleidet.<sup>235</sup>

In der Apostelgeschichte indirekt belegt ist, dass die Steiniger die Oberkleider ablegen, sie geben sie Saulus zur Aufbewahrung. Während Saulus mit den Kleidern sehr häufig abgebildet wird, sind mir vom Ablegen der Oberkleider durch die Steiniger nur zwei Darstellungen bekannt, ein Fresko in Umbrien und die Steinigung im Stundenbuch der Katharina von Kleve (um 1440) [Abb. 77].<sup>236</sup>

#### 4.3.7 *Singuläre Szenen in Montani: Die Reliquienbergung (Szene 11)*

Im unteren Register des Stephanszyklus wird direkt unterhalb der Entkleidung des Stephanus die Auffindung der Reliquien des Heiligen dargestellt [Abb. 78].

Stephanus in weißer Kutte ist die zentrale Figur.<sup>237</sup> Mit ausgestreckten Händen und weisenden Fingern frontal aus dem Bild blickend gibt er die in zwei Schriftbändern festgehaltene Anweisung „*hic non sunt modo / querite i[n]hoc loco*“.<sup>238</sup> Zu seiner Rechten stehen tatbereit zwei Männern mit Hacken, zu seiner Linken haben zwei weitere einen

<sup>232</sup> Zu nennen ist etwa die Entkleidung des Laurentius vor der Marter auf dem Rost („Maestro dei Battuti di Serravalle“, um 1434. Serravalle di Vittorio Veneto, San Lorenzo. Spiazzi 1989, S. 121, Abb. 155.), das Ablegen des Obergewandes vor der Taufe (Tomaso da Modena, Ursulazyklus, um 1354-1358. Treviso, Museo di Santa Caterina. Muraro 1987, S. 49.) oder vor einem Bad (Jungbrunnen, um 1420. La Manta, Castello. Castelnuovo E. 2002, S. 18, Abb. 2.).

<sup>233</sup> BHG (= *Bibliotheca Hagiographica Graeca*) 1649d. Bovon 2003, S. 296.

<sup>234</sup> Bovon 2003, S. 293. Zur Kirche S. Stefano in Soletto (Prov. Lecce, Apulien) siehe [http://www.salento.it/watermark.php?img=Salento\\_15\\_OFSoletto6.jpg](http://www.salento.it/watermark.php?img=Salento_15_OFSoletto6.jpg) (14.02.2012).

<sup>235</sup> Der Vorgang der Entkleidung selbst wird nicht gezeigt.

<sup>236</sup> Es handelt sich um die Steinigung in einem Wandmalereizyklus in Terni (Maestro di Narni, um 1375-1410. Terni (Prov. Terni, Umbrien), S. Pietro. <http://fe.fondazionezeri.unibo.it/foto/40000/30800/30492.jpg> (18.02.2012)), und im Stundenbuch der Katharina von Kleve (Utrecht, um 1440. New York, Pierpoint Morgan Library, M 917, fol. 271r. Pächt/Jenni 1975, Abb. 83.).

<sup>237</sup> Schon Kaftal 1978, Sp. 965, nennt Stephanus und gibt an, kein anderes entsprechendes Bild oder eine mögliche Quelle für das Motiv zu kennen. Der Heilige kann nur durch seinen Nimbus und die Tonsur identifiziert werden, attributhafte Steine oder die Diakonkleidung fehlen. Clemen 1889, S. 191, sieht in der Figur den im vorhergehenden Bild auftretenden Priester Lucianus. Gerade die Form und Größe der Tonsur ist aber ähnlicher zu den Stephanusdarstellungen im Zyklus. Theil 1969, S. 8-9, geht nicht näher auf das Bild ein, in REALonline (Bildnummer 002972) wird die Person nicht namentlich bezeichnet.

<sup>238</sup> Ich übersetze die Inschrift als „Hier sind sie [die Gräber] nicht, sucht jetzt an jenem Ort“.

ansehnlichen Stein- und Erdhaufen aufgeschüttet. Die Bodenfläche des Bildes erhebt sich im rechten Hintergrund zu einem flach ansteigenden Hügel. Die grabenden Männer sind an seinen vorderen Ausläufern beschäftigt.

Das gesamte untere Drittel des Bildes ist in einem schlechten Zustand. Es fehlen Teile der Putz- und Malschicht, die erhaltene Farbschicht in diesem Bereich ist stark angegriffen. Die beiden grabenden Männer im rechten Bildbereich sind etwa ab Hüfthöhe erhalten. Es ist nicht mehr erkennbar, wie das Grab bzw. die Gräber, die sich an dieser Stelle befinden sollten, gestaltet waren.<sup>239</sup>

Nach der *Legenda Aurea* sind bei der Bergung der Reliquien des Stephanus der Priester Lucianus und Bischof Johannes von Jerusalem involviert.<sup>240</sup> Der Heilige selbst tritt nach seinem körperlichen Tod bei der Überführung seiner Gebeine nach Konstantinopel erstmals als Erscheinung auf.<sup>241</sup> Bei der Reliquienauffindung im Echternacher Evangelistar [Abb. 81] und in S. Lorenzo f. l. m. [Abb. 79] sind Mönche und Laien anwesend, Hinweise auf eine höhere geistliche Autorität fehlen.<sup>242</sup> In Lentate sul Seveso [Abb. 80], bei Bernardo Daddi [Abb. 26] und Giovanni di Paolo [Abb. 30] leitet Bischof Johannes die Arbeiten, in seinem Gefolge befinden sich neben Lucianus weitere Bischöfe und Geistliche.

Die *Revelatio Sancti Stephani* BHL 7850-56 enthält Passagen, die nicht in die *Legenda Aurea* aufgenommen wurden.<sup>243</sup> Dazu gehört die Erweiterung der Auffindungslegende um eine Person: Nachdem Gamaliel dreimal dem Priester Lucianus im Traum erschienen ist, suchen die vom Bischof Johannes Beauftragten in der angegebenen Zone erfolglos nach den Gräbern. Daraufhin erscheint Gamaliel ein weiteres Mal, diesmal dem Mönch Migetius, und gibt genauere Hinweise zum Fundort.

<sup>239</sup> In einigen Zyklen wird nur das Grab des Stephanus gezeigt, in anderen liegen Stephanus, Gamaliel, Nikodemus und Abibas nebeneinander.

<sup>240</sup> Benz 1979, S. 533-534.

<sup>241</sup> Benz 1979, S. 53. Während der Seefahrt versuchen böse Geister, das Schiff durch einen Sturm zu versenken, auf Anrufungen der Seeleute hin erscheint Stephanus und beruhigt den Sturm. Dieses Geschehen ist nur in Lentate sul Seveso dargestellt. Der Körper des Stephanus liegt offen im Schiff, die sehr viel kleinere Erscheinung des Heiligen schwebt am oberen rechten Bildrand, eine Hand weisend und zum Segen erhoben. Auch in S. Lorenzo f. l. m. und in der Predellatafel des Mariotto di Nardo ist die Seefahrt thematisiert. Dort ist jedoch weder die Erscheinung des Heiligen noch dessen Körper sichtbar, nur der Sarg, bei Mariotto di Nardo auch die vor dem Schiff fliehenden Dämonen.

<sup>242</sup> Im Echternacher Evangelistar suchen zuerst nur Laien die Gräber (fol. 158v), anschließend leitet der Mönch Migetius die Grabungen (fol. 159v). In S. Lorenzo f. l. m. gräbt der Priester Lucianus mit einem Helfer.

<sup>243</sup> Bei dem Text handelt es sich um eine Übersetzung aus dem Griechischen (BHG 1648x, y, z) ins Lateinische durch Avitus. Siehe dazu Bovon 2003, S. 304; Lateinischer Text und kritische Bearbeitung bei Vanderlinden 1946, S. 178-217.

Die einzige mir bekannte Darstellung des Themas befindet sich im Echternacher Evangelistar, als siebenteiliger Zyklus zur *Inventio* der Reliquien [Abb. 81].<sup>244</sup> Sowohl der Traum des Lucianus als auch der des Migetius folgen dabei dem selben Bildaufbau, mit Gamaliel, der am Fußende des von der Seite gezeigten Bettes steht. Bei der Bergung der Reliquien ist als einziger Geistlicher der Mönch Migetius anwesend.

Beide Szenen sind formal nicht mit der in Montani vergleichbar. Dort werden aber in gekürzter Form die selben Worte bzw. Worte des selben Inhalts wie in der *Revelatio Sancti Stephani* wiedergegeben.<sup>245</sup> Eine ähnlich passende Textvorlage ist in der *Legenda Aurea* nicht vorhanden, und in den erhaltenen Bildbeispielen der Reliquienbergung wird nie wörtliche Rede verwendet.<sup>246</sup>

Wie die Maler in Montani zur gewählten, mit ziemlicher Sicherheit auf diese Auffindungslegende zurückgehende Text- und Bildform kamen, ist unklar. Möglich wäre eine direkte Kenntnis der Legende, wobei Stephanus die Worte des Gamaliel an Migetius in den Mund gelegt werden. Die Textversion der *Revelatio Sancti Stephani* BHL 7850-56 ist in Manuskripten und Drucken vom 10.–17. Jh. enthalten.<sup>247</sup> Es bleibt damit jedoch eine Lücke von vierhundert Jahren in der bildlichen Überlieferung zwischen der Echternacher Handschrift und dem Bilderzyklus in St. Stephan bei Obermontani.

Formal bietet die Auffindung in Lentate [Abb. 80] die meisten Bezugspunkte zu Montani: der weiß gekleidete Bischof Johannes gibt wie Stephanus in Montani gestisch Anweisungen an die grabenden Männer, es liegt erst eine Ecke des steinernen Sarkophags frei.<sup>248</sup> Der zu einer Seite hin orientierte Bischof wird in Montani zum frontal ausgerichteten Stephanus, der nicht nur die Männer zu seinen Seiten, sondern auch den

<sup>244</sup> Echternacher Perikopenbuch oder Echternacher Evangelistar, um 1050. Brüssel, Bibl. Royale, Ms. 9428, fol. 1574-160v. Legner 1973, S. 71-73, Abb. 5a-g.

<sup>245</sup> Gamaliel sagt zum Mönch Migetius: „*Vade, dic Luciano presbytero: [...] modo non sumus ibi [...]. Sed quaere nos in alia parte in loco qui dicitur [...] Debatalia [...].*“ (Vanderlinden 1946, S. 210-213, VII 37-38, Textversion B, S. 211). Zum Vergleich dazu der Text in Montani: „*hic non sunt modo querite i[n]hoc loco*“.

<sup>246</sup> Zum Wortlaut in der *Legenda Aurea* (CVIII, 35-37) siehe Maggioni 1998, II, S. 715. Die einzelnen Bilder in Lentate sul Seveso werden durch darunter liegende, recht große Schriftfelder erläutert. Die Texte darin sind bis auf wenige Spuren verloren. Diese fragmentarisch erhaltenen Inschriften scheinen alle gleich aufgebaut zu sein: „*Qualiter uxor Alexandri senatoris petit corpus viri sui [...]*“ (Pracchi 2008, S. 48, Abb. 22.), zu übersetzen als „Wie die Frau des Senators Alexander den Körper ihres Mannes erbittet [...]“. Wörtliche Rede ist in diesem Satzbau unwahrscheinlich.

<sup>247</sup> Vanderlinden 1946, S. 179-187, nennt die ihm bekannten Manuskripte mit dem selben, als BHL 7850-56 zusammengefassten Handlungsstrang. Es handelt sich dabei fast durchwegs um Schriften in französischen oder belgisch-niederländischen Sammlungen, zumeist auch dieser Herkunft.

<sup>248</sup> Bei Giovanni di Paolo und Bernardo Daddi werden die Gräber – ohne Sarkophag – schon offen gezeigt. In S. Lorenzo f. l. m., Lentate und Montani wird noch gegraben. Der freiliegende Sarkophag kann für Montani anhand der anderen Analogien im Bildaufbau zu Lentate zumindest angenommen werden, die entsprechende Bildstelle fehlt.

Betrachter des Bildes anspricht. Damit erinnert Stephanus in seiner Haltung an die Schutzmantelbilder oder an Anna in Darstellungen der Heiligen Sippe [Abb. 82]. Die weiße Kleidung kann in Montani einerseits ebenfalls auf Bischof Johannes in Lentate als Vorlage hindeuten, andererseits als Hinweis auf Stephans überirdischen Zustand gelesen werden. Die Form des Halsausschnittes erinnert jedoch an Darstellungen von Mönchskutten mit zurückgeschlagenen Kapuzen oder die Kleidung des Papstes im Oratorio Visconteo in Albizzate [Abb. 83],<sup>249</sup> wodurch eine Verbindung zur Migetiusepisode entsteht.

#### 4.4 Überlegungen zum Aufbau der Bildfolgen

Von insgesamt elf Bildern des Stephanszyklus in Obermontani konzentrieren sich zwei – bei Hinzuzählen der Predigt drei – Szenen auf die theologisch argumentative Fähigkeit des Stephanus. Drei Szenen beschäftigen sich mit den Handlungen um das Martyrium (Entkleidung des Stephanus, Saulus mit den Oberkleidern der Zeugen, die Steinigung selbst). Aus dem Wirken nach dem Tod werden neben der Grabtragung und Bestattung nur zwei Szenen, der Traum des Gamaliel und die Auffindung der Reliquien, verwendet. Die Vorbereitung zur Steinigung und das Martyrium werden normalerweise in einer zusammenhängenden Szene gezeigt, so auch in Lentate sul Seveso, wohingegen dort die Wunder um die Reliquien des Heiligen in neunzehn Bilder behandelt werden.<sup>250</sup>

In der im Verhältnis zur Szenenanzahl betonten Darstellung der Reliquien – Steinigung bis Reliquienfindung – sieht Andergassen einen Hinweis auf das Auffindungsfest am 3. August im Römischen Kalender. Dieser Tag konnte schon aufgrund der Jahreszeit anders, vor allen Dingen aufwendiger begangen werden als der Gedenktag des Martyriums am 26. Dezember.<sup>251</sup> Eine günstigere Witterung bedeutete mehr Teilnehmer an festlicher Liturgie und Prozessionen, mit mehr Einnahmen für den Kirchenherrn.

Die Szenenabfolge dürfte bewusst zweigeteilt sein. Das erste Bild im oberen Register ist die Wahl des Stephanus durch die Apostel, womit sein christliches Leben und seine Tätigkeit als Diakon und Prediger beginnen. Das erste Bild im unteren Register ist die

<sup>249</sup> Im Oratorio Visconteo in Albizzate (Prov. Varese, Lombardei) bei Mailand malt eine Werkstatt im Umkreis des Anovelo da Imbonate nach 1375 einen Zyklus zu Johannes dem Täufer und einen zum hl. Ludwig von Toulouse. Siehe dazu Galli Michero 2008, S. 13 und S. 26.

<sup>250</sup> Nitz 1976-a, Sp. 398.

<sup>251</sup> Andergassen 2011, S. 14-16.

Steinigung, der Tod aufgrund des Glaubens, der Stephanus in die Nachfolge Christi stellt und ihn zum ersten Martyrer macht. Die nach seinem Tod erfolgten Wunder sind darauf zurückzuführen. Durch die Anordnung untereinander sind diese beiden Anfänge aufeinander bezogen [Abb. 13].

Von einer gleichen Bezugnahme kann man bei den Szenen der Entkleidung und Reliquienbergung ausgehen. Sie sind ebenfalls untereinander angeordnet, und es sind die beiden einzigen Szenen im Zyklus, in denen Stephanus nicht in der Kleidung des Diakons, sondern in weißen Gewändern erscheint. Inhaltlich handelt es sich in beiden Bildern um eine „Aufdeckung“, eine „Entblößung“, einmal des Mannes, einmal seiner Überreste.

Diese Beziehung der Szenen aufeinander könnte auch in der Figurenanordnung des Heiligen vor bzw. gegenüber einer Personengruppe in der Diakonweihe und der Steinigung dazu geführt haben, die Nebenhandlung um Saulus auszugliedern und ihn mit den Steinigern in einem eigenen Bildfeld anzuordnen. Der eigentliche Stephanszyklus würde damit auf zehn Bilder reduziert, die Saulusszene ebenso wie die Einzelfigur des Antonius zum reinen Platzfüller. Andererseits könnte es sich schlicht um ein Platzproblem handeln: Diakonweihe und Steinigung sollten untereinander zu liegen kommen. Saulus sollte dabei sein, ihn innerhalb des vorhandenen Rahmens in der Steinigung unterzubringen wäre aber beinahe unmöglich, ohne alle Figuren drastisch zu verkleinern oder das Bildfeld völlig zu überfüllen. Dies wirft wiederum die Frage nach einem vorgegebenen Konzept für die Wandgestaltung auf, und ob und inwieweit der anschließende Ursulazyklus, insbesondere dessen Martyriumsszenen, schon bestand.

Gerade die Entkleidungsszene und die Anwesenheit des Stephanus bei der Reliquienbergung geben Rätsel auf. Beide Szenen lassen sich so nicht textlich untermauern, auch die Bildtradition lässt sich nur herleiten, nicht direkt auf ein Vorbild zurückführen. Die Entkleidungsszene stellt Stephanus in die Tradition des Christusbildes. Der Stephanszyklus in Montani betont die rhetorischen Fähigkeiten des Heiligen und sein daraus resultierendes Martyrium. Dadurch und in der ikonographischen Verbindung zu Christus auf seinem Leidensweg ließe sich die Rechtfertigung der Heiligkeit des Stephanus und damit seiner Verehrungswürdigkeit lesen.<sup>252</sup>

---

<sup>252</sup> Die Szenen könnten als Reaktion auf reformatorische Tendenzen, die unter anderem den Umgang der Kirche mit Heiligen und ihren Reliquien hinterfragen, gedeutet werden.

Der Stephanszyklus in Montani wird in der Literatur „italienisch“ geprägten Malern zugeschrieben, die sich an lombardischen Tendenzen orientieren, wobei Andergassen Vorlagen aus dem Trecento eruiert.<sup>253</sup>

Die Grundformen gehen letztendlich auf Giotto zurück, wie sie in der Cappella Scrovegni in Padua zu sehen sind: wenige, aus großen abgeschattierten Farbflächen aufgebaute massive Figuren, die im Bildvordergrund auf der Bodenlinie haften, Nebenfiguren werden leicht versetzt in den Hintergrund gestaffelt, es gibt wenige ausgearbeitete Details, der Hintergrund ist kaum strukturiert [Abb. 84].

Die Massigkeit der Figuren wird mit durch die voluminösen, fließenden Gewänder erzeugt. Stephanus ist dabei der einzige – zumindest soweit an den erhaltenen Teilen ersichtlich – dessen Gewand im Stehen mehr als bodenlang ist. Bei den übrigen Personen fällt das lange Gewand ebenso glockenförmig, aber maximal bis knapp über den Boden und leicht im Umfang, nicht aber in der Länge gefaltet. In Lentate tragen sowohl die Geistlichen als auch die Apostel am Boden bauschende Gewänder, während die übrigen Personen in zeitgenössische, bei den Männern maximal wadenlange Tuniken gekleidet sind. Die Tuniken der Apostel in Montani sind kürzer, Frauen mit bodenlangen Kleidern bis auf die Predigt nicht vorhanden, weshalb die überlangen, glockenförmig zu Boden fallenden Gewänder mit den weichen, teils spiralförmig nach innen gerollten Tütenfalten des Stephanus besonders auffallen [Abb. 72]. Diese Falten sind ein Zeitphänomen, das sich auch in den Langhausfresken von St. Martin in Kampill in Bozen (nach 1400) [Abb. 85] und den Arbeiten von Meister Wenzeslaus in Meran und Riffian (um 1415) findet [Abb. 86].<sup>254</sup>

Das bei den in der Giotto-Nachfolge stehenden Künstlern gezeigte Interesse an Architektur und ihren zahlreichen Details ist in Montani nicht zu beobachten. Das Motiv der Steinigung vor der Stadt etwa wird gerne durch Architektur im Hintergrund angezeigt. Von den wenigen architektonischen Elementen Kanzel, Tor, Sarkophag und Bett in Obermontani dagegen sind nur Kanzel und Bett etwas detaillierter ausgeführt und an ihrer Maserung als Holz zu erkennen. Während die Predigt in den meisten Zyklen – durchaus der zeitgenössischen Realität entsprechend – in einer Stadt verortet ist, wird sie in Montani in eine Gebirgslandschaft versetzt. Dies kann auf eine Orientierung des Malers oder des Auftraggebers an die tatsächlichen Gegebenheiten hindeuten – im Vinschgau gab es

<sup>253</sup> Siehe vorhergehendes Kapitel; Andergassen 2011, S. 12.

<sup>254</sup> Siehe dazu Popp 2003, S. 198; und S. 20 im vorliegenden Text. Diese starken Faltenbausungen sind dort aber hauptsächlich bei Kleidern kniender oder sitzender Personen zu beobachten.

jedenfalls bis Meran keine größere stadtähnliche Ortschaft. Vorlagen für Stadtansichten müssen jedoch vorhanden gewesen sein, da sie beim Ursulazyklus und der Anbetung der Könige zum Einsatz kommen.

Im Stephanszyklus werden Inschriften spärlich verwendet. Sie scheinen offenbar nur dort angebracht worden zu sein, wo die bildliche Darstellung alleine zu Unklarheiten führen könnte. Dies ist bei der Anklage vor dem Hohen Rat, dem Traum des Lucianus und der Bergung der Reliquien der Fall. Diese Inschriften sind in Latein gehalten. Auch die Texte der Evangelisten im Chorgewölbe sind in lateinischer Sprache abgefasst. Dem stehen die deutschsprachigen, sehr viel ausführlicheren Inschriften des Apostelcredos an den Chorwänden gegenüber.<sup>255</sup> Die späteren Szenen der Süd- und Westwand verzichten gänzlich auf Beischriften.

Insgesamt weist der Stephanszyklus in Montani inhaltlich und formal am meisten Verbindungen zum Stephanszyklus in Lentate sul Seveso auf. Beide Zyklen sind in zwei Registern angeordnet, die in irdisches und himmlisches Leben eingeteilt werden können. Das obere Register in Montani beginnt mit dem christlichen Leben des Stephanus als Diakon, das untere Register mit seinem dauerhaften Nachwirken als Märtyrer, dessen Ausschlag der Tod für den Glauben durch Steinigung ist. Auch in Lentate beginnt das Geschehen im unteren Register mit der Steinigung, im oberen Register wegen des größeren Umfangs des Zyklus mit dem irdischen Leben des Stephanus und dem Wunder seiner Empfängnis und Geburt.

Für mehrere der Szenen und Motive in Montani werden nicht die gleichen Inhalte in Lentate herangezogen, sondern andere formal passende Bilder im Zyklus. Dazu gehört die Grabtragung in Montani, die den Translationen, nicht der Grabtragung in Lentate entspricht, gleiches bei der Diakonweihe, die formale Elemente des Empfangs durch die Apostel in Lentate verwendet. Die für Stephanus verwendeten Farben in Montani entsprechen ebenfalls eher den Fresken in Lentate als denen der anderen Wandmalereizyklen.<sup>256</sup> Eine Vorbildfunktion von Lentate kann somit angenommen werden, wobei Motive adaptiert und in die sehr viel kürzere Szenenfolge in Montani eingepasst wurden.

---

<sup>255</sup> Soweit ich erkennen kann, wird bei allen Inschriften in den Wandmalereien der Stephanskappelle die selbe Schriftart verwendet.

<sup>256</sup> Stephanus ist in Montani, Lentate und in der Cappella dell'Assunta in Prato in eine grüne Dalmatika gekleidet, etwas häufiger erscheint er in Blau (Müstair, S. Lorenzo f. l. m., bei Mariotto di Nardo und Fra Angelico), die beliebteste Farbe, vor allem auch in Einzelszenen der Steinigung, ist Rot.

Das Oratorio S. Stefano in Lentate allein kann aber nicht den Motivfundus in Montani erklären. Abgesehen von der zeitlichen Differenz der Zyklen und der Differenz des malerischen Könnens oder Wollens (beinahe völliger Verzicht auf Architekturelemente, Farbwahl) sind einige Szenen enthalten, die keine formalen Ähnlichkeiten mit Lentate aufweisen, aber auch nicht annähernd geschlossen einem weiteren bekannten Zyklus zuordenbar sind, sodass man diesen als zweiten Vorlagenfundus in Betracht ziehen könnte. Es sind vielmehr Kleinigkeiten, die zu mehreren Zyklen passen, aber keinen Hinweis auf einen einzelnen als Vorbild geben. Zudem gibt es Szenen, die zu keinem der angeführten Stephanszyklen passen, aber auch in anderen Darstellungen ohne signifikante Parallelen sind.

Eine eindeutige Vorlage für den Stephanszyklus in Montani fehlt, der Überlieferungsweg der erkennbaren möglichen Vorlage Lentate ist unklar, ebenso, welche Einflüsse auf diesem Weg nach Montani noch aufgenommen wurden. Entsprechende Hinweise auf die in Montani tätigen Künstler in der Lombardei, dem Trentino oder den Schweizer Kantonen konnte ich nicht finden, was darauf hindeutet, dass diese Werke entweder verloren sind, oder sie so gering eingeschätzt wurden, dass es keine Publikation gibt.<sup>257</sup>

Für die Montaniger Einzelszenen der Entkleidung und Reliquienauffindung mit Stephanus kann ich zwar Denkansätze liefern, eine schlüssige Erklärung dieser Szenen, ihrer Bedeutung sowohl für den Auftraggeber als auch für den Maler ist mir jedoch nicht möglich.

---

<sup>257</sup> Ich beziehe mich hier auf Monographien und Sammelwerke in größeren, auch außerhalb der unmittelbaren Umgebung des Kunstwerks verbreiteten Auflagen.

## 5 DER URSULAZYKLUS

Der Ursulazyklus in St. Stephan in Obermontani ist eine auf drei Bilder ausgedehnte Darstellung des Martyriums der Heiligen [Abb. 88]. Sie schließt im unteren Register der Nordwand des Saalraums an den Stephanszyklus an und wird auf der linken Seite der Triumphbogenwand fortgesetzt. Die Szene der Saalnordwand zeigt den Tod der heiligen Ursula und ihres Gefolges aus Jungfrauen und Geistlichen. Einige Soldaten des Hunnenkönigs sind direkt um das Schiff angeordnet, weitere besetzen drei Schiffe in einem zweiten Bildfeld im unteren Register der Triumphbogenwand. Im darüber liegenden Register ist die Belagerung Kölns dargestellt, das von einem Zug gerüsteter Fußsoldaten umkreist wird. Vor der Stadt sind fünf Zelte aufgebaut. Im vordersten, dessen Bahnen zurückgeschlagen sind, thront der König und Anführer der belagernden Truppen, umgeben von einigen weiteren Soldaten.

Die beiden Szenen im unteren Register sind stark beschädigt, jeweils die gesamte untere Bildhälfte fehlt.

Die Verbreitung des Kultes der hl. Ursula ist ab dem 10. Jh. nachweisbar.<sup>258</sup> Nach der Legende ist Ursula eine bretonische Prinzessin, die mit einem englischen Prinzen verheiratet werden soll. Vor der Hochzeit begibt sie sich aufgrund eines Traumes auf eine Pilgerfahrt nach Rom, begleitet von elftausend Jungfrauen.<sup>259</sup> Der Weg bis Basel wird zu Schiff auf dem Rhein zurückgelegt. Auf der Rückreise landen die Schiffe vor dem von den Hunnen belagerten Köln an, wo die gesamte Reisegesellschaft ermordet wird.<sup>260</sup>

Die Ursulalegende ist im 11. Jh. noch nicht festgelegt. Zahlreiche Gräberfunde aus der römischen Friedhöfen in Köln und die Visionen der hl. Elisabeth von Schönau (1129-1164/65) „bestätigen“ die schon bestehenden Elemente der Legende und erweitern sie um

---

<sup>258</sup> Keller 2005, S. 580.

<sup>259</sup> Eine Lapidarinschrift des 4. oder 5. Jh. in St. Ursula in Köln überliefert das Martyrium christlicher Jungfrauen. Erst seit der Zeit um 1000 n. Chr. wird die Anzahl der Begleiterinnen Ursulas mit 11.000 angegeben, was vermutlich auf einem Lesefehler beruht. Siehe dazu Nitz 1976-b, Sp. 521.

<sup>260</sup> Keller 2005, S. 578-579.

zahlreiche Personen aus aller Herren Länder, insbesondere um hochrangige Geistliche und Adelige.<sup>261</sup>

Ursula ist Stadtpatronin von Köln, dort und in der Umgebung finden ihr Kult und ihre bildliche Darstellung einen Höhepunkt.<sup>262</sup> Die Orden der Benediktiner, Zisterzienser und Prämonstratenser hatten mehr oder weniger das Monopol auf die Reliquien und verbreiteten sie in ihrem Einflussbereich, vor allem in Belgien, Frankreich, dem Westen Deutschlands und Österreichs.<sup>263</sup> Sowohl der Dom in Chur als auch das Kloster Marienberg im oberen Vinschgau besaßen Reliquien aus dem Ursulaumkreis.<sup>264</sup>

Ab dem 14. Jh. sind Einzeldarstellungen der hl. Ursula häufig, besonders im Rahmen von Heiligenreihen, aber auch als Schutzmantelheilige.<sup>265</sup> Aus ihrer Vita ist das Martyrium die beliebteste Einzelszene.<sup>266</sup> Zum Höhepunkt der volkstümlichen Ursulaverehrung kam es im 15. Jh., nun entstanden mehrere Bilderzyklen.<sup>267</sup> In Italien sind drei größere Ursulazyklen bekannt: von Tomaso da Modena in Treviso (1354-1358)<sup>268</sup>, in Sta. Orsola in Vigo di Cadore (um 1355)<sup>269</sup> und von Vittore Carpaccio in Venedig (1490-1498).<sup>270</sup> Diese Zyklen folgen der *Legenda Aurea*.<sup>271</sup>

<sup>261</sup> Seit 1106 wurden bei Bauarbeiten in Köln immer wieder Gebeine aus den alten römischen Friedhöfen entdeckt, die man dem Gefolge der hl. Ursula zuschrieb. Angesichts ihrer zunehmenden Menge stellten sich jedoch bald Fragen zur Identifizierung der Personen. Elisabeth von Schönau lieferte in ihren Visionen die besonders für die männlichen Knochen nötigen Erklärungen. Demnach gehörten zur Gesellschaft der Ursula schließlich die Bischöfe Pantalus von Basel, Maurisius von Sizilien, Marcus von Griechenland, der ausschließlich aus der Ursulalegende bekannte Papst Cyriakus und mehrere römische Bischöfe, dazu Ursulas Verlobter Aetherius mit Mutter und Schwester und ihre Tante, Königin Gerasina von Sizilien, mit mehreren ihrer Kinder. Siehe dazu Keller 2005, S. 579-580; Dinzlacher 2006, S. IX-X.

<sup>262</sup> Keller 2005, S. 580.

<sup>263</sup> Siehe De Tervarent 1931, S. 43-44.

<sup>264</sup> Legner 2003, S. 364. Der Dom in Chur erwarb 1407 eine Reliquienbüste für seine Ursulareliquien. Abt Albert von Ellwangen vom Kloster Marienberg erhielt die Reliquien über Vermittlung seines gleichnamigen Neffen, der Abt in Ottobeuren war. Dort gab es seit 1167 Reliquien der hl. Ursula und aus ihrem Gefolge. Sowohl Chur als auch Marienberg hatten – räumlich oder rechtlich – Verbindungen zu Montani, und hätten die für die Weihe eines Altars notwendigen Reliquien zur Verfügung stellen können. Siehe dazu Legner 2003, S. 318 und S. 367.

<sup>265</sup> Neben Maria ist Ursula die häufigste Schutzmantelheilige. Siehe dazu Keller 2005, S. 580; Nitz 1976-b, Sp. 522.

<sup>266</sup> Nitz 1976-b, Sp. 527.

<sup>267</sup> Nitz 1976-b, Sp. 525.

<sup>268</sup> Tomaso da Modenas Ursulazyklus in Treviso (Prov. Treviso, Venetien) reflektiert u. a. historische Ereignisse: Die Stadt wurde 1356-1358 von den Ungarn belagert, die sich selbst gerne als Nachfolger der Hunnen sahen. Es sind Anklänge sowohl an Giotto als auch an Vitale da Bologna zu erkennen. Die Fresken der Chorseitenkapelle in Sta. Margherita wurden 1883 abgenommen und befinden sich heute im Museo di Santa Caterina. Siehe dazu Gibbs 1992, S. 203-204.

<sup>269</sup> Die anonyme Werkstatt, die die Kirche Sta. Orsola in Vigo di Cadore (Prov. Belluno, Venetien) ausmalte, verwendet Elemente, die sowohl an die Arbeiten von Vitale da Bologna in Udine 1348-1349 als auch die von Tomaso da Modena in Treviso ab 1349 erinnern. Der zehnteilige Ursulazyklus selbst zeigt jedoch keine Gemeinsamkeiten mit dem in Treviso. Siehe dazu Franco 1992, S. 254-257.

In Südtirol erscheint Ursula vorwiegend als Einzelfigur im Rahmen einer Heiligenreihe. In Begleitung der „elftausend“ Jungfrauen ist sie in St. Johann in Taufers im Münstertal (um 1380) zu sehen.<sup>272</sup> Im unteren Vinschgau befindet sich auf Burg Tarantsberg bei Naturns eine der hl. Ursula geweihte Kapelle, die bildliche Darstellungen der Heiligen enthalten haben dürfte.<sup>273</sup>

Die einzige zyklische Darstellung der Ursulalegende in Südtirol ist in St. Valentin in Tramin (um 1410-1420) erhalten [Abb. 89]. Gezeigt werden simultan in einem Bild zusammengefasst der Auszug aus einer Stadt (wahrscheinlich Rom oder Basel) und das Martyrium vor den Toren des belagerten Köln. Das Werk eines anonymen Malers weist stilistische und formale Bezüge zum böhmischen Raum auf.<sup>274</sup>

### 5.1 Das Martyrium der hl. Ursula – Vergleiche

Grundsätzlich sind für die Darstellung des Ursulamartyriums zwei Versionen üblich. Bei der einen befindet sich Ursula mit zumindest einem Teil ihres Gefolges vor der belagerten Stadt auf festem Boden am Rheinufer. Heidnische Soldaten fallen mit Pfeilen, Schwertern und Lanzen, teils zu Fuß, teils zu Pferd, über sie her. Ursula selbst wird mit dem Schwert [Abb. 90] oder einem Pfeilschuss getötet [Abb. 91].<sup>275</sup> Bei der zweiten Darstellungsweise befindet sich die Gruppe um Ursula auf einem oder mehreren Schiffen, die hunnischen Soldaten am Strand. Die Personen an der Schiffsreling werden mit Lanzen

<sup>270</sup> Vittore Carpaccio malte 1490-1498 neun Bilder aus dem Leben der hl. Ursula für den Versammlungsraum der Scuola di Sant'Orsola, einer Handwerkerbruderschaft, bei der Kirche Ss. Giovanni e Paolo in Venedig. Alle Bilder befinden sich heute in den Gallerie dell'Accademia in Venedig. Siehe dazu Lucco 1990, S. 460; Humfrey 1992, S. 740.

<sup>271</sup> Nitz 1976-b, Sp. 526.

<sup>272</sup> Egg 1992, S. 45-46. Das Werk eines lombardischen Wandermalers befindet sich in der oberen Halle des Hospizes. Die Auftraggeber, die Herren von Matsch, besaßen Güter im Veltlin und ließen sich anscheinend den Maler von dort kommen, obwohl es zur gleichen Zeit in Südtirol bessere gab.

<sup>273</sup> Frühgotische Freskenfragmente an der Westwand der Burgkapelle von Tarantsberg/Dornsberg wurden um 1270 datiert. Die aus der Ostmauer der Burg vorspringende Kapelle stürzte Mitte des 19. Jh. ab und wurde 1965 vom Burgfels aus neu errichtet. Ihr kleiner Flügelaltar mit dem Ursulamartyrium (1525) befindet sich heute in der Meraner Pfarrkirche. Ein weiterer in Naturns gelegener Sakralbau ist die in ein Bauernhaus („Engelsburg“) verbaute, in Resten erhaltene Kapelle St. Ursula auf dem Berge, mit Wandmalereiresten aus der Zeit um 1400. Andergassen nennt auch für Schloss Naturns/Hochnaturns eine Ursulakapelle, laut Trapp hat es dort jedoch vor dem 19. Jh. überhaupt keine Kapelle gegeben. Siehe dazu Weingartner 1930, S. 239; Trapp 1980, S. 26 und S. 37, Andergassen 2011, S. 16.

<sup>274</sup> Siehe dazu Spada-Pintarelli 1997, S. 176; Kofler-Engl 2007, S. 301. Die Fresken zeigen Verbindungen zu den Wandmalereien in der Torre dell'Aquila in Trient und zu Runkelstein bei Bozen.

<sup>275</sup> Beispiele dafür sind Tafeln in Arezzo (Florentiner Schule, 14. Jh. Arezzo, Museo Civico. Kaftal 1978, Abb. 1125.), Zürich (Zürich, Landesmuseum. Kaftal 1978, Abb. 1124.), Köln („Meister der Kleinen Passion“, um 1411. Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Zehnder 1990, Abb. 222.), und das Fresko in Vigo di Cadore ([http://farm3.staticflickr.com/2421/3871477832\\_dcd3f350a5\\_o.jpg](http://farm3.staticflickr.com/2421/3871477832_dcd3f350a5_o.jpg) (23.04.2012)).

und Schwertern vom Schiff gezerrt und getötet, doch die meisten, darunter auch Ursula, fallen Pfeilen und Armbrustbolzen zum Opfer [Abb. 92].<sup>276</sup>

Motivisch weist der Ursulazyklus in Montani die meisten Ähnlichkeiten mit dem Zyklus in St. Valentin in Tramin auf, genauer gesagt mit dessen rechter Bildhälfte mit Belagerung und Martyrium [Abb. 93, Abb. 94]. Die einzelnen Gruppen scheinen nur anders verteilt zu sein. So ist die befestigte Stadt in Obermontani an den linken statt an den rechten Bildrand gerückt, das Heerlager unter statt neben die Stadt verschoben und das Königszelt gespiegelt angeordnet. Ähnlichkeiten ergeben sich auch durch die Anordnung der Soldatengruppen und ihre Ausstattung mit Lanzen, großen ovalen Pavesenschilden und mehrheitlich mit Armbrüsten statt mit Bögen. Zudem haben sich in Montani Soldaten auf ein kleineres Boot begeben und greifen die Rompilger von der Wasserseite aus an. Dieses Motiv konnte ich in keinem anderen der zum Vergleich herangezogenen Bilder beobachten.

Die eigentliche Martyriumsdarstellung in Montani [Abb. 95] unterscheidet sich jedoch deutlich von der in Tramin. Durch die Lage in einem querformatigen Bildfeld in der Raumecke müssen die Soldaten und ihre Schiffe seitlich zum Schiff der Ursula angeordnet werden.<sup>277</sup> In der hochformatigen Szene in Tramin finden sie hinter diesem Platz, wobei sie ein gleichschenkliges Dreieck bilden, an dessen Spitze der König in seinem weißen Zelt sitzt. Die Bildtiefe in der Belagerungsszene in Montani wird dagegen durch mehrere hintereinander liegende Ebenen erreicht, in denen sich die Soldaten bewegen, ähnlich dem Königszug der Chornordwand. Das Martyrium erscheint vollkommen losgelöst davon.

Hauptfigur ist Ursula, als einzige der Frauen mit einer Krone und einem Mantel ausgestattet, in der Hand hält sie eine Kreuzfahne. Mitten in ihrer Stirn steckt ein Pfeil. In Wilten wird sie von Pfeilen in die Brust getroffen. Sonst ist meist der Augenblick kurz vor dem Tod gezeigt, Ursula Auge in Auge mit einem Hunnen/dem Hunnenkönig, der mit erhobenem Schwert oder aufgelegtem Pfeil dasteht. Neben und hinter Ursula sind Frauen – und vielleicht einige Männer – mit unbedecktem Haupt aufgereiht. Auf der anderen Seite

---

<sup>276</sup> Dazu gehören die Bilder im Ferdinandeum Innsbruck (um/nach 1448, ursprünglich Kloster Sonnenburg bei St. Lorenzen, Pustertal. Naredi-Rainer/Madersbacher 2007, S. 450.), in St. Nikolaus in Mace, Slowenien (1467. REALonline, Bildnummer 7010898), das Ursulamartyrium in Wilten (Ludwig Konraiter, um 1485/90. Wilten, Stiftsgalerie. Egg 1985, S. 308, Abb. 239.) und in Tramin.

<sup>277</sup> Da dadurch auf keine Figuren im Hintergrund Rücksicht genommen werden muss, ist es möglich, die Schiffe in Montani mit großen Segeln auszustatten.

des Mastes befinden sich Ursulas männliche Begleiter.<sup>278</sup> Zwei davon sind anhand ihrer Kopfbedeckungen als Bischof und Kardinal zu bezeichnen. Damit fehlt der für diese Ursulaszene übliche Papst Cyriakus, während die Bischöfe und Kardinäle in Tramin nicht vorkommen.<sup>279</sup>

Das Geschehen in Montani wirkt durch die unbewegte aufrechte Haltung der Hauptfiguren im Schiff sehr statisch. Bewegung entsteht nur durch die vor dem Schiffsmast zusammensackende Frau. Die leicht nach hinten kippende Haltung erinnert an die Figur der Ursula in der Martyriumsszene in Treviso [Abb. 90].<sup>280</sup> Die weiteren bewegten Figuren, zwei über die Reling hängende Personen und der weit mit dem Schwert ausholende Soldat im Vordergrund, sind kaum noch erkennbar.<sup>281</sup>

Der Maler in Montani hat – anders als in Tramin, Treviso und Vigo di Cadore – nicht versucht, die ethnische Herkunft des Hunnenheeres durch exotischere Kleidungselemente wie phrygische Mützen und gezopfte Turbane zu verdeutlichen. In Montani ist das Belagerungsheer einheitlich in Plattenrüstungen gekleidet.<sup>282</sup> Der Hunnenkönig wechselt von der Rüstung in Tramin zu reicher, aber für den Kampf untauglicher Kleidung in Montani. Der einzige Hinweis auf die fremdländische, heidnische Herkunft sind die Standarten und Wimpel, die einen liegenden Halbmond oder einen Skorpion tragen.

Prominent erscheint die befestigte Stadt in der Belagerungsszene. Die zinnenbewehrte Stadtmauer wird durch Rundtürme mit spitzen Dächern verstärkt, dazu kommen Erker. Ein einziger großer runder Torturm erlaubt Zugang. Im Inneren der Mauer sind weitere Rundtürme und mehrere Bauten mit Satteldach und Treppengiebel zu sehen. Zwei der Bauten können in Zusammenhang mit Türmen als Kirchenbauten interpretiert werden.

<sup>278</sup> Bei der Figur im weißen oberschenkellangen Kittel rechts am Bug des Schiffes handelt es sich zweifellos um einen Mann, dies ist auch bei der kahlköpfigen Person daneben wahrscheinlich. Die weiteren lockenhaarigen Köpfe hinter Ursula lassen keine nähere Bestimmung zu. Dies gilt auch für die bedeckten Köpfe hinter den Geistlichen in der linken Bildhälfte.

<sup>279</sup> In Tramin ist Papst Cyriakus mit roter Tiara mit zwei Goldreifen auf dem von den Hunnen beschossenen Schiff ins Gespräch mit Ursula vertieft. Auf dem zweiten Schiff im Bild, unter dem Auszug aus der Stadt, befindet sich ein weiterer rot gekleideter Mann mit spitzer roter Kopfbedeckung. Es dürfte sich ebenfalls um Cyriakus handeln, aber ohne Goldreifen an der Tiara. Für einen Kardinal ist die Hutform untypisch. Weitere Männer sind in Tramin – abgesehen vom Steuermann – überhaupt nicht im Gefolge vertreten.

<sup>280</sup> In Treviso erscheint Ursula – wohl auch wegen des Erhaltungszustands des Bildes – als einziger ruhender Pol in einem stark bewegten, chaotischen Geschehen.

<sup>281</sup> Wegen der dezimierten Farbschicht sind v. a. die Rücken der überhängenden Körper erkennbar. Die Person links wurde geköpft, bei der rechten ist das ebenfalls anzunehmen. Das Motiv der ins Wasser fallenden Frauen wiederholt sich in der Ursulatafel von Sonnenburg, ebenso Ursula und der Papst im Gespräch. In Tramin werden ebenso zwei Frauen von der Reling geholt, sie sind jedoch nicht so symmetrisch angeordnet wie in Montani oder der Sonnenburger Tafel.

<sup>282</sup> Ohne exotische Elemente sind auch die Rüstungen in den Ursulamartyrien im Stift Wilten, in Mace und aus dem Kloster Sonnenburg.

Insgesamt wirkt der Ursulazyklus, als sei er aus mehreren unterschiedlichen Vorlagen zusammengesetzt worden. Die Belagerungsszene erinnert in der hochformatigen Anlage und den darin verteilten Motiven, in der Gestaltung von Personen, Architektur und Landschaft an gleichartige Szenen der französischen Buchmalerei [Abb. 96, Abb. 97]. In den beiden Bildern des eigentlichen Martyriums ist kaum noch etwas davon zu sehen. Die Hintergrundgestaltung verstärkt den Eindruck von zusammengesetzten Einzelstücken. Im Bildfeld mit Ursula ist der obere, erhaltene Bildhintergrund bis zu den oberen Rahmenlinien als grün-graue, mit feinen Wellenlinien durchzogene Wasserfläche gestaltet. Die selbe Wasserfläche reicht im Bildfeld der Soldatenschiffe nicht bis zum oberen Rand, sondern wird durch einen violett-grauen Streifen „Land“ begrenzt, wie er auch im unteren Bildbereich ansatzweise erkennbar ist. Dieser Landstreifen trifft übergangslos auf den unteren, als grüne Wiesenfläche gestalteten Bildbereich der Belagerungsszene.<sup>283</sup>

## 5.2 Allgemeines zu den Zyklen der Nordwand

Im Laufe des 15. Jh. geht die Bedeutung der Wandmalerei als Ausstattungselement von Sakralbauten zunehmend zurück und wird von der Tafelmalerei abgelöst. Die Malerei soll die Architektur nicht mehr ergänzen, sondern ordnet sich ihr unter.<sup>284</sup> Zyklische Darstellungen werden im Verlauf des 15. Jh. zunehmend narrativer und szenenreicher. Sie nehmen aber keine Rücksicht mehr auf die Architektur, sondern setzen oft unvermittelt im Raum ein und gehen über Raumgrenzen und Trennelemente hinweg. Einzelbilder verschiedenster Verwendung werden ohne erkennbares System beliebig an der Wand gruppiert. Darunter sind auch gemalte Altarbilder, die Schnitzaltäre und Steinmetzarbeiten imitieren.<sup>285</sup>

Diese Merkmale sind auch in St. Stephan bei Obermontani zu beobachten. Ein gleichmäßiges Rahmengerüst verbindet die Bilder der Nordwand und der gesamten

---

<sup>283</sup> Das Gelände der Belagerungsszene ist im unteren Bildbereich durch grüne, im oberen durch rote Geländeformationen gestaltet, über denen sich ein blauer Himmel zeigt. Der Übergang der Geländezonen wird durch den in diesem Bereich angeordneten Zug der Gerüsteten verschleiert, und wirkt tiefenbildend.

<sup>284</sup> Madersbacher 2007, S. 340.

<sup>285</sup> Madersbacher 2007, S. 341.

Triumphbogenwand, die Aufteilung der Bildfelder ist relativ symmetrisch.<sup>286</sup> Zumindest in der ersten Ausstattungsphase lag demnach wahrscheinlich ein Konzept für den ganzen Saalraum vor. Kurz nach Beginn der Ausmalung der Südwand scheint dieses unterbrochen worden zu sein. Die Eustachiusszene gehört noch zu den Arbeiten der lombardischen Maler und entspricht auch in der Gestaltung ihrer Rahmung und der darunter liegenden Draperie der südlichen Triumphbogenwand. Einzig die Form des Bildfeldes passt nicht zur übrigen Struktur [Abb. 11].<sup>287</sup> Diese und die Lage im unteren Wandbereich – Wandmalereien werden normalerweise von oben nach unten ausgeführt – führt zu der Frage, wie das Konzept für die Südwand aussah und ob es neben der Eustachiusszene schon weitere Bilder im darüberliegenden Register gab.<sup>288</sup>

Neben dem hl. Eustachius bildet der hl. Antonius Abt an der Nordwand [Abb. 13] ein weiteres Einzelbild ohne zyklischen oder formalen Zusammenhang. Es ist durch den Rahmen, die Farbigkeit und die Figurenproportionen formal völlig in das vorliegende Dekorsystem eingebunden, steht inhaltlich jedoch in keinem Bezug zum Stephanszyklus. Es wird auf eine nicht mehr erhaltene Antoniuskapelle zurückgeführt, die jedoch nicht sicher nachzuweisen ist.<sup>289</sup> Unabhängig von dieser These ist Antonius als Schutzherr des Viehs und angerufen bei Krankheiten ein überaus wichtiger Heiliger in einer zum größten

<sup>286</sup> Das Rahmengerüst ist mit einem ockerfarbenen Dreipassband dekoriert. Dieses Motiv wird in den Südtiroler Wandmalereien so gut wie nie verwendet. Ein Beispiel dafür sind jedoch die Vierpassleisten in Ss. Ippolito e Cassiano in Castel Tesino (Prov. Trient, Trentino-Südtirol), von veronesischen Malern um 1436-1438. Der obere Rahmenstreifen in Montani liegt direkt unterhalb der hölzernen Deckentäfelung und wird von dieser an der Triumphbogenwand teilweise verdeckt. Dies lässt vermuten, dass sich eine bereits vorhandene Decke im Lauf der Jahre etwas gesetzt hat. Eher unwahrscheinlich ist, dass die Decke erst nach der Gestaltung der Triumphbogenwand, aber vor der Bemalung der Nordwand eingezogen wurde. Zu Castel Tesino siehe Chini 2002, S. 282-283.

<sup>287</sup> Die über bzw. rechts von der Eustachiusszene anschließenden Bildfelder gehören schon zur Phase der schwäbisch beeinflussten Maler. Eigentümlich erscheint das in die Eustachiusszene eingreifende Maßwerkkfeld. Von der Rahmengestaltung, aber auch von der überschnittenen Bergform her dürfte es ursprünglich so angelegt gewesen sein. Es passt nicht in eine regelmäßige, der nördlichen Saalwand ähnliche Struktur, und auch die Maler der schwäbischen Ausstattungsphase scheinen Schwierigkeiten gehabt zu haben, dieses Feld in ihr Konzept einzupassen.

<sup>288</sup> Diese müssten dann mit der späteren schwäbischen Passionsfolge übermalt worden sein. Theil 1969, S. 14, berichtet, das in den oberen Bildbereich des Alexiusbildes eingreifende Weihekreuz liege tiefer als das Alexiusbild selbst. Es ist also sicher von einer zweiten Putzschicht auszugehen.

<sup>289</sup> Andergassen 2011, S. 16, bezieht sich auf eine Antoniuskirche in Goldrain. Die Ortschaft liegt am nördlichen Etschufer, das dazugehörige Gebiet mit Einzelhöfen reichte bis in das südseitige Gebiet der Etsch vor Morter. Aus der Gemeinde Goldrain ist jedoch nur die Kirche St. Anton im Weinberg am Südhang des Etschtals bekannt. Dieser romanische Bau verfiel seit der Aufhebung durch Josef II. und ist inzwischen bis auf die Grundmauern abgetragen. Eine wahrscheinlichere Verbindung zu Montani besteht bei der im Codex Brandis Nr. 25 um 1620 direkt unterhalb von St. Stephan eingezeichneten, mit „S. Anton“ beschrifteten Kapelle [Abb. 3]. Diese dürfte mit dem gegenüber dem Burgfelsen am anderen Ufer des Plimabaches dargestellten Sakralbau in der Federzeichnung von Ferdinand Runk Anfang des 19. Jh. (Wien, Akademie der Bildenden Künste. Trapp 1972, S. 154, Abb. 67.) identisch sein. Es gibt abgesehen von der Zeichnung im Codex Brandis jedoch keinen Hinweis, dass es je eine Antoniuskapelle in Morter gab. Die unbenannte Kirche von Runk befindet sich ungefähr da, wo auf heutigen Ortsansichten die Pfarrkirche St. Dionysius steht.

Teil bäuerlich lebenden Bevölkerung, und als ein Patron des Ritterstandes auch für eine Burgkapelle angemessen.<sup>290</sup>

Eigentümlich ist die Anordnung des Ursulazyklus, der über die Raumecke Saalraum Nordwand – Triumphbogenwand hinweg verläuft. Die Pfeile der Soldaten auf den Schiffen der Triumphbogenwand scheinen über die Ecke des Saalraums auf die Schiffsbesatzungen an der Nordwand zu treffen. Diese Lösung findet sich im Stephansmartyrium in der Chorkapelle im Dom von Prato [Abb. 63]. Hier werden die Steine von der Chorseitenwand über die Raumecke auf den an der Ostwand knienden Stephanus geworfen.<sup>291</sup> Der Höhepunkt des Heiligenlebens, der gewaltsame Tod für den Glauben, wird so für möglichst viele Menschen im Kirchenraum sichtbar und liegt an prominenter Stelle in der Apsis. Die Vorgeschichte dazu ist an den weniger einsichtigen Seitenwänden angebracht.

In Montani dagegen nimmt die über dem Seitenaltar an der Triumphbogenwand liegende prominentere und für alle Kirchenbesucher sichtbare Stelle die Belagerungsszene und Bogenschützen zu Schiff ein. Zu erwarten wäre eine Darstellung, die wie die Kreuzigung an der südlichen Triumphbogenwand die Funktion eines Altarbildes einnehmen könnte [Abb. 11].<sup>292</sup> Das vom religiösen Inhalt her passende und bedeutend wichtigere Martyriumbild mit der Heiligen wird an die Nordwand, in die Ecke seitlich zum Altar geschoben.

Im Stephanszyklus füllen wenige Figuren bildparallel angeordnet beinahe das gesamte Bildfeld. Auf die Gestaltung des Hintergrunds wird größtenteils verzichtet, die Ausnahme bildet die zweite Szene mit der Darstellung einer Gebirgslandschaft, schablonenhaft in weiter Ferne hinter der sitzenden Menge angelegt. Die beiden unteren Bildfelder des Ursulazyklus entsprechen – bis auf die größere Anzahl und kleineren Dimensionen der Figuren – dem Stephanszyklus. In der Belagerungsszene dagegen spielen Hintergrund und Landschaft eine wichtige Rolle. Die Figuren sind darin integriert; Felsen, Hügelkuppen und ein Wald strukturieren die Bildfläche und bilden Ebenen, in denen im Vordergrund die Zelte, im Hintergrund eine recht detaillierte Stadtansicht gegeben sind.

<sup>290</sup> Siehe dazu Sauser 1973, Sp. 206-207. Der hl. Antonius Abt (oder Eremit) ist im Westen Patron der Armen, Kranken und des Viehs, insbesondere der Schweine, daher in Tirol der Name „Fäckentoni“. Seit der Gründung des Antonius-Ritterordens durch Albert von Bayern 1382 war der Heilige auch Patron des Ritterstandes, was sich in zahlreichen Patrozinien von Burgkapellen und in adeligen Stiftungen äußerte.

<sup>291</sup> Ähnlich ist die Gestaltung des Stephansmartyriums in Castiglione Olona. Durch den Polygonchor ist dort der Knick zwischen den beiden Schildwänden und damit in der Steinigungsszene weniger drastisch.

<sup>292</sup> Siehe dazu Kroesen 2010, S. 102. Die beiden Retabeln der Seitenaltäre kamen erst im 18. Jh. in die Kirche, von eventuellen Vorgängern ist nichts bekannt.

Der Gesichtsaufbau ist im Stephans- und Ursulazyklus sehr ähnlich. Clemen beschreibt die Gesichter des Stephanszyklus: „[...] mit realistischer Strenge sind die Köpfe gezeichnet mit kleinen zurückliegenden Augen und großer dicker überhängender Nase.“<sup>293</sup>, dazu kommen kräftige Hakennasen, besonders ausgeprägt bei dem Hohepriester [**Abb. 99**, **Abb. 100**]. Die Beschreibung trifft ebenso auf den Ursulazyklus zu, wenn auch mit weniger Versuchen, die Züge zu individualisieren. Ähnlichkeiten in der Gestaltung der Figuren, der Kleidung und auch der Köpfe ergeben sich auch zu den Arbeiten von Meister Wenzeslaus in der Friedhofskapelle in Riffian, 1415 [**Abb. 101**]. Auf die beinahe karikaturhafte Übertreibung physiognomischer Formen wird dort allerdings verzichtet.

In beiden Zyklen in Montani ist die selbe Farbpalette erkennbar. Das in den Chormalereien als Himmel und in der Anbetung im Gewand der Maria, eines Königs und eines Höflings verwendete Blau tritt im Stephanszyklus jedoch eigenartigerweise ausschließlich zur Gestaltung eines Kopfkissens auf.

Für den Stephans- und Ursulazyklus ist somit mit Bestimmtheit ist von der Verwendung verschiedener Vorlagen auszugehen, wenn auch wahrscheinlich nicht von zwei verschiedenen Malergruppen.

---

<sup>293</sup> Clemen 1889, S. 192.

## 6 DIE ANDEREN „ITALIENISCHEN“ WANDMALEREIEN

Zu den italienisch geschulten, wahrscheinlich lombardischen Meistern zugeschriebenen Wandmalereien gehören neben dem Stephans- und dem Ursulazyklus auch die Wandmalereien im Chorraum mit Anbetung der Könige, Apostelreihe, Christus und Maria im Gewölbe,<sup>294</sup> sowie jene am Triumphbogen mit Verkündigung, Kreuzigung und Heiligengruppen in der Chorbogenwölbung und an der Triumphbogenwand.<sup>295</sup> Im unteren Register der Südwand ist als Einzelbild St. Eustachius mit einem Hirsch, zwischen dessen Geweih ein Kreuz steht, zu sehen.<sup>296</sup> Hier wie dort ist die genaue Herkunft der Maler nicht festzustellen, sicher ist nur, dass sich ihre Arbeiten untereinander ähnlich sind, von den Darstellungen zu Passion und Weltgericht an West- und Südwand aber deutlich unterscheiden.

Von diesen Arbeiten sollen die Anbetung der Könige, die Apostelreihe und die Verkündigung etwas genauer betrachtet und einige ihrer besonderen Eigenheiten angeführt werden.

### 6.1 Anbetung und Zug der Heiligen Drei Könige

Im Chorraum ist der nördliche Schildbogen über der mit gemalten Draperien bedeckten Sockelzone ganzflächig mit der Anbetung des Kindes durch die Heiligen Drei Könige sowie einem Königszug bemalt [Abb. 102]. Der untere linke Bildbereich ist dabei durch Fehlstellen in Putz und Farbschicht reduziert und nur eingeschränkt lesbar.

Die Anbetung erfolgt links im Bildvordergrund. In einer auf zwei Seiten offenen hölzernen Stallarchitektur sitzt monumental die Gottesmutter Maria mit dem Christuskind,

<sup>294</sup> Im Chorgewölbe befinden sich Christus in der Mandorla (als Brustbild) und Maria im Rosengarten, flankiert von musizierenden Engeln sowie Medaillons mit Brustbildern der Evangelisten und den Evangelistensymbolen.

<sup>295</sup> Die Kreuzigungsszene besteht aus Maria und zwei weiteren Frauen sowie Johannes, dem guten Hauptmann und einer kleinen Zuschauergruppe. Die Heiligengruppe der Triumphbogenwand besteht aus Christophorus, Erasmus und Achatius. Christophorus ist ikonographisch eindeutig einzuordnen. Erasmus und Achatius sind durch die Beischriften „*S. Erassem*“ und „*S. achatius*“ belegt. Erasmus ist zusätzlich durch die in seinem Buch steckende Reihe von Ahlen identifizierbar. Den Ritterheiligen Achatius dagegen benennt Theil vorsichtig als Mauritius, Clemen als St. Georg. Tatsächlich wird der in sehr ähnlicher Haltung und mit Kreuzfahne ausgerüstete Ritterheilige am rechten Standflügel der Predella des Stephansaltars (1491) von Theil und Spada-Pintarelli als St. Georg geführt, ebenso in REALonline (Bildnummer 004320). Andergassen bezeichnet ihn als Viktor. Durch das auf dem südlichen Nebenaltar stehende Nothelferretabel waren die Namensbeischriften lange verdeckt. Siehe dazu Theil 1969, S. 10 und S. 19; Clemen 1889, S. 191; Spada-Pintarelli 1995, S. 149; Andergassen 2011, S. 37.

<sup>296</sup> Siehe dazu Andergassen 2011, S. 18. Der Jäger ist durch die Namensbeischrift „*S. estachium*“ identifiziert. Clemen 1889, S. 191, und Theil 1969, S. 14, bezeichnen ihn noch als St. Hubertus.

Ochs und Esel stehen im Hintergrund, Josef blickt durch ein Fenster in der Rückwand. Auf dem strohgedeckten Dach gruppieren sich drei Engel um ein Schriftband.<sup>297</sup> Von rechts nahen die anbetenden Könige. In der rechten Bildhälfte bilden horizontal gestaffelte Gebirgszüge Ebenen, in denen sich vier Reiterzüge bewegen. Konische gestufte Berge mit kleinen Wäldchen und Silhouetten turmbewehrter Stadtanlagen bilden den Abschluss vor einem blauen Himmel. Etwas unter dem Bogenscheitel steht als Strahlenring der wegweisende Stern.<sup>298</sup> Durch die Größenverhältnisse und die Lage im Vordergrund ist die Anbetung als wichtigere Szene herausgestellt.

### 6.1.1 Bildmotive: Vorbilder – Vergleiche

Die Weisen aus dem Morgenland werden seit dem 10. Jh. als Könige dargestellt.<sup>299</sup> In ihrer Dreizahl verkörpern sie häufig die drei Lebensalter Jüngling – Mann – Greis, manchmal auch die drei Erdteile Europa – Asien – Afrika, wobei die beiden Dreiheiten gerne kombiniert werden.<sup>300</sup> Die durch ihre Kronen als Könige bezeichneten Weisen in Obermontani sind schon durch ihre Haartracht und –farbe als Vertreter der drei Lebensalter erkennbar. Die Physiognomie des jüngsten, bartlosen Königs sowie seine schwarzen gelockten Haare lassen vermuten, dass der Maler hier den Mohrenkönig darstellen wollte.<sup>301</sup>

Die Anbetungsdarstellung entspricht gängigen Vorbildern. Maria mit dem Kind auf dem Schoß sitzt in oder vor einem – oft auch nur als Kürzel dargestellten – Gebäude. Vor ihr –

<sup>297</sup> Die schwer lesbare Inschrift lautet „*gloria patris et filii*“. Lobpreisende Engel werden beinahe immer im Kontext der Geburt Christi abgebildet. Bei der Verkündigung an die Hirten treten ebenfalls Engel auf, die die verkündenden Worte an die Hirten oder das Lob Gottes auf Bändern darstellen. Eher im italienischen Umfeld sind diese Engel auch bei der Anbetung der Könige anwesend.

<sup>298</sup> Für den Innenbereich des Sterns ist eine Blattmetallauflage vorstellbar. Auch um den Kopf des Christuskindes sind Spuren eines wahrscheinlich mit Blattmetall gestalteten Nimbus sichtbar.

<sup>299</sup> Die ursprünglich als Orientalen bzw. Perser gekleideten Magier werden seit ca. 975 n. Chr. zuerst in der Buchmalerei mit Kronen dargestellt. Ihre Namen – Caspar, Melchior, Balthasar – sind als u. a. durch Beischriften in Ravenna belegt (9. Jh.). Siehe dazu Weis 1986, Sp. 541.

<sup>300</sup> Der Mohrenkönig und die Deutung der Weisen als Vertreter der Erdteile tritt erstmals in der spanischen Buchmalerei des 12. Jh. auf, das Motiv wird ab dem 15. Jh. zunehmend häufiger. In Kombination mit dem Lebensaltermotiv ist der Mohr meist der jüngste und steht damit als letzter in der Reihe, manchmal auch etwas zögernd abseits. Weis 1968, Sp. 541 und Sp. 544.

<sup>301</sup> Die Hautfarbe ist nicht dunkelbraun-schwarz, wie bei späteren Mohrendarstellungen üblich, wirkt durch die Verschattung der Wangenknochen und die schwarz verfärbten, wohl ursprünglich roten Lippen aber dunkler als bei den anderen beiden Königen. In einem der Königszüge ist sicher ein Mohr vertreten. Die aufgeworfene Nase des jüngsten Königs findet sich frontal dargestellt bei einem Soldaten der Kreuzigung, dessen dunklere Haut durch grünliche Farbe erreicht wird. Unter den Zuhörern der Stephanspredigt befindet sich ebenfalls ein dunkelhäutiger Mann mit schwarzen Locken, aber ohne die aufgeworfene Nase.

seitlich neben ihr für den Betrachter – befinden sich die Heiligen Drei Könige. Der älteste kniet dabei, die Krone vor sich gelegt, und bietet dem Kind seine Gabe an oder küsst ihm die Füße. Die jüngeren Gefährten stehen dahinter, weisen auf den verkündenden Stern oder heben die Hand an ihre Kronen, um sie, dem Beispiel des alten Königs folgend, abzusetzen. Das Kind greift in die angebotene Schatulle oder dem knienden König segnend an den Kopf.

Ein eher seltenes Motiv ist Joseph, der von außen durch die geöffnete obere Hälfte einer Tür ins Innere des Stalls und auf Maria blickt. Joseph hat in den Anbetungsszenen – sofern er überhaupt darin erscheint – meist die Aufgabe, beschützend hinter oder neben Mutter und Kind zu stehen, manchmal sitzt er schlafend oder sinnend dabei, kocht oder inspiziert die Gaben der Könige.<sup>302</sup> Es sind meist Hirten, die im Hintergrund über Stallwände oder durch Fenster blicken.<sup>303</sup> Beispiele für den durch die Tür, ein Fenster oder über eine Trennwand auf das Geschehen blickenden Joseph finden sich in Szenen der Geburt Christi oder der unmittelbar darauf folgenden Anbetung des Kindes durch Maria. Bei der Geburt Christi von Conrad Laib und bei der Anbetung der Könige des Meisters des Friedrichsaltars sieht Joseph wie in Montani durch ein Fenster zu.<sup>304</sup>

Der Zug der Könige reiht sich ein in eine Folge ähnlicher monumentaler Königszüge in Italien. Sie sind dabei gleich prominent oder sogar prominenter dargestellt als die eigentliche Anbetung, und bieten so die Möglichkeit, höfische Prachtentfaltung darzustellen.<sup>305</sup> Zu den bekanntesten Beispielen dieser Art zählt die Anbetung des Gentile da Fabriano (1423) [**Abb. 103**].<sup>306</sup> Die Anbetung ist in die linke Bildhälfte geschoben, die rechte wird vom Gefolge der Könige gefüllt. Dieses besteht aus zahllosen Menschen in reicher zeitgenössischer Tracht, begleitet von kostbar gezäumten Pferden und auf den Status der Besitzer verweisenden Tieren: Hunde, Geparden und Falken für die Jagd,

<sup>302</sup> Joseph, der sich um häusliche Aufgaben kümmert oder die Gaben der Könige begutachtet, ist ein besonders in Deutschland um 1400 beliebtes Motiv. Andergassen interpretiert Joseph auch in Montani als „Schatzhalter“, da er auf die Gefäße im Hintergrund des Stalles deute. Ich würde diese Geste eher auf Maria und das Kind beziehen, nicht auf die Gefäße. Siehe Weis 1968, Sp. 544; Andergassen 2011, S. 26.

<sup>303</sup> Siehe dazu die Anbetung des neugeborenen Kindes durch Maria in den *Très Riches Heures du Duc de Berry* (Brüder Limburg, um 1411/12-1416. Chantilly, Musée Condé, Ms. 65. fol. 44v. Cazelles/Rathofer 1996, S. 84.), und bei Robert Campin/Meister von Flémalle (um 1425. Dijon, Musée des Beaux-Arts. Thürlemann 2002, S. 41, Abb. 26.).

<sup>304</sup> Siehe dazu eine salzburgische Geburt Christi (Conrad Laib zugeschrieben, um 1440-1445. Freising, Diözesanmuseum. Köllermann 2007, S. 110-114.), Anbetung der Könige (Meister des Friedrichsaltars, um 1440-1450. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. 4830. Rainer 2003, S. 418.).

<sup>305</sup> Der ausführlichsten Königszug von Benozzo Gozzoli (1459-1461) mit Vertretern der Familie Medici bedeckt die Kapellenwände im Palazzo Medici-Riccardi in Florenz, die eigentliche Anbetung ist auf die Altartafel beschränkt. Siehe dazu Duwe 1992, S. 156.

<sup>306</sup> Die Altartafel, heute in den Uffizien in Florenz, ist signiert und 1423 datiert. Siehe Duwe 1992, S. 108.

exotische Affen. Die Reiterzüge verbleiben aber in einer beinahe abgeschlossenen Hintergrundebene.

In Montani bewegen sich drei Könige mit ihrem Gefolge in durch horizontale Gebirgsketten hintereinander gestaffelten Ebenen in die Bildmitte bzw. den Bildvordergrund. Diese Bewegung aus dem Hintergrund nach vorne ist besonders bei den hochformatigen Bildfeldern illuminierten Bücher zu beobachten [**Abb. 104**],<sup>307</sup> aber auch bei gleichartigen Tafel- und Wandmalereien.<sup>308</sup> Die Bewegung nach vorne trifft in Montani bei den beiden hinteren Königszügen zu. Die Staffelung in Ebenen entspricht dagegen eher den horizontal angelegten Königszügen. Diese besetzen dabei meist nur den Vordergrund und werden entsprechend der Bildbreite und den darin herrschenden Proportionen mehr oder weniger lang und reichhaltig ausgeführt.<sup>309</sup> In der Spitalkirche von Sterzing (Hans von Bruneck, 1402) ist das gesamte Gefolge der Könige in eine von einem Gebirgszug abgetrennte Hintergrundebene gelegt [**Abb. 105**], in St. Valentin in Tramin (um 1410-1420) [**Abb. 106**] und S. Francesco in Pistoia (Sano di Giorgio, Ende 14.–Anfang 15. Jh.)<sup>310</sup> zieht sich der Königszug in einer großen Kurve von hinten um eine Gebirgskette in den Vordergrund. Diese Umrundungsbewegung ist auch in Montani vorhanden, der Zug mit Musikanten und Packtieren der untersten Ebene gehört als Vorhut zum König in der zweiten Ebene.

Die Königszüge in Montani sind – anders als etwa bei Gentile da Fabriano – noch nicht als Einheit unterwegs, stellen also wahrscheinlich die Phase kurz vor ihrem Zusammentreffen dar, wie es etwa in den *Très Riches Heures du Duc de Berry*<sup>311</sup> und in der Goldschmiedekapelle in Augsburg [**Abb. 107**]<sup>312</sup> abgebildet ist.

<sup>307</sup> Dazu gehört eine Anbetung der Könige des Bedford-Meisters in Paris (Bedford-Meister, Salisbury-Brevier, um 1414-1420. Paris, Bibl. Nat. lat. 17294, fol. 106. König 2007, S. 75.) und eine in Wien (Bedford-Meister, lateinisch-französisches Stundenbuch, um 1420/30. ÖNB, Cod. 1840, fol. 65r. Fingernagel 2006, S. 120, Abb. 110.).

<sup>308</sup> Dies betrifft die Anbetung der Könige von Nicoletto Semitecolo (um 1375-1399. Amsterdam, Privatsammlung. <http://fe.fondazionezeri.unibo.it/foto/40000/25600/25363.jpg> (19.02.2012)), Sano di Giorgio (Ende 14.–Anfang 15. Jh., Pistoia, S. Francesco. Neri Lusanna 1993, S. 158, Abb. 131.), Stefano da Verona (da Zevio) (1435. Mailand, Pinacoteca di Brera. Syson/Gordon 2001, S. 15, Abb. 1.16.) und in Tramin (um 1410-1420. Tramin, St. Valentin, Ostwand. Kofler-Engl 2007, S. 301, Abb. 9.).

<sup>309</sup> Dazu gehören die Anbetung von Gentile da Fabriano (siehe oben), Altichiero (Padua, Basilica del Santo, Oratorio San Giorgio, um 1384. d’Arcais 1992, S. 519.) und Neustift (Neustift, Augustiner Chorherrenstift, Kapelle St. Viktor, Westwand, um 1360/70. Kofler-Engl 2007, S. 320.).

<sup>310</sup> Siehe dazu Kofler-Engl 2007, S. 301, Abb. 9, und S. 303, Abb. 12; Neri Lusanna 1993, S. 158, Abb. 131.

<sup>311</sup> Brüder Limburg, um 1411/12-1416. Chantilly, Musée Condé, Ms. 65. fol. 51v. Cazelles/Rathofer 1996, S. 89.

<sup>312</sup> Augsburg, St. Anna, Hirn’sches Grabhaus (Goldschmiedekapelle), 1. Joch der Südwand, ausgemalt um 1420-1425. Siehe dazu Wilhelm 1983, S. 184.

Die Betonung der italienischen Königszüge liegt auf der adeligen Pracht. Messer und Schwerter sind dabei ab einem gewissen Rang als selbstverständliche Ausstattung anzusehen. Einzelne Elemente der reichen Kleidung der Könige und ihres Gefolges spielen auf die fremdländische, östliche Herkunft an.<sup>313</sup> In Montani dagegen ist der erste Eindruck von den vollständig in Plattenrüstungen gehüllten Reitern des Gefolges geprägt. Ähnlich martialisch treten die Könige in Sterzing auf, wo im Bildhintergrund ein wahrer Wald von Lanzenspitzen aufragt, auch in St. Anna in Augsburg ist neben dem jeweiligen König sein Berater der einzige unbewaffnete Mann im Zug. Die bewaffneten Reiter in St. Valentin in Tramin haben sich dagegen locker im Gefolge der Höflinge verteilt. Dieser eindeutig positiv bewertete Ritterzug in Montani steht dem Belagerungsheer des Ursulazyklus gegenüber.<sup>314</sup>

Die von anderen italienischen Anbetungsszenen bekannten exotischen Elemente sind der Affe auf einem weißen Maultier und der Mohr im Gefolge [Abb. 102, Abb. 103].<sup>315</sup> Die in den Wimpeln mitgeführten Wappen der Könige – ein aufgehender Mond auf silbernem und fünf Sterne auf blauem Grund – können ebenfalls als Hinweise auf den Osten gelesen werden.<sup>316</sup>

Die Montaniger Landschaft mit den konisch gestuften Bergen, die Gestaltung der Bäume mit annähernd dreipassartigen Kronen, die Befestigungsbauten im Hintergrund und die Felsklippen hinter dem Stall, die als Zäsur zwischen der eigentlichen Anbetung und dem Königszug dienen, ähneln eher den Arbeiten der französischen Buchmalerei, insbesondere des Bedford-Meisters, als anderen italienischen und Südtiroler Königszügen. In der Wandmalerei kommen die Augsburger Fresken denen in Montani sehr nahe.

<sup>313</sup> Am auffallendsten sind dabei die ungewöhnlichen Kopfbedeckungen wie etwa bei Altichiero (Padua, Oratorio San Giorgio. d'Arcais 1992, S. 519.), aber auch geschwungene Säbel sind eher im Osten üblich.

<sup>314</sup> Andergassen 2011, S. 16, interpretiert die Ursulaszene als negativ konnotierten Soldatenaufstand.

<sup>315</sup> Der Affe erscheint bei Gentile da Fabriano, Sano di Giorgio (Pistoia, S. Francesco. Neri Lusanna 1993, S. 158, Abb. 131.), der Mohr bei den Brüdern Limburg (Les Très Riches Heures du Duc de Berry, fol. 51v. Cazelles/Rathofer 1996, S. 89.), Lorenzo Monaco (um 1422. Florenz, Uffizien), Stefano da Verona (1435. Mailand, Pinacoteca di Brera. Syson/Gordon 2001, S. 15, Abb. 1.16), aber auch in Sterzing. Zu diesen Motiven siehe auch Duwe 1992, S. 101 und S. 108.

<sup>316</sup> Das Wappen des zweiten Königs ist nicht mehr erkennbar. In der Goldschmiedekapelle in Augsburg sind die Wappen ebenfalls Sterne (auf schwarzem Grund), ein zunehmender Mond (auf blauem Grund) und die Silhouette eines Gerüsteten mit Schild und Lanze (auf gelbem Grund). Siehe dazu Wilhelm 1983, S. 184.

### 6.1.2 *Realienkundliche Elemente*

In diesem Kapitel möchte ich einige realienkundliche Elemente aus der Anbetung der Könige vorstellen, die dadurch auffallen, dass sie entweder in den erhaltenen Südtiroler Werken öfter auftreten als anderswo, oder dass sie in Südtirol abgesehen von der Stephanskapelle bei Obermontani nicht anzutreffen sind.

Eine Matratze mit aufgerichtetem Kopfteil, zusätzlich durch ein Kissen oder eine Nackenrolle erhöht, kann in Geburts- und Anbetungsszenen das Lager Mariens bilden. Mit Tüchern bedeckt, ist die Zusammensetzung dieser Matratzen meist nicht erkennbar.<sup>317</sup> Bei der Anbetungsszene in Montani sitzt Maria auf einer geflochtenen Matte mit spiralförmig eingerolltem Kopfteil [**Abb. 102**].

Diese geflochtene Strohmatten als Sitz für die thronende Muttergottes in der Anbetung der Könige kommt in Südtirol vergleichsweise häufig vor, sowohl in gemalter als auch in geschnittener Form.<sup>318</sup> Es handelt sich dabei durchwegs um Werke aus der ersten Hälfte des 15. Jh., deren Meister als einheimisch oder nordalpin beeinflusst gelten. In den italienischen und Schweizer Nachbargebieten scheint das Motiv nicht verwendet worden zu sein. Wie in oberitalienischen Werken sitzt Maria dort auf nackter Erde, einem Kissen, Stuhl oder Thron.

Das Motiv der Strohmatten dürfte über die böhmische Kunst Einzug gefunden haben. Die beiden frühesten mir bekannten Beispiele sind die beiden Darstellungen der Anbetung der Könige in der Kreuzkapelle in Karlstein (1355-1365) und der Sächsischen Kapelle im Prager Veitsdom (um 1370) [**Abb. 108**] von Meister Theoderich und seinem Umkreis.<sup>319</sup>

Für die Bildvorlage in Montani könnte das Motiv auch einen Umweg über die französisch-niederländische Buchmalerei gemacht haben. In rheinischen und flämischen Werken tritt die geflochtene Matte in der ersten Hälfte des 15. Jh. als Unterlage für das

<sup>317</sup> Bei der Anbetung der Könige in der Handschrift Douce 144 (1407, Stundenbuch. Oxford, Bodl. Library, ms. Douce 144, fol. 72v. Meiss 1968, Abb. 55.) besteht das Bett der Gottesmutter aus mehreren geflochtenen Strohlagen, deren oberste mit einem roten Tuch überzogen sind.

<sup>318</sup> Spitalskirche Sterzing, Meister Hans von Bruneck (1402); St. Martin in Kampill in Bozen (um 1403); St. Valentin in Tramin, (1410-1420); Friedhofskapelle zu Unserer Lieben Frau in Riffian, Meister Wenzeslaus (1415, signiert und datiert); St. Helena in Deutschnofen (um 1400); Ursulinenkirche Bruneck, Flügelrelief eines Marienaltars, Nachfolge des Hans von Judenburg (um 1430). Siehe dazu Kofler-Engl 2007, S. 300-303 und S. 329; Andergassen 2007, S. 88; REALonline (Bildnummer 003763).

<sup>319</sup> Siehe dazu REALonline (Bildnummer 013261) und Burian/Neubert 1980, Abb. 98. Weitere Beispiele einer Geburt Christi im mitteleuropäischen Raum, bei der Maria auf einer Strohmatten liegt, befinden sich im Geraser Missale (Böhmisch, 1391. ÖNB Cod. Ser. N. 3516, ff. 1-282, fol. 14rb. Jenni/Theisen 2004, Abb. 91.), im Rationale Durandi der österreichischen Herzöge (Wien, um 1400. ÖNB Cod. 2765, fol. 163r. Schmidt 2000, S. 480, Abb. 22.), und in einem französischen Stundenbuch (um 1410. Oxford, Bodl. Library, Canon Liturg. 75, fol. 62. Meiss 1968, Abb. 228.).

Jesuskind sporadisch auf.<sup>320</sup> Als Lager für Maria ist überhaupt nur ein Beispiel aus den südlichen Niederlanden bekannt.<sup>321</sup>

In der westlichen Buchmalerei häufiger sind dagegen die Konstruktionselemente des Stalls in Montani. Die beiden Giebelöffnungen werden durch je einen „Mann“ (Ständer mit je zwei Kopf- und Fußstreben) gestützt [Abb. 102].<sup>322</sup> Ungewöhnlich ist in Montani einerseits die Verwendung von Kopf- und Fußstreben im Giebel – wenn ein Bundbalken den Raum überspannt, werden meist nur eine Firstsäule und Kopf-, seltener Fußstreben verwendet – andererseits deren konvex gebogene Form. In Buchmalereien des deutsch-französischen Raumes werden immer wieder konkav gebogene Streben dargestellt, die die Eckpfosten des Stalls mit dem Dachstuhl verbinden. Konvexe Streben kommen auch dort selten vor, im Bereich des Dachstuhls abgesehen von Montani nie.<sup>323</sup>

Typisch für die französische und deutsche Buchmalerei sind die silhouettenartigen Stadtdarstellungen im Bildhintergrund. Details wie Brüstungen und Laufgänge werden nur durch etwas hellere oder dunklere Linien angegeben. Runde Formen dominieren an den einzelnen Bauteilen wie Türmen und Erkern [Abb. 109]. Die vorkragenden Brüstungen und hohen, zu scharfen Spitzen eingeschwungenen Kegeldächer der Türme sind in deutschen und französischen Kunstwerken üblich und entsprechen der realen Situation des 15. Jh. [Abb. 110]. In der italienischen Buch- und Wandmalerei überwiegen dagegen kantig aufgebaute Silhouetten und eckige, ohne vorkragende Bauteile hochgezogene Türme.

<sup>320</sup> Proske-Van Heerd nennt als frühestes Beispiel ein Stundenbuch aus den nördlichen Niederlanden (um 1415. Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms. Germ. Oct. 680, fol. 39v.), es folgen zwei weitere aus der Schule des Meisters von Zweder van Culemborg (um 1435-1440. Baltimore, The Walters Art Gallery, Ms. W. 168, fol. 129; und Ms. W. 188, fol. 100) sowie ein Stundenbuch mit niederrheinischen Einflüssen (1434. Haarlem, Teylers Museum, ms. 76, fol. 33v.). Bei mehreren französisch-flämischen Miniaturen der Geburt Christi bzw. Anbetung der Könige ist der Boden des Raums mit Zopfmusterreihen bedeckt. Es dürfte sich dabei ebenfalls um geflochtene Stroh- oder Binsenmatten handeln. Siehe dazu Proske-Van Heerd 1995, S. 118.

<sup>321</sup> Südniederländisches Stundenbuch, das Marienoffizium gehört zur Ausstattungsphase der ersten Jahre des 15. Jh. (The Hague, Royal Library, ms. 135 E 36, fol. 45v.). Siehe Proske-Van Heerd 1995, S. 118.

<sup>322</sup> Zu den Begriffen aus dem Fachwerkbau siehe Koch 1994, S. 444. In Montani sind die beiden offenen Dachgiebel durch je einen „Mann“ gestützt. Alle Streben am Stall sind konvex gebogen. In den meisten italienischen und mitteleuropäischen Darstellungen wird der Giebelpfosten nur durch Kopfstreben verstärkt, diese sind kaum jemals gebogen.

<sup>323</sup> Die nächsten mir bekannte Werke mit konvex gebogenen Streben sind eine Anbetung der Könige in St. Nikolaus in Rojen bei Reschen (1400-1420. REALonline Bildnummer 002950(29.02.2012)) und eine Anbetung des Kindes durch Maria in St. Veit im Defregental (um 1410. <http://www.kulturraumtirol.at/> (19.12.2011)). Der u. a. in Piemont und Aosta tätige Illuminator Peronet Lamy verwendet das Motiv öfter (Messale romano, um 1440. Turin, Biblioteca Reale, ms. var. 168, c. 7r. und c. 11v. Castelnovo/Romano 1979, S. 223.).

## 6.2 Die Apostelreihe

An Ost- und Südwand des Chores befindet sich eine Apostelreihe in illusionistisch gemalter Architektur, acht Apostel an der Ostwand [Abb. 111] und vier an der Südwand [Abb. 112]. Sie sind paarweise einander im Gespräch zugewandt, wobei jeweils einer von ihnen sitzt, der andere etwas zurückversetzt dahinter steht. Alle Apostel sind unter dem Bildfeld namentlich bezeichnet. Zudem ist bis auf Petrus, Matthäus und Simon jeder mit einem identifizierenden Attribut ausgestattet.<sup>324</sup> Die Architektur besteht aus Säulenarkaden unter mit Krabben und Maßwerk dekorierten Kielbögen, die jeweils ein Apostelpaar rahmen.

Die Form der Apostelreihe ist seit dem Frühchristentum üblich. In romanischen Dekorsystemen tritt sie an den Apsis- oder Chorwänden in Kombination mit Christus als Weltenrichter im Gewölbe auf. Die Apostel stehen oder sitzen meist einzeln nebeneinander. Eingebunden in eine Architektur verkörpern sie die Säulen und Bausteine des himmlischen Jerusalem (Off 21,14). Die paarweise Anordnung der Apostel lässt sich auf die *Psychomachia* des Prudentius (5. Jh.) zurückführen, und wird im Laufe des Mittelalters zunehmend häufiger dargestellt.<sup>325</sup> Die Paarbildung entsteht meist durch die einander im Gespräch zugewandte Haltung und Gestik. Verstärkt wird sie durch die seltenere paarweise Anordnung in einer Architektur [Abb. 113].<sup>326</sup> In Südtirol kommt das Motiv in gemalter Form in St. Jakob in Kastelaz in Tramin (13. Jh.) vor [Abb. 114].<sup>327</sup>

Die Zusammenstellung von je einem sitzenden und einem stehenden Apostel wie in Montani ist vorläufig ohne Parallele. Als Ideengeber könnten Darstellungen von Evangelisten oder Kirchenvätern in ihren Schreibstuben gedient haben, die häufig paarweise nebeneinander an Schreibbänken sitzen. Dafür sprechen auch die bei den

<sup>324</sup> Eine Y-förmige schwarze Zeichnung unter der linken Hand des Petrus kann als Rest eines Schlüssels gedeutet werden.

<sup>325</sup> Aurelius Prudentius Clemens (348-nach 405 n. Chr.), *Psychomachia*, Verse 838-839 nach Engelmann 1959, S. 85-86: „*portarum summis inscripta in postibus auro nomina apostolici fulgent bis sena senatus*“ („Oben an den Toren leuchten in Gold geschrieben die zweimal sechs Namen des Apostelkollegiums“). Nicht spezifiziert ist dabei, welche Apostel Paare bilden. Siehe dazu Myslivec 1968, Sp. 165; Brockhaus 2006, S. 217-218.

<sup>326</sup> Beispiele sind eine Reliefplatte im Baseler Münster (12. Jh.) und die Chorschranken im Bamberger Dom (um 1230). Siehe dazu Myslivec 1968, Sp. 165; Schwinn Schürmann/Meier/Schmidt 2006, S. 79.

<sup>327</sup> Siehe dazu Diethauer 1991, S. 308. Bei allen genannten Beispielen stehen die Apostel in den Arkaden. Zudem handelt es sich um Werke, die mindestens eineinhalb Jahrhunderte älter sind als die Apostelreihe in Montani. Zeitlich näher ist die paarweise Anordnung unter Arkadenbögen der Nothelfer im Chor der Pfarrkirche von Terlan (um 1390-1400). Siehe dazu Spada-Pintarelli 1997, S. 132.

sitzenden Aposteln mehr oder weniger deutlich sichtbaren Sitzgelegenheiten. Die unterschiedliche Haltung ist vielleicht mit Platzmangel zu begründen.

Die Apostel halten neben ihren Attributen Schriftbänder und geöffnete Bücher in den Händen. Die Inschriften der fünf Schriftbänder und in einem der vier Bücher sind erhalten. Es handelt sich um Teile des Glaubensbekenntnisses in einem schwäbisch beeinflussten Deutsch in Frakturschrift.<sup>328</sup> Das Apostelcredo, diese erweiterte Form der Apostelreihe, geht auf das 4. Jh. n. Chr. zurück.<sup>329</sup> Der Überlieferung nach habe jeder der zwölf Apostel einen Satz zum Glaubensbekenntnis beigetragen.<sup>330</sup>

Die erhaltenen Textstellen in Montani lauten

- Andreas:            „Vnd in ihesum cristum sinen ain gebo / nen sun unsern heren“  
 Philippus:         „Abge gange zu den hellē an dem / driten tag erstand von den toten“  
 Bartholomäus:    „Vff gangen zu dē himel sizt zu der gere / chte[n (?)] ...] gottes sines  
                           almechtigē watte“  
 Matthäus:         „[I]ch glob in den / heillen ganst“ (oder „geinst“)  
 Jakobus Minor:    „[E]rs / tan / dun / g // des / flai / schs“  
 Matthias:         „Vnd das ebig leben amen“.<sup>331</sup>

Die Zuschreibung der einzelnen Abschnitte an die Apostel variiert. Sie folgt meist der Auflistung der Apostel nach dem Evangelium des Matthäus, der Apostelgeschichte oder dem Messkanon, es ist aber keine allgemein verbindliche Regel feststellbar.<sup>332</sup> Einzig der

<sup>328</sup> Andergassen 2011, S. 24. Die Apostel sind als „S. johannes“, „S. jacob der grosser“, „S. jacob der minder“, „S. petrus“, „S. bartholomeus“, „S. philippus“, „S. mathias“, „S. andreas“, „S. judas thadheus“, „S. matheus“, „S. thomas“ und „S. symon“ bezeichnet. Die Credotexte weisen Ähnlichkeiten in der Schreibweise mit einem schwäbischen Glaubensbekenntnis nach einer Linzer Pergamenthandschrift des 15. Jh. auf (Cc. II. 2, Bl. XXVa). Sowohl in deutschen als auch italienischen Darstellungen des Apostelcredos werden, soweit ersichtlich, die lateinischen Textformen verwendet. Eine Überprüfung des Bildmaterials wird dadurch erschwert, dass die Abbildungen meist zu klein sind, um den Text lesen zu können, und sich die Beschreibungen dazu auf die Begriffe „Apostelcredo“ oder gar nur „Apostelreihe“ beschränken. Siehe dazu auch Hahn 1897, S. 122-123.

<sup>329</sup> Bühler 1953, S. 335.

<sup>330</sup> Bühler 1953, S. 335. Die Überlieferung geht vor allem auf eine pseudoaugustinische Predigt zurück (Migne, Patrologia Latina, 39, Col. 2189. Sermo CCXL. De Symbolo, IV.).

<sup>331</sup> Es fehlen die Artikel I. („Credo in Deum Patrem omnipotentem“), II. („Creatorem coeli et terrae“), IV. („Qui conceptus est de Spiritu sancto, natus ex Maria virgine“), V. („Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus“), VIII. („Inde venturus judicare vivos et mortuos“), IX b. („sanctam Ecclesiam catholicam“), X a-b. („Sanctorum communionem, Remissionem peccatorum“). Ich verwende hier die in mittelalterlichen (und internationalen) Kontexten häufiger vorkommende lateinische Form des Credos. Siehe Bühler 1953, S. 336-337.

<sup>332</sup> Gordon 1965, S. 638. Die ältere Form des Glaubensbekenntnisses ist deutlich in zwölf Artikel zu unterteilen. Bei der Erneuerung werden Zusätze eingefügt und die Wortwahl geändert, was mit zur unterschiedlichen Zuteilung an die Apostel führt. Die Apostelreihe in Montani lässt sich in keine der bei Bühler und Gordon aufgeführten Reihen einfügen. Siehe dazu Bühler 1953, S. 336-337; Gordon 1965, S. 638.

erste Satz des Credo ist immer Petrus zugeschrieben.<sup>333</sup> Der Hierarchie der Apostel – und Anordnung der zugehörigen Credotexte – nach folgen darauf meist Andreas und Johannes.<sup>334</sup>

Dies ist angesichts der Gestaltung der beiden Bücher der Apostel Johannes und Petrus links des Ostfensters wahrscheinlich auch in Montani der Fall [Abb. 115]. Die sichtbaren Seiten sind innerhalb eines schmalen weißen Randes durchgehend dunkel rotbraun gefärbt. Davon heben sich als hellere Stellen Buchstaben ab, die durch inzwischen verlorene Blattmetallauflagen hervorgehoben worden waren. Offenbar wurde versucht, Purpurpergament mit Gold- oder Silberschrift zu imitieren. Einzelseiten sehr kostbarer Manuskripte, darunter auch die Anfangsseiten der Evangelien, wurden gelegentlich mit Purpur eingefärbt und mit Gold- oder Silberschrift beschrieben. Die meisten erhaltenen Exemplare dieser Handschriften sind allerdings mehrere hundert Jahre älter als die Wandmalereien in Montani, was Fragen zur Überlieferung des Motivs aufwirft.<sup>335</sup>

Die identifizierenden Merkmale in der Apostelreihe führen zu einigen Ungereimtheiten. Namensbeischriften und Attribute sind in einigen Fällen nicht kongruent. So weist der als „*S. Jacob der minder*“ bezeichnete Apostel mit Schwert und langem spitzem Vollbart alle Merkmale von Paulus auf.<sup>336</sup> Den Wollbogen des jüngeren Jakobus trägt der „*S. judas thadheus*“ genannte Apostel an der Südwand.<sup>337</sup> Normalerweise ist es tatsächlich Judas

<sup>333</sup> Bühler 1953, S. 338.

<sup>334</sup> Die Apostel sind wie in Montani häufig nicht in der Leseabfolge ihrer Credotexte angeordnet. Die Reihenfolge im Lesetext ist bei geradlinigen Reihen wie etwa an einer Langhauswand möglich. In einem Presbyterium muss die hierarchische Anordnung der Apostel um ein Zentrum, sei es ein Altar, ein Fenster oder die Ostachse, mit beachtet werden.

<sup>335</sup> Siehe dazu Calkins 1996, S. 742-743. Handschriften in dieser aus der Antike überkommenen, äußerst kostbaren Gestaltungsform sind im Westen aus dem 8.–11. Jh. bekannt. Dabei sind nur wichtige Einzelseiten so aufwendig gestaltet, darunter die Titelseiten und Anfangsseiten der Evangelien. Beispiele dafür sind das Hildoard Sacramentary (812, Cambrai, Bibl. Mun. MS. 164), der Codex Aureus von St. Emmeram (870, München, Bayr. Staatsbibl. Clm. 14000) und der Codex Aureus von Echternach (ca. 1031, Nürnberg, Germ. Nat. Mus. Cod. 2° 156142). Diese Manuskripte sind mindestens vierhundert Jahre älter als die Wandmalereien in Montani, und befanden sich wahrscheinlich auch schon zur Entstehungszeit der Fresken an geographisch entfernten Orten. Mir ist auch keine vergleichbare Darstellung in der Wandmalerei aufgefallen, die als Vorbild hätte dienen können.

<sup>336</sup> Andergassen 2011, S. 22-23; REALonline (Bildnummer 002995). Ab dem 13. Jh. ist das Schwert obligatorisches Attribut für Paulus. Er wird gerne als Gegentypus zu Petrus gestaltet, dazu gehört auch der spitz zulaufende Philosophenbart. Lechner 1976-a, Sp. 131-133.

<sup>337</sup> Bei Andergassen 2011, S. 22, und in REALonline (Bildnummer 002996) wird dieser Apostel mit Jakobus dem Jüngeren identifiziert, der von Tuchwalkern erschlagen wird, daher die Attribute Keule, Walkerstange und Wollbogen. Zu Judas Thaddäus Attributen gehört neben der Keule eher selten das Schwert. Das Winkelmaß hat er vielleicht von Simon übernommen. Die in Montani beigegebene abgewinkelte Stange des Apostels wirkt beinahe wie ein solches Winkelmaß, eine dünne weiße Linie deutet jedoch eine Bogensehne an. Der typische Wollbogen des Jakobus Minor besteht aus einer langen Stange, an deren einem Ende ist rechtwinklig ein Zapfen angebracht, am anderen Ende ein längeres rechteckiges Brett, manchmal mit Grifflöchern. Dazwischen ist die Bogensehne gespannt. Siehe dazu Böhm 1974, Sp. 47-48 und Sp. 50-51; Lechner 1976-d, Sp. 423-426.

Thaddäus, der weichen muss, wenn Paulus unter Beibehaltung der Zwölfzahl in die Apostelreihe eingefügt wird.<sup>338</sup> Matthias und Philippus sind mit Keulen ausgestattet, die nicht zu ihren üblichen Attributen gehören.<sup>339</sup> Alle anderen Attribute sind gängig für die zugehörigen Apostel: Kelch (Johannes), Muschel (Jakobus der Ältere), Messer (Bartholomäus), Stabkreuz (Andreas), Lanze (Thomas), Schlüssel (Petrus).<sup>340</sup> Matthäus und Simon sind ohne eigene Attribute dargestellt.<sup>341</sup>

In Montani ist durch den Rechteckchor keine Apsiskalotte vorhanden, das Kreuzgratgewölbe nimmt die hierarchisch wichtigsten Bilder – Christus in der Mandorla und die thronende Madonna – auf. Zwischen dem Gewölbeansatz und den darunter an den Chorwänden angeordneten Apostelfiguren bleibt recht viel Fläche in der Schildbogenwand frei. Diese wird von gemalten Arkadenreihen mit Kreuzgratgewölbe ausgefüllt, in die die Apostel eingestellt sind, wobei sie die Architekturelemente teilweise überschneiden.

Auf den leicht marmorierten, grünen und rosafarbenen Säulen im Vordergrund sind über schlichten Kapitellen Kielbögen aufgesetzt. Die Oberseiten derselben sind mit Krabben und Kreuzblumen geziert, in die Unterseiten ist an der Ostwand jeweils ein filigraner Bogen mit mehreren Dreipässen eingesetzt. Oberhalb der Kielbögen erheben sich die Giebelseiten von Satteldächern. An der Ostwand ist ihnen bis zum Gewölbeansatz ein

<sup>338</sup> Die Literatur zum Apostelcredo geht nicht darauf ein, wie die dessen Artikel verteilt werden, wenn mit Paulus die Apostelreihe auf dreizehn Apostel erweitert wird, oder wenn Paulus Judas Thaddäus verdrängt. Es gibt allerdings mindestens zwei Darstellungen des Jakobus Minor mit einem Schwert, vielleicht durch eine Verwechslung mit Jakobus dem Älteren. Eine befindet sich in der Apostelfolge in den den Gurtbögen des Kirchenschiffs in der Collegiata dei Ss. Pietro ed Orso in Aosta (Maestro Collino, 1497-1500). Die Fenster der Kapelle im Winchester College, Winchester (um 1393) beinhalten eine vollständige Apostelreihe, dazu weitere Heilige, u. a. Paulus (mit Schwert). Die Identifizierung der Apostel ist bei beiden Apostelreihen nicht eindeutig über mehrere Punkte gesichert. Sollte die Namenszuordnung in Aosta nur durch den Credotext und Ausschlussverfahren erfolgt sein, könnte es sich hier um Paulus handeln. Bei den Winchester-Fenstern sind sowohl Originale im Victoria & Albert Museum, London, als auch die 1821-1828 angefertigten Kopien vor Ort erhalten, die Identifizierung des Jakobus Minor mit dem Schwert ist daher begründet. Damit könnte grundsätzlich auch in Montani Jakobus der Jüngere mit Schwert gezeigt sein, womit dann aber bei einigen anderen Aposteln Namensbeischriften und/oder Attribute vertauscht wären. Siehe dazu Lechner 1976-d, Sp. 423-426; Rossetti Brezzi 2001, S. 199; <http://collections.vam.ac.uk/item/O7554/window-prophet-ezekiel-flanked-by-saints/> (18.04.2012).

<sup>339</sup> Andergassen 2011, S. 22. Matthias' Attribute sind v. a. ab dem 14. Jh. Hellebarde oder Beil., das von Philippus das Kreuz in den verschiedensten Formen. Beiden ist seltener Schwert oder Lanze zugeordnet. Siehe dazu Lechner 1974-c, Sp. 368-370; Ders. 1976-b, Sp. 198, 200-201.

<sup>340</sup> Bartholomäus, der Legende nach ein adeliger Syrer, wird oft mit schwarzem krausem Haar und weißem Mantel dargestellt. In Montani ist er nicht der einzige mit dunklen Locken und weißem Mantel, doch er und Philippus tragen als einzige gemusterte Kleidung. Siehe dazu Lechner 1973, Sp. 322-323.

<sup>341</sup> Für Matthäus wären Schwert, Hellebarde, Geldbeutel, Zählbrett oder Beil möglich, Attribute von Simon sind Anker, Säge (obligatorisch im 15. Jh.), Schwert und Lanze. Siehe dazu Lechner 1974-b, Sp. 588-590; Ders. 1976-c, Sp. 603-605.

Maßwerkschleier aus schmalen Lanzetten vorgelegt [**Abb. 111**]. So wird die Illusion einer Außenfassade erzeugt.<sup>342</sup>

Die Kombination von Kielbögen mit darüber aufragenden Blendmaßwerkkanzellen stammt aus der französischen und mittel- und nordeuropäischen Gotik, wo sie bei architektonischen und dekorativen Elementen in Stein und Holz sehr beliebt ist. In der Steinbildhauerei wird sie eher für Einzelelemente verwendet, etwa zur Gestaltung von Portalen [**Abb. 116**].<sup>343</sup> Im wiederholten Rapport tritt das Motiv in Südtirol erst ab den 1470ern in der Gestaltung der Flügelaltäre häufiger auf.<sup>344</sup> Insbesondere dort sind die geschnitzten oder gemalten Tafeln häufig im oberen Bereich von einem Maßwerkschleier – als Flachrelief aufgesetzt oder vollplastisch in den Raum hängend – bedeckt, der den Übergang zum eigentlichen Altarraum bildet.

Ungewöhnlich für Italien ist besonders das Motiv des Kielbogens. Selbst am deutlich von deutscher und französischer Gotik geprägten Dom von Mailand werden vorwiegend Dreiecks- und Spitzbogenelemente verwendet. Ähnliche Dekorformen wie die Apostelreihe in Montani weisen die vier 1401-1410 unter französischem Einfluss entstandenen Pfeilerkapitelle im Chorquadrat auf [**Abb. 117**],<sup>345</sup> ebenso der Sarkophag des Marco Carelli (1406-1408) [**Abb. 118**], wo Heiligenfiguren unter eine Kielbogenarkade gestellt werden.<sup>346</sup> Das Kielbogenmotiv mit Schleier- oder Blendmaßwerk ist in der Holzbildhauerei gerade bei Chorgestühlen sehr beliebt. Ab der 2. Hälfte des 15. Jh. sind im Westen Italiens und in der Schweiz mehrere Exemplare erhalten, bei denen die

<sup>342</sup> Madersbacher 2007, S. 564.

<sup>343</sup> Beispiele sind das Leitacher Törl am Bozner Dom (nach 1380) und das Südportal der Pfarrkirche von Meran (Mitte 15. Jh.) Siehe dazu Laimer 2007, S. 172 und S. 177.

<sup>344</sup> Siehe dazu die Beispiele in Egg 1985.

<sup>345</sup> Das früheste der vier Kapitelle im Chorquadrat (Nr. 17, nach Nebbia) wurde nach einem Entwurf von Jean Mignot um 1401 gefertigt. Wie die drei nachfolgenden Kapitelle zeigt es von Kielbögen überfangene Nischen, dahinter geht Schleiermaßwerk auf. Bei den früheren Kapitellen werden kaum geschwungene Formen, sondern einfache Dreiecksgiebel verwendet, wenn auch mit Krabben und Kreuzblumen besetzt. Diese Motive dominieren auch die späteren Dekorformen der Außenfassaden aus dem 16.–17. Jh. Siehe dazu Cadei 1969, S. 83; Cavazzini 2004, S. 41.

<sup>346</sup> Das Grabmal des Marco Carelli (Mailand, Dom, viertes Joch) entstand nach einem Entwurf des Filippino da Modena (genannt „degli Organi“), die Ausführung dürfte der gleichzeitig am Dom tätige Jacopino da Tradate übernommen haben. Die Formen dieses Grabmals werden in dem 1460 entstandenen Monument für Pietro Torelli wieder aufgenommen. Siehe dazu Cavazzini 2004, S. 63 und S. 133.

Kielbogenarkaden mit Aposteln besetzt werden.<sup>347</sup> Die Apostel sind dabei sowohl durch eine Namensbeischrift als auch durch ihre Credotexte identifizierbar [Abb. 119].<sup>348</sup>

Interessant ist die Farbigkeit des durch die Arkaden überspannten Raums um die Apostel in Montani [Abb. 111, Abb. 112]. Auf Höhe der Nimben ist im blauen Hintergrund deutlich die Trennung zweier Zonen erkennbar. Links des Ostfensters weisen die Farbflächen unterhalb dieser Linie, im Bereich der Apostelköpfe, einen leichten Grünstich auf und sind gleichmäßiger und geschlossener, während das Blau über der Linie reduziert wirkt, besonders in den Randbereichen kommt der helle Putz durch. Die Trennlinie setzt sich rechts des Ostfensters fort, verläuft dort aber unregelmäßiger. Hier betrifft sie auch Teile der Gewölbearkaden, die im Bereich der dunkleren, gleichmäßigeren Farbe ebenfalls dunkler sind und einen deutlichen Blaustich haben. An der Südwand ist der Hintergrund der ersten Arkade deutlich in eine intensiv blaue und eine beinahe weiße Fläche geteilt, in der zweiten Arkade ist die ganze Hintergrundfläche in Blau gehalten. Da sich diese auffällige Farbgrenze nur auf diese zwei Wände beschränkt und nur die Farbe Blau betrifft, ist der fehlerhafte Putzauftrag eines Tagwerks unwahrscheinlich. Es scheint sich eher um eine Übermalung gehandelt zu haben, vielleicht auch im Versuch, das verblasste ursprüngliche Blau wieder aufzufrischen. Dabei wurden offenbar auch Teile der Architektur übermalt.<sup>349</sup> Diese Farbunterschiede sind schon auf einer Photographie von 1907 sichtbar, haben also nichts mit den bekannten Restaurierungsmaßnahmen der 1960er Jahre zu tun.<sup>350</sup>

<sup>347</sup> Das Chorgestühl im Basler Münster (um 1375) ist mit Kielbogenarkaden dekoriert, diese sind aber noch leer. Das Chorgestühl der Collegiata dei Ss. Pietro ed Orso in Aosta stammt von einem Schweizer Meister aus dem Rheingebiet (1484-1487). Schweizer Chorgestühle mit Apostelcredo und Maßwerkschleier mit Lanzetten befinden sich in St Nikolaus in Freiburg (1462/64), Romont (1464/65), Hauterive (um 1480), der Kathedrale von Genf (um 1480), St. Étienne in Moudon (1501/02), Estavayer-le-lac (1522/26), der Kathedrale von Lausanne (1509). Siehe dazu Schwinn Schürmann/Meier/Schmidt 2006, S. 119, Abb. 113; Rossetti Brezzi 2001, S. 220; Ganz/Seeger 1946.

<sup>348</sup> In der Reihe folgt dabei normalerweise Andreas auf Petrus, Johannes spricht vom Opfertod Christi, Thomas von der Auferstehung. Alle anderen Artikel des Glaubensbekenntnisses variieren. Nur im Berner Münster wird Matthias durch Paulus ersetzt. Siehe dazu Ganz/Seeger 1946, S. 70.

<sup>349</sup> In der zweiten Arkade der Nordwand hinter Petrus enden Teile des Kielbogendekors und des Arkadengewölbes abrupt im Nichts. In der Arkade rechts vom Südfenster endet der Gewölbepfeiler hinter Thomas auf Kopfhöhe in zwei parallelen bogenförmigen weißen Streifen, die an die Umrandung der Nimben erinnert. Über dem Apostel Simon wird das Gewölbe unter seinem Nimbus und hinter seiner Schulter nicht fortgesetzt. In der dritten und vierten Arkade der Ostwand sind Teile der Architektur im blau übermalten Bereich stark verdunkelt. Zwei Aneinanderreihungen von kreis- und halbkreisförmigen dunklen Linien in der Säule hinter dem Apostel Simon ähneln sehr der Locken bildenden Linienstruktur im Haar der Apostel. Dies könnte auf ein unsauber ausgeführtes *Pentimento* hindeuten: vielleicht lagen die Apostelköpfe ursprünglich niedriger, und das ganze Feld musste in bereits halb ausgeführtem Zustand geändert werden.

<sup>350</sup> Von früheren Maßnahmen ist mir nichts bekannt. Photographie von J. Auerbach, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, W22558.

Der Raum unterhalb der beiden Chorfenster ist als illusionistisch gemalte, zentralperspektivische Nischen gestaltet. Die Nische unterhalb des Ostfensters beherbergt ein Weikekreuz vor Rankenornamentik (Akanthusblätter). Das Kreuz ist durch die Farbkontraste – grüne Raute vor orange-rottem Ornament hintergrund – betont. Die Nische unterhalb des Südfensters gibt einen offenen Sakristeischrank wieder [Abb. 120]. Darin befinden sich zwei Messkännchen, ein Weihrauchfass, eine Hostienpyxis, zwei Bücher<sup>351</sup>, ein Aquamanile mit dazugehörigem Becken, ein weißes Handtuch sowie einen Brief bzw. eine Urkunde, die hinter dem senkrechten Mittelbrett steckt. Die darauf geschriebenen drei Zeilen wurden durch Auskratzen bis auf wenige schwarze Spuren an Zeilenanfang und –ende zerstört.<sup>352</sup>

Ein vergleichbarer gemalter Sakristeischrank, allerdings halb geschlossen, füllt eine flache Nische in St. Valentin in Tramin. Der Inhalt besteht aus einem aufgeschlagenem Buch und einer Maus [Abb. 121].

### 6.3 Die Verkündigung

Das obere Register der Triumphbogenwand zum Saalraum hin wird von einer Verkündigung eingenommen [Abb. 122]. Der Engel Gabriel im rechten Bogenzwickel hält eine Band mit der Inschrift „*Ave maria gracia plena dominus tecum*“; im linken kniet Maria vor einem Betpult mit einem aufgeschlagenen Buch, darin die Worte „*Anci / lle do / mini / michi / tuum / no(?)bi*“.<sup>353</sup> Beide Szenen sind durch eine zinnenbekrönte Mauer mit einem Torbogen in jedem Zwickel verbunden, wodurch das Geschehen ins Freie verlegt wird. Ein ähnlicher Torbogen befindet sich hinter Maria. Die unbefleckte Empfängnis Jesu wird durch ein in Richtung Maria fliegendes nacktes Kleinkind mit Kreuznimbus und

<sup>351</sup> Von den beiden Büchern mit gelbem (goldenem?) Schnitt und Buchschließen ist eines geschlossen, das andere offen, ich lese den darin enthaltenen Text als „*Et in tea / Patrem / Sanctus // Osanna / Benticto / Annus*“. Darunter befinden sich jeweils Neumen imitierende Punkte.

<sup>352</sup> Egg 1985, S. 18, führt diese Nische als Beispiel dafür an, dass in einer Kapelle aufbewahrte Reliquien den Gläubigen auch an Nicht-Festtagen über die bildliche Darstellung im Kirchenraum in Erinnerung gehalten wurden. Ich konnte jedoch keinen Hinweis auf eine Reliquie oder einen passenden Behälter erkennen, es sei denn, dass der Brief als Bestätigung einer Reliquie gedeutet werden kann.

<sup>353</sup> Während die Worte des Engels beinahe identisch zum Bibeltext (Lk 1,28) sind, wurde bei Maria offenbar versucht, ihre Antwort („*Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum.*“ (Lk 1,38). Gryson 2007) in die viel zu kleine Fläche der Buchseiten einzupassen. Die Buchstaben sind daher stark miteinander verschränkt, der Text schwer leserlich. Andergassen 2011, S. 17, liest „*verb(um)*“, was wahrscheinlich auch so gemeint ist, aus den Buchstaben aber nicht hervorgeht. Der Engel Gabriel ist im Allgemeinen mit einem Schriftband ausgerüstet, während Maria zwar häufig mit einem Lesepult gezeigt wird, die Inschrift im darauf aufgeschlagenen Buch besteht aber meist aus kürzelhaften Ornamenten zur Andeutung der Buchstaben, seltener einem wirklichen Text wie in Montani.

einem großen geschulterten Kreuz angezeigt. Dunkle Farblinien, ausgehend von den Füßen des Kindes, deuten dessen Verbindung mit dem Erzengel auf der anderen Triumphbogenseite an.

Der Heilige Geist, durch den Maria empfing (Lk 1,31), ist in Verkündigungsdarstellungen normalerweise als Taube präsent, die sich Richtung Maria bewegt, oft auf einem von Gott ausgehenden Strahl. Im Hoch- und Spätmittelalter wird zusätzlich zur Geisttaube gerne Christus gezeigt, als nacktes Kleinkind mit geschultertem Kreuz in den über der Brust gekreuzten Armen, das der Taube folgend bäuchlings auf Maria zuschwebt [**Abb. 123**].<sup>354</sup> Das Motiv ist italienischen Ursprungs und war nördlich der Alpen Ende des 14.–Anfang des 15. Jh. sehr beliebt, bis es im 18. Jh. offiziell verboten wurde.<sup>355</sup> Das Seelenkind bildet dabei eine – wenn auch manchmal recht prominent gezeigte – mögliche, aber nicht notwendige Ergänzung zur Geisttaube. Aus diesem Grund fällt die Abwesenheit derselben bei der Verkündigung in Montani auf. Weitere Beispiele, in denen zwar auf die Taube, nicht aber auf das Seelenkind verzichtet wurde, konnte ich in der weiteren Umgebung von Montani nicht finden.<sup>356</sup>

Die Verkündigung in Montani entspricht den meisten mittelalterlichen Verkündigungsszenen, die in Triumphbogenwickeln angebracht sind. Maria kniet dem ebenfalls knienden Engel zugewandt, mit geneigtem Kopf gibt sie die Zustimmung zu der ihr zgedachten Bestimmung. Ungewöhnlich ist die Ausrichtung: Gabriel befindet sich vom Betrachter aus rechts. Bei der im Mittelalter geläufigeren Form ist Gabriel links, Maria rechts vom Betrachter angeordnet.<sup>357</sup> Die Verkündigung von rechts ist im 15. Jh. meist in relativ geschlossenen geographischen Gebieten anzutreffen, häufig in

<sup>354</sup> Emminghaus 1994, Sp. 430-431.

<sup>355</sup> Panofsky 1953, S. 129. In Deutschland gibt es viele Beispiele ab 1379, in den Niederlanden sind das Haarlem Breviary (ca. 1420) und der Arenberg-Meister zu erwähnen. In Frankreich treten erste Beispiele nach 1430 auf. Von Theologen von Anfang an abgelehnt, wurde diese Art der Verkündigungsdarstellung durch Papst Benedikt XIV. (reg. 1740-1758) offiziell verboten. Bei Arasse 1999 sind nur vier italienische Verkündigungen mit Seelenkind abgebildet, alle im Zeitraum Mitte 14.-Mitte 15. Jh.

<sup>356</sup> Abgesehen von der Taube fehlt in Montani auch die Anwesenheit Gottes, der meist von ihm ausgehende Strahl ist auf die kondensstreifenartigen Linien an den Beinen des Seelenkindes reduziert, die in die Richtung des Erzengels Gabriel weisen. Eine Verkündigung nur mit dem Christuskind, aber ohne Taube wird in der Mitteltafel des Mérode-Triptychons (Robert Campin/Meister von Flémalle, 1425-1430. New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection) dargestellt. Der Heilige Geist ist dabei indirekt als Hauch anwesend, der die Kerze ausbläst. Die Abweichung von der Norm durch das Weglassen der Taube wird von Thürlemann betont, weshalb ich annehme, dass er auch keine weiteren Exemplare in den von ihm untersuchten Bildern finden konnte. Siehe dazu Thürlemann 2002, S. 70 und S. 59, Abb. 42.

<sup>357</sup> Emminghaus 1994, Sp. 425. Der Engel nähert sich seit der zweiten Hälfte des 5. Jh. fast ausschließlich von links.

Zusammenhang mit einer ikonographischen Tradition.<sup>358</sup> In der frühchristlichen Kunst ist die Darstellungsweise häufiger und wird im 11. und 12. Jh. zur Gestaltung von Türaußenseiten beliebt.<sup>359</sup> Das Motiv kommt im Italien des 14. Jh. sporadisch vor und wird zunehmend seltener, in Deutschland dagegen ist es nicht ungewöhnlich und wird eher vermehrt verwendet.<sup>360</sup>

Es gibt keine theologischen Vorgaben zur Figurenanordnung in der Verkündigungsdarstellung.<sup>361</sup> Doktrinale Erklärungsansätze für die Verkündigung von rechts hängen mit der Stellung Mariens und ihrem Kult zusammen: die Unterwürfigkeit Mariens unter Gottes Wille wird betont, Maria steht hierarchisch niedriger als der Verkündigungengel.<sup>362</sup> Einfachere Deutungen sind die Verkündigung von links als Tribut an die Leserichtung,<sup>363</sup> oder die seitenverkehrte Verwendung einer Vorlage.<sup>364</sup>

Eine Verkündigung von rechts findet sich im nahen St. Johann in Prad (um 1420)<sup>365</sup> und im Kreuzgang von Neustift (IV. Arkade, 1418) [**Abb. 124**],<sup>366</sup> andere Beispiele sind mir weder aus dem Tiroler Raum noch aus dem Trentino oder Graubünden bekannt.

## 6.4 Exkurs: Kleidung und Rüstung

In visuellen Medien dargestellte Kleidung, Rüstung und Gegenstände des täglichen Lebens geben bestenfalls Auskunft über die Zeit ihrer Entstehung. Gerade die Kleidung ist außerdem ein wichtiges Hilfsmittel zur Interpretation und Deutung von Personendarstellungen. In vorindustrieller Zeit von ungemein größerem allgemeinem Wert als heute, war die Verwendung von Stoffen, deren Dekorelementen und Accessoires nicht nur von persönlichem Vermögen und modischen Strömungen abhängig – die längere Zeit

<sup>358</sup> Denny 1977, S. 2.

<sup>359</sup> Denny 1977, S. 1 und S. 22.

<sup>360</sup> Denny 1977, S. 47-48. Im Frankreich des 14. Jh. kennt Denny keine Verkündigung von rechts.

<sup>361</sup> Denny 1977, S. 1.

<sup>362</sup> Denny 1977, S. 1. Mit der gesteigerten Marienverehrung wird Maria immer öfter rechts vom Betrachter dargestellt. Nach dem höfischen Zeremoniell ist bei der Verkündigung von links Gabriel zur Rechten Mariens, im Verhältnis Botschafter zur Königin; bei der Verkündigung von rechts dagegen Maria zur Rechten Gabriels, im Verhältnis Botschafter zur Dienstmagd. Dies gilt insbesondere, wenn Gott (König) zwischen Maria und dem Engel dargestellt ist. Die Verkündigung von rechts in der Baroncelli-Kapelle (Florenz, Sta. Croce) von Taddeo Gaddi wird mit der Ablehnung der Doktrin der Unbefleckten Empfängnis durch die Franziskaner erklärt. Denny 1977, S. 11, S. 13, S. 38 und S. 40.

<sup>363</sup> Denny 1977, S. 11. Eine Verkündigung von rechts könnte demnach auf die ältere jüdische Leserichtung zurückgehen.

<sup>364</sup> Denny 1977, S. 42-43.

<sup>365</sup> Siehe dazu Egg 1992, S. 46.

<sup>366</sup> Für den Maler dieser Arkade sind die Namen Erasmus von Bruneck sowie Johannes von Bruneck im Gespräch. Siehe dazu Andergassen 2002, S. 370; Kofler-Engl 2007, S. 303.

Bestand hatten als die modernen saisonalen Strömungen – sondern wurde auch je nach dem gesellschaftlichen Stand des Trägers reglementiert. Eine gewisse Vorsicht ist dabei geboten: diese Abbildungen von Realien sind nicht zuverlässig, da durch die Arbeit mit Vorlagen, Musterbüchern oder nach Wünschen der Auftraggeber häufig Motive in Darstellungen aufgenommen werden oder diese sogar dominieren, die zeitlich viel früher anzusetzen sind, oder aus einem anderen geographischen Raum stammen.<sup>367</sup>

### Rüstung

Die Malereien der ersten, von italienischen Malern ausgeführten Ausstattungsphase in der Stephanskapelle beinhalten eine Reihe von herrschaftlich-ritterlichen Themen. Dazu gehören neben dem hl. Eustachius als Jäger – die Jagd war Privileg des Adels – die Heiligen Achatius und insbesondere Georg in voller Plattenrüstung, außerdem die Ritterzüge im Ursulazyklus und im Gefolge der Anbetung der Könige sowie der gerüstete Hauptmann bei der Kreuzigung. Zum Vergleich: im Passionszyklus der Südwand sind insgesamt dreimal Gerüstete dargestellt, im Jüngsten Gericht der Westwand befinden sich keine.<sup>368</sup>

Es sind auch die Rüstungen, bei denen alle italienischen Malergruppen in Montani besonderen Wert auf Einzelheiten gelegt haben.

Zu den auffallendsten Elementen im Belagerungsheer des Ursulazyklus [**Abb. 93**] gehört die große Menge der Eisenhüte, die die Soldaten über der Brünne tragen.<sup>369</sup> Dazu

<sup>367</sup> Siehe dazu Ramharter 2002, S. 156. Rüstungen sind als alleinige Datierungshilfen bildlicher Darstellungen fast noch unzuverlässiger als andere Kleidung. Sie – oder zumindest Einzelteile davon – werden als material- und arbeitstechnisch aufwendige Erbstücke noch lange nach ihrer Entstehungszeit weiterverwendet. Bei repräsentativen Abbildungen sollen sie zudem Tradition und Kontinuität vermitteln, auch wenn die realen Voraussetzungen das Tragen der Rüstung längst überflüssig gemacht haben. Im Folgenden werden vornehmlich die deutschen Begriffe und Beschreibungen nach REALonline verwendet.

<sup>368</sup> Ein sehr kleinformatiges Soldatengrüppchen befindet sich bei der Passion im Hintergrund der Ölbergsszene, drei Soldaten bringen Christus vor Pilatus, zwei sind bei der Kreuztragung anwesend. Nur einer von ihnen trägt eine Vollrüstung. Beim Jüngsten Gericht sind unter den 23 nur mit weißen Tüchern bekleideten, aus den Gräbern Auferstandenen ihren Kopfbedeckungen bzw. der Tonsur nach ein Papst, ein Kardinal, zwei Bischöfe, zwei Pfarrer und zwei Mönche, die anderen Gesellschaftsschichten sind bis auf einen gekrönten König nicht differenziert.

<sup>369</sup> Die italienischen Darstellungen von gerüsteten Reitern oder Fußsoldaten zeigen zumeist die Beckenhauben, diese und verschiedene Formen von Helmen mit Visier, darunter die Hundsgugel, dominieren deutsche Abbildungen. Neben den recht tief sitzenden Eisenhüten – es könnte sich auch um *Celate*, italienische Schaller mit Stirnplatte, handeln, obwohl die für Schaller typischen Sehschlitze nicht sichtbar sind und die Helme ein Visier besitzen – tragen zwei der Soldaten im Belagerungsheer in Montani nur die eng anliegenden und das Kinn bedeckenden Helmbrünnen. Bei REALonline (Bildnummer 002974) ist dennoch von einem Helm (ohne nähere Spezifizierung) die Rede. Es dürfte sich um eine Art Beckenhaube mit runder Helmglocke handeln. Die bei einem dieser beiden Helme sichtbaren runden Scheiben in Schläfenhöhe werden in Italien und später in Frankreich zum Schutz der Ohren normalerweise an der Schaller getragen. Siehe dazu Boccia 1980, S. 236; Boheim 1966, S. 41.

sind sie alle schon mit einem mehr oder weniger vollständigen Plattenharnisch gerüstet.<sup>370</sup> An die eng taillierten Brust- und Rückenteile schließen bis zur Mitte der Oberschenkel reichende, glockenförmig ausgestellte Bauch- und Gesäßreifen an. Die mit Metallscheiben oder Nieten besetzten breiten roten Gürtel hängen sehr tief in der Hüfte, daran sind die Schwertscheiden sowie bei zwei Männern große Beutel befestigt. Bei mindestens fünf der Bruststücke sind die für eine Kastenbrust typischen Grate erkennbar, allerdings nicht so stark ausgeprägt wie bei späteren deutschen Rüstungen. Die Rüstung des Standartenträgers [Abb. 125] ähnelt der des hl. Georg im Georgszyklus in St. Georg bei Schenna (um 1390-1400) [Abb. 126].<sup>371</sup>

Die Verwendung eines Überkleids über der Rüstung beschränkt sich in der Belagerungsszene auf den Berater oder Hauptmann des Hunnenkönigs, in den beiden Martyriumsszenen sind mehrere vertreten. Die Bewaffnung besteht aus Lanzen mit einfachen Spitzen, nur die zwei Männer vor den Königszelten sind mit etwas ausgefalleneren Hellebarden ausgerüstet. Die Schützen besitzen vor allem Armbrüste. Die großen ovalen Pavesenschilder passen eher zu italienischen als zu deutschen Abbildungen, und nicht zu den kantigen Pavesen in deutschen und österreichischen Waffensammlungskatalogen.

Differenzierter ist die Ausrüstung in der Anbetung der Könige. Detailliert dargestellt ist die reich ornamentierte Rüstung des Reiters gegenüber dem König im zweiten Königszug [Abb. 127]. Die beinahe schon im Sinne einer Kastenbrust gewölbte Brustplatte ist schuppenförmig strukturiert, darunter ist der glockenförmige Tonnenrock mit acht Reifen befestigt, der im Schritt leicht ausgeschnitten ist. Die breiten Achselbuckel mit Lamellenrand, Mäusel und Muschel des Ellbogens sowie die Kniekacheln mit dem trichterförmigen achtkantigen Buckel sind vergoldet. Der geschobene Harnischkragen ist ebenfalls mit vergoldeten Rändern und über der Brust mit einem gold-blauen Ornament

<sup>370</sup> Zum Plattenharnisch gehören neben Brust- und Rückenplatte auch die vollständige Panzerung der Gliedmaßen mit Eisenplatten. In der Belagerungsdarstellung sind deutlich die Verschlüsse der Beinröhren an der Innenseite der Ober- und Unterschenkel sichtbar, ebenso die Kacheln und Geschübe an Ellbogen, Knien und den Harnischschuhen. Statt Bauch- und Gesäßreifen ist bei den meisten Rüstungen eine Struktur aus rechteckigen Platten oder überlappenden Lamellen sichtbar. Es handelt sich dabei wahrscheinlich um eine Art Brigantine, ein gepanzertes Kleidungsstück aus Leder oder Leinwand, auf das dachziegelartig überlappend Eisenplättchen genäht werden. Die Vollrüstung, die Ritter von Kopf bis Fuß in Eisen hüllt, entsteht zwischen 1395 und 1410 in der Lombardei. Die lombardischen Werkstätten dominieren den Markt und liefern an die lokalen Vorlieben angepasste Modelle auch nach Deutschland, Frankreich und England, der deutsche Markt bleibt aber recht geschlossen. Die Rüstkammer der Grafen von Matsch und Trapp auf der Churburg (Schluderns, Vinschgau) ist v. a. mit lombardischen Exemplaren bestückt. Siehe dazu Boeheim 1966, S. 103-104; Boccia 1980, S. 232.

<sup>371</sup> Boccia 1980, S. 226 und S. 227, Abb. 239. Hier ist erstmals in Südtirol ein Ritter mit Vollrüstung dargestellt. Rücken- und Brustteil sind modisch eiförmig mit enger Taille, daran sind zehn Reifen befestigt, die dreieckförmig zugespitzt über den Schritt reichen.

geziert. Dazu kommen Harnischhandschuhe mit einzelnen Fingern und ausgestellten Stulpen. Diese Rüstung zeigt sowohl italienische als auch für den deutschen Raum typische Elemente und ist um 1430-1440 datierbar, weshalb der Reiter bei der zeitlichen Einordnung der gesamten Chorausstattung hinzugezogen wird.<sup>372</sup>

Weiters sind als Einzelstücke ein Spangenhelm, ein Visierhelm und ein Helm mit Bart sichtbar. Im ersten Königszug befinden sich zudem mehrere Reiter mit Federbüschen am Helm, allen voran der sehr kleingewachsene Reiter am rechten Rand [**Abb. 128**].

### **Kleidung**

Im Stephans- und Ursulazyklus sowie bei der Apostelreihe herrschen eher summarisch weite, tunikaartige und in der Taille gebauschte, das heißt gegürtete Kleider vor, die soweit ersichtlich knöchel- bis bodenlang sind. Dazu kommt in einigen Fällen ein langer einfacher Umhang. Einige davon sind sicher mit einer Kapuze besetzt (Stephanspredigt), bei anderen kann man es annehmen (Gamaliel, Apostel Johannes, Bartholomäus). Sie werden locker umgehängt getragen (Weihe des Stephanus) oder am Hals mit einer Fibel geschlossen (Ursula, Apostel Matthäus); der Hohepriester (Entkleidung des Stephanus) und der Apostel Thomas (Apostelreihe) tragen ihren Umhang jedoch über einer Schulter geschlossen und über die andere zurückgeworfen.

Die einfachen Leute tragen die zeitlose, sich über die Jahrhunderte kaum verändernde Kleidung aus Oberschenkel- bis knielangem gegürtetem Kittel und engen Beinlingen. Die Ankläger und Steiniger im Stephanszyklus greifen mit ihren sehr kurzen, engen, teils vorn durchgeknöpften Wämsern, den tief sitzenden Gürteln und den hautengen Beinlingen eine Mode auf, die seit der 2. Hälfte des 14. Jh. üblich war.

Am differenziertesten ist die Kleidung in der Anbetung der Könige. Die Mäntel der Könige sind bodenlang und weit, die der beiden jüngeren sind an den Seiten geöffnet oder haben Armlöcher, durch die die weiten, an den Handgelenken geschlossenen Ärmel des darunter liegenden Gewandes sichtbar werden [**Abb. 129**]. Diese Mäntel sind in der Imitation kostbarer Brokatstoffe mit einem mit Schablone aufgetragenen Muster aus in Reihen angeordneten, gegenständigen Greifen besetzt, das sich nur in den verwendeten Farben unterscheidet. Der jüngste König trägt eine ungewöhnliche hohe vielzackige, wohl silberne Krone (grau mit zahlreichen gleichmäßig angeordneten weißen Farbpunkten) über

---

<sup>372</sup> Typisch für den deutschen Raum sind die Kastenbrust (erscheint um 1420 und ist bis in die Zeit um 1480 üblich) und der glockenförmige Tonnenrock mit der Aussparung im Schritt. Vorformen des Tonnenrocks werden Ende des 14. Jh. unter dem Wappenrock, um 1400 von Italienern und Engländern auf Sicht getragen. Im von Boccia untersuchten Raum Trentino-Südtirol ist der in Montani der früheste unbedeckt getragene Tonnenrock. Siehe dazu Boccia 1980, S. 236.

einem um den Kopf gewundenen weißen Tuch, dessen Enden sich nach einem auffallenden Knoten wie vom Wind bewegt hinter seinem Kopf erheben. Anders als die Krone mit Lilienblütenaufsätzen des zweiten Königs geht die Form dieser Zackenkrone bis zu antiken Herrscherbildnissen zurück.

In der Anbetungsszene fällt rechts im Bildvordergrund eine kleine Gruppe junger Männer in höfischer Kleidung auf [Abb. 130]. Einer von ihnen präsentiert in Rückenansicht einen kurzen weiten grünen Mantel,<sup>373</sup> den er mit Beinlingen in blau-rotem Mi-parti und einer um Kopf und Kinn mit einem auffallenden Knoten gebundenen Sendelbinde kombiniert.<sup>374</sup> Dieser Mantel entspricht italienischen Darstellungen der *giornea*, einem kurzen ärmellosen italienischen Übergewand, das nur an den Schultern vernäht ist.<sup>375</sup> Die zwei Gefährten zur Linken sind mit tief sitzenden Plattengürteln ausgestattet, an denen lange Dolche befestigt sind. Der erste von ihnen trägt ein Obergewand in modischem Mi-parti und einen ausgesprochen breitkrempigen Hut.<sup>376</sup> Solche Strohhüte wurden von Männern besonders gerne bei der Jagd getragen.<sup>377</sup> In modischer Hinsicht greift diese Männergruppe eindeutig auf italienische Motive zurück. Kenntnisse von Werken und Kostümentwürfen des Pisanello und seinem Umkreis liegen nahe [Abb. 131, Abb. 132]. Ein weiterer Hinweis darauf ist das Gefolge des zweiten Königszuges [Abb. 133]. Diese Personengruppe um einen Mohren weist deutliche Anklänge an Pisanellos Turnierszene im Palazzo Ducale in Mantua (um 1430-1450) auf [Abb. 131].<sup>378</sup>

<sup>373</sup> Andergassen 2011, S. 26, nennt dieses Kleidungsstück Vogelpelerine. Durch die kreisförmigen Muster erinnert der Mantel an Pfauenfedern.

<sup>374</sup> Der Mi-parti-Effekt der Beinlinge war im 15. Jh. besonders in Italien bei der Kleidung von Dienern oder Angehörigen eines Gefolges beliebt. Die Farben entsprachen dabei den Wappenfarben ihres Herrn. In Italien wurden die engen Beinlinge meist nicht mit separatem Schuhwerk, sondern mit aufgenähten Ledersohlen getragen. Siehe dazu Scott 2009, S. 114 und S. 153.

<sup>375</sup> Die *giornea* kann gegürtet oder offen getragen werden. Die Länge richtet sich nach dem Alter der Träger, je jünger, desto kürzer. Bei eher summarischen Darstellungen kann es schwierig sein, zwischen einer ungegürteten *giornea* und einer kurzen *houppelande* mit extrem weiten Flügelärmeln, wie sie ab 1400 typisch ist, zu unterscheiden. Siehe dazu Scott 2009, S. 152-153.

<sup>376</sup> Die senkrechte Trennlinie zwischen gelb und rot akzentuierter Fläche ist sehr gerade, der Plattengürtel ist in beiden Farbflächen etwas anders gestaltet. In der roten Kleidungshälfte sind im Saumbereich und unter der an den Gürtel gelegten Hand ockerfarbene Linien zu erkennen. Es dürfte sich um Vorzeichnungen handeln, über denen rote Farbe fast vollständig verloren ist. Dieser Bereich könnte aber auch absichtlich nicht ausgemalt worden sein, um den Mi-parti-Effekt zu erhalten.

<sup>377</sup> Siehe dazu Herald 1981, S. 103, Abb. 60.

<sup>378</sup> Siehe Moench 1996, S. 95 und S. 97. Antonio Pisanello, abgenommenes (und wieder in situ angebrachtes) Fresko mit Turnierszene, Mantua, Museo e Pinacoteca di Palazzo Ducale, Inv. Statale 2080. Der Freskenzyklus des Raumes behandelt den Lancelotroman. Die Datierungen des Zyklus schwanken im Zeitraum zwischen 1433 bis nach 1447.

## 7 SCHLUSSBETRACHTUNG

Die Kapelle St. Stephan bei Obermontani bietet mit ihrer vollständigen, nie überdeckten Ausmalung aus dem 15. Jh. einen wichtigen Bestandteil der Kunstgeschichte Südtirols. Mit dieser Arbeit liegt eine ausschnitthafte Untersuchung der ersten Ausstattungsphase vor.

Als spätestes Werk ohnehin eher spärlich in Südtirol auftretender lombardischer Maler fehlen zuordenbare Werke sowohl in Südtirol als auch in den Nachbargebieten. Die verwendeten Vorlagen reichen formal und motivisch von Giotto bis zu Pisanellos Arbeiten um die Mitte des 15. Jh., und weisen zahlreiche Ungereimtheiten auf.

Der elfteilige Stephanszyklus an der Nordwand des Saalraums ist der ausführlichste mittelalterliche Zyklus zu diesem Thema in Südtirol, und gehört auch innerhalb der italienischen zu den längeren. Inhaltliche und formale Bezüge verweisen auf den Stephanszyklus im Oratorio S. Stefano in Lentate sul Seveso bei Mailand. Mit 43 Bildern bietet er die größte Auswahl an vergleichbaren Bildthemen, und lässt auch durch seine geographische Lage am ehesten eine Verbindung mit Montani zu. Weder aus diesem reichhaltigen noch aus anderen zum Vergleich herangezogenen Stephanszyklen lassen sich zwei der Bilder in Montani erklären, die Entkleidung des Heiligen vor der Steinigung und seine Anwesenheit bei der Bergung seiner Reliquien. Dazu gibt es weder Bild- noch Schriftquellen. Die Entkleidung stellt Stephanus in die Tradition der Christuspassion, seine Worte bei der Reliquienbergung verweisen auf eine im 11. Jh. in einer Echternacher Handschrift das einzige Mal illustrierte Textquelle.

Während dieser und Teile des anschließenden Ursulazyklus an Giotto orientiert sind, zeigen eine Belagerungsszene im Ursulazyklus und die ebenfalls angesprochene Anbetung der Könige im Chor in der Landschafts- und Architekturgestaltung deutliche Bezüge zur französischen Buchmalerei, böhmische Elemente und italienische Zitate nach Pisanello.

Die Apostelreihe im Chor fällt wiederum durch die ungewöhnliche, an die nordalpine Gotik angelehnte Architekturräumung, die schwäbisch-deutschen Inschriften und Ungereimtheiten in der Zuschreibung der Namen, Attribute und Credotexte auf.

Insgesamt erscheinen die italienischen Malereien als Aneinanderreihung bruchstückhafter Versatzstücke, die viele Fragen zur Herkunft der Motive und den Weg, den sie und die Maler nach Montani nahmen, offen lassen. Unbeantwortet bleiben dadurch auch Fragen zu Deutung und Aussage, insbesondere des Stephanszyklus: was an seinen

Eigenheiten beruht auf Ideen der Maler? Was war Wunsch der Auftraggeber, der Herren – Joachim I. oder Joachim II. – von Montani, und welche Aussage wollten sie dadurch treffen? Warum wurden überhaupt Maler von außerhalb des Landes geholt, und wohin verschwanden sie danach?

Die Beantwortung dieser Fragen war in der vorliegenden Arbeit nicht möglich, sie laden aber ein, sich näher mit dem Thema zu befassen.

## VERWENDETE LITERATUR

### **Andergassen 1991**

Leo Andergassen, St. Daniel am Kiechlberg, Auer, Auer 1991.

### **Andergassen 2001**

Leo Andergassen, Wenn die Waffen sprechen, schweigen die Musen. Die Calven-Schlacht und ihre Auswirkung auf die Kunstentwicklung im Oberen Vinschgau, in: Südtiroler Kulturinstitut (Hg.), Calven 1499-1999, bündnerisch-Tirolische Nachbarschaft; Vorträge der wissenschaftlichen Tagung im Rathaus Glurns vom 8. bis 11. September 1999 anlässlich des 500-Jahr-Gedenkens der Calvenschlacht, Bozen 2001, S. 65-93.

### **Andergassen 2002**

Leo Andergassen, Le componenti internazionali nel gotico tirolese, in: Enrico Castelnovo/Francesca de Gramatica (Hg.), Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450 (Kat. Ausst., Castello del Buonconsiglio, Trient 2002), Trient 2002, S. 367-383.

### **Andergassen 2007**

Leo Andergassen, Kunstraum Südtirol, Bozen 2007.

### **Andergassen 2011**

Leo Andergassen, Montani. Kapelle St. Stephan – Obermontani – Untermontani, Regensburg 2011.

### **Arasse 1999**

Daniel Arasse, L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective, Paris 1999.

### **Atz 1909**

Carl Atz, Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg, Innsbruck 1909.

### **Atz/Schatz 1910**

Carl Atz/Adelgott Schatz, Der deutsche Anteil des Bistums Trient, 5, Das Dekanat Passeier und Schlanders, Bozen 1910.

### **Baum 1983**

Hans-Peter Baum, Adelsburgen, in: Robert-Henri Bautier u. a. (Hg.), Lexikon des Mittelalters, 2, Bettlerwesen bis Codex von Valencia, München/Zürich 1983, Sp. 968-971.

### **Beitl/Mußner 1964**

Klaus Beitl/Franz Mussner, Stephanus Erzmartyrer, in: Michael Buchberger (Begr.), Lexikon für Theologie und Kirche, 9, Rom-Tetzel, hg. von Josef Hofer/Karl Rahner, Freiburg 1964<sup>2</sup>, Sp. 1050-1052.

### **Benz 1979**

Richard Benz (Übersetzer), Die Legenda Aurea des Jakobus von Voragine, Heidelberg 1979<sup>9</sup>.

### **Bergamini/Tavano 1991**

Giuseppe Bergamini/Sergio Tavano, Storia dell'arte nel Friuli-Venezia Giulia, Reana del Rojale (Udine) 1991, S. 202.

### **Besold 2002**

Andreas Besold, Il gotico internazionale. Influssi nordici, in: Andrea De Marchi u. a. (Hg.), Trecento. Pittori gotici a Bolzano (Kat. Ausst., Bozen 2000), Trient 2002, S. 195-201.

### **Boccia 1980**

Lionello G. Boccia: Appunti di iconografia cavalleresca atesina, in: Nicolò Rasmus (Hg.), L'età cavalleresca in Val d'Adige, Venedig 1980, S. 217-252.

### **Boeheim 1966**

Wendelin Boeheim, Handbuch der Waffenkunde, Graz 1966 (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1980)

### **Borsi 1994**

Franco und Stefano Borsi, Paolo Uccello, London/New York 1994.

### **Boskovits 1973**

Miklós Boskovits, Cennino Cennini – pittore nonconformista, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 17/2-3, 1973, S. 201-222, <http://www.jstor.org/stable/27652330> (23.04.2012).

**Bovon 2003**

François Bovon, The Dossier on Stephen, the First Martyr, in: The Harvard Theological Review, 96/3, 2003, S. 279-315. <http://www.jstor.org/stable/4151873> (17.04.2012).

**Brockhaus 2006**

Brockhaus Verlag (Hg.), Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden, 22, Pot – Rens, Leipzig/Mannheim 200621.

**Bühler 1953**

Curt F. Bühler 1953, The Apostles and the Creed, in: Speculum, 28/2, 1953, S. 335-339. <http://www.jstor.org/stable/2849691> (17.04.2012).

**Burian/Neubert 1980**

Jiří Burian/Karel und Jana Neubert (Photographie), Der Veitsdom, Prag 1980.

**Cadei 1969**

Antonio Cadei, I capitelli più antichi del Duomo di Milano, in: Maria Luisa Gatti Perer (Hg.): Il Duomo di Milano. Atti del Congresso internazionale, Milano, Museo della Scienza e della Tecnica, 8.- 12. Settembre 1968, 1, Mailand 1969, S. 77-88.

**Calkins 1996**

Robert G. Calkins, Purple codex, in: Jane Turner (Hg.), The Dictionary of Art, 25, Pittoni to Raphael, London/New York 1996, S. 742-743.

**Castelnuovo/Romano 1979**

Enrico Castelnuovo/Giovanni Romano (Hg.), Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale (Kat. Ausst., Palazzo Madama, Turin 1979), Turin 1979.

**Castelnuovo E. 2002**

Enrico Castelnuovo, L'autunno del Medioevo nelle Alpi, in: Enrico Castelnuovo/Francesca de Gramatica (Hg.), Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450 (Kat. Ausst., Castello del Buonconsiglio, Trient 2002), Trient 2002, S. 17-34.

**Castelnuovo G. 2002**

Guido Castelnuovo, Strade, passi, chiuse nelle Alpi del basso medioevo, in: Enrico Castelnuovo/Francesca de Gramatica (Hg.), Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450 (Kat. Ausst., Castello del Buonconsiglio, Trient 2002), Trient 2002, S. 61-77.

**Castiglione 1982**

Giovanna Castiglione, La liquidazione del Patrimonio Gualino: le vicende ricostruite attraverso documenti della Banca d'Italia, in: Carlo Pirovano (Hg.), Dagli ori antichi agli anni venti. Le collezioni di Riccardo Gualino (Kat. Ausst., Palazzo Madama – Galleria Sabauda, Turin 1982/1983), Mailand 1982, S. 44-70.

**Cavazzini 2004**

Laura Cavazzini, Il Crepuscolo della scultura medievale in Lombardia, Città di Castello 2004.

**Caviezel 2002**

Nott Caviezel, Chiese gotiche nelle Alpi: 1350-1450, in: Enrico Castelnuovo/Francesca de Gramatica (Hg.), Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450 (Kat. Ausst., Castello del Buonconsiglio, Trient 2002), Trient 2002, S. 123-137.

**Cazelles/Rathofer 1996**

Raymond Cazelles/Johannes Rathofer, Das Stundenbuch des Duc de Berry. Les Très Riches Heures. Mit einer Einführung von Umberto Eco, Wiesbaden 1996.

**Chini 2002**

Ezio Chini, Il gotico in Trentino. La pittura di tema religioso dal primo Trecento al tardo Quattrocento, in: Enrico Castelnuovo/Francesca de Gramatica (Hg.), Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450 (Kat. Ausst., Castello del Buonconsiglio, Trient 2002), Trient 2002, S. 253-288.

**Claussen 1978**

Hilde Claussen, Einordnung und Deutung, in: Walther Sulser/Hilde Claussen, Sankt Stephan in Chur. Frühchristliche Grabkammer und Friedhofskirche, Zürich 1978, S. 95-214.

**Clavadetscher 2004**

Otto P. Clavadetscher (Bearb.), Bündner Urkundenbuch, 2, 1200-1272, neu hg. vom Staatsarchiv Graubünden, Chur 2004.

**Clemen 1889**

Paul Clemen, Beiträge zur Kenntnis älterer Wandmalereien in Tyrol, in: Mitteilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der kunst- und historischen Denkmale, 1889, S. 11-18/S. 82-88/S. 185-192/S. 189-192.

**Czwik 2001**

Barbara Czwik, Beobachtungen zu "Cappella Bocchineri" im Prateser Dom, 2 Bde., phil. Dipl. (unpubl.), Wien 2001.

**d'Arcais 1992**

Francesca d'Arcais, Altichiero, in: Carlo Pirovano (Hg.), La pittura nel Veneto. Il Trecento, Mailand 1992, S. 519-520.

**De Marchi 2002**

Andrea De Marchi, Illusionismo nordico e spazialità giottesca a Bolzano, in: Andrea De Marchi u. a. (Hg.), Trecento. Pittori gotici a Bolzano (Kat. Ausst., Bozen 2000), Trient 2002, S. 15-25.

**Denny 1977**

Don Denny, The Annunciation from the Right from Early Christian Times to the Sixteenth Century, New York/London 1977.

**De Tervarent 1931**

Guy de Tervarent, La Légende de Sainte Ursule dans la littérature et l'art du Moyen Age, 2 Bde., Paris 1931.

**Diethauer 1991**

Franz Diethauer, Das Programm der Apsisfresken in St. Jakob in Kastelaz ob Tramin, in: Der Schlern, 65/6, 1991, S. 307-330.

**Dinzelbacher 2006**

Peter Dinzelbacher (Übersetzer), Elisabeth von Schönau. Werke, Paderborn/München/Wien/Zürich 2006.

**Duwe 1992**

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

**Egg 1972**

Erich Egg, Kunst in Tirol. Malerei und Kunsthandwerk, Innsbruck/Wien/München 1972.

**Egg 1985**

Erich Egg, Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre, Innsbruck 1985.

**Egg 1992**

Erich Egg, Kunst im Vinschgau, Bozen 1992.

**Eisenberg 1998**

Marvin Eisenberg, The „Confraternity Altarpiece“ by Mariotto di Nardo, in: Marvin Eisenberg u. a., The „Confraternity Altarpiece“ by Mariotto di Nardo. The Coronation of the Virgin and The Life of Saint Stephen, Tokyo 1998, S. 31-66.

**Ember/Takács 2003**

Ildikó Ember/Imre Takács (Hg.), Old Masters' Gallery, 3, German, Austrian, Bohemian and British Painters (Kat. Slg., Museum of Fine Arts, Budapest), Budapest 2003.

**Engelmann 1959**

Ursmar Engelmann (Übersetzer), Die Psychomachie des Prudentius. Lateinisch-Deutsch. Mit 24 Bildtafeln nach Handschrift 135 der Stiftsbibliothek zu St. Gallen, Basel/Freiburg/Wien 1959.

**Erharter 1964**

Helmut Erharter, Steinigung, in: Michael Buchberger (Begr.), Lexikon für Theologie und Kirche, 9, Rom bis Tetzl, hg. von Josef Höfer/Karl Rahner, Freiburg 1964<sup>2</sup>, Sp. 1034.

**Exner 2007**

Matthias Exner, Das Bildprogramm der Klosterkirche im historischen Kontext, in: Jürg Goll/Matthias Exner/Susanne Hirsch, Müstair. Die mittelalterlichen Wandbilder in der Klosterkirche, München 2007, S. 83-114.

**Fingernagel 2006**

Andreas Fingernagel (Hg.), Christ ist geboren. Die Weihnachtsgeschichte in Prachthandschriften der Österreichischen Nationalbibliothek, Gütersloh (München) 2006.

**Franco 1992**

Tiziana Franco, Belluno, in: Carlo Pirovano (Hg.), *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, Mailand 1992, S. 247-271.

**Frei 1965/1966/1967**

Mathias Frei, *Romanische Kirchen im Vintschgau* (Jahrbuch des Südtiroler Kulturinstitutes 5/6/7, Sonderdruck) Bozen 1965/1966/1967.

**Frodl 1960**

Walter Frodl, *Kunst in Südtirol*, München 1960.

**Ganz/Seeger 1946**

Paul Leonhard Ganz/Theodor Seeger, *Das Chorgestühl in der Schweiz*, Frauenfeld 1946.

**Gibbs 1992**

Robert Gibbs, Treviso, in: Carlo Pirovano (Hg.), *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, Mailand 1992, S. 178-246.

**Goll 2007**

Jürg Goll, *Das Kloster St. Johann in Müstair seit Karl dem Grossen*, in: Jürg Goll/Matthias Exner/Susanne Hirsch, *Müstair. Die mittelalterlichen Wandbilder in der Klosterkirche*, München 2007, S. 27-42.

**Gordon 1965**

James D. Gordon, *The Articles of the Creed and the Apostles*, in: *Speculum*, 40/4, 1965, S. 634-640. <http://www.jstor.org/stable/2851400> (17.04.2012).

**Grimm 1922**

Jacob Grimm, *Deutsche Rechtsaltertümer*, 2, Leipzig 1922<sup>4</sup>.

**Groschner 2004-a**

Gabriele Groschner (Hg.), *Die Chirogramme aus John Bulwers „Chirologia/Chironomia“*, in: Dies., *Beredete Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart* (Kat. Ausst., Residenzgalerie, Salzburg 2004), Salzburg 2004, S. 60-69.

**Groschner 2004-b**

Gabriele Groschner, *Zu den bekanntesten und gängigsten Gesten*, in: Gabriele Groschner (Hg.), *Beredete Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart* (Kat. Ausst., Residenzgalerie, Salzburg 2004), Salzburg 2004, S. 70-84.

**Gryson 2007**

Roger Gryson (Hg.), *Biblia sacra. iuxta vulgata versionem*, Stuttgart 2007<sup>5</sup>.

**Hahn 1897**

G. Ludwig Hahn (Hg.), *Bibliothek der Symbole und Glaubensregeln der Alten Kirche*, Breslau 1897<sup>3</sup>.

**Haidacher 2007**

Christoph Haidacher, *Latsch im Mittelalter*, in: Marktgemeinde Latsch (Hg.), *Latsch und seine Geschichte. Goldrain – Morter – Tarsch – St. Martin*, Latsch 2007, S. 115-154.

**Herald 1981**

Jaqueline Herald, *Renaissance Dress in Italy 1400-1500* (History of Dress, 2), London/New Jersey 1981.

**Hiller von Gaertringen 2004**

Rudolf Hiller von Gaertringen, *Gemälde im Stadel 1300-1550. Toskana und Umbrien*, Mainz 2004.

**Hirsch/Goll 2007**

Susanne Hirsch/Jürg Goll, *Katalog*, in: Jürg Goll/Matthias Exner/Susanne Hirsch, *Müstair. Die mittelalterlichen Wandbilder in der Klosterkirche*, München 2007, S. 115-260.

**Hörmann-Weingartner 1991**

Magdalena Hörmann-Weingartner (Bearb.), *Vinschgau*, in: Josef Weingartner (Begr.), *Die Kunstdenkmäler Südtirols*, 2, Bozen und Umgebung. Unterland. Burggrafnamt. Vinschgau, Bozen 1991<sup>7</sup>.

**Humfrey 1989**

Peter Humfrey, *Vittore Carpaccio*, in: Carlo Pirovano (Hg.), *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, 2 Bde., Mailand 1989, S. 740.

**Jenni/Theisen 2004**

Ulrike Jenni/Maria Theisen, *Mitteuropäische Schulen III (ca. 1350-1400). Böhmen – Mähren – Schleswig – Ungarn (mit Ausnahme der Hofwerkstätten Wenzels IV und deren Umkreis), (Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek, 12, Tafel- und Registerband)*, Wien 2004.

**Kaftal 1952**

George Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florenz 1952, Sp. 949-964.

**Kaftal 1965**

George Kaftal, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Florenz 1965, Sp. 1057-1072.

**Kaftal 1973**

George Kaftal, *The Fabulous Life of a Saint*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 17/2-3, 1973, S. 295-300.

**Kaftal 1978**

George Kaftal, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Florenz 1978, Sp. 945-954.

**Kaftal 1985**

George Kaftal, *Iconography of the Saints in the Painting of North West Italy*, Florenz 1985, Sp. 600-622.

**Keller 2005**

Hiltgart Keller, Ursula, in: *Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst*, Stuttgart 2005<sup>10</sup>, S. 578-581.

**Koch 1994**

Wilfried Koch, *Baustilkunde. Das große Standardwerk zur europäischen Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1994.

**Kofler-Engl 2007**

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

**Köllermann 2007**

Antje-Fee Köllermann, *Conrad Laib. Ein spätgotischer Maler aus Schwaben in Salzburg*, Berlin 2007.

**König 2007**

Eberhard König, *Die Bedford Hours. Das reichste Stundenbuch des Mittelalters*, Darmstadt 2007.

**Krieger 1983**

Karl-Friedrich Krieger, *Burglehen*, in: *Robert-Henri Bautier u. a. (Hg.), Lexikon des Mittelalters, 2, Bettlerwesen bis Codex von Valencia*, München/Zürich 1983, Sp.1055-1056.

**Kroesen 2010**

Justin E. A. Kroesen, *Seitenaltäre in mittelalterlichen Kirchen. Standort – Raum – Liturgie*, Regensburg 2010.

**Laimer 2003**

Martin Laimer, *Kunst in Latsch*, Lana 2003.

**Laimer 2007**

Martin Laimer, *Gotische Sakralarchitektur*, in: *Lukas Madersbacher/Paul Naredi-Rainer (Hg.), Kunst in Tirol, 1, Von den Anfängen bis zur Renaissance*, Bozen/Innsbruck/Wien 2007, S. 158-198.

**Lechner 1973**

Gregor Martin Lechner, *Bartholomäus Ap.*, in: *Engelbert Kirschbaum (Begr.), Lexikon der christlichen Ikonographie, 5, Ikonographie der Heiligen. Aaron bis Crescentianus von Rom*, hg. von Wolfgang Braunfels, Rom/Freiburg/Basel/Wien, 1973, Sp. 320-334.

**Lechner 1974-b**

Gregor Martin Lechner, *Matthäus Apostel u. Evangelist*, in: *Engelbert Kirschbaum (Begr.), Lexikon der christlichen Ikonographie, 7, Ikonographie der Heiligen. Innozenz bis Melchisedech*, hg. von Wolfgang Braunfels, Rom/Freiburg/Basel/Wien, 1974, Sp. 588-601.

**Lechner 1974-c**

Gregor Martin Lechner, Matthias Apostel, in: Engelbert Kirschbaum (Begr.), Lexikon der christlichen Ikonographie, 7, Ikonographie der Heiligen. Innozenz bis Melchisedech, hg. von Wolfgang Braunfels, Rom/Freiburg/Basel/Wien, 1974, Sp. 602-607.

**Lechner 1976-a**

Gregor Martin Lechner, Paulus, in: Engelbert Kirschbaum (Begr.), Lexikon der christlichen Ikonographie, 8, Ikonographie der Heiligen. Meletius bis Zweiundvierzig Martyrer, Register, hg. von Wolfgang Braunfels, Rom/Freiburg/Basel/Wien, 1976, Sp. 128-147.

**Lechner 1976-b**

Gregor Martin Lechner, Philippus, in: Engelbert Kirschbaum (Begr.), Lexikon der christlichen Ikonographie, 8, Ikonographie der Heiligen. Meletius bis Zweiundvierzig Martyrer, Register, hg. von Wolfgang Braunfels, Rom/Freiburg/Basel/Wien, 1976, Sp. 198-205.

**Lechner 1976-c**

Gregor Martin Lechner, Simon (Zelotes), in: Engelbert Kirschbaum (Begr.), Lexikon der christlichen Ikonographie, 8, Ikonographie der Heiligen. Meletius bis Zweiundvierzig Martyrer, Register, hg. von Wolfgang Braunfels, Rom/Freiburg/Basel/Wien, 1976, Sp. 367-371.

**Lechner 1976-d**

Gregor Martin Lechner, Thaddäus, Judas, in: Engelbert Kirschbaum (Begr.), Lexikon der christlichen Ikonographie, 8, Ikonographie der Heiligen. Meletius bis Zweiundvierzig Martyrer, Register, hg. von Wolfgang Braunfels, Rom/Freiburg/Basel/Wien, 1976, Sp. 423-427.

**Lechner 1976-e**

Gregor Martin Lechner, Thomas Apostel, in: Engelbert Kirschbaum (Begr.), Lexikon der christlichen Ikonographie, 8, Ikonographie der Heiligen. Meletius bis Zweiundvierzig Martyrer, Register, hg. von Wolfgang Braunfels, Rom/Freiburg/Basel/Wien, 1976, Sp. 468-475.

**Legner 1973**

Anton Legner, Zur Präsenz der großen Reliquienschreine in der Ausstellung RHEIN UND MAAS, in: Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400, 2, Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs (Kat. Ausst., Schütgen-Museum, Köln 1973), Köln 1973, S. 65-94.

**Legner 2003**

Anton Legner, Kölner Heilige und Heiligtümer. Ein Jahrtausend europäischer Reliquienkultur, Köln 2003.

**Löbbecke 2003**

Andreas Löbbecke, Lamprechtsburg, in: Oswald Trapp (Begr.), Magdalena Hörmann-Weingartner, Tiroler Burgenbuch, 9, Pustertal, Bozen/Innsbruck/Wien 2003, S. 211-226.

**Lucco 1990**

Mauro Lucco, Venezia, in: Carlo Pirovano (Hg.), La pittura nel Veneto. Il Quattrocento, 2 Bde., Mailand 1990, S. 395-480.

**Madersbacher 2007**

Lukas Madersbacher, Spätgotische Malerei und der Übergang zum neuzeitlichen Bild, in: Lukas Madersbacher/Paul Naredi-Rainer (Hg.), Kunst in Tirol, 1, Von den Anfängen bis zur Renaissance, Bozen/Innsbruck/Wien 2007, S. 339-352/513-542.

**Maggioni 1998**

Giovanni Paolo Maggioni (Hg.), Iacopo da Varazze. Legenda Aurea, 2 Bde., Tavarnuzze (Florenz) 1998<sup>2</sup>.

**Mayr 1989**

Paul Mayr, Treuenstein, in: Oswald Trapp (Begr.) unter Mitarbeit von Magdalena Hörmann-Weingartner, Tiroler Burgenbuch, 8, Bozen, Bozen/Innsbruck/Wien 1989, S. 177-205.

**Mayr 2007**

Stefan Mayr, Wirtschaftsgeschichte: Handel – Handwerk – Industrie, in: Marktgemeinde Latsch (Hg.), Latsch und seine Geschichte. Goldrain – Morter – Tarsch – St. Martin, Latsch 2007, S. 547-702.

**Mayrhofen o. J.**

Stephan von Mayrhofen, Genealogien des Tirolischen Adels. Gesammelt durch Stephan von Mayrhofen zu Koburg und Anger, Canonikus zu Innichen und Brixen, V. Bd. III. Abteilung, Erlöschene Geschlechter L-M, o. O., o. J. (Anfang 19. Jh.), S. 1311-1320 (Maschinenabschrift des Manuskripts im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck).

**Meiss 1968**

Millard Meiss, French Painting in the Time of Jean de Berry: The Boucicaut Master, (National Gallery of Art: Kress Foundation Studies in the History of European Art, 3), New York/London 1968.

**Moench 1996**

Esther Moench, Kat. 48. Jeunes femmes au balcon et chevaliers, in: Laurence Rosselle (Hg.), Pisanello. Le peintre aux sept vertus (Kat. Ausst., Louvre, Paris 1996), Paris 1996, S. 95-98.

**Morassi 1933/34**

Antonio Morassi, Storia della pittura nella Venezia Tridentina. Dalle origini alla fine del Quattrocento, Rom XII e. f. [era fascista; 1933/34]

**Mühlberger 1999**

Georg Mühlberger, Die Kultur des Reisens im Mittelalter, in: Leo Andergassen u. a., Pässe, Übergänge, Hospize. Südtirol am Schnittpunkt der Alpenversalsen in Geschichte und Gegenwart, Lana 1999, S. 52-88.

**Muraro 1987**

Michelangelo Muraro, Tomaso da Modena. Le storie di Sant'Orsola, Villorba 1987.

**Myslivec 1968**

Josef Myslivec, Apostel, in: Engelbert Kirschbaum (Begr.), Lexikon der christlichen Ikonographie, 1, Allgemeine Ikonographie. A – Ezechiel, hg. von Engelbert Kirschbaum u. a., Rom/Freiburg/Basel/Wien, 1968, Sp. 150-173.

**Naredi-Rainer/Madersbacher 2007**

Lukas Madersbacher/Paul Naredi-Rainer (Hg.), Kunst in Tirol, 1, Von den Anfängen bis zur Renaissance, Bozen/Innsbruck/Wien 2007.

**Neri Lusanna 1993**

Enrica Neri Lusanna, La pittura in S. Francesco dalle origini al Quattrocento, in: Lucia Gai (Hg.), S. Francesco. La chiesa e il convento in Pistoia, Ospedaletto 1993, S. 81-164.

**Nitz 1976-a**

Gaynor Nitz, Stephan Erzmartyrer, in: Engelbert Kirschbaum (Begr.), Lexikon der christlichen Ikonographie, 8, Ikonographie der Heiligen. Meletius bis Zweiundvierzig Martyrer, Register, hg. von Wolfgang Braunfels, Rom/Freiburg/Basel/Wien, 1976, Sp. 395-403.

**Nitz 1976-b**

Gaynor Nitz, Ursula, in: Engelbert Kirschbaum (Begr.), Lexikon der christlichen Ikonographie, 8, Ikonographie der Heiligen. Meletius bis Zweiundvierzig Martyrer, Register, hg. von Wolfgang Braunfels, Rom/Freiburg/Basel/Wien, 1976, Sp. 521-527.

**Nössing 1989**

Josef Nössing, Weineck, in: Oswald Trapp (Begr.) unter Mitarbeit von Magdalena Hörmann-Weingartner, Tiroler Burgenbuch, 8, Bozen, Bozen/Innsbruck/Wien 1989, S. 70-75.

**Ottenthal/Redlich 1888**

Emil von Ottenthal/Oswald Redlich, Archiv-Berichte aus Tirol, 1 (Mittheilungen der dritten (Archiv-)Section der k.k Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale), Wien 1888.

**Ottenthal/Redlich 1896**

Emil von Ottenthal/Oswald Redlich, Archiv-Berichte aus Tirol, 2 (Mittheilungen der dritten (Archiv-)Section der k.k Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale), Wien/Leipzig 1896.

**Ottenthal/Redlich 1912**

Emil von Ottenthal/Oswald Redlich, Archiv-Berichte aus Tirol, 4 (Mittheilungen der dritten (Archiv-)Section der k.k Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale), Wien 1912.

**Pächt/Jenni 1975**

Otto Pächt/Ulrike Jenni, Holländische Schule I (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters, I. Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek), 3, Textband, Wien 1975.

**Panofsky 1953**

Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting. Its origins and character, 1, Cambridge (Massachusetts) 1953.

**Pascher 1960**

Josef Pascher, Handauflegung. IV. Liturgisch, in: Michael Buchberger (Begr.), Lexikon für Theologie und Kirche, 4, Faith and Order bis Hannibaldis, hg. von Josef Höfer/Karl Rahner, Freiburg 1960<sup>2</sup>, Sp. 1345-1346.

**Popp 2003**

Sigrid Popp, Die Fresken von St. Vigil und St. Zyprian. Studien zur Bozner Wandmalerei um 1400, Marburg 2003 (CD-ROM).

**Porcher 1953**

Jean Porcher, Les Belles Heures de Jean de France Duc de Berry. Reproduction intégrale des enluminures, Paris 1953.

**Rainer 2003**

Michael und Thomas Rainer, Kat. 192. Meister des Friedrichsaltars. Anbetung der Heiligen Drei Könige, in: Artur Rosenauer (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 3, Spätmittelalter und Renaissance, München/Berlin/London/New York 2003, S. 418.

**Ramharter 2002**

Johannes Ramharter, Anmerkungen zur Darstellung von Waffen und Harnischen in der österreichischen Kunst der Spätgotik, in: Lothar Schultes/Bernhard Prokisch (Hg.), Gotik Schätze Oberösterreich (Kat. Ausst., Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz 2002), Linz 2002, S. 156-160.

**Rasmo 1972**

Nicolò Rasmo, Affreschi medioevali atesini, Bozen 1972.

**Rasmo 1980**

Nicolò Rasmo, Storia dell'Arte nell'Alto Adige, Calliano (TN) 1980.

**REALonline**

Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit Krems, Bilddatenbank REALonline <http://www.imareal.oeaw.ac.at> (23.04.2012).

**Riedmann 1985**

Josef Riedmann, Mittelalter, in: Josef Fontana u. a., Geschichte des Landes Tirol, 1, Von den Anfängen bis 1490, Bozen/Innsbruck/Wien 1985, S. 267-661.

**Riedmann 2001**

Josef Riedmann, Tirol – Graubünden: Gemeinsamkeit – Konflikte – Nachbarschaft, in: Südtiroler Kulturinstitut (Hg.), Calven 1499-1999, bündnerisch-Tirolische Nachbarschaft; Vorträge der wissenschaftlichen Tagung im Rathaus Glurns vom 8. bis 11. September 1999 anlässlich des 500-Jahr-Gedenkens der Calvenschlacht, Bozen 2001, S. 11-22.

**Romano 1996**

Giovanni Romano, Da Giacomo Pitterio ad Antoine de Lonhy, in: Giovanni Romano (Hg.), Primitivi Piemontesi nei musei di Torino, Turin 1996, S. 111-210.

**Rossetti Brezzi 1979**

Elena Rossetti Brezzi, Maestro di Lusernetta, c. 1450, in: Enrico Castelnuovo/Giovanni Romano (Hg.), Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale (Kat. Ausst., Palazzo Madama, Turin 1979), Turin 1979, S. 411-413.

**Rossetti Brezzi 2001**

Elena Rossetti Brezzi, Il riarredo figurato voluto da Giorgio e Carlo di Challant, in: Bruno Orlandoni/Elena Rossetti Brezzi (Hg.), Sant'Orso di Aosta. Il complesso monumentale, 1, Texte, Aosta 2001, S. 186-204.

**Sauser 1973**

Ekkart Sauser, Antonius Abbas (der Große), Stern der Wüste, Vater der Mönche, Eremit, in: Engelbert Kirschbaum (Begr.), Lexikon der christlichen Ikonographie, 5, Ikonographie der Heiligen. Aaron bis Crescentianus von Rom, hg. von Wolfgang Braunfels, Rom/Freiburg/Basel/Wien, 1973, Sp. 205-217.

**Schmidt 2000**

Gerhard Schmidt, Die Malerei, in: Günter Brucher (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 2. Gotik, München/London/New York 2000, S. 466-489.

**Schöpf 1993**

Günther Schöpf, Über die Kunst im Vinschgau, in: Der Schlern, 67/10, 1993, S. 722-729.

**Schöpf 2007**

Günther Schöpf, Persönlichkeiten, in: Marktgemeinde Latsch (Hg.), Latsch und seine Geschichte. Goldrain – Morter – Tarsch – St. Martin, Latsch 2007, S. 267-318.

**Schwinn Schürmann/Meier/Schmidt 2006**

Dorothea Schwinn Schürmann/Hans-Rudolf Meier/Erik Schmidt, Das Basler Münster, Basel 2006.

**Scott 2009**

Margaret Scott, Kleidung und Mode im Mittelalter, Darmstadt 2009.

**Spada-Pintarelli 1995**

Silvia Spada-Pintarelli, Bolzano. Museo Civico. Sezione Storico-Artistica/Bozen. Städtisches Museum. Kunstgeschichtlicher Teil, Bologna 1995.

**Spada-Pintarelli 1997**

Silvia Spada-Pintarelli /Mark E. Smith, Fresken in Südtirol, München/Venedig 1997.

**Spiazzi 1989**

Anna Maria Spiazzi, Padova, in: Carlo Pirovano (Hg.), La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento, 2 Bde. Mailand 1989, S. 88-177.

**Stange 1969**

Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik, 10. Salzburg, Bayern und Tirol in der Zeit von 1400 bis 1500, Nendeln (Liechtenstein) 1969 (Erstausgabe München 1960).

**Stolz 1924**

Otto Stolz, Beiträge zur Geschichte des Unterengadin aus Tiroler Archiven, in: 53. Jahresbericht der Historisch-antiquarischen Gesellschaft von Graubünden, 1923, Chur 1924, S. 55-227.

**Stolz 1937**

Otto Stolz, Politisch-historische Landesbeschreibung von Südtirol, 2. Allgemeines und Viertel Vinschgau und Burggrafenamt (Schlern-Schriften, 40), Innsbruck 1937.

**Strehlke 2005**

Carl Brandon Strehlke, Frau Angelico: A Florentine Painter in „Roma Felix“, in: Laurence Kanter/Pia Palladio, Fra Angelico (The Metropolitan Museum of Art, New York/New Haven/London 2005, S. 203-213.

**Sulser 1978**

Walther Sulser, Bestand und Untersuchung, in: Walther Sulser/Hilde Claussen, Sankt Stephan in Chur. Frühchristliche Grabkammer und Friedhofskirche, Zürich 1978, S. 11-94.

**Syson/Gordon 2001**

Luke Syson/Dillian Gordon, Pisanello. Painter to the Renaissance Court, London 2001.

**Theil 1969**

Edmund Theil, St. Stephan von Obermontani bei Morter (Kleiner Laurin-Kunsthführer, 9), Bozen 1969.

**Theiner 2007**

Hermann Theiner, Pfarre und Pfarrherren, in: Marktgemeinde Latsch (Hg.), Latsch und seine Geschichte. Goldrain – Morter – Tarsch – St. Martin, Latsch 2007, S. 155-226.

**Thieme/Becker 1990**

Ulrich Thieme/Felix Becker (Begr.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 23, Leitenstorfer – Mander, hg. von Hans Vollmer, Leipzig 1990.

**Thürlemann 2002**

Felix Thürlemann, Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog, München/Berlin/London/New York 2002.

**Tikkanen 1912**

Johan Jakob Tikkanen, Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte, Helsingfors 1912.

**Trapp 1965**

Oswald Trapp, Das Grabmonument des Joachim von Montani (1438) in der Pfarrkirche von Latsch, in: Der Schlern, 39/6, 1965, S. 226-227.

**Trapp 1972**

Oswald Trapp, unter Mitarbeit von Magdalena Hörmann-Weingartner, Tiroler Burgenbuch, 1, Vinschgau, Bozen/Wien/München 1972.

**Trapp 1980**

Oswald Trapp unter Mitarbeit von Magdalena Hörmann-Weingartner, Tiroler Burgenbuch, 2, Burggrafenamt, Bozen/Innsbruck/Wien 1980.

**Urbach 2001**

Zsuzsa Urbach, Der Latscher Nothelfer-Altar. Verloren und wiedergefunden, in: Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, 81, 2001, S. 73-91.

**Vanderlinden 1946**

E. Vanderlinden, Revelatio Sancti Stephani (BHL 7850-6), in: *Révue des études byzantines*, 4, 1946, S. 178-217.

**van Os 1974**

Hendrik E. van Os, Vecchietta and the Sacristy of the Siena Hospital church, 's-Gravenhage 1974.

**Waetzold 1964**

Stephan Waetzold, Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom, Wien/München 1964.

**Waldner 2009**

Annegret Waldner, Die Heiligen drei Könige in Tirol – eine Spurensuche, in: Der Schlern, 38/1, 2009, S. 38-53.

**Weber 1835**

Beda Weber, Die Stephanskapelle bei Montan, in: Kaiserlich Königlich privilegierter Bothe von und für Tirol und Vorarlberg, 1835/66, S. 264; und 1835/67, S. 268.

**Weingartner 1930**

Josef Weingartner, Die Kunstdenkmäler des Etschlandes, 4, Burggrafenamt. Vinschgau, Wien/Augsburg 1930.

**Weingartner 1948**

Josef Weingartner, Gotische Wandmalerei in Südtirol, 1948.

**Weingartner 1950**

Josef Weingartner, Tiroler Burgenkunde, Innsbruck/Wien 1950.

**Wiesand 1762**

Georg Stephan Wiesand, Juristisches Handbuch, worinnen die Teutschen Rechte sowohl der alten als neuern Zeiten aus ihren Quellen hergeleitet, der Verstand dunkler Wörter und Redensarten erklärt, die merkwürdigsten Sachen aber in alphabetischer Ordnung kürzlich erörtert werden, Hildburghausen (Verlag Johann Gottfried Hanisch) 1762, <http://books.google.de/books?id=9JNDAAAACAAJ&pg=PA871#v=onepage&q&f=false> (26.03.2012).

**Wildner 1980**

Wolfgang Wildner, St. Stephanus in Kunst und Verehrung (Kat. Ausst., St. Anna-Kapelle, Passau 1980), Passau 1980.

**Wilhelm 1983**

Johannes Wilhelm, Die Bilder des Hirn'schen Grabhauses, in: Ders., Augsburger Wandmalerei 1368-1530. Künstler, Handwerker und Zunft, Augsburg 1983, S. 184-223.

**Zehnder 1990**

Frank Günter Zehnder, Katalog der Altkölner Malerei (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, 11), Köln 1990.

**Internetseiten:****Apostelfenster Winchester**

<http://collections.vam.ac.uk/item/O7554/window-prophet-ezekiel-flanked-by-saints/>

(18.04.2012)

**Bernardo Daddi**

[http://mv.vatican.va/3\\_EN/pages/PIN/PIN\\_Sala01\\_04.html](http://mv.vatican.va/3_EN/pages/PIN/PIN_Sala01_04.html) (28.03.2012)

**Busca, S. Stefano**

<http://www.vallemaira.cn.it/pagina.asp?id=240&da=27/12/2011> (13.12.2011)

**Defreggen, St. Veit**

[http://www.kulturraumtirol.at/index.php?eID=tx\\_cms\\_showpic&file=uploads%2Fpics%2F09-04\\_02\\_t.jpg&width=800m&height=600&bodyTag=%3CBODY%20bgColor%3Dwhite%3E&title=Kulturraum%20Tirol&wrap=%3CA%20href%3D%22javascript%3Aclose%28%29%3B%22%3E%20%20%3C%2FA%3E&md5=2c4093463f197a78d2c18a87182f153a](http://www.kulturraumtirol.at/index.php?eID=tx_cms_showpic&file=uploads%2Fpics%2F09-04_02_t.jpg&width=800m&height=600&bodyTag=%3CBODY%20bgColor%3Dwhite%3E&title=Kulturraum%20Tirol&wrap=%3CA%20href%3D%22javascript%3Aclose%28%29%3B%22%3E%20%20%3C%2FA%3E&md5=2c4093463f197a78d2c18a87182f153a) (19.12.2011)

**Michele di Matteo**

<http://fe.fondazionezeri.unibo.it/foto/80000/66400/66285.jpg> (18.02.2012)

**Nicoletto Semitecolo**

<http://fe.fondazionezeri.unibo.it/foto/40000/25600/25363.jpg> (19.02.2012)

**Soletto, S. Stefano**

[http://www.salento.it/watermark.php?img=Salento\\_15\\_OFSoletto6.jpg](http://www.salento.it/watermark.php?img=Salento_15_OFSoletto6.jpg) (14.02.2012)

**Terni, S. Pietro**

<http://fe.fondazionezeri.unibo.it/foto/40000/30800/30492.jpg> (18.02.2012)

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Photos von Dorothea von Miller 2011:

Abb. 4 (zusammengestellt aus mehreren Vorlagen); Abb. 11; Abb. 12; Abb. 93;  
Abb. 102; Abb. 114; Abb. 115; Abb. 125; Abb. 127; Abb. 128; Abb. 129.

Photos von Leo Andergassen 2009:

Abb. 33; Abb. 38; Abb. 39; Abb. 45; Abb. 48; Abb. 49; Abb. 56; Abb. 57; Abb. 60;  
Abb. 65; Abb. 72; Abb. 78; Abb. 87; Abb. 95; Abb. 99; Abb. 100; Abb. 111;  
Abb. 120; Abb. 122; Abb. 130; Abb. 133.

- Abb. 1 Helmut Stampfer/Thomas Steppan, Die romanische Wandmalerei in Tirol. Tirol – Südtirol – Trentino, Regensburg 2008, Vorsatz.
- Abb. 2 Laimer 2003, S. 73, Abb. 51.
- Abb. 3 Trapp 1972, S. 12.
- Abb. 5 Andergassen 2011, vordere Umschlagseite.
- Abb. 6 Theil 1969, S. 4, Abb. 3.
- Abb. 7 Andergassen 2011, S. 36, Abb. unten.
- Abb. 8 Andergassen 2011, S. 39.
- Abb. 9 Ember/Takács 2003, S. 83.
- Abb. 10 <http://tethys.imareal.oeaw.ac.at/realonline/7005649> (13.04.2011).
- Abb. 13 Andergassen 2007, S. 81.
- Abb. 14 [http://farm6.staticflickr.com/5161/5345920218\\_c4e94cd2d6\\_o.jpg](http://farm6.staticflickr.com/5161/5345920218_c4e94cd2d6_o.jpg) (23.04.2012).
- Abb. 15 [http://2.bp.blogspot.com/-Lw2MsxORwWU/T4VfKneq6DI/AAAAAAAAACmI/AOGPRV1Hojs/s1600/File\\_018.JPG](http://2.bp.blogspot.com/-Lw2MsxORwWU/T4VfKneq6DI/AAAAAAAAACmI/AOGPRV1Hojs/s1600/File_018.JPG) (13.02.2012).
- Abb. 16 Zusammenstellung der Einzelbilder Kaftal 1978, Abb. 1228; Abb. 1229; Abb. 1230.
- Abb. 17 Zusammenstellung der Einzelbilder Boskovits 1973, S. 207, Abb. 4; S. 208, Abb. 5; S. 209, Abb. 6.
- Abb. 18 <http://www.staedelmuseum.de/sm/index.php?StoryID=1028&ObjectID=1169> (12.03.2012).
- Abb. 19 Zusammenstellung aus den Einzelbildern Waetzold 1964, Abb. 366; Abb. 367; Abb. 368.
- Abb. 20 <http://dirittoincivile.files.wordpress.com/2010/09/collegiata-abside-e-lampadario-fiammingo.jpg> (13.02.2012), Detail.
- Abb. 21 <http://www.wga.hu/art/a/angelico/10/1west/10west.jpg> (28.03.2012).
- Abb. 22 <http://www.wga.hu/art/a/angelico/10/2north/10north.jpg> (28.03.2012).
- Abb. 23 <http://www.wga.hu/art/a/angelico/10/3east/10east.jpg> (28.03.2012).
- Abb. 24 Zusammenstellung der Einzelbilder  
[http://peintures.murales.free.fr/fresques/Italie/Piemont/Valle\\_Maira/Busca/Stefan-s/Busca\\_Stefan\\_charite-a.jpg](http://peintures.murales.free.fr/fresques/Italie/Piemont/Valle_Maira/Busca/Stefan-s/Busca_Stefan_charite-a.jpg);  
[http://peintures.murales.free.fr/fresques/Italie/Piemont/Valle\\_Maira/Busca/Stefan-s/Busca\\_Stefan\\_enseigne-a.jpg](http://peintures.murales.free.fr/fresques/Italie/Piemont/Valle_Maira/Busca/Stefan-s/Busca_Stefan_enseigne-a.jpg);  
[http://peintures.murales.free.fr/fresques/Italie/Piemont/Valle\\_Maira/Busca/Stefan-s/Busca\\_Stefan\\_lapidation-a.jpg](http://peintures.murales.free.fr/fresques/Italie/Piemont/Valle_Maira/Busca/Stefan-s/Busca_Stefan_lapidation-a.jpg);  
[http://peintures.murales.free.fr/fresques/Italie/Piemont/Valle\\_Maira/Busca/Stefan-s/Busca\\_Stefan\\_ensevelissement-a.jpg](http://peintures.murales.free.fr/fresques/Italie/Piemont/Valle_Maira/Busca/Stefan-s/Busca_Stefan_ensevelissement-a.jpg) (08.04.2012).
- Abb. 25 <http://romerevealed.typepad.com/.a/6a013483a13a94970c015435cd8ef6970c-popup> (15.12.2011).
- Abb. 26 Zusammenstellung aus den Einzelbildern  
[http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Bernardo\\_Daddi/Steinigung+des+Heiligen/3306.html](http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Bernardo_Daddi/Steinigung+des+Heiligen/3306.html);  
[http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Bernardo\\_Daddi/Der+hl\\_+Gamaliel+erscheint+dem+hl\\_+Lucian/3312.html](http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Bernardo_Daddi/Der+hl_+Gamaliel+erscheint+dem+hl_+Lucian/3312.html);  
[http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Bernardo\\_Daddi/Der+hl\\_+Lucian+spricht+vor+Johannes/3311.html](http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Bernardo_Daddi/Der+hl_+Lucian+spricht+vor+Johannes/3311.html);  
[http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Bernardo\\_Daddi/Auffindung+der+Heiligen/31](http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Bernardo_Daddi/Auffindung+der+Heiligen/31)

- [0.html](#);  
[http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Bernardo\\_Daddi/Translation+der+Reliquien/3305.html](http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Bernardo_Daddi/Translation+der+Reliquien/3305.html);  
[http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Bernardo\\_Daddi/II\\_+Translation+der+Reliquien/3309.html](http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Bernardo_Daddi/II_+Translation+der+Reliquien/3309.html);  
[http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Bernardo\\_Daddi/Aufbahrung+in+Rom/3313.html](http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Bernardo_Daddi/Aufbahrung+in+Rom/3313.html);  
[http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Bernardo\\_Daddi/Die+Bedürftigen+erbitten+Wunder/3308.html](http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Bernardo_Daddi/Die+Bedürftigen+erbitten+Wunder/3308.html) (30.04.2012).
- Abb. 27 Zusammenstellung der Einzelbilder Eisenberg 1998, S. 20, Tafel VII; S. 21, Tafel VIII; S. 22, Tafel IX; S. 28, Tafel XV.
- Abb. 28 Giovanni Romano (Hg.) Primitivi Piemontesi nei musei di Torino, Turin 1996, S. 128.
- Abb. 29 Zusammenstellung der Einzelbilder Valeria Pracchi (Hg.), L'Oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro, Mailand 2008, S. 31-52, Abb. 1-43.
- Abb. 30 Zusammenstellung aus den Einzelbildern  
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/28/Polittico\\_di\\_andrea\\_vanni\\_e\\_giovanni\\_di\\_paolo\\_02.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/28/Polittico_di_andrea_vanni_e_giovanni_di_paolo_02.JPG);  
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Polittico\\_di\\_andrea\\_vanni\\_e\\_giovanni\\_di\\_paolo\\_03.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Polittico_di_andrea_vanni_e_giovanni_di_paolo_03.JPG);  
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e5/Polittico\\_di\\_andrea\\_vanni\\_e\\_giovanni\\_di\\_paolo\\_04.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e5/Polittico_di_andrea_vanni_e_giovanni_di_paolo_04.JPG);  
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a4/Polittico\\_di\\_andrea\\_vanni\\_e\\_giovanni\\_di\\_paolo\\_06.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a4/Polittico_di_andrea_vanni_e_giovanni_di_paolo_06.JPG);  
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1d/Polittico\\_di\\_andrea\\_vanni\\_e\\_giovanni\\_di\\_paolo\\_07.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1d/Polittico_di_andrea_vanni_e_giovanni_di_paolo_07.JPG);  
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/Polittico\\_di\\_andrea\\_vanni\\_e\\_giovanni\\_di\\_paolo\\_08.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/Polittico_di_andrea_vanni_e_giovanni_di_paolo_08.JPG) (20.01.2012)
- Abb. 31 Zusammenstellung der drei Einzelbilder  
 Prato-Duomo\_Disputa%20di%20S\_%20Stefano (2.12.2011);  
<http://www.wga.hu/art/u/uccello/2prato/02prato.jpg> (15.12.2011);  
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d1/Prato%2C\\_Duomo\\_cappella\\_di\\_Paolo\\_Uccello\\_1.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d1/Prato%2C_Duomo_cappella_di_Paolo_Uccello_1.JPG) (02.05.2012).
- Abb. 32 <http://www.wga.hu/art/l/lippi/filippo/1450pr/00view0.jpg> (28.03.2012).
- Abb. 34 Valeria Pracchi (Hg.), L'Oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro, Mailand 2008, S. 39, Abb. 16.
- Abb. 35 Lucia Gai (Hg.), S. Francesco. La chiesa e il convento in Pistoia, Ospedaletto (PI) 1993, Tafel XLVII.
- Abb. 36 Andrea De Marchi u. a. (Hg.), Atlas Trecento. Gotische Maler in Bozen, Trient 2002, S. 231, Abb. Kat. 6.2b.
- Abb. 37 Photo Renzo Dionigi 2012,  
[http://farm8.staticflickr.com/7089/6948008614\\_f2c7aa209a\\_b.jpg](http://farm8.staticflickr.com/7089/6948008614_f2c7aa209a_b.jpg) (23.04.2012).
- Abb. 40 Valeria Pracchi (Hg.), L'Oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro, Mailand 2008, S. 43, Abb. 23.
- Abb. 41 Hirsch/Goll 2007, S. 259.
- Abb. 42 [http://farm6.staticflickr.com/5161/5345920218\\_c4e94cd2d6\\_o.jpg](http://farm6.staticflickr.com/5161/5345920218_c4e94cd2d6_o.jpg) (23.04.2012),  
 Detail.
- Abb. 43 Valeria Pracchi (Hg.), L'Oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro, Mailand 2008, S. 44, Abb. 24.
- Abb. 44 Valeria Pracchi (Hg.), L'Oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro, Mailand 2008, S. 47, Abb. 28.
- Abb. 46 Valeria Pracchi (Hg.), L'Oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro, Mailand 2008, S. 44, Abb. 25.
- Abb. 47 Valeria Pracchi (Hg.), L'Oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro, Mailand 2008, S. 47-48, Abb. 31.
- Abb. 50 Hirsch/Goll 2007, S. 208.
- Abb. 51 Hirsch/Goll 2007, S. 254.

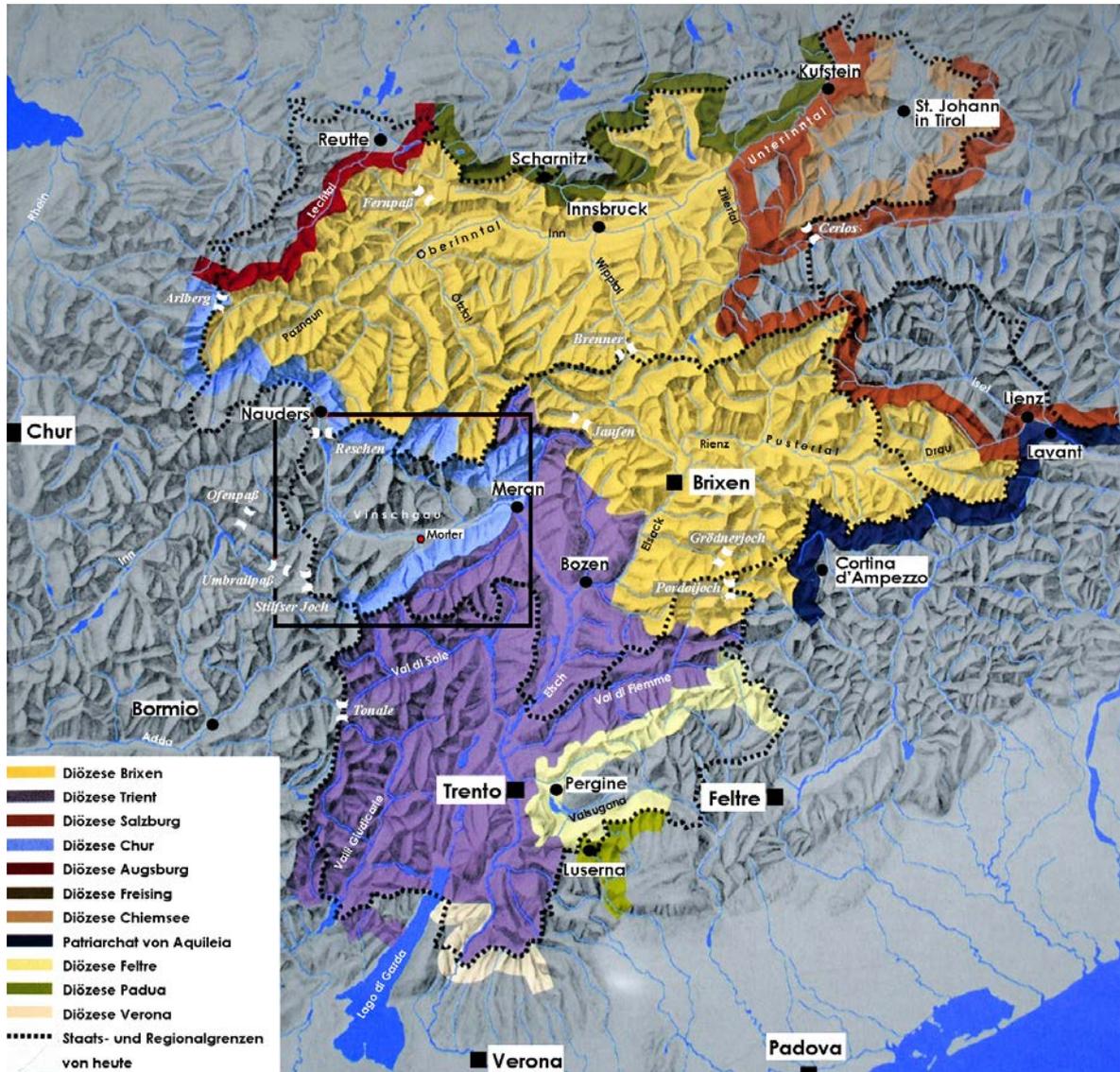
- Abb. 52 [http://farm4.static.flickr.com/3204/2480468959\\_c9292684b0\\_b.jpg](http://farm4.static.flickr.com/3204/2480468959_c9292684b0_b.jpg) (23.04.2012);  
Detail, bearbeitet.
- Abb. 53 Valeria Pracchi (Hg.), L'Oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro, Mailand 2008, S. 32, Abb. 6.
- Abb. 54 Valeria Pracchi (Hg.), L'Oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro, Mailand 2008, S. 39, Abb. 14.
- Abb. 55 Valeria Pracchi (Hg.), L'Oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro, Mailand 2008, S. 39, Abb. 15.
- Abb. 58 <http://tethys.imareal.oeaw.ac.at/realonline/images/7004358.JPG> (07.04.2012).
- Abb. 59 Valeria Pracchi (Hg.), L'Oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro, Mailand 2008, S. 40, Abb. 19.
- Abb. 61 Porcher 1953, Tafel XCIV.
- Abb. 62 <http://www.wga.hu/art/u/uccello/2prato/02prato.jpg> (15.12.201).
- Abb. 63 Valeria Pracchi (Hg.), L'Oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro, Mailand 2008, S. 43, Abb. 20.
- Abb. 64 <http://www.artesacriestrie.com/pittura/dom1.html#stefano> (14.04.2012).
- Abb. 66 Hirsch/Goll 2007, S. 257.
- Abb. 67 [http://peintures.murales.free.fr/fresques/Italie/Piemont/Valle\\_Maira/Busca/Stefan-s/Busca\\_Stefan\\_lapidation-a.jpg](http://peintures.murales.free.fr/fresques/Italie/Piemont/Valle_Maira/Busca/Stefan-s/Busca_Stefan_lapidation-a.jpg) (08.04.2012).
- Abb. 68 Castelnuovo/Romano 1979, S. 413, Detail.
- Abb. 69 [http://portaildocumentaire.citechaillot.fr/getimage/default.ashx?instance=incipio&eidmpa=PHOTO/FRAPN02\\_PV\\_0007.jpg](http://portaildocumentaire.citechaillot.fr/getimage/default.ashx?instance=incipio&eidmpa=PHOTO/FRAPN02_PV_0007.jpg) (11.04.2012).
- Abb. 70 <http://tethys.imareal.oeaw.ac.at/realonline/images/7004456> (11.04.2012).
- Abb. 71 <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a3/K%C3%B6ln-Museum-Schn%C3%BCtgen-hl.Stephanus777.JPG/350px-K%C3%B6ln-Museum-Schn%C3%BCtgen-hl.Stephanus777.JPG> (13.01.2012).
- Abb. 73 Meiss 1967, Abb. 239.
- Abb. 74 Spiazzi 1989, S. 121, Abb. 155.
- Abb. 75 Muraro 1987, S. 49.
- Abb. 76 [http://farm4.static.flickr.com/3573/4602455918\\_71e1fdfa9c.jpg](http://farm4.static.flickr.com/3573/4602455918_71e1fdfa9c.jpg) (07.04.2012).
- Abb. 77 Pächt/Jenni 1975, Abb. 83.
- Abb. 79 <http://www.gliscritti.it/gallery2/d/27624-3/San+Lorenzo+fuori+le+mura+Roma+163.jpg> (07.01.2012)
- Abb. 80 Valeria Pracchi (Hg.), L'Oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro, Mailand 2008, S. 43, Abb. 23.
- Abb. 81 Zusammenstellung der Einzelbilder Legner 1973, S. 72-73, Abb. 5a-g.
- Abb. 82 <http://tethys.imareal.oeaw.ac.at/realonline/images/7005275> (07.04.2012).
- Abb. 83 Photo Renzo Dionigi 2010  
[http://farm6.staticflickr.com/5075/6948016820\\_321308bf0d\\_b.jpg](http://farm6.staticflickr.com/5075/6948016820_321308bf0d_b.jpg) (23.04.2012).
- Abb. 84 Giuseppe Basile (Hg.), Giotto. The Frescoes of the Scrovegni Chapel in Padua, Mailand/Rom 2002, S. 77.
- Abb. 85 Popp 2003, Abb. 80.
- Abb. 86 Enrico Castelnuovo/Francesca de Gramatica (Hg.), Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450 (Kat. Ausst., Castello del Buonconsiglio, Trient 2002), Trient 2002, S. 363, Abb. 13.
- Abb. 88 Andergassen 2007, S. 82.
- Abb. 89 [http://www.wga.hu/art/m/master/zunk\\_ge/zunk\\_ge2/01ursula.jpg](http://www.wga.hu/art/m/master/zunk_ge/zunk_ge2/01ursula.jpg) (14.04.2012).
- Abb. 90 Muraro 1987, S. 63.
- Abb. 91 Zusammenstellung der Einzelbilder  
[http://farm3.staticflickr.com/2461/3870688879\\_621022e78f\\_o.jpg](http://farm3.staticflickr.com/2461/3870688879_621022e78f_o.jpg);  
[http://farm3.staticflickr.com/2421/3871477832\\_dcd3f350a5\\_o.jpg](http://farm3.staticflickr.com/2421/3871477832_dcd3f350a5_o.jpg) (23.04.2012).
- Abb. 92 Egg 1985, S. 84, Abb. 38.
- Abb. 94 Andergassen 2007, S. 82, Detail.
- Abb. 96 Andergassen 2007, S. 82, Detail.
- Abb. 97 Meiss 1968, Abb. 71.
- Abb. 98 [http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH\\_214images/Manuscripts/15\\_century/getty\\_63/f.237.jpg](http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH_214images/Manuscripts/15_century/getty_63/f.237.jpg) (13.05.2011).

- Abb. 101 Erich Egg, Kunst im Burggrafenamt, Lana 1994, S. 45.  
Abb. 103 Syson/Gordon 2011, S. 17, Abb. 1.17.  
Abb. 104 Fingernagel 2006, S. 120, Abb. 110.  
Abb. 105 <http://tethys.imareal.oeaw.ac.at/realonline/images/7003856>;  
<http://tethys.imareal.oeaw.ac.at/realonline/images/7003857> (16.05.2011).  
Abb. 106 Andergassen 2007, S. 82.  
Abb. 107 [http://farm6.staticflickr.com/5014/5483449584\\_14240742b7\\_o.jpg](http://farm6.staticflickr.com/5014/5483449584_14240742b7_o.jpg) (23.04.2012).  
Abb. 108 Burian/Neubert 1980, Abb. 98.  
Abb. 109 Rob Dückers/Pieter Roelofs (Hg.), Die Brüder van Limburg. Nijmegener Meister am französischen Hof (1400-1416) (Kat. Ausst., Museum Het Valkhof, Nijmegen 2005), Stuttgart 2005, S. 162, Abb. 19.  
Abb. 110 Artur Rosenauer (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 3, Spätmittelalter und Renaissance, München/Berlin/London/New York 2003, S. 164.  
Abb. 112 Andergassen 2011, S. 24, Abb. oben.  
Abb. 113 Photo Patrick Bürgler 2010  
[http://farm3.staticflickr.com/2764/4469605801\\_68c564b203\\_o.jpg](http://farm3.staticflickr.com/2764/4469605801_68c564b203_o.jpg) (12.12.2011).  
Abb. 116 Lukas Madersbacher/Paul Naredi-Rainer (Hg.), Kunst in Tirol, 1, Von den Anfängen bis zur Renaissance, Bozen/Innsbruck/Wien 2007, S. 402.  
Abb. 117 Cavazzini 2004, Tafel 67.  
Abb. 118 Cavazzini 2004, Tafel 170.  
Abb. 119 [http://farm4.staticflickr.com/3154/5818028358\\_6e22d265b7\\_z.jpg](http://farm4.staticflickr.com/3154/5818028358_6e22d265b7_z.jpg) (07.04.2012).  
Abb. 121 <http://tethys.imareal.oeaw.ac.at/realonline/images/7004382> (12.12.2011).  
Abb. 123 <http://tethys.imareal.oeaw.ac.at/realonline/images/7005750.JPG> (12.12.2011).  
Abb. 124 Sebastian Marseiler, Wege zur Kunst. Die bedeutendsten Kunstdenkmäler Südtirols, Bozen 2011, S. 235, Abb. oben.  
Abb. 126 <http://tethys.imareal.oeaw.ac.at/realonline/images/7003935.JPG> (30.04.2012).  
Abb. 131 [http://www.britishmuseum.org/images/ps266647\\_1.jpg](http://www.britishmuseum.org/images/ps266647_1.jpg) (04.05.2012).  
Abb. 132 Syson/Gordon 2001, S. 143, Abb. 4.7.  
Abb. 134 [http://www.backtoclassics.com/images/pics/pisanello/pisanello\\_tournamentscene-detail2.jpg](http://www.backtoclassics.com/images/pics/pisanello/pisanello_tournamentscene-detail2.jpg) (02.05.2012).

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.



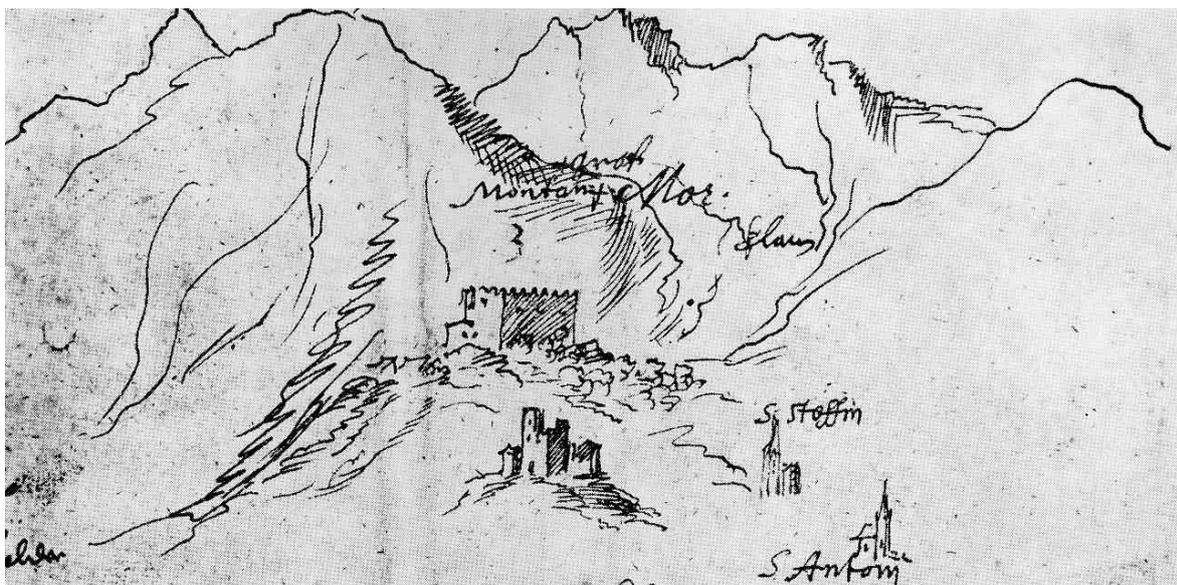
## ABBILDUNGEN



**Abb. 1:** Karte von Nordtirol, Südtirol und dem Trentino: Der Vinschgau und seine Nachbargebiete. Die Bistumsgrenzen von 1091 ändern sich bis ins 18. Jh. kaum.



**Abb. 2:** Morter mit Obermontani, Untermontani und der Stephanskapelle auf dem Felsriegel am Eingang des Martelltals.



**Abb. 3:** Obermontani, Untermontani und Stephanskapelle im Codex Brandis, um 1620.

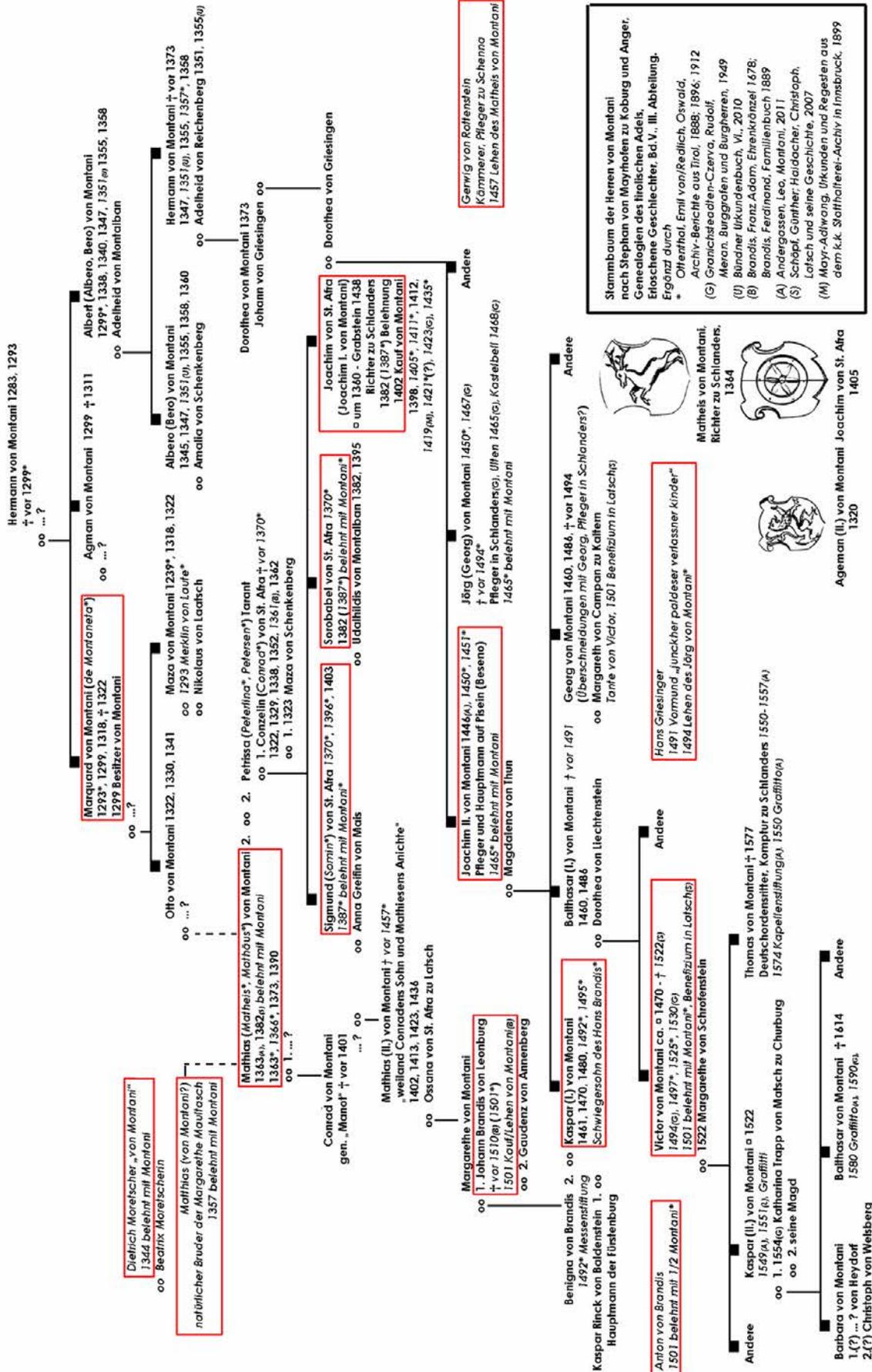
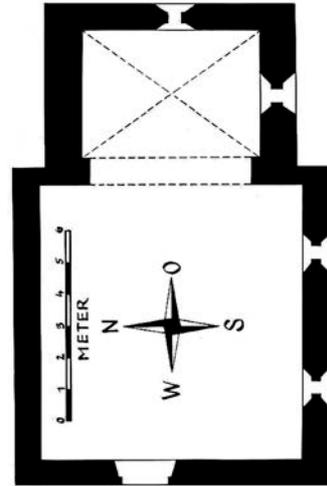


Abb. 4: Stammtafel der Herren von Montani.



**Abb. 5:** Kapelle St. Stephan und Burg Montani.



**Abb. 6:** GR Kapelle.



**Abb. 7:** Hauptaltar von St. Stephan bei Obermontani, Werkstatt Hans Schnatterpeck, 1491. [Bozen, Stadtmuseum].



**Abb. 8:** Magdalenenretabel, Werkstatt Jörg Lederer, 1522, ursprünglich für die Spitalskirche in Latsch. [Bozen, Stadtmuseum].



**Abb. 9:** Katharinen- oder Nothelferaltar. Werkstatt Jörg Lederer, 1522, ursprünglich für die Spitalskirche in Latsch. [Budapest, Museum of Fine Arts.]



**Abb. 10:** Deckenmedaillon mit Marienkrönung und Wappen der Montani. Kaspar Blabmirer, um 1430-1440. [Bozen, Stadtmuseum]



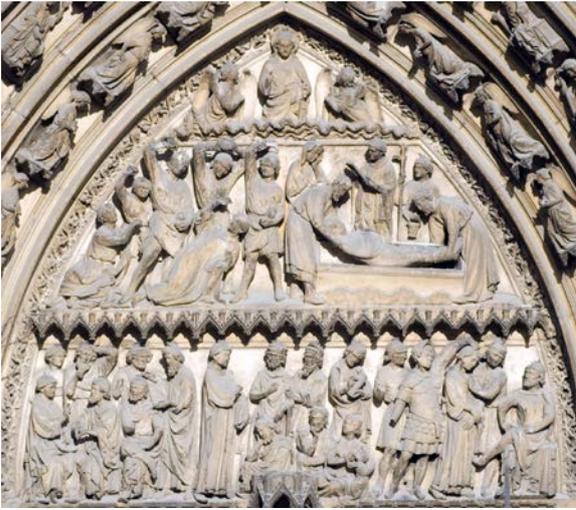
**Abb. 11:** St. Stephan bei Obermontani. Innenraum nach Osten.



**Abb. 12:** St. Stephan bei Obermontani. Innenraum nach Westen.



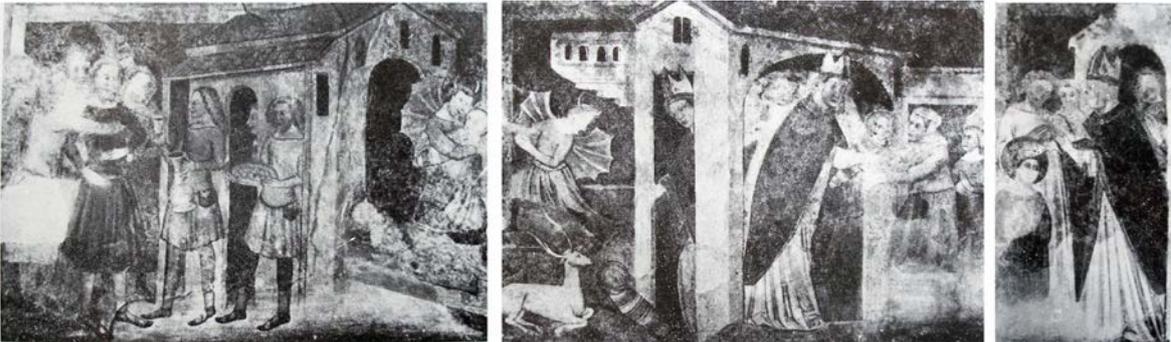
**Abb. 13:** Stephanszyklus, um 1430/40. St. Stephan bei Obermontani, Saalnordwand.



**Abb. 14:** Paris, Nôtre Dame, Südportal des Südquerhauses. Tympanonrelief mit Stephansvita, 1260-1265.



**Abb. 15:** St. Johann in Münstair. Stephanszyklus in der Südapsis, 1. Hälfte 9. Jh. und um 1200.



**Abb. 16:** Martignacco, S. Nicolò. Drei Szenen eines Stephanszyklus (Kindheitsgeschichte). Lokale Werkstatt, 14. Jh.



**Abb. 17:** Poggibonsi, S. Lucchese. Drei Szenen eines Stephanszyklus (Kindheitsgeschichte). Cennino Cennini, vollendet 1388.



**Abb. 18:** Martino da Bartolomeo, um 1390. Tafeln eines Stephansaltares, wahrscheinlich für S. Agostino in Siena. [Frankfurt, Museum Städel]



**Abb. 19:** Rom, S. Paolo f. l. m., linke Langhauswand, drei Szenen zur Stephansvita. Pietro Cavallini, 1277-1279. Zeichnungen aus dem Cod. Barb. lat. 4406 der Sammlung Kardinal Francesco Barberini (1597-1679).



**Abb. 20:** Castiglione Olona, Collegiata Ss. Stefano e Lorenzo. Stephanszyklus im Chor. Lorenzo Vecchietta (und Paolo Schiavo?), um 1435/36 bzw. 1462.



Vatikan, Stephanszyklus in der Privatkapelle Papst Nikolaus V. (Cappella Niccolina). Fra Angelico und Werkstatt (u. a. Benozzo Gozzoli), 1447-1449.

**Abb. 21:** Diakonweihe und Almosenspende.



**Ab. 22:** Predigt des Stephanus, Anklage vor dem Hohen Rat.



**Abb. 23:** Stephanus wird vor die Stadt gebracht, Steinigung.



**Abb. 24:** Busca, S. Stefano. Stephanszyklus in der Apsis. Zugeschrieben den Brüdern Biazacci, um 1450.



**Abb. 25:** Rom, S. Lorenzo f. l. m., Stephanszyklus in der Vorhalle. Römische Werkstatt, um 1280-1300.



**Abb. 26:** Predellatafeln mit Stephanszyklus. Bernardo Daddi, um 1345.  
[Vatikan, Pinacoteca Vaticana]



**Abb. 27:** Mariotto di Nardo, 1408. Predellatafeln des Bruderschaftsaltares in S. Stefano in Pane in Rifredi (Florenz). [Tokio, The National Museum of Western Art; und Privatsammlung]



**Abb. 28:** Flügeltafeln eines Stephansaltars, wahrscheinlich für S. Andrea in Chieri. Zugeschrieben Jean Bapteur, um 1435. [Ehemals Sammlung Riccardo Gualino, Castello di Cereseto, seit 1932 verschollen.]



**Abb. 29:** Lentate sul Seveso, Oratorio Santo Stefano, Stephanszyklus in 43 Bildern. Lombardische Werkstatt im Umkreis des Anovelo da Imbonate, um 1368-1369.



**Abb. 30:** Sechs Predellatafeln mit Stephanszyklus (hier nicht abgebildet die drei Mitteltafeln der Predella). Giovanni di Paolo, um 1450. Siena, S Stefano alla Lizza, Hochaltar von Andrea Vanni, um 1400.



Abb. 31: Prato, Dom, Cappella dell'Assunta, Stephanszyklus. Andrea di Giusto, Paolo Uccello, um 1435.



Abb. 32: Prato, Dom, Chorkapelle, Stephanszyklus. Filippo Lippi, 1452-1464.



**Abb. 33:** Predigt des Stephanus. St. Stephan bei Obermontani.



**Abb. 34:** Predigt des Stephanus. Lentate sul Seveso, um 1368-1369.



**Abb. 35:** Predigt des Stephanus. Pistoia, S. Francesco, Cappella Bracciolini, nach 1419.



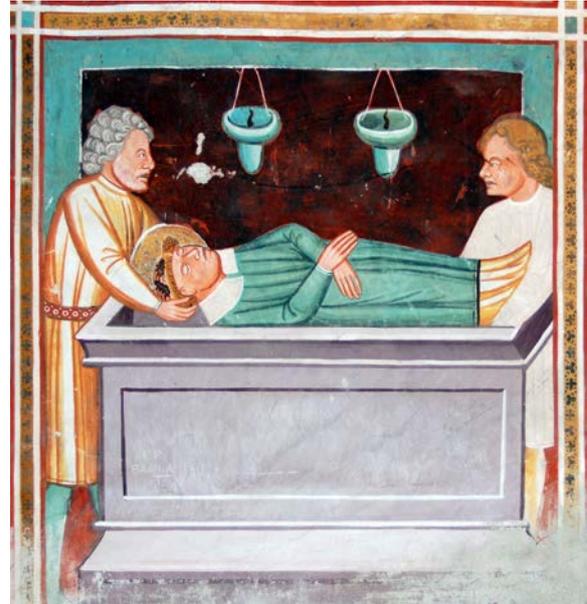
**Abb. 36:** Vigilus predigt vor den Bürgern von Trient. Bozen, St. Vigil am Virgl, um 1385-1390.



**Abb. 37:** Jesus predigt dem Volk. Albizzate, Oratorio Visconteo, nach 1375.



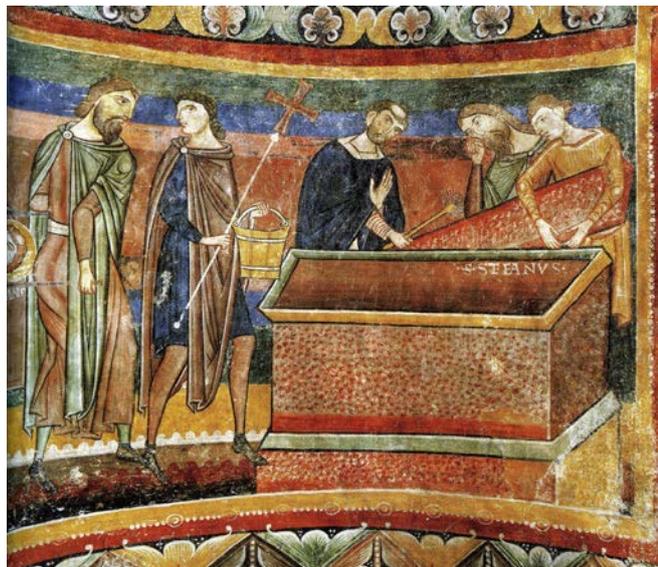
**Abb. 38:** Grabtragung. St. Stephan bei Obermontani.



**Abb. 39:** Bestattung des Stephanus. St. Stephan bei Obermontani.



**Abb. 40:** Bergung der Leiche des Stephanus. Lentate sul Seveso, um 1368-1369.



**Abb. 41:** Bestattung des Stephanus. St. Johann in Müstair, um 1200.

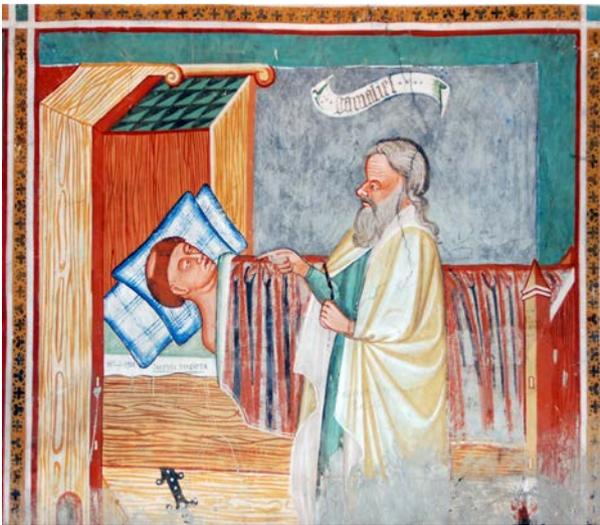


**Abb. 42:** Bestattung des Stephanus. Paris, Nôtre Dame, Südquerhaus, Tympanon des Südportals, 1260-1265.



**Abb. 43:** Bestattung des Stephanus. Lentate sul Seveso, um 1368-1369.

**Abb. 44:** Überführung der Reliquien in die Sionkirche in Jerusalem. Lentate sul Seveso, um 1368-1369.

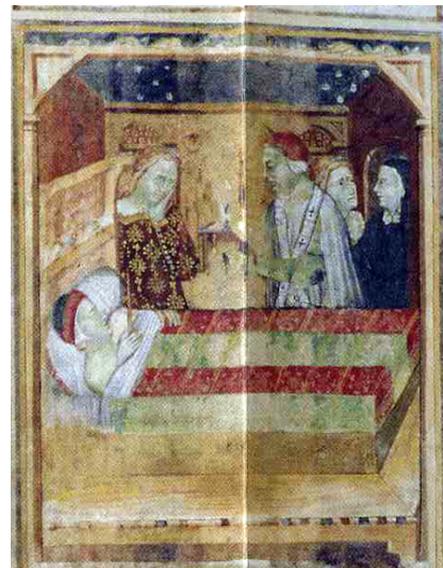


**Abb. 45:** Gamaliel erscheint dem Priester Lucianus im Traum. St. Stephan bei Obermontani.



**Abb. 46:** Gamaliel erscheint dem Priester Lucianus im Traum. Lentate sul Seveso, um 1368-1369.

**Abb. 47:** Tod des Senators Alexander. Lentate sul Seveso, um 1368-1369.





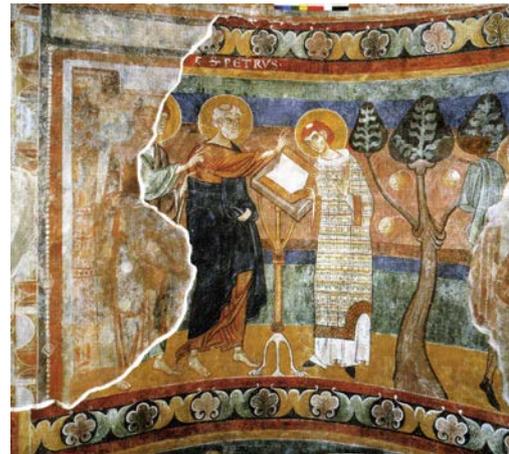
**Abb. 48:** Diakonweihe des Stephanus. St. Stephan bei Obermontani.



**Abb. 49:** Detail: Fragmente von mindestens drei Köpfen. St. Stephan bei Obermontani.



**Abb. 50:** Diakonweihe des Stephanus (?). St. Johann in Müstair, Mitte des 9. Jh.



**Abb. 51:** Diakonweihe des Stephanus. St. Johann in Müstair, um 1200.



**Abb. 52:** Diakonweihe des Stephanus. Castiglione Olona, Lorenzo Vecchietta, um 1435/36 bzw. 1462.



**Abb. 53:** Diakonweihe des Stephanus.

**Abb. 54:** Empfang durch die Apostel in Jerusalem.

**Abb. 55:** Die Witwen werden Stephanus anvertraut.

Lentate sul Seveso, um 1368-1369.



**Abb. 56:** Disput mit den Juden der Synagoge der Libertiner. St. Stephan bei Obermontani.



**Abb. 57:** Anklage und Verteidigungsrede Stephans vor dem Hohen Rat. St. Stephan bei Obermontani.



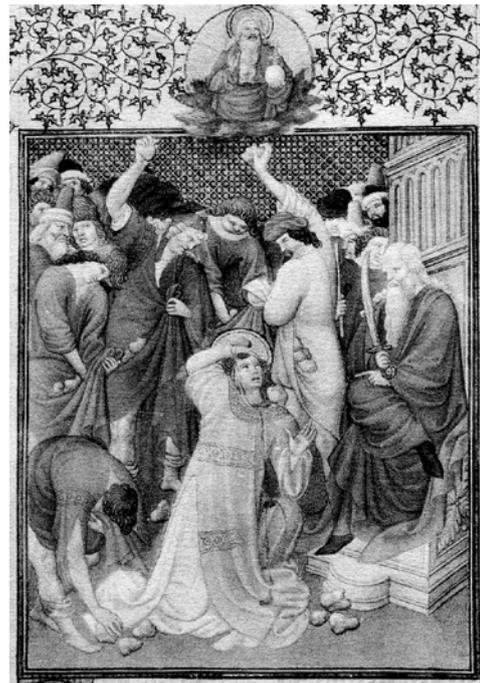
**Abb. 58:** Disputation der hl. Katharina.  
Völser Aicha, St. Katharina, um  
1415-1425.



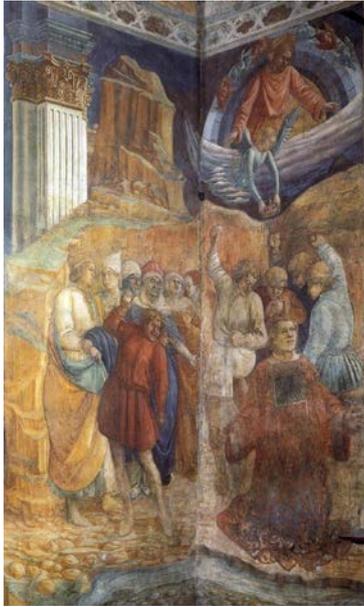
**Abb. 59:** Anklage vor dem Hohen Rat. Lentate  
sul Seveso, um 1368-1369.



**Abb. 60:** Steinigung des Stephanus.  
St. Stephan bei Obermontani.



**Abb. 61:** Steinigung des Stephanus.  
Belles Heures du Duc de Berry. Brüder  
Limburg, um 1405-1409.  
[New York, The Metropolitan Museum  
of Art, Cloisters Collection, Acc. No.  
54.1.1. fol. 162]



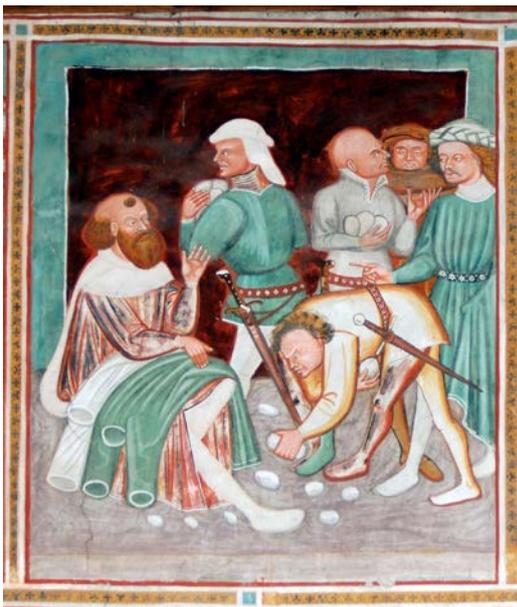
**Abb. 62:** Steinigung des Stephanus. Prato, Dom, Chorkapelle. Filippo Lippi, 1452-1464.



**Abb. 63:** Steinigung des Stephanus. Lentate sul Seveso, um 1368-1369.



**Abb. 64:** Steinigung des Stephanus. Muggia Vecchia, Ss. Ermagora e Fortunato, nach 1234.



**Abb. 65:** Saulus bewacht die Kleider. St. Stephan bei Obermontani.



**Abb. 66:** Steinigung des Stephanus. Müstair, St. Johann, um 1200.



**Abb. 67:** Steinigung des Stephanus. Busca, S. Stefano. Brüder Biazacci, um 1450.



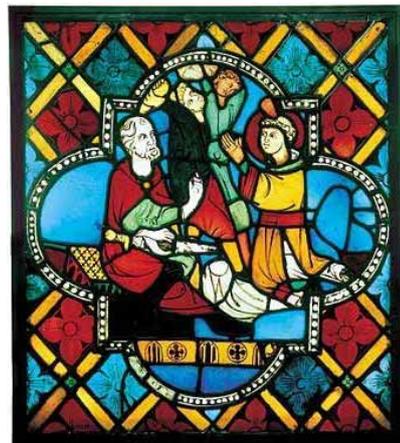
**Abb. 68:** Steinigung des Stephanus. Lusernetta, S. Bernardino, um 1451.



**Abb. 69:** Steinigung des Stephanus. Autun, Saint-Lazare, 12. Jh. [Gipsabguss. Paris, Archives MMFN, Musée National des Monuments Français]



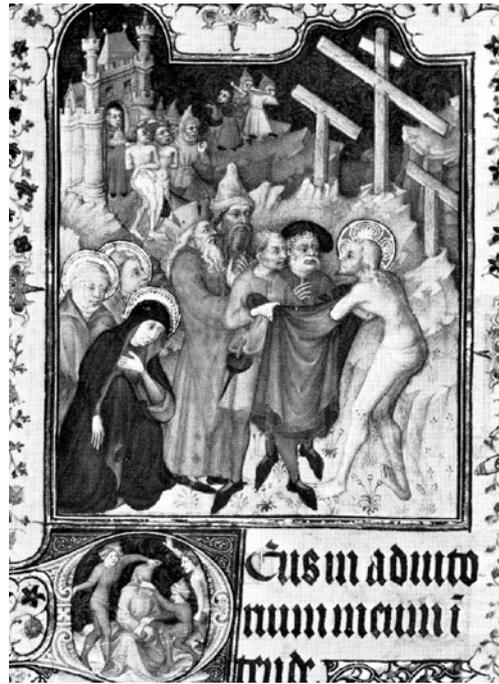
**Abb. 70:** Christus vor Kaiphas. Churburger Passionsdiptychon. Konstanz, um 1410. [Schluderns, Churburg]



**Abb. 71:** Steinigung des Stephanus. Glasfenster, rheinisch, um 1280. [Köln, Museum Schütgen]



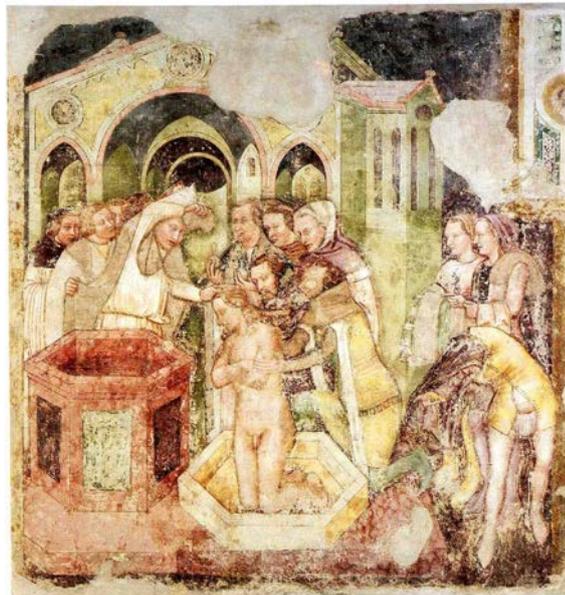
**Abb. 72:** Entkleidung des Stephanus.  
St. Stephan bei Obermontani.



**Abb. 73:** Entkleidung Christi. Grandes Heures  
du Duc de Berry, vor 1409.  
[Paris, Bibl. Nat., lat. 919. fol. 239.]



**Abb. 74:** Entkleidung des Laurentius.  
Serravalle di Vittorio Veneto,  
S. Lorenzo, um 1434.



**Abb. 75:** Taufe des englischen Prinzen.  
Tomaso da Modena, um 1354-1358.  
[Treviso, Museo di Santa Caterina]



**Abb. 76:** Jungbrunnen. Castello della Manta. Piemonteser Meister, um 1420.



**Abb. 77:** Steinigung des Stephanus. Stundenbuch der Katharina von Kleve, Utrecht, um 1440. [New York, Pierpoint Morgan Library, M 917, fol. 271r.]



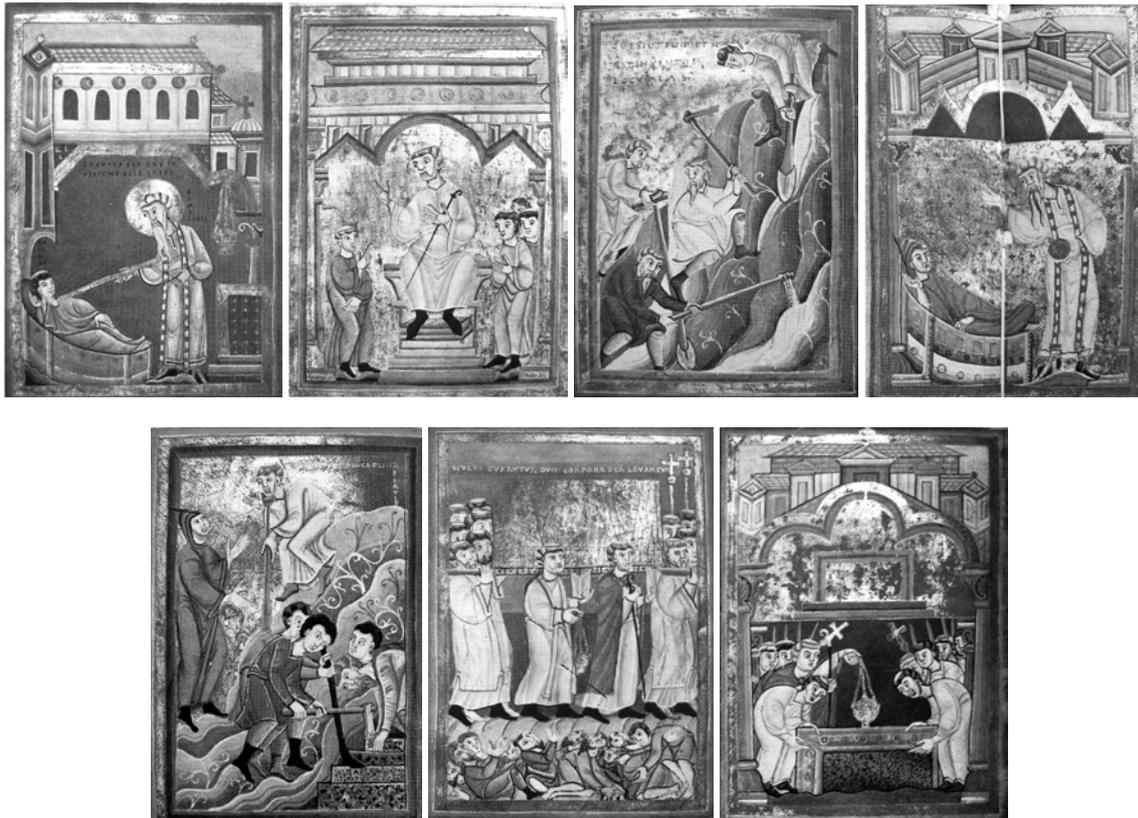
**Abb. 78:** Bergung der Stephansreliquien, Stephanus zeigt die Lage des Grabes. St. Stephan bei Obermontani.



**Abb. 79:** Bergung der Stephansreliquien. Rom, S. Lorenzo f. l. m., um 1280-1300.



**Abb. 80:** Bergung der Stephansreliquien. Lentate sul Seveso, um 1368-1369.



**Abb. 81:** *Inventio* und *Translatio* der Stephansreliquien. Echternacher Evangelistar, um 1050. [Brüssel, Bibl. Royale, Ms. 9428, fol. 157v-160v.]



**Abb. 82:** Heilige Sippe. Bozen, St. Vigil am Virgl, um 1385-1390.



**Abb. 83:** Papst (Vita des hl. Ludwig). Albizzate, Oratorio Visconteo, nach 1375.



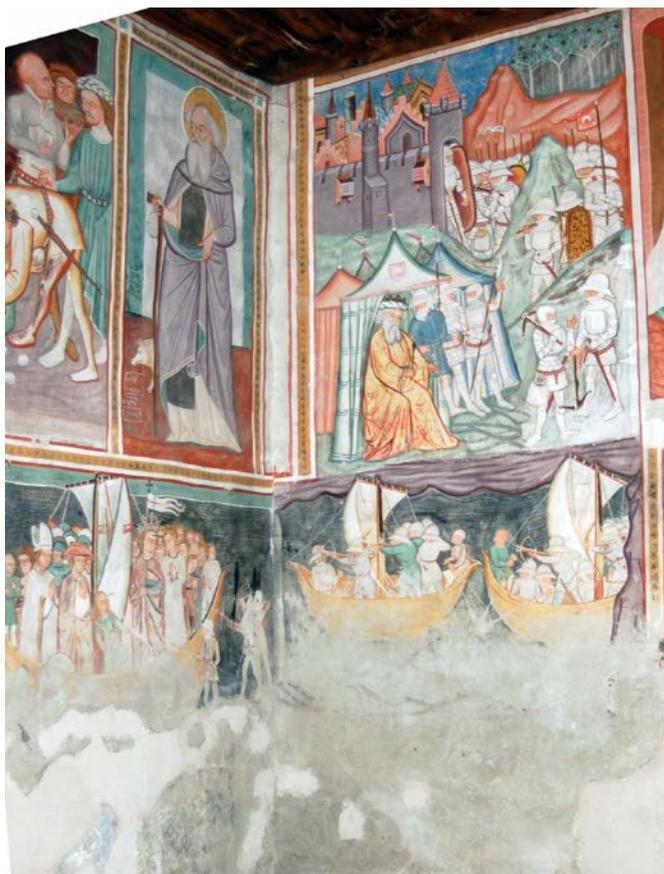
**Abb. 84:** Joachim bei den Hirten. Padua, Cappella Scrovegni. Giotto, 1304-1306.



**Abb. 85:** Christus am Ölberg. Bozen, St. Martin in Kampill., Anfang 15. Jh.



**Abb. 86:** Vision des Kreuzes. Meran, Turmdurchgang der Pfarrkirche. Meister Wenzeslaus, 1410-1415.



**Abb. 87:** Ursulazyklus, Martyrium der hl. Ursula in drei Bildern. St. Stephan bei Obermontani.



**Abb. 88:** Ursulazyklus. Tramin, St. Valentin am Friedhof, um 1410-1420.



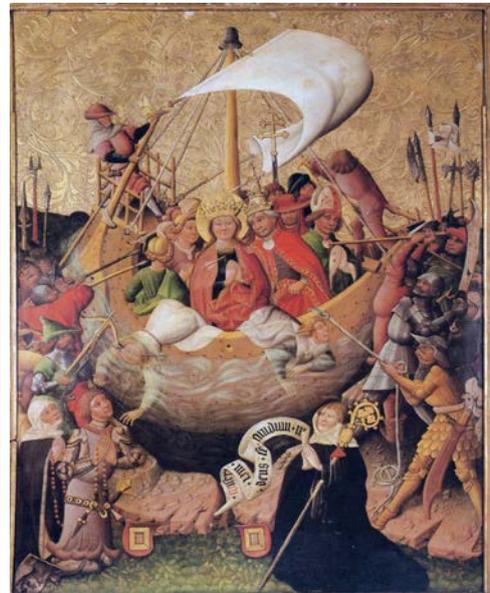
**Abb. 89:** Martyrium der hl. Ursula und ihrer Gefährten vor Köln. Meister der Kleinen Passion, um 1411. [Köln, Wallraf-Richartz-Museum]



**Abb. 90:** Tod der hl. Ursula. Tomaso da Modena, um 1354-1358. [Treviso, Museo di Santa Caterina]



**Abb. 91:** Tod der hl. Ursula und ihres Gefolges. Vigo di Cadore, Sta. Orsola, um 1355.



**Abb. 92:** Martyrium der hl. Ursula, um/nach 1448. [Innsbruck, Landesmuseum Ferdinandeum]



**Abb. 93:** Belagerung von Köln. St. Stephan bei Obermontani



**Abb. 94:** Belagerung von Köln. Tramin, St. Valentin, um 1410-1420.



**Abb. 95:** Tod der hl. Ursula und ihrer Gefährten. St. Stephan bei Obermontani.



**Abb. 96:** Tod der hl. Ursula und ihrer Gefährten. Tramin, St. Valentin, um 1410-1420.



**Abb. 97:** Zeltlager vor Calais. Meister der Cité de Dames, 1409. [Paris, Bibl. Nat., fr. 23279, fol. 54.]



**Abb. 98:** Belagerung einer Stadt, 15. Jh. [Paris, Bibl., Nat. fr. 2810, fol. 1237.]



**Abb. 99:** Disput: Detail Stephan. St. Stephan bei Obermontani.



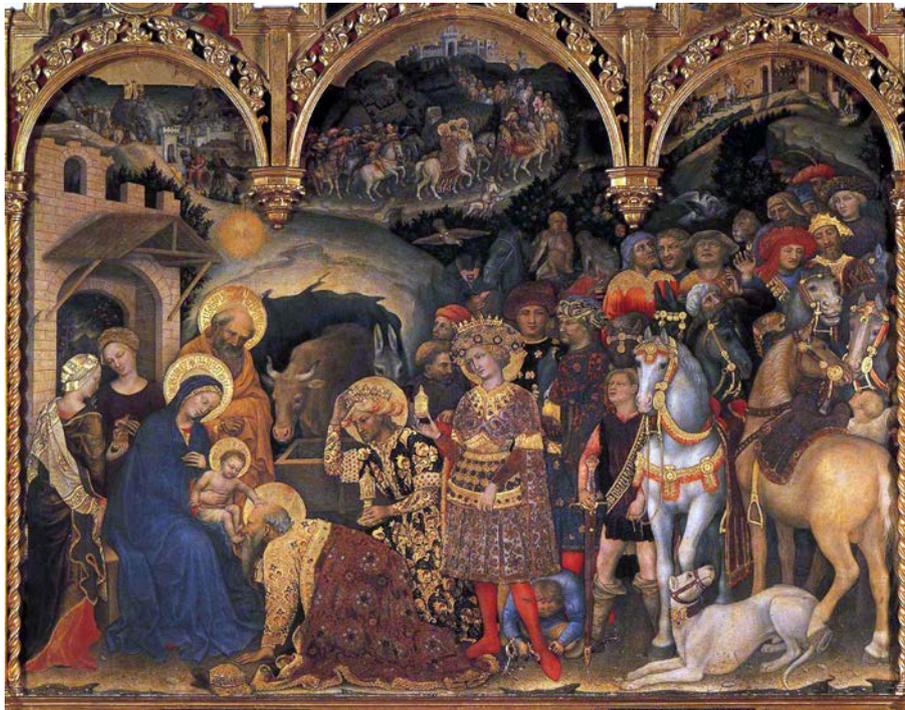
**Abb. 100:** Steinigung des Stephanus: Hohepriester und Steiniger. St. Stephan bei Obermontani.



**Abb. 101:** Kreuzprobe der hl. Helena. Riffian, Friedhofskapelle. Meister Wenzeslaus, 1415.



**Abb. 102:** Anbetung und Zug der Heiligen Drei Könige. St. Stephan bei Obermontani, nördliche Chorwand.



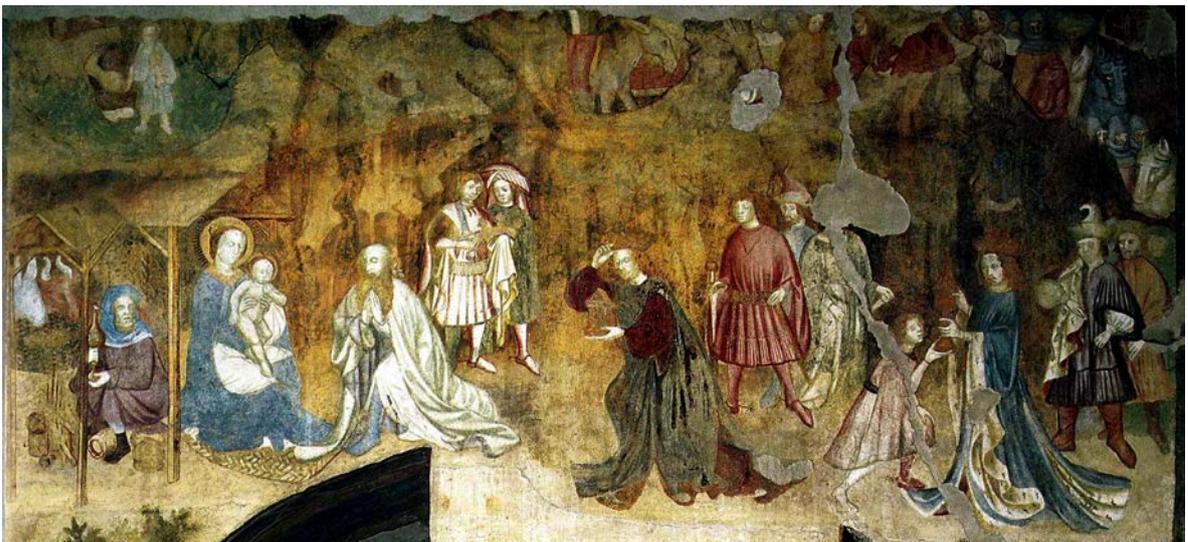
**Abb. 103:** Anbetung der Könige. Gentile da Fabriano, 1423. [Florenz, Galleria degli Uffizi.]



**Abb. 104:** Anbetung der Könige. Bedford-Meister, um 1420/30.  
[ÖNB, Cod. 1840, fol 65r.]



**Abb. 105:** Anbetung der Könige. Sterzing, Spitalskirche. Hans von Bruneck, 1402.



**Abb. 106:** Anbetung der Könige. Tramin, St. Valentin, um 1410-1420.



**Abb. 107:** Zug der Heiligen Drei Könige. Augsburg, St. Anna, Hirn'sches Grabhaus (Goldschmiedekapelle), um 1420-1425.



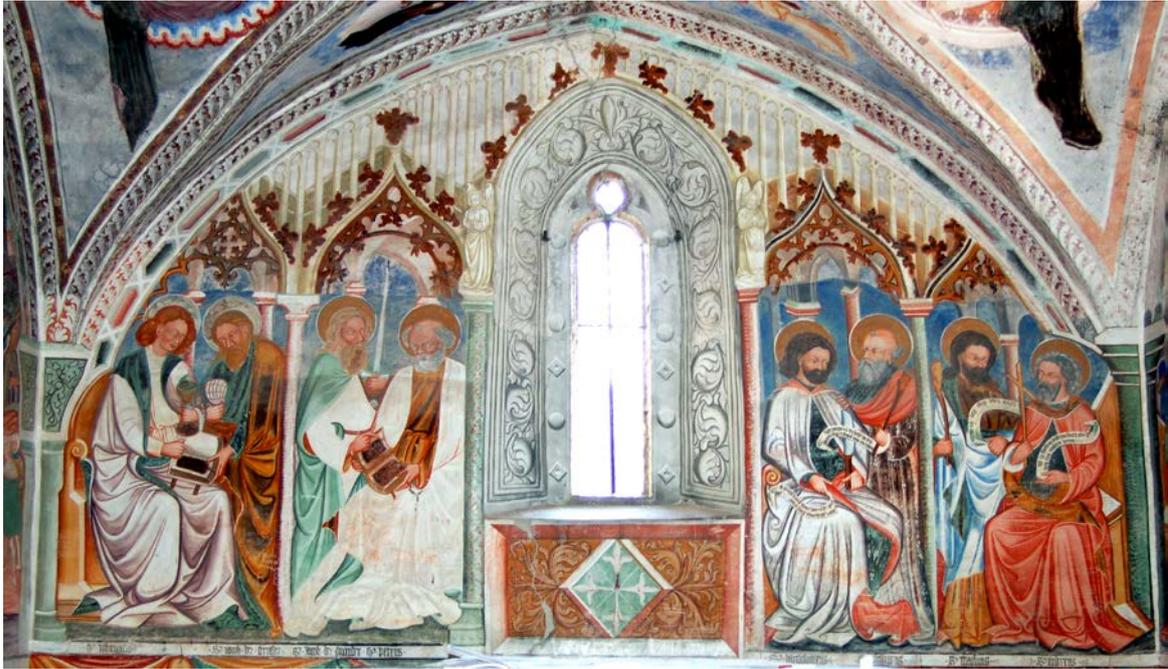
**Abb. 108:** Anbetung der Könige. Prag, Veitsdom, Sächsischen Kapelle. Umkreis Meister Theoderich, um 1370.



**Abb. 109:** Gebet für Reisende. Belles Heures du Duc de Berry. Brüder Limburg, um 1405-1409. [New York, The Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, Acc. No. 54.1.1. fol. 162]



**Abb. 110:** Ansicht von Innsbruck. Albrecht Dürer, 1494.



**Abb. 111:** St. Stephan bei Obermontani. Apostelreihe an der Ostwand des Chores, um 1430/40.



**Abb. 112:** St. Stephan bei Obermontani. Apostelreihe an der Südwand des Chores, um 1430/40.



**Abb. 113:** Apostelreihe. Basel, Münster, 12. Jh.



**Abb. 114:** Apostelreihe. Tramin, St. Jakob in Kastelaz, 13. Jh.



**Abb. 115:** Buch mit Purpurpergamentseiten des Petrus. St. Stephan bei Obermontani.



**Abb. 116:** Meran, Pfarrkirche, Südportal, Mitte 15. Jh.



**Abb. 117:** Mailand, Dom, Kapitell. Entwurf Jean Mignot, um 1401.



**Abb. 118:** Grabmal des Marco Carelli. Mailand, Dom. Filippino degli Organi, 1406.



**Abb. 119:** Chorgestühl. Aosta, Colleggiata Ss. Pietro ed Orso. Schweizer Meister, 1484-1487.



**Abb. 120:** St. Stephan bei Obermontani. Gemalte Nische mit Sakristeischrank.



**Abb. 121:** Tramin, St. Valentin. Gemalter Sakristeischrank.



**Abb. 122:** Verkündigung. St. Stephan bei Obermontani.



**Abb. 123:** Verkündigung. Altar von St. Sigmund, um 1430.



**Abb. 124:** Verkündigung. Neustift, Kreuzgang, IV. Arkade. Erasmus oder Hans von Bruneck, um 1418.



**Abb. 125:** Standartenträger (Ursulazyklus). St. Stephan bei Obermontani.



**Abb. 126:** Hl. Georg. Schenna, St. Georg, um 1390-1400.



**Abb. 127:** Ritter aus dem 2. Königszug (Anbetung). St. Stephan bei Obermontani.



**Abb. 128:** 1. Königszug (Anbetung). St. Stephan bei Obermontani.



**Abb. 129:** Heilige Drei Könige (Anbetung). St. Stephan bei Obermontani..



**Abb. 130:** Höflinge im Gefolge der Könige (Anbetung). St. Stephan bei Obermontani.



**Abb. 131:** Drei Höflinge, Kostümstudien. Pisanello zugeschrieben, um 1433. [London, British Museum]



**Abb. 132:** St. Georg (Detail eines Retabels.). Pisanello, um 1435-41. [London, National Gallery]



**Abb. 133:** Mohr im 2. Königszug (Anbetung).  
St. Stephan bei Obermontani.



**Abb. 134:** Turnierszene, Gefolge mit  
Mohr. Mantua, Castello Ducale.  
Pisanello, um 1430-1450.

## **Abstract**

Die Kapelle St. Stephan bei Obermontani diente zumindest zeitweilig als Kapelle der unmittelbar daneben liegenden gleichnamigen Burg in Morter im mittleren Vinschgau. Der gesamte Innenraum ist mit spätgotischen Wandmalereien geschmückt, die nie übermalt wurden. Sie entstanden in mindestens zwei Kampagnen. Für die erste, vor der Mitte des 15. Jh. ausgeführte, werden lombardische Wanderkünstler angenommen, bei der zweiten vor 1487 arbeiten schwäbisch geschulte Maler.

Genauer betrachtet werden die Malereien der italienischen Künstler. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Analyse des elfteiligen, die Nordwand bedeckenden Zyklus zur Vita des Kirchenpatrons St. Stephan, bei dem giotteske Vorlagen erkennbar sind. So ausführlich wie in Montani wird das Thema in Südtirol sonst nirgends behandelt. Zum Vergleich werden daher mittel- und norditalienische sowie vereinzelte französische Stephanszyklen herangezogen. Formal und inhaltlich sind Ähnlichkeiten mit dem Stephanszyklus in Lentate sul Seveso bei Mailand aus der 2. Hälfte des 14. Jh. erkennbar, bietet er mit 43 Szenen doch die meisten Vergleichsmöglichkeiten. Für mehrere Motive – Stephans Entkleidung vor der Steinigung, Saulus mit den Kleidern der Steiniger in einem eigenen Bildfeld, Entdeckung der Reliquien mit Hilfe des Stephanus – gibt es weder in Lentate noch in den anderen Stephanszyklen zuordenbare Vorlagen, schriftliche Quellen konnten auch nicht ausgemacht werden. Über die Gründe dieser Darstellungen kann nur spekuliert werden. Da keine weiteren, diesen Malern zuzuschreibenden Werke aufzufinden waren, ist der Weg der Motive vom Mailänder Raum in den Vinschgau und die dabei aufgenommenen Einflüsse kaum nachvollziehbar.

In den weiteren italienischen Arbeiten in der Kapelle sind unterschiedlichste italienische und nordalpin-gotische Elemente erkennbar. Dazu gehören der – neben St. Valentin in Tramin – zweite größere Ursulazyklus Südtirols, der wie die Anbetung der Könige auf Elemente der französischen Buchmalerei zurückgreift, und französisch-gotische Ornamentformen in der Gestaltung der Apostelreihe. Der breit angelegte Zug der Heiligen Drei Könige in der Anbetung verweist auf italienische Vorbilder zurück, einzelne Figurengruppen scheinen direkte Zitate nach Pisanello zu sein.



## Lebenslauf

### Persönliche Daten:

Dorothea Anna Maria von Miller  
geboren am 21.07.1981  
wohnhaft in Lana (BZ, Italien) und Wien

### Ausbildung:

2000 Matura am Humanistischen Gymnasium Beda Weber Meran  
2001 Abschluss der Fachsschule für Obst-, Wein- und Gartenbau Laimburg  
2006 Abschluss des Studiums der Konservierung und Restaurierung an der  
Universität für Angewandte Kunst Wien mit dem akademischen Grad der  
Magistra der Künste (mag.art), mit Spezialisierung auf archäologische  
Bodenfunde  
Seit 2007 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

### Berufliche Praxis:

Mitarbeit am Restaurierungsprojekt des Österreichischen Archäologischen  
Instituts in Ephesos, Türkei  
Praktikum im archäologischen Depot des Landesdenkmalamts Bozen  
Mitarbeit am Aufbau mehrerer Ausstellungen im Jüdischen Museum Wien  
Freilegungs- und Konservierungsarbeiten an Textil- und Lederfunden für  
die Stadtarchäologie Wien  
Seit 2006 Arbeiten zur Konservierung von prähistorischen Lederfunden aus  
Hallstatt im Naturhistorischen Museum Wien und bei den Ausgrabungen in  
Hallstatt  
Seit 2008 Mitarbeit im Südtiroler Landesmuseum für Volkskunde  
Dietenheim

### Sprachkenntnisse:

Deutsch  
Italienisch (Zweisprachigkeitsnachweis A)  
Englisch  
Französisch